

Pasi Ketola

Varastomies - dokumenttielokuvan tekoprosessi

Opinnäytetyö

Kevät 2014

Liiketoiminnan ja kulttuurin yksikkö

Kulttuurituotannon koulutusohjelma



SEINÄJOEN AMMATTIKORKEAKOULU

Opinnäytetyön tiivistelmä

Koulutusyksikkö: Liiketoiminta ja kulttuuri

Koulutusohjelma: Kulttuurituotanto

Suuntautumisvaihtoehto: Mediatuotanto

Tekijä: Pasi Ketola

Työn nimi: Varastomies - dokumenttielokuvan tekoprosessi

Ohjaaja: Jukka Saarela ja Esa Leikkari

Vuosi: 2014 Sivumäärä: 36 Liitteiden lukumäärä: 3

Opinnäytetyöni käsittelee vähän yli 17 minuuttia kestävää Varastomies-dokumenttielokuvaa, joka on opinnäytetyöni mediaosa. Elokuva kertoo Jorma Ketolasta ja hänen yli neljäkymmentä vuotta kestäneestä työurastaan sekä sen päätymisestä eläkkeen lähesteessä.

Dokumenttielokuva kuvattiin keväällä 2014 ja sen esivalmistelut aloitettiin loppuvuodesta 2013. Tein dokumenttielokuvatuotannon lähes kokonaan yksin käyttäen mahdollisimman pientä kalustoa. Alun perin poeettiseksi ja havainnoivaksi suunniteltu elokuva muuttikin kuvausten ja jälkituotannon aikana muotoaan enemmän havainnoivan ja selittävän dokumenttielokuvan yhdistelmäksi.

Opinnäytetyöni kirjallisessa osassa tutkin Varastomies-elokuvan tekemiseen liittyviä eri vaiheita sekä vertailin omia kokemuksiani alasta tehtyihin tutkimuksiin ja kirjallisuuteen. Tarkastelin myös dokumenttielokuvaa käsitteenä sekä dokumenttielokuvaan liittyviä eettisiä kysymyksiä. Lisäksi tutkin dokumenttielokuvan moodeja ja niiden merkitystä.

Elokovani tekoprosessin aikana opin merkittävästi varsinkin leikkaajan roolista dokumenttielokuvassa. Opin myös, että dokumenttielokuva elää ja kehittyy koko tekoprosessinsa ajan ja useimmiten saa muotonsa vasta jälkituotantovaiheessa.

Avainsanat: dokumenttielokuva, moodi, jälkituotanto, editointi, leikkaaja

SEINÄJOKI UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Thesis abstract

Faculty: School of Business and Culture

Degree programme: Cultural management

Specialisation: Media management

Author/s: Pasi Ketola

Title of thesis: Varastomies - making a documentary film

Supervisor(s): Jukka Saarela and Esa Leikkari

Year: 2014 Number of pages: 36 Number of appendices: 3

This thesis is about an approximately 17-minute long documentary film called *Varastomies*. The film tells the story of Jorma Ketola. The film focuses on his 40-year-long career and his upcoming retirement.

The documentary was filmed in the spring of 2014 while pre-production started at the end of 2013. I made the film almost entirely on my own, using as little equipment as possible. The film was originally intended to be a poetic and observational documentary, but, over the course of filming and editing, the focus shifted towards a mix of expository and observational documentary types.

In this theoretical part of my thesis, I study the different phases of the creative process of the film while comparing my experiences to studies and literature about the subject matter. I research documentary films as a whole and study the ethical questions that surround them. I also study the different modes of documentary films.

During the making of my documentary film, I learned a great deal especially about the role of an editor in this type of production. I also learned that a documentary film changes its shape during the whole production process and that a documentary film usually takes its final shape in post-production.

Keywords: documentary, mode, post-production, editing, editor

SISÄLTÖ

Opinnäytetyön tiivistelmä.....	2
Thesis abstract.....	3
SISÄLTÖ.....	4
Käytetyt termit ja lyhenteet	5
1 JOHDANTO	6
2 DOKUMENTTIELOKUVA	7
2.1 Dokumenttielokuva käsitteenä ja sen historiaa	7
2.2 Moodit	8
2.3 Faktaa vai fiktiota?	10
2.4 Dokumenttielokuvan etiikka ja suhde kuvattaviin	12
3 VARASTOMIES-DOKUMENTTIELOKUVAN TEKOPROSESSI....	14
3.1 Alkuperäinen idea ja esivalmistelut	14
3.2 Käsikirjoitus ja haastattelut.....	17
3.3 Kuvaaminen ja kalusto	20
3.4 Jälkituotanto ja sen haasteet.....	24
3.5 Budjetti	28
3.6 Julkaisu ja markkinointi	30
4 YHTEENVETO.....	32
LÄHTEET	34
LIITTEET	37

Käytetyt termit ja lyhenteet

Creative Commons	Creative Commons -lisenssin lähtökohtana on, että kaikilla on oikeus tehdä teoksesta kopioita, esittää teosta julkisesti, sekä tehdä siitä johdannaisteoksia, kunhan alkupe- räiselle tekijälle annetaan teoksessa oikeudenmukainen kreditointi (Tietoa lisensseistä [viitattu 29.4.2014]).
Klaffitaulu	Elokuvien tekemisessä käytettävä saranallinen taulu, jon- ka kiinnilyönti taltioituu kameralle sekä kuvana että ääne- nä helpottaen äänen ja kuvan synkronointia (Laitinen, Raike & Viikari [viitattu 29.4.2014]).
Pitsaus	Elokuvaidean myyvää esittelyä ja idean kauppaamista (Uusi-Rauva [viitattu 29.4.2014]).
Vinjetointi	Efekti, jossa kuvan reunat ovat tummemmat kuin kuvan keskikohta. Käytetään kuvan kehystämiseen tai katsojan katseen ohjaamiseen haluttuun kohtaan. (Mitä vinjetointi on? 2013.)

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni käsittelee dokumenttielokuvani tekemistä aina idean synnystä lopulliseen elokuvaan asti. Tutkin tässä opinnäytetyöni kirjallisessa osuudessa dokumenttielokuvan määritelmiä, historiaa sekä lajityypin yleisiä sääntöjä ja lainalaisuuksia. Vertailen oppimaani omiin kokemuksiini dokumenttielokuvan tekemisestä. Tarkastelen dokumenttielokuvani tekemisen eri vaiheita, kuten sen käsikirjoittamista, kuvaamista ja leikkaamista. Tutkimusmetodinä käytän toimintatutkimusta, joka tutkii vallitsevia käytäntöjä ja yrittää muuttaa niitä (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 41). Opinnäytetyössäni käytän toimintatutkimusta tarkastellessani elokuvan teknistä toteutusta mahdollisimman pienellä kalustolla ja miehityksellä. Lisäksi tarkastelen dokumenttielokuvan tekemiseen liittyviä taloudellisia seikkoja sekä elokuvan julkaisuun liittyviä tekijöitä.

Opinnäytetyöhöni kuuluu lisäksi mediatyö, johon viitataan ja jota käytän aineistona tässä kirjallisessa työssä. Mediatyöni on dokumenttielokuva *Varastomies*, joka kertoo Jorma Ketolasta, 63-vuotiaasta varastomiehestä, joka on yli neljänkymmenen vuoden työuran jälkeen jäämässä eläkkeelle. Dokumenttielokuvani käsittelee hänen elämänsä sekä eläkkeelle jäämiseen liittyviä tunteita. Käsikirjoitin, ohjasin, kuvasin, äänitin ja leikkasin tämän teoksen. Käsikirjoituksen sekä Jorma Ketolan haastattelun suunnitteluun sain myös ulkopuolista apua.

Tuotannon tekoprosessin teknisen puolen tutkimisen ja toteuttamisen lisäksi pohdin opinnäytetyössäni dokumenttielokuvan tekemiseen liittyviä eettisiä kysymyksiä, kuten missä kulkee totuuden ja fiktion raja. Voidaanko tekijän (tässä tapauksessa itseni) katsoa hyväksikäyttäneen elokuvansa kohdetta? Mitä voin leikata dokumenttielokuvastani pois ja silti säilyttää sen totuudenmukaisuuden? Laadullisen, eli kvalitatiivisen, tutkimuksen metodeina käytän pääasiassa etnografista tutkimussuuntausta, joka tarkastelee tutkimuksen kohdetta osallistumalla tämän arkeen ja ympäristöön – tässä opinnäytetyössä kohteena on minä dokumenttielokuvantekijänä (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 40). Kuten tutkimussuuntaukseen kuuluu, pohdin paljon eettisyyttä ja reflektoin eri toimintatapojen mahdollistavia lopputuloksia. Tarkastelen myös Bill Nicholisin (1991, 99) määritelmiä dokumenttielokuvien lajityypeistä, joita hän kutsuu moodeiksi.

2 DOKUMENTTIELOKUVA

2.1 Dokumenttielokuva käsitteenä ja sen historiaa

Dokumenttielokuvia tutkinut teoreetikko Bill Nichols (1991, 3) kutsuu dokumenttielokuvaa selvyuden ja maltillisuuden diskurssiksi (discourse of sobriety). Jouko Aaltonen (Aaltonen 2006, 28.), taiteiden tohtori ja pitkän linjan elokuva-alan ammattilainen Suomessa (Ohjaajat. [Viitattu 6.4.2014]), taas kuvailee dokumenttielokuvaa todisteeksi tekijänsä ja todellisuuden kohtaamisesta. Hänen mukaansa dokumenttielokuvan tekemisen lähtökohta on, että elokuvantekijä haluaa kertoa jotain elokuvan ulkopuolisesta maailmasta. Tuottaja-ohjaaja sekä dokumenttielokuvan uranuurtaja (John Grierson [Viitattu 6.4.2014]), John Grierson, puolestaan kutsuu dokumenttielokuvaa todellisuuden luovaksi muokkaamiseksi (Rabiger 2009, 11–12). Dokumenttielokuvan määritelmiä siis löytynee luultavasti yhtä monta kuin aihetta tutkineita henkilöitäkin.

Aaltosen (2006, 35–36) mukaan yleisesti hyväksytyyn nykymääritelmän mukaan dokumenttielokuva on aidossa ympäristössä, ilman lavasteita ja ammattinäyttelijöitä valmistettu elokuva, joka tallentaa tapahtumia mahdollisimman todenmukaisesti. Voidaan siis todeta, että dokumenttielokuvaan yleisesti käsitteenä liittyy vahva totuudellisuuden lataus. Poikkeuksena voidaan mainita kuitenkin draamadokumentit, jotka kertovat dramatisoidun version todellisista tapahtumista tai henkilöistä (Drama documentary [Viitattu 6.4.2014]).

Dokumenttielokuvia on muodossa tai toisessa ollut olemassa aina elokuvahistorian alusta saakka. Jo 1800-luvun lopussa kuvattujen ranskalaisten elokuvapioneerien Auguste ja Louis Lumièren ensimmäisiä kokeellisia filmatisointeja, kuten *La Sortie des usines Lumière à Lyon* (suom. Työläiset lähtevät Lumièren tehtaasta) tai *Arrival of a Train at La Ciotat* (suom. Junan tulo La Ciotat'n asemalle), voidaan pitää dokumentaarisina (Lumière 1895; Lumière & Lumière 1896). Ne kuvaavat arkisia, todellisia tilanteita kotielokuvamaiseen tyyliin ilman leikkauksia tai kameran liikettä. Osa videoilla esiintyvistä ihmisistä tietää, että heitä kuvataan ja osa ei. (Rabiger 2009, 68–70.) Jouko Aaltosen (2006, 30) mukaan elokuvahistoriassa erotetaan kaksi suurta perinnettä: dokumentaarinen Lumière-veljesten linja se-

kä Georges Méliésin sepitteellinen linja, joka ikään kuin aloittaa fiktiivisen elokuvan perinteen.

Ensimmäisenä ”aitona” dokumenttielokuvana pidetään kuitenkin amerikkalaisen Robert Flahertyn teosta *Nanook - pakkasen poika* (*Nanook of the north*, 1922). Elokuva kertoo inuiittien elämästä ja heidän jo tuolloin katoamassa olleesta elämäntyylistään. Vaikka elokuvassa esitetyt tilanteet ja tapahtumat ovatkin pitkälti käsikirjoitettuja sekä näyteltyjä, kuvaavat ne kuitenkin todellisia asioita sekä todellisia ympäristöjä, minkä vuoksi elokuvaa voidaan pitää dokumentaarisena. (Flaherty, 1922.) Dokumenttielokuvaa terminä alettiin käyttää Flahertyn ja Skotlantilaisen propagandasta kiinnostuneen tiedemiehen, John Griersonin, toimesta 1920-luvun puolivälissä. 1930-luvulla dokumentti vakiinnuttikin asemansa elokuvan lajityypinä. (Rabiger 2009, 71–74.)

2.2 Moodit

Elovakriitikko ja tutkija Bill Nichols jakaa dokumenttielokuvat kuuteen erilaiseen moodiin. Nicholsin moodit ovat monella tapaa verrattavissa elokuvan perinteisiin lajityyppeihin, kuten esimerkiksi draama, toiminta, kauhu ja komedia. Ne tarjoavat löysän viitekehyksen erilaisten elokuvatyyppien konventioille ja täten myös katsojan odotuksille elokuvan suhteen. Jokaista eri moodia voidaan siis pitää tietynlaisena prototyyppinä tai mallikappaleena siitä, mitä kunkin eri moodin piiriin kuuluvan dokumenttielokuvan tulisi sisältää ja myös mitä sen tulisi välttää. (Nichols 2001, 99–100.)

Nicholsin (2001, 102–138) määrittelevät kuusi eri moodia ovat:

1. Poeettinen
2. Selittävä
3. Havainnoiva
4. Osallistuva
5. Refleksiivinen
6. Performatiivinen

Poeettinen moodi painottaa muun muassa dokumenttielokuvan visuaalisia assosiaatioita, rytmiä sekä muotoa. Useimmiten kokeellisemmat dokumenttielokuvat kuuluvatkin juuri poeettisen moodin piiriin. (Aaltonen 2006, 81.) Poeettinen moodi painottaakin enemmän elokuvan tunnelmaa, tyyliä ja vaikuttavuutta kuin suoranaista tiedon jakamista (Nichols 2001, 102–103).

Selittävä moodi onkin selkeästi informaatiopainotteisempi kuin poeettinen moodi. Tässä moodissa painotetaan enemmän argumentointia ja katsojan ”valistamista” (Aaltonen 2006, 81–82). Selittävä moodi puhuttelee usein katsojaa suoraan joko kertojääänen tai ruudulla näkyvän tekstin muodossa. Selittävään moodiin kuuluvat dokumenttielokuvat eroavatkin usein perinteisestä elokuvasta eniten siten, että kuvallinen kerronta voi jäädä jopa toissijaiseksi seikaksi välitettävän informaation ollessa elokuvan keskipisteessä. (Nichols 2001, 105–107.)

Havainnoiva moodi on ”näkömätöntä kerrontaa”, eli nimensä mukaisesti dokumenttielokuva pyrkii havainnoimaan jotain tapahtumaa tai henkilöä, mutta ei puuttumaan kyseisiin asioihin. Dokumenttielokuvassa näkyviä tapahtumia pyritään siis seuraamaan mahdollisimman objektiivisesti, ikään kuin kärpäsenä katossa. (Aaltonen 2006, 82.) Suoraan seurantaan perustuvissa dokumenttielokuvissa useimmiten painotetaan kuitenkin tekijän läsnäoloa, eli ”oikeassa paikassa oikeaan aikaan”, vaikka tekijä pyrkisikin olemaan tilanteessa ulkopuolinen tarkkailija. Toteutukseltaan tällaiset dokumenttielokuvat voivat olla aika ajoin holtittomia tekijän pyrkinessä reagoimaan ympärillään tapahtuviin asioihin, esimerkiksi käsivaralta kuvaamalla. Tällä lähestymistavalla pyritään luomaan katsojalle läsnäolon tuntua ja korostamaan tapahtumien autenttisuutta. (Kurki, Kohtamäki, Helke, Aaltonen & Bacon 2001, 23.)

Nichols (2001, 116) kuvailee osallistuvaan moodiin kuuluvan dokumenttielokuvan pyrkivän tarjoamaan katsojalle käsityksen siitä, millaista olisi olla itse elokuvan tapahtumien keskellä. Usein tekijä asettaa itsensä ikään kuin sankarin rooliin ja osallistuu dokumenttielokuvan aiheen tapahtumiin. Esimerkkinä voidaan mainita lukuisat eri dokumentit, joissa tekijä taltioi elämänsä esimerkiksi hänelle vieraan kulttuurin parissa. Osallistuva dokumenttielokuva siis painottaa vuorovaikutusta ja sen esittämistä kuvassa (Aaltonen 2006, 82).

Refleksiivinen moodi on kaikista moodeista itsetietoisin. Refleksiivinen dokumenttielokuva pyrkiikin muokkaamaan katsojan oletuksia ja ennakoasenteita elokuvaa ja sen aihetta kohtaan varsinaisen tiedottamisen sijasta. (Nichols 2001, 125–130.) Tällaiselle dokumenttielokuvalla tyypillisen keinotekoisuuden peittelemättömyys lisää katsojan tietosuutta elokuvan konstruoidusta luonteesta, joka puolestaan korostaa katsojan ja tekijän välistä suhdetta. Katsoja osallistetaan, eli ikään kuin otetaan enemmän mukaan dokumenttielokuvan maailmaan ja tapahtumiin, autoritäärisen kerronnan sijasta. (Aaltonen 2006, 82, 91–92.)

Performatiivisessa moodissa nimensä mukaisesti keskeisintä on esittäminen, ei suoranainen tiedon referointi. Performatiivisessa dokumentissa raja faktan ja fiktion välillä on erittäin häilyvä moodin hylkiessä objektiivisuutta ja suosien enemmän tunteisiin pohjautuvaa tai vetoavaa kerrontaa. Performatiiviset dokumenttielokuvat ovat usein poliittisia tai käsittelevät valtaa yleisesti. Useimmiten tämän moodin piiriin kuuluvat dokumentit asettuvat heikon puolelle vahvempaa vastaan. (Aaltonen 2006, 82–83.)

Jouko Aaltosen (2006, 91) mukaan Nicholsin moodit ottavat ennen kaikkea kantaa dokumenttielokuvan kahteen perustavaa laatua olevaan kysymykseen: todellisuuden ja esittämiseen. Elokuvan tekoprosessin aikana tekijä ottaa tietoisesti tai tiedostamattaan kantaa näihin kahteen seikkaan. Nicholsin eri moodit tarjoavat niin sanotusti valmiita viitekehyksiä näiden kahden seikan tasapainottelemiseen. Dokumenttielokuva ei Aaltosen mukaan voi koskaan olla pelkkää esittämistä eikä myöskään pelkkää todellisuuden taltiointia. Hän on oikeassa, sillä tulevaisuutta ei voi tietää ja näin ollen myöskään todellisuuden taltiointia ei voi varmaksi suunnitella. Lisäksi dokumentilla on aina tekijä, jonka vaikutus näkyy ja jonka kautta asia esitetään. Moodit eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois, eivätkä ne ole täysin selvärajaisia. Useimmat dokumenttielokuvat ovatkin sekoitus useampaa eri moodia.

2.3 Fakta vai fiktiota?

Dokumenttielokuvien tekijät pyrkivät totuudellisuuteen, mutta voidaanko väittää, että olemassa olisi vain jokin yksi selkeä totuus, jota elokuvan keinoin voidaan objektiivisesti tarkastella? Yleisesti ottaen voidaankin ajatella, että yhtä objektiivista

todellisuutta ja niin sanottua neutraalia kieltä sen tarkasteluun ei ole olemassaakaan. Asioista voi vain esittää erilaisia tulkintoja. (Aaltonen 2006, 167–168.)

Ehkä merkittävin raja-alue oletetun totuuden ja fiktion välillä tapahtuu kuitenkin elokuvan määrittelyssä dokumentiksi. Tällöin elokuvan henkilöt ja tapahtumat ovat oletusarvoisesti autenttisia, vaikka jotkin dokumenttielokuvan tapahtumat olisivatkin enemmän tai vähemmän lavastettuja. Olennaiseksi asiaksi nousee Virpi Suutarin, suomalaisen naisdokumentaristin (Seppälä, 2010), mukaan kuitenkin dokumentissa esiintyvien henkilöiden tai asioiden oikeudenmukainen esittäminen. Heikki Huttu-Hilttusen, palkitun elokuvaohjaajan ja käsikirjoittajan, mukaan tärkeintä on, että elokuvan esiintuomien asioiden totuus ja luonne säilyvät, vaikka fyysistä todellisuutta ja tai elokuvan tapahtumia manipuloitaisiinkin. (Aaltonen 2006, 168.)

Aaltonen (2006, 170) puhuukin niin kutsutusta järjestetystä todellisuudesta. Elokuvan esittämää niin sanottua elokuvallista todellisuutta on useimmiten jouduttu jo elokuvan tekoprosessin aikana muokkaamaan; jotta mitään on ylipäätään saatu taltioitua, on dokumentissa esiintyviä ihmisiä jouduttu ohjeistamaan. Elokuvan henkilöitä on myös erittäin luultavasti pyydetty esiintymään tai jopa näyttelemään elokuvan tilanteita. Tilanteita on siis järjestettävä, että elokuva voidaan ylipäätään tehdä. Jo *Nanook – pakkasen poika* (*Nanook of the north*, 1922 USA) oli pitkälti lavastettu tekijän pyytäessä dokumentissa esiintyviä henkilöitä esittämään tyypillisiä, sekä ei niin tyypillisiä, tekemisiään kameralle. Kunhan kuvattavat henkilöt edes jollain tapaa vapautuvat itsetietoisuudestaan kameran edessä, ei itsensä esittäminen roolina ole välttämättä pois elokuvan totuudellisuudesta sen ollessa elokuvan olemassaololle useimmiten välttämätön edellytys. (Kurki ym. 2001, 35).

On myös mielenkiintoista kuinka samankaltaisia ilmaisukeinoja dokumenttielokuva käyttää fiktiivisen elokuvan kanssa. Yhdistäviä tärkeitä tekijöitä molemmissa ovat muun muassa päähenkilö, draaman kaari, muoto ja elokuvan kerronnan toimivuus (von Bagh 2007, 10). Dokumenttielokuvan ei ole kuitenkaan tarkoituskaan olla todellisuuden jäljentämistä vaan sen esittämistä ja ilmaisua luovien keinoin (Aaltonen 2006, 36). Dokumenttielokuvien käsittely elokuvataiteena voi muodostua myös ongelmalliseksi: jos dokumenttielokuva käsitellään taiteena journalismin tai esimerkiksi ajankohtaisohjelman sijasta, eivät journalismin eettiset periaatteet enää päde. Taiteessa objektiivisuuden ja totuudellisuuden vaatimukset ovat toissijaisia.

Taitelija on uskollinen itselleen ja näkemykselleen eikä niinkään kohteelleen tai yleisölleen. (mts. 191.)

2.4 Dokumenttielokuvan etiikka ja suhde kuvattaviin

Koska dokumenttielokuviissa ollaan tekemisissä todellisen maailman kanssa, on otettava huomioon myös erilaisia eettisiä näkökulmia. Dokumenttielokuvan eettiset ongelmat ovat Aaltosen (2006, 190–191) mukaan jaoteltavissa neljään luokkaan:

1. Tekijän omat sisäiset eettiset ongelmat, eli kuinka uskollinen hän on itselleen taitelijana tai dokumentaristina
2. Tekijän ja rahoittajan väliset ongelmat
3. Tekijän ja dokumentin kohteen väliset ongelmat
4. Tekijän ja yleisön väliset ongelmat

Dokumenttielokuvia käsittelevissä teoksissa pohditaan yleisimmin neljättä kohtaa. Useimmiten keskustelu dokumenttielokuvan eettisistä kysymyksistä keskittyy totuudellisuuteen ja katsojalle välitetyn tiedon paikkansa pitävyyteen. Dokumenttielokuvien tekijät kuitenkin keskittyvät useimmiten kolmanteen kohtaan, omaan suhteeseensa elokuvan kohdehenkilöön. (Aaltonen 2006, 191–192.)

Erityisesti Aaltonen (2006, 192) nostaa esiin Varastomies-dokumenttielokuvani kaltaiset, niin kutsut henkilökohtaiset dokumenttielokuvat: elokuvat, joissa tekijällä ja kohdehenkilöllä on jo valmiiksi suhde. Tekijä asettaa tällaista dokumenttielokuvaan tehdessään itsensä kahteen eri rooliin, omassa tapauksessani kohdehenkilön pojan sekä elokuvantekijän rooleihin. Kohdehenkilön kanssa etukäteen olemassa ollut läheinen suhde asettaa tiettyjä rajoitteita elokuvan tekemiseen. Kohdehenkilöön ei saa, eikä halua vahingoittaa eikä esittää elokuvassa mitään, joka vaikeuttaisi hänen elämäänsä. Vaikka samat eettiset periaatteet varmasti pätevät myös muissa lajityypeissä, tässä ne korostuvat entisestään.

Tekijän ja kohdehenkilön suhde koostuu vuorovaikutuksesta ja osittain toistensa hyväksikäytöstä. Tekijän voidaan katsoa hyväksikäyttävän elokuvansa kohdetta kertoakseen jotain omasta maailmankatsomuksestaan tai taiteellisesta näkemyk-

sestään. Toisaalta kohdehenkilö voi käyttää hänestä tai häneen liittyvästä asiasta tehtävää dokumenttielokuvaa hyväkseen oman agendansa esiin tuomisessa. Hyväksikäyttö voi olla myös molemminpuolista: kohdehenkilö voi tekoprosessin avulla pohtia omaa elämäänsä ja käyttää dokumenttielokuvaa tietynlaisena terapeuttisena väylänä ongelmiensa pohtimiseen ja selvittämiseen. (Aaltonen 2006, 198–199.) Vaikka en oman dokumenttielokuvani kohteelta ole asiaa kysynytäkään, uskoisin, että Varastomies-elokuvan tekeminen oli elokuvan kohdehenkilölle juuri tällainen terapeuttilinen kokemus. Dokumenttielokuvan tekeminen antoi syyn ja oikeutuksen puhua aiemmin melko vähäiselle keskustelulle jääneistä ja ehkä vaikeistakin asioista.

Saatu lupa kuvata, oli se sitten kirjallinen tai suullinen, vapauttaa tekijän tietenkin juridisesti monestakin asiasta, mutta sillä ei ole mitään ”vapauttavaa” vaikutusta eettisyyteen tai moraaliin liittyvissä asioissa (Rabiger 2009, 354). Pirjo Honkasalon (Aaltonen 2006, 193) mukaan eettisiä kysymyksiä ei kannata miettiä liikaa elokuvan kuvausvaiheessa vaan päätökset siitä, mitä näytetään tai jätetään näyttämättä, on parempi tehdä leikkauspöydällä. Aaltosen (2006, 195) kirjassaan haastattelemat dokumenttielokuvien tekijät ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että vaikka elokuvan tekemiseen liittyvät eettiset ongelmat ovat tapauskohtaisia, on vastuu aina viime kädessä tekijällä, ei elokuvan kohteella.

3 VARASTOMIES-DOKUMENTTIELOKUVAN TEKOPROSESSI

3.1 Alkuperäinen idea ja esivalmistelut

Tein Varastomies -dokumenttielokuvassa lähes kaikki työvaiheet itse aina alkuperäisestä ideasta leikkauspöydälle sekä lopulta julkaisuun asti. Elokuvan tekoprosessi on siis ollut täysin omassa kontrollissani. Käsikirjoituksen tekemiseen osallistui myös Ida Koivunen, joka lisäksi avusti haastattelujen tekemisessä. Halusin alusta alkaen säilyttää päätäntävällän dokumenttielokuvani jokaiseen osaluokkaan, vaikka tällaisesta lähestymistavasta aiheutuikin aika-ajoin runsaasti lisätyötä.

Alkuperäinen idea kuvata dokumenttielokuva isästäni ja hänen pitkästä työurastaan syntyi lähes vahingossa kahvipöydässä käydyssä keskustelussa. Alun perin vitsinä esiin tuotu idea alkoi kuitenkin asiaa pidempään pohdittuani tuntua koko ajan paremmalta. Ajatus dokumenttielokuvasta, joka käsittelee yli neljäkymmentä vuotta kattavaa työuraa ja sen päättymistä, tuntui vallitsevan eläkeikä-keskustelun aikana myös ajankohtaiselta. Uskoin myös, että samalla työnantajalla tehty lähes elämän mittainen ura olisi monelle nuoremman sukupolven katselijalle melko vieras ja tämän vuoksi mielenkiintoinen aihe. Nykyään työurat samalla työnantajalla ovat melko lyhyitä ja alan tai tehtävien vaihtamiseen sekä itsensä kouluttamiseen ja kehittämiseen kannustetaan enemmän (Alan vaihto mielessä, 2010).

Tunsin olevani riittävän lähellä aihetta, koska tunnen kohdehenkilön erittäin hyvin, mutta silti riittävän utelias ja kiinnostunut, koska elokuvan käsittelemät asiat eivät kuitenkaan olleet minulle entuudestaan liian tuttuja. Emme olleet koskaan erityisemmin keskustelleet isäni kanssa aiheesta, joten dokumenttielokuvan tekeminen oli tältäkin osin uuden oppimista myös itselleni. Hyvät dokumenttielokuvan aiheet ovat tekijälleen läheisiä, sillä niissä on helpompi päästä syvemmälle kuin vieraan asian tutkimisessa (Aaltonen 2011, 65).

Idea elokuvan tekemiseen syntyi syksyllä 2013. Jouko Aaltosen (2011, 58) mukaan ideaa pitää maistella, pyöritellä, rajata ja kehitellä eteenpäin. Huomasin idean jalostamisessa tämän olevan ainakin itselleni erittäin tärkeä vaihe. Muutaman

viikon idean kypsyttelyn jälkeen ehdotin elokuvan tekemistä elokuvan päähenkilölle, isälleni, Jorma Ketolalle. Alun perin hieman vastahakoinen suhtautuminen kääntyi myönteiseksi vastaukseksi aiheesta käydyn keskustelun jälkeen, jossa pyrin selittämään mahdollisimman hyvin, millaista tunnelmaa elokuvaan hain. Varsinaista käsikirjoitusta tai muuta vastaavaa minulla ei tässä vaiheessa ollut hänelle esittää.

Elokuvan tekemiselle täytyy Aaltosen mukaan (2011, 60) olla jokin syy. Hän jakaa nämä syyt kahteen kategoriaan: sisäisiin ja ulkoisiin. Sisäinen syy on tekijän henkilökohtainen halu tai tarve jakaa jokin koskettava tarina tai kertoa jostain tärkeästä asiasta muille ihmisille. Ulkoinen syy voi taas olla esimerkiksi julkiseen keskusteluun tuotava uusi merkittävä aihe tai vaikkapa tilaustyönä tehtävä dokumenttielokuva, jonka tarkoituksena on tiedottaa kansalaisia. Oma dokumenttielokuvani meneekin selkeästi ensimmäiseen kategoriaan: tarve tehdä kyseinen dokumenttielokuva oli hyvin henkilökohtainen ja lähti halusta kertoa itselleni läheisen henkilön tarina muille. Esimerkiksi elokuvan tekemiseen liittyvät taloudelliset ja kaupalliset seikat eivät, varsinkaan ideointivaiheessa, nousseet juuri minkäänlaiseen mainittavaan rooliin.

Alkuperäinen suunnitelmani oli tehdä poeettinen dokumenttielokuva, jonka kesto olisi noin 10 minuuttia. Suunnitelmissani oli, että elokuvassa ei välitettäisi juurikaan varsinaista tietopakettia Jorma Ketolasta, vaan keskityttäisiin enemmän tietynlaisen tunnelman välittämiseen katsojalle. Jos olisin käyttänyt paljon faktatietoa ja painottanut katsojan valistamista päähenkilöstä, olisi elokuvani tarina myös muuttanut lähemmäs ajankohtaisohjelmien tyylistä raportointia. Pyrin tietoisesti välttämään selittävän moodin piirteitä ja keskittymään enemmän haluamani tunnelman välittämiseen. Varsinaista haastattelumateriaalia ei ollut tarkoitus käyttää kuin äänenä kuvan keskittyessä seuraamaan Ketolan työskentelyä, ilmeitä ja yleistä olemusta. Suurimpana innoittajana tälle lähestymistavalle toimi Joonas Berghällin ja Mika Hotakaisen dokumenttielokuva *Miesten Vuoro* (2010).

Varsin nopeasti kävi kuitenkin selväksi, että haluamani tarinankerronta ei onnistuisi pelkkänä kertojaaänenä, minkä vuoksi elokuvan kuvallista kerrontatapaa tuli muuttaa. Mielestäni pelkkää puhetta käyttäen elokuvani päähenkilö jäi katsojalle etäiseksi. Uudeksi suunnaksi valitsin hieman perinteisemmän haastatteluun perus-

tuvan dokumenttielokuvan, sillä haastattelukuvan kautta katsoja pääsee lähemmäksi päähenkilöä. Oman kokemukseni mukaan katsojan nähdessä kuka puhuu suhde katsojan ja päähenkilön välillä muuttuu intiimimmäksi ja siten merkityksellisemmäksi. Muutoksesta huolimatta saavutin kerronnallisesti kuitenkin haluamani tarinallisen tyylin. Nicholsin moodeja ajatellen lähdin kehittämään ideaa enemmän havainnoivan ja selittävän moodin sekoitukseen. Onkin yleistä, että dokumenttielokuvan tekijä haukkaa aluksi liian suuren palan. Idea onkin tässä tapauksessa lähdettävä rajaamaan tarkentamalla omaa ajatustaan siitä, mitä haluaa elokuvallaan kertoa ja miten sen voi toteuttaa. (Rabiger 2009, 43.) Omalla kohdallani tämä ilmeni siten, että tavoittelemani tunnelmointiin perustuva ja minimalistinen tarinankerronta olikin odotettua vaikeampi toteuttaa.

Aloitin elokuvan esivalmistelut loppuvuodesta 2013. Jorma Ketolan mukaan suostumisen jälkeen tiedustelimme hänen työkavereiltaan sekä muilta alueella työskenteleviltä henkilöiltä alustavasti heidän halukkuuttaan osallistua elokuvan tekemiseen. Vaikka varastoalueen muuta henkilökuntaa ei ollut alun perinkään tarkoitus tuoda suuremmin dokumentissa esille, koin tärkeäksi, että kukin työyhteisön jäsen tietää mitä olen alueella tekemässä ja miksi. Uskoin vahvasti, että mitä vähemmän aiheutan häiriötä ja mitä tietoisempia ihmiset ovat toimistani, sitä paremmin pystyn toimimaan.

Tavoitteenani oli kuvata niin sanotusti karpäsenä katossa, eli kuvaamaan ja havainnoimaan Ketolan työskentelyä ilman, että kukaan kuvassa näkyvistä henkilöistä jatkuvasti esiintyisi kameralle tai välttelisi sitä. Päätin käyttää havainnoivaa tyyliä, koska halusin tuoda varastoalueen henkilöt ja tapahtumat esiin mahdollisimman neutraalisti. Mielestäni tämä tukee valitsemaani tyyliä dokumenttielokuvalleni. Kokemukseni peilaavat hyvin Jouko Aaltosen (2011, 98) vastaavia: kirjassaan hän kertoo törmänneensä hyvin harvoin negatiivisiin reaktioihin pyydettyään ihmisiä esiintymään dokumenttielokuvissaan. Aaltosen mukaan onkin tärkeä puhua kuvaamisesta varovaisesti tunnustellen, ei painostaen.

Saatuani alustavan suostumuksen varastoalueen työntekijöiltä otin yhteyttä Seinäjoen Kaupungin hankintajohtajaan, Mikko Tanhuamäkeen, jonka kanssa sovimme virallisemman kuvausluvan. Ainoat ehdot olivat, että en saa häiritä varaston henkilökunnan työskentelyä (ainakaan liiallisesti) enkä näyttää mahdollisesti arkaluon-

toisia tietoja, kuten asiakastietoja tai tilauksia dokumentissani. Ennen käsikirjoituksen kirjoittamisen aloittamista kävin vielä varastoalueella tutustumassa tiloihin ja ihmisiin saadakseni paremman käsityksen olosuhteista, joita tulen kuvaamaan. Kuvasin tällä tutustumiskerralla ympäristöjä ja työntekijöitä heille tyypillisissä tehtävissään. Päädyin käyttämään osaa tästä tutustumiskerran materiaalista myös lopullisessa dokumenttielokuvassa.

3.2 Käsikirjoitus ja haastattelut

Elokuvani idean selkeydyttyä sekä pitkällisen pohdinnan ja rajaamisen jälkeen, aloitin käsikirjoituksen teon. Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen muodostuikin itselleni melko haastavaksi. Aiempi käsikirjoittamiseen liittyvä kokemukseni on fiktiivisen elokuvan puolelta ja tämän kokemuksen siirtäminen dokumenttielokuvaan tuntui lähes mahdottomalta. Miten voisin etukäteen käsikirjoittaa todellisia tapahtumia? Onko oma dokumenttielokuvani enää totuudenmukainen, jos käsikirjoitan sen yksityiskohtaisesti etukäteen? Tarkka käsikirjoitus tuntui etukäteen liian rajoitavalta, mutta myös ajatus kuvaamaan lähtemisestä ilman minkäänlaista suunta- viivaa, ei tuntunut järkevältä.

Dokumenttielokuvan käsikirjoitus onkin enemmän suunnitelma sisällöstä, eräänlainen luonnos siitä, mitä elokuva tulee sisältämään. Käsikirjoituksen tarkoitus dokumenttielokuvassa onkin toimia tekijälleen ohjeena: muistiinpanoina siitä millaisia kohtauksia ja tapahtumia elokuvan tarinaa varten tarvitaan. Dokumentin käsikirjoituksen voidaan katsoa olevan hypoteesi, jonka paikkansapitävyyden kuvausvaihe testaa. (Aaltonen 2011, 102–103.)

Pohdin käsikirjoitusvaiheessa myös mahdollisuutta tuoda elokuvaan muita haastateltavia. Mahdollisia kohteita olisivat olleet esimerkiksi Ketolan aviopuoliso ja kollegat. Yhtenä mahdollisuutena pohdin myös opinnäytetyöni ohjaavan opettajan, Jukka Saarelan (2014), ehdotusta siitä, että esiintyisin itse dokumenttielokuvassani. Haastattelukysymyksiä ja käsikirjoitusta laatiessa kävi kuitenkin nopeasti ilmi, että elokuvan suunniteltu noin 15–20 minuutin kesto jäisi auttamatta liian lyhyeksi muiden haastateltavien kanssa. Luovuin siis tästä ajatuksesta. Koin myös tärkeäksi, että dokumenttielokuvani kertoisi nimenomaan Jorma Ketolan työurasta ja per-

soonasta, enkä sen vuoksi halunnut tuoda elokuvaan muita haastateltavia tai esiintyä itse kameran edessä.

Päädyin kirjoittamaan kaksipalstaisen käsikirjoituksen, jossa toisella puolella kuvailin, mitä kuvassa näkyy ja toisella puolella selitin mitä kuvalla ja äänellä tässä tilanteessa haetaan takaa. Ideana oli kuvata Ketolan työpäivän kulku aamuherätyksestä aina töistä kotiin pääsemiseen asti. Käsikirjoitukseni keskittyi pääasiallisesti elokuvan kuvakerrontaan, varsinaisesta haastattelumateriaalista tai siinä puhuttavista aiheista en laittanut käsikirjoitukseen mitään. Käsikirjoituksessa kuvailmani ja suunnittelemani tilanteet perustuivat hyvin pitkälle omiin oletuksiini siitä, mitä Ketola ja hänen kollegansa keskusvarastolla tekevät. Olettamukseni osuivatkin pääasiallisesti aika hyvin oikeaan, sillä lähes jokainen kirjoittamani skenaario toteutui ja saatiin taltioitua.

Haastatteluja ei ollut vielä tässä vaiheessa tehty, joten oli jo etukäteen selvää, että käsikirjoitus tulee muuttumaan ja elämään tarinan mukana. Aaltosen (2011, 102–103) mukaan dokumenttielokuvantekijä joutuukin pohtimaan elokuvan muotoa jatkuvasti ja käsikirjoittaminen tapahtuu läpi koko tekoprosessin aina synopsiksen tekemisestä leikkauspöydälle asti. Omat kokemukseni peilaavat tässäkin tilanteessa Aaltosen omia. Käsikirjoituksesta oli suuri hyöty kuvausvaiheessa, sillä se antoi selkeän viitekehysten siihen, kuinka paljon ja millaisia kuvia tarvitsen. Kaikki muu mitä tapahtuisi ja saataisiin taltioitua, olisi tietyllä tapaa pelkkää plussaa.

Käsikirjoittamisprosessiin voidaan laskea myös haastattelukysymysten laatiminen. Tähän vaiheeseen koin tarvitsevani ulkoista apua. Johtuen läheisestä suhteestani Ketolaan pelkäsin, etten osaisi ikään kuin esitellä kohdehenkilöäni siten, että myös täysin ulkopuolinen katsoja saisi elokuvasta otteen. Päädyimme laatimaan haastattelukysymykset (Liite 1) Ida Koivusen kanssa. Tämä apu olikin kysymysten laadinnassa korvaamatonta: ulkopuolisen katselijan roolissa Koivunen keksi heti useita hyviä ja tärkeitä kysymyksiä, jotka eivät olleet tulleet omaan mieleeni lainkaan. Samalla sain tilaisuuden testata dokumenttini aiheen kantavuutta ja kiinnostavuutta ulkopuolisella henkilöllä. Aaltonen (2011, 69) kutsuukin idean testaamista ystävillä tai perheenjäsenillä pitsaamisen, eli elokuvan idean jollekulle myymisen, esiteeksi.

Vaikka dokumenttielokuvani pääasiallinen aihe olikin käsitellä Ketolan työuraa ja eläkkeelle jäämistä, oli suunnitelmana näyttää myös paljon hänen siviilielämäänsä liittyviä asioita. Iso osa haastattelukysymyksistä koskikin siis Ketolan elämää työssä ulkopuolella, sillä usein elämän osa-alueet ja tapahtumat limittyvät keskenään. Ketola kertoi muun muassa vaimonsa tapaamisesta, lasten saamisesta, omakotitalon rakentamisesta ja monista muista hänelle henkilökohtaisista asioista. Vaikka tätä materiaalia ei loppujen lopuksi käytettykään, oli se haastattelujen tekemisessä hyväksi. Mitä enemmän pystyin haastattelussa keskustelemaan Ketolan kanssa hänelle tärkeistä ja positiivisista asioista, sitä paremmin hän kykeni unohtamaan kameran läsnäolon ja täten haastattelu tuntui paljon luonnollisemmalta kuin ehkä hieman kliiniseltä tuntuvan työurakyselyn aikana.

Haastatteluja kuvattiin kahtena eri päivänä. Ensimmäisellä haastattelukerralla kysyin Koivusen kanssa kirjoittamamme kysymykset ilman sen kummempia täsmentäviä kysymyksiä. Tämän haastattelukerran perimmäinen tarkoitus olikin totuttaa Ketola kameran edessä puhumiseen ja samalla selventää itselleni mihin aiheisiin keskittyä. Haastateltava ohjeistettiin vastaamaan kysymyksiin kokonaisilla lauseilla, jotta kysymykset olisi helppo editoida jälkituotantovaiheessa pois. Hän pitäytyi erittäin hyvin annetussa tehtävässä, vaikka välillä hän joutuikin kertomaan henkilökohtaisista ja vaikeista asioista.

Ensimmäisellä haastattelukerralla materiaalia tuli noin 45 minuutin edestä. Tämän materiaalin pohjalta pystyin myös aloittamaan tarkemman tarinan kaaren suunnittelun lopulliseen elokuvaan. Kuvauspäivän jälkeen katsoimme Koivusen kanssa haastattelun, jonka pohjalta teimme uusia, täsmentäviä kysymyksiä.

Ennakkovalmistelut tuottivatkin halutun tuloksen, sillä toinen haastattelukerta sujui jo paljon helpommin ja luonnollisemmin. Tällä haastattelukerralla mukana oli itseni lisäksi myös Koivunen. Täsmentävien kysymyksien avulla, sekä kuvausryhmän koostuessa erikseen kuuntelevasta haastattelijasta ja teknisestä toteutuksesta huolehtivasta kuvaajasta, materiaaliakin kertyi lähes 2 tuntia. Materiaali oli myös selkeästi ensimmäistä kuvauskertaa parempaa kohdehenkilön jännittäessä tilannetta vähemmän ja voidessaan kertoa kokemuksistaan aidolle kuuntelijalle.

Aaltosen (2011, 92–93) mukaan ennakkotutkimuksessa kohdehenkilöä ei kannata haastatella liikaa vaan voimakkaimmat tunteet ja hetket tulee jättää varsinaiseen kuvattavaan haastatteluun. Vaikka kuvasin myös ensimmäisen haastattelukerran, voidaan sitä mielestäni pitää juuri tällaisena ennakkotutkimuksena. Lopullisessa dokumentissa onkin käytetty pelkästään tuon toisen haastattelukerran materiaalia sen ollessa lähes kauttaaltaan parempaa Ketolan esiintyessä rennommin kameran edessä.

3.3 Kuvaaminen ja kalusto

Kuvauksien pohjana käytin käsikirjoitusta, mutta varsinaista kuvakäsikirjoitusta en tehnyt. Käytin kuitenkin aiemmin tutustumiskäynnilläni varastoalueella kuvaamaani materiaalia referenssinä miettiessäni, millaisia kuvia haluan dokumenttielokuvassani käyttää. Alusta alkaen suunnitelmani oli keskittyä keskusvaraston mielenkiintoisiin yksityiskohtiin sekä tiukkoihin lähikuviin kohdehenkilöstäni, sekä hänen työympäristöstään. Kuvien tarkoitus oli alusta alkaen välittää tietynlainen intiimi tunnetila selkeän informatiivisen esittämisen sijasta. Pyrin tuomaan kuvilla esiin tarinaa koko elämänsä kuvissa näkyvässä, melko karussakin varastoympäristössä, työtään tehneestä miehestä ja tuon tarinan päätöksen lähestymisestä eläkkeen muodossa. Esimerkiksi elämää nähneen miehen kasvojen rypyt toin esiin yksityiskohtana kuvakoon valinnalla. Pyrin myös kuvilla korostamaan Ketolan tietynlaista yksinäisyyttä ainoana vanhempana työntekijänä varastolla. Esikuvana suunnittelemini kuviin toimi jälleen kerran Miesten Vuoro (2010).

Osittain tästä syystä päädyin ratkaisuun kuvata elokuva järjestelmäkameralla. Päätös käytettävästä kamerasta oli loppujen lopuksi aika helppo, sillä tarkoitukseni oli kuvata rauhallisia kuvia kameran pysyessä pääasiallisesti paikallaan ja oma kokemukseni kuvaamisen parista keskittyy pitkälti järjestelmäkameroihin. Kameran valintaan vaikutti tietysti suurena tekijänä myös se, että omistan itse järjestelmäkameran. Tämä helpotti huomattavasti kuvausaikataulujen järjestämistä, kun en ollut sidottu lainattuun kameraan tai muihin lainatarvikkeisiin. Kaluston valinnassa jouduin ottamaan huomioon myös kuvauspaikoille kulkemisen. En omista autoa, joten kalusto piti mahtua niin pieneen tilaan, että pystyn kuljettamaan sitä mu-

kanani pyörällä tai kävellen. Pienestä kamerasta oli suuri apu tähän alalle epäominaiseen ongelmaan.

Tiesin etukäteen hyvin millaista kuvaa saan kameralla aikaiseksi ja millaisen määrän valoa tarvitsen. Tarkoitukseni oli alusta alkaen käyttää luonnollista valoa niin pitkälle kuin mahdollista, sillä varaston ahtaille käytäville ei yksinkertaisesti ole mahdollista pystytellä suuria valoja häiritsemättä henkilökunnan työskentelyä. Lisäksi halusin säilyttää dokumenttielokuvani ”aitouden” siten, että pystyn reagoimaan tilanteisiin nopeasti ilman suurempaa lavastamista tai valaisua. Ainoastaan haastattelutilanteessa on käytetty erillistä valoa valaisemaan kohdehenkilön kasvoja. Pyrin kuitenkin haastattelutilanteessa välttämään liiallisen valaisemisen ja lavastamisen mukanaan tuomia ja mahdollisia paineita kohdehenkilölle. Pyrin säilyttämään tilanteen mahdollisimman luonnollisena keskusteluna saadakseni siten myös mahdollisimman autenttisen lopputuloksen. Valojen käyttäminen dokumenttielokuvassa onkin Rabigerin (2009, 161) mukaan kaksiteräinen miekka; osalle ihmisistä valaisu ja lavastaminen voi tuntua hyvältä ja imartelevalta, kun taas toisille se voi aiheuttaa jännitystä tai liiallista itsetietoisuutta.

Dokumenttielokuvani haastattelut kuvattiin Jorma Ketolan kotona keittiön pöydän ääressä. Tämä arkinen tila valittiin myös haastattelutilanteen rentouden säilyttämisen vuoksi. Kun haastattelu tehdään kohdehenkilön kotona, on hän ”kotikentällä”, jossa hän tuntee olonsa turvalliseksi ja rennoksi. Lisäksi kohdehenkilön koti on tietenkin häntä luonnehtiva ja identifioiva, joten jo itse kuvauspaikka kertoo katsojalle jotain kuvattavasta henkilöstä. (Aaltonen 2011, 316.) Kuvauspaikan valintaa puolsi myös tilan valoisuus sen suuren ikkunan vuoksi. Tila oli myös riittävän hiljainen haastattelun äänittämiseen. Onkin yleistä, että kuvauspaikka joudutaan valitsemaan äänen ehdoilla: koko haastattelu menee hukkaan, jos ääni ei ole käytökelpoista (Aaltonen 2011, 317).

Jälkikäteen ajateltuna tila ei kuitenkaan ollut ehkä paras mahdollinen. Ketola oli pukeutunut vaaleaan paitaan ja taustan ollessa myös vaalea ei kuvaan syntynyt kunnolla syvyyttä. Kohdehenkilön ja taustan välillä olisi siis pitänyt olla enemmän kontrastia. Erillinen monitori olisikin ollut erittäin hyödyllinen, sillä järjestelmäkameran pieneltä näytöltä katsottuna kuva näytti hyvältä. Paremmalla kuvauspaikan

valinnalla tai päähenkilön pukeutumista ohjaamalla olisi säästynyt suurelta työmäärältä jälkituotannossa.

Aaltonen (2011, 96) kehottaa olemaan kuvauspaikan valinnassa maltillinen ja pohtimaan, mikä paikka on elokuvan kannalta paras. Omassa tuotannossani tämä piti valitettavasti oppia kantapään kautta. Toisaalta tilanne oli haastateltavalle muutenkin arjesta poikkeava ja jännittynyt, joten liiallisella haastateltavan pukeutumiseen tai yleiseen olemukseen puuttumisella haastattelu olisi saattanut jopa epäonnistua kokonaan. Sain kuitenkin jälkituotannossa kuvan lähes haluamani näköiseksi, joten en kokenut tarpeelliseksi kuvata haastattelua uudestaan.

Pyrin kuvaamaan haastattelun käyttäen tällaiselle tuotannolle tyypillisiä kuvakulmia ja kuvakokoja kuten puolilähikuvia sekä lähikuvia. Tarkoitukseni oli saada haastattelusta hyvää peruskuvaa, jota olisi helppo käsitellä monipuolisesti jälkituotannossa. Laajemmilla kuvilla katsojan fokus olisi voinut harhautua pois päähenkilöstä ja tarinasta. Lisäksi suhteellisen pieni tila toi rajoituksia niiden käytölle. Pyrin vaihtamaan rajausta ja kuvakulmia kysymysten välissä. Tällä tavoin pystyin välttämään turhat kameran liikkeet Ketolan puhuessa, joten kaikki hänen vastauksensa olivat kuvan kannalta ajateltuna käyttökelpoisia.

Aaltosen (2011, 317) mukaan tällainen kuvaustyyli onkin perinteinen tapa kuvata haastatteluja ja sillä saavutetaan hyvää perusmateriaalia, jota on helppo leikata. Ketolaa ohjeistettiin katsomaan haastattelijaa (joko minä tai Koivunen) silmiin ja keskustelemaan hänen kanssaan kameralle suoraan puhumisen sijasta. Toiselle ihmiselle on helpompi puhua kuin kameran linssille ja keskustelunomainen haastattelu istuu mielestäni paremmin tämän tyyppiseen dokumenttielokuvaan. (Aaltonen 2011, 318–319.) Huomasin, että keskustelu rentoutui eivätkä haastateltavan silmät harhailleet, kun pöydän toisella puolella oli kuuntelija.

Haastattelujen ulkopuolella ensimmäisissä testikuvauksissa varastolla ongelmaksi muodostui lähinnä käsivaralta kuvaaminen. Järjestelmäkameran pienen koon vuoksi sillä oli vaikea saada vakaata kuvaa ilman jalustaa. Halusin kuitenkin pystyä liikkumaan helpommin kameran kanssa ilman jalustaa voidakseni reagoida nopeammin varastolla tapahtuviin tilanteisiin, joten päädyin rakentamaan oman olkapäätelineen kameralle.

Teline asettuu kuvaajan hartioille, jolloin kameraa kannatellaan kahden kahvan avulla (Liite 3). Kameran säätöihin, kuten tarkennukseen pääsee kuitenkin helposti käsiksi, joten pikainenkin reagoiminen äkillisiin tapahtumiin on suhteellisen helppoa. Tämä olkapääteline muodostuikin lähes korvaamattomaksi työkaluksi kuvausten yhteydessä. Kuva pysyi vakaana, manuaalinen tarkennus onnistui hyvin ja säilytin silti mahdollisuuden liikkua kameran kanssa nopeasti paikasta toiseen.

Samaan telineeseen pystyin myös kytkemään digitaalisen tallentimen, jolla nauhoitin suurimman osan elokuvan äänistä. Erillisiä mikrofoneja ei käytetty, sillä varastolta oli tarkoituskin nauhoittaa vain tilääntä. Koska tein kaiken yksin, ei ääntä varten voinut käyttää esimerkiksi puomia, koska minun piti pystyä kontrolloimaan kameran lisäksi myös äänen tallennusta itse. Myös haastattelut äänitettiin samalla kalustolla. Olen erittäin tyytyväinen lopputulokseen, dokumenttielokuvani äänet onnistuivatkin juuri odotetulla tavalla.

Kuvasin varastoalueella kaiken kaikkiaan kolmena eri päivänä. Ensimmäisenä kahtena päivänä painotin Ketolan työpäivän alun tapahtumia ja kolmantena päivänä keskityin kuvaamaan sosiaalisia tilanteita kuten kahvitaukoja ja ruokatuntia sekä työpäivän päättymistä. Pyysin varaston henkilökuntaa käyttäytymään kuin en olisi paikalla ollenkaan ja työskentelemään aivan kuten aina muulloinkin. Tässä onnistuttiin vaihtelevalla menestyksellä. Vaikka kuvauslupa oli pyydetty ja asiasta keskusteltu etukäteen henkilökunnan kanssa, osa selvästi vältteli kameraa ja pyrki olemaan aina selin kameraa kohti. Ketolan työskentely on kuitenkin pääasiallisesti itsenäistä, joten suurta ongelmaa tästä ei muodostunut. Ketola itse tottui yllättävän nopeasti kameran läsnäoloon ja pystyi olemaan kuin en olisi paikalla ollenkaan. Syy tottumiseen saattoi osittain johtua myös läheisestä suhteesta kuvaajaan.

Pyrin kuvauksissa lavastamaan mahdollisimman vähän tapahtumia. Sainkin suurimman osan käsikirjoituksessa mainitsemistani skenaarioista kuvattua ilman tilanteiden näyttelemistä tai järjestämistä. Joitain pieniä yksityiskohtia lukuun ottamatta ainoastaan Ketolan varastolle saapuminen sekä sieltä lähteminen jouduttiin lavastamaan, sillä halusin kuvata tapahtumat useasta eri kuvakulmasta, eikä kameroita ollut käytössä kuin yksi. Vaikka tilanteita lavastettiin, ei tapahtumien todellista kulua muutettu.

3.4 Jälkituotanto ja sen haasteet

Jouko Aaltonen (2011, 331) kuvailee dokumenttielokuvan leikkaamista vaiheeksi, jossa yksittäiset kuvat ja äänet heräävät henkiin orgaaniseksi teokseksi. Hän kutsuukin dokumentin leikkausta elokuvan hengitykseksi ja sydämenlyönneiksi. Aaltosen mukaan esimerkiksi seurantadokumenteissa dokumenttielokuvan rakenne syntyykin yleensä vasta leikkausvaiheessa. Oman tuotantoni tekemisestä saadut kokemukset vastaavat Aaltosen omia. Vaikka minulla olikin etukäteen suhteellisen selkeä näkemys siitä millainen dokumenttielokuvastani tulisi, muuttui sen muoto runsaasti vielä leikkauspöydällä.

Dokumenttielokuvan leikkaaminen ei siis ole jonkin tarkan suunnitelman mukaan kuvien järjestykseen laittamista. Sitä voidaan verrata keskeneräisen sävellyksen sovittamisesta onnistuneeksi esitykseksi. Dokumenttielokuvien kohdalla onkin yleistä, että leikkaaja ja ohjaaja ovat sama henkilö. On kuitenkin selvää, että erillinen leikkaaja voi tarjota tärkeää ulkopuolista näkemystä elokuvan koko potentiaalin vapauttamiseksi (Rabiger 2009, 207). Halusin kuitenkin tehdä myös leikkauksen itse. Minulla oli selkeä näkemys miten elokuvani tulee editoida, enkä halunnut riskeerata tuon näkemyksen toteutumista käyttämällä erillistä leikkaajaa.

Aloitin leikkaamalla haastattelun yhdeksi valmiiksi pohjaksi, jonka päälle sitten lisäsin muuta kuvaa. Haastattelu oli alusta asti suunniteltu siten, että voin leikata kysymykset kokonaan pois. Katsoja ei siis kuule esitettyä kysymystä lainkaan vaan pelkästään Ketolan omaelämäkerrallisen tarinan hänen itsensä kertomana. Vaikka haastateltava pystyi kertomaan tarinaansa kokonaisuudessaan lausein, haastattelun leikkaaminen koitui aika ajoin tekniseltä toteutukseltaan haastavaksi, sillä haastattelun kohdehenkilö ei pitänyt puheessaan juurikaan taukoja.

Aaltonen (2011, 338) kannustaakin purkamaan haastattelut paperille ennen leikkaamista. Leikatessa voi tällöin nopeasti tarkistaa esimerkiksi alkuperäisen puheen sisällön ja asiayhteyden. Tällainen purkaminen ei kuitenkaan omassa elokuvassani sen melko lyhyen keston vuoksi ollut mielestäni tarpeellista, mutta käytin alkuperäisiä kysymyksiä ja niihin tekemiäni lyhyitä muistiinpanoja avukseni pitkälti Aaltosen ajatusten mukaisesti.

Ensimmäinen raakaleikkaus Varastomies-dokumenttielokuvasta oli noin 25 minuuttia pitkä, eli käytännössä kaksinkertainen siihen mihin alun perin tähtäsin. Ensimmäisen raakaleikkauksen tehtyäni kävi nopeasti selväksi, että joudun vielä entisestään rajaamaan dokumenttini aihetta. Tässä vaiheessa jouduin pohtimaan pitkään mitä leikkaan pois. Päädyin leikkaamaan lähes kaiken Ketolan siviilielämään viittaavan haastattelu- ja kuvamateriaalin pois. Vaikka materiaali oli sinälleen mielenkiintoista ja hyvää, en kokenut sen vievän elokuvaa suoranaisesti eteenpäin. Ohjaajan täytyykin olla valmis hylkäämään elokuvastaan asiat, jotka eivät toimi, jotta elokuvan idea ja sen vaikuttavuus täsmentyvät. Ohjaajalla voi olla myös taipumus ”rakastua” materiaaliin, jonka kuvaaminen on ollut hänelle tärkeää. (Aaltonen 2011, 331–332.)

Dokumenttielokuvan tekemiseen liittyvät eettiset ongelmatkin nousivat tässä vaiheessa jälleen esiin. Leikatessani haastattelua jouduin jatkuvasti pohtimaan, vääristelenkö dokumenttielokuvani päähenkilön puheita leikkaamalla hänen kertomistaan asioista paloja pois. Pohdin myös, että onko väärin leikata hänelle tärkeitä asioita pois oman näkemykseni tieltä, eli voinko manipuloida hänen puheitaan muovaillekseni elokuvasta sellaisen kun tahdon. Vaikka päädyinkin muokkaamaan Ketolan puheita poistamalla kokonaisia sanoja ja lauseita hänen puheestaan, on lopputulos mielestäni kuitenkin uskollinen hänen alkuperäisille haastatteluilleen.

Ketola puhuu dokumenttielokuvassa sydänkohtauksestaan sekä siitä toipumisesta. Minulle oli erittäin tärkeää tuoda hänen kokemuksensa tästä aiheesta mahdollisimman todenmukaisesti esiin, mutta en halunnut elokuvani käsittelevän pelkääntään tätä aihetta. Jotain oli siis pakko leikata pois. Aaltosen (2011, 332) mukaan kokemattomat ohjaajat, ja tässä tapauksessa myös leikkaaja, ylireagoivatkin helposti tällaisiin ongelmiin. Hän ehdottaakin ratkaisuksi elokuvan raakaleikkauksen näyttämistä elokuvassa esiintyvälle henkilölle, jotta mahdollisista ongelmakohtista voidaan keskustella. Itse en päätenyt näyttämään dokumenttielokuvaa sen kohdehenkilölle ennen sen valmistumista, mutta kävimme keskustelua siitä mitä aion näyttää ja miten hän suhtautuu siihen.

Ensimmäisen raakaleikkauksen valmistuttua esittelin sen Ida Koivuselle sekä Jukka Saarelalle. Heiltä molemmilta saamani palaute peilasi pitkälti omia tuntemuksiani: dokumenttielokuvassa oli liikaa puhetta ja liian vähän taukoja. Elokuva oli

edelleen myös liian pitkä. Päädyin jälleen leikkaamaan haastattelusta isoja osia pois voidakseni luoda aikaa muulle kuvamateriaalille. Leikattavaksi päätyi pääasiallisesti Ketolan kertomia tarinoita, jotka liittyivät hänen siviilielämäänsä eivätkä täten vieneet elokuvan tarinaa eteenpäin. Raakaleikkauksen näyttämisestä muille ihmisille oli kuitenkin merkittävästi hyötyä heidän antaessaan arvokasta palautetta katsojan näkökulmasta. Koinkin tässä vaiheessa leikkaamista tullessi jo monella tapaa sokeaksi omalle materiaalilleni. Osasin materiaalin jo sanasta sanaan ulkoa, joten välillä oli vaikea mieltää mikä elokuvassa toimii ja mikä ei. Yksin tekemisessä piileekin suuri vaara: materiaalin todellista toimivuutta on todella vaikea arvioida ilman ulkopuolista näkemystä (Aaltonen 2011, 332). Pidin raakaleikkauksen esittämisen jälkeen muutaman päivän tauon leikkaamisesta. Halusin irtaannuttaa itseäni hetkeksi käsiteltävästä materiaalista, jotta pystyisin tarkastelemaan sitä objektiivisemmin. Tämä osoittautui erittäin toimivaksi keinoksi omalla kohdallani ja editointia jatkettuani dokumenttielokuvani muoto löytyikin melko nopeasti.

Käytän dokumenttielokuvassani pääasiassa paljon rauhallisia paikallaan olevia kuvia. Ketolaa kuvatessani olen halunnut tuoda esiin yksityiskohtia, jotka kertovat paljon hänestä itsestään ja hänen toiminnastaan. Näitä yksityiskohtia ovat esimerkiksi työskentely työpisteellä, rypyt ikääntymisen merkinä ja useat kuvat tupakkoinnista tapana. Kuvien rauhallisuudella pyrin myös korostamaan varastoalueen hiljaisuutta sekä Ketolan työn itsenäistä luonnetta hänen työskennellessään hiljaisissa ympäristöissä yksikseen.

Saatuani dokumenttielokuvani keston, tahdituksen sekä asiasisällön kutakuinkin kohdalleen aloin työskennellä äänen kanssa. Olin leikkausvaiheessa käyttänyt pääasiallisesti kameran oman mikrofonin taltioimaa ääntä, johon nyt olin synkronoimassa erillisellä tallentimella nauhoitettua ääntä. Tämä muodostui todella aikaa vieväksi tehtäväksi. Koska kuvaukset oli suoritettu yksin, ei äänelle ollut kuvassa mitään selkeää klaffitaulun tapaista synkronointipistettä. Ääntä joutui siis kuuntelemaan useita kertoja, että sen sai kohdalleen. Tallentimella taltioitu ääni oli kuitenkin laadultaan monin verroin parempaa kameran omaan mikrofoniiin nähden, joten aikaa vievä työ oli lopulta sen arvoista.

Halusin myös korostaa tiettyjä kohtauksia äänen avulla, kuten esimerkiksi varaston valojen sytyttämistä ja sammuttamista. Näitä kohtauksia varten nauhoitin erilli-

siä oven narahduksia sekä valokatkaisimien napsahduksia. Vaikka äänet onkin nauhoitettu oikeassa ympäristössä sekä kuvassa näkyviä esineitä käyttäen, on niiden voimakkuutta korostettu lopullisessa elokuvassa. Aaltonen (2011, 399) nos- taakin kirjassaan esiin äänen manipuloimisen kysyen: onko jostain muualta otetun äänen käyttö eri kontekstissa totuuden venyttämistä tai jopa valehtelua? Vaikka olin haastattelumateriaalin ja muun leikkauksen kanssa joutunut pohtimaan omia valintojani myös etiikan ja moraalin kannalta, en kokenut äänien manipuloinnin olevan mitenkään kyseenalaista, sillä ne eivät ole kontekstista tai edes paikasta irrotettuja vain äänenvoimakkuudeltaan vahvistettuja. Ajattelisin ehkä toisin, jos olisin käyttänyt elokuvassani vaikka eri rakennuksesta otettuja ääniä tai keinote- koisia ääniefektejä. Aaltosen mukaan dokumenttielokuvien tekijät eivät yleisesti äänen kohdalla pysähdykään pohtimaan eettisiä tai totuudellisuutta koskevia ky- symyksiä samoin kuin kuvamateriaalin kanssa.

Musiikkia elokuvassa ei, lopputekstejä lukuun ottamatta, ollut tarkoitus käyttää, enkä kokenut että tilanne olisi muuttunut leikkausvaiheessa. Lopputeksteihin halu- sin iloiselta kuulostavan musiikin, sillä halusin sillä korostaa dokumenttielokuvani tietyllä tapaa toiveikasta lopetusta. Päähenkilöni kuitenkin kokee työuransa lop- pumisen positiivisena asiana ja odottamisen arvoisena tapahtumana. Käyttämäni musiikki löytyi Creative Commons -lisenssin alla julkaistuna teoksena internetistä.

Viimeisenä työvaiheena elokuvassani oli ruutugrafiikoiden lisääminen, värikäsittely sekä muut hienosäädöt. Koska dokumenttielokuvani tarkoitus ei missään vaihees- sa ollut patsastella teknisellä virtuositeetilla, en ollut etukäteen miettinyt mitään suoranaista kaavaa, miten dokumenttielokuvani värimaailmaa käsittelisin. Loppu- jen lopuksi päädyinkin pääasiallisesti korjaamaan varastoalueen halogeenilamppu- jen aiheuttamaa hieman vihertävää kuvaa.

Suurin työ oli itse haastattelumateriaalin värikäsittelyssä, sillä alkuperäinen kuva oli hieman haaleaa ja siitä puuttui syvyyttä. Pyrin saamaan kuvaan lisää kontrastia ja syvyyttä käyttämällä niin kutsuttua vinjetointia, efektiä, jolla pystyin pitämään kohdehenkilön kasvoissa valoa ja kirkkautta, mutta tummentamaan kuvaa muual- ta. Huomioon ottaen oma kokemattomuuteni tällaisen kuvakäsittelyn parissa, efekti onnistui mielestäni erittäin hyvin ja sillä saavutettiin haluttu päähenkilöä ko- rostava päämäärä.

3.5 Budjetti

Dokumenttielokuvan voi tehdä lähes ilman budjettia. Tällöin tietenkin joudutaan tinkimään monista asioista tuotannon suhteen, mutta on täysin mahdollista kertoa vahvoja ja koskettavia tarinoita ilman merkittävää rahallista panostusta. Yleisesti dokumenttielokuvien suurin rahareikä onkin työryhmän palkat. (Aaltonen 2011, 14.) Koska tein oman tuotantoni alusta alkaen itse, en juuri joutunut painimaan budjetin kanssa, sillä suoranaisia kuluja ei varsinaisesti ollut.

Useimmiten dokumenttielokuvien tekemistä rahoitetaan erilaisten apurahojen kautta. Suomestakin löytyy lukuisia erilaisia säätiöitä ja muita tahoja, jotka tukevat elokuvatuotantojen tekemistä. Tukirahaa voi hakea joko koko dokumenttielokuvan tuottamiseen tai vaihtoehtoisesti johonkin yksittäiseen tuotannon osa-alueeseen, kuten käsikirjoitustyöhön tai vaikka jälkituotantoon. (Suomen elokuvasäätiön tukiohjeet [Viitattu 25.3.2014].) Toinen tapa rahoittaa elokuvan tekemistä on sponsorit. On kuitenkin helpompi saada sponsorit tarjoamaan palveluita kuin konkreettisesti rahaa. Paikallinen kauppias voi tarjota kuvausryhmälle eväät tai paikallinen liikennöitsijä voi tarjota ilmaisia matkoja näkyvyyttä vastaan. Vaikka pienen budjetin dokumenttielokuvatuotannoissa liikkuu hyvin vähän rahaa, on resursseja ja kustannuksia kuitenkin hyvä arvioida euroina. (Aaltonen 2011, 155–156.)

Oma lukunsa ovat tietenkin tilauksesta tehtävät dokumenttielokuvat. Useimmiten tällaisissa tilanteissa tilaaja on myös rahoittaja. Koko tuotannon luonne on siis alusta alkaen selkeästi kaupallisempi. Useimmiten tilaaja kilpailuttaakin useita eri tekijöitä tai tuotantoyhtiöitä saadakseen tuotannosta mahdollisemman hyvän katteen. Tilauksena tehdyt tuotannot eroavatkin tässä tarkoitukseltaan riippumattomasta elokuvan tekemisestä merkittävästi. Riippumaton dokumenttielokuvan tekijä tekee elokuvan usein henkilökohtaisista syistä. Elokuvan tarkoituksena on kertoa katsojalle jostain tekijälle tärkeästä asiasta tai ilmaista jotenkin muuten tekijänsä näkemystä elokuvan aiheesta. Tilaustyönä tehty ohjelma onkin alusta asti paljon tiukemmin rajattu, sillä tekijän on toimittava tilaajan toiveiden ja ehtojen mukaan. Tällaiselle tuotannolle on siis selkeämmin jokin tietty tarkoitus, kohderyhmä ja tavoite johon pyritään. (Aaltonen 2011, 156–157)

Halusin alusta alkaen tehdä oman tuotantoni sen aiheen vuoksi ”vapaasti” ilman ulkoisen tilaajan tuomaa painetta. Dokumenttielokuvani tekemisen syyt eivät siis koskaan olleet taloudelliset tai kaupalliset ja siksi halusinkin pitää kiinni riippumattomuudestani elokuvan tekemisen suhteen. Osittain tästä syystä dokumenttielokuvani myös kuvattiin käyttäen täysin omaa kalustoani. Suurin osa kalustosta löytyi itseltäni jo etukäteen, mutta muutamia hankintoja elokuvan tekemistä varten tehtiin. Kiinteä 50mm objektiivinen järjestelmäkameraan sekä digitaalinen tallennin ääntä varten olivat näistä hankinnoista merkittävimmät. Myös rakentamastani olkapäätelineestä syntyi jonkin verran kustannuksia. Tarkoitukseni on kuitenkin käyttää kaikkea hankkimaani kalustoa myös jatkossa, joten pelkästään tämän tuotannon kustannuksiksi näitä laitehankintoja ei tietenkään voida laittaa.

Yleisesti erilaisia tuotantoja kuitenkin tehdään vuokratulla kalustolla. Halusin selvittää mitä Varastomies-dokumenttielokuvan tekeminen olisi tällaisessa tapauksessa tullut maksamaan. Selvitin käyttämäni kalustoa vastaavien laitteiden vuokrahinnat ja laskin tuotannon palkkakulut (Liite 2). Laskuissa ei ole siis otettu huomioon minkäänlaista ”myyntihintaa” lopulliselle elokuvalle, vain sen tekemisestä syntyneet kulut.

Palkkakuluihin laskin itselleni Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liiton palkkataulukon (Elokuva- ja tv-tuotannon [Viitattu 25.3.2014]) mukaisen tuottajan palkan 30 päivän ajalta sekä Koivuselle käsikirjoittajan palkan yhdeltä kahdeksan tunnin päivältä. Palkkakuluissa on otettu myös palkanmaksusta aiheutuvat muut henkilösivukulut, kuten työttömyysvakuutus- sosiaaliturva- ja työeläkemaksut, huomioon.

Vuosilomalaisissa todettu lomakorvausprosentti alle vuoden työsuhteessa on 9 % (L 162/2005, luku 4, § 16). Elokuva-alan työehtosopimuksessa se on kuitenkin 13,5 % mikä nostaa kustannuksia merkittävästi henkilöstön määrän ja projektin keston kasvaessa (Elokuva- ja tv-tuotantoa [viitattu 8.4.2014]).

Kalustovuokrat on laskettu halvimpien toimijoiden internetistä löytyvien hinnastojen mukaisesti. Editointiin käytettävän työaseman sekä editointiohjelmiston hinta on laskettu vuokraamisen sijasta 70 prosentilla niiden ostohinnasta. Kuten budjettilaskelmasta käy ilmi, suurin osa kuluista syntyy palkkakustannuksista, vaikka työryhmä Varastomies-dokumenttielokuvassa on minimaalinen.

3.6 Julkaisu ja markkinointi

Dokumenttielokuvilla on Aaltosen (2011, 421) mukaan hyvin erilaisia yleisöjä eikä elokuvaa arvioidessa onnistumisen kriteerinä voi olla pelkästään mahdollisimman suuren yleisön tavoittaminen, vaan se, että elokuva puhuttelee niitä ihmisiä, joille se on suunnattu. Elokuva ei kuitenkaan voi tavoittaa yleisöään ilman levittämistä ja markkinointia. Aaltonen kuvaileekin dokumenttielokuvan markkinointia yleisökontaktin apuvälineeksi, sillä dokumenttielokuvia hyvin harvoin tehdään pelkästään kaupallisista syistä. Oman dokumenttielokuvani tekemisessä markkinoinnin ja kohderyhmän ajattelu jäikin aikalailla toissijaiseksi, sillä en kokenut tämän kaltaisella teoksella olevan välttämättä merkittävää kaupallista potentiaalia.

Erilaisia levityskanavia on tarjolla useita. Ensimmäisenä tietenkin ponnahtaa mieleen elokuvan perinteisemmät julkaisukanavat kuten televisio- ja elokuvateatterilevitys tai vaikka dvd-levy. Näihin perinteisempien kanavien levitykseen pääseminen, erityisesti elokuvateatterilevitys, vaatii kuitenkin huomattavaa taloudellista panostusta, joten ne eivät ole missään vaiheessa olleet osana oman elokuvani julkaisusuunnitelmaa. Poikkeuksena televisiolevitys, jota en ole sulkenut mahdollisuutena pois. Saatankin dokumenttielokuvani valmistumisen jälkeen lähestyä eri televisio- tai tuotantoyhtiöitä elokuvani levitykseen saamisesta.

Pääasiallisena julkaisukanavana dokumenttielokuvalleni olen pitänyt alusta alkaen internetiä. Esimerkkinä tällaisesta julkaisukanavasta mainittakoon muun muassa Seinäjoen Ammattikorkeakoulun opiskelijoiden tekemiä tuotantoja, markkinointimateriaalia ja muita koulun asiasisältöjä esittävä KlasiTV. Lisäksi tarkoitukseni on julkaista video omassa YouTube- sekä Vimeo-profiilissani ja pyrkiä saamaan elokuvalle näkyvyyttä sosiaalisessa mediassa. Esimerkiksi Seinäjoen Kaupungin Facebook-sivulla on jo yli 2000 seuraajaa ja sivu jakaakin paikkakuntalaisten tekemiä ja Seinäjokeen jollain tapaa liittyviä videoita ja kuvia melko aktiivisesti. Pyrin lähestymään heitä aiheen tiimoilta ja saamaan tätä kautta paikallista näkyvyyttä.

Myös YLE on siirtämässä osaa esittämästään materiaalistaan pelkästään internetiin. Esimerkkinä voidaan mainita YLE:n, Suomen Elokuvasäätiön sekä Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK:in hanke Dox@Net, joka hakee lyhyitä dokumenttielokuvia esitettäväksi Yle Areenassa (Suomen elokuvasäätiö 2013).

Tällaiset julkaisukanavat ovat mielestäni erittäin mielenkiintoinen vaihtoehto myös oman elokuvani levittämistä ajatellen, vaikka oma dokumenttielokuvani ei tähän kyseiseen hankkeeseen sovikaan liian pitkän kestonsa, sekä elokuvan valmistamisen ajankohdan vuoksi.

Nykyään Suomessa järjestetään myös merkittävä määrä erilaisia elokuvafestivaaleja ja tällaiset tapahtumat ovatkin nostaneet rooliaan merkittävänä levityskanavana erityisesti dokumenttielokuville. Ohjaajalle festivaalit ovatkin hyödyllisiä kokemuksia, sillä ne tarjoavat tilanteen tarkkailla miten yleisö reagoi elokuvaan. Elokuvan markkinoinnin kannalta jo pelkkä osallistuminen on hyvä meriitti, puhumattaakaan mahdollisista palkinnoista. (Aaltonen 2011, 423–425.) Tarkoitukseni onkin pyrkiä elokuvallani mahdollisimman monille elokuvafestivaaleille ja mahdollisuuksien mukaan päästä myös itse paikan päälle katsomaan ja keskustelemaan teoksestani muiden dokumenttielokuvien tekijöiden sekä yleisön kanssa.

4 YHTEENVETO

Varastomies-dokumenttielokuvasta oli tarkoitus tehdä tunteita herättävä, 10–15 minuuttia kestävä kertomus Jorma Ketolasta ja hänen elämästään sekä urastaan Seinäjoen kaupungin keskusvarastolla. Mielestäni lopputulos vastaa erittäin hyvin odotuksiani, vaikka elokuva matkan varrella muuttuikin melko paljon alkuperäisestä suunnitelmasta. Tarina, jonka halusin katsojalle kertoa, kääntyi mielestäni onnistuneesti dokumenttielokuvaksi. Mielestäni elokuva tarjoaa mielenkiintoisen ikkunan Jorma Ketolaan henkilönä sekä hänen työuraansa. Alun perin tunnelmoivaksi ja poeettiseksi suunnittelemani dokumenttielokuva löysikin oman muotonsa havainnoivan ja osittain myös alun perin välttelemäni selittävän moodin parista. Elokvassa on havaittavissa myös performatiivisen moodin piirteitä; lopullisessa muodossaan elokuva keskittyy ajoittain enemmän tunteisiin vetoavaan tarinointiin kuin objektiiviseen kerrontaan.

Aluksi päänvaivaa ideointivaiheessa aiheuttaneet eettiset kysymykset, esimerkiksi kohdehenkilöni hyväksikäyttämistä tai elokuvan totuudellisuudesta, eivät loppujen lopuksi nousseet ongelmaksi asti. Päähenkilöä haastateltaessa en ohjailut vastauksia, vaan haastateltava sai kertoa tarinansa niin kuin itse parhaaksi näki. En ohjailut tai rajoittanut Ketolan puhetta, minkä vuoksi voinkin todeta, ettei elokuvan kohdetta ole manipuloitu eikä eettisiä rajoja siten rikottu. Elokvassa näkyvät ja kuuluvat puheet ovat alkuperäiselle haastattelumateriaalille erittäin uskollisia, vaikka Ketolan kertomista asioista onkin leikattu välistä sanoja ja jopa kokonaisia lauseita pois. Jälkituotannossa oli tietenkin vaiheita, joissa näiden asioiden pariin joutui palaamaan ja eettisyyttä pohtimaan.

Lopulta elokuvani kohdehenkilön kanssa käydyt keskustelut antoivat minulle melko vapaat kädet haastattelumateriaalien editoimiseen ja manipuloimiseen. Vaikka dokumenttielokuvani tarinan kaaren vuoksi tiettyjen asioiden lavastaminen ja muokkaaminen oli lähes välttämätöntä, pyrin koko ajan pitämään elokuvani mahdollisimman autenttisena. Tässä mielestäni onnistuinkin erittäin hyvin ja voin todeta, että elokuvani on totuudenmukainen.

Lähes koko tuotannon yksin tekemisessä oli kuitenkin odottamaani suurempi työ. Vaikka minulle oli tärkeää voida itse kontrolloida henkilökohtaisesti koskettavaa

tuotantoa, on myönnettävä, että vastuun jakamisesta olisi välillä ollut merkittävä apu. Asiaa pohdittuani päätin tehdä projektin yksin ja ottaa sen vastaan ikään kuin haasteena. Toisena valintaan vaikuttavana tekijänä koin ammattimaisesti ja luotettavasti toimivan työryhmän kokoamisen vertaisistani, kuten muista opiskelijoista, vaikeaksi. Kyseessä oli kuitenkin tähän mennessä urani merkittävin työ sekä ammatillisessa että henkilökohtaisessa mielessä. Etukäteen kuitenkin arvelin, että tarvitsisin eniten apua kuvausvaiheessa. Tekoprosessin aikana kävikin ilmi, että jälkituotannossa ulkoista apua olisi kaivannut kaikkein eniten. Aiempi kokemukseni leikkaamisesta oli pitkälti pelkkien opetusvideomaisten haastattelujen sekä fiktiivisen elokuvan parista, joten tällaisen tuotannon tekeminen oli myös tältä osin minulle aivan uutta. Myös teknisen osaamiseni rajoitukset tulivat vastaan kuvan jälkikäsittelyssä: lähes kaikki värimääritystä vinjetointi-efektin käyttöön oli minulle melko uutta ja täten aikaa vievää.

Dokumenttielokuvani henkilökohtaisen aiheen vuoksi oli myös erittäin haastavaa asettaa itsensä katsojan rooliin, mikä vaikeutti elokuvan tarinan kiteyttämistä olennaisimpaan. Itselle rakkaasta materiaalista oli välillä vaikea luopua. Elokuvan tekemisen aikana opin kuitenkin paljon varsinkin leikkaajan roolista ja loppua kohti kykenin tarkastelemaan kuvaamaani materiaalia lähes objektiivisesti. Vaikka en koe suoranaisten teknisen osaamiseni leikkaamisen parissa muuttuneen juurikaan tämän tuotannon tekemisen aikana, koen oppineeni dokumenttielokuvan ”muotoilemisesta” leikkausvaiheessa erittäin paljon.

LÄHTEET

- Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen: Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: Dokumenttielokuva ja tekoprosessi. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Alan vaihto mielessä? Näin se käy. 2010. [Verkkoartikkeli]. Helsinki: Otavamedia Oy. [Viitattu 6.4.2014]. Saatavana: <http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/talous/alan-vaihto-mielessa-nain-se-kay/>
- Berghäll, J. & Hotakainen, M. 2010. Miesten vuoro. [DVD-levy]. Helsinki: Oktober Oy.
- DOX@NET etsii lyhytdokumenttielokuvia verkkoon. 2.12.2013. [Verkkoartikkeli]. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [Viitattu 25.3.2014]. Saatavana: [http://ses.fi/ajankohtaista/ajankohtainen/?tx_ttnews\[pointer\]=1&tx_ttnews\[backPid\]=229&tx_ttnews\[tt_news\]=582&cHash=329d38de1d312fe53d91813bb5c9400f](http://ses.fi/ajankohtaista/ajankohtainen/?tx_ttnews[pointer]=1&tx_ttnews[backPid]=229&tx_ttnews[tt_news]=582&cHash=329d38de1d312fe53d91813bb5c9400f)
- Drama documentary. [Ei päiväystä]. [Verkkosivusto]. Cambridge: Cambridge University Press. [Viitattu 6.4.2014]. Saatavana: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/drama-documentary>
- Elokuva- ja tv-tuotannon palkat 2012–2014. 14.2.2014. [Verkkosivu]. Helsinki: Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto. [Viitattu 25.3.2014]. Saatavana: http://www.teme.fi/tyoelama/palkat/331-elokuvapalkat.html#.UzHPsvI_vHV
- Elokuva- ja TV-tuotantoa koskeva työehtosopimus. 2011. [pdf-dokumentti]. Helsinki: Teatteri ja Mediatyöntekijät ry TeMe. [Viitattu 8.4.2014]. Saatavana: <http://www.teme.fi/files/449/TES%202011-2013.pdf>
- Flaherty, R. J. 1922. Nanook of the North. [Filmitallenne]. USA.
- Hinnasto ja tuotteet. [Ei päiväystä]. [Verkkosivusto]. Helsinki: FotoRent Finland. [Viitattu 25.3.2014]. Saatavana: <http://www.fotorent.fi/Hinnasto>
- Huttu-Heikkinen, H. 2012. Ansioluettelo. [Verkkodokumentti]. Helsinki: Illume Oy. Saatavana: http://www.illume.fi/ohjaajacvt/0304121235_ansioluettelo.pdf
- John Grierson. [Ei päiväystä]. [Verkkosivu]. Peterborough: The Grierson Trust. [Viitattu: 6.4.2014]. Saatavana: <http://www.griersontrust.org/john-grierson.html>

- Kurki, E., Kohtamäki, K., Helke, S., Aaltonen, J. & Bacon, H. 2001. Dokumenttielokuva – todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Työpaperit: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20.
- L 162/2005, Vuosilomalaki.
- Laitinen, K., Raike, A. & Viikari T. [Ei päivystä]. Helsinki: Elokuvantaju. [viitattu 29.4.2014]. Saatavana: <http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/tuotanto/klaffi.jsp>
- Lumière, A. & Lumière, L. 1896. L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat. [Filmitallenne]. Pariisi: Auguste Lumière & Louis Lumière.
- Lumière, L. 1895. La sortie des usines Lumière. [Filmitallenne]. Pariisi: Louis Lumière.
- Mac2Sell. [Ei päivystä]. [Verkkosivu]. Malakoff: MacPlus. [Viitattu 25.3.2014]. Saatavana: <http://www.mac2sell.net/index.fi.php>
- Mitä Vinjetointi on? 29.1.2013. Nikon Europe. [viitattu 29.4.2014]. Saatavana: https://nikoneurope-fi.custhelp.com/app/answers/detail/a_id/55289/~/mit%C3%A4-vinjetointi-on%3F
- Nichols, B. 2001. Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.
- Ohjaajat. [Ei päivystä]. [Verkkosivu]. Helsinki: Illume Oy. [Viitattu 6.4.2014]. Saatavana: http://www.illume.fi/site/?lan=1&page_id=7
- Rabiger, M. 2009. Directing the documentary. 5. painos. Burlington: Focal press.
- Saarela, J. 2014. Mediatuotannon lehtori. Seinäjoen ammattikorkeakoulu. Keskustelu: 6.3.2014.
- Seppälä, M. 2010. Virpi Suutari kaivoi vaiennetut muistot esiin. [Verkkoartikkeli]. Kajaani: Kainuun sanomat. [Viitattu 6.4.2014]. Saatavana: <http://archive.is/fQPB>
- Suomen elokuvasäätiön tukiohjeet. 21.3.2013. [Verkkosivu]. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [Viitattu 25.3.2014]. Saatavana: <http://ses.fi/tukitoiminta/tukiohjeet/#c492>
- Tietoa lisensseistä. [Ei päivystä]. Helsinki: Creative Commons Suomi. [viitattu 29.4.2014]. Saatavana: <http://creativecommons.fi/lisenssit/>

Uusi-Rauva, K. [Ei päiväystä]. Helsinki: Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK. [viitattu 29.4.2014]. Saatavana:
http://www.kopioisto.fi/avek/tuen_hakeminen/digidemo/D_day/fi/Fl/pitchausohjeet/

Vuokraamme – Tarvikkeet. [Ei päiväystä]. [Verkkosivusto]. Helsinki: Vuokrakamera. [Viitattu 25.3.2014]. Saatavana:
<http://www.vuokrakamera.fi/vuokrakamera/tuoteryhma/tarvikkeet>

LIITTEET

LIITE 1 Haastattelukysymykset

LIITE 2 Dokumenttielokuvan budjetti

LIITE 3 Oikapääteline

LIITE 1 Haastattelukysymykset

1. Kuka olet? (ikä, mistä kotoisin, missä töissä jne.)
2. Millainen perhe?
Millaiset odotukset vanhemmilla/yhteiskunnalla oli tuolloin?
3. Millainen koulutus sulla on?
Miksei koulutuksesta tullut työtä? Tietoisesti vai sattumaa?
4. Minkä ikäisenä aloitit työnteon, esim mainitsemasi ruumisarkkujen verhoilu?
5. Milloin ja miten päädyit töihin kaupungille/varastolle?
Mikä ylipäätään on kaupungin keskusvarasto?
Missä/miten asuit tuolloin?
Kuinka vanha olit?
Kerrotko lisää millainen työhaastattelu/työhakuprosessi oli?
6. Millaisia työtehtävät olivat kun aloitit? Millaisia ne ovat nyt verrattuna aiempaan?
7. Millainen työyhteisö oli aloittaessasi ja miten se on muuttunut vuosien varrella?
8. Samat työkaverit monta vuotta, muut jo nykyään eläkkeellä, miltä muutos on tuntunut?
Millaista on työskennellä samojen miesten kanssa vuosia, millainen suhde teidän välillä oli?
Onko jotain mieleenpainuneita tilanteita/juttuja?
Ensimmäinen nainen varastolla, kerrotko siitä?
Esimiestehtävät, miltä tuntui?
Millainen työkaveri uskot olevasi?
9. Miten työnteko ja ympäristö varastolla on muuttunut vuosien aikana (aiemmassa haastiksessa puhe tupakoinnista)
10. Miten Seinäjoki kaupunkina on muuttunut tänä aikana?
11. Tärkeitä hetkiä omasta elämästä (lapsien syntyminen, talon rakentaminen jne, 90-luvun lama ja puolison työttömyys), vaikutuksia
12. Sydänkohtaus työpaikalla, fiiliksiä/vaikutuksia, onko tapahtuneen jälkeen ”pelottanut” mennä töihin? Onko suhtautuminen työyhteisössä mielestäsi muuttunut? Puhuit aiemmin siitä, kuinka työkaverit pelastivat hengen ja kuinka siitä ei voi kiittää. Kerrotko näistä lisää.
13. Onko sydänkohtaus ja ”kuoleman porteilla” käyminen muuttanut elämänkatsomustasi, jos on niin miten?
14. Osa-aikaeläke, koska alkoi ja miksi? Millainen prosessi se oli? Olisitko voinut jäädä aiemmin?
15. Eläkkeen lähestyminen, suuri helpotus vai jännittäkö? Odotuksia, suunnitelmia?
16. Nykyään kovat paineet ”tähdätä korkealle” (esimiestehtäviin jne.), tuntuuko pitkän duunariuran jälkeen, että olisi pitänyt ”tähdätä korkeammalle”? Kaduttaako koskaan vai onko hommat olleet antoisia?

LIITE 2 Dokumenttielokuvan budjetti

Dokumenttielokuvan budjetti

Kalusto	Päivät	Kulu/pv	Yht.	Osuus %
Canon EOS 550D DSLR-kamera	8	7,75 €	62,00 €	0,71 %
Canon EOS 50mm f/1.8 objektiivi	8	2,81 €	22,50 €	0,26 %
Olkapääteline	8	2,81 €	22,50 €	0,26 %
Jalusta	8	1,69 €	13,50 €	0,16 %
Äänitallennin	8	5,63 €	45,00 €	0,52 %
iMac työasema editointiin*	5	126,00 €	630,00 €	7,26 %
Final Cut Pro X*	5	37,80 €	188,99 €	2,18 %
		Yhteensä	984,49 €	11,35 %

Henkilöstökustannukset

Tuottaja**	30	211,97	6359,10	73,29 %
Käsikirjoittaja**	1	301,22	301,22	3,47 %
Lomakorvaukset			858,48	9,89 %
Muut henkilösivukulut			561,46	6,47 %
		Yhteensä	7518,80	86,65 %

Matkakustannukset

	km	kulu/km	Yht.	
Matkat kuvauspaikalle	40	0,43 €	17,20	0,20 %
Vuokralaluston haku TRE	364	0,43 €	156,52	1,80 %
		Yhteensä	173,72	2,00 %

Koko tuotannon kustannukset yhteensä: 8 677,01 €

(Hinnat sisältävät arvonlisäveron)

*Oma kalusto, laskettu 70% hinnalla

**Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liiton palkkataulukko 2012-2014

LIITE 3 Olkapääteline