

Hilla Samola  
Amanda Stavén

## Hetki yhdessä

*Hetki ilmassa* -dokumentin käsikirjoittaminen, ohjaaminen ja leikkaaminen parityönä

Metropolia Ammattikorkeakoulu  
Medianomi  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Opinnäytetyö  
16.5.2013

Tekijä(t) Otsikko  Sivumäärä Aika	Hilla Samola Amanda Stavén Hetki yhdessä Hetki ilmassa -dokumentin käsikirjoittaminen, ohjaaminen ja leikkaaminen parityönä  38 sivua + 1 liite 16.5.2013
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Elokuvan ja television koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Tv- ja radiotyö
Ohjaaja	Lehtori Heikki Ahola
<p>Opinnäytetyö on toiminnallinen, ja se koostuu tämän kirjallisen osan lisäksi lyhytdokumentista <i>Hetki ilmassa</i>. Työssä tarkastellaan, kuinka dokumentti käsikirjoitettiin, ohjattiin ja leikattiin parityönä. Dokumentissa esitellään neljä eri hyppääjää ja käsitellään heidän suhdetta omaan hyppylajiinsa.</p> <p>Kirjallisessa osassa perehdytään parityöskentelyyn luovassa projektissa ja tutkitaan, miten kompromissit syntyvät, kun ei ole yhtä oikeaa tapaa ratkaista asioita. Dokumentin syntymistä tutkitaan vaihe vaiheelta ja tekijöiden kykyä työskennellä tasavertaisena parina erilaisissa tilanteissa selvennetään. Tekijöiden oman parityöskentelyn kautta tarkastellaan, mikä on parityöskentelyssä onnistumisen edellytys.</p> <p>Lisäksi opinnäytetyö tarkastelee, millaisia eri työtapoja dokumentin tekemisessä voi olla, ja siinä reflektoidaan tekijöiden kokemuksia suhteessa suomalaisiin ammattilaisdokumentaristeihin. Lähdemateriaalin avulla tutkitaan sekä yksin että parina työskentelevien dokumenttiohjaajien työtapoja.</p> <p>Luovassa projektissa ratkaisujen tekeminen voi olla hitaampaa, koska lopputuloksen pitää tyydyttää molempia. Kompromissien tekeminen on mahdollista, mikäli on valmis luopumaan myös omista ideoista. Vaikka parityöskentely edellyttää kompromissien tekemistä, tekijät tulevat siihen tulokseen, että kahdestaan työskentely on antoisampaa kuin yksin tekeminen. Parityöskentelyn avulla oli tätä dokumenttia tehdessä mahdollista päästä lopputulokseen, johon ei olisi yksin päätynt.</p> <p>Onnistuneeseen lopputulokseen päästiin, kun oikeat luonteenpiirteet ja työtavat kohtasivat. Myös yhteinen tavoite ja kunnianhimo dokumentin tekemistä kohtaan loivat hyvät puitteet onnistuneelle parityöskentelylle.</p>	
Avainsanat	Parityöskentely, dokumenttielokuva::

Author(s) Title Number of Pages Date	Hilla Samola Amanda Stavén A Moment together, The directing, scriptwriting and editing of "A Moment in the Air" documentary Hetki ilmassa -dokumentin käsikirjoittaminen, ohjaaminen ja leikkaaminen parityönä  38 pages + 1 appendices 16.05.2013
Degree	Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme	The Degree Programme in Film and Television
Specialisation option	Television and Radio Work
Instructor(s)	Heikki Ahola, Lecturer
<p>The present thesis is functional and consists of a written part and a short documentary titled "A Moment in the Air". This study views how the documentary was scriptwritten, directed and edited as a pair work. The documentary presents four different jumpers and their relationship to their own jumping sport.</p> <p>The written part investigates pair work in a creative project and how compromises are formed when there is no single way to solve a matter. The written part also clarifies the progress of the documentary step-by-step and the skills of working as a pair in different situations. This study investigates what are the qualifications in succeeding when working as a pair.</p> <p>The thesis also studies different kinds of working methods when making a documentary and it reflects the author's own experiences with respect to Finnish professional documentary filmmakers. The study also investigates by using source materials how documentary directors work individually and in pairs.</p> <p>In a creative project, making decisions can be slower because the end result has to satisfy both parties. Making compromises is possible if one of the parties is ready to give up their own ideas. Even though pair work requires making compromises, we come to the conclusion that working as a pair is more rewarding than working individually. Making this documentary as a pair we reached an end result that would not have been possible if working individually.</p> <p>A satisfactory end result was reached, when right traits and methods working were encountered. Also a common objective and passion towards making a documentary created good framework for a successful pair work</p>	
Keywords	Pair work, documentary

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Dokumenttielokuva	2
2.1	Dokumenttielokuvan määritelmä	2
2.2	Dokumenttielokuvan moodit	3
3	<i>Hetki ilmassa</i> –dokumentin esituotanto	4
3.1	Idean kehittäminen	4
3.2	Päähenkilöiden valinta	6
3.3	Työryhmän kokoaminen	10
4	Käsikirjoittaminen	12
4.1	Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen	12
4.2	<i>Hetki ilmassa</i> –lyhytdokumentin käsikirjoittaminen	13
5	Ohjaaminen	15
5.1	Kahden ohjaajan ja työryhmän välinen vuorovaikutus	15
5.2	Päähenkilöiden ohjaus	17
5.3	Kuvauspäivät	18
5.3.1	Basehyppääjän kuvaukset	18
5.3.2	Pituushyppääjän kuvaukset	20
5.3.3	Parkouraaajan kuvaukset	21
5.3.4	Pellehyppynäytöksen kuvaukset	22
5.3.5	Pellehyppääjän kuvaukset	23
6	Leikkaus	24
6.1	Ohjaajan suhde leikkaamiseen	24
6.2	Leikkauskäsikirjoituksen tekeminen	25
6.3	<i>Hetki ilmassa</i> -dokumentin leikkaaminen	26
6.4	Leikkaustyylin löytäminen	28
6.5	Päähenkilöiden käsittely leikkausvaiheessa	30
6.6	Musiikin käyttö <i>Hetki ilmassa</i> -dokumentissa	33
6.7	<i>Hetki ilmassa</i> -dokumentin värimäärittely	35
6.8	Leikkausvaiheen päätyminen – käsistä päästämisen pelko	35

7 Yhteenveto

36

Lähteet

39

## 1 Johdanto

Parityöskentelymme sai alkunsa toisella vuosikurssilla kun osallistuimme opetussuunnitelman mukaisesti dokumenttikurssille. Kurssin tavoitteena oli työstää lyhytdokumentti parityönä. Koko prosessiin kuului käsikirjoittaminen, esituotanto, kuvaukset, leikkaus ja jälkituotanto. Kaikki työtehtävät suoritettiin yhdessä tehtäviä erikseen jakamatta kuvaamista lukuun ottamatta. Kurssin hedelmänä syntyi yhdeksän ja puolen minuutin kestoinen lyhytdokumentti *Tissit* (2011), joka kertoi viiden henkilön suhteesta omiin rintoihinsa. *Tissit* esitettiin seuraavan vuoden aikana Helsingin lyhytelokuvafestivaaleilla ja DocPoint-dokumenttielokuvafestivaaleilla.

Onnistuneen lopputuloksen sekä hyvin toimineen parityöskentelyn innoittamana syntyi ajatus toisen lyhytdokumentin tekemisestä. Kumpikin meistä oli kuitenkin suunnitellut toiminnallista opinnäytetyötä, eli opinnäytettä joka koostuu sekä kirjallisesta osasta, että teososasta. Alusta asti oli selvää, ettei työtehtäviä tulaisi tälläkään kertaa erittelemään, vaan vastuualueet jaettaisiin tasaisesti meidän kesken. Toisessa dokumentissamme meillä oli halu keskittyä vielä enemmän taiteelliseen näkemykseen ja toteutukseen käsikirjoittajan, ohjaajan ja leikkaajan rooleissa.

Olemme lähteneet tekemään lopputyötä dokumentti edellä. Ensin on ollut halu tehdä dokumentti, ja aihe on mietitty sitä varten. Ainoa kriteeri aiheen suhteen oli se, ettei kumpikaan meistä halunnut tehdä henkilökuvaa. Henkilökuvalla tarkoitetaan dokumenttia, jossa keskitytään yleensä yhteen päähenkilöön ja kerrotaan hänen tarinansa.

*Hetki ilmassa* -dokumentti kertoo hyppäämisestä. Aihe syntyi talvella 2012, jolloin toinen meistä asui Sveitsissä. Pitkän välimatkan vuoksi ideoimme aiheen Skype-keskustelujen välityksellä. Esituotantovaiheen aloitimme välittömästi keväällä, kun toinen meistä oli palannut takaisin Suomeen. Tätä dokumenttia on lähdetty rakentamaan nimenomaan aiheen kautta; kun idea oli valmis, oli aika etsiä päähenkilöt.

Tämä opinnäytetyö kertoo, kuinka *Hetki ilmassa* -lyhytdokumentti syntyi. Kuinka parityöskentely onnistui käsikirjoittamisessa, ohjaamisessa ja leikkaamisessa? Miten tehdään kompromisseja luovassa projektissa, kun kysymyksiin ei ole yhtä oikeaa vastausta? Dynaamisen parityöskentelyn lisäksi tällä kertaa projektissa oli mukana myös kattava työryhmä, jonka kanssa tuli pystyä kommunikoimaan onnistuneesti parhaan lop-

putuloksen saavuttamiseksi. Opinnäytetyö tarkastelee lisäksi, miten toimimme työparina suhteessa muuhun työryhmään.

## 2 Dokumenttielokuva

### 2.1 Dokumenttielokuvan määritelmä

Kotimainen dokumenttielokuva on saanut Suomessa lisää näkyvyyttä viime vuosina. Vuoteen 2010 asti dokumentit olivat lähinnä TV:stä tuttuja, mutta sittemmin elokuvateatterileivityksessä on nähty muun muassa *Reindeerspotting – Pako joulumaasta* (2010), *Vesku* (2010), *Miesten vuoro* (2010), *Kuningas Litmanen* (2012) ja *Kovasikajuttu* (2012). Kotimaisia dokumenttielokuvia on lähtenyt myös kansainvälisille elokuvafestivaaleille. Myös koko perheen luontodokumentti *Metsän tarina* keräsi yllättävän suuren yleisön tammikuussa 2013, jolloin elokuvaa kävi katsomassa noin 36 000 katsojaa. (Sundqvist 2013.)

Siinä missä dokumentin suosio on muuttunut vuosien varrella, myös dokumentin määritelmä on muuttunut. 1970-luvulla suomalainen elokuvantekijä ja tutkija Christian Olsson määritteli, että dokumenttielokuva on elokuva, joka kuvaa todellisuutta ilman näyttelijöitä. Tänä päivänä määritelmä tuntuu turhan rajoittavalta, sillä vaikka dokumenteilla pyritään kuvaamaan todellisuutta, myös lavastettuja tilanteita voidaan käyttää elokuvallisena tyylikeinona. Esimerkiksi parityönä dokumenttielokuvia toteuttaneiden Virpi Suutarin ja Susanna Helken elokuvassa *Synti* (1996) on kohtauksia, joissa ihmiset on laitettu seisomaan pienissä ryhmissä johonkin, esimerkiksi pellon laidalle. Tämänkaltaiset tyylliset ratkaisut voivat olla toimivia elokuvankerronnan kannalta, mutta tämän päivän katsoja ei silti kiistä elokuvan dokumentaarisuutta. (Nummelin 2005, 263–264.)

Jouko Aaltosen mukaan dokumenttielokuvan suhde todellisuuteen on erityinen, sillä samanaikaisesti kun dokumenttielokuva peilaa todellisuutta, se on myös luova ilmaisukeino. Aaltosen mielestä dokumenttielokuvan ydin ja kiehtovuus piilee juuri siinä tosiasiassa, että todellisuus ja luova ilmaisu kietoutuvat toisiinsa. (Aaltonen 2011, 15.) Samoilla linjoilla on ollut myös dokumenttielokuvan käsitteen yleiseen käyttöön ottanut englantilainen dokumenttielokuvatuottaja John Grierson, jonka mukaan dokumenttielokuva kuvaa todellista elämää, mutta koska dokumenttielokuvassa voidaan käyttää yksi-

tyiskohtia, se on tulkinta elämästä (Nummelin 2005, 263). Määritelmä on Aaltosen mukaan edelleen käyttökelpoinen sen väljyyden ansiosta, jotta tekijöille jää edelleen vapaus tulkita todellisuutta mistä tahansa näkökulmasta ja kehittää näin dokumenttielokuvan lajityyppiä (Aaltonen 2011, 16).

Viimeisimmän kahdenkymmenen vuoden aikana suomalaisen dokumenttielokuvatuotannon kasvettua Suomessakin on otettu käyttöön käsite luova dokumenttielokuva (creative documentary), jolla viitataan dokumentteihin, jotka pyrkivät taiteelliseen ilmaisuun. Dokumenttien tarkoituksena on tuottaa katsojalle elämyksiä, oivalluksen iloa ja herättää tunteita. Ensisijaisena tarkoituksena ei siis ole pelkästään informaation tarjoaminen, vaan luova dokumentti on halunnut erottautua perinteisestä tv-reportaasista ja opetuselokuvasta. (Aaltonen 2007, 149–150.)

## 2.2 Dokumenttielokuvan moodit

1990-luvun yksi tärkeimmistä dokumenttielokuvaa käsitelleistä elokuvateoreetikoista oli Bill Nichols, joka kehitteli Nicholsin moodeina tunnetun mallin. Tämän avulla oli mahdollista luokitella ja jäsentää erilaisia dokumenttielokuvia. Moodeja on kuusi: poeettinen moodi, selittävä moodi, havainnoiva moodi, osallistuva moodi, refleksiivinen moodi ja performatiivinen moodi.

**Poeettisen moodin** elokuvat ovat ikään kuin elokuvallisia runoja, ja niissä painotetaan visuaalisia assosiaatioita. Tälle moodille on myös ominaista kuvailevat jaksot. Siinä missä poeettinen moodi painottuu visuaalisuuteen, **selittävä moodi** perustuu sanalliselle kommentaarille ja argumentoinnille. Selittävän moodin dokumentissa teksti dominoi kuvaa. **Havainnoivassa moodissa** pyritään siihen, että kamera on ikäänkuin kärpäsenä katossa ja henkilöt unohtavat sen olemassa olon. Havainnoivan moodin vastakohta lienee **osallistuva moodi**, jossa elokuvantekijä haastattelee, provosoi ja osallistuu itse tilanteeseen. **Refleksiivisen moodin** tarkoitus on korostaa katsojan ja tekijän suhdetta, eli kiinnittää huomio elokuvan tekemisen konventioihin lisäämällä katsojan tietoisuutta esiintyvän todellisuuden keinotekoisesta luonteesta. Refleksiivinen moodi kyseenalaistaa dokumenttielokuvan lajityyppinä. Faktan ja fiktion rajamailla liikuvan **performatiivisen moodin** dokumentit eivät ole enää vain ikkuna maailmaan eikä sen dominoiva ominaisuus ole referointi vaan esittäminen. Moodi suosii mieleen palauttamista ja tunnetta ja hylkii objektiivisuutta. (Aaltonen 2006, 81–83; Aaltonen 2011, 25–29.)



