

KARELIA AMMATTIKORKEAKOULU  
Media-alan koulutus

Pia Kautto

LÄHEISISTÄ TOTEUTETUN DOKUMENTTIELOKUVAN TYÖPRO-  
SESSI

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2015



**OPINNÄYTETYÖ**  
**Toukokuu 2015**  
**Media-alan koulutus**

Länsikatu 15  
80110 JOENSUU  
+358 50 311 6310

Tekijä  
Pia Kautto

Nimeke  
Läheisistä toteutetun dokumenttielokuvan työprosessi

**Tiivistelmä**

Toiminnallisen opinnäytetyöni aiheena on dokumenttielokuvan ohjaamisprosessi. Toiminnallisenä osuutena valmistui noin 60 minuutin dokumenttielokuva tekijän isovanhemmista. Dokumentin tekoprosessi ajoittui yhdelle vuodelle, ja kuvaukset kestivät viisi viikkoa. Opinnäytetyössä tutkittiin miten läheiset ihmiset vaikuttavat dokumenttielokuvan tekoon ja millä tavoin läheisyys helpottaa tai vaikeuttaa dokumentin tekoprosessia. Asioita tarkasteltiin ennakkosuunnittelun, käsikirjoituksen, ohjaamisen, kuvaamisen sekä leikkaamisen näkökulmista.

Opinnäytteessä käytettiin havainnoivaa tutkimusmenetelmää. Tekijä kävi läpi omia ajatuksiaan dokumentin teon ajalta. Analyysiä havainnollistettiin mm. erilaisten kirjallisten lähteiden avulla. Opinnäytetyötä varten haastateltiin sekä elokuvassa esiintyneitä että sen katsoneita ja siitä palautetta antaneita henkilöitä. Myös haastatteluja käytettiin lähteinä opinnäytetyössä.

Opinnäytetyössä havaittiin, että subjektiivisen dokumenttielokuvan työprosessi on tekijälleen haastava. Tekijän tuntiessa kuvattavat entuudestaan johti tuttuuden luoma illuusio ajatukseen, että dokumentin teko onnistuisi ilman suuria ennakkovalmisteluja. Tekijä joutui vaikeisiin tilanteisiin ollessaan samaan aikaan sekä kuvattavien läheinen että elokuvantekijä. Etäännyttäminen oli haastavaa. Esimerkiksi editointivaiheessa tarinan rakentaminen ulkopuolisille oli vaikeaa, koska kaikki dokumentissa oli tekijälle hyvin tuttua. Toisaalta dokumentin teossa oli hyötyä siitä, että kuvattavana olivat läheiset. Kuvausvaiheessa ei syntynyt kriisejä, eikä ystävyysuhteen luomiseen tekijän ja kuvattavien välillä kulunut aikaa. Editointivaiheessa oli helppo löytää kuvattavista kohdat, joissa he olivat luontevimmillaan.

Kieli  
suomi

Sivuja 47

**Asiasanat**

henkilökohtainen dokumenttielokuva, käsikirjoitus, ohjaus, kuvaus, leikkaus



**THESIS**  
**May 2015**  
**Degree Programme in Media**  
Länsikatu 15  
FI 80110 JOENSUU  
FINLAND  
Tel.+358 50 311 6310

Author  
Pia Kautto

Title  
Work Process of a Documentary with Near Relatives as Filming Objects

#### Abstract

This thesis comprises a functional and a written part. As the functional part a 60 minute documentary film about the director's grandparents was shot. The process of making the film took one year and the shooting five weeks. The goal was to study how close-ones affect the process of making a documentary film: how closeness can make things either easier or harder. The process was studied from the viewpoints of pre-planning, script writing, directing, cinematography and editing.

Participant observation method was used in this thesis. The ideas arisen during the period of film-making were analysed. The analysis was demonstrated through different literary sources. For the thesis the people being filmed were interviewed as well as those who had watched the film and given some feedback on it. The interviews were also used in the written part of the thesis.

The study showed that making a subjective documentary film can be challenging. The familiarity of people in the film creates an illusion that the film could be made without much of preparation. The director got into difficult situations when being at the same time both the documentary maker and close relative of the filmed people. It was hard to make a distance. For example in the editing stage it was hard to create the story for the audience, because everything in the film was familiar to the director. On the other hand the close relationship was also beneficial. No crises occurred in the filming stage and no time was needed to create closeness between the director and the people in the film. In the editing process it was easy to find those parts in which people were most natural.

Language  
Finnish

Pages 47

#### Keywords

subjective documentary, script write, directing, cinematography, editing

# Sisältö

Tiivistelmä

Abstract

1	Johdanto.....	5
2	Dokumenttielokuva.....	6
2.1	Mitä on dokumenttielokuva? .....	6
2.2	Henkilökohtainen dokumenttielokuva .....	7
2.3	Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan lajit.....	8
2.4	Moodit.....	9
3	Dokumenttielokuvan ennakkovalmistelu.....	10
3.1	Aihe ja teemat.....	10
3.2	Kuvattavaksi suostuminen.....	11
3.3	Taustatutkimuksen tekeminen .....	13
3.4	Kaluston valinta.....	15
3.5	Kuvausten suunnittelu.....	17
4	Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen.....	19
5	Dokumenttielokuvan päähenkilöt.....	21
6	Dokumenttielokuvan ohjaaminen.....	24
6.1	Miten dokumenttielokuvaa voi ohjata?.....	24
6.2	Kuvattavien henkilöiden sekä ohjaajan välinen suhde.....	26
7	Dokumenttielokuvan kuvaaminen.....	29
8	Dokumenttielokuvan leikkaaminen.....	32
8.1	Mitä materiaaleja käytetään dokumentissa.....	32
8.2	Etiikka leikkausvaiheessa.....	35
9	Dokumentin viimeistely.....	37
9.1	Näytös koyleisölle ja muutosten tekeminen .....	37
9.2	Dokumentin esittäminen siinä esiintyville.....	41
10	Pohdinta.....	42
	Lähteet.....	46

## 1 Johdanto

Opinnäytetyö koostuu toiminnallisesta sekä kirjallisesta osuudesta. Toiminnallisena osuutena valmistui täyspitkä dokumenttielokuva mummolastani. Toimin käsikirjoittajana, ohjaajana, kuvaajana sekä leikkaajana. Kirjallisessa opinnäytetyössä tarkastelen dokumenttielokuvan tekoa läheisistä tehtävän elokuvan kautta. Miten ohjaamiseen vaikuttaa se, että elokuvan henkilöt ovat tuttuja ja läheisiä? Jättääkö leikkauspöydälle tiettyjä materiaaleja? Miettiikö etiikkaa enemmän kuin entuudestaan vieraita ohjatessa? Minkälainen on ohjaajan suhde kuvattaviin? Miten pallotella monen eri roolin välissä: olen samalla sekä elokuvan tekijä sekä kuvattavien sukulainen.

Olen ohjannut aiemmin kaksi dokumenttielokuvaa. Toinen niistä oli henkilökohtainen kuvaukseni vaihto-opiskeluajastani. Toisessa taas kuvasin nuorten rokkikuoroa. En tuntenut entuudestaan kuoron laulajia. Voinkin siis verrata kyseisen dokumentin tekemistä opinnäytetyöni dokumenttielokuvan tekemiseen. Mielestäni on tärkeää, että on kokemusta myös ei-subjektiivisen -dokumenttielokuvan teosta, voidakseni tutkia opinnäytetyöni aihetta. Elokuvaa tehdessä kirjasin ylös ajatuksiani päiväkirjamaisesti. Opinnäytetyössä analysoin ajatuksiani tuolta ajalta. Opinnäytetyössäni käytän osallistuvaa havainnointimenetelmää. Jyväskylän yliopiston sivuilla (Jyväskylän yliopisto 2015) kerrotaan havainnoinnin olevan aineistonhankintamenetelmä, jossa tutkittavasta ilmiöstä kootaan tietoa seuraamalla ja tekemällä havaintoja. Havainnot kohdistuvat ihmisten toimintaan ja käyttäytymiseen. Sisäpuolisen näkökulmasta tehty havainnointi voi muodostua osallistuvaksi havainnoinniksi, jossa tutkija toimii osana havainnoitavaa tilannetta ja yhteisöä.

Kuvasin dokumenttia viiden viikon ajan. Mielestäni oli tärkeää tutkimuksen kannalta, että elokuvan kuvausvaihe kesti melko kauan – ei siis esimerkiksi vain viittä päivää. Viiden viikon aikana ehdin huomata sekä positiiviset että negatiiviset puolet siinä, että elokuvan henkilöt ovat läheisiä. Käsikirjoitusvaihe kesti kaksi viikkoa, ja elokuvan leikkauksen hoidin kokopäivätyöni ohella seitsemän kuukauden aikana. Kokonaisuudessaan elokuvan tekeminen kesti yhden vuoden. Opinnäytetyössä perehdytään käsikirjoitukseen, ohjaukseen, kuvaukseen sekä leikkaukseen. Käytin opinnäytetyöni lähteinä

omien muistiinpanojen lisäksi alan teoksia ja opinnäytetöitä. Lisäksi haastattelin tutkimukseeni dokumentissa esiintyneitä sekä elokuvan katsoneita.

Asetin omaksi tavoitteekseni sen, että teen elokuvan, jota pystyn tarjoamaan dokumenttielokuvafestivaaleille. Lisäksi pyrin oppimaan lisää dokumenttielokuvan teosta, ja kaikista siihen liittyvistä työvaiheista. Media-alalla itsenäni kiinnostaa eniten dokumenttielokuvat sekä mediakasvatus. Mediakasvatusta olen päässyt oppimaan jo melko paljon työni kautta, joten dokumenttielokuva tuntui opinnäytetyöhön loogisemmalta valinnalta. Olin lisäksi miettinyt jo kauan, että haluan tehdä elokuvan isovanhemmista. Nyt siihen järjestyi tilaisuus.

## **2 Dokumenttielokuva**

### **2.1 Mitä on dokumenttielokuva?**

Mistä puhumme, kun puhumme dokumenttielokuvasta? Yleisluontoisen käsityksen mukaisesti se on elokuva, joka ei ole esimerkiksi sepitettä, fiktiota tai näyteltyä elokuvaa. Kuitenkin ”fiktioelokuvassa” on aina myös dokumentaarinen puolensa ja ”dokumenttielokuvassa” fiktiivinen puolensa. (Toiviainen 2002, 256–257.) Dokumentaristitkin tekevät tietoisia valintoja esimerkiksi aiheen rajauksen, käsittelyn ja lähestymistavan suhteen (Helke 2006, 73). Dokumentti -sanaa käytetään usein fiktiivisen elokuvan vastakohtana. Dokumenttielokuvan tarkoituksena voi olla valistaa, kasvattaa, vakuuttaa tai luoda näkemystä maailmasta. (Juntunen 1997, 23–24.)

Yhtä määritelmää dokumenttielokuvalla ei kuitenkaan ole. On olemassa useita määritelmiä, ja niistä jokainen tuo esiin jotain erilaista, ja kukin erottelee erilaisia näkökulmia. (Valkola 2002, 31.) Vaikutusvaltaisin määritelmä dokumenttielokuvalla lienee elokuvahistorioitsija Richard Barsamin. Hänen mukaansa kaikki dokumenttielokuvat ovat ei-fiktiivisiä elokuvia, mutta kaikki ei-fiktiiviset elokuvat eivät ole dokumenttielokuvia. (Sedergren & Kippola 2009, 18.) Monet dokumenttielokuvat pyrkivät Uusitalon mukaan ”säilömään” talteen jotakin sellaista, jota ei kohta enää ole (Uusitalo 1977, 166). Maailman ensimmäisten elokuvien voidaan sanoa olleen lähes poikkeuksetta dokument-

tielokuvia, sillä ne kuvasivat todellisia tilanteita ja ihmisiä. Ammattinäyttelijöitä tai fiktiivisiä käsikirjoituksia ei vielä ollut. (von Bagh 2007, 20.)

Suomen elokuvasäätiön vuoden 2013 toimintakertomuksesta selviää, että vuonna 2013 suomalaista elokuvaa käytiin katsomassa yhteensä 1 832 545 kertaa, joista dokumenttielokuvaa 260 250 kertaa (Suomen elokuvasäätiö 2013, 8–9). Suomalainen dokumenttielokuva onkin viime vuosina ollut kovassa nousussa.

## 2.2 Henkilökohtainen dokumenttielokuva

Maailmalla henkilökohtainen dokumenttielokuva kehkeytyi 1960-luvun ilmapiirissä. Tuolloin erilaiset syrjässä olleet ryhmät vaativat oikeuksiaan sekä halusivat tulla nähtyiksi ja kuulluiksi. Dokumenttielokuva oli yksi väline tähän. (Aaltonen 2006, 72.) 1990-luvulta alkaen henkilökohtainen dokumenttielokuva on ollut Suomessakin suosittu lajityyppi. Se kertoo tekijän oman elämän kautta jostain laajemmasta teemasta. Aihe voi olla esimerkiksi omat isovanhemmat tai parisuhde. Henkilökohtaisuus on läsnä itse elokuvassa tekijän näkyessä ja kuuluessa siinä. (Aaltonen 2011, 23.) Henkilökohtainen eli subjektiivinen dokumenttielokuva perustuu tekijän henkilökohtaisiin kokemuksiin ja ajatuksiin. Elokuvan aiheet ovatkin lähtöisin tekijän omasta elämästä (Teinilä 2004.)

Dokumenttielokuvat ovat muotoutumassa entistä enemmän tekijälähtöiseksi taiteeksi. Henkilökohtaisuus dokumenttielokuvissa onkin lisääntynyt. (Aaltonen 2011, 23.) Henkilökohtaisesta dokumenttielokuvasta on tullut yksi suomalaisen dokumenttielokuvan lajityyppi (Aaltonen 2006, 72). Henkilökohtainen dokumenttielokuva on vaikuttanut paljon dokumenttielokuvan kerrontaan. Suomalaisessa dokumenttielokuvassa henkilökohtaisuus ei yleensä ole narsistista. Se on keino käsitellä asioita, joiden esittäminen dokumenttielokuvassa olisi muuten vaikeaa. (Aaltonen 2006, 79–80.) Oman joukkonsa henkilökohtaisen dokumenttielokuvan genressä muodostavat henkilökohtaiset dokumenttielokuvat, joiden päähenkilöihin elokuvantekijällä on jo erityinen suhde. Tällaisissa elokuvissa tekijä on kaksoisroolissa: elokuvantekijänä ja perheenjäsenenä. Välillä roolit menevät sekaisin. (Aaltonen 2006, 192.) Huomasin monta kertaa dokumentin tekoprosessin aikana kuinka vaikeaa oli pallotella monen eri roolin välillä. Olin samaan aikaan kuvattavien lapsenlapsi, aikuinen ihminen sekä dokumenttielokuvan ohjaaja.

Monta kertaa elokuvanteon aikana sain myös todistella useille elokuvan ulkopuolisille henkilöille miksi teen dokumenttia omasta mummolastani. Elokuvani aihe ei vakuuttanut moniakaan ja ihmetystä tuntui syntyvän siitä, miksi en voi kuvata muiden kuin itseni isovanhempia. Koiso-Kanttila (2004) pohtii sitä, miksi tekijä joutuu selittelemään mikäli tekee dokumenttielokuvaa itsestään ja itsensä kautta. Hän uskoo, että tämä selittyy osaltaan lajityypin nuorella iällä. Dokumenttielokuvan erilaiset lähestymistavat, moodit, eivät ole vielä vakiintuneet arkiseen ajatteluun. Hän mainitsee lisäksi sen, että vieläkin yleisö saattaa liittää dokumenttielokuvat journalismiin. Tämän vuoksi siltä odotetaan usein samankaltaista objektiivisuutta kuin uutisjournalismilta

### **2.3 Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan lajit**

Inari Teinilä jakaa subjektiiviset dokumenttielokuvat omaelämäkerrallisiin dokumentteihin ja henkilökohtaisiin essee-elokuviin. Omaelämäkerralliset dokumentit taas jakautuvat Jim Lanen mukaan päiväkirjadokumentteihin sekä omaelämäkerrallisiin muotokuviin. Päiväkirjadokumentit sisältävät jokapäiväisen elämän kuvausta melko pitkältä ajanjaksolta. Editointivaiheessa kohtaukset leikataan usein kronologiseen järjestykseen. Päiväkirja-muoto mahdollistaa esimerkiksi mielipiteiden, muistelmien ja ajatusten ilmaisemisen. (Aaltonen 2006, 77.)

Päiväkirjamuodosta poiketen omaelämäkerrallinen muotokuva ei perustu jokapäiväisten tapahtumien taltioimiseen tai niiden esittämiseen. Sen sijaan se käyttää usein kertojaääntä, haastatteluja, kotielokuvan pätkiä ja valokuvia. Elokuvassa on tavallisesti myös nykyhetkessä kuvattuja tilanteita. Ne eivät kuitenkaan muodosta juonta tai ole keskeisiä. (Aaltonen 2006, 77.) Oman henkilökohtaisen dokumenttielokuvan alalajinsa muodostaa vielä ”kotietnografia”. Tällaiset elokuvat ovat etnografiaa, ja siinä kuvataan omien perheenjäsenten tai ystävien elämää. Niihin kuuluu intiimiys ja rentous. (Aaltonen 2006, 78.) Oma dokumenttini on kotietnografinen dokumenttielokuva. Eskola ja Suoranta (1998, 106) kertovat, että etnografiassa tutkija elää tutkimassaan yhteisössä sen arkipäivää tietyn pituisen jakson. Tavoitteena on oppia ns. sisältäpäin yhteisön kulttuuri, sen ajattelu- ja toimintatavat. Tavoitteena on päästä sisälle yhteisöön, jotta kokemalla oppiminen olisi mahdollista. Itse asuin koko kuvausten ajan mummon ja papan luona. Mielestäni elokuvan teko ei olisi toiminut mikäli olisin ajanut paikan päälle kuvaamaan



esimerkiksi vain muutamana päivänä viikossa. Minun tuli elää ja kokea tilanteet kuvaten samalla. Lisäksi, koska olin koko ajan paikan päällä, rentoutti se mummoa ja pappaa kameran edessä.

## 2.4 Moodit

Aaltonen (2011, 25) mainitsee Bill Nicholsin olevan tärkeimpiä dokumenttielokuvaa käsitelleitä elokuvateoreetikkoja. Hän on kehitellyt mallin, jolla on mahdollista luokitella erilaisia dokumenttielokuvia. Fiktiot luokitellaan erilaisiin lajityyppeihin, eli genreihin. Samalla periaatteella dokumenttielokuvat voidaan jakaa moodeihin. Moodeja kannattaa ajatella tekemisen strategioina. Niiden avulla pystyy hahmottamaan omaa tekemistään, ja niistä voi saada ideoita omaan tyyliinsä.

Poeettisen moodin elokuvat ovat elokuvallisia runoja. Kyseinen moodi painottaa visuaalisia assosiaatioita, rytmisiä ominaisuuksia ja kuvailevia jaksoja. Poeettiset elokuvat ovat usein myös poikkitaiteellisia. Ne ammentavat esimerkiksi kuvataiteista ja tanssista. Selittävä moodi taas perustuu argumentaatiolle ja sanalliselle kommentaarille. Katsojaa voidaan puhutella esimerkiksi kuvateksteillä. Spiikki esittää argumentit ja perustelee. (Aaltonen 2011, 25–26.)

Osallistuvassa moodissa tärkeintä on elokuvantekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus. Elokuvantekijä voi haastatella, provosoida tai osallistua jotenkin muuten tilanteeseen. Refleksiivinen moodi puolestaan korostaa tekijän ja katsojan suhdetta. Se lisää katsojan tietoisuutta elokuvassa esiintyvän todellisuuden keinotekoisuudesta. Se myös kyseenalaistaa keinotekoisuuden. Performatiivisessa moodissa taas keskeistä on esittäminen eli performaatio. Sen kautta nostetaan esiin kysymys todellisuudesta. Maailma on näkökulmien, äänien tai kokemusten kohtaamista. (Aaltonen 2011, 27–28.)

Mikäli omaa elokuvaani tarkastelee moodien kautta, on se ehdottomasti havainnoivan moodin elokuva. Aaltonen (2011, 27) kertoo, että havainnoiva moodi painottaa suoraa suhdetta elokuvan henkilöiden jokapäiväiseen elämään. Tätä havainnoidaan asioihin puuttumatta. Mitään ei järjestetä saati lavasteta. Havainnoivan moodin elokuvissa pyritään siihen, että henkilöt unohtavat kameran. Heidän tulisi käyttäytyä kuin ketään ulkopuolista ei olisi paikalla. Aaltonen mainitsee leikkausvaiheen olevan erityisen haastava

havainnoivan moodin elokuvissa, koska käytössä on vähemmän ilmaisukeinoja kuin jossakin toisessa moodissa. Aaltonen (2011, 236) kertoo, että havainnoivassa työskentelemissä työtöhmän on oltava oikeassa paikassa oikeaan aikaan. Tulee kuvata paljon ja odottaa kärsivällisesti. Kuvasin dokumenttia varten useita tunteja materiaalia ja asuin mummolassa viiden viikon ajan. Isovanhempani unohtivat helposti kameran ja käyttäytyivät sen takia hyvin luonnollisesti. Kuitenkin – heidän oli vaikea ”unohtaa” minut. Heistä tuntui oudolta, etteivät saaneet jutella minulle kuvausten aikana vaan heidän täytyi olla kuin minua ei olisi. Ulkopuolisena ohjaajana minun olisi ollut helpompi tarkkailla tilanteita ja vangita ne kameraan.

### **3 Dokumenttielokuvan ennakkovalmistelu**

#### **3.1 Aihe ja teemat**

Koska kaikkea ympärillämme olevaa todellisuutta ei voi kuvata, tulee sitä rajata ja päättää mistä elokuva kertoo. Aihe on se osa todellisuutta, jota elokuva käsittelee. Aihe voi olla esimerkiksi henkilö, tapahtuma tai paikka. Niitä voivat olla vaikka sauna, huumeet tai kaksoissisarukset. Erityiseksi elokuvan tekee sen näkökulma, se miten aihetta tarkastellaan ja käsitellään. Huono elokuva jää pinnalliseksi teokseksi, joka havainnoi ulkoista maailmaa. Hyvä elokuva pystyy sanomaan myös jotain yleisempää maailmasta tai ihmisestä. Se kykenee puhuttelemaan katsojaa syvemmin. (Aaltonen 2011, 58.) Dokumenttini aihe on mummo ja isovanhemmat. Pelkän aiheen miettiminen ei kuitenkaan riitä, vaan elokuvassa tulee olla myös jokin teema.

Teema tarkoittaa elokuvan syvällisempää sisältöä. Se on tekijän yleisempi havainto tai väite maailmasta. Teemoja voivat olla esimerkiksi kuolemanpelko, ihmisen muuttuminen ympäristönsä kaltaiseksi ja kosto. (Aaltonen 2011, 58–19.) Elokuvani teemoja ovat vanheneminen, sukupolvien välinen yhteys, maailman muuttuminen sekä pohdinta siitä, mitä rakkaalle paikalle tulee tapahtumaan. Elokuvassa seurataan mummon ja papan elämää vanhassa maalaistalossa. Talo vaatii paljon laittamista päivittäin ja mummo pohdii, kauanko he jaksavat vielä asua talossa. Vanhenemisen teemaa tuon elokuvassa esiin esimerkiksi käyttämällä siinä myös 90 -luvulla kuvattuja kotivideoita. Niissä katsojat

näkevät henkilöt tasan 20 vuotta nuorempina kuin vuoden 2014 kesällä kuvatuissa videoissa. Maailman muuttumista tuon esiin esimerkiksi sillä kun isovanhemmat yrittävät pärjätä yhä enemmän teknologisoituvassa maailmassa.

Elokuvaa suunnitellessani pohdin, saako yleisö elokuvasta mitään irti. Elokuvassa kun on paljon yhden suvun ja perheen asioita ja oli vaikeaa nähdä elokuva objektiivisesti. Kuitenkin niinhän dokumenttielokuvissa usein on, että jokin suurempi asia näytetään yhden perheen kautta. Rabiger (2015, 110) kertoo, että kannattaa pyrkiä tekemään pieniä elokuvia, jotka ovat teemoiltaan isoja. Tämä tehdään käyttämällä paikallista materiaalia, luomalla näkökulman sekä löytämällä totuuksia, jotka ihmiset ympäri maailman pystyvät tunnistamaan. Aaltonen (2006, 79) muistuttaa, että parhaimmillaan henkilökohtaiset dokumenttielokuvat käsittelevät myös kollektiivista muistia. Ne kertovat tekijän elämän kautta jostain laajemmasta, esimerkiksi kansakunnan tai sukupolven kokemuksista. Koiso-Kanttila (2004) kertoo, että minä -elokuvan tekemisessä on riski, että se jää vain yksityiselle tasolle ikään kuin tekijän henkilökohtaiseksi (terapia) kokemukseksi, johon ei voi samastua. Dokumenttini teemat ovat hyvin kansainvälisiä ja tunnistettavia ympäri maailman. Esimerkiksi luopumisen teema on hyvin yleismaailmallinen.

### **3.2 Kuvattavaksi suostuminen**

Läheiset ihmiset suostuivat todella helposti kuvattavaksi. Myös henkilöt, joiden ei olisi uskonut suostuvan, olivat yllättäen heti mukana projektissa. Suurin yllätyksen aihe oli se, että pappa suostui kuvattavaksi. Ehdin ajatella monesti, että koko projekti kaatuisi kieltävään vastaukseen. Kuitenkin jo ensimmäisen kerran, kun aloin jutella hänelle elokuvasta, oli hän heti mukana. Mummollekin oli erittäin suuri yllätys se, että pappa suostui kuvattavaksi. Mummo uskoi tuntevansa miehensä niin hyvin, että oli varma tämän vastaavan kieltävästi. (Jämsén 2015.) Papan on tapana kommentoida tositelevisio-ohjelmista, että ihmiset nolaavat itsensä kameran edessä. Mielestäni pappa suostui elokuvaan, koska tiesi kuinka tärkeä projekti tämä minulle on. Tämähän on ammattikorkeakoulun lopputyö. Lisäksi elokuvanteon innostus on saanut alkunsa juuri papalta. Hän antoi minun lapsena käyttää kameraansa, ja osti akkuja ja kasetteja kameraan, jotta sain tehdä elokuvia. Hän siis varmasti koki jonkinlaista ylpeyttä siitä, että teen dokumenttielokuvaa ja vieläpä mummolasta.

Mummo mainitsi, ettei olisi ikinä suostunut kuvattavaksi ellen olisi ollut hänen lapsenlapsensa (Jämsén 2015). Se, että dokumentin tekijä on läheinen ihminen kuvattaville voi joskus tehdä mahdottomasta mahdollisen. Se voi tuottaa ilmoille elokuvan, jota ei muulloin olisi koskaan tehty, ja saatu ihmisten katseltavaksi ja koettavaksi. Mummo sanoi myös, että yksi syy jonka vuoksi hän suostui kuvattavaksi oli se, että olin pienestä pitäen kulkenut mummolassa kamera kourassa. Olin aina kuvannut siellä, joten se tuntui nytkin luonnolliselta. (Jämsén 2014.) Hyvönen (2012) pohtii sitä, minkä vuoksi hänen kummisetänsä suostui esiintymään hänen ohjaamassaan elokuvassa. Hyvönen mainitsee, että hän on pitänyt aina kameraa mukana kummisetänsä luona ollessaan. Tämä helpotti kuvauksiin suostumista. Lisäksi heidän välinsä olivat sellaiset, että he ovat aina pystyneet väittelemään keskenään. Kummisetä on tottunut siihen, että he kyseenalaistavat toisensa. Tämä asetti hyvän pohjan elokuvan tekoon.

Pohdin, että suostuivatko läheiseni kuvattavaksi vain miellyttääkseen, ja jotta eivät tuottaisi pettymystä. Hehän olivat suoraan sanoneet, etteivät olisi suostuneet kuvattavaksi tuntemattoman ohjaajan dokumenttiin. Pelkäsin vahingoittavani läheistä suhdettani heihin ja käyttäväni heitä tietyllä tavalla hyväksi. Koiso-Kanttila (2004) kertoo, ettei hän olisi voinut tehdä *Isältä pojalle* -dokumenttiaan kenestäkään muusta henkilöstä samalla tavalla kuin itsestään ja isästään. Hän koki, ettei hänellä ollut lupaa saati mahdollisuutta tunkeutua kenenkään muun isä-poika suhteeseen niin intiimillä ja raadollisella tavalla, kuin mitä hän pystyi tehdä itsensä kautta. Hän kertoo ”uhranneensa” samalla elokuvan tekemiselle myös oman isänsä. Koiso-Kanttila kertoo, että voidaankin kysyä oliko hänellä oikeutta tehdä tätä hänelle.

Mummo tyrmäsi ajatuksen ”hyväksi käyttämisestä”. Hän sanoi, ettei kokenut elokuvan tekoa millään tavalla inhottavana, vaan pikemminkin ikimuistoisena projektina. (Jämsén 2015.) Ennen kuvauksia arvasin, että yhteinen tekemisemme tulisi olemaan erittäin hauskaa, ja tästä todellakin tulisi ikimuistoinen kesä ja projekti. Tällä voisi kuitenkin olla myös kääntöpuolensa mikäli unohtaisin tekeväni töitä. Tällöin voi käydä niin, ettei ota elokuvan tekoa enää tosissaan eikä erota omaa rooliaan elokuvan ohjaajana. Jännitin ennen kuvauksia sitä, että osaanko etäännyttää itseni tarpeeksi hyvin. Osaanko toimia ammattimaisena dokumentaristina isovanhempia kuvatessa? Andersson (2014, 20) kertoo, että isoimmaksi ongelmaksi henkilökohtaisen dokumenttielokuvan teossa muodostui jo suunnitteluvaiheessa etäännyttäminen. Hän kertoo pelänneensä paljon sitä, ettei

pysty suhtautumaan ammattimaisesti tuotantoon, tai että hänen läheinen suhde äitiinsä kärsisi dokumentin myötä.

Tuntui lisäksi oudolta ja liian viralliselta pyytää mummolta, papalta ja muilta läheisiltä allekirjoitus kuvauslupa. Tällöin en osannut etäännyttää itseäni projektista, ja toimia ammattitaitoisena dokumentaristina. Heistäkin kuvausluvan täyttäminen tuntui oudolta, ja he jopa kysyivät enkö luota heihin. Tämä oli yksi ensimmäisiä tilanteita, jolloin heidän oli vaikea ottaa minut vastaan enemmän elokuvan ohjaajana kuin lapsenlapsena. Selitin heille tilanteen ja sen, että näin tulee toimia dokumenttielokuvaa tehdessä ja he ymmärsivätkin tämän nopeasti. Aaltonen (2011, 283) mainitsee, että tuottajan tai ohjaajan pitää hankkia kaikilta elokuvassa esiintyviltä lupa. Aaltonen jatkaa, että mikäli henkilö on alaikäinen, luvan antaa hänen holhoojansa. Tavallisesti henkilöä pyydetään allekirjoittamaan lupalappu. (Aaltonen 2011, 285.)

### **3.3 Taustatutkimuksen tekeminen**

Luulin, että minun täytyisi tehdä paljon vähemmän taustatutkimusta tähän elokuvaan kuin kuorodokumenttiin, koska nyt henkilöt ja paikka olivat minulle entuudestaan tuttuja. Olin vuosien mittaan tehnyt jo eräänlaista taustatutkimusta. Mummo kertoi, että jos tuntematon olisi tullut tekemään heistä dokumenttielokuvaa, ei hän olisi tiennyt yhtä hyvin kuin minä, mitä kannattaa kuvata ja mitä ei (Jämsén 2015). Olin viettänyt mummolassa joka kesä monta viikkoa. Vieraana ohjaajana en olisi päässyt mukaan noihin tunteisiin ja tapahtumiin, vaikka olisin tehnyt kuinka paljon ennakkotutkimusta. Mummo (Jämsén 2015) kertoo, että he olisivat myös kyllästyneet mikäli heidän olisi täytynyt osallistua monta viikkoa kestävään ennakkotutkimus- ja tutustumisaikaan. He eivät olisi sen jälkeen enää jaksaneet itse dokumentin kuvauksia.

Harris (Jolliffe & Zinnes 2012, 18) kertoo, että dokumenttielokuvassa tarvitaan paljon ennakkotutkimusta. Täytyy tietää, mitä aikoo tehdä päähenkilöillä. Yksi ohjaajan tärkeimmistä päätöksistä dokumenttielokuvaa tehdessä on elokuvassa esiintyvien henkilöiden valitseminen, sekä päätös siitä keneen tullaan keskittymään. Ang (2005, 213) kertoo, ettei voi kyllin korostaa, kuinka tärkeää ennakkotutkimus ja suunnittelu ovat

etenkin dokumentin teossa. Dokumentin suunnitteluun liittyy myös usein enemmän rajoituksia kuin muiden elokuvien kohdalla totuuden sanellessa monet kuvausten ehdot. Rabiger (2015, 115) kertoo, että kun aihe on löydetty, ajattelevat aloittelijat usein, että heidän täytyy alkaa heti kuvaamaan. Ja niin, ilman valmistautumista tai suunnittelua he kuvaavat, kuvaavat ja kuvaavat. Ongelma on siinä, että kun kamera on päällä, näyttää kaikki tasapuolisen tärkeiltä kuvattavaksi. Tällöin kuvaaja kuvaa kaikkea mikä liikkuu. Kun editointivaiheessa sitten löytää tunteja sattumanvaraisia ja irrallisia videoita, on vaikeaa löytää yhteisiä nimittäjiä tai näkökulmaa. Rabiger jatkaa, että ideoihin tulee keskittyä ennen kuvauksia, jotta pystyy nimenomaan ohjata eikä ainoastaan kuvata elokuvan. Kun ideoita on pohtinut etukäteen, pääsee kuvaamaan ajatuksella.

Jälkikäteen ajattelen työskentelystäni, että vaikka tunsinkin henkilöt ja paikan hyvin, olisi minun täytynyt jo reilusti ennen ensimmäistä kuvausviikkoa suunnitella vieläkin paremmin itse käsikirjoitusta. Vaikka aihe onkin tuttu, tulee se silti saada elokuvalliseen muotoon, joka onkin täysin eri asia kuin tavallinen elämä. Luotin tuttuuden luomaan iluusion siitä, että osaan tehdä hienon dokumentin ilman suurempaa ennakkovalmistelua. Mikäli olisin ollut heille vieras kuvaaja, olisin hyvin todennäköisesti tehnyt paremmin taustatyötä kuin nyt. Olisin selvittänyt henkilöiden tavoitteita, elämäntilannetta ja erilaisia tapahtumia, mitä kesän aikana voisi tapahtua. Webster (1996) väittää, että dokumentintekijän olisi tiedettävä aiheestaan, päähenkilöistään sekä tekeillä olevasta elokuvasta niin paljon kuin mahdollista ennen kuvausten alkua. Tekijän pitäisi muodostaa näkemys siitä, mitä hän toivoo elokuvan viime kädessä sanovan.

Andersson (2014, 33) kertoo, että yksi isoimmista virheistä, joita hän teki oli vähäinen ennakkosuunnittelu. Ilman minkäänlaista suunnitelmaa koko prosessi hankaloitui huomattavasti. Kylmänen (2011, 28) kertoo samaa. Hän teki dokumenttielokuvan omasta siskostaan, ja kertoo päästäneensä itsensä monessa suhteessa turhan helpolla sillä selityksellä, että hän tunsu entuudestaan kuvattavan. Läheinen suhde loi hänelle liiallisen mukavuudentunteen. Hän kertoo, että olisi voinut tehdä valmistautumisen ja ennakkotutkimuksen perusteellisemmin kuin mitä hän nyt teki. Webster (1996) kertoo, että dokumentin aiheen totuus on usein laajempi kuin mitä elokuvaan voidaan mahduttaa. Ennakkotutkimusvaihe onkin olennainen elokuvan lopullisen totuudellisuuden kannalta. Kun tekijä tuntee aiheen erinomaisesti, pystyy hän suunnittelemaan mitä kuvaa, ja mitä taas jättää kuvaamatta.

### 3.4 Kaluston valinta

Kuvasin elokuvan Sonyn Alpha 58 DSLR –kameralla. Linssinä minulla oli käytössä Sony DT 3.5-5.6/18-55 SAM II. Erilaisia järjestelmäkameroita käytetään nykyään useissa suomalaisissa dokumenteissa. Riikonen (2012, 18) kertoo, että järjestelmäkameroiden video-ominaisuus on mahdollistanut teknisiltä ominaisuuksiltaan korkealaatuisten videoiden tekemisen huomattavasti aiempaa pienemmällä budjetilla. Valitsin järjestelmäkameran, koska halusin olla kuvaajana mahdollisimman huomaamaton, ja saada mahdollisimman paljon aitoa materiaalia. Uskoin, että ison kameran kanssa tämä olisi ollut hankalampaa. Halusin, että kuvattavat unohtaisivat kameran. Aaltonen (2011, 236) kertoo, että havainnoivassa työskentelystrategiassa pyrkimyksenä on luontevuus. Ohjaajan tehtävä on saada kuvattavat rauhoittumaan ja toimimaan luonnollisesti. Bardy (Bardy 2012, Riikosen 2012, 25–26 mukaan) kertoo, että *Rouva Presidentti* –elokuvan kuvausvälineeksi valittiin järjestelmäkamera sekä kustannussyistä, että tilanteen vaatimuksesta. Kuvausryhmä halusi olla kuvaustilanteessa mahdollisimman näkymätön. Tämän vuoksi järjestelmäkamera oli sopiva kameravalinta pienen kokonsa puolesta. Teräväinen (Teräväinen 2012, Riikosen 2012, 26 mukaan) kertoo, että kameran pienestä koosta oli huomattava etu elokuvaa kuvattaessa. Tilanteita seurattiin niin sanotusti karpäsenä katossa. Moni ei pakosti edes tajunnut, että kuvausryhmä teki elokuvaa.

Järjestelmäkameroilla kuvattaessa on kuitenkin myös monia haittapuolia. Seppälä kertoo objektiivien tarkennusskaalan olevan hyvin pieni, koska se on tehty käytettäväksi ensisijaisesti automaattitarkennuksella. Hän jatkaa, että myös käsin tarkentaminen on vaikeaa, koska läheltä äärettömään tarkentaessa tarkennusrengasta tarvitsee kääntää hyvin vähän. Riikonen kertoo, että manuaalinen tarkennus voi myös heiluttaa herkästi kevyttä järjestelmäkameraa, jolloin kuvaan tulee tärinää. (Riikonen 2012, 33.) Välkky (Riikonen 2012, 48) kertoo, ettei järjestelmäkameroissa ole luotettavaa automaattitarkennusta, jota jotkut dokumentit vaativat. Käki (Riikonen 2012, 49) kertoo, että tarkentaminen voi olla ongelmallista etenkin seurantadokumenteissa tilanteiden vaihdellessa nopeasti. Käytin koko kuvausten ajan manuaalitarkennusta, koska huomasin automaattitarkennuksen toimivan melko huonosti. Manuaalisäätöä käyttämällä pääsee itse vaikuttamaan esimerkiksi siihen, että kuvan taka-alalla oleva päähenkilö saadaan tarkaksi, eikä kamera tarkenna kuvan etualalla olevaan toiseen henkilöön. Huomasin myös mielen-

kiintoisen hyödyn manuaalitarkennuksen käyttöön liittyen: elin koko ajan vahvasti mukana tilanteissa joutuessani säätämään tarkennusta. Tutut tilanteet olisi saattanut kuvata puolihuolimattomasti, koska tiesi mitä seuraavaksi tulisi tapahtumaan. Nyt tuli oltua koko ajan hereillä tarkennusta säätäessä. Manuaalisäädön käyttäminen järjestelmäkameralla viiden viikon ajan oli kuitenkin myös erittäin raskasta.

Riikonen (2012, 35) mainitsee lisäksi rolling shutterin yhdeksi järjestelmäkameroiden heikkoudeksi. Siinä kameran nopeat vaakasuuntaiset liikkeet eli panoroinnit saavat pystysuorat linjat, esimerkiksi katulamput näyttämään vinoilta. Jälkikäteen valmista elokuvaani katsoessani rolling shutter näkyy vain pikaisesti kolmessa kohdassa, eikä tämä haittaa itseäni. Riikonen (2012, 39) kertoo myös, että järjestelmäkameroilla tallennetuissa videoissa kohina kasvaa sitä mukaan, mikä korkeammaksi kameran ISO -arvoa säädetään. Onneksi dokumenttini kuvausolosuhde oli erittäin otollinen: kuvasin helteisenä heinäkuuna Suomen kesässä. Valoa siis riitti sekä ulkona että sisällä riittävästi eikä ISO -arvoa tarvinnut säätää suureksi. Käytin koko kuvausten ajan pienintä mahdollista ISO -arvoa. Ronkainen (Riikonen 2012, 34) kertoo järjestelmäkameran vakaana pitämisen vaativan paljon staattista lihastyötä. Teräväinen (Riikonen 2012, 48) kertoo järjestelmäkameroiden olevan kuitenkin hyviä videon kuvausvälineitä, vaikka niissä ilmeneekin paljon heikkouksia. Kun järjestelmäkameraan tutustuu ja tottuu, kuvaaja oppii välttämään pahimmat sudenkuopat, jolloin kameralla voi saada tehtyä erittäin elokuvallista ja hyvännäköistä kuvaa. Valitsin digitaalijärjestelmäkameran siinä ilmenevistä heikkouksista huolimatta. Olen kuvannut entuudestaan jo yhden dokumenttielokuvan sillä, ja siitä on muodostunut itselleni kätevä ja hyvä taltiointiväline.

Riikosen (2012, 45) mielestä järjestelmäkameroiden äänitallennustoiminnot ovat selkeästi niiden heikoin ominaisuus. Kuvalliset heikkoudet on useimmiten vältettävissä. Järjestelmäkameran sisäänrakennetun mikrofoniin käyttö äänen tallentamiseen ei ole toimiva vaihtoehto. Riikonen (2012, 41) kertoo, että kameran herkkä mikrofoni tallentaa runkoa pitkin käsien liikuttamisesta syntyvät kumisevat äänet ja kameran operoimisesta syntyvän naksuvan äänen hyvin voimakkaasti. Tehdessäni edellistä dokumenttielokuvaani, huomasin kyseisen asian. Lopullisessa elokuvassa onkin todella paljon ääneen tallentuneita runkoääniä, ja halusin välttää saman ongelman nykyisessä elokuvassani. Riikonen (2012, 42) kertookin, että äänen tallentamiseen käytetään yleensä ulkoista mikrofonia, kuten esimerkiksi Roden järjestelmäkuvaukseen kehittämiä mikrofoneja.



Päädyin käyttämään dokumentissani juurikin Roden ulkoista mikrofonia. Halusin saada dokumenttiini mahdollisimman hyvän äänen ottamatta kuitenkaan äänittäjää elokuvaleni. Uskoin, että jos seurassa olisi ollut joku isovanhemmille vieras ihminen, olisivat he alkaneet jännittää paljon enemmän kuin nyt. Lisäksi uskoin, että he alkaisivat enemmän miettiä elokuvan tekoa, eikä käyttäytyminen ei olisi ollut luonnollista. Tämä olisi tietysti vaikuttanut negatiivisesti lopputulokseen. Mummo sanoi, että olisi kokenut itsensä näyttelijäksi jos paikalla olisi ollut äänittäjä ison puomimikrofonin kanssa (Jämsén 2015). Lisäksi vaikeuksia olisi tuottanut äänittäjän majoittaminen. Olisi ollut hankalaa, mikäli vieras ihminen olisi asunut koko ajan isovanhempien luona. Tätä elokuvaa ei olisi myöskään voinut tehdä siten, että olisi aina sopinut seuraavan viikon kuvausajat etukäteen äänittäjän kanssa. Asuin koko kuvausten ajan, eli noin viisi viikkoa mummolas-  
sa, ja kuvasin aina kun huomasin jotain mielenkiintoista tapahtuvan. Koko elokuva perustuu siihen, että koskaan ei tiedä mitä jännittävää ja milloin mummolassa tulee tapahtumaan, eikä tätä ei olisi saanut taltioitua tarkan kuvausaikataulun mukaan.

### **3.5 Kuvausten suunnittelu**

Halusin toimia dokumenttini kuvaajana. Mummo kertoo, etteivät he olisi ikinä suostuneet siihen, että vieras kuvaaja olisi kuvannut elokuvan (Jämsén 2015). Koin myös, ettei ulkopuolinen kuvaaja olisi osannut kuvata kaikkia sellaisia asioita kuin olisin halunnut dokumenttiini. Halusin myös, että elokuva pysyy meidän välisenä projektina. Pyykkönen (2011, 17) kertoo halunneensa kuvata yksin, sillä hän koki dokumenttielokuvan olevan hänen ja isänsä välinen projekti. Hän siis päätyi kuvaamaan ja äänittämään elokuvansa itse. Hän ei halunnut, että ulkopuolinen olisi kuullut tai nähnyt kotona kuvauksissa käydyt keskustelut. Hän myös uskoi, että hänen isänsä ja hän itse pystyisivät keskustelemaan tunteistaan paremmin ilman muiden läsnäoloa.

Minua huolestutti jonkin verran se, että pystyisinkö nähdä elokuvanteossa tutut tilanteet uusin silmin, ja erottaa mitkä olisivat mielenkiintoisia katsojienkin nähdä. Se mikä omasta mielestäni on ehkä tylsää, voisi katsojien mielestä olla erittäin koskettavaa ja mielenkiintoista katsoa. Pyykkönen (2011, 20) kertoo, että tutussa ympäristössä kuvaamisen vaarana on se, että ei aina näe esimerkiksi tilanteita mielenkiintoisina. Tilanteen on nähnyt itse niin monesti, että siitä on tullut tylsä. Ensimmäistä kertaa tilannetta katsovat mielestä tilanne voisi taas olla mielenkiintoinen. Pyykkönen pohtiikin, että tässä

mielessä olisi voinut olla parempi, mikäli kuvaajana olisi ollut joku muu henkilö kuin hän itse.

Aaltonen (2011, 23) kertoo henkilökohtaisen dokumenttielokuvan olevan vaikea lajityyppi, sillä tekijän täytyy käyttää omaa itseään elokuvansa materiaalina, eräällä tavalla siis esineellistää itsensä. Koiso-Kanttila (2004) kertoo, että minä –elokuvan tekemisessä oman henkilökuvan luominen on todella suuri haaste. On suuri kiusaus oman karakterin kaunisteluun. Saatamme haluta näyttää fiksulta kameran edessä. Tehdessäni vaihto-opiskeluajaltani dokumentin, jonka pääosassa itse olin huomasin tämän asian. Oli äärimmäisen vaikeaa näyttää itsestään myös niitä ei kovin hohdokkaita kohtauksia. Tämä oli yksi syy, jonka vuoksi en halunnut opinnäytetyödokumentissa esiintyä elokuvassa. Toinen syy siihen, etten itse halunnut olla kameran edessä oli se, että halusin toimia elokuvani kuvaajana. Vaihto-opiskeludokumentissani olin sekä pääroolissa että kuvaajana. Kuvausjälki ei ollut yhtään ammattimaista ja näytti todella kömpelöltä. Tällä kertaa halusin välttää saman ongelman. Halusin keskittyä ohjaamiseen sekä kuvaamiseen. Kuitenkin ohjaajan tulee jollain tavalla näkyä henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa tai olla siinä läsnä. Pohdin, miten tulisin tämän asian toteuttamaan. Päädyin siihen, että toimisoin elokuvan kertojana. Lisäksi katsojat näkisivät minua dokumentissa olevista lapsuusajan videoistani.

Päätin kuvata elokuvan käsivaralta. Valitsin käsivarakuvaamisen jalustalta kuvaamisen sijaan monen eri syyn vuoksi. Ensinnäkin tiesin sen, että mummolaan tulee usein yllättäen vieraita tai yhtäkkiä jotakin tapahtuu pihalla. Halusin olla aina valmiina kuvaamaan ja liikkumaan paikasta toiseen. Jälkikäteen kun katson valmista elokuvaa, huomaankin siinä todella monia kohtia, joiden kuvaaminen ei olisi onnistunut jalustan kanssa yhtä hyvin kuin nyt. Lisäksi halusin, että katsojat aistivat minun – lapsenlapsen – läsnäolon elokuvassa. Minä toimin elokuvan tarkkailijana sekä spiikin lukijana. Käsivaralta kuvattaessa läsnäoloni on mielestäni aistittavissa paremmin kuin jalustalta kuvattaessa. Pyykkönen (2011, 19) kertoo, että hän päätyi kuvamaan elokuvansa käsivaralta. Sillä tavoin kamera olisi kokoajan mukana, ja hänen oli helpompi seurata isäänsä. Hän sai myös monipuolisempia kuvia vaihtamalla kuvakulmia kätevästi käsivaralta. Hän päätyi kuvaamaan käsivaralta myös sen takia, että hän halusi antaa katsojille tunteen tyttären eli hänen itsensä läsnäolosta.

## 4 Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen

Aaltonen (2002, 150) kertoo kuulevansa usein pohdintaa siitä, voiko dokumenttielokuvaan tehdä käsikirjoitusta. Dokumenttielokuva kuvaa todellisuutta, eikä tekijä etukäteen tietää mitä tulee tapahtumaan. Käsikirjoitus kuitenkin voidaan ja se pitääkin tehdä. Se on suunnitelma, ei mikään sitova asiakirja. Kun elokuvantekijällä on käsikirjoitus, on siitä myös helpompi poiketa. Aaltonen kuitenkin huomauttaa, että dokumenttielokuvan käsikirjoituksia on hyvinkin erilaisia. Joku voi tehdä hyvin tarkan käsikirjoituksen, toinen enemmän suuntaa antavan työsuunnitelman. Vilhunen (1989, 33) kertoo, että dokumenttielokuviissa käsikirjoitus on usein vain elokuvan yleinen luonnehdinta, jonka tarkoituksena on esittää elokuvan näkökulma. Lopullinen elokuva rakentuu vasta editointivaiheessa. Harris (Jolliffe & Zinnes 2012, 19) kertoo, että aina on eroavaisuuksia siinä, mitä ajattelee tapahtuvan ja mitä oikeasti tapahtuu.

Websterin mukaan dokumenttielokuvassa on kyse ennen kaikkea tarinan kertomisesta, minkä vuoksi elokuvalla tulee olla rakenne. Siinä pitää olla alku, keskikohta ja loppu – ei kuitenkaan välttämättä tässä järjestyksessä. (Aaltonen 2002, 152.) Aaltonen (2002, 156) kertoo kirjoittavansa seurantadokumentin käsikirjoitukseen kolmenlaisia kohtauksia: kohtaukset ja tilanteet jotka tapahtuvat varmasti, kohtaukset, jotka tapahtuvat todennäköisesti sekä kohtaukset, jotka hän toivoo tapahtuvaksi ja jotka ovat mahdollisia. Aaltosen mukaan erityisesti kolmas ryhmä tuottaa yllätyksiä. Osa kohtauksista jää toteutumatta, mutta osa myös yllättäen toteutuu. Aiheessaan sisällä oleva kirjoittaja osaa vaistota hyvin tulevia tapahtumia. Todellisuus tarjoaa myös aina yllätyksiä ja uutta materiaalia. Hyvällä dokumentaristilla on myös onnea matkassa.

Kirjoitin käsikirjoitusta kohtauksia listaamalla. Listasin asioita ylös sitä mukaan, kun niitä tuli mieleen. Koska paikka, ihmiset ja heidän ajattelutapansa olivat tuttuja jo entuudestaan, olin koko ajan sisällä elokuvan maailmassa. Oli helppo tietää minkälaista materiaalia mahdollisesti tulisin saamaan. Uskoin lisäksi siihen, että osaisin tehdä ”oikeanlaisen” dokumenttielokuvan heistä ja heidän elämästään sekä ympäristöstään. Tässä on muutama esimerkki kohtauksista, joita listasin:

- kohtaukset ja tilanteet jotka tapahtuvat varmasti: talon peruskorjaaminen, pihan laittaminen, lehden lukeminen ja uutisten kommentointi, mummo soittaa äidilleen, Konnevesi-päivät.
- kohtaukset, jotka tapahtuvat todennäköisesti: tietokoneen käyttö ja sen kiroaminen, mummon ja papan ystävien vierailu, uuniremontti tai uunin purkaminen, mummo puhuu vanhenemisesta.
- kohtaukset, jotka toivon tapahtuvaksi ja jotka ovat mahdollisia: lapsen sekä lapsenlapsen kyläily.

Kuten kerroin jo aiemmin, jälkikäteen olen tajunnut sen, että tein kuitenkin liian vähän taustatyötä elokuvaani. Käsikirjoitustakin olisin voinut tehdä paljon paremmin. Minulla oli monta erilaista ajatusta elokuvan pääteemasta, enkä tajunnut valita niistä yhtä kantavaksi teemaksi ja punaiseksi langaksi. Ulkopuolisena ohjaajana olisin myös laittanut kohtauslistaan varmasti yllätyksellisempiä asioita, etenkin kolmanteen kohtaan. Koska olin viettänyt mummolassa kesät, laitoin listaan vain jo entuudestaan tuttuja asioita, enkä lähtenyt leikkimään mielikuvituksella tai ideoimaan isommin. Kaiken mitä mummolassa voi tapahtua uskoi jo nähneensä. Käsikirjoitusvaiheessa minun olisi enemmän pitänyt osata etäännyttää itseni ja toimia elokuvan ohjaajana. Jälkikäteen koen, että listasin kohtauksia lähinnä lapsenlapsena, enkä dokumentaristina.

Se, että toimin enemmän omana itsenäni, enkä dokumentaristina, tuli esiin myös esimerkiksi silloin kun kuulin taloon tulevan ison uuniremontin. Aluksi olin innoissani siitä, että saisin elokuvaan hyvää materiaalia. Vanha leivinuuni kun on vanhan maalaistalon sydän. Uskoin, että remontilla pystyisin kuvata hienosti ajan muuttumista sekä vanhenemista. Lisäksi tajusin, että remontilla ja isovanhempien keskustelulla siitä pystyisin tuomaan esille elokuvassa teeman: mitä rakkaalle paikalle tulee tapahtumaan kun isovanhemmat eivät siellä enää asu. Tätä innostusta kesti kuitenkin vain hetken, kunnes aloin murehtimaan sitä, miten paljon remontti tulisi esimerkiksi stressaamaan isovanhempia. Tällöin toimin siis selkeästi kuvattavien läheisenä, enkä enää elokuvan ohjaajana tai käsikirjoittajana. Ulkopuolisena ohjaajana en olisi alkanut ainakaan liikaa murehtimaan remonttia. Olisin nähnyt selkeästi sen tuomat mahdollisuudet elokuvalle.

Ohjatessani kuorodokumenttia en jäänyt turhaan murehtimaan kuoron murheita. Jossakin vaiheessa esimerkiksi kuoron treeneihin ei tullut enää kuin muutama nuori ja kuo-

ronjohtaja joutui erittäin ikävään tilanteeseen joutuessaan perua monta keikkaa. Jälkikäteen kun mietin asiaa, niin saatoin jonkin verran harmitella asiaa, mutta se ei kuitenkaan millään tavalla vaikuttanut minuun ohjaajana, enkä jäänyt murehtimaan asiaa. Isovanhemmistani tekemäni dokumentti tuntui olevan koko ajan läsnä ja lähellä. Siitä en tunnustanut pääsevän ikinä eroon ja se oli mielessä jatkuvasti.

Voin kuitenkin todeta omasta työskentelystäni sellaisen positiivisen asian, että koska en ollut tehnyt liian tarkkaa käsikirjoitusta, muokkaantui se paljon kuvausten edetessä. En yrittänyt pakottaa todellisuutta tekemääni käsikirjoitukseen, vaan kuvasin hyvin vastaanottavaisena, mikäli huomasin jotain elokuvalla arvokasta tapahtuvan. Aaltonen (2011, 228) varoittaa nimenomaan siitä, että helposti saattaa käydä niin, ettei pidä silmiään auki todellisuuden tapahtumille, vaan keskittyy kuvaamaan vain käsikirjoituksen tapahtumia. Todellisuudelle tulee olla avoin ja suunnitelmia valmis muuttamaan.

## 5 Dokumenttielokuvan päähenkilöt

Aaltonen (2002, 154) kertoo, että koska ihminen on kiinnostunut muista ihmisistä, on ihminen sen vuoksi myös hyvä aihe dokumentaristille. Elokuvantekijän pitää kuitenkin löytää oikea päähenkilö (Aaltonen 2002, 152). Harrisin mielestä elokuvan henkilöiden valitseminen on yksi ohjaajan ratkaisevimmista päätöksistä (Jolliffe & Zinnes 2012, 18). Aaltonen (2002, 154) kertoo, että on sanottu fiktion ohjaajan työstä 70% olevan oikeiden näyttelijävalintojen tekemisessä. Dokumentissa henkilöiden valinta on vieläkin tärkeämpää. Usein elokuvantekijä tai käsikirjoittaja tapaa ihmisen, joka on niin erityinen, että hänestä yksinkertaisesti täytyy tehdä elokuva.

Mummo ja pappa ovat mielestäni erittäin persoonallinen parivaljakko ja heidän keskinäinen kommunikointinsa ja olemuksensa on kiinnostavaa seurattavaa. Mummo on erittäin temperamenttinen, joka osaa näyttää tunteitaan. Tiesin hänen kiroavan esimerkiksi tekniikkaa ja ihmettelevän maailman menoa uutisista. Halusin, että hän tulisi olemaan heistä kahdesta se, jota elokuvassa seurataan kaikista eniten. Toisaalta hienona vastapainona on pappa, joka on erittäin rauhallinen ja optimistinen. Salminen (2006, 9) kertoo, että dokumentin henkilöllä tulee olla selkeitä mielipiteitä, ja hänen on osattava tuo-

da ne julki. Tunnepitoinen suhtautuminen aiheeseen ilmenee yleensä henkilön reaktioina käsiteltävään aiheeseen. Esimerkiksi kiihtyminen, liikuttuminen ja pelko ovat vahvoja tunteita, jotka näkyvät henkilön puhuessa. Mikäli päähenkilö ei halua näyttää tunteitaan, ei hän ehkä ole paras mahdollinen valinta dokumentin kannalta.

Pyykkönen (2011, 13) kertoo tienneensä isänsä olevan tarpeeksi persoonallinen dokumentin päähahmoksi, ja pystyvän toimimaan kameran edessä. Itsekin toki uskoin, että mummo ja pappa ovat persoonallisia elokuvan henkilöiksi. Pohdin kuitenkin, että ajattelko näin vain sen takia koska viihdyn heidän seurassaan ja olen heidän lapsenlapsensa. Minun tulikin etäännyttää itseni elokuvasta ja kysyä mielipidettä joiltain elokuvan ulkopuolisilta henkilöiltä. Onnekseni olin kuvannut mummoa jo vaihto-opiskelu dokumentissani. Näytin tuota dokumenttia monelle ihmiselle. Mummo ei ollut edes elokuvan päähenkilö, ja silti katsojat kehuivat, että hän oli ikimuistoinen ja erittäin persoonallinen elokuvassa – moni sanoi hänen olevan elokuvan paras henkilö. Tämän jälkeen uskoin siihen, että olin tehnyt päätökseni muunkin syyn kuin vain oman henkilökohtaisen mielipiteen kautta. Mummo todellakin olisi myös yleisön mielestä tarpeeksi mielenkiintoinen ollakseen täyspitkän dokumenttielokuvan päähenkilönä. Mielestäni osasin tilanteessa toimia hyvin elokuvan ohjaajana, ja jättää taka-alalle roolini henkilöiden lapsenlapsena.

Rabiger (2015, 21) kertoo, että ohjaajan tulee löytää päähenkilö joka kiehtoo yleisöä. Avain tähän on helppo: ohjaajan tulee etsiä ihmisiä, jotka yrittävät saada, tehdä tai saavuttaa jotain. Heidän tavoitteensa voi olla ihailtava, moitittava, tai traaginen – sillä ei ole väliä. Se millä on väliä on se, että päähenkilö – tietoisesti tai muuten – on jonkinlaisessa taistelussa. Rabiger (2015, 106) mainitsee lisäksi, että jokaisessa tarinassa, päähenkilöllä tai -henkilöillä pitäisi olla jotakin pelissä. Jos intuitio kertoo, että päähenkilö on hyvä, tulee sen jälkeen päättää mikä on se mitä hän yrittää saada, tehdä tai toteuttaa. Elokuvassani mummon ja papan tavoite on se, että uuni saadaan remontoitua ja että he pystyisivät jatkaa vielä edes muutaman vuoden asumista rakkaassa talossaan.

Hyvässä dokumenttielokuvassa on hyvä tarina ja kiinnostava päähenkilö. Elokuvan pitää koskettaa, ja henkilöihin pitää pystyä samastumaan. (Aaltonen 2002, 152.) Mieltäni askarrutti kuvausten aikana usein se, että kokeeko yleisö dokumentin yhtä koskettavana ja mielenkiintoisena kuin minä, jolla on tunneside elokuvan henkilöihin. Päätinkin näyttää kuvaamiani pätkiä koeyleisölle, ja he sanoivat tempautuvansa heti mukaan isovan-

hempien elämään. Tämä antoi itselleni taas rohkaisua ja luottoa elokuvaani kohtaan. Mummo ei taas uskonut koko projektin aikana siihen, että hän olisi tarpeeksi kiinnostava päähenkilö – ei edes valmiin elokuvan nähdessään (Jämsén 2015). Koen tämän siten, ettei hän ehkä uskonut kykyihini elokuvantekijänä. Tai ehkä hän ei vaan osannut pitää minua aikuisena ammattitaitoisena elokuvantekijänä mieltäessään minut yhäkin vain lapsenlapsiksi. Mikäli olisin ollut ulkopuolinen ohjaaja, olisi mummo todennäköisesti kunnioittanut tämän ammatillista mielipidettä. Hän olisi varmasti myös uskonut siihen kun tämä olisi sanonut, että mummo on erittäin hyvä elokuvassa.

Timonen (2014) kertoo mielenkiintoisesta huomiostaan. Hän teki dokumenttielokuvan *Lainassa* omista sijaisvanhemmistaan, ja hän kertoo, että jokseenkin yllättävän vaikea seikka oli dokumenttielokuvan tekemisen yksi perusasioista; luottamuksen synnyttäminen. Hän kertoo vanhempiensa luottaneen häneen kuin omaan lapseen luotetaan, mutta heillä ei ollut minkäänlaista luottamusta tai kokemusta häneen elokuvantekijänä. Timonen kertoo, kuinka elokuvanteko oli vanhemmille täysin uudenlainen kokemus. Hän kokikin tarpeelliseksi selittää vanhemmilleen prosessin kulkua ja avata ehkä epäoleellisiakin seikkoja. Timonen mainitsee esimerkiksi kertoneensa vanhemmilleen kamera-tekniikasta, äänittämisen perusteista: "pieni kuiskausten kuuluu" ja leikkaamisen vapaudesta "saat kertoa niin paljon kuin haluat, jätä minun huolekseni leikkaamoon se, mitä elokuvaan lopulta tulee". Timonen kertoo, että kun ryhmä oli tullut tutummaksi eikä kamera enää pelottanut niin sisältö alkoi syntyä.

Otin kuvauksissa vastaan ideoita, joita sain kuvattavilta. Minulle oli alusta asti selvää että kuvaamani henkilöt tulevat jollakin tavalla vaikuttamaan elokuvaani. He ideoivat käsikirjoitusta kanssani ja ehdottivat kuvausten aikana erilaisia kohtauksia, joita voisin kuvata tai asioita, joista he voisivat elokuvassa keskustella. Mikäli olisin ollut ulkopuolinen ohjaaja, en usko, että olisin saanut kuvattavilta niin paljon apua. Toisaalta, ehkä en olisi ulkopuolisena ottanut heidän ideoitaan yhtä hyvin vastaan kuin mitä nyt tein. Aaltonen (2006, 199–200) kertoo, että jotkut dokumenttielokuvan tekijät kokevat kysymyksen siitä, kuinka paljon päähenkilö saa vaikuttaa elokuvaan, kummallisena tai eivät ymmärrä sitä. Aaltonen uskoo tämän kertovan siitä, miten itsestään selvästi dokumenttielokuva mielletään tekijän taiteeksi.

Halusin huomioida kuvattavien mielipiteitä ja ideoita myös sen takia, että pelkäsin loukkaavani heitä jonkin takia elokuvaa tehdessä. Halusin varmistua jatkuvasti siitä, että he suhtautuvat myönteisesti kuvaamiseen. Välillä oli vaikea kieltää elokuvassa esiintyviä henkilöitä ”käsikirjoittamasta” liikaa elokuvaa. Mummo sanoi kuvausten aikana usein, että aikoo jossain vaiheessa sitten tehdä noin ja noin, tai reagoida tietyllä tavalla. Vaikeita tilanteita tuli jo ennen kuvauksia. Tässä eräs päiväkirjamerkintäni käsikirjoitusajalta:

*”Mummo soitti äsken ja sanoi haluavansa sitten laittaa hiuksensa kuntoon aina kun kuvaan. Jouduin vaikeaan tilanteeseen. Toisaalta haluan että dokumentti on hyvin luonnollinen (hän ei siis maalla useinkaan laita hiuksiaan), mutta toisaalta taas haluan, että mummoni on edustava elokuvassa. Jaha, yksi ensimmäisistä tilanteista, jossa toivon, että kuvattavani ei ole minulle läheinen henkilö.”*

Minun tulikin toimia ohjaajana ja unohtaa tuolloin lapsenlapsen roolini. Sanoin mummolle, että hän ei saa alkaa näytellä, katsojat kyllä huomaisivat sen. Dokumentti ei tällöin pääsisi pintaa syvemmälle, vaan siitä tulisi liian suunniteltu. Mummo suhtautui asiaan lopulta oikein hyvin. Pyykkönen (2011, 21–22) kertoo, että hänen äitinsä yritti kuvauksissa antaa erilaisia ideoitaan. Pyykkönen kertoo, että vaikka hän yleensä kuunteleekin hänen neuvojaan, joutui hän nyt hienovaraisesti sivuuttamaan hänen mielipiteensä. Hän kertoo, että kun tuntee ihmiset kuvauksissa voi olla, että he yrittävät ohjailla kuvauksia.

## **6 Dokumenttielokuvan ohjaaminen**

### **6.1 Miten dokumenttielokuvaa voi ohjata?**

Rabiger (2015, 434) kertoo sanan ”ohjaamisen” saattavan kuulostaa siltä, että se olisi ihmisten käskyttämistä. Tämä on kuitenkin harhaanjohtavaa, sillä ohjaaja johdattaa ja opastaa, ei komenna. Aaltonen (2011, 231) kertoo dokumenttielokuvan tekijän olevan ennemminkin tarkkailija ja tutkija kuin kuningas tai jumala. Tärkeintä dokumenttielokuvan ohjaajan työssä onkin kohtaaminen. Ohjaaja tunkeutuu esimerkiksi ihmisten



maailmoihin, elämiin ja koteihin. Lähtökohtaisesti kyseessä on positiivinen vuorovaikutusprosessi. Siinä suhteen henkilöihin tulee olla avoin, rehellinen ja reilu. Elokuvan aihe ja tekotapa määrittävät suhteen luonteen tarkemmin. Aaltonen (2011, 248–249) on listannut asioita, joita ohjaajan kannattaa kysyä itseltään ennen kuvauksia. Tässä on muutama esimerkki:

#### Kohtaus

- Mikä on kohtauksen merkitys elokuvassa?
- Mikä on sen suhde muihin kohtauksiin?
- Mitä perusinformaatiota katsojalla on oltava, että hän ymmärtää kohtauksen?
- Millainen on kohtauksen perustunnelma?

#### Henkilöt

- Kuka on päähenkilö, kenen näkökulmasta tilanne koetaan?
- Mitä katsoja tietää tai ymmärtää henkilöiden tavoitteista tai odotuksista tilanteessa?

#### Toiminta

- Mitä tilanteessa tulee todennäköisesti tapahtumaan?
- Mikä on tilanteen mahdollinen käänne tai huippukohta?

Rabiger (2015, 435–436) neuvoo ohjaajia:

- Älä pyydä ihmisten *olevan* jotakin (esim. normaali).
- Pyydä ihmisiä tekemään vain asioita, joita he muutenkin tekisivät.

Koin, että minun oli melko helppo ohjata elokuvan henkilöitä. Oli helppo keksiä kuvattavia asioita, koska tiesin mitä kuvattavat yleensä tekivät. Saatoin myös helposti pyytää mummoa puhumaan asioista, joita hän muutenkin usein muisteli. En pyytänyt henkilöitä tekemään mitään sellaista, mitä he eivät luonnollisesti olisi tehneet. Kuvatessani huomasin myös heti, jos henkilöt alkoivat esittää jotakin muuta kuin mitä oikeasti ovat. En usko, että ulkopuolisena kuvaajana olisin huomannut sen yhtä helposti kuin nyt.

Aaltonen (2011, 243) kertoo ohjaavan olevan se sosiaalinen peili, josta elokuvan henkilö tulkitsee omaa käyttäytymistään. Kannustaminen ja tukeminen ovatkin siis tärkeää. Toisinaan ohjaaja pyytää henkilöä tekemään kameran edessä jotakin, joskus taas toista-

maan sanomisensa tai liikkumaan määrätyllä tavalla. Tällöin kannattaa kuitenkin aina selittää, miksi näin tehdään. Myös hetki tulee valita oikein. Ohjaamisella ei tule rikkoa intensiivistä tilannetta, vaan parempi on odottaa hieman. Aaltonen kertoo, että mikäli tilanne on oikein viritetty, kannattaa olla ohjaamatta ja antaa asioiden vain tapahtua.

Oli helppo kuvata esimerkiksi pappaa pilkkomassa puita ja mummoa paistamassa pulloa. Ne ovat asioita, joita he tekevät viikoittain. Huomasin myös, kuinka iloisiksi he tulivat kuvatessani heitä tekemässä tavallisia askareita. Kuitenkin – oli vaikeaa saada etenkin pappaa aluksi vakuuttuneeksi siitä, miksi tarvitsen videoita noista asioista. Hän piti niitä liian arkipäiväisinä elokuvaan. Hänen oli myös vaikea hyväksyä, miksi kuvaan esimerkiksi katolle kiipeämisen, eikä hän ensin nähnyt siinä mitään taiteellista tai syvempää ulottuvuutta. Oli vaikeaa vakuuttaa hänet elokuvaan liittyvistä ohjauksellisista ratkaisuksista koska olin hänen lapsenlapsensa. Vasta kun hän näki valmiin elokuvan ja ymmärsi mitä olin ajanut takaa, hän oli tyytyväinen lopputulokseen ja työhöni ohjaajana. Rabiger (2015, 199) kertoo, että kuvattavat täytyy vakuuttaa siitä, että jotakin heidän elämässään on merkityksellistä toisille ihmiselle nähdä tai tietää. Voidaan esimerkiksi kuvata vanhaa miestä ruokkimassa koiraansa ja puhumassa sille, koska hän kokee, että ohjaaja tietää sen olevan ainutlaatuinen asia ainutlaatuisessa elämässä. Ihmiset antavat ohjaajan ja kameran tutkia heidän elämäänsä, kun he kokevat että ohjaaja ja kuvausryhmä henkilökohtaisesti hyväksyy heidät, pitää heistä sekä arvostaa heitä.

## **6.2 Kuvattavien henkilöiden ja ohjaajan välinen suhde**

Aaltonen (2006, 137–138) kertoo, että erityisesti seurantadokumenteissa ohjaaja pyrkii rakentamaan pitkäkestoisen suhteen henkilöidensä kanssa. Pitkässä suhteessa on kuitenkin myös ongelmia. Aaltonen kertookin usein tällaisen elokuvan kuvausvaiheen sujuvan siten, että ensin on alkuinnostus, sitten tulee väsähtäminen tai jopa kriisi, jonka jälkeen projekti etenee omalla painollaan lopun ollessa jo suhteellisen lähellä. Kun kuvattavana oli hyvin tuntemani henkilöt, huomasin herkästi myös ne päivät ja tilanteet, jolloin he alkoivat väsyä kuvaamiseen. Tilanne ei siis koskaan kärjistynyt välillämme, koska osasin aina lopettaa kuvaamisen oikeaan aikaan. Lisäksi koska läheisilleni oli tärkeää että elokuva valmistuu, jaksoivat he tsempata loppuun asti huonoista päivistä huolimatta. Aaltonen (2011, 231) sanookin että erityisesti pitkissä seurantadokumenteissa on tärkeää, että kuvattava henkilö on sitoutunut projektiin. Pystyin olla huoletta asian suhteen,

koska luotin isovanhempiin ja tämä rentoutti myös omaa tekemistäni sekä toimimistani elokuvan ohjaajana.

Kylmänen (2011, 15–16), joka teki dokumentin siskostaan kertoo, että oli hyvin tärkeää että hänen siskonsa halusi dokumentistani tulevan hyvän. Sisko luotti häneen ja hänen arvostelukykyynsä. Hän olisi myös ollut skeptisempi dokumentin suhteen, jos tekijänä olisi ollut joku muu kuin hänen siskonsa. Kylmänen jatkaa, että vieraamman henkilön kanssa työskennellessä hän olisi tuskin koskaan ollut näin onnekaassa asemassa. Henkilöllä, jolla ei ole läheistä tunnesidettä häneen, ei ole syytä haluta työskennellä niin suuressa määrin hänen parhaakseen. Kuvattavan täytyisi ehkä kokea hyötyvänsä projektista jollain tavalla suostuakseen mukaan. Kylmänen tarkentaa, ettei tarkoita hyödyllä esimerkiksi rahaa, vaan vastausta kysymykseen mitä tämä voi antaa. Sen lisäksi, että hänen tulisi motivoida henkilö lähtemään elokuvaan, saisi hän myös perustella kuvattavalle omat motiivinsa. Vieras ei tuntisi myöskään automaattisesti tarvetta auttaa häntä työssään.

Aaltonen (2011, 231) kertoo, että elokuvanteko voi olla sekä tekijälle että päähenkilölle yhdistävä prosessi joka muistetaan aina. Hän kuitenkin myös muistuttaa, että joskus on tärkeää pitää ammatillista etäisyyttä. Loppujen lopuksi ohjaaja on tekemässä elokuvaa, eikä hän ehkä voi tai halua ottaa kaikkia ystävyiden velvoitteita. Etäisyyden otosta voi olla hyötyä kriisitilanteissa ja konflikteja kuvatessa. Parhaan lopputuloksen saavuttaa siten, että on lähellä kohdettaan, mutta pystyy myös pitämään etäisyyttä tarpeen tullen.

Välillä oli vaikeaa ottaa tarpeeksi etäisyyttä ja olla esimerkiksi auttamatta mummoa ja pappaa. Kun he alkoivat purkaa uunia 30 asteen helteellä, oli vaikeaa olla menemättä auttamaan ja keskittyä vain elokuvan tekoon. Päädyin kuvaamaan aina tietyissä kohdissa, mutta muuten autoin heitä uunin kanssa. Tässä vaiheessa jätin pois elokuvantekijän roolin, ja toimin lapsenlapsena. Mikäli kuvattavat eivät olisi olleet läheisiäni, en olisi jättäytynyt pois elokuvan tekemistä. Olisin pystynyt paremmin etäännyttää itseni tapahtumista. Andersson (2014, 33–34) kertoo, että vaikka hän kävi asioita ja tilanteita etukäteen läpi mielessään, ei hän kuitenkaan lopulta pystynyt pitämään itseään riittävän etäällä päähenkilöstä. Elokuvanteon aikana hän antoi monta kertaa omien tunteidensa mennä dokumentin edelle. Lasse Naukkarinen kertoo, ettei hän poikansa lonkkaleikkauksessa voinut pysytellä enää elokuvantekijän roolissa, vaan oli sataprosenttisesti isä (Aaltonen 2006, 192).

Kuvausten aikana oli useita hetkiä jolloin oli melko hankalaa pallotella roolien välissä; olin sekä heidän lapsenlapsensa, aikuinen ihminen että elokuvaohjaaja. Monesti kuvattavat esimerkiksi alkoivat kesken kuvauksen jutella minulle kuin lapselle kysyen esimerkiksi haluanko syödä lettuja. Se, että kuvaamiseni keskeytyi usein vaikutti siihen, että varsinkin roolini elokuvantekijänä alkoi aina vähentyä. Koen, että myös oma uskoni ohjaajana olemiseeni väheni aina tällaisissa tilanteissa. Myös auktoriteettini koki aina kolauksen kun isovanhemmat juttelivat minulle kesken kuvausten. Oma uskottavuuteni ohjaajana väheni, ja kohtauksen intensiivisyys katosi täysin. Välillä minun teki mieli sanoa kärkkäästi kuvattaville, etteivät he voi jutella minulle. Mikäli olisin toiminut kuvaaja-ohjaajana joka elää tilanteissa henkilöiden kanssa ja juttelee heille, olisi tästä ongelmasta päästy eroon. Kuitenkin uskon, että tällöin minun olisi ollut vieläkin vaikeampaa toimia elokuvan ohjaajana ennemmin kuin lapsenlapsena. Mikäli olisin ollut ulkopuolinen ohjaaja, eivät he varmasti olisi olleet minun yhtä paljon kontaktissa kuin nyt. Tällöin olisi ollut helpompaa toimia ulkopuolisena tilanteiden tarkkailijana sekä taltioijana.

Kylmänen (2011, 25) kertoo, että hänen oli mahdotonta hetkeksikään unohtaa siskon rooliaan. Isosiskona hän halusi varjella siskoaan. Hän halusi edetä hänen ehdoillaan ja häntä painostamatta. Kylmänen kertoo, että monet elokuvan toteutukseen liittyvät päätökset perustuivat järjen lisäksi paljon myös tunteeseen. Hän kertoo, ettei hänen lähestymistapansa olisi ollut yhtä pehmeä, jos kuvattavana olisi ollut henkilö, johon hänellä ei ole vahvaa tunnesidettä.

Siitä on kuitenkin myös paljon hyötyä, että tuntee kuvattavat ja heihin on jo olemassa läheiset välit. Suhdetta ohjaajan ja kuvattavien välille kun ei tarvitse erikseen alkaa rakentaa ennen kuvauksia. Tämä nopeutti ja helpotti valtavasti dokumentin tekoa. Hyvää materiaalia sai kuvattua jo heti ensimmäisenä kuvauspäivänä. Aaltonen (2006, 137) kertoo, että henkilöiden ja kuvaajan välille voi syntyä lämmin suhde. Esimerkiksi Kiti Luostarinen kehuu kuvaajaansa Maiju Leppästä, jolla oli hyvä kontakti alusta alkaen hänen sisaruksiinsa elokuvassa *Sanokaa mitä sanotte*. Sisarukset sanoivat kuvausten jälkeen, että ”kameran edessä oli helppo olla, kun oli sellainen olo, että kameran takana oli ystävän silmä”. Mummo ja pappa sanoivat minulle samaa. Heidän oli helppo luottaa minuun, eivätkä he kokeneet kuvauksia negatiivisena. Lisäksi mummo kertoi, että hän

oli aistunut koko ajan, että osaan kuvata juuri oikeat asiat tuntiessani henkilöt niin hyvin. Osaisin tehdä elokuvan heitä kunnioittavalla tavalla. (Jämsén 2015.)

Olen huomannut katsoessani kuvaamiani pätkiä, että olen tuntenut kuvattavat hyvin. Esimerkiksi kukkienkerääminen -kohtauksessa en lopettanut kuvaamista kohdassa, jossa moni olettaa tilanteen olevan jo ohi. Arvasin, mummon tuntien, että hän jää keräämään kukkia vielä toviksi senkin jälkeen kun on jo päättäväisesti sanonut, että keräämänsä kukkamäärä riitti. Mummo jatkoikin kukkien keräämistä vielä minuutin ajan kävellen koko ajan autolle päin kumarrellen ja lisää keräten. Olen huomannut videoista myös kohtia, joissa olen osannut kääntää keskusteluissa juuri oikeaan aikaan kameran mummoa kohti tietäen tämän tekevän tai sanovan jotain mielenkiintoista. Näin olen saanut hauskan ilmeen tai reaktion taltioitua. Tämä etu siis syntyi siitä, että tunsin kuvattavat ja heidän luonteensa.

Yksi kuvauksia helpottanut mielenkiintoinen asia oli se, että osasin olla nauramatta kameran takana. Uskon tämänkin johtuvan siitä, että kuvaamani henkilöt olivat minulle tuttuja. Olin jo useaan otteeseen kuullut heidän hauskat juttunsa tai nähnyt heidän hauskoissa tilanteissa (kuten mummo kiroamassa tietokoneelleen), jolloin minua ei naurattanut enää kyseiset asiat. Moni elokuvan katsonut on nauranut vedet silmissä ja ihmetellyt kuinka olen pystynyt kuvata nauramatta. Huomasin kuitenkin reagoivani hyvinkin vahvasti elokuvan henkilöiden käymiin hieman ahdistaviin keskusteluihin liittyen esimerkiksi vanhenemiseen. Joskus aloin vatvoa ajatuksia. En usko, että ulkopuolisena ohjaajana olisin ajatellut näitä asioita yhtä paljon. Andersson (2014, 33) kertoo, että itsensä kuormittaminen muiden ihmisten huolilla ja murheilla on kuluttavaa. Dokumentin kokonaisuuden ja ymmärrettävyyden kannalta on hyödyllistä pitää omat tunteensa kurissa.

## **7 Dokumenttielokuvan kuvaaminen**

Rabiger (2015, 66) kertoo ihmisten usein ajattelevan dokumenttielokuvan olevan objektiivista, koska kamera on mekaaninen nauhoitusväline. Mutta voiko kamera todella tallentaa mitään objektiivisesti? Mikä esimerkiksi on objektiivinen kameran sijainti? Entä kuinka valita objektiivisesti materiaaleista mitä tullaan käyttämään elokuvassa? Itse asi-

assa jokainen askel elokuvan teossa vaatii ratkaisua ja subjektiivisia päätöksiä. Dokumenttielokuva on elokuvamuoto, joka pyrkii poikkeuksetta totuuteen ja todellisuuteen pohjautuvien tarinoiden välittämiseen (Valkola 2002, 30). Dokumenttielokuvantekijät pyrkivät selvästi johonkin totuudellisuuteen. Kuitenkaan ei olla väittämässä, että olisi joku selkeä yksi totuus, jonka dokumenttielokuva kertoo. (Aaltonen 2006, 167.) Elokuvantekijällä on jäsentynyt suhde todellisuuteen. Ohjaaja pyrkii visuaalisesti dokumentoimaan totuutta (Sedergren & Kippola 2009, 21.)

Sorri (2014, 5) mukaan autenttisuus on ajankohtainen käsite taiteeseen ja viestintään liittyvässä keskustelussa. Audiovisuaalisen materiaalin määrä on moninkertaistunut lyhyessä ajassa ja tämä on tehnyt yhä ajankohtaisemmiksi kysymyksen aidon tunnistamisen merkityksestä. Sorri heittää ilmoille monta hyvää kysymystä: Mistä oikein puhutaan, kun puhutaan autenttisesta tai autenttisen tuntuisesta kokemuksesta elokuvaan liittyen? Mihin autenttisuuden tuntu elokuvassa vaikuttaa? *Sivistyssanakirja* (2015) määrittää autenttisuuden tarkoittavan aitoa, väärentämätöntä ja luotettavaa.

Mitä ”todellisemmalta” dokumenttielokuva katsojista tuntuu, sitä vakuuttuneemmin he sitä katsovat. Omasta ja isovanhempien mielestä he ovat äärimmäisen aitoja elokuvassa. He eivät esittäneet mitään. Mummo sanoi usein että hänen ja papan luonteet tulevat hyvin esiin elokuvassa: hänen itsensä temperamenttisuus ja papan rauhallisuus ja optimistisuus (Jämsén 2015). Koska tunsin heidät niin hyvin, oli helppo tehdä elokuvasta heidän näköisensä ja valita heistä kaikista aidoimmat kohdat materiaaleista. Oli kuitenkin hieman vaikeaa näyttää negatiivisia puolia henkilöistä. Omista läheisistään kun haluaisi antaa parhaan mahdollisen kuvan muille. Itseään täytyi siis tosissaan muistuttaa siitä, että elokuvassa tulee näkyä myös esimerkiksi mummon hermostumiset, jotta dokumentti olisi realistinen. Kylmänen (2011, 24) mainitsee, että dokumentin tekeminen ei saanut muodostua asiaksi, joka aiheuttaisi millään tavalla siskonsa ja hänen itsensä välien huonontumista. Hän kertoo, ettei halunnut tehdä ehkäpä parempaa, syvemmälle pureutuvaa dokumenttia ihmissuhteiden kustannuksella. Kylmänen (2011, 13) pohti ennen kuvauksia kuinka objektiivinen hän pystyy olemaan kuvatessaan dokumenttia rakkaasta henkilöstä. Häntä vaivaisi mikäli joku arvostelisi hänen siskonsa ulkonäköä, käytöstä tai sanomisista. Hän pohti, että osaisiko jättää katsojalle tulkinnan varaa, oman suhtautumisensa ollessa niin tunneperäinen.

Sorri (2014, 6) kertoo autenttisuuden tunnulla olevan merkitystä teoksen ja katsojan väliselle yhteydelle. Hän kertoo, että kun autenttisuuden tuntu yhdistyy mielekkäällä tavalla katsojaa koskettavaan aiheeseen, se vaikuttaa siihen, miten teos puhuttelee katsojaa. Kun teos tuntuu autenttiselta, kokee katsoja teoksen liittyvän voimakkaammin häntä ympäröivään maailmaan. Sorri uskoo, että tällä on vaikutusta todennäköisesti siihen, miten syvällisesti katsoja kokee teoksen ja kuinka kauan teos vaikuttaa häneen. Websterin (Webster 1996) kokemuksen mukaan vuosien saatossa useat dokumentit sekä esimerkiksi niiden opettavainen tyyli, ovat ehdollistaneet sekä yleisön että elokuvantekijät odottamaan tämäntyyppisiltä elokuvilta totuutta. Tämä on yksi dokumentin vahvuus fiktioelokuvaan verrattuna. Yleisö uskoo näkemänsä olevan totuudenmukainen esitys todellisista tapahtumista. Tämä uskomisalttius asettaakin elokuvantekijälle eettisen vastuun olla objektiivinen ja tuottaa yleisölle vilpittömän esityksen todellisista tapahtumista. Elokuvantekijöinä petämme kuitenkin itseämme, jos *luulemme* kykenevämmme täydelliseen objektiivisuuteen.

Mietin hyvin paljon myös eettisiä asioita elokuvaani kuvatessa ja koin, että minun täytyi korostaa kuvattaville, että tässä ollaan tekemässä ”ihan oikeaa” dokumenttielokuva, jota tulen tulevaisuudessa tarjoamaan elokuvafestivaaleille. Tunsin, että minun täytyi muistuttaa heitä asiasta. Kuvattavat eivät olisi ehkä muistaneet sitä ja heistä saattoi tuntua, että kuvaan vain jotain videota kuin lapsena. Lisäksi kun kyseessä olivat läheiset ihmiset, etiikkaa mielti vieläkin enemmän kuin muita kuvatessa. Tärkeintä minulle oli, että välit isovanhempiin eivät kärsisi. Olin koko ajan varuillani siitä, mitä tulen taltioimaan ja käyttämään elokuvassa ja mitä en.

Sivistyssanakirja (2015) määrittelee sanan ’etiikka’ seuraavasti. ”Se on käytännöllisen filosofian ja arvo-opin osa-alue, joka tutkii moraalisia kysymyksiä.” Bakkerin (Jolliffe & Zinnes 2012, 54) mukaan dokumentin maailmassa ei voida välttyä etiikalta. Tähtisalmen (2014, 4) mukaan dokumenttielokuvissa ei ole yhteistä eettistä normistoa. Hän myös kertoo, että jokin elokuvan etiikkaan liittyvä ratkaisu, jonka tekijä kokee vääräksi itseään tai muita kohtaan ei ole eettinen ongelma. Ongelma voi olla tilanne, johon ei ole tasapuolista ratkaisua. Ratkaisu sisältää yleensä jonkin ristiriidan. Esimerkiksi elokuvan kerronnallisuus voi kärsiä jonkun kohtauksen pois jättämisestä, mutta toisaalta kohtauksen julkaiseminen voi aiheuttaa vahinkoa kohteelle. Tekijä pyrkii ratkaisemaan eettiset ristiriidat niin, että hänelle merkityksellisimmät seikat kärsivät vähiten.

Aaltonen (2006, 190–191) kertoo, ettei eettistä näkökulmaa voi välttää koska dokumenttielokuvaa tehdessä ollaan tekemisissä todellisen maailman kanssa. Aaltonen kertoo, että dokumenttielokuvan eettiset näkökulmat voi jaotella neljään luokkaan:

- tekijän omat sisäiset eettiset ongelmat; kuinka uskollinen hän on itselleen taiteilijana
- tekijän ja rahoittajien väliset ongelmat
- tekijän ja kohteen väliset ongelmat
- tekijän ja yleisön väliset ongelmat

## **8 Dokumenttielokuvan leikkaaminen**

### **8.1 Mitä materiaaleja käytetään dokumentissa**

Jälkityövaiheessa tekijän tulee miettiä, kuinka todellisesta maailmasta hankittu aineisto saadaan sellaiseen muotoon, että katsoja hahmottaa sen. Kuinka katsoja saadaan hahmottamaan elokuva ja kokemaan se elämyksellisenä? Miten synnytetään tunteita tai välitetään tietoa? (Aaltonen, 2006, 144.) Rabiger (2015, 209) kertoo jälkityövaiheen olevan erittäin luova vaihe dokumenttielokuvan teossa. Editointivaihe antaa ikään kuin toisen mahdollisuuden ohjata elokuvaa. Silk (Cunningham 2014, 226) kertoo jokaisen leikkauksen olevan häiriö todellisuuteen. Temppu onkin siinä, että leikkaa taiteellisesti, jolloin leikkaus antaa enemmän kuin luo häiriötä. Aaltonen (2011, 359) kertoo, että kun elokuvan kokonaisuus tuntuu toimivan, alkaa hienoleikkaus. Siinä kohtaukset ja yksittäiset leikkaukset viimeistellään siten, että elokuva etenee luontevasti ja kiinnostavasti. Aaltosen mukaan rytmi ei saa olla tasapaksu. Dokumentissa tulee olla välillä rauhallisempia ja välillä tiukempia jaksoja.

Elokuvaan ei tule jättää mitään turhaa, ja sanottava pitää pyrkiä saamaan niin tiiviiksi paketiksi kuin mahdollista. Kirjoitin jokaisesta kohtauksesta lyhyen tekstin, johon listasin, mitä uutta kukin kohtaaminen tuo elokuvaan ja mitä katsojan tulisi siitä tajuta. Tämä pa-



kotti minut miettimään mitkä kohtaukset ovat oleellisia elokuvan kannalta ja mitkä taas eivät. Tässä yksi esimerkki tärkeästä kohtauksesta ja pohdintani siitä:

*”KOHTAUS:*

*Pappa mittaa minkä pituinen lapsenlapsi on ja laittaa merkin seinään.*

*KOHTAUKSEN TARKOITUS:*

*Näytetään, että lapsen viime vierailusta on paljon aikaa. Merkin laittaminen on perinne joka tehdään aina lapsen tullessa kylään. Tajutaan myös se, että lapsi kasvaa nopeasti eikä mene kauaa kun hänkin on jo aikuinen. Lapsi myös yrittää ensin seistä varpaillaan jotta olisi pidempi. Pappa näkee tämän ja kieltää. Tämä voidaan tulkita siten, että pappa ei halua lapsen kasvavan liian nopeasti aikuiseksi. Kohtaus tärkeä elokuvassa, jossa yhtenä teemana on vanheneminen ja ajan kulku.”*

Editointivaiheessa oli hyvin vaikeaa etäännyttää itsensä näkemään elokuvan kuten tavallinen katsoja sen näkisi. Välillä näytin ystäväilleni pätkiä elokuvasta. He huomasivat monia sellaisia asioita, joita en ollut itse osannut ottaa huomioon. Tervakangas (2015) huomasi, ettei elokuvan alussa näytetty kokonaiskuvaa talon pihapiiristä. Tämä häiritsi häntä: hän ei päässyt kunnolla mukaan talon elämään koska ei hahmottanut miltä paikka näyttää. Tätä en ollut leikkaajana ja ohjaajana tajunnut. Paikka ja pihapiiri olivat tuttuja, enkä ollut muistanut, etteivät katsojat tiedä paikasta mitään. Koiso-Kanttila (2004) kertoo, että minä -elokuvan tekemisessä on erittäin suuri merkitys elokuvan työryhmällä, ja erityisesti leikkaajalla. Ohjaaja voi helposti jumittua omaan henkilökohtaiseen kokeemukseensa ja leikkaaja pystyy tuomaan elokuvaan mukaan oman ulkopuolisen näkemyksensä. Leikkaaja pystyykin auttaa yleisen tason tavoittamisessa. Toimin itse dokumenttini leikkaajana. Tällöin en siis saanut apua ulkopuoliselta leikkaajalta. Minun tulikin saada palautetta joiltain elokuvan ulkopuolisilta henkilöiltä.

Andersson (2014, 34) painottaa, että hänelle työskentely ulkopuolisen leikkaajan kanssa oli hankalaa. Hän toivoi jälkikäteen, että hän olisi joissain tilanteissa pitänyt vahvemmin omasta visiostaan kiinni. Hänen mielestään henkilökohtaisