



***The Happiness of Amiran* – dokumenttielokuvan tekoprosessi ide-
asta elokuvaksi**

Veera Nikkanen

Haaga-Helia ammattikorkeakoulu

Medianomin tutkinto

Opinnäytetyö

2023

Tiivistelmä

Tekijä(t) Veera Nikkanen
Tutkinto Medianomi
Opinnäytetyön nimi The Happiness of Amiran – dokumenttielokuvan tekoprosessi ideasta elokuvaksi
Sivu- ja liitesivumäärä 23 + 5
<p>Opinnäytetyöni kertoo lyhytdokumenttini tekoprosessista. Käyn läpi dokumenttielokuvani suunnittelua, toteutusta ja viimeistelyä. Käsittelen myös dokumenttielokuvan teoriaa ja peilaan sitä omaan dokumenttiini.</p> <p>Lyhytdokumenttini kertoo henkilöstä nimeltä Amiran Kvirvelia ja se sijoittuu Georgian pääkaupunkiin Tbilisiin. Georgiassa on paljon vanhuksia, joilla ei ole paikkaa, minne mennä. Monien eläke ei riitä asumiseen. Halusin dokumentillani kiinnittää huomiota tähän yhteiskunnalliseen ongelmaan ja kertoa yhden sellaisen henkilön tarinan, jota vanhustenhoidon huono taso Georgiassa koskettaa. Yllätyksekseni päähenkilöni olikin onnellinen tilanteestaan, mikä näkyy läpi elokuvan.</p> <p>Opinnäytetyöni teoriaosuudessa käsittelen aluksi sitä, millainen merkitys ja rooli dokumenttielokuvilla yhteiskunnassa on. Sen jälkeen perehdyn dokumenttielokuvaan erityisesti elokuvateoreetikko Bill Nicholsin moodien kautta. Nichols on jaotellut dokumenttielokuvat kuuteen alalajiin niiden esittämistavan mukaan. Käyn läpi eri moodien piirteitä esimerkkejä käyttäen. Teoriaosuu- den lopussa pohdin myös elokuvantekijän valtaa ja vastuuta.</p> <p>Dokumenttielokuvani työprosessia käsittelevässä osuudessa kerron tekemistäni valinnoista lähtien ideasta ja päähenkilön etsimisestä kuvauspaikan valintaan. Pohdin sitä, miksi halusin tehdä juuri tämän elokuvan ja kannattiko se. Käyn läpi kohtaamiani haasteita, ja miten ne vaikuttivat siihen, millainen elokuvastani lopulta tuli.</p> <p>Opinnäytetyön empiirisessä osassa peilaan tutkimaani teoriaa ja etenkin Bill Nicholsin moodeja omaan lyhytelokuvaani. Pohdi lopuksi, mitä olen matkan aikana oppinut ja mitä tekisin ensi kerralla toisella tavalla.</p> <p>Opinnäytetyöni valmistuessa olen julkaissut lyhytdokumenttini YouTubessa. Se on myös esitetty opiskelijadokumenttifestivaalilla Georgiassa.</p>
Asiasanat Dokumenttielokuva, lyhytdokumentti, moodit, Georgia, dokumenttaarisuus, yhteiskunta

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
2	Tietoperusta	3
2.1	Elokvantekijän valta ja vaikutusmahdollisuudet	3
2.2	Dokumentti esittää todellisuutta	4
2.3	Dokumenttielokuvan tyypit eli moodit	5
2.2.1	Poettinen moodi	6
2.2.2	Selittävä moodi	6
2.2.3	Havainnoiva moodi	7
2.2.4	Osallistuva moodi	9
2.2.5	Refleksiivinen moodi	10
2.2.6	Performatiivinen moodi	11
3	Työprosessi	13
3.1	Elokuvan kronologisuus	14
3.2	Päähenkilön ja kuvauspaikan valinta	15
3.3	Aikataulu	16
3.4	Miksi tämä dokumentti piti tehdä?	17
4	Millainen elokuvastani tuli?	19
5	Johtopäätökset	23
	Lähdeluettelo	24
	Liitteet	25
	Liite 1: Elokuvan suunnitelma	25
	Liite 2: Elokuvan raakaleikkaus paperille	27
	Liite 3: Linkki julkaistuun elokuvaan	29

1 Johdanto

Pohdin dokumenttielokuvan tekemistä jo aloittaessani journalismin opinnot syksyllä 2019. Halusin opinnäytetyölläni haastaa itseäni ja tehdä jotain erilaista. Dokumenttielokuva on vaativa, mutta pal-kitseva laji. Se yhdistää visuaalisuuden ja kielellisen tiedon. Jos valokuva voi kertoa tuhat sanaa, dokumentti kertoo sen vielä moninkertaisesti. Se on siksi ainutlaatuinen tapa lisätä ymmärrystä, kertoa tarinoita, tuottaa merkityksiä ja tietoa.

Päätettyäni tehdä dokumenttielokuvan, minulle oli nopeasti selvää, että halusin sen käsittelevän yhteiskunnallisesti tärkeää aihetta. Kun vaihto-opiskeluni alkoi pandemiasta huolimatta varmistua, aloin vähitellen pohtia mahdollisuutta hyödyntää oleskeluani Georgiassa dokumenttielokuvan teke-missä. Aiheeni ehti muuttua pariinkin otteeseen, sillä halusin dokumentillani olevan tuore näkö-kulma georgialaiseen yhteiskuntaan.

Georgiassa opiskelin syksyn 2021 Georgian Institute of Public Affairs -yliopistossa Multimedia Journalism and Media Management -maisteriohjelmassa. Yksi syistä, joiden vuoksi halusin vaihto-opiskeluun juuri Georgiaan, oli Documentary Filmmaking -kurssi. Päätin hyödyntää kurssilla oppi-maani opinnäytetyössäni.

Aiheekseni valikoitui lopulta vanhusten elämä Georgiassa. Tähän oli useita syitä. Kävellessäni syksyn mittaan pitkin Tbilisin katuja näin silloin tällöin vanhuksia kerjäämässä. Olin itse läheinen oman isoäitini kanssa, joka kuoli hiljattain. Hän sai hyvää hoitoa loppuun saakka ja pohdin, millaista hänen elämänsä olisi ollut toisessa maassa. Koin, että vanhustenhuolto on yksi suurta osaa georgialaisista koskettava ongelma, johon yhteiskunnassa kiinnitetään valitettavan vähän huomiota. Vanhustenhuolto on sekä Suomessa että Georgiassa ajankohtainen aihe, sillä väestö ikääntyy ja hoi-don tarve tulee tulevaisuudessa kasvamaan.

Dokumenttielokuvani nimeksi tuli The Happiness of Amiran. Nimi valikoitui päähenkilön mukaan. Elokuvan yksi keskeinen teema on onnellisuus, ja halusin että myös tämä näkyy lyhytdokumenttini nimessä. Elokuvan nimi on englanniksi, sillä esitin sen kansainväliselle yleisölle Georgiassa. Sa-masta syystä elokuva on tekstitetty englanniksi.

Tavoitteeni oli opinnäytetyöni avulla oppia konkreettisia taitoja ja tehdä jotain, mitä en ole aiemmin tehnyt. Halusin saada käsityksen siitä, miten dokumenttielokuvia käytännössä tehdään. Tähän kuu-luu suunnittelu ja valmisteluvaihe, itse työprosessi ja jälkityöt.

Suunnitteluvaiheessa pohdin, millaisen elokuvan haluan tehdä. Tein useita päätöksiä, jotka vaikutti-vat keskeisesti siihen, millainen elokuvastani tuli. Päätin kuvauspaikan ja tein alustavan käsikirjoi-tuksen. Pohdin elokuvani näkökulmaa ja kerronnan tapaa.

Olen kokematon kuvaaja ja halusin oppia opinnäytetyöprosessissani kuvaamista ja kameran käsittelyä. Jännitin kameran käyttöä yksin, mutta harjoituksen myötä opin lisää päivä päivältä. Kameran käytöstä halusin oppia etenkin sen, miten saan hyvää kuvituskuvaa ja kuinka paljon sitä tarvitaan.

Olin kokematon myös editoinnissa, mutta halusin editoida elokuvani itse. Editointia oppii parhaiten tekemällä, mutta nopeaa se ei aloittelijalle ole. Halusin leikata lyhytdokumenttini niin, että kuvitus ja ääni soljuvat eteenpäin sujuvasti eivätkä leikkauskohdat kiinnitä katsojan huomiota. Halusin myös oppia sovittamaan kuvat, äänen ja leikkauksen yhteen niin, että ne tukevat toisiaan ja luovat yhteisen kokonaisuuden.

Oppimistavoitteideni keskeinen osa oli osata toimia itsenäisesti toimittajana vieraassa maassa. Halusin saada aikaan journalismia, joka kuvaa yhteiskunnallista ilmiötä kiinnostavasti ja tunteita herättävästi. Tähän kuuluu osata tehdä laadukasta pohjatyötä, toimia erilaisissa toimintaympäristöissä, yllättävissä tilanteissa ja eritaustaisten ihmisten kanssa.

Osana opinnäytetyötäni tutustuin myös dokumenttielokuvan tekemiseen teoreettisesta näkökulmasta. Opiskelin dokumenttielokuvasta kirjoitettua kirjallisuutta ja sovelsin sitä omaan lyhytdokumenttiini. Kiinnitin teoriapohjassa huomiota erityisesti erilaisiin tapoihin lähestyä dokumenttielokuvan tekemistä, erilaisiin kerronnan keinoihin, sekä elokuvantekijän valtaan ja vastuuseen. Opinnäytetyöni lopussa peilaan omaa dokumenttiprosessiani dokumenttielokuvan teoriaan. Pohdin sitä, miten teoriaosuudessa käsittelemäni teemat konkretisoituvat omassa dokumenttielokuvassani.

2 Tietoperusta

Keskeisenä opinnäytetyöni materiaalina hyödynsin elokuvateoreetikko Bill Nicholnsin kirjaa *Introduction to Documentary* (2001). Vuosien kulumisesta huolimatta Nicholnsin teos on säilyttänyt merkityksensä keskeisenä dokumenttielokuvan tekemistä käsittelevänä käsikirjana, joka antaa monipuolisen ja kokonaisvaltaisen näkemyksen niin elokuvantekijälle kuin dokumenttielokuvista kiinnostuneelle katselijallekin. Nichols on tehnyt kattavan uran elokuvien parissa niin kirjailijana, opettajana kuin konsulttinakin.

Michael Rabigerin *Directing the Documentary* (2020) on toinen dokumenttielokuvan tekijälle merkittävä käsikirja. Rabiger on työskennellyt Britannian yleisradioyhtiö BBC:n dokumenttielokuvien ohjaajana. Hän on editoinut tai ohjannut elämänsä aikana yli 35 elokuvaa. Yhteistyössä dokumentaristi Courtney Hermannin kanssa tehty kirjan seitsemäs painos on yksityiskohtainen käsikirja dokumenttielokuvan tekijälle.

Suomalaisesta tietokirjallisuudesta olen hyödyntänyt opinnäytetyössä pääasiallisesti kahta teosta. Elina Saksalan *Asiaa Ruudussa* (2008) tuki minua käydessäni läpi omaa dokumenttielokuvaprosessiani. Se vastasi kysymyksiin esimerkiksi siitä, miten käsikirjoittamista voi lähestyä, miten esiintyjät valitaan ja mikä tekee dokumenttielokuvasta katsomisen arvoisen.

Jouko Aaltosen *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi* (2006) lähestyy dokumenttielokuvan tekoprosessia teoreettisemmin, vaikka hänkin antaa kirjassaan käytännön vinkkejä dokumenttielokuvan tekijälle. Hyödynsin Aaltosen kirjaa etenkin peilatakseni ja syventääkseni ymmärrystäni Bill Nicholnsin moodeista. Aaltonen tarkastelee ja kommentoi moodeja, ja mielestäni oli hyvä tutustua moodeihin myös jonkun muun kuin niiden kehittäjän näkökulmasta.

Olen käyttänyt opinnäytetyössäni lisäksi useita erilaisia artikkeleita ja verkkolähteitä. Olen myös katsonut dokumenttielokuvia ja otteita dokumenttielokuvista nähdäkseni käytännössä, miten eri tavoin dokumenttielokuvan tekemistä voi lähestyä. Georgiassa ollessani seurasin aktiivisesti paikallisesta englanninkielistä mediaa ja etenkin vanhustenhuoltoon liittyvää uutisointia. Jälkimmäistä oli kuitenkin saatavilla hyvin minimaalisesti.

2.1 Elokvantekijän valta ja vaikutusmahdollisuudet

Dokumenttielokuva kertoo todellisesta maailmasta ja sen sosiaalihuistoriasta. On siksi luontevaa, että se pyrkii siksi myös vaikuttamaan ympäröivään maailmaan. Dokumenttia voi siten pitää välineenä tai työkaluna maailmanmuuttamiseen. Merkittävä osa dokumenttielokuvista käsittelee yhteiskunnallisia ongelmia tai epäkohtia, ja pyrkii vaikuttamaan niiden ratkaisuun. (Aaltonen 2006,

186.) Näin myös oma lyhytdokumenttini, jolla halusin kiinnittää yleisön huomiota huonoon vanhus-
tenhoidon tasoon. Siksi halusin tutustua opinnäytetyössäni myös siihen, millaista valtaa dokumen-
taristi käyttää.

Dokumenttielokuvan välineellisyys tulee esiin selkeimmin poliittisissa elokuvissa, sillä niillä on nä-
kyvä poliittinen päämäärä. Dokumenttielokuvaa voidaan silloin hyödyntää joko yleisön asenteiden
tai poliittisten kantojen vahvistamiseen tai muuttamiseen. Aaltosen mukaan tosiasiallisesti kaikkia elo-
kuvia voi pitää poliittisena, sillä elokuvat vahvistavat tai vastustavat olemassa olevia valtasuhteita.
Elokuvaa ei siis voi tehdä irrallisena yhteiskunnasta ja sen säännöistä ja normeista. (Aaltonen
2006, 186.)

Aaltonen haastatteli elokuvantekijöitä heidän vallastaan. Vastaajien mukaan heillä oli valtaa suh-
teessa elokuvan henkilöihin, mutta ei kuitenkaan valtaa yhteiskuntaan tai maailmaan. He pitivät
valtaansa suhteessa yleisöön hyvin vähäisenä. Toisaalta valtaa on myös päästä tekemään eloku-
via haluamastaan aiheesta. Kuten Aaltonen huomauttaa, elokuvantekijät olivat vastauksissaan ris-
tiriitaisia. He pyrkivät tekemään elokuvia, joilla on yhteiskunnallista vaikutusta, mutta eivät kuiten-
kaan usko elokuvan kykenevän siihen. (Aaltonen 2006, 189–190.)

Pystyn allekirjoittamaan näkemyksen, sillä toivoin oman elokuvani saavan aikaan yhteiskunnallista
muutosta. Samalla kuitenkin ymmärrän, että pienellä yleisöllä se ei ole mahdollista. Vaikka yleisö
olisi laaja, epäilen olisiko sillä vaikutusta poliittisiin päättäjiin Georgiassa. Samalla uskon, että jois-
sakin tapauksissa yksittäinen dokumenttielokuva voi saada aikaan vaikutusta. Elokuva voi joissa-
kin tapauksissa herättää laajaa yhteiskunnallista keskustelua, joka vaikuttaa myös päätöksente-
koon.

2.2 Dokumentti esittää todellisuutta

Todellisuudesta voi kertoa monin eri tavoin. Dokumenttielokuvassa on journalismin tapaan kysymys
rajaamisesta ja näkökulmasta. Dokumentti liittyy fyysiseen tilaan ja aikaan, mutta samalla se jättää
aina jotain ulkopuolelle. Dokumenttielokuva ei ole todellisuuksien tuottamista vaan todellisuuksien
esittämistä. Dokumenttaristin valinnoilla on suuri vaikutus siihen, miten todellisuus esitetään.

Michael Rabigerin ja Courtney Hermannin mukaan dokumenttielokuvia tehdään, jotta yleisö voi
nähdä, kuulla ja tuntea toisen ihmisen kokemukset, elämykset ja tunteet. Heidän mukaansa vaikut-
tavan elokuvan tekemisessä ei ole välttämättä kysymys vain kalliista kalustosta ja puitteista, vaan
sydäimestä ja mielestä, joka niitä käyttää. (Rabiger & Hermann 2020, 58.) Rabiger ja Hermann yh-
distävät dokumenttielokuvan tekemisen esittäviin taiteenlajeihin:

” Filmmakers need to shoot, edit, and question their audiences just as dancers need dance
space and musicians need to practice their instruments.” (Rabiger & Hermann 2020, 58.)

Sitaatissa he kirjoittavat, että elokuvantekijän on kuvattava, editoitava ja kyseenalaistettava yleisönsä aivan kuten tanssijat tarvitsevat tilan tanssilleen ja muusikot tarvitsevat instrumenttejaan. (Rabiger & Hermann 2020, 58.)

Aaltonen puolestaan näkee yhteyden dokumenttielokuvan ja perinteisten tieteiden välillä. Hän tuo esiin Brian Winstonin käsityksen, jonka mukaan tieteet ovat olleet dokumenttielokuvan kahle ja este sen kehittymiselle taiteellisesti. Dokumenttielokuvan näkeminen tieteen tekemisen välineenä on tämän näkemyksen mukaan rajoittanut dokumenttielokuvaa, ja tästä on sittemmin haluttu pyristellä irti. (Aaltonen 2006, 30.)

Dokumenttielokuvaa voidaan pitää taidemuotona, mutta sillä on paljon yhteistä myös tieteen kanssa. Molempien tavoitteena on tehdä havaintoja ja ymmärtää maailmaa. Aaltosen mukaan dokumenttielokuvalla on yhteistä myös politiikan kanssa, sillä molemmat pyrkivät vaikuttamaan ja joko muuttamaan tai säilyttämään jotakin. Taidemuotona Aaltonen pitää dokumenttielokuvaa erityisesti yhteiskunnallisena ja sosiaalisena taidemuotona. (Aaltonen 2006, 30.) Itse koen, että dokumenttielokuva voi olla sekä tiedettä että taidetta eivätkä nämä välttämättä sulje toisiaan pois.

2.3 Dokumenttielokuvan tyypit eli moodit

Dokumenttielokuva on yksi elokuvien genre eli lajityyppi. Jokaisella elokuvalla on oma tyylinsä, äänensä ja lähestymistapansa. Bill Nicholsin mukaan dokumenttielokuvat voidaan tästä huolimatta jakaa kuuteen esitystapaan tai alalajiin, englanniksi sub-genreen. Nichols kutsuu näitä dokumenttielokuvien alalajeja moodeiksi. Moodit ovat siten erilaisia tapoja esittää todellisuutta. Nicholsin moodit ovat: poeettinen, selittävä, osallistuva, havainnoiva, refleksiivinen ja performatiivinen moodi. (Nichols 2001, 99.) Päätin lähestyä omaa dokumenttiani erityisesti moodien kautta.

Moodit luovat raamit jokaiselle dokumenttielokuvalle, jonka puitteissa elokuvantekijä työskentelee. Katsojalla on jokaiselle moodille omat odotuksensa, jotka tiettyä moodia edustavan elokuvan odotetaan täyttävän. Jokaisella moodilla on myös tyyppiesimerkinsä, jotka konkretisoivat edustamansa moodin erityisen hyvin. Prototyyppejä ei voi kopioida, mutta niitä voi käyttää malliesimerkkeinä elokuvanteossa. (Nichols 2001, 99–100.) Tutustuessani moodeihin olen myös itse tutustunut tyyppiesimerkkeihin lisätäkseeni ymmärrystäni moodien erityispiirteistä ja eroavaisuuksista.

Nichols kietoo moodit dokumenttielokuvan historiaan. Ne voidaan nähdä löyhästi myös kertovan dokumenttielokuvan kronologisen kehittymisen alkaen poeettisesta moodista ja päättyen esittävään moodiin. (Nichols 2001, 99–100.) Nichols on kuitenkin saanut tästä näkökulmastaan myös kritiikkiä. Esimerkiksi Aaltonen kertoo tutkija Stella Bruzzin syyttävän Nicholssia darwinismista, jossa dokumenttielokuva kehittyy primitiivisestä vähitellen kohti hienostuneempaa muotoa. Bruzzin mukaan Nichols luokittelee elokuvat pakonomaisesti omiin kategorioihinsa sopiviksi ottamatta huomioon

niiden yksilöllisiä ominaisuuksia. Aaltonen itse pitää kritiikkiä osin aiheettomana, sillä Nichols on korostanut kategorioiden menevän usein limittäin ja olevan joustavia. Moodit ovatkin ensisijaisesti apuvälineitä dokumenttielokuvien, niiden historian ja erilaisten piirteiden ymmärtämiseen. (Aaltonen 2006, 87–88.)

2.2.1 Poeettinen moodi

Nichols esittelee ensimmäisenä moodina poeettisen moodin. Poeettisessa eli runollisessa moodissa päähenkilö ei ole keskeisin osa elokuvaa, vaan yksi sen elementeistä muiden joukossa. Poeettista moodia edustavassa elokuva ei välttämättä etene sovinnaisesti ja kronologisesti kohtauksesta toiseen. Se leikittelee ajalla ja paikalla, ja haastaa perinteisen tavan välittää katsojalle tietoa. Dokumenttielokuvan rytmi ja rakenne ovat poeettisessa moodissa erityisen tärkeitä. (Nichols 2001, 102–103.)

Poeettisen moodin dokumenttielokuva voi myös luoda kuvilla yllättäviä visuaalisia assosiaatioita ja olla kokeellinen. Poeettinen moodi vaatii siksi myös katsojalta oivaltamiskykyä. Kaikki ei ole itsessään selvää ja elokuva voi haastaa normatiivisen käsityksen ajasta, paikasta, hahmoista ja tarinasta. Historiallisesti Nichols sijoittaa poeettisen moodin varhaisimmaksi. Se perustuu avantgardeen ja alkoi ajallisesti samoihin aikoihin modernismin kanssa. (Aaltonen 2006, 85, 91.)

Nichols mainitsee poeettista moodia edustavista dokumenttielokuvista esimerkkeinä muun muassa elokuvat *The Bridge* vuodelta 1928 ja *Koyaanisqatsi* vuodelta 1983 (Nichols 2001, 33.) Olen itse nähnyt poeettisen dokumenttielokuvan esimerkkinä pätkän jälkimmäisestä. Itselleni siitä jäi päällimmäisen mieleen tunnelma, kohtausten rytmikka ja visuaalisuus.

2.2.2 Selittävä moodi

Jos poeettinen moodi vaatii katsojalta oivaltamista ja päättelykykyä, selittävä moodi on monessa mielessä sen vastakohta. Selittävän moodissa katsojaa puhutellaan suoraan. Retoriikka ja argumentointi ovat tärkeä osa elokuvaa. Näkemys maailmasta, tilanteesta tai aiheesta annetaan katsojalle esitettynä tai selitettynä. (Nichols 2001, 105.)

Selittävän moodin elokuvan pohjana oleva argumentti pyritään esittämään mahdollisimman objektiivisesti. Tekijän aktiivinen rooli ajassa ja paikassa pyritään häivyttämään huolimatta siitä, että elokuva on sidoksissa aikaansa ja siinä on aina jokin raja ja tekijän valitsema näkökulma. Aaltosen mukaan selittävää moodia kritisoitiin tästä syystä eikä sitä pidetty riittävänä yhteiskunnan koukeroiden kuvaamiseen. (Aaltonen 2006, 85.)

Selittävän moodin elokuvassa elokuvan argumentointi tapahtuu usein kertojan äänellä. Kertoja voidaan esittää eri tavoille. Usein kertojan ääni kuuluu dokumentissa, mutta kertojaa ei koskaan nähdä. Nicholsin nimitys tälle tavalle tuoda kertojan ääni elokuvaan on "Voice-of -God", Jumalan ääni. (Nichols 2001, 105.) Toinen vaihtoehto on sekä näyttää kertoja, että kuulla hänen äänensä. Tätä tapaa tehdä dokumenttia ajatellessani mieleeni tulee ensimmäisenä legendaarinen David Attenborough, joka on tuttu miljoonille ihmisille sekä kertojan äänenä, että luontoa ymmärrettäväksi ja lähestyttäväksi tekevänä myös kasvoillaan.

Kuten Nichols huomauttaa, esittävä dokumentti luottaa informaation välittäjänä vahvasti ääneen, joka kertoo katsojalle, mitä elokuvasta pitää tietää. Kuva tukee tekstiä ja vahvistaa sen sanomaa, mutta se ei ole elokuvassa pääroolissa. Selittävä dokumentti edesauttaa yleistämistä ja laaja-alaista argumentaatiota. (Nichols 2001, 107.)

Yhtenä selittävän dokumentin elokuvan tyypiesimerkkinä voisi pitää Avara luonto -dokumentteja, joiden kertojan ääni monella suomalaisella kuuluu korvissa heti dokumentteja ajatellessa. Niissä varsinainen informaatio tulee kertojalta. Kuvitus on kuin todiste, siitä mitä kertoja kertoo. Esimerkiksi Avaran luonnon dokumentissa voitaisiin kertoa, että karhut pyydystävät kaloja suoraa koskesta kiinni ottamalla ja samalla näyttää kuvaa, jossa näin tosiasiallisesti tapahtuu. Kuvituksen ja kerronnan synkronointi vaikuttaa myös editointivaiheessa. Silloin dokumentin tapahtumapaikkojen ja jatkuvuuden suhteen tehtäviä ratkaisuja voidaan uhrata, jotta kerronnan väite saadaan kuvituksella todistettua. (Nichols 2001, 107.)

2.2.3 Havainnoiva moodi

Siinä missä poeettisessa moodissa muoto ja rakenne sekä selittävässä moodissa argumentointi saattavat joskus ajaa tilanteen havainnoin ja seuraamisen ohi, havainnoivassa moodissa kohdalla tilanne on päinvastainen. Nichols esittääkin kysymyksen: mitä jos elokuvan ohjaaja vain seuraisi tilannetta puuttumatta siihen ja antaisi tapahtumien kehittyä itsestään? (Nichols 2001, 110.)

Havainnoivan moodin dokumentissa ei yleensä ole haastatteluja, selityksiä tai kertojan ääntä. Kamera on sivustakatsoja tapahtumille, joita ei ole loppu asti käsikirjoitettu tai lavastettu. Kuten Nichols nimittää, kamera on tavallaan "uskollinen" todellisuudelle ja antaa tapahtumien kehittyä itsestään. Tälle ollaan uskollisia myös jälkityöskentelyvaiheessa, jossa kuvaan ei lisätä esimerkiksi ääntä, musiikkia tai muita efektejä. Kuten Nichols asian muotoilee: "What we saw was what there was", "Se mitä näimme, oli se mitä siellä oli." (Nichols 2001, 110.)

Havainnoiva moodi syntyi 1960-luvulla Yhdysvalloissa ja vuosikymmen oli sen kulta-aikaa. Se vastasi tarpeeseen tehdä elokuvia uusista aiheista ja nostaa keskusteluun yhteiskunnalliset ja sosiaaliset teemat. Poeettinen moodi koettiin rajoittavaksi, jonka kautta todellisuuteen ei päässyt tarttumaan

riittävän läheltä. Havainnoivan moodin synnyn myötä elokuvantekijöiden käsitys dokumenttielokuvista ja ympäristöstään alkoi muuttua ja he alkoivat tehdä elokuvia erilaisista todellisuuksista. Kameraa vietiin vankiloihin, sairaaloihin ja näyttämöiden takahuoneisiin. (Aaltonen 2006, 82, 86.)

Havainnoivan moodin syntyyn vaikutti kameroiden kehittyminen, joka mahdollisti niiden aiempaa helpomman liikuteltavuuden. Sen seurauksena esimerkiksi yksittäinen henkilö saattoi helpommin kuvata ja liikkua tapahtumien mukana häiritsemättä niiden kehittymistä. Tämä vaikutti mahdollisuuksien kuvata uusissa paikoissa ja ketterästi. (Nichols 2001, 109.)

Havainnoivan moodin perusidea on antaa tapahtumien kehittyä itsestään ja antaa kameran seurata niitä tilanteeseen puuttumatta. Aina havainnoivan moodin elokuvan tapahtumat eivät kuitenkaan ole luonnostaan ja itsestään tapahtuvia, vaan niille on luotu edellytykset. Jos elokuva kuvaa esimerkiksi jotakin tilaisuutta, tilaisuutta ei välttämättä olisi, jos sitä ei olisi järjestetty elokuvaa varten. Onkin hyvä pohtia, missä menee havainnoivan moodin rajat: missä kohtaa kyse on enää tapahtumien itsenäisestä kulusta ilman käsikirjoitusta, jos kohtausten edellytykset on kuitenkin pitkälle luotu. (Nichols 2001, 114.)

Hyvä esimerkki tästä on Leni Riefenstahlin dokumentti *Triumph of the Will* vuodelta 1934. Dokumentti on yksi maailman tunnetuimpia propagandaelokuvia, sillä sitä käytettiin natsi-ideologian levittämiseen (One Hundred Years of Cinema, 2018.) Se on myös ensimmäisiä havainnoivan moodin elokuvia, vaikka sitä on usein virheellisesti pidetty esittävän moodin elokuvana. Elokuvalle pyrittiin osoittamaan natsismin mahtia ja valtaa mahtipontisilla paraati- ja asekuvituksilla. (Nichols 2001, 113–114, 186.)

Triumph of the Will demonstrates the power of the image to represent the historical world at the same moment as it participates in the construction of aspects of the historical world itself. Such participation, especially in the context of Nazi Germany, carries an aura of duplicity. (Nichols 2001, 114.)

Vapaasti suomennettuna Nichols kirjoittaa, että *Triumph of the Will* osoittaa millainen voima kuvalla on historiallisessa representaatiossa samalla kun se osallistuu historian rakentamiseen. Tällainen historiallisen aspektin rakentaminen on etenkin natsi-Saksan tapauksessa kaksinaismoralistista. (Nichols 2001, 114.)

Triumph of the Will havainnoi historiallisia tapahtumia kuin ne tapahtuisivat luonnostaan. Todellisudessa historiallisina tapahtumina esitetyt dokumentin kohtauksia tuskin olisi järjestetty samalla mahtipontisuudella, jos niistä ei olisi tarkoitusta tehdä natsi-ideologiaa tukevaa dokumenttia.

Havainnoivan dokumentin elokuvan kohdalla tekijä kohtaa myös eettisiä haasteita ja kysymyksiä. Esimerkiksi jos dokumentti havainnoi elämänsä elävää päähenkilöä, missä vaiheessa mennään tirkistelyn puolelle? Tässä tilanteessa on myös hyvä miettiä katsojan kokemusta: voiko katsoja

tuntea olonsa epämukavaksi, jos hän seuraa päähenkilön elämää intiimiltä etäisyydeltä verrattuna fiktiivisen elokuvan seuraamiseen? Ihmisen elämän tirkistely ikään kuin avaimen reiästä voi olla myös katsojalle epämukavaa. (Nichols 2001, 111.) Samalla vaikuttaa siltä, että nykyään tosi-tv on totuttanut ihmiset toisten elämän seuraamiseen intiimeissäkin tilanteissa.

Kuten aiemmin mainitsin, myös havainnoinnin käsite on itsessään hankalasti rajattava. Havainnoivassa dokumentissa ihminen on lähtökohtaisesti oma itsensä, eikä esitä roolia. Kameran läsnäolo kuitenkin hyvin todennäköisesti muuttaa ihmisen käytöstä vähintäänkin alitajuisesti. Voidaanko silloin puhua enää puhtaasta havainnoinnista? Ja jos ei, niin missä raja menee? Onko havainnoiva dokumentti aidosti havainnoiva vain, jos päähenkilöitä kuvataan ilman heidän suostumustaan? Näihin kysymyksiin Nichols ei kuitenkaan tarjoa valmiita vastauksia.

2.2.4 Osallistuva moodi

Osallistuvan moodin dokumenttielokuvassa elokuvantekijä siirtyy kameran takaa kuuluvasta äänestä, tarkkailijasta ja kuvan ulkopuolisesta roolista aktiiviseksi osaksi elokuvaa. Nichols kuvailee osallistuvaa moodia lyhyesti näin:

“Participatory documentary gives us a sense of what it is like for the filmmaker to be in a given situation and how that situation alters as a result.” (Nichols 2001, 116.)

Suomeksi käännettynä Nichols kirjoittaa, että osallistuva moodi antaa meille kokemuksen siitä, millaista on olla elokuvantekijä tietyssä tilanteessa ja miten tilanne muuttuu elokuvantekijän läsnäolon myötä. (Nichols 2001, 116.)

Kun elokuvantekijä ei ole enää karpänen katossa, hänen ja dokumenttielokuvan henkilöinen välinen suhde nousee uudella tavalla keskiöön. Osallistuvan moodin elokuvassa keskeisiä kysymyksiä ovatkin, miten elokuvantekijä ja elokuvan päähenkilö reagoivat toisiinsa? Miten osallistuminen elokuvaan vaikuttaa sen lopputulokseen? Toisin sanoen elokuvantekijän ammattitaito ja vastuu tulevat eri tavalla näkyviksi katsojille. Osallistuvassa moodissa elokuvantekijä voi haastatella, haastaa, mentoroida, tukea ja kyseenalaistaa (Nichols 2001, 116). Päähenkilön lisäksi katsojalle näkyvät myös elokuvantekijän reaktiot ja tunteet.

Osallistuva moodi syntyi pian havainnoivan moodin jälkeen. Havainnoivan moodin todellisuuden tavoittelua alettiin vähitellen kritisoida. Alettiin ymmärtää, että elokuvanteko ei ole objektiivista tutkimusta (joka sekään ei ole täysin objektiivista), vaan sosiaalista vuorovaikutusta. Elokuvanteossa on aina mukana ihmisiä, ja heidän vuorovaikutustaan. Havainnoiva moodi ei ottanut tätä juurikaan huomioon ja siten osallistuva moodi sai alkunsa. (Aaltonen 2006, 86.)

Osallistuvaa moodia voikin pitää vastakkaisena havainnoivalle moodille. Siinä missä havainnoivan moodin elokuva seuraa tapahtumia mahdollisimman spontaanisti niihin puuttumatta, osallistuvan moodin elokuvassa henkilöiden välinen vuorovaikutus ja siihen perustuvat kohtaukset ovat keskiössä. Tapahtumia ei siis olisi ilman kameraa. (Nichols 2001, 116.)

Osallistuvan moodin elokuvassa tekijän rooli on usein tutkivan journalistin rooli. Osassa osallistuvan moodin elokuvia tekijän rooli suhteessa päähenkilöihin voi kuitenkin olla etäisempi eikä toimittajalla tai elokuvantekijällä ole tutkivaa otetta. Tällaisessa tapauksessa kyseessä voi olla esimerkiksi haastatteluihin perustuva dokumentti. Haastattelija on läsnä elokuvassa ja hänen kysymyksensä ja reaktionsa näkyvät. Haastattelu eroaa kuitenkin epämuodollisemmasta keskustelusta, jossa tutkiva journalisti menee osaksi päähenkilön elämään ja ympäristöön. (Nichols 2001, 119, 121.)

Tällaisesta haastatteluun perustuvasta osallistuvan moodin elokuvasta tulee nykypäivästä mieleen esimerkiksi yhdysvaltalaiset *60 Minutes* -dokumenttielokuvat. Niissä kokenut toimittaja haastattelee kameran edessä tunnettua julkisuuden henkilöä tai esimerkiksi poliitikkoa. Haastattelijan ja haastateltavan välinen sosiaalinen vuorovaikutus on tärkeä osa elokuvaa. Toimittajan osallistuminen on tärkeää, mutta hänellä ei kuitenkaan ole varsinaista tutkimuksellista otetta elokuvassa.

Viime vuosina osallistuvan moodin elokuvat ovat oman kokemukseni perusteella olleet kaikkiaan suosiossa. Dokumentaristit ja tutkivat journalistit kuten Louis Theroux ja Stacey Dooley ovat tuoneet persoonallisella ja osallistuvalla tavallaan dokumenttielokuvat suuren yleisön suosioon. Kun mietin osallistuvan moodin elokuvia, juuri Louis Theroux tuli ensimmäisenä mieleeni. Hänen vuorovaikutuksensa päähenkilöidensä kanssa on keskeinen osa hänen dokumenttejaan ja siksi mielestäni yksi hyvä esimerkki osallistuvasta moodista. Hän osaa taitavasti suhtautua elokuviensa päähenkilöihin taitavasti ja tunnistaa heidän rajansa. Teemat ovat usein vaikeita, ja siksi vuorovaikutus vaatii erityistä tarkkuutta ja osaamista, jotta ihminen kertoo tarinansa ja avautuu dokumentaristille.

Osallistuvan moodin elokuvissa katsoja on todistajan roolissa seuraamassa, miten dokumentaristi kohtaa tilanteita ja ihmisiä (Nichols 2001, 123). Tämä piirre tekee osallistuvan moodin elokuvista yleisöön vetoavia, oli aihe henkilökohtainen, historiallinen, yhteiskunnallinen tai jotain näiden väliltä.

2.2.5 Refleksiivinen moodi

Refleksiivinen moodi on toinen moodi, jossa elokuvantekijän ja kohteen välinen suhde on keskeinen osa elokuvaa. Osallistuvaa ja refleksiivistä moodia ei kuitenkaan saa sekoittaa. Osallistuvassa moodissa elokuvantekijä on mukana elokuvassa, mutta ei sen pääosassa. Refleksiivisessä moodissa elokuvantekijän vuoropuhelu yleisön kanssa nousee keskiöön.

Nicholsin mukaan refleksiivisen moodin elokuvassa on eniten läsnä se, että dokumentti on tosiasiallisesti esitys. Sen sijaan, että näkisimme dokumenttien kautta niiden esittämään maailmaan, refleksiivinen dokumenttielokuva haluaa katsojan näkevän itse dokumenttielokuvan sellaisena mitä se: todellisuuden konstruktiona. (Nichols 2001, 125.)

Myös Aaltonen nostaa refleksiivisen moodin keskeisenä piirteenä esiin sen, että dokumenttielokuva on tosiasiallisesti konstruktio. Elokuva perustuu tekstiin, jolla on tekijä ja näkökulma esitettyyn asiaan. Hänen mukaansa refleksiivinen moodi kiinnittää huomiota etenkin ennako-oletuksiin ja sovinnaisuuksiin. Samalla se on muita moodeja itsetietoisempi. (Aaltonen 2006, 82.) Refleksiivinen moodin elokuvassa esittäminen itsessään on myös yhtä tärkeää kuin se, mitä esitetään. (Aaltonen 2006, 86.)

Nicholsin mukaan itsetietoisuuden lisäksi refleksiivinen moodi kyseenalaistaa dokumenttielokuvan tekemän representaation todellisuudesta. Hänen mukaansa refleksiivisen moodin elokuva voi parhaimmillaan kannustaa katsojaa tiedostamaan ja kyseenalaistamaan dokumenttielokuvan ja sen esittämän todellisuuden. (Nichols 2001, 128.)

Nichols mainitsee yhtenä refleksiivisen moodin dokumenttielokuvana Dziga Vertovin elokuvan *Man with a Movie Camera* (*Mies ja elokuvakamera*) vuodelta 1929 (Nichols 2001, 126). Kyseinen elokuva on tuo selvästi esiin elokuvan konstruktiona. Sen sijaan että tämä häivyttäisi, Vertovin elokuvassa elokuvanteon prosessi on osa elokuvaa. Samalla elokuva esittelee neuvostoaikeista kaupunkielämää.

Toisena esimerkkinä refleksiivisen moodin dokumenttielokuvasta mieleeni nousee paremmin fiktiivisten elokuvien ohjaajana tunnetun Luis Buñuelin elokuva *Las Hurdes* (*Maa ilman leipää*) vuodelta 1933. Elokuva antaa matkadokumentin vaikutelman ja siinä tavataan Espanjan syrjäseuduilla köyhissä yhteisöissä eläviä ihmisiä. Elokuvassa ihmetellään heidän elämäänsä kurjuutta, sivistyksen tasoa ja huonoa hygieniaa. (Film & Clips, 2016.) Elokuvassa Nicholsin mainitsemat ennako-oletukset ja sovinnaisuudet ovat vahvasti läsnä. (Nichols 2001, 6–8.)

2.2.6 Performatiivinen moodi

Poeettisen moodin tavoin performatiivinen moodi kyseenalaistaa ymmärryksemme, ja kysyy, mitä oikeastaan tiedämme ja ymmärrämme maailmasta? Nichols tiivistää asian näin:

Performative documentary underscores the complexity of our knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions. (Nichols 2001, 131.)

Suomeksi Nichols kirjoittaa, että performatiivinen dokumenttielokuva alleviivaa ymmärryksemme monimutkaisuutta korostamalla sen subjektiivisuutta ja tunteiden moniulotteisuutta (Nichols 2001,

131). Performatiivinen moodi siis kiinnittää huomionsi siihen, että onnellisuus, hyvä ruoka, kaunis paikka, suuri tai pieni merkitsee jokaiselle eri asioita. Jokaisen kokemus on omanlaisensa.

Performatiiviseen moodiin siirtyminen ei tapahtunut yhtä selkeästi kuin muiden moodien kohdalla. Se meneekin osin päällekkäin refleksiivisen moodin kanssa ja siinä on myös poeettisia piirteitä. Performatiivisessa moodissa fiktion ja dokumentin raja hämärtyy. Se hylkää aiemman vaatimuksen objektiivisuudesta ja keskittyy enemmän tunteeseen. (Aaltonen 2006, 81, 83.)

Performatiivisen moodin elokuva voi usein olla omaelämäkerrallinen. Nichols mainitsee yhtenä esimerkkinä Marlon Riggsin elokuvan *Tongues Untied* (1989). Olen nähnyt osan kyseisestä elokuvasta, ja se on mielestäni erinomainen esimerkki performatiivisesta elokuvasta. Riggs jakaa katsojan kanssa voimakkaasti persoonallisen kokemuksen ja muistoja, joihin katsoja voi ehkä samastua, mutta jotka samalla korostavat niiden subjektiivisuutta. Riggsin elokuva perustuu hänen kokemuksiinsa afroamerikkalaisena ja homoseksuaalina miehenä 80-luvun Yhdysvalloissa. Hän hyödyntää elokuvan tehokeinoina siinä lausuttuja runoja uudelleen näyteltäviä kohtauksia. (Nichols 2001, 131.)

Nicholsille performatiivisella moodilla on myös poliittinen merkitys (Aaltonen 2006, 83). Performatiiviset dokumentit tuovat usein esiin sorretun tai heikomman näkökulman ja kokemuksen. Tässäkin mielessä *Tongues Untied* on oiva esimerkki. Usein vähemmistöistä tai muuten heikossa asemassa olevia käsitellään dokumenteissa kertomalle heistä ulkopuolisen näkökulmasta. Performatiivisessa dokumentissa henkilöt puhuvat itse itsestään katsojalle oman todellisuutensa ja subjektiivisen kokemuksensa kautta. (Nichols 2001, 18, 131.)

3 Työprosessi

Dokumenttielokuvani työprosessi alkoi syksyllä 2021 Georgiassa.

Päätettyäni elokuvani aiheen aloin suunnitella omaa dokumenttiani tarkemmin. Suunnittelussa minua ohjasi viiden kysymyksen lista:

1. Miten teen elokuvani?
2. Kuka/keitä siinä on?
3. Mihin se sijoittuu?
4. Milloin se tehdään?
5. Miksi se tehdään?

Dokumentin tekemistä voi lähestyä monella eri tavalla. Dokumentin tekijä voi olla tarkkailijan roolissa tai aktiivinen osa elokuvaa, elokuva voi edetä kronologisesti, jaksoittain tai takaumina. Siinä voi olla selostus tai ei lainkaan puhetta. Lyhyesti sanottuna vaihtoehtoja ja tehtäviä päätöksiä on lukemattomasti.

Suunnitellessani dokumenttiani pohdin Bill Nicholisin luomia moodeja ja sitä, mikä niistä olisi sopivin omaan lyhytdokumenttiini. Sittemmin opin, että valintaan vaikuttaa moni asia, eikä kaikki ennakoon suunniteltu välttämättä onnistu. Suunnitteluvaiheessa ajattelin, että havainnoiva moodi voisi sopia elokuvani aiheeseen parhaiten. Tavoitteeni oli, että kamerani seuraisi vanhainkodin elämää ja tapahtumia kuin kärpänen katossa. Antaisi tapahtumien kehittyä itsestään ilman puuttumistani. Toivoin, että vanhainkodin asukkaiden väliset suhteet, työntekijöiden ja asukkaiden välinen kanssakäyminen ja päivittäinen elämänrytmi pienine tapahtumineen tallentuisi kameralle.

Koska toiveeni oli jättää tilaa havainnoinnille ja spontaaniudelle, kirjoitin etukäteen vain raakakäsikirjoituksen. Sen pohjana oli teemat ja kysymyslista, joita aioin Amiranin kanssa käsitellä. Kuvausten edetessä tein myös raakaleikkauksen, jolla suunnittelin elokuvan rakennetta ja rytmiä. (Liite 2.)

Ajatus havainnoivalle moodille perustuvasta dokumentista osoittautui jo tutustumiskäynnillä, jos nyt ei mahdottomaksi, niin hyvin hankalaksi. Tähän vaikuttivat käytännön syyt, joita en osannut ennakoon ajatella: minun, ulkomaalaisen toimittajan, saapuminen vanhainkotiin herätti ihmetystä, kiinnostusta ja uteliaisuutta. Olin koko paikan keskipiste, ja kaikki muu toiminta lakkasi välittömästi astuttuani sisään. Jotta olisin saanut riittävästi dialogia aikaan asukkaiden välillä, minun olisi pitänyt viettää vanhaikodissa aikaa huomattavasti enemmän kuin oli käytännössä mahdollista.

Tulin pian siihen tulokseen, että selittävä moodi voisi olla paras lähtökohta elokuvalle. En nimittäin itse ajattelut esiintyä elokuvassa, vaan olla korkeintaan kertojan äänenä. Tästä ajatuksesta pidin vielä kiinni kuvausten aikana, jolloin suunnittelin leikkaavani omat kysymykseni ja samalla oman

ääneni pois editointivaiheessa. Editoinnin aloitettuani ymmärsin kuitenkin pian, että Amiranin ja itseni välinen kanssakäyminen on keskeinen osa elokuvaa. Amirania oli myös ajoittain vaikeaa saada vastamaan kokonaisilla lauseilla. Hän saattoi lisäksi vaihtaa kieltä tai aihetta kesken lauseen, minkä vuoksi oma aktiivisuuteni kysymyksissä ja keskustelussa oli välttämätöntä, jotta sain johdonmukaisia vastauksia. Ilman kysymyksiäni mukana elokuvassa sen rakentaminen kokonaiseksi ja johdonmukaiseksi olisi siten ollut vaikeaa.

Lopputuloksena elokuva on lähtökohtaisesti osallistuvan moodin dokumenttielokuva, mutta siinä on myös havainnoivan ja selittävän moodin piirteitä. Osallistuva moodi näkyy juuri läsnäolollani elokuvassa ja kanssakäymisessäni Amiranin kanssa ja on siten hallitsevin lähestymistapa.

3.1 Elokuvan kronologisuus

Yksi elokuvantekijän tärkeistä päätöksistä on päättää missä järjestyksessä elokuvan kohtaukset esitetään, ja miten tarina etenee. Onko elokuvassa takaumia, hyppiikö tarina ajassa tai paikassa vain eteneekö se kronologisesti kohtauksesta toiseen? Elokuvan kronologisuus tai epäkronologisuus päätetään hyvissä ajoin elokuvan suunnitteluvaiheessa.

Elokuvan kronologisuus on yhteydessä myös moodeihin. Nichols ei suoraan yhdistä kronologisuutta moodien piirteisiin, mutta itse jäin pohtimaan kronologisuuden ja moodien piirteiden yhteyttä. Luvussa 2.2.1 kerroin poeettisesta moodista ja totesin, että kronologisuus ei ole tärkeässä roolissa poeettisen moodin elokuvissa. Enemmänkin päinvastoin: kyseisen moodin elokuvat nimenomaan leikittelevät ajalla ja paikalla. Jäinkin pohtimaan, olisiko poeettisen moodin elokuva edelleen puhtaasti moodia edustava elokuva, jos se etenisi tiukan kronologisesti?

Muissa moodeissa elokuvantekijällä on suuri valta siihen, eteneekö elokuva kronologisesti ja missä määrin. Itse koen, että esimerkiksi osallistuvan tai refleksiivisen moodin elokuvaan kronologisuus sopii paremmin kuin epäkronologisuus. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivätkö esimerkiksi takaumat voisi jossakin tapauksessa sopia osallistuvaan tai refleksiiviseen elokuvaan hyvinkin. Pitkässä elokuvassa tiukan kronologinen eteneminen voi tehdä tarinankerronnalle myös haittaa.

Havainnoivan moodin elokuvassa sen sijaan ajassa ja paikassa liikkuminen kronologisuuden vastakohtana haastaisi itse moodin. Pohdin, voiko elokuva olla puhtaasti havainnoivan moodin elokuva, jos tapahtumat eivät kehity itsestään vaan ne esitetään epäkronologisesti? Se miten kronologisuutta käsitellään, liittyy siten mielestäni selvästi myös siihen moodiin, jonka kautta elokuvaa tehdään.

Omassa elokuvassani päädyin alkuesittelyjen, nykytilanteen ja ympäristön esittelyn jälkeen kertomaan Amiranin tarinan kronologisesti lapsuudesta alkaen ja päättyen nykyhetkeen. Koin, että

osallistuvan moodin elokuvassani kronologisuus on luontaisinta, sillä tarina etenee loogisesti keskustelumme mukana. Olisin voinut edetä elokuvassa myös siirtyminä takaisin esimerkiksi lapsuuteen. Jos elokuva olisi ollut pidempi, olisin mahdollisesti edennyt näin ja jakanut aikasiirtymillä elokuvan selkeisiin osiin. Kahdentoista minuutin elokuvan saa kuitenkin helposti sekavaksi yrittämällä sisällyttää siihen liikaa.

3.2 Päähenkilön ja kuvauspaikan valinta

Elokuvan teko ei onnistu ilman päähenkilöä. Päähenkilön löytäminen ja hänen saamisensa mukaan elokuvaan on yksi keskeisimpiä valintoja elokuvaa suunniteltaessa. Päähenkilön on oltava sellainen, jolla on kiinnostava tarinaa sekä jaksamista ja pitkäjännittyneisyyttä olla kuvattavana. Kuten Saksala luonnehtii, elokuvassa esiintyvien henkilöiden valinta ratkaisee myös elokuvan luonteen. (Saksala 2008, 116.) Päätös on siksi yksi keskeisimpiä elokuvanteossa.

Dokumenttielokuvassa voi esiintyä henkilöitä useissa erilaisissa rooleissa. Selvimmin katsojalle näkyvät asiantuntijan ja asianosaisten tai kokijoiden roolit. Heitä voidaan sanoa case-henkilöiksi. Asiantuntijoiden ja asianosaisten lisäksi elokuvassa voi olla esimerkiksi avustajia, ja juontaja tai selostaja. Juontaja tai selostaja voi olla elokuvantekijä itse, tai tehtävään palkattu henkilö. (Saksala 2008, 116–117.) Oman elokuvani kohdalla pohdin aluksi sekä asiantuntijan että asianosaisten haastattelamista. Päädyin kuitenkin siihen, että elokuvan keskiössä on vain yksi case-henkilö.

Koska kuvasin oman lyhytdokumenttini ulkomailla, olivat päähenkilön ja kuvauspaikan löytäminen suurempia haasteita kuin ne olisivat Suomessa olleet. Georgiassa yhteystietoja tai nettisivuja ei löydy nopeasti Googlen avulla hakemalla kuten Suomessa. Jos tietoa löytyykin, se on georgiaksi. Yritin kysellä kuvausmahdollisuutta useammasta paikasta, ja sain myös vinkkejä mahdollisista vanhainkodeista paikallisilta toimittajilta. Kuvausten organisointi oli kuitenkin hankalaa. Tähän vaikutti Georgiassa tuolloin jyllännyt koronapandemia. Monilla vanhainkodin asukkailla ei vielä ollut koronarokotusta. Toisekseen kommunikointi oli ajoittain hankalaa rajallisen kielitaidon vuoksi.

Olin Georgiassa jäsen ulkomaalaisyhteisölle suunnatussa Facebook-ryhmässä. Sinne tuli eräänä päivänä pyyntö lahjoittaa varusteita ja tarvikkeita paikalliselle vanhainkodille. Otin ensitöikseni yhteyttä ilmoittajaan, ja kysyin, mikä hänen roolinsa vanhainkodissa on. Ada Levanovna kertoi olevansa vapaaehtoinen, ja lupasi ottaa minut mukaan seuraavalle käynnilleen vanhainkodissa.

Muutama päivä myöhemmin pakkauduinkin autoon parin muun vapaaehtoisen kanssa. Vanhainkodilla tapasin paikan johtajan, joka antoi minulle luvan tulla kuvaamaan talon elämää. Kysyin olisiko heillä mielessä henkilöä, jolla voisi olla kiinnostava tarina. He mainitsivat ensitöikseen Amiran Kvirkvelian. Amiran Kvirkvelia. Viittaan jatkossa päähenkilöni Amiraniin vain etunimellä.

Tutustuimme Amiranin kanssa prosessin aikana, minkä vuoksi etunimen käyttäminen tuntuu itselleni luontevammalta.

Amiran on kokenut elämässään kovia. Hänen vanhempansa hylkäsivät hänet ja Amiran kasvoi sisäoppilaitoksessa. Hän on elänyt koko elämänsä yksin ja tehnyt hanttihommia. Vanhainkotiin Amiran päätyi ystäviensä avulla muutamia vuosia sitten. Amiranin isä oli kuollut hävittyään ensin suvun talon korttipelissä. Amiran on vasta reilu 60-vuotias.

Totesin Amiranin sopivan hyvin tarinani päähenkilöksi kuultuani hänen tarinansa ja tavattuani hänet. Lisäksi Amiran puhuu venäjää, joten pystyin kommunikoimaan hänen kanssaan. Amiran itse oli imarreltu huomiosta. Olin vaikuttunut Amiranin valoisasta elämänasenteesta ja leppoisasta olemuksesta. Hänelle ei ollut ongelma jakaa kokemuksiaan ja tunteitaan. Tämä oli keskeistä elokuvan onnistumisen kannalta.

Amiranin lisäksi elokuvassa näkyy jonkin verran muita vanhainkodin asukkaita ja työntekijöitä. He ovat kuitenkin selkeästi sivuroolissa. Haastattelin myös yhtä toista vanhainkodin asukasta. Päädyin kuitenkin keskittymään Amiraniin kahdesta syystä: elokuva on lyhyt, joten kahdella päähenkilöllä tarina olisi jäänyt pinnallisemmaksi. Samasta syystä päädyin olemaan haastatteleematta asiantuntijaa elokuvaan. Toinen syy oli, että toisen vanhainkodissa asuvan asianosaisen kanssa kommunikointi ja kokonaiskuvan muodostaminen oli hankalaa. Siksi en olisi pystynyt kertomaan hänen tarinaansa johdonmukaisesti ja ymmärrettävästi.

Alun perin tarkoitukseni oli kuvata enemmän Amiranin ja muiden asukkaiden ja työntekijöiden välisiä suhteita. Sain jonkin verran kuvamateriaalia heidän keskinäisestä kommunikoinnistaan ja keskusteluistaan. Tämä näkökulma jäi kuitenkin sivurooliin enemmän kuin olin suunnitellut. Tämä johtui minun paikallaolostani, joka – kuten aiemmin kirjoitin, kiinnosti asukkaita hyvin paljon.

3.3 Aikataulu

Oleskeluni Georgiassa oli ajallisesti rajallinen, mikä asetti tietyt raamit myös dokumenttielokuvalleni. Muiden opiskeluprojektieni takia tämä tarkoitti kuvausten toteuttamista tiiviisti vain parissa päivässä ennen Suomeen palaamista. Kuvausaikataulu oli siten huomattavasti tiukempi kuin olin suunnitellut ennen projektin aloittamista.

Vietin ennen Suomeen paluutani muutaman päivän vanhainkodissa, tutustuin ensin paikkaan, sitten haastattelin Amirania ja kuvasin kuvituskuvaa. Kuvaukset oli siten tehty joulukuun loppuun mennessä. Olisin mielelläni jatkanut kuvauksia pidempään, ja se olisi ollut myös elokuvan etu. Käytännön syistä tämä ei kuitenkaan ollut mahdollista.

Lähtiessäni Suomeen minulla oli runsaasti raakamateriaalia editoitavaksi ja hahmotelma kuvakäsikirjoituksesta. Joulukuussa käytin myös paljon aikaa elokuvan trailerin kuvaamiseen. Esitin trailerin GIPA Docu -opiskelijaelokuvafestivaalilla joulukuun lopussa. Sain trailerista erikoismaininnan. Opiskelijadokumenttielokuvia arvostelleen raadin mukaan elokuvan aihepiiri oli mielenkiintoinen ja antoi uuden näkökulman Georgiaan.

Vuoden vaihteessa kävin läpi kaiken materiaalini ja aloin tehdä raakaeditointia. Lähetin ensimmäisen version dokumenttielokuvasta Documentary filmmaking -kurssin opettajalle keväällä, sillä halusin saada palautetta prosessin aikana. Näytin ensimmäisen version myös parille opiskelijakollegalleni, joiden antamat palautteet auttoivat minua eteenpäin.

Palautetta saatuani tein elokuvaan runsaasti muutoksia ja jatkoin editointia vähitellen vielä kesän yli. Prosessia hidasti oma osaamattomuuteni editoinnissa, minkä vuoksi paljon aikaa kului opetteluun ja esimerkiksi georgiankielisten tekstitysten käännättäminen oli hankalaa. Lopulta sain dokumenttielokuvan valmiiksi syyskuussa 2022. Kaiken kaikkiaan elokuvan tekemiseen meni noin kymmenen kuukautta.

3.4 Miksi tämä dokumentti piti tehdä?

Dokumenttielokuva kannattaa tehdä aiheesta, jota ei ole loppuun käsitelty tai johon voi omalla dokumenttielokuvallaan tuoda uuden näkökulman tai lähestymistavan. Kuten alussa totesin, vanhus-tenhuoltoon liittyvät ongelmat ovat samaan aikaan kaikkien nähtävillä ja poissa silmistä. Georgiassa etenkin Tbilisin kaduilla kerjäävät vanhukset ovat tavallinen näky. Samaan aikaan vanhustenhoidon ongelmista ei tullut vastaan juurikaan yhteiskunnallista keskustelua. Ennemminkin vanhusten toivotaan olevan poissa silmistä ja poissa mielestä.

Pepita Ferrari haastatteli elokuvaansa *Capturing Reality: The Art of Documentary* joukkoa tunnettuja dokumenttielokuvantekijöitä. Dokumentaristi Jennifer Fox sanoo elokuvassa, että dokumentti kannattaa tehdä aiheesta, jota on mahdotonta jättää sikseen. Elokuvan tekeminen on niin työlästä, omistautumista vaativaa ja aikaa vievää, että sitä ei kannata tehdä aiheesta, jonka voisi yhtä hyvin jättää tekemättä. (Ferrari 2008.) Itse koin, että tämä oli aihe, josta en halunnut jättää tekemättä elokuvaa.

Aiheen päätettyäni minun oli oleellista tehdä siitä taustatutkimusta vastatakseni kysymykseen, kannattaako tästä aiheesta tehdä elokuva. Taustatutkimukseen kannattaa varata runsaasti aikaa. Tietoa kannattaa etsiä internetistä, kirjoista ja ihmisiltä, jotka aiheesta tietävät. Saksalan mukaan ilman kunnollista taustatyötä on kyseenalaista, kannattaako elokuvaa ylipäätään tehdä. Dokumenttielokuvan tavoitteena on tuottaa uutta tietoa tai uusia näkökulmia, jotka eivät synny ilman syvällistä tietoa aiheesta. (Saksala 2008, 81.)

Tutkin vanhusten asemaa ja hoivamahdollisuuksien tilannetta Georgiassa lukemalla aiheesta tehtyjä artikkeleita sekä katsomalla aiheeseen liittyvän lyhytdokumentin. Lopputuloksena havaitsin, että ai-
hetta käsiteltiin Georgiassa suhteellisen vähän ja oma näkökulmani oli uusi. Otin myös yhteyttä ai-
hetta Jam News -mediassa käsitelleeseen toimittaja Maradia Tsaavaan. Hän vahvisti käsitykseni,
jonka mukaan monien vanhusten tilanne on vaikea ja elokuva kannatti hänen mukaansa tehdä.
(Tsaava 22.4.2021.)

Keskustelin aiheesta myös House of Hope (Toivon talo) -hoivakodin, johtajan, erään toisen vanhain-
kodin johtajan ja vapaaehtoisten kanssa. (Toisen vanhainkodin nimi ei ole jäänyt talteen, sillä sain
sinne vain johtajan puhelinnumeron Maradia Tsaavan kautta.) Lisäksi tein taustatutkimusta tutustu-
malla Georgian väestöstä kertoviin tilastoihin. Moni georgialainen vanhus asuu lastensa tai lasten-
lastensa kanssa. Huomattava osa ei tule toimeen eläkkeellään, joka on noin 30 euroa kuukaudessa.
Sosiaalietuus on suunnilleen saman verran. Kaiken kaikkiaan monien vanhusten tulot ovat jotain 50
ja 100 euron väliltä. Osa ei saa sitäkään, sillä kaikki eivät ole kirjoilla etuusjärjestelmässä. Vanhain-
kodit ovat usein erittäin köyhiä, ja tulevat osittain toimeen lahjoitusten turvin.

Kaikki haastattelemani henkilöt totesivat vanhustenhuollon tilanteen olevan hyvin vaikea, sillä paik-
koja vanhuksille ei ole riittävästi. Jos vanhuksella on riittävästi rahaa, yksityisestä vanhustenhuol-
lostaa paikka saattaa löytyä, kun kotona ei enää pärjää. Monille tämä ei kuitenkaan ole vaihtoehto.
Georgian väestö vanhenee eivätkä vanhustenhuollon ongelmat ole katoamassa minnekään (Nati-
onal Statistics Office of Georgia). Halusin dokumentillani kiinnittää huomiota tähän kasvavaan on-
gelmaan, sillä uskon, että jokainen ansaitsee arvokkaan vanhuuden.

4 Millainen elokuvastani tuli?

Lyhytdokumenttielokuvastani tuli 12 minuuttia pitkä kuvaus yhteiskunnallisesta ongelmasta yhden henkilön näkökulmasta.

Elokuvan alussa kerron parilla faktalla taustatietoa aiheesta. Kerron, että Georgia vanhenee ja moni vanhus elää köyhyydessä. Koin tämän tarpeelliseksi etenkin suomalaisia ja muita kuin georgialaisia katsojia ajatellen. Tämä konteksti kertoo katsojalle nopeasti heti alkuun, mihin elokuva liittyy ja miksi se on tehty.

Kerron myös sen, mihin elokuva sijoittuu ja montako vanhusta siellä asuu. House of Hope (Toivon talo) näyttää ulospäin omakotitalolta, eikä ympäristöstä voi päätellä mihin paikka liittyy. Toisekseen omakotitalo ei ole järin suuri 27 asukkaalle. Halusin, että elokuvan alkaessa katsoja tietää, mistä ja minkäkokoisesta yhteisöstä on kyse.

Nämä tekstimuodossa elokuvan aluksi kerrotut tiedot ovat lähinnä selittävää moodia: niillä puhutellaan suoraan katsojaa. Väite kerrotaan katsojalle annettuna faktana. Tekstin tausta on musta, mikä korostaa kirjoitetun viestin merkitystä.

Taustatietojen jälkeen kuvaan elokuvan miljöötä ulkoapäin. Näin katsoja saa tarkan kuvan paikasta, josta olen tekstimuodossa hetkeä aiemmin kertonut. Hyvin pian alun jälkeen esittelen katsojalle Amiranin ja samalla oma läsnäoloni elokuvassa tulee ilmi, kun Amiran puhuttelee minua suoraan.

Seuraavassa kohtauksessa Amiran puhuttelee minua jälleen pyytäessään minua istuutumaan huoneessaan. Osallistuvan moodin mukaisesti oma läsnäoloni elokuvassa tulee esiin, kun kysyn Amiranilta ja hänen huonetoiveriltaan, millaista yhteiselo pienessä huoneessa on. Läsnäoloni voi tuntea kohtauksessa, vaikka en olisi sanonut mitään: sekä Amiran että hänen huonetoiverinsa kohdistavat katseensa pitkälti minuun eivätkä he keskustele keskenään.

Ulkona Amiran keskustelelee yhden vanhainkodin työntekijän kanssa. Päätin hyödyntää rauhallisen tilanteen ja kysyä työntekijän mielipidettä Amiranista. Otin kysymykseni mukaan elokuvaan, sillä työntekijän vastaus ei olisi toiminut ilman sitä. Mielenkiintoista oli, että talon naapurissa asuva mies kuuli keskustelumme ja halusi tietää lisää. Minusta oli tärkeää ottaa mukaan myös Amiranin kommentti naapurille siitä mitä olemme tekemässä. Hän selvästi ymmärsi, kuka olen, mitä teen ja miksi. Tilanne kuvasi hyvin sitä, että läsnäoloni vanhainkodissa herätti kiinnostusta naapureita myöten.

Vanhainkodin pienessä ruokailutilassa juttelin Amiranin kanssa pitkään, ja suurin osa kuvatusa materiaalista on tästä tilanteesta. Koska työskentelin yksin ja tila oli hyvin pieni, erilaisille kuvakulmille ei ollut juurikaan tilaa. Amiran ei ollut puhunut pitkään aikaan venäjää, minkä vuoksi hänen viereensä otettiin työntekijä, joka puhuu paremmin venäjää. Hänestä tosin oli ehkä enemmän haittaa kuin hyötyä.

Aloitin kuvaukset tästä kuvauspaikasta ja Amiranin haastattelusta. Vielä aloittaessani haastattelun ajattelin, että dokumentista tulee selittävän moodin elokuva. Ohjeistani huolimatta kävi nopeasti selväksi, että kysymykseni ja kommunikaationi on hyvä ottaa mukaan elokuvaan kuten aiemmin kerroin.

Amiran kertoi elämästään ja taustastaan avoimesti. Hankaluuksia aiheutti lähinnä kieli, sillä venäjä ei ole minun tai Amiranin ensisijainen kommunikointikieli. Samalla Amiranin ajatukset poukkoilivat ajasta ja paikasta toiseen. Sain kuitenkin mielestäni hyvin kiinni hänen sielunmaisemastaan ja taustastaan. Olisin halunnut tietää vielä enemmän hänen lapsuudestaan ja asunnottomaksi päätymisestään. Päällimmäisenä mieleeni jäivät runot, joita Amiran lausui, sekä hänen puheensa rakkauden merkityksestä elämässä.

Alun haastattelumaisemman osuuden jälkeen juttelen Amiranille ja toiselle asukkaalle ruuasta. Tämä ei ollut osana käsikirjoitusta, mutta tilanteessa halusin saada henkilöt kommunikoimaan ja kertomaan jostakin itselleen tutusta. Osallistumiseni keskusteluun osallistuvan moodin mukaisesti tulee jälleen selvästi esille. Samalla tuo kohtaaminen konkretisoitui sen, miksi kommunikointi oli ajoittain hankalaa: Amiran vastaa varsin lyhyesti ja minun pitää kysyä tarkennusta, jota hän ei heti ymmärrä. Positiivista oli, että sain kontaktin toiseenkin asukkaaseen ja hän osallistui omalla kommentillaan keskusteluun.

Materiaalia käsitellessäni näin ruokakeskustelun hyvänä siirtymänä lounaaseen, joka jakaa elokuvan alku- ja loppupuolta. Käytännössä siirtymän huomaa elokuvassa keskustelun aiheen muuttamisen lisäksi lounasvalmisteluihin liittyvästä kuvituksesta ennen ja jälkeen ruokakeskustelun. Lounaan valmistelu antaa vihjeen siitä, mitä seuraavaksi tapahtuu ja sitoo keskustelua ja kuvitusta.

Itse lounashetken kuvaus on moodien näkökulmasta lähinnä havainnoivaa moodia. Tilanne oli spontaani. Tiesin, että vanhainkodissa syödään hetken kuluttua lounasta keskusteltuani henkilökunnan kanssa, ja päätin jäädä seuraamaan lounashetkeä. Tämä havainnointi ei tosin kestä kauaa, sillä ruokailun alettua Amiran alkaa kiitellä minua ja moodi muuttuu jälleen osallistuvaksi.

Kohtaaminen tuo jälleen hyvin esiin sen, miksi havainnoiva tai selittävä moodi ei olisi kokonaisuudessaan onnistunut: elokuvantekijän osallisuus ja läsnäolo elokuvassa tulee nopeasti esille tahdoin tai

en. Olisin tietysti voinut leikata Amiranin minulle osoitetun kiitoksen pois, mutta ilman sitä elokuva olisi ehkä kärsinyt kokonaisuutena.

Siirryn takaisin haastatteluosuuteen vielä ruokailun ollessa käynnissä. Amiran kertoo siitä, miksi hänellä ei ole perhettä. Tässä kohtaa hieman haastan häntä, kun hän kertoo, ettei perheelle ollut aikaa. Osallistuva moodi näkyy tässä kohtauksessa erityisen selvästi, sillä aktiivisuuteni vaikuttaa Amiranin kertomaan tarinaan. Sen ansiosta Amiran paljastaa, ettei todellisuudessa kokenut olleensa tarpeeksi vakavarainen perustaakseen perheen.

Jatkamme keskusteluun rahasta. Sen myötä Amiranin positiivinen asenne ja tyyni suhtautuminen elämäänsä tulee hyvin esiin. Hän uskoo kaiken järjestyvän ja on hyvin kiitollinen omasta tilanteestaan. Tässä yhteydessä oma osallistuva roolini jäi vähemmälle, sillä Amiranilla ei ollut vaikeuksia kertoa nykyhetkestä ja omasta onnestaan hänen löydettyään vanhainkodista oman yhteisönsä. Itselleni elokuvan ja haastattelun koskettavin hetki oli, kun kysyin Amiranilta hänen elämänsä onnellisinta hetkeä. Hänelle se oli vanhainkotiin pääsy. Tämä oli merkittävin syy elokuvan nimen valintaan. Päädyin jättämään jälleen oman kysymykseni mukaan elokuvaan, sillä kohtaus tuntui kokonaisemmalta se mukana. Halusin, että Amiranin vastaus on aito reaktio kysymykseeni.

Keskustelussa on selkeä siirtymä elokuvan loppukohtaukseen. Siirtymänä toimii kuvitus, jossa siidon elokuvan vuodenaikaan. Vanhainkoti oli koristeltu uutta vuotta varten ja Amiran alkoi spontaanisti puhua uudesta vuodesta ja sen juhlinnasta. Juhla vaikutti tuovan hänelle iloa ja merkitystä elämään.

Elokuvan loppupuoliskolla musiikki ja asukkaiden yhteinen tanssihetki ovat keskiössä. Tämä kohtaus on mielestäni lähempänä havainnoivaa moodia kuin osallistuvaa. Seuraan asukkaiden musiikkia ja tanssimista osallistumatta tilanteeseen ja annan sen kehittyä itsestään. Samalla on tärkeää pohtia, olisiko tilannetta tapahtunut, jos asukkaat ja työntekijät eivät olisi olleet tietoisia minun ja kamerani läsnäolosta. Toisaalta oli selvää, että talossa on ennenkin laulettu ja tanssittu yhdessä.

Aluksi työntekijät soittavat ja laulavat uskonnollisempia ja rauhallisempia lauluja, joihin asukkaat yhtyvät. Vähitellen vauhti kiihtyy ja he alkavat tanssia. Yksi naisasukas on innokas esiintymään ja hänen käytökseensä kameran läsnäolo selvästi vaikuttaa. Niin Amiranin kuin muiden asukkaiden ja työntekijöiden ilo musiikista ja jaetusta hetkestä välittyy mielestäni katsojalle hyvin. Amiran itse tuntuu välillä unohtavan läsnäolon ja nauttivan vain olostaan. Siinä mielessä kameran kohdentuessa häneen sain hyvin tallennettua tilanteen havainnoivan moodin näkökulmasta.

Halusin tuoda elokuvan viimeiseen kohtaukseen Amiranin ajatuksia rakkaudesta, sillä hän toi selvästi esiin rakkauden ja kiitollisuuden merkityksen itselleen elämänohjeena ja asenteena useissa kohdissa haastattelua. Itselleni tämä tuntui erityisen merkittävältä siksi, että hän koki itse tulleensa

vanhempiensa hylkäämäksi eikä hänellä ollut puolisoa tai lapsia. Taustalla soiva epävineinen piano konkretisoi samalla asukkaiden elämäniloa ja vanhusten köyhyyttä. Pianonviritys on luksusta, johon vanhainkodilla tuskin on varaa.

5 Johtopäätökset

Lähdin tekemään opinnäytetyönäni dokumenttielokuvaa tietämättä, mitä tarkalleen odottaa. Tiesin, että työ tulee olemaan pitkä eikä helpoin mahdollinen. Halusin oppia, miten dokumenttielokuvia tehdään, editoimaan ja toimimaan journalistina kansainvälisessä ympäristössä. Voin sanoa oppineeni jotain näistä kaikista. Samalla olen oppiessani ymmärtänyt, kuinka paljon opittavaa on edelleen. Tekemällä itse lyhytdokumentin sain käsityksen siitä, millaista dokumenttien tekeminen on. Mutta tämä oli vain pintaraapaisu. Dokumenttielokuvien maailma on monisyinen, muuttuva ja jatkuvasti kehittyvä. Dokumentteja voi tehdä eri tavalla, ne vaikuttavat eri tavalla ja tavoittelevat eri asioita.

Opin paljon dokumenttielokuvien teoriasta, ja koen, että raporttia kirjoittaessani oma ymmärrykseni dokumenttielokuvista on syventynyt. Käytännön työstä opin muun muassa sen, kuinka haastavaa yksin työskentely on. Uskon, että dokumenttielokuvan tekeminen on hedelmällisempää työryhmässä. Tästä huolimatta itselleni oli tärkeää todistaa, että pystyn työskentelemään myös yksin. Ulkomailla työskentely osoittautui juuri niin haastavaksi kuin olin etukäteen kuvitellut. Minulla ei ollut sen suhteen ruusuisia kuvitelmia. Olin iloinen, että kielitaitoni mahdollisti elokuvan tekemisen Georgiassa.

Jos saisin tilaisuuden tehdä kaiken eri tavalla, en ole varma tekisinkö lainkaan samoja ratkaisuja uudelleen lähtien ulkomailla kuvaamisesta tai ylipäättään dokumenttielokuvan tekemisestä opinnäytetyönä. Koin, että osaamiseni ei ollut monessakaan mielessä riittävällä tasolla. Toisaalta tein tämän valinnan juuri siksi, että oppisin esimerkiksi kuvaamaan ja editoimaan paremmin.

Seuraavalla kerralla varaisin enemmän aikaa etenkin kuvauksiin ja elokuvan päähenkilöön tutustumiseen. En ollut ottanut riittävästi huomioon sitä, että kuvauksiin vaadittavan ajan lisäksi tarvitsen aikaa päähenkilöön ja paikkaan sekä muihin elokuvan henkilöihin tutustumisessa.

Kuvaaisin myös enemmän materiaalia sekä kuvituksen että haastatteluosuuksien osalta. Ehkä silloin olisin saanut Amiranista vielä enemmän irti, ja minulla olisi ollut monipuolisempaa kuvituskuva käytettävissäni. Olisin myös ehkä voinut hyödyntää muita tiloja paremmin, sillä yhteistila, jossa kuvasimme, oli hyvin ahdas. Apukuvaaja olisi mahdollistanut paljon monipuolisempia kuvakulmia, ja vapauttanut itseni paremmin keskittymään keskusteluun.

Opinnäytetyöni kirjallisen osuuden osalta olin tyytyväinen valintaani keskittyä Nicholisin moodeihin, sillä koin saavani niiden kautta monipuolisen käsityksen dokumenttielokuvien maailmasta ja mahdollisuuksista. Toisella kertaa olisin miettinyt raporttini kokonaisuutta ja aikataulutusta etukäteen paremmin. Kipinä dokumenttielokuvien tekemiseen kuitenkin säilyi.

Lähdeluettelo

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Like Kustannus Oy. Helsinki.

Ferrari, P. 2008. Capturing Reality: The Art of Documentary. National Film Board of Canada. Katsottavissa: https://www.nfb.ca/film/capturing_reality/ Luettu 23.5.2023

Film & Clips. 8.5.2016. Land Without Bread's - Luis Bunuel. Katsottavissa: <https://www.youtube.com/watch?v=at-xnnNT8N8>. Katsottu 23.5.2023.

National Statistics Office of Georgia. Population. Luettavissa: <https://www.geostat.ge/en/modules/categories/41/population>. Luettu: 30.4.2023

Nichols, B. 2010. Introduction to Documentary, Second edition. Indiana University Press. USA.

One Hundred Years of Cinema. 21.1.2018. 1935: Triumph of the Will - The Power of Propaganda. Katsottavissa: <https://www.youtube.com/watch?v=p7hJVatW45M>. Katsottu 23.5.2023

Rabiger, M. & Hermann, C. 2009. Directing the Documentary – Fifth edition. Elsevier Inc. USA.

Saksala, E. 2008. Asiaa ruudussa – Tv-dokumentin anatomia. Like Kustannus Oy. Helsinki.

Tsaava, M. 22.4.2021. Nursing homes in Georgia – both shunned and in critical demand. Jam News. Luettavissa: <https://jam-news.net/nursing-homes-in-georgia-both-shunned-and-in-critical-demand/>. Katsottu 30.4.2023.

Liitteet

Liite 1: Elokuvan suunnitelma

Elokuvan suunnitelma on tehty englanniksi, sillä esittelin ajatukseni elokuvasta Georgiassa Documentary filmmaking -kurssin opettajalle kurssilta saamani pohjaan tehtynä.

13.12.2021

The Happiness of Amiran

Veera Nikkanen



Old house in a suburb of Tbilisi is a home to 27 elderly residents. They ended up here because they had nowhere else to go. One of the residents is Amiran. He is a happy and grateful because he found this place. The house has become a home and its residents a family.

Synopsis

House at a suburb area of Guramishvili looks like any other house. Inside it is a community of elderly residents. They try their best to take care of everyone living in the house with the help of volunteers.

This short documentary shows the life of the elderly home through the eyes of Amiran. Amiran has been living in this house for four years.

Amiran is a happy man. If he hadn't found this place, life would have taken a turn to the worse. He says that everyone is family in this house. They help each other. According to him, love is the most important thing in life.

Amiran likes to watch tv. Sometimes the residents and the volunteers sing and dance together. He says time goes fast. He is waiting New Year's evening. In his opinion, it is the best time of the year. For New Year's present he is hoping to have some sports clothing.

At New Year's evening, he gets a sports t-shirt and his reaction is shown to the audience.

This documentary shows that even though the circumstances may not be fancy, the modest elderly home is indeed a *home* and a community. Many others in may not be as lucky as the residents of this house.

Visual approach/ style

The film has a small amount of narration. The scenes consist of Amiran telling his story in small clips, but the emphasis is on the footage from the elderly house and of Amiran. The footage shows the emotions, relationships, and surroundings of the house. The aim is to transmit the feelings of the residents and the atmosphere of the house.

Stage of production

The production is ongoing. All the material will be shot by the 18.12. except for the shot from New Year's evening. The postproduction stage will start at the beginning of January 2022. The project will be finished by May 2022.

Crew: Veera Nikkanen

Duration: approx. 10 minutes

Liite 2: Elokuvan raakaleikkaus paperille

Raakaleikkaus on englanniksi, sillä työskentelin englanniksi ja venäjäksi, ja hyödynsin raakaleikkauksessa Documentary filmmaking -kurssilla käyttööni saamaani pohjaa.

PROJECT TITLE: The Happiness of Amiran			
DATE: 02.11.2021			
VIDEO DESCRIPTION (Location, Scene summary, Visual description)	AUDIO (Voiceover, Interview, Ambient Sounds, Sound effect, etc)	Clip # / Time Code	NOTES
Amiran and his roommate discuss in the bedroom	Interview, tv in the background		
Atmosphere of the place, kitchen, lunch cooking	Ambient sounds		
Amiran telling his name	Interview		
B roll of the place	Interview		
Amiran telling about his background	Interview		
Close up of Amiran	Interview		
B-roll about the place	ambient sound		
Amiran and other residents tell about their favourite food	Interview		
Residents having lunch	Ambient sound		

Amiran tells about how happy he is	Interview		
Dancing scene, Amiran, residents and workers dancing	Ambient sound		
Amiran talks about New Year's	Interview		
Amiran shows the tree			
Amiran talks about love	Interview		
Poem	Music		
Amiran sitting in the dancing scene	Music increases		

Liite 3: Linkki julkaistuun elokuvaan

<https://www.youtube.com/watch?v=Y97Jsn9mVnQ&t=619s>