Lyhytdokumenttimme *Hetki ilmassa* on ajateltu lähtökohtaisesti niin, että se tarjoaa tunteen ja visuaalisen katselukokemuksen. Puhetta suuremmassa roolissa on kuvallinen kerronta ja katsojan mahdollisuus nähdä erilaisia hyppyjä rinnakkain. Vaikka Nicholsin moodit olivat meille entuudestaan pintapuolisesti tuttuja, emme lähteneet tekemään dokumenttia minkään tietyn moodin pohjalta. Dokumentin lopputulos sisältää paljon kaikkea sitä, mitä lähdimme hakemaan, olematta kuitenkaan aivan täydellinen vastine alkuperäisestä visiostamme. Vaikka siis lopputulos muuttui hieman matkan varrella, moodi pysyi kuitenkin koko ajan samana. Itse määrittelimme dokumenttimme edustavan edellä esitellyistä moodeista poeettista moodia.

### **3 *Hetki ilmassa* -dokumentin esituotanto**

#### **3.1 Idean kehittäminen**

Skype-keskustelumme välityksellä aiheeksi valikoitui hyppääminen. Ideaa pohtiessa esiin nousi kysymys siitä miksi ihmiset hyppäävät erilaisia hyppyjä. Alusta asti oli selvää, että marginaalisten extremehyppyjen lisäksi rinnalle halutaan nostaa myös arkipäiväisempiä hyppylajeja. Aiheessa kiinnosti myös sen tarjoama mahdollisuus näyttävään ja mielenkiintoiseen kuvakerrontaan. Kun lähdetään tekemään dokumenttia, lähtökohtana onkin usein joko teema, johon etsitään sopiva henkilö tai löytyy kiinnostava henkilö, jonka kautta löytyy elokuvan teema (Aaltonen 2011, 99). Dokumenttielokuvat voidaan jakaa kolmeen ryhmään: henkilövetoiisiin (character driven), tarinavetoiisiin (story driven) ja aihevetoiisiin (subject driven) (Aaltonen 2011, 69).

Hyppääminen aiheena tuntui visuaalisesti kiinnostavalta, mutta samalla oli pieni pelko ja epäily siitä, saako dokumentista sisällöllisesti kiinnostavan. Aiheen syntymiseen vaikutti varmasti pitkälti tieto siitä, että tulemme jakamaan vastuun käsikirjoituksen, ohjaamisen ja leikkaamisen suhteen. Oli helpompi tarttua jopa hieman typerään ideaan, kun oli työpari kenen kanssa lähteä kokeilemaan jotain erilaista. Lisäksi koska kyseessä oli koulussa toteutettava projekti, oli vielä mahdollisuus kokeilla hieman erikoisempaakin aihetta ja aiheen käsittelytapaa. Kouluympäristössä on kuitenkin mahdollisuus toteuttaa puhtaasti omaa visiotaan ilman dokumentin myymiseen tai markkinointiin liittyviä paineita. Aaltonen toteaaakin, että rahoittajat täytyy ottaa huomioon doku-

menttielokuvan ideaa miettiessä. Tätä ei kuitenkaan kannatta miettiä liikaa, sillä ei kannata ennakoida rahoittajien pitämisiä ja ei-pitämisiä. (Aaltonen 2011, 69-70.)

Olemme yhtä mieltä siitä, että mikäli edellä mainitut vastuutehtävät olisi kantanut yksin, olisi koulun tuesta huolimatta aiheeksi luultavasti valikoitunut jotain yksinkertaisempaa ja helpommin lähestyttävää. Turvallisen työympäristön lisäksi varmuutta erikoisen aiheen käsittelyyn sai työparilta. Työpari onkin ratkaisevassa roolissa turvallisuuden tunteen luomisessa ja säilyttämisessä. Työpari työskentelyssä on mahdollisuus henkilökohtaiseen vuorovaikutukseen ja kokemukseen siitä, että on mahdollisuus vaikuttaa. (Seinä & Helander 2007, 27.)

Lähdimme tietoisesti tekemään kevyttä hyvänmielen dokumenttia, mutta parityöskentely olisi sopinut myös raskaamman aiheen käsittelemiseen. Dokumenttiohjaaja Jukka Kärkkäinen on kokenut joissain projekteissa saaneensa työparilta merkittävää tukea, mikäli aihe on rankka tai liian henkilökohtainen (Kärkkäinen, haastattelu 23.1.2013). Työparin merkitys aiheen suhteen korostui meille jo *Tissejä* tehdessämme. Vaikka myös *Tissit* on hyvänmielen dokumentti ja lähdimme sitä innokkaasti yhdessä toteuttamaan, ei aiheeseen luultavasti olisi tarttunut yksin. Työparilta sai merkittävää tukea aiheeseen luottamisen suhteen. Dokumentin ideana oli kertoa eri ihmisten suhteesta rintoihinsa ja näin ollen oli luonnollista näyttää myös ne rinnat, joista puhutaan. Päähenkilöiden tuli siis pystyä esiintymään yläosattomissa ja aiheen ollessa näin henkilökohtainen, ihmisiä oli helpompi lähestyä yhdessä.

*Hetki ilmassa* -dokumentin idea lähti kehittymään konkreettisesti sillä, että valikoimme mitä hyppyjä haluamme dokumenttiin mukaan. Sopivan hyppykattauksen lisäksi meille oli tärkeää, että hyppääjät olisivat mahdollisimman heterogeenisiä keskenään. Hyppääjiä lähdettiin etsimään lajien kautta asettamalla samankaltaisia lajeja rinnakkain.

Extremehypyistä vaihtoehtoiksi nousivat benjihyppy, basehyppy ja laskuvarjohyppy, joista basehyppy valikoitui lajin marginaalisuuden ja vaarallisuuden vuoksi nopeasti osaksi dokumenttia. Yleisurheilun maailmasta päädyimme lopulta pituushyppyyn sen horisontaalisuuden vuoksi. Parkour oli lajien joukossa alusta asti. Tässä urbaanissa lajissa meitä kiinnosti sen nykypäiväisyys ja hyyt osana sitä tapaa liikkua, mitä parkour edustaa. Mukaan valikoitui myös perinteinen suomalainen talviurheilulaji mäkihyppy.

Halusimme keskittyä dokumentissa nimenomaan hyppäämiseen, siihen kokemukseen, miltä se hyppääjästä tuntuu sekä henkisesti että fyysisesti. Tiukan aiherajauksen vuoksi oli heti selvää, että dokumentin kesto tulee olemaan korkeintaan 15 minuuttia ja että se tulee sisältämään neljästä viiteen hyppääjää. Koska yhteinen taiteellinen näkemys oli alusta asti niin vahva, on mahdotonta palauttaa tässä vaiheessa mieleen, kumpi keksi ehdottaa mukaan mitäkin hyppyä. Suunnitelma syntyi kuin itsestään.

### 3.2 Päähenkilöiden valinta

Kun hyppylajit oli päätetty, oli aika etsiä dokumentin päähenkilöt. Henkilöiden etsimisvaiheessa mukana oli myös tuottaja, kuitenkin taiteellinen vastuu henkilöiden valitsemisessa säilyi edelleen meillä. Tuottajan tehtävänä oli auttaa meitä löytämään oikeita kanavia sopivien hyppääjien löytämiseksi ja ottaa tarvittaessa yhteyttä eri tahoihin asian tiimoilta.

Dokumenttielokuvassa oikean päähenkilön löytäminen on erittäin tärkeää. Oikean henkilön löytämistä voidaan pitää jopa tärkeämpänä kuin rakennetta tai hallittua dramaturgiaa. Dokumenttielokuvan mahdollisia puutteita tekijä voi saada anteeksi sillä, että päähenkilö on kiinnostava ja katsoja löytää hänestä kosketuspintaa. (Aaltonen 2011, 96.)

Henkilöitä valittaessa taiteellisen vastuun jakava työpari oli tärkeä tukipilari. Ratkaisevia päätöksiä oli helpompi tehdä kun oli tieto siitä, että mikäli tekee väärä päätöksiä, niin vastuu niistä jaetaan toisen kanssa. Oli myös tietoisuus siitä, että uudet ideat keksitään yhdessä. Työparina työskennellessä huomaakin, että vastuunotto ja vastuiden jakaminen on hyvin konkreettista työtä. Useimmat kömmähdykset syntyvät silloin kun jostain ei ole sovittu selvästi. (Seinä & Helander 2007, 21.)

Neljän tai viiden päähenkilön löytäminen suhteellisen lyhyessä ajassa ei ollut helppo tehtävä. Sen lisäksi, että hyppääjän tuli olla innostunut omasta lajistaan myös kykyä analysoida omaa hyppykokemusta piti löytyä. Dokumentin visuaalinen lähtökohta edellytti myös sitä, että päähenkilöt ovat harrastaneet lajiaan pidemmän aikaa. Lisäksi toiveena oli, että dokumentissa ikä- ja sukupuolijakauma olisi mahdollisimman kattava. Päähenkilöiden etsintävaihetta voidaankin pitää tämän projektin yhtenä raskaimmista vaiheista leikkausvaiheen lisäksi. Epätietoisuus oikeiden henkilöiden löytämisen ja valitsemisen suhteen oli välillä kuluttavaa. Jopa pelko siitä, että aihetta joudutaan mielti-

mään kokonaan uudestaan, oli olemassa. Tässä vaiheessa projektia tuottajamme oli hetkittäin erittäin tärkeä tukipilari. Turhautumisen prosessointi sekä tuottajan, että oman työparin kanssa tuntui tärkeältä. Prosessoinnin kautta pystyimme luottamaan siihen, että aihe lopulta kantaa.

Aaltosen mukaan ihmisellä on luontainen tarve tulla nähdyksi ja kuulluksi ja hänen kokemuksensa mukaan ihmiset suhtautuvat kuvaamiseen myönteisesti. Liialliseen esiintymisintoon on hyvä suhtautua jopa hieman varauksella, sillä tuolloin päähenkilön motiivina voi olla esimerkiksi raha, jonkin asian ajaminen tai julkisuuden tarve. (Aaltonen 2011, 98.)

Päähenkilöitä etsiessämme törmäsimme molempiin Aaltosen havaintoihin: oikean päähenkilön löytymisen tärkeyteen sekä ihmisten tarpeeseen tulla nähdyksi ja kuulluksi. Oikean päähenkilön löytyminen korostui mäkihyppääjäehdokkaan kohtaamisessa kun teimme yhdessä vaikean päätöksen ja päätimme vaihtaa tämän hyppääjän ja lopulta koko lajin toiseen. Punnitsimme teknisesti lahjakkaan hyppääjän motiiveja osallistua dokumenttiin ja lopulta päädyimme jättämään hänet pois siitäkin huolimatta, että hänen näkökulmansa aiheeseen oli kiinnostava. Lopulta mäkihyppy vaihtui kokonaan uimahyppyksi ja siitä jalostuen pellehyppyksi.

Mäkihyppääjän pois jättäminen oli ensimmäinen vaikea päätös, jonka käsitelimme yhdessä työparina. Hankala päätös tehtiin yhdessä ja olimme molemmat asiasta yhtä mieltä. Ongelmien ratkaisussa työpari tuo jotain enemmän kuin yksin työskennellessä. Parityöskentelyssä aitoon dialogiin liittykin aina reflektio, eli pohdiskelu (Seinä & Helander 2007, 19, 21). Jälkeenpäin olemme pohtineet, että mikäli päätöksen edessä olisi ollut yksin, päätös mäkihyppääjän suhteen olisi saattanut olla toinen. Yksin ei välttämättä olisi uskaltanut hylätä tätä päähenkilöä ja etsiä tilalle toista, vaikka vaikutti siltä, etteivät henkilön verbaaliset taidot riitä dokumenttiin osallistumiseen.

Mäkihyppääjän lisäksi päänvaivaa aiheutti pituushyppääjän löytäminen. Etsiessämme pituushyppääjää dokumenttiamme varten, olimme viettäneet urheiluseuran treenejä ja kisoja seuraten urheilukentällä paljon aikaa edistymättä ollenkaan. Olimme jo löytäneet yhden pituushyppääjäehdokkaan, mutta tämän loukkaantumisen jälkeen olimme jälleen lähtöruudussa.

Päätimme, että mikäli korvaavaa pituushyppääjää ei pian löytyisi, vaihtaisimme koko lajin toiseen. Tarkoituksenamme oli löytää nuori, noin 15-vuotias, hyppääjä joten olimme viettäneet kentän laidalla paljon aikaa toivoen, että saavuttaisimme tyttöjen luottamuksen ja että meistä tulisi helposti lähestyttäviä. Näin dokumentin päähenkilö löytyisi ikään kuin itsestään. Aaltosen mukaan päähenkilön valinta muistuttaa pitkälti avioliittoa siinä, että suhteesta tulee pitkä ja se arkipäiväistyy ja joskus sitä myös koetellaan (Aaltonen, 2011, 96). Juuri tätä pitkäkestoista ja luottamuksellista suhdetta yritimme tavoitella.

Tämä lähestymistapa ei kuitenkaan toiminut ja lopulta mukaan valittiin sellainen henkilö, jonka valmentaja tiesi olevan kiinnostunut dokumenttiin osallistumisesta. Myöhemmin kuvausten jälkeen leikkausvaiheessa jouduimme myöntämään, että päähenkilön valinta oli tehty väärin perustein. Turhautuneena otimme vastaan sen mitä saimme, vaikka todellisuudessa meidän olisi pitänyt tehdä enemmän töitä päähenkilön löytymisen eteen.

Valintoja tehtiin myös parkourin kohdalla. Tapasimme kaiken kaikkiaan kolme parkourin harrastajaa ja valinta tehtiin näiden henkilöiden väliltä. Ensimmäisenä tapasimme lajia harrastavan 19-vuotiaan tytön, jolla oli intoa esiintyä dokumentissa. Vaikka henkilö oli mielenkiintoinen ja hyvä kertomaan suhteestaan parkouriin eivät hänen parkouritaitonsa vielä riittäneet siihen, että olisimme saaneet sellaista kuvamateriaalia mitä olimme etsimässä. Parkourissa toiveenamme oli löytää lahjakas lajin harrastaja, joka pystyisi tuomaan osaamisellaan lajin fysiikan ja visuaalisuuden hyvin esiin.

Seuraavaksi tapasimme kaksi pitkään parkouria harrastanutta nuorta miestä. Molemmat olivat taitavia lajissaan, mutta toisen parkouritaidot ylsivät hieman pidemmälle. Valinta ei kuitenkaan ollut yksiselitteinen, sillä lahjakkaampi hyppääjä vaikutti sulkeutuneemmalta toisen hyppääjän ollessa puheliaampi. Tässä kohtaa punnittiin se, kumpi on ratkaisevampaa: visuaalisuus vai henkilön kyky ilmaista itseään ja analysoida omaa lajiaan ja suhdettaan siihen. Päädyimme lopulta valitsemaan taitavamman hyppääjän, sillä hänellä oli enemmän mielenkiintoa dokumenttiin osallistumisen suhteen. Olimme myös pohtineet oliko hiljaisempi osapuoli jäänyt esihaastattelua tehdessä puheliaamman kaverin jalkoihin verbaalisesti. Piti kuitenkin muistaa, että ihmiset käyttäytyvät ja keskustelevat eri tavalla eri tilanteissa ja vaikka henkilö olisi hiljaisempi, ei tämä tarkoita sitä, ettei mitään sanottavaa olisi. Päätös koettiin myöhemmin onnistuneeksi.

Pohdimme esihaastattelujen alkaessa, että pitäisikö heti haastattelut taltioida pienellä videokameralla. Tuottajamme oli aikaisemmin ollut mukana projektissa, jossa osa haastateltavista kohtasi kameran vasta varsinaisessa kuvaustilanteessa ja tämä aiheutti osassa henkilöitä selvästi huomattavaa jännittämistä. Tuottajamme neuvo olikin ottaa heti pieni kamera mukaan, ettei vastaavanlaisia ikäviä yllätyksiä tulisi tässä projektissa vastaan. Aaltosen mukaan ennakkohaastattelut kannattaa toisinaan tallentaa. Siinä on kuitenkin riskinsä, sillä jotkut haastateltavat rupeavat varomaan sanojaan (Aaltonen 93, 2011). Vaikka alkuun olimme samaa mieltä tuottajamme kanssa siitä, että esihaastattelut kannattaa taltioida, näin ei kuitenkaan lopulta tapahtunut. Meillä ei niinkään ollut tähän syynä se, että olisimme pelänneet haastateltavien alkavan varomaan sanojaan, vaan ratkaisevin syy tähän oli, että esihaastattelujen tekeminen alkoi kesällä koulun ollessa kiinni, joten emme voineet saada käyttöömmme pientä videokameraa.

Esihaastattelussa kerroimme tietenkin itsestämme ja siitä mitä olemme tekemässä ja mihin lopputulokseen dokumenttimme tähtää. Esihaastattelujen ja kuvauspäivän välillä oli jokaisen henkilön kohdalla vähintään kuukausi. Näissä esihaastatteluissa kävimme jonkin verran läpi niitä kysymyksiä, joita kuvauksissa tultaisiin kysymään. Asianomaisia ei kuitenkaan kannata haastatella ennakkotutkimusvaiheessa liikaa. Vahvimmat tunteet ja voimakkaimmat hetket tulee jättää varsinaiseen kuvattavaan haastatteluun. Dokumenttia tehdessä on aina mietittävä kuinka paljon kannattaa kysyä etukäteen, ettei hetken ainutkertaisuus katoaisi. (Aaltonen 92–93, 2001.) Esihaastatteluissa kysyimme samoja asioita mitä tultaisiin kuvaustilanteessa kysymään. Tämä oli tärkeää siksi, että aiheen ollessa hyppääminen monelle hyppääjistä oli kyseessä pitkälle kehittynyt automaattinen suoritus ja lähes kaikki kertoivatkin, että hypyn hetkellä ajatus tyhjenee. Meidän tehtävänämmä oli aktivoida haastateltavien mieli hypyn suhteen ja saada vastaus siihen, miltä esimerkiksi ponnistaminen tai alas tuleminen oikeastaan tuntuu.

Myöhemmin tuntui siltä, että ainoastaan pituushyppääjämme esihaastattelun kuvaamatta jättäminen oli virhe. Muut pystyivät puhumaan dokumentin kuvauspäivänä kameralle varsin luontevasti, mutta pituushyppääjämme kohdalla ajatuksen pukeminen sanoiksi tuotti hetkittäin todella suuria vaikeuksia. Mikäli olisimme kuvanneet esihaastattelun, tämä olisi luultavasti ollut etukäteen tiedossa ja olisimme mahdollisesti pohtineet vielä tämän hyppääjän osuutta dokumentissamme.

Esihaastatteluja tehdessä ainoastaan parkourin kohdalla kuvasimme materiaalia etukäteen. Materiaalia kuvattiin kuitenkin ainoastaan hypyistä ja hypypaikoista. Itse esi-

haastattelua ei taltioitu. Kuvauspaikka sijaitti Lahdessa, eikä kuvaajallamme ollut mahdollisuutta käydä katsomassa paikkaa etukäteen. Pienellä digikameralla saimme kuitenkin sen verran videokuvaa, että pystyimme näyttämään kuvaajallemme, minkälaisesta ympäristöstä oli kyse.

Päähenkilöiden etsiminen alkoi kesäkuun alussa 2012 ja henkilöt oli valittuna saman vuoden syyskuussa.

### 3.3 Työryhmän kokoaminen

Dokumenttielokuvan valmisteluvaiheen voi jakaa karkeasti taiteelliseen valmisteluun ja tuotannolliseen valmisteluun. Taiteellinen valmistelu kuuluu ohjaajalle ja tuottajan tehtävä on pitää huolta tuotannollisesta valmistelusta. (Aaltonen, 2011, 197). Kun *Hetki ilmassa* -dokumenttiprojekti käynnistyi, oli ollut jo yli vuoden ajan selvillä, että teemme opinnäytetyönä dokumentin yhdessä ja vastaamme sen taiteellisesta näkemyksestä, elokuvan käsikirjoittajina, ohjaajina ja leikkaajina. Vaikka alusta asti oli selvää, ettei kumpikaan meistä halua teknistä vastuuta itselleen kuvaajan tai äänittäjän ominaisuudessa alkoi työryhmän haaliminen vasta kun dokumentin ideointi oli jo melko pitkällä. Tuottaja löytyi projektiin melko pian aiheen löytymisen jälkeen, mikä helpotti koko esituotantovaihetta ja antoi tunteen siitä, että meillä on yhä suuremmissa määrin mahdollisuus keskittyä taiteelliseen työhön.

Yhdessä dokumentteja toteuttaneet Susanna Helke ja Virpi Suutari ovat kuvanneet itseään työparina ”kaksipäiseksi hirviöksi, jolla on yhdet aivot” (Anttila 2000, 66). Myös meillä on ollut vahva kokemus siitä, että yhteisen näkemyksen löytäminen ja idean kasvattaminen ei ole ongelma. Tässä tapauksessa uskalsimme lisätä työryhmän henkilö määrää, sillä pystyimme luottamaan siihen, ettemme ohjeista ihmisiä ristiriitaisesti.

Parityöskentelyä tutkineet ja yhdessä parina työskennelleet kasvatustieteen tohtorit Seppo Seinä ja Jaakko Helander pitävät tärkeänä sitä, että työparityöskentelyyn sisältyy myös tarkoituksenmukainen määrä kontakteja ja työtapoja muiden yksilöiden ja ryhmien välillä. Tehokkaan työskentelyn mittana ei kuitenkaan ole kontaktien määrä vaan laatu. (Seinä & Helander 2007, 17.) Tuotantoon pyritään hakemaan ihmisiä, jotka pystyvät osaltaan toteuttamaan ohjaajan näkemystä ja jopa kehittämään sitä eteenpäin omalla ammattitaidollaan (Aaltonen 2011, 198).

Meidän tuli löytää tekninen apu opiskelijatovereistamme, joilla kaikilla tuntui kuitenkin olevan kädet täynnä muita projekteja. Meillä siis ei ollut juuri valinnanvaraa työryhmän rakentamisen suhteen. Onneksemme saimme kuitenkin projektiin mukaan jo hyvissä ajoin ennen kuvausten alkua kaksi jo entuudestaan tuttua kuvaajaa, joista toinen toimi päävastuullisena kuvaajana projektissa. Molemmat kuvaajat lähtivät projektiin mukaan visuaalisen aiheen innoittamina ja pyrimme myös antamaan heille mahdollisimman vapaat kädet omien visioidensa toteuttamiseen. Dokumenttiohjaaja Jukka Kärkkäinen on sitä mieltä, että tuttu työryhmä on tärkeä asia elokuvaa tehdessä. Kärkkäinen kokee, että tutussa työryhmässä ei tarvitse kokea paineita siitä millaisena ohjaajana muu työryhmä hänet näkee. (Kärkkäinen, haastattelu 23.1.2013.) Myös me koimme hyötyä siitä, että tunsimme kuvaajamme entuudestaan, näin ollen kommunikointi kuvauksia suunniteltaessa ja itse kuvauksissa oli vaivatonta.

Äänittäjää emme erikseen varsinaisesti hakeneet, mutta myöhemmin syksyllä, projektin ollessa jo varsin pitkällä, meille kuitenkin tarjoutui mahdollisuus saada erillinen äänittäjä mukaan projektiimme. Yksiäkään kuvauksia ei oltu vielä tuolloin suoritettu, joten äänittäjän lisääminen kuvausporukkaan onnistui hyvin.

Kuvaajat ja äänittäjä osallistuivat projektiimme mielellään, mutta tekninen työryhmämme oli kuitenkin selvästi mukana dokumentissa ”keikkaluontoisesti”. Meillä oli vastuu kuvausten suunnittelusta ja suunnitelmamme pohjalta tekninen työryhmämme teki oman osuutensa. Taiteellinen näkemys oli siis vahvasti meidän omamme. Vaikka tekninen osaaminen ei ole vahvuutemme, olisimme tehneet dokumentin myös ilman apua. Kun idea yhteisestä toiminnallisesta opinnäytetyöstä syntyi, ei ollut varmuutta siitä saisimmeko apua vai tulisiko kuvauksista suoriutua kahdestaan. Kärkkäinen toteaaakin, että elokuvaa tehdessä jopa teknistä toteutusta tärkeämpää on ystävyys ja se, että voi luottaa työryhmään, olla siinä oma itsensä ja jopa hauras (Kärkkäinen, haastattelu 23.1.2013).



## 4 Käsikirjoittaminen

### 4.1 Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen

Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen voi tuntua monesta omituiselta. Miten tekijä voi ennustaa mitä todellisuudessa tulee tapahtumaan? (Aaltonen 2007, 150.) Myös me painimme saman kysymyksen äärellä. Käsikirjoituksen tekeminen tuotti ongelmia jo *Tissejä* tehdessä ja jälleen olimme saman ongelman edessä. Oppilaitoksessamme toteutettaviin teoksiin vaaditaan tuotantolupa ja luvan saaminen edellyttää myös käsikirjoituksen olemassa oloa.

Dokumentin käsikirjoittamiseen ei ole olemassa yhtä oikeaa kaavaa ja dokumentin käsikirjoitus on aina tekijänsä näköinen. Dokumenttiohjaaja Virpi Suutari sanoo kapinoinnensa dokumenttien käsikirjoittamista vastaan, mutta toisaalta myöntää työvaiheen olevan hyödyllinen. Käsikirjoituksen muotoa on pohtinut myös dokumenttiohjaaja Karna Cederström, jonka mielestä tiukasti ottaen dokumenttielokuvaa ei voi käsikirjoittaa. Vaikka käsikirjoituksen muotoon ja tärkeyteen suhtaudutaan dokumenttimaailmassa hyvin vaihtelevasti, yhtä mieltä ollaan kuitenkin siitä, että dokumentti on harvoin käsikirjoituksensa orja vaan näkemys voi muuttua matkan varrella. Esimerkiksi Kiti Luostarisen *Sanokaa mitä näitte* -dokumenttielokuvan yhdeksän sivun mittainen käsikirjoitus muistuttaa jopa enemmän synopsisista kuin lopullista elokuvaa. (Aaltonen 2006, 127–129.) Dokumenttielokuvaohjaaja Jukka Kärkkäinen puolestaan on sitä mieltä, että hän ei edes malttaisi tehdä käsikirjoitusta, vaan usein tekee mieli lähteä vain kuvaamaan ilman että pitää pukea ajatuksia sanoiksi. Kärkkäinen koostaa tälläkin hetkellä pitkää dokumenttia yhdessä ohjaajatyöparin kanssa ja kertoi, että tällä kertaa käsikirjoitus on syntynyt niin, että he ovat työparina keskustelleet ja kanssaohjaaja kirjaa keskustelujen avulla käsikirjoituksen kasaan. (Kärkkäinen, haastattelu 23.1.2013).

Käsikirjoituksella voi olla useampia funktioita. Käsikirjoituksen avulla tekijä voi hahmottaa itselleen elokuvaa ja kehitellä ajatuksiaan. Sillä voidaan kommunikoida dokumentin työryhmän kesken. Käsikirjoitus vaaditaan usein myös rahoituksen saamiseksi ja sen avulla lasketaan elokuvan budjetti ja tehdään tarkempi tuotantosuunnitelma. (Aaltonen 2006, 135.) Käsikirjoitus voidaan ja pitää tehdä, se ei ole kuitenkaan mikään sitova asiakirja vaan enemmänkin suunnitelma, työpaperi elokuvan tekemiseksi. Kun dokumentaristilla on käsikirjoitus, siitä on myös helpompi poiketa. (Aaltonen 2007, 150.)

Dokumenttiohjaaja Pirjo Honkasalo onkin sanonut, että jos käsikirjoitusta pitää kuvausten aikana katsoa niin sitten on jotain pielessä (Aaltonen 2006, 127).

#### 4.2 *Hetki ilmassa* -lyhytdokumentin käsikirjoittaminen

Lähtökohdan ollessa se, että kuvaamme useita eri henkilöitä, jokaista yhden päivän ajan, heidän hyppynsä äärellä ja henkilöiden ainoan yhdistävän nimittäjän ollessa jonkinlainen hyppääminen käsikirjoituksen tekeminen tuntui vaikealta, lähes mahdottomalta. Tarinallista käsikirjoitusta, jossa selventyy dokumentin eteneminen, ei syntynytkään ennen leikkausvaihetta.

Saimme myös huomata, että dokumenttia käsikirjoittaessa suunnitelma muuttuu monta kertaa ja epäonnekkaat sattumat, kuten loukkaantumiset, muokkasivat omalta osaltaan myös meidän käsikirjoitustamme. Basehyppääjämme loukkaantuminen vaikutti siihen, että hänen roolinsa dokumentissa muuttui täysin. Myös eräs toinen päähenkilöehdokas loukkaantui esihaastattelujen ollessa vielä kesken ja hän jäi tämän takia dokumentista kokonaan pois. Myöhemmin myös parkouraajan nilkan nyrjähtäminen aiheutti osaltaan ongelmia. Loukkaantumisen vuoksi kuvauspäivää jouduttiin siirtämään ja oli vaarassa, että mikäli syksy ehtii liian pitkälle, kuvauksia ei ehditä suorittamaan ajoissa ja parkouraajan osuus olisi vaihtunut johonkin toiseen hyppylajiin. Parkouria ei voi harrastaa mikäli maa on jäässä.

Vaikka emme ennen kuvauksia tehneet tarinallista käsikirjoitusta, jossa olisi selvinnyt miten dokumentin rakenne tulee hahmottumaan, teimme kuitenkin ennen kuvauksia kattavat kuvaussuunnitelmat ja henkilögallerian, jossa selvennettiin millaisia päähenkilöitä dokumentissamme tulee olemaan ja miksi juuri nämä ihmiset on valittu.

Dokumentin ja jokaisen henkilön kattoteemana oli hyppy ja hyppääminen, mutta lisäksi jokaiseen henkilöön löytyi oma näkökulma. Basehyppääjän näkökulmaksi muodostui loukkaantumisen lisäksi tämän kansainvälinen hyppykokemus. Pellehyppääjämme näkökulmaksi muodostui esiintymisarkuus. Nuori pituushyppääjämme pohti suhdettaan lajissa kilpailemiseen. Parkourissa esiin nousi päähenkilön suhde kokea parkour tapana liikkuu, enemmän elämäntapana kuin suorituksena.

Vaikka emme toimineet dokumentissa kuvaajina, oli meillä vahva visio siitä, miltä dokumentin pitäisi lopulta näyttää. Tämän vuoksi meille oli tärkeää miettiä millaisia kuvia

eri kuvauspaikoilta haluaisimme saada. Teimme kattavat kuvaussuunnitelmat valmiiksi ennen kuvauksia kuvaajille, joiden tehtäväksi jäi miettiä kuinka ideat olisi mahdollista parhaiten toteuttaa.

Kuvaussuunnitelmien lisäksi myös haastattelujen kysymykset syntyivät yhteisen mieltiskelyn kautta. Vaikka vain toinen meistä toimi kuvauspäivänä haastattelijana haluttiin kysymykset laatia yhdessä. Jokaiselta päähenkilöltä kysyttiin paljon samoja kysymyksiä hyppäämiseen liittyen, vaikka lajit poikkesivat toisistaan hyvinkin paljon. Nämä kaikkia koskevat kysymykset olivat juuri niitä, joille koko dokumentin idea oli alun perin rakentunut. Kaikilta hyppääjiltä kysyttiin esimerkiksi miltä hyppääminen tuntuu ja mikä hyppäämisessä on kaikkein parasta. Yhteisten kysymysten lisäksi jokaiselle henkilölle kaavailtiin myös omia henkilökohtaisia kysymyksiä hyppäämiseen liittyen. Nämä kysymykset syntyivät esihaastattelutietojen pohjalta.

Dokumenttiohjaaja Jouko Aaltosen mukaan haastattelurunko kannattaa muotoilla siten, että alussa on muutama helppo, niin sanottu lämmittelykysymys, joita haastateltava ei joudu miettimään liikaa. Muut kysymykset seuraavat näitä helppoja lämmittelykysymyksiä loogisessa järjestyksessä. Hankalat ja kiusalliset kysymykset kannattaa jättää haastattelun loppupuolelle, sillä ne voivat aiheuttaa ilmapiirin huononemisen tai pahimmillaan koko haastattelun keskeytymisen. Aina kannattaa pyrkiä kysymään avoimia kysymyksiä, joihin ei voi vastata vain ”kyllä” tai ”ei”. (Aaltonen 2011, 312.)

*Hetki ilmassa* -dokumentissa hankalia, raskaita, kysymyksiä piti kysyä ainoastaan basehyppääjältämme. Basehyppääminen on lajina vaarallinen ja haastateltavamme oli nähnyt monta kertaa kuinka lajissa voi menettää henkensä. Esihaastattelussa olimme varmistaneet, että haastateltava pystyy puhumaan aiheesta kameralle, eikä tämä ollut hänelle mikään ongelma. Kuitenkin haastattelun runkoa miettiessä sijoitimme nämä kuolemaan liittyvät kysymykset tarkasti valittuun hetkeen haastattelun loppupuolelle. Halusimme näin varmistaa, että haastattelussa tavoiteltu rento tunnelma säilyisi mahdollisimman pitkälle. Kuolemaan liittyvien kysymysten jälkeen oli vielä muutama kevyempi kysymys, ettei haastattelun lopuksi päällimmäisenä mielessä olisi surullinen tunnelma. Toimimme molemmat dokumentissa haastattelijoina ja olemme havainneet aikaisemmin tehdessämme haastatteluja (yhdessä ja erikseen), että helpoin tapa aloittaa haastattelu on juuri kevyet kysymykset, kuten Aaltonen edellä esittää. Pyrimme luomaan haastattelutilanteeseen rennon tunnelman. Kysymykset oli muotoiltu etukäteen paperille, mutta kumpikin meistä yritti tehdä haastattelutilanteesta enemmän jutustele-

van kuin tiukan asiallisen. Aaltonen toteaaakin, että jos olet muodollinen ja asiallinen saat yleensä muodollisia ja asiallisia vastauksia, kun taas rento ja epämuodollinen tunnelma tarttuu myös haastateltavaan ja hän vastaa rennommin (Aaltonen 2011, 311).

Kuvaussuunnitelmien tekeminen osoittautui erittäin hyödylliseksi ja myös päähenkilöt jäsentyivät tarkemmin, kun ajatuksia kirjoitti ylös. Kuitenkin edelleen tuntuu siltä, että tässä projektissa käsikirjoitukset tehtiin enemmän muita varten kuin meille itsellemme. Voi olla, että asiaan vaikuttaa myös se, että kyseessä oli lyhytdokumentti hyvin rajatussa aiheesta. Erilaisen projektin edessä voisimme suhtautua käsikirjoittamisen tarpeeseen eri tavalla.

Vaikka jokaisen hyppääjän kohdalla oli melko varmaa, ettei haastattelukuvaa tulla leikkauksivaiheessa käyttämään päätimme kuvata kaikki haastattelut hyppyyn sopivassa ympäristössä, eikä esimerkiksi studiossa.

## 5 Ohjaaminen

### 5.1 Kahden ohjaajan ja työryhmän välinen vuorovaikutus

Esituotantovaiheen loppuessa ja kuvausten alkaessa huomasimme ensimmäistä kertaa olevamme tilanteessa, missä työnjakoa oli mietittävä tarkemmin. Kuvauksia varten koottu työryhmä esitti toiveen, että kuvauksissa vain toinen meistä keskittyisi ohjaamiseen, jotta välttyttäisiin tilanteelta, jossa molemmat meistä huutelevat ohjeita päällekkäin. Pyyntö tuntui meistä hieman erikoiselta ja koimme, että keskinäinen kommunikokykymme on kyseenalaistettu. Kuitenkin koska oli tiedossa, että kuvaukset tullaan suorittamaan pääasiassa ulkona viileässä syysässä ja hektisellä aikataululla, koimme tarpeelliseksi myöntyä esitettyyn pyyntöön välttääksemme ristiriitoja ryhmän sisällä.

Sekä kuvaajilla, että äänittäjällä oli mahdollisuus toteuttaa myös omaa taiteellista näkemystään. Kerroimme kuitenkin myös millaista kuvaa toivoimme saavamme ja teimme kahdestaan kuvaussuunitelman kuvaajille malliksi. Kuitenkin annoimme työryhmälle mahdollisuuden toimia vapaasti omalla vastuualueellaan, eikä tarkoituksena ollut nostaa meitä jalustalle ohjaajien ominaisuudessa. Elokuva tehdessä muut tekijät syöttävät ohjaajalle ideoita ja ajatuksia, joista hänen on suodatettava ne joiden avulla muo-

dostuu hallittu kokonaisuus (Hyytiä 2004, 63). Aaltosen mukaan ohjaajalla onkin vastuu kokonaisuudesta, mutta se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että hänen pitäisi sanella kaikki diktatorisesti (Aaltonen 2011, 244).

Ohjaamisvastuun jakaminen sujui meillä kuitenkin hyvin. Kun kuvaussuunnitelma oli tehty yhdessä, pystyi itse luottamaan siihen, että toinen osaa tehdä juuri ne oikeat ratkaisut dokumentin kannalta kuvaustilanteessa. Tarvittaessa työparin mielipidettä oli myös mahdollista kysyä ja molemmilla meistä oli mahdollisuus ehdottaa ja toteuttaa kuvauspaikalla syntyneitä ideoita. Aaltosen mukaan kuvaustilanne ei olekaan pelkkää käsikirjoituksen kuvittamista, vaan siinä kohdataan maailma (Aaltonen 2006, 143).

Dokumentin yksinkertaisesta lähtötilanteesta ja kuvauspaikoista huolimatta työryhmämme oli melko suuri. Kahden kuvaajan saamista emme kokeneet välttämättömäksi, mutta kun oli mahdollista saada yhden kuvaajan sijasta kaksi kuvaajaa, päätimme ottaa avun vastaan. Kahdella kameralla oli kuitenkin tässä tapauksessa mahdollista työskennellä tehokkaammin kuin yhdellä. Kahden kameran avulla saimme nopeammin tarvittavaa materiaalia, kun hyppyjä pystyttiin koko kuvausten ajan kuvaamaan kahdesta eri kuvakulmasta. Tämä auttoi myös päähenkilöitämme, joille kuvaukset olivat fyysisesti vaativat. Kaiken kaikkiaan työryhmän suuruus oli kaikissa kuvauksissa viisi tai kuusi henkilöä.

Jokaista hyppääjää varten oli varattu yksi kuvauspäivä jonka aikana kuvattiin sekä hyppysuoritusta että haastattelu. Iso kuvausryhmä tuntui kuitenkin haastavalta haastattelutilanteessa. Aktiivista hyppimistä kuvattaessa päähenkilöt eivät tuntuneet juuri välittävän kuvaamisesta, mutta haastattelutilanteen intiimiyttä rikkoi se, että ympärillä oli parhaimmillaan viisi ihmistä haastateltavan ja haastattelijan lisäksi. Päähenkilölle onkin hyvä antaa jotain mielekästä tekemistä, eikä päähenkilöä kannata pyytää vain ”olemaan”, sillä siitä henkilö saattaa mennä vain entistä enemmän kipsiin (Aaltonen 2011, 242). Aaltosen havainto on huomattavissa hyppykuvistamme, joita katsoessa henkilöt ovat selvästi unohtaneet kameran täysin. Olisimme tietenkin karsineet työryhmän määrää haastattelutilanteessa, mikäli dokumentti olisi tehty jostain henkilökohtaisemmasta aiheesta. Kuitenkin, koska kaikki kysymykset käsittelivät hyppäämistä ja hyppääjän suhdetta lajiinsa, emme kokeneet työryhmän suuruutta ylitse pääsemättömäksi ongelmaksi. Isosta työryhmästä haastattelutilanteessa oli myös hyötyä. Haastattelun päätteeksi kaikilla läsnä olleilla oli vielä mahdollisuus halutessaan kysyä jotain päähenkilöltä. Kärkkäisen mielestä yhdessä tekeminen antaakin sen mahdollisuuden, että jokai-

nen työryhmän jäsen saa sanoa mielipiteensä ja hänen kokemuksensa mukaan usein ryhmän jäsenillä on hyviä ideoita (Kärkkäinen, haastattelu 23.1.2013). Kaksi vuotta aikaisemmin olimme kuitenkin kiinnittäneet haastattelutilanteen intiimiyteen huomiota *Tissejä* tehdessä, jolloin kuvauksissa oli haastateltavan lisäksi vain kolme ihmistä (kaikki naisia).

Useampia dokumenttielokuvia yhdessä toteuttaneet Kärkkäinen ja Passi jakavat jonkin verran työtehtäviä keskenään, mutta *Kovasikajutus*ssa he molemmat toimivat ohjaajina. Kärkkäinen kokee, että on hyvä sopia yhteisessä projektissa, että jollain henkilöllä on mahdollisessa ristiriitatilanteessa veto-oikeus taiteellisen näkemyksen suhteen. Joskin hän myös koki, ettei ole ollut tilanteita jolloin hänen olisi pitänyt omaa veto-oikeuttaan käyttää. (Kärkkäinen, haastattelu 23.1.2013). Kaksi vuotta aikaisemmin *Tissejä* työstäessä lähdimme projektiin tasa-arvoisina työkuppaneina eikä projektin aikana syntynyt suurempia näkemuseroja. Tämä saattoi myös olla syynä siihen, ettei veto-oikeus tullut tässäkin projektissa mieleen. Kuvaustilanteissa välttyimme ristiriidoilta.

## 5.2 Päähenkilöiden ohjaus

Dokumenttielokuvan ja fiktiivisen elokuvan ohjaamisen selkein ero liittyy juuri päähenkilöiden ohjaamiseen. Siinä missä fiktiossa ohjaaja pyytää tai jopa kääntää näyttelijöitä toimimaan halutulla tavalla, dokumentin teossa käytetään hienovaraisempia keinoja. Bill Nicholisin mukaan ihmisen peruskäyttäytyminen muuttuu kameran läsnä ollessa, kamera voi joko lisätä itsekontrollia tai stimuloida toimintaa. Ohjaajan tehtävä onkin saada ihminen rentoutumaan ja unohtamaan miltä näyttää. (Aaltonen 2011, 242).

Työryhmämme siis toivoi, että vain toinen meistä olisi kuvauksissa se varsinainen ohjaaja. Tämän työjaon synnyttyä oli myös ilmiselvää, että se kumpi meistä ei keskity kuvauksissa ohjaamiseen pitää päivän päähenkilöstä huolta ja toimii päivän haastattelijana. Vaikka ohjaajan rooli ei missään vaiheessa hävinnyt kummaltakaan, käytämme kuvaustilanteita kertovissa kappaleissa selkeyden vuoksi termejä ohjaaja ja haastattelija.

Haastattelijan tehtävänä oli saada päähenkilö tuntemaan olonsa mukavaksi kuvauksissa ja tietenkin toimia haastattelijana haastattelutilanteessa. Ohjaaja kommunikoi muun työryhmän kanssa ja piti huolen siitä, että kaikki tarvittava materiaali tulee kuvattua. Päähenkilöitä oli kaiken kaikkiaan neljä, joten päädyttiin tasapuoliseen ratkaisuun, jol-

loin molemmat toimivat kahtena kuvauspäivänä ohjaajana ja kahtena kuvauspäivänä haastattelijana.

Tiukkaan rajatun aiheemme vuoksi kuvaustilanteissa kuvattiin haastattelun lisäksi lähinnä hyppyjä ja hyppysten kuvaamisen välissä kameroita siirrettäessä ne usein sammutettiin. Näin syntyi niitä kuvauskatkoksia, jolloin toisen oli ehdottoman tärkeää pitää päähenkilöstä huolta, ettei tämä koe oloaan ulkopuoliseksi tai pitkästyneeksi. Kahtena kuvauspäivänä hyppyjä kuvattiin koko päivä ennen haastattelua. Näin kuvauspäivän aikana haastattelijalla oli vielä mahdollisuus jutustella pitkin päivää haastateltavan kanssa ja rentouttaa tunnelmaa ennen varsinaista haastattelua.

Jako siitä, kumpi ohjaa ja kumpi haastattelee minäkin kuvauspäivänä, syntyi helposti. Koimme, että esihaastatteluissa päähenkilöt ottivat enemmän kontaktia toiseen meistä ja tämän kokemuksen perusteella päätimme, että se kumpaan meistä on otettu vahvempi kontakti, toimii henkilön haastattelijana ja yhteyshenkilönä kuvausten ulkopuolella. Yhteyshenkilön tuli selventää vielä ennen kuvauksia mitä niissä tulee tapahtumaan, kertomaan haastattelun luonteesta ja päivän rakenteesta. Kaikki nämä asiat käytiin myös esihaastattelussa läpi, mutta lähempänä kuvauksia yhteyshenkilö varmisti, ettei päähenkilöllä ole kysyttävää tai huolenaihetta päivän suhteen. Yhteydenpidon määrä ennen kuvauksia määrittyi myös sen mukaan kuinka paljon koimme, että päähenkilö tarvitsee henkistä tukea ennen kameran eteen astumista.

Molempien tavoitteena oli olla helposti lähestyttävä ohjaaja, eikä omaa roolia ohjaajana ollut tarvetta korostaa millään tavalla. Ohjaaja tittelinä tuntui toisinaan jopa hieman vieraalta. Saman tunteen on kokenut myös dokumenttiohjaaja Jukka Kärkkäinen, joka kertoo, ettei ajattele itseään niinkään ohjaajana vaan ihmisenä kohtaamassa toista ihmistä (Kärkkäinen, haastattelu 23.1.2013).

### 5.3 Kuvauspäivät

#### 5.3.1 Basehyppääjän kuvaukset

Ensimmäisen kuvausmatkan oli tarkoitus kestää viikonlopun yli ja paikkana piti olla Rovaniemi ja sen lähiseutu. Basehyppääjä dokumenttia varten löytyi Rovaniemeltä ja tavattuamme hänet kesällä Helsingissä totesimme, että henkilö on niin kiinnostava, että

häntä varten kannattaa tehdä pidempikin kuvausreissu. Epäonneksemme päähenkilö kuitenkin kesän lopussa loukkasi jalkansa ja hyppyhommat hänen osaltaan keskeytyivät noin puoleksi vuodeksi. Muutaman viikon pohtimisen jälkeen päätimme kuitenkin olla vaihtamatta tätä henkilöä toiseen. Koimme että tällä henkilöllä oli niin paljon basehyppykokemuksia eri maista ja extremelajista innostunut nelikymppinen henkilö ole meistä erityisen kiinnostava. Loukkaantuminen päätettiin kääntää dokumentin eduksi ja kuvata yksi hyppääjä ilman hyppyä ja näin luoda loukkaantumisesta oma teema kyseiselle henkilölle.

Päätös loukkaantuneen hyppääjän pitämisestä dokumentissa ei ollut kuitenkaan yksinkertainen. Me molemmat olimme samaa mieltä siitä, että henkilö on kiinnostava ja että haluaisimme haastatella häntä, mutta olimme huolissamme siitä kuinka kertoa yksi hyppytarina ilman hyppykuvaa. Lopulta päätimme kuitenkin luottaa siihen, että päähenkilön tarina kantaa loukkaantumisesta huolimatta.

Rovaniemellä kuvaamisen syynä oli alun perin se, että siellä oli tarjolla useampi paikka, josta oli mahdollista suorittaa basehyppy. Päähenkilön loukkaantumisen myötä kuvaukset siirtyivät Helsinkiin. Kuvauspaikaksi Helsingissä valikoitui Malminkartanonhuippu, joka on yksi korkeimpia paikkoja mitä Helsingistä löytyy. Tarkoituksena oli löytää kuvauspaikka, jossa ollaan selvästi korkealla ja näin saadaan luotua vaikutelma siitä, että sieltä hypätään. Kuvauspaikka onkin syytä valita huolella, sillä kuvauspaikalla on parhaimmillaan dramaturginen tai jopa metaforinen merkitys (Aaltonen 2011, 94).

Näissä kuvauksissa noudatimme selkeästi eniten työryhmämme toivetta siitä, että vain toinen meistä toimii kuvauspäivänä ohjaajana. Tämä vaikutti kuitenkin niin, että kun vain toinen meistä oli aktiivisesti ohjaamassa kuvaustilanteita, niin päivän haastattelijalle ei jäänyt selkeää mielikuvaa siitä, minkälaista materiaalia oli lopulta kuvattu. Tuntui tärkeältä noudattaa työryhmän toiveita, vaikka tilanne tuntui hetkittäin epätasapainoiselta omaan työpariin nähden.

Jälkeenpäin huomasimme, että emme olleet suunnitelleet näitä kuvauksia tarpeeksi etukäteen. Lopputuloksesta huomasimme myös, että kyseessä oli työryhmän ensimmäiset kuvaukset. Korkea ja tuulinen paikka osoittautui haasteelliseksi kuvauspaikaksi. Nopeasti ilmeni, että se kuvakulma ja valo, mikä olisi ollut kameralle paras, ei ollutkaan äänen puolesta mahdollinen. Lisäksi olimme pyytäneet basehyppääjää ottamaan hyppövarusteitaan mukaan. Tarkoituksena oli luoda hyppyyn valmistautumisen illuusio ja



uskotella paikan ja varusteiden avulla, että henkilö aikoo suorittaa basehypyn. Loukkaantumisen oli tarkoitus paljastua vasta lopuksi. Kuitenkin tästä kerronnan tavasta luovuttiin leikkausvaiheessa nopeasti kun totesimme, ettei kuvattu materiaali kantanut suunnitelman mukaisesti.

### 5.3.2 Pituushyppääjän kuvaukset

Toiset kuvaukset suoritettiin Helsingissä urheilukentällä. Päivän aikana kuvattiin ja haastateltiin pituushyppääjää, joka oli päähenkilöstämme nuorin ja samalla elokuvan ainut tyttö. Vaikka päähenkilöllä oli kiinnostusta olla mukana dokumentissa ja hyppyjen kuvaaminen onnistui helposti, tuotti haastattelun tekeminen hieman ongelmia. Päähenkilöllä oli paikka paikoin vaikeuksia analysoida omia hyppykokemuksiaan ja itseään hyppääjänä. Näissä kuvauksissa päähenkilö kaipasi myös selvästi eniten ohjausta ja koimme, että hänelle oli erityisen tärkeää antaa positiivista palautetta koko kuvausten ajan ja myös niiden jälkeen.

Roolimme vaihtuivat edellisiin kuvauksiin nähden. Edellisten kuvausten ohjaaja toimi nyt haastattelijana ja päinvastoin. Näissä kuvauksissa toimimme kuitenkin tasavertaisempänä työparina kuin edellisissä kuvauksissa ja päivän haastattelijaa oli aktiivisemmin mukana seuraamassa eri kuvaustilanteita. Meidän keskinäinen kommunikointimme sujui selkeämmin edellisiin kuvauksiin nähden. Työryhmämme toive yhdestä ohjaajasta saattoi näissä kuvauksissa hieman häilyä, mutta negatiivista palautetta muulta ryhmältä ei kuitenkaan tullut.

Äänittäjäme ei päässyt tällä kertaa paikalle joten meistä se, jonka tehtävänä oli tällä kertaa toimia ohjaajan roolissa, suoritti tarvittaessa myös äänimiehen tehtäviä. Päähenkilömme tuen tarve oli kuvauksissa niin suuri, että haastattelijaa keskittyi kuvauksissa täysin tästä huolehtimiseen. Päähenkilön kannustaminen ja tukeminen onkin tärkeää, on se sitten sanallista tai sanatonta, sillä ohjaajaa (tässä tapauksessa siis myös haastattelijaa) voidaan pitää sosiaalisena peilinä, josta elokuvan henkilö tulkitsee omaa käyttäytymistään (Aaltonen 2011, 243).

Kuvausten jälkeen kamppailimme sen kanssa, että saimmeko haastattelun avulla päähenkilöstämme tarpeeksi irti ja oliko henkilövalinta ollut pituushypyn kohdalla oikea.

### 5.3.3 Parkouraajan kuvaukset

Lahden kuvauksiin oman haasteensa toi syksy ja toisen kameramiehen puuttuminen. Päähenkilömme oli ilmoittanut etukäteen, että parkouraaminen sateella on hankalaa jopa mahdotonta. Myös mahdollinen ensilumen sataminen oli huolena. Kuvauspäivien suhteen vaihtoehtoja oli tarjolla vähän ja kaikki piti ehtiä kuvaamaan päivänvalossa. Näissä kuvauksissa oli sellainen tunne, että on pakko onnistua, koska mahdollisuutta toiseen kuvauspäivään ei välttämättä olisi tullut.

Tällä kertaa toisen kameramiehen puuttuessa toisen meistä oli kannettava oma vastuunsa kuvaajana. Vaikka visuaalisen ilmeen suunnittelu oli meille tärkeää, kumpikaan ei ollut uskaltanut asettautua kuvaajan rooliin. Nyt kuitenkin kun ohjaaja pääsi kameran taakse, tallentui myös sellaista materiaalia, jota päätoimiset kuvaajamme eivät kuvanneet. Ohjaajana oli helpompi antaa kameran nauhoittaa vapaammin, kun taas ohjeistetut kuvaajamme keskittyivät kuvaamaan lähinnä vain sitä, mitä oli pyydetty. Lahden kuvauksista tallentuikin eniten autenttista materiaalia.

Uusi työjako aiheutti myös meidän kesken hämmennystä kuvauspaikalla. Toisen ohjaajan asettumista kameran taakse ei oltu ehditty miettimään etukäteen ja huomasimme kuinka erilainen tapa meillä oli lähestyä tilannetta. Päivän haastattelijasta, joka ei osallistunut kuvaamiseen, tuntui välillä, että kamera on turhaan päällä, kun taas kameran takana ollut ohjaaja tiedostaen kuvasi autenttista materiaalia käsikirjoituksen ulkopuolelta. Meidän välinen kommunikointimme näissä kuvauksissa olisi voinut toimia paremmin. Suurimmilta ristiriidoilta kuitenkin vältyttiin.

Ei ole mitenkään erikoista, että dokumenttiohjaaja asettuu myös kuvaajan rooliin. Tällöin ohjaajalle muodostuu tavallaan kaksoisrooli. Dokumenttiohjaaja Visa Koiso-Kanttila kokee, että ohjaajana on hyödyllistä kuvata itse, sillä silloin kuvausryhmä säilyy pienenä. Haittana kuitenkin tuolloin on, ohjaaja että saattaa laiminlyödä sosiaalista puolta suhteessa päähenkilöön ja muuhun työryhmään, koska keskittyy kuvaamiseen. (Aaltonen, 2006, 139). Meillä toisen ohjaajan oli kuitenkin mahdollista heittäytyä kuvaajan rooliin ja keskittyä siihen täysin, sillä toinen meistä piti huolta päähenkilöstä, eikä antanut tämän tuntea oloaan ulkopuoliseksi kuvaustilanteessa.

#### 5.3.4 Pellehyppynäytöksen kuvaukset

Pellehyppääjämme osallistui marraskuussa pellehyppynäytökseen uimahallissa. Tälläkään kertaa molemmat kuvaajamme eivät päässeet paikalle ja punnittuamme tilannetta totesimme, että otamme mukaan vain yhden kameran. Päätökseen vaikutti se, että olimme menossa kuvaamaan hyppynäytöstä rajatulta alueelta ja koimme, että toiselle kameralle ei ole tarvetta.

Ennen näytöstä toinen meistä lähti äänittäjän ja kuvaajan kanssa kuvaamaan pukuhuoneessa tapahtuvaa näytökseen valmistautumista. Tämä oli niitä hetkiä kun luotto omaan työpariin korostui, kun pystyi olemaan varma siitä, että meitä molempia ei joka tilanteessa tarvita. Tämä oli myös ainoa kerta kun kuvaushetkessä oli vain kolme työryhmän jäsentä paikalla. Kuvaushetkeen jännitettä loi se, että muu esiintyjäryhmä koki kiusalliseksi sen, että heidän valmistautumistaan häirittiin.

Parityöskentelyä ja työparisuhteen kehitystä voidaan tarkastella erilaisten suhteiden avulla. **Kiintyneessä suhteessa** yhteinen tavoite on selkiytynyt ja työparilla on yhteinen päämäärä, jota kohti se pyrkii. Työparin molemmilla osapuolilla on tietoisuus omasta ja toisen paikasta parityössä. (Seinä & Helander 2007, 30.) Emme olleet etukäteen suunnitelleet millaista materiaalia valmistautumisesta pitäisi saada, mutta oli luotto siitä, että työpari osaa toimia tilanteessa parhaaksi katsomallaan tavalla.

Pellehyppynäytöksen kuvaaminen erosi muista kuvauksista. Vaikka dokumenttia ei voi koskaan täysin käsikirjoittaa edelliset kuvaukset oli suunniteltu tarkkaan ja niissä noudatettiin kuvaussuunnitelmaa ja ohjattiin päähenkilöä myös osittain sen mukaan. Lavastuksen tuntua voi tulla kuitenkin siitä, että päähenkilöt ovat olleet valmistautumassa ja hyppäämässä vain meitä varten. Pellehyppynäytöksessä oli edessä hetki, jolloin päähenkilömme oli oikeasti menossa hyppäämään yleisön eteen ja valmistautui siihen. Oikein viritetty tilanne ei ohjaamista edes kaipaa. Usein parasta dokumenttielokuvan ohjaamista saattaakin olla se, että asioiden annetaan vain tapahtua (Aaltonen 2011, 243). Pukuhuoneessa olleella haastattelijalla oli myös sillä hetkellä kokemus siitä, että tällaista se dokumentin kuvaaminen oikeasti on.

Susanna Helke tutkii teoksessaan *Nanookin jälki* (2006) fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan suhdetta ja rajapintaa. Kuinka paljon dokumenttia voi ohjata ja asetella tai lavastaa ja puhua silti edelleen dokumentista? 1960-luvulla dokumenttielokuva koki

pienen renessanssin. Tuolloin pidettiin uutena kerrontatapana sitä, ettei selittävää kertojaa enää tarvittu. Syntyi ajatus elokuvasta sattuman ja hetkien taiteena. Tämä ajatus johti siihen, että koettiin, ettei tilanteita tarvitse esimerkiksi valaista tai muuten järjestää. Helken mukaan täydelliseen aitouteen pyrkiminen johti siihen, että heiluvasta käsivarakuvasta, hitaasti kehittyvistä tilanteista ja rakeisuudesta tuli vuosikymmeniksi dokumenttielokuvan keskeisiä tunnuspiirteitä. (Helke 2006, 39.) Myöhemmin leikkausvaiheessa huomasimme, että kuvaustilanteista olisi voinut olla enemmänkin täysin autenttista materiaalia. Kuitenkin tiedostimme koko ajan sen, ettei dokumenttia tällaisesta aiheesta nopealla aikataululla voi kuvata ilman aktiivista ohjaamista ja aseteltuja tilanteita.

### 5.3.5 Pellehyppäjän kuvaukset

Viimeinen kuvauspäivä poikkesi edeltävistä siinä, että toinen meistä ei sairastumisen vuoksi päässyt paikalle. Sen lisäksi, että kuvauksiin oli huomattavan paljon vähemmän aikaa kuin edellisiin niin toisen meistä piti kantaa kaikki vastuu yksin. Yksin jäänyt ohjaaja koki tilanteen ikäväksi, eikä vastuunkantaminen miellyttänyt, mutta yllättävään tilanteeseen oli sopeuduttava. Sairastunut ohjaaja ei ollut tyytyväinen siihen, ettei pääse itse paikalle, mutta toisaalta luottamus toiseen ohjaajaan oli vahva. Luottamuksen ollessa riittävän syvä voi työparin toinen osapuoli ottaa ratkaistavakseen ja vastuulleen asioita joista ei ole ehditty sopia. Tilanteissa joissa toinen on syystä tai toisesta poissa pelistä on toinen on tietoinen missä asiat menevät ja toinen pystyy ottamaan tilanteen sujuvasti haltuun. (Seinä & Helander 2006, 21.)

Kuvauksista piti suoriutua tiukalla aikataululla, epäonnistumisiin ei siis ollut varaa, mikä ei helpottanut tilannetta. Näissä kuvauksissa kuvaajat joutuivat ottamaan vielä enemmän vastuuta omasta tekemisestään, sillä tarvittaessa saatavilla oli vain toinen ohjaajista. Kuvaukset suoritettiin uintikeskuksessa ja aikaa oli rajallisesti, sillä kuvaukset alkoivat illalla kun halli oli enää muutaman tunnin auki. Erittäin kiireinen kuvausilta ja kuuma ja kostea uimahalli koettelivat koko työryhmän hermoja.

Edellisten kuvauspäivien tapaan myös tätä kuvauspäivää varten oli suunniteltu kattava kuvaussuunnitelma. Kuvaajat jakoivat kuvattavat otokset keskenään ja pitivät suunnitelman avulla huolta siitä, että kaikki toivottavat kuvat tulee hankittua. Toisaalta koska aikataulu oli tiukka ja kattava kuvaussuunnitelma valmiina, improvisaatiolle ei tuntunut tällä kertaa olevan tilaa.

Kaiken kaikkiaan opimme jokaisesta kuvauspäivästä jotain, mikä auttoi seuraavissa kuvauksissa. Jokaisista kuvauksista saatiin ainakin osittain sitä mitä sieltä menttiin hakemaan ja jotain myös valmiin suunnitelman ulkopuolelta.

## 6 Leikkaus

### 6.1 Ohjaajan suhde leikkaamiseen

”Jos elokuvateoksen voidaan sanoa syntyvän, on kättilöksi vain yksi ehdokas: leikkaaja” (Pirilä & Kivi 2008, 7). Pidimme alusta asti leikkaamista niin ratkaisevana osana taiteellista näkemystä ja kokonaisuuden hallintaa, ettei tätä tehtävää voinut uskoa kenellekään muulle. Siinä, että ohjaaja leikkaa itse dokumenttinsa piilee kuitenkin pieni vaara. On vaikeaa arvioida materiaalin todellista toimivuutta kokonaisuudessaan, ohjaajalla kun on tapana rakastua omaan materiaaliinsa (Aaltonen 2011, 232). Meillä oli kuitenkin etuna se, että vaikka yhteinen visio oli vahva, meitä oli kuitenkin kaksi leikkaajaa, joiden näkemykset hetkittäin erosivat toisistaan. Näkemyseroista keskusteleminen pakotti tarkastelemaan materiaalia myös kriittisesti. Voisi ajatella, että keskustelu eräällä tavalla pakottaa synnyttämään työparissa ajatuksia ja ottamaan huomioon toisen näkökulman asiaan. Uusien asioiden oppimisessa ja ongelmien ratkaisussa työpari tuokin jotain enemmän kuin yksin työskennellessä. (Seinä & Helander 2007, 19.)

Dokumenttielokuvaa tehdessä ohjaaja voi suhtautua leikkaamiseen monin eri tavoin. Dokumenttiohjaaja Kanerva Cederström on tullut siihen tulokseen, ettei pysty kommunikoimaan leikkaajalle omaa sisäistä prosessiaan. Cederström onkin tullut siihen tulokseen, että on parempi leikata dokumenttinsa itse. (Aaltonen 2006, 145). Me olemme Cederströmin kanssa samaa mieltä ja koemme dokumentin leikkaamisen olevan niin olennainen osa kokonaisuutta, ettemme halua antaa leikkausvastuuta kenellekään muulle.

*Kovasikajuttua* tehdessä ohjaajat J-P Passi ja Jukka Kärkkäinen jättivät materiaalin aluksi täysin leikkaaja Riitta Poikselän haltuun. Kärkkäinen kertoo, että Poikselkä oli onnistuneesti osannut kerätä materiaalista juuri oikeita aineksia elokuvaa varten. Poikselkä oli *Kovasikajutussa* leikkaajana lähes koko prosessin ajan. Viimeisen silauksen

ohjaajat Kärkkäinen ja Passi tekivät kahdestaan. (Kärkkäinen, haastattelu 23.1.2013.) Ulkopuolinen leikkaaja pystyykin suhtautumaan ohjaajaan verrattuna materiaaliin ulkopuolisin silmin ja osaa miettiä elokuvaa katsojan kannalta (Aaltonen 2006, 146).

## 6.2 Leikkauskäsikirjoituksen tekeminen

Leikkauskäsikirjoituksella tarkoitetaan käsikirjoitusversiota, joka tehdään kuvausvaiheen jälkeen leikkausprosessia varten (Aaltonen 2007, 146). Emme olleet tehneet ennen kuvauksia varsinaista käsikirjoitusta, joka olisi ollut tukena leikkausprosessissa. Ensimmäiseksi edessä oli siis leikkauskäsikirjoituksen tekeminen, joka alkoi materiaaliin tutustumisella ja haastattelujen litteroimisella.

Leikkauskäsikirjoitus on ennen kaikkea suunnitelma, jonka pohjalta elokuva leikataan. Tästäkin käsikirjoituksesta voidaan poiketa jos leikkauksivaiheessa löytyy parempia ratkaisuja (Aaltonen 2007, 147). Kun kaikki materiaali oli litteroitu, otimme hyvin konkreettisen lähestymistavan leikkauskäsikirjoituksen tekemiseen. Meillä ei ollut kerrottavana yhtä kronologisesti etenevää tarinaa vaan useampia pieniä tarinoita, joista piti muodostaa toimiva kokonaisuus. Tarinan muodon etsiminen leikkausohjelmalla tuntui raskaalta. Materiaalia jouduttiin siirtelemään editointiohjelman aikajanalla ja tuntui hankalalta hallita klippien suurta määrää ja yrittää etsiä niille oikeaa paikkaa. Litteroidut haastattelut tulostettiin ja leikkaus- ja liimaustekniikalla rakensimme fyysisen palapelimäisen käsikirjoituksen. Tätä työtapaa olimme kokeilleet jo *Tissejä* tehdessä.

*Hetki ilmassa* -dokumenttia tehdessä alkuperäisenä suunnitelmana oli käsitellä jokainen päähenkilö erikseen: esitellä ensin yksi hyppääjä ja sen jälkeen siirtyä eteenpäin seuraavaan hyppääjään palaamatta enää taaksepäin jo käsiteltyyn päähenkilöön. Haastattelujen käsittelyn ja litteroinnin myötä alkoi kuitenkin tuntua siltä, että suunnittelemamme rakenne ei tulisi toimimaan. Päähenkilöiden valmiudet kertoa itsestään hyppääjänä poikkesivat paljon toisistaan ja kertomalla vain yhden päähenkilön tarinan kerrallaan dokumentista ei olisi tullut tasapainoinen kokonaisuus. Leikkaamalla henkilöiden puheita ristiin oli helpompi tasoittaa verbaalisen ulosannin eroja ja laittaa hyppääjät myös kommunikoimaan keskenään.

Ensimmäinen leikkauskäsikirjoitus oli melko kaukana lopullisesta dokumentistamme, mutta se auttoi meidät alkuun. Leikkauskäsikirjoituksen tekemisen ansiosta yli kaksi tuntia kestävä haastattelumateriaalimme supistui helposti seitsemääntoista minuuttiin.

Tämä oli hyvä alkuasetelma dokumentille, jonka kestoksi olimme kaavailleet maksimissaan viisitoista minuuttia. Leikkauskäsikirjoituksen tekemisen myötä myös materiaali tuli erittäin tutuksi.

### 6.3 *Hetki ilmassa* -dokumentin leikkaaminen

Leikkaamiseen oli varattu aikaa vajaa kaksi kuukautta, josta lähes puolet pystyimme keskittymään ainoastaan dokumentin leikkaamiseen kun muita kursseja ei ollut suoritettavana. Rungas leikkausaika mahdollisti perusteellisen materiaaliin tutustumisen ja pitkän ajatusprosessin läpikäymisen. Leikkaustyön äärellä pohdimme myös paljon sitä, mihin elokuva pyrkii ja mitä sillä halutaan sanoa.

Tässä vaiheessa projektia suhde työpariin korostui entisestään. Dokumenttia leikatessa näkemyserot nousivat ensimmäistä kertaa kunnolla esiin. Pidimme tärkeänä sitä, että leikkaamme dokumentin itse ja tiesimme rakenteen hahmottuvan vasta kunnolla leikkausvaiheessa. Vaikka yhteinen visio oli edelleen olemassa, nyt se hahmottui myös enemmän yksilöllisten näkemysten kautta. Kuvaustilanteissa päätöksiä piti tehdä nopeasti ja toisaalta molemmat halusivat antaa toisen ajatuksille mahdollisuuden, joten kompromissit syntyivät tuolloin nopeasti ja helposti. Leikkausvaiheessa tehtävät päätökset tuntuivat lopullisemmilta ja näin ollen kompromisseihin oli myös vaikeampi päästä. Vaikka edelleen halusimme säilyttää tasavertaisen työparisuhteen ja toimia molemmat leikkaajina, tässä vaiheessa ensimmäistä kertaa mietimme pitäisikö tehdä muutama työpäivä ilman toista. Tarkoituksena oli, että näin saisi rauhassa kokeilla omia ideoitaan päivän aikana läpi ja samalla antaa toiselle etäisyyttä materiaaliin hetkeksi.

Toinen voi auttaa toista näkemään, kun vauhti on liian luja. Toinen voi auttaa ottamaan etäisyyttä kulloiseenkin työtehtävään ja haastaa ajatusleikkiin ja näkökulman vaihtoon: entäpä jos? Miten voisimme tehdä tämän toisin? (Seinä & Helander 2007, 60.)

Molempien mielestä idea omasta leikkauspäivästä oli hyvä, mutta lopulta päätöstä ei kuitenkaan käytetty, koska materiaali löysi muotonsa.

Työskentelimme lähes kaksi kuukautta päivittäin monta tuntia yhdessä ja mitään ratkaisuja ei voinut tehdä täysin yksin, eikä ollut yhtä oikeaa tapaa rakentaa elokuvaa oikein. Yhdessä leikkaaminen vaati myös sen, ettei kumpikaan asettunut vahingossa johtavaan rooliin, vaan molemmilla piti edelleen olla samanarvoinen asema toiseen

nähden ja molempien piti pystyä luopumaan tarvittaessa myös omista ideoista ja antaa tilaa toisen visioille. Tärkeää oli myös huolehtia siitä, että vaikka töitä tehtiin välillä väsyneinä ja kireämmillä hermoilla oli leikatessa molemmilla mahdollisuus kertoa omia ideoitaan eikä suun avaamista tarvinnut pelätä. Työparin entuudestaan tuntemisesta voikin olla suuri etu. Kun oppii tuntemaan toisen normaalissa arjessa ja tiukoissa paikoissa tietää milloin toinen kulkee ns. rajoilla. Kun luottamus ja keskinäiset pelisäännöt ovat muotoutuneet voi työparin kanssa harjoittaa purkutyöskentelyä eli defusingia. Purkutyöskentelyssä on mahdollisuus jakaa kaikki tunteet ja miettiä mitä tapahtui ja mikä ei toiminut, tällöin tilanne ei jää selvittämättömäksi. (Seinä & Helander 2007, 39.)

Usein ratkaisut syntyivät eri vaihtoehtoja kokeilemalla. Kun vastaan tuli kohtia joiden leikkaustavasta olimme eri mieltä, helpointa oli kokeilla molempien visioita ja sitä kautta arvioida kumpi on elokuvan kannalta parempi vaihtoehto. Kompromisseja voi tehdä myös hyvin luovalla tavalla. Dokumenttiohjaaja Jukka Kärkkäinen kertoo, että *Kovasikajutun* leikkaamisen loppuvaiheessa kompromisseja dokumentin toisen ohjaajan J-P Passin kanssa tehtiin myös ”kaljapalkalla”. Toisen hyväksynnän omalle näkemykselle pystyi ostamaan oluella. (Kärkkäinen, haastattelu 23.1.2013.)

*Hetki ilmassa* -dokumentin oikean rakenteen löytyminen oli ongelmallista ja aikaa vievää. Me molemmat koimme ominaiseksi työskentelytavaksi kokeilla eri leikkausvaihtoehtoja ja sitä kautta löytää oikeat kompromissit. Oli helpompaa näyttää konkreettisesti toiselle oma leikkausajatus kuin vain selittää sitä sanallisesti. Tämän leikkaustyylin myötä vietimme materiaalin äärellä todella paljon aikaa ja se pureskeltiin monta kertaa läpi. Dokumenttiohjaaja Pirjo Honkasalo lähestyy materiaaliaan hyvin eri tavalla. Honkasalo on sitä mieltä, että elokuvaa leikatessa eri versioiden tekemisellä leikkaaja tapaa materiaalin itselleen. Honkasalo miettii kohtausta ja leikkaa sen sitten päässään. Materiaaliin hän ei koske ennen kuin on saavuttanut määrätyn mielentilan. Honkasalon mukaan näin materiaali säilyy mahdollisimman pitkään tuoreena. (Aaltonen 2006, 150.) Dokumenttielokuvaa tehdessä ideaali tilanne on se, että materiaali ikään kuin kasvat-  
taa muotonsa eri versioiden kautta, joista lopulta muodostuu kokonainen elokuva (Aaltonen 2006, 156).

Leikkauskäsikirjoituksen tehtyämme leikkasimme ensin haastattelumateriaalin tehdyn käsikirjoituksen mukaisesti. Aluksi aikajanalla oli pelkästään puhuvia päitä, mutta ajatuksena oli ollut alusta asti, että perinteistä haastattelukuvaa ei käytettäisi ollenkaan, vaan haastattelut kulkisivat hyppykuvien alla. Poikkeuksen tähän teki loukkaantunut



basehyppääjämme, jonka haastattelukuva nähdään dokumentissa. Haastattelu oltiin kuitenkin kuvattu sellaisella paikalla, että katsoja voi olettaa hänen hyppäävän.

Dokumentin leikkaamiselle on olemassa monta eri strategiaa, joiden avulla kuvattua materiaalia voidaan lähestyä. **Kronologisessa strategiassa** kohtaukset leikataan karkeasti peräkkäin tapahtumajärjestykseen. **Käsikirjoituksen mukaan** leikattaessa lähtökohtana on käsikirjoitus ja materiaali leikataan kasaan kohtausten mukaisessa järjestyksessä. **Rinnakkaiset tarinat erikseen strategiassa** leikataan erilliset tarinat ensin yksilöinä, jonka jälkeen ne lomitetaan yhdeksi kokonaisuudeksi. **Kaikki kohtaukset erikseen strategiassa** kaikki kohtaukset leikataan erikseen ja vasta lopuksi kohtaukset sovitetään yhdeksi elokuvaksi. **Avainkohtaukset ensin strategiassa** elokuvan avainkohtaukset, eli käänteet sekä alku ja loppu, leikataan ensin omaksi kokonaisuudeksi ja sovitetään sen jälkeen muuhun materiaaliin. **Haastattelurungon** mukaan leikattaessa elokuvalla tehdään runko haastattelun pohjalta. Kun runko toimii, haetaan tilanteita, kohtauksia ja kuvia, joilla dokumenttia elävöitetään ja tuodaan asia lähelle katsojaa. (Aaltonen 2007, 345–346.)

Vaikka emme tietoisesti valinneet yhtä tiettyä strategiaa, on dokumenttimme selvästi leikattu haastattelurungon mukaan. Haastattelurunkoa piti kuitenkin rakentaa pitkään ja oikean tasapainon löytäminen tuotti suuria vaikeuksia. Yritimme lähestyä materiaalia myös niin, että olisimme ensin koonneet sen kuvien kautta ja sovittaneet haastattelumateriaalit kuviin sopivaksi. Tässä vaiheessa projektia huomasimme, että vaikka visuaalisuus tulisi olemaan dokumentissamme ehdottoman tärkeää, oli visuaalista ilmettä äärimmäisen vaikea rakentaa ilman, että oli tarinaa minkä avulla tehdä sitä. Päädymme siis takaisin haastattelurungon kehittelyn pariin.

#### 6.4 Leikkaustyylin löytyminen

Alun perin olimme pohtineet, että dokumentissamme tulisi olemaan rauhallinen leikkaustyyli ja paljon pitkiä hitaita kuvia. Myös hidastusten käytöstä keskusteltiin. Kuitenkaan lopulta leikkausvaiheessa hidastukset eivät nousseet keskusteluun kertaakaan ja leikkaustyylistäkin tuli lopulta hieman jouhevampi kuin mitä olimme alun perin suunnitelleet, vaikka tietty rauhallisuus edelleen säilyi.

Siinä vaiheessa kun luovuttiin suunnitelmasta käsitellä jokaista hyppääjää erikseen, harkitsimme sitä, että olisimme näyttäneet hyppyjen kulkua samantahtisesti, eli jokai-

sen hyppääjän hypyn kaari oli kulkenut rinnakkain. Kuvien tarkemman tarkastelun ja niiden karsimisen kautta oivalsimme kuitenkin kuinka tarinaa voi liikuttaa eteenpäin aktiivisten hyppykuvien avulla.

Liikkeestä leikkaamisen lähtökohtana voidaan pitää, että liikevaikutelman tai liikkeen johon edellinen otos päättyy, tulee otosten liitoskohdan jälkeen jatkua samana (Pirilä & Kivi 2008, 86). Leikatessamme eri hyppyjä peräkkäin pystyimme kuitenkin käsittelemään liikevaikutelman jatkuvuutta hieman vapaammin. Meistä oli tärkeämpää luoda katsojalle tunne liikkeestä eikä vain näyttää yhtä hyppyä kokonaisuudessaan kerta toisensa jälkeen. Oikealla leikkausrytmillä pystyi leikittelemään hyppyjen eri vaiheita suhteessa toisiinsa, esimerkiksi yhdessä leikkaussaumassa näytetään kun pellehyppääjämme lähtee tippumaan hyppytornista alas uima-altaaseen, mutta alastulo näytetäänkin pituushyppääjän hypystä.

Klaffivirheellä tarkoitetaan ääni- tai kuvakerronnassa tapahtuvia jatkuvuuden tai sujuvuuden häiriöitä, hyppyjä ja nytkähdyksiä. Varsinainen klaffivirhe syntyy yleisimmin silloin kun kaksi samasta kohteesta samalla kuvakoolla kuvattua otosta liitetään peräkkäin ilman, että kameran paikkaa muutetaan riittävästi. Klaffivirhe voi syntyä myös jos peräkkäin liitetään otokset, missä kamera pysyy paikallaan, mutta otosten välillä kohde muuttaa asemaansa. Tällöin kohde näyttää ikään kuin hypähtävän. (Pirilä & Kivi 2008, 83–84.) Klaffivirhettä voi käyttää kuitenkin myös tyylikeinona. Dokumentissamme näytetään kuinka pellehyppääjä valmistautuu pukuhuoneessa edessä olevaan näytökseen. Hyppääjä maskeeraa itseään peilin edessä ja kamera on asemoitu niin, että se kuvaa hyppääjän peilikuvaa. Kohtauksessa kamera pysyy koko ajan paikoillaan ja päähenkilö keskittyy maskeeraamiseen. Maskeeraaminen kuitenkin kestää sen verran pitkään, emmekä halunneet leikata väliin muuta kuvaa, joten ratkaisuna oli kahden klaffivirheen käyttäminen. Klaffivirheestä johtuen päähenkilö nytkähtää hieman, mutta koska seuraavassa kuvassa on huomattavasti enemmän meikkiä henkilön naamassa, klaffivirhe toimii ja tuntuu, että kerronta kulkee eteenpäin.

Koulutuksemme tähtää nopeaan toimitustyöhön ja journalistiseen kuvakerrontaan. Toisen vuosikurssin dokumenttikurssia lukuun ottamatta opintosuunnitelmaamme ei kuulu niinkään taiteellisen lopputuloksen tavoittelu. Journalistisen kuvakerronnan ongelma on usein ajan puute. Juttuja pitää tehdä nopeasti ja ne perustuvat kaavamaiseen kuvakerrontaan, joka sisältää usein haastattelukuvan ja kuvituskuvaa siitä paikasta missä

haastattelu tehdään tai mihin juttu liittyy. Painoarvo on aina selkeästi jutun sisällössä, jota kuvakerronta tukee.

Dokumentillamme oli alusta asti visuaalinen lähtökohta, mutta leikkausvaiheessa huomasimme, että opitusta journalistisesta kuvakerrontatyylisestä oli vaikeata päästä eroon. Vaikka olimme tehneet tarkat kuvaussuunnitelmat ja kuvaajat olivat toimineet annettujen ohjeiden mukaisesti, huomasimme leikkausvaiheessa materiaalia läpi käydessämme, ettei kuvista huokunutkaan se taiteellisuus, jota olimme päässämme miettineet. Myös kuvattu kuvituskuva muistutti ajankohtaisohjelmien reportaaseja. Tässä vaiheessa projektia ymmärsimme sen, ettei dokumentista tulisi niin taiteellista kuin olimme alun perin ajatelleet. Piti siis löytää uusi lähestymistapa käsitellä materiaalia. Tämä tarkoitti sitä, että kuvituskuvat karsittiin minimiin ja keskityttiin liikevaikutelman synnyttämiseen.

Leikkausvaiheessa intuitiolle kannattaa antaa tilaa. Dokumenttiohjaaja Kiti Luostarinen kertoo, että *Sanokaa mitä näitte* -elokuvaa leikatessa, hän ei yhdessä leikkaajan kanssa etsinyt kuvitusta johonkin teemaan vaan pikemminkin he poimivat kuvia, jotka liikutivat ja koskettivat Luostarista. Ohjaaja ja leikkaaja eivät edes pyrkineet analysoimaan miksi joku kuva valittiin johonkin. Luostarinen kuvailee tätä leikkaustyyliä subjektiiviseksi leikkaamiseksi. (Aaltonen 2006, 149.) *Hetki ilmassa* -dokumentti kuvitettiin myös hyvin pitkälti intuition kautta. Kuvatut hyppy- ja kuvituskuvat eivät suoraan liittyneet siihen, mistä päähenkilö puhuu ja informaation välittämisen sijaan kuvien tarkoitus on luoda tunnelmia.

## 6.5 Päähenkilöiden käsittely leikkausvaiheessa

Leikkausvaiheessa dokumentin tekemiseen liittyy tiettyjä eettisiä kysymyksiä. Tässä vaiheessa ohjaaja joutuu miettimään, mitä valitaan kerrottavaksi ja mitä jätetään pois. Perussääntönä voidaan pitää, ettei päähenkilöä saa vahingoittaa. Toinen eettinen ongelma koskee materiaalin manipulointia. Mikä on hyväksyttävän muokkaamisen ja tulkinnan ja toisaalta valehtelun, huijaamisen ja harhaan johtamisen välinen ero? (Aaltonen 2011, 331–332.)

Dokumenttimme aiheen ja kerrontatavan vuoksi eettisiä kysymyksiä ei juuri esiintynyt projektimme aikana. Lähes kaikki puhemateriaali mitä dokumentissa kuullaan on kerätty hallittujen haastattelujen avulla. Kameralle ei ole juurikaan tallentunut hetkiä, jolloin päähenkilö unohtaisi kameran olemassa olon ja puhuisi ohi suunsa. Emme myöskään

pyrkineet kuvaamaan erityisen huomaamattomasti tai jopa salaa. Kameralle on kuitenkin tallentunut jotain pieniä kommentteja hyppyjen kuvausten lomassa päähenkilöt ovat tiedostaneet koko ajan kameran olemassa olon. *Hetki ilmassa* -dokumentin työstövaiheessa kohtasimme kaksi erilaista eettistä kysymystä, jotka meidän piti käsitellä.

Ensimmäinen eettinen kysymys liittyi kohtaukseen, jossa pellehyppynäytökseen valmistautuvat henkilöt tutkivat esityksen hyppylistaa. Kuvassa näkyy koko ajan päähenkilömme, joka osoittaa listalta oman hyppyjärjestyksensä ja kertoo suoraan kameralle mitä näytöksessä tulee tapahtumaan. Kuva on rajattu niin, että kuvassa näkyy pelkkä päähenkilö, mutta äänet ympäriltä paljastavat, että hän ei ole yksin. Joku kuvan ulkopuolelta kommentoi alkavaan näytökseen liittyen: ”tää on yhtä paska näytös kun viimeksikin oli täällä tiksissä. Vittu mä hengailin vaan tuolla koko ajan.” Pohdimme, että voiko pätkeä leikata niin, että tämä lause kuuluu. Puhuja ei näy kuvassa, mutta viimeistään lopputekstit paljastavat mistä pellehyppyryhmästä on kyse ja pohdimme, että antaako lausahdus väärän kuvan koko ryhmästä. Kuitenkin, koska kuvaaminen tehtiin avoimesti ja koko ryhmä tiesi, että olemme paikalla koimme, ettei sensuuriin ollut tarvetta. Ratkaisua puolsi myös se, etteivät kommentoijan kasvot ole näkyvissä ja hän kritisoi ainoastaan esiintymisjärjestystä, ei esimerkiksi ryhmäläisiään tai Tikkurilan uimahallia. Aaltosen mukaan kokemattomat ohjaajat ylireagoivat helposti eettisiin ongelmiin. Eettiset ongelmat ja kysymykset on syytä pitää mielessä leikkausvaiheessa, mutta niitä ei pidä liioitella. (Aaltonen 2011, 332.) Jälkikäteen ajateltuna mielestämme on hyvä, että kiinnitimme kohtauksen huomiota ja punnitsimme siihen liittyviä eettisiä kysymyksiä. Mikäli olisimme jättäneet kohtauksen pois, olisimme ehkä sortuneet Aaltosen mainitsemaan ylireagointiin, mutta mielestämme oli kuitenkin tärkeää käsitellä asia läpi ja perustella oikeus kohtauksen käyttöön.

Toinen eettinen ongelma oli pituushyppääjämme rooli dokumentissa. Päähenkilöllämme oli vaikeuksia analysoida verbaalisesti omaa hyppäämistään ja suhdettaan siihen. Monet vastaukset olivat yksisanaisia tai sisällöllisesti köyhiä, joten vastauksista oli hankalaa rakentaa kokonaisuuksia. Jouduimme pohtimaan voiko pituushyppääjää käyttää dokumentissamme ollenkaan.

Vaikka molemmat meistä tiesivät, ettei kaikki kuvattu materiaali, tai edes henkilöt, päädy aina dokumenttiin asti, oli todella vaikea ajatella yhden henkilön kokonaan pois sulkemista. Ei ole mitenkään poikkeuksellista, että dokumenttia varten kuvataan enemmän henkilöitä ja haastatteluja kuin lopulta käytetään. Henkilöitä voidaan leikata eloku-

vasta myös kokonaan pois. Jouko Aaltosen dokumenttelokuvassa *Kilometreittäin työtä* (1997) esitellään pariskunta, jonka rakkaustarina on alkanut siirtotyömaalta. Elokuva varten löytyi viisi pariskuntaa, joista lopulta kuvattiin kahta, mutta elokuvaan päätyi vain yksi. (Aaltonen 2007, 154.)

Aaltonen korostaakin, että jos henkilön etsiminen on kesken pitää painottaa, ettei kiinnostus ole vielä lupaus mistään. On myös syytä muistuttaa, että monet asiat vaikuttavat lopulliseen valintaan. Aaltonen muistuttaa vielä, että ihmisiä pitää kohdella kunnioitavasti. (Aaltonen 2011, 98.) Vaikka tiedostimme, että päähenkilön dokumentista pois leikkaaminen on täysin mahdollista, jouduimme punnitsemaan olemmeko luvanneet kuvaustilanteessa liikoja. Kuvaustilanne on helposti esiintyjälle lupaus elokuvassa esiintymisestä, joten olisi pitänyt muistuttaa, että lopulliset ratkaisut dokumentissa esiintyvien henkilöiden suhteen tehdään vasta leikkausvaiheessa. Kuitenkin henkilö löysi paikkansa dokumentista. Päädyimme siihen, että hänellä on pienempi rooli kuin muilla esiintyjillä. Pituushyppääjän pois jättäminen leikkausvaiheessa olisi tarkoittanut myös sitä, että dokumentissa esitellään vain mieshyppääjiä. Koimme kuitenkin tärkeäksi, että dokumentissa nähdään myös edes yksi naispuolinen henkilö. Ratkaisu pituushyppääjän kohdalla olisi saattanut olla toinen, mikäli kyseessä olisi ollut miespuolinen henkilö.

Dokumenttia tehdessä päähenkilöt ovat avainasemassa ja kuvattuun materiaaliin syntyy tärkeä side. Olimme jakaneet haastatteluvastuun, joten sen myötä meillä syntyi hyvin erilainen suhde eri päähenkilöihin. Tämä heijastui myös materiaalin käsittelyyn leikkausvaiheessa. Huomasimme, että jopa hieman tahattomasti välillä ikään kuin suojeli omaa haastattelumateriaalia ja oli helposti valmiimpi leikkaamaan toisen tekemistä haastatteluista osia pois. Raakaleikkaaminen tehtiin hyvässä yhteisymmärryksessä, mutta mitä pidemmälle leikkausvaiheessa mentiin ja mitä enemmän pätkiä leikattiin pois, sitä enemmän suhde omaan haastateltuun päähenkilöön korostui. Loppuvaiheessa yhden pätjän pois leikkaaminen saattoi kuitenkin vaikuttaa henkilön rooliin ja osuuteen koko dokumentissa hyvinkin paljon.

Erityisesti eriävän suhteen päähenkilöön pystyi huomaamaan pellehyppääjämme kohdalla. Kuvaukset olivat olleet dokumentin viimeiset ja koska toinen meistä ei ollut tuolloin paikalla, suhde päähenkilöön jäi etäiseksi. Tästä syystä kyseisestä henkilöstä kuvattu materiaali tuntui muiden päähenkilöiden materiaaleihin verrattuna etäiseltä.

Kuvauksissa tehdystä haastattelija-ohjaajatyöjaoista oli suuri etu leikkausvaiheessa. Se kumpi meistä ei ollut tehnyt haastattelua, pystyi suhtautumaan materiaaliin objektiivisemmin ja näin oli helpompi välttyä liialliselta materiaaliin rakastumiselta, kun toinen meistä pysyi järjen äänenä. Olimme myös tasavertaisessa tilanteessa kompromissien suhteen kun molemmilla oli kaksi haastateltua, joita leikattiin.

## 6.6 Musiikin käyttö *Hetki ilmassa* -dokumentissa

Dokumenttielokuvassa voi esiintyä lähdemusiikkia tai elokuvamusiikkia. Lähdemusiikilla (source music) tarkoitetaan musiikkia, jota kuullaan kuvaustilanteessa. Tällainen musiikki on diegeettistä, elokuvan maailmasta tulevaa ja elokuvan henkilöt kuulevat sen ja reagoivat siihen. Elokuvamusiikki (score music) taas on jälkikäteen lisättyä musiikkia, ei-diegeettistä, jota elokuvan henkilöt eivät kuule. Elokuvamusiikki on osa elokuvan kerrontaa ja suunnattu suoraan katsojille. Usein dokumenttielokuvassa on sekä lähdemusiikkia, että elokuvamusiikkia. (Aaltonen 2011, 389.)

*Hetki ilmassa* -dokumentissa kuullaan ainoastaan elokuvamusiikkia. Pellehyppynäytöksessä kuvatussa materiaalissa oli myös lähdemusiikkia, mutta osin taiteellisista ja osin teostollisista syistä emme voineet emmekä halunneet hyödyntää sitä. Muiden kuvausten aikana lähdemusiikkia ei kuulunut.

Musiikin saaminen dokumenttiin oli meille ehdottoman tärkeää. Koulun tarjoama pieni budjetti ei mahdollistanut sitä, että olisimme käyttäneet valmista teostonalaista levy musiikkia. Ei ollut myöskään luvallista tilata musiikkia dokumenttia varten keneltäkään teostoon kuuluvalta. Musiikkia tekemään pyydettiin projektin ulkopuolinen henkilö, joka oli toteuttanut myös musiikin *Tisseihin* kaksi vuotta aikaisemmin. Olimme olleet musiikkimateriaaleihin tyytyväisiä jo tuolloin, joten oli luonnollista jatkaa yhteistyötä. Musiikintekijämme ei asu pääkaupunkiseudulla, joten musiikkiin liittyvät toiveet piti ilmaista mahdollisimman hyvin sanallisesti, mikä tuotti hankaluuksia kun emme osanneet täysin sanoa, millaista musiikkia kaipasimme.

Musiikin tekeminen alkoi kuvausten jälkeen, mutta musiikintekijä ei ollut nähnyt kuvamateriaalia tuossa vaiheessa vielä ollenkaan. Musiikin tekeminen on siis perustunut täysin erilaisiin keskusteluihin, ei mielikuvaan joka musiikintekijällemme olisi syntynyt kuvamateriaalin kautta. Ajatuksena oli vielä tuolloin rakentaa dokumentti pitkillä, hitailla

kuvilla ja äärimmäisen rauhallisella leikkausrytmillä ja tämä tieto välitettiin musiikin hahmottamista varten.

Saatuamme valmiit musiikit dokumenttia varten emme kuitenkaan olleet täysin tyytyväisiä. Musiikki vastasi kyllä ohjeistustamme ja se oli sovitettu pitkiin hitaisiin kuviin ja rauhalliseen tunnelmaan. Kuvakerrontamme oli kuitenkin muuttunut reippaammaksi ja kun hidastuksia ei käytetty, tuntui siltä, etteivät rauhalliset ehkä jopa surumieliset musiikit sopineetkaan muuttuneeseen leikkausrytmiin.

Dokumenttielokuvassa musiikilla voi olla tärkeä rooli, sillä se rytmittää ja lisää yhtenäisyyden tunnetta, erityisesti silloin kun käytetään yhdenlaista tai yhden säveltäjän musiikkia (Aaltonen 2011, 388). Meidän tarkoituksenamme oli poimia musiikista pieniä palasia ja rytmittää niiden avulla tarinan kulkua ja vaihtuvia puheenaiheita.

Musiikkia oli tarjolla useampi kappale, mutta silti oli vaikea löytää edes pieniä poimintoja viemään tarinaa eteenpäin. Kappaleiden tunnelma ei vain tuntunut oikealta. Tuntui kuitenkin siltä, että meillä oli jopa pieni vastuu juuri kyseisen musiikin käyttämisen suhteen. Musiikki oli kuitenkin tehty juuri tätä dokumenttia varten täysin pyyteettömästi ja meidän toivomustemme mukaan, joten sitä ei haluttu sivuuttaa täysin. Myöskään mahdollisuutta toiseen musiikintekijään ei ollut.

Lopulta kyseinen musiikki kuitenkin löysi kokeilemisen kautta oikean paikkansa. Rakensimme lähelle dokumentin keskikohtaa hetken, jossa näytetään pelkkiä hyppykuvia. Keskikohdan tarkoituksena oli näyttää pelkästään näitä hyppijöitä vuorotellen, ilman tarinaa ja antaa katsojalle rauha keskittyä liikkeeseen. Musiikin tunnelma sai aivan uuden ulottuvuuden kuvan kanssa, eikä tuntunut enää liian surumieliseltä tai haikealta. Lopulta tästä kohtauksesta tuli dokumentin tunnelmallisin hetki.

Onnistuneen musiikin dokumenttiin sovittamisen jälkeen halusimme käyttää musiikkia vielä lisää. Tuntui siltä, että dokumentin rakenne ei ole tasapainossa, mikäli yhdeksän minuuttisen dokumentin keskellä olisi yksi noin minuutin mittainen musiikkihetki, mutta muuten musiikkia ei kuultaisikaan ollenkaan. Musiikki ei kuitenkaan saanut olla itseisarvo vaan sen tuli tukea kokonaisuutta. Dokumenttielokuvissa musiikkia käytetään paljon myös tavan vuoksi, latteasti ja tylsästi. Sillä voi myös peittää elokuvan rytmisiä ja kerronnallisia ongelmia. Musiikki on elokuvantekijälle kuin muratti arkkitehdille - sillä voi piilottaa virheet. (Aaltonen 2011, 389.) Vaikka musiikin paikkoja piti etsiä, emme kui-

tenkaan kokeneet käyttäneemme musiikkia pelkän tavan vuoksi. Keskikohdan lisäksi musiikkia käytettiin tehostamaan elokuvan alun tunnelmaa ja lopussa valmistamaan katsojaa elokuvan loppumiseen.

### 6.7 *Hetki ilmassa* -dokumentin värimäärittely

Dokumentin äänten jälkitöiden jälkeen oli aika tehdä vielä värimäärittely. Edessä oli työvaihe, jota kumpikaan meistä ei odottanut ja suhtauduimme hieman skeptisesti koko värimäärittelyn tarpeellisuuteen. Aiheeseen perehdyttyämme ymmärsimme kuitenkin miten paljon värimäärittelyllä pystyy vielä parhaassa tapauksessa tekemään.

*Hetki ilmassa* -dokumenttiin ei olisi sopinut mitkään todella taiteelliset tai kikkailevat värimäärittelyt emmekä olleet varmoja siitä osaisimmeko hyödyntää värimäärittelyä taiteellisena tehokeinona. Aaltosen mukaan amatöörin kannattaakin korjata vain kaikkein räikeimmät värivirheet. Mitä enemmän värejä hieroo kohdalleen, sitä vaikeampi on pitää yllä värien tasapainoa ja jatkuvuutta. (Aaltonen 2011, 413.)

Dokumenttielokuvan värimäärittelyä tehdessä korjaukset ovat perinteisesti suhteellisen pieniä. Värimäärittely on paljolti kuvien tasoittamista, korjaamista ja jatkuvuuden hakeamista. Toisaalta kokeellisissa dokumenttielokuvissa värimaailma voidaan viedä hyvin pitkälle pois realismista värimäärittelyn avulla. Värimäärittelyn avulla voidaan luoda myös erilaisia tunnelmia, esimerkiksi tekemällä kuvan sävyt kylmiksi tai lämpimiksi. (Aaltonen 2011, 412–413.) Vaikka *Hetki ilmassa* -dokumenttiin tehtiin perinteinen värimäärittely, ymmärsimme tämän projektin myötä kuitenkin miten paljon värimäärittelyllä voi luoda tunnelmia ja hyödyntää sitä tyylikeinona.

### 6.8 Leikkausvaiheen päätyminen – käsistä päästämisen pelko

Dokumentti oli valmis viikkoa ennen deadlinea, mutta siitä huolimatta myös viimeisen viikon aikana materiaalia leikattiin ja hiottiin yhä. Vaikka teos oli jo valmis siirtymään äänen jälkitöihin äänittäjäme työstettäväksi, ei materiaalia uskaltanut päästää käsistään päivääkään ennen kuin oli pakko. Tässä kohtaa jälleen huomasimme kuinka yhteinäiset työtapamme olivat, molemmilla oli tarve saada tarkastella dokumenttia vielä viimeinen viikko, vaikkei muutoksia enää juuri syntyntykään.



Leikkausvaiheen lopuksi dokumentin olisi voinut myös näyttää vielä päähenkilöille. Näin jokaisella olisi ollut mahdollisuus kommentoida dokumenttia ja pyytää siihen halutessaan muutoksia omaan osuuteensa. Sopimuksen mukaan dokumentin päähenkilöillä olisi ollut oikeus nähdä dokumentti sen ollessa melkein valmis. Emme tarjonneet tätä mahdollisuutta päähenkilöillemme suoraan vaan informoimme, että dokumentin leikkaaminen on saatu nyt päätökseen. Syy siihen, miksi emme kokeneet välttämättömäksi näyttää dokumenttia etukäteen päähenkilöillemme, oli se että dokumentissa ei käsitellä mitään arkaa tai kiusallista aihetta ja keskiössä ovat lajit ja hypyt, eivät niinkään henkilöt itse. Vaikka dokumenttiohjaaja Aaltonen pyrkii aina näyttämään elokuvansa etukäteen päähenkilöille hän painottaa, että lopullinen päätös ja sen myötä vastuu on kuitenkin aina ohjaajalla. Aaltonen kertoo omasta kokemuksestaan, että yleensä henkilöt ovat ymmärtäneet elokuvan ohjaajan näkemyksen heidän elämästään. (Aaltonen 2011, 364.)

Leikkausvaihe oli dokumentin teossa yksi rankimmista. Kuitenkin olimme lopulta tyytyväisiä siihen, että päätimme leikata dokumentin yhdessä, ilman ulkopuolista leikkaajaa, ja pysyimme tässä päätöksessä. Lopputulos palkitsi monen viikon uurastuksen. Parityöskentelyssä ilmapiiriin vaikuttavat keskustelun sävy ja vastuun jakautuminen. Jos toinen osapuoli korostaa omaa osaamistaan toinen saattaa tulkita tämän niin, ettei itsellä ole osaamista tai kokemuksia työtehtävään liittyen. Tällöin suhde on epäsymmetrinen. Ideaaliksi me-hengen luominen ja avoimuus voivat edistää ilmapiirin välitöntä luomista. On hyvä pitää mielessä, että tunneilmapiiri tarttuu helposti toiseen ja voi johtaa niin suotuisiin kuin ei-toivottuihinkin tuloksiin. (Seinä & Helander 2007, 28.) Rankassa leikkausvaiheessa kykyämme työskennellä parina punnittiin eniten. Onnistuimme kuitenkin tässäkin työvaiheessa säilyttämään tasavertaisen työparisuhteen, pitämään yllä kannustavaa ilmapiiriä ja pitämään yllä me-henkeä.

## 7 Yhteenveto

*Hetki ilmassa* -dokumentti valmistui maaliskuussa 2013 ja dokumentin ensi-ilta järjestettiin työryhmän, päähenkilöiden ja ystävien kesken huhtikuussa. Dokumentti onnistui mielestämme hyvin. Olemme nyt käsikirjoittaneet, ohjanneet ja leikanneet kaksi dokumenttia parityönä, ja tässä vaiheessa on mahdotonta ennustaa, tuleeko yhteistyömme tulevaisuudessa jatkumaan.

Attraktion eli **pitämissuhteen** vaikuttajiksi on havaittu läheisyys, samankaltaisuus ja täydentävyys persoonallisuudessa (Seinä & Helander 2007, 29). Koemme olevamme erittäin toimiva työpari. Olemme havainneet yhdessä työskennellessämme, että meistä löytyy tarpeeksi samankaltaisia piirteitä, kuten halu heittäytyä ja kokeilla. Kuitenkin myös vahvuutemme erilaisissa tilanteissa jakautuvat hyvin meidän kesken. Parhaimmillaan pystymme kokemaan itsemme yhdeksi yksiköksi ja täydennämme toisiamme lähes huomaamatta.

Vaikka olemme tyytyväisiä *Hetki ilmassa* -dokumentin lopputulokseen, myös opittavaa jäi. Päälimmäisenä jäi mieleen, että päähenkilöitä valittaessa olisi pitänyt korostaa sitä, ettei esihaastattelu tai edes varsinainen kuvaaminen ole vielä lupaus dokumentin lopputulokseen osallistumisesta. Jatkossa myös teknisen vastuun ottamista omille harteille on syytä miettiä. Lahden kuvaukset olivat hyvä osoitus siitä, että pystyimme kuvaamaan myös itse. Kuvatussa materiaalissa oli paikoitellen parantamisen varaa, mutta tältä pohjalta on hyvä lähteä kehittämään omia kuvaustaitoja. Teknisen vastuun myötä olisi myös mahdollista työskennellä pienemmän työryhmän kanssa kuvauspaikalla, parhaassa tapauksessa jopa kahdestaan.

Onnistuneesta parityöskentelystämme huolimatta suhteemme parityöskentelyyn on hiukan erilainen. Toinen meistä kokee, että tällaisessa täydellisen tasavertaisessa parityöskentelyssä avainasemassa on parin tunteminen ja oikeanlaisten luonteenpiirteiden ja työtapojen kohtaaminen. Vastaavanlainen työnjakamattomuus ja tasavertaisuus ei onnistuisi kaikkien kanssa. Toinen meistä taas uskoo, että työparista riippumatta yhteinen lopputulos on saavutettavissa.

Vaikka *Hetki ilmassa* -dokumentin aikana parityöskentely tuntui toisinaan työläältä ja kompromissien tekeminen haastavalta, ei siitäkään huolimatta tunnu siltä, ettemmekö voisi vielä tulevaisuudessa työskennellä yhdessä. Koimme kuitenkin, että kompromissit luovassa työssä olivat saavutettavissa, vaikka ne vaativat toisinaan aikaa. Vaikka parityöskentely on välillä haastavaa, koemme, että parityöskentelyn kautta syntyy enemmän. Luovassa projektissa yhdessä tekemisen rikkaus on se, että kahdesta päästä syntyy enemmän ideoita kuin yhdestä ja näin lopputulos voi olla jopa positiivisella tavalla yllätyksellinen. Omalle teokselle on myös vaikeampi tulla sokeaksi, kun sitä tarkastellaan yhdessä parin kanssa. Mahdollisten yhteisten projektien tiellä tulee luultavammin olemaan rahoitus ja tuotannolliset kysymykset, ei niinkään meidän haluttomuutemme tehdä töitä yhdessä.

On väistämätöntä, että ystävytemmekin tulee muuttamaan muotoaan. Olemme toteuttaneet paljon erilaisia projekteja yhdessä ja viettäneet näin paljon aikaa keskenämme. Mikäli jatkossa emme työskentele yhdessä suhteemme perustuu jollekin muulle kuin tehtävätavoitteelle.

Jokaisen työparin elämänkaari päättyy joskus. Samoin, kun yksilön elämänkaari ja -kehitys päättyvät kuolemaan, loppuu työparin työskentely joskus. Voi olla, että tulee uusia työpareja. Kun työparin toiminta lakkaa kokonaan, puhutaan **hajovasta suhteesta**. Tällöin on tyypillistä, että työpari tuntee haikeutta, surua, luopumisen tunteita ja tyhjyyttä. Jotakin yhdistävää on päättymässä. (Seinä & Helander 2007, 31.)

## Lähteet

Aaltonen, Jouko 2007. Käsikirjoittajan työkalut -audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Aaltonen, Jouko 2011. Seikkailu todellisuuteen – dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa - dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

Anttila, Eila 2000. Lyhyttä ja pitkä – kotimaisia elokuvantekijöitä. Helsinki: BTJ Kirjasto- ja palvelu Oy.

Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki – tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Hyytiä, Riina 2004. Ennen kuin kamera käy - Ideasta kuvauksiin / Tekijät kertovat. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A50. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Nummelin, Juri 2005. Valkoinen hehku – johdatus elokuvan historiaan. Tampere: Vastapaino.

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2008. Leikkaus. Elävä kuva - elävä ääni. Helsinki: Like.

Seinä, Seppo & Helander, Jaakko 2007. Tiimeistä työpareiksi – Toiselta oppiminen ja ammatillinen kehittyminen. Hämeenlinna: HAMK Ammatillisen opettajakorkeakoulun julkaisuja 3/2007.

Sundqvist, Janne 2013. Sikakovajuttu – näin kotimaiset dokkarit menestyvät maailmalla. [Verkkodokumentti]. Yle Uutiset Kulttuuri. Saatavuus [http://yle.fi/uutiset/sikakovajuttu\\_-\\_nain\\_kotimaiset\\_dokkarit\\_menestyvat\\_maailmalla/6461964](http://yle.fi/uutiset/sikakovajuttu_-_nain_kotimaiset_dokkarit_menestyvat_maailmalla/6461964) (luettu 4.3.2013).

## Haastattelu

Kärkkäinen, Jukka 23.1.2013. Opinnäytetyötä varten tehty haastattelu

**Liite (1)**

Hetki ilmassa -dokumentti (dvd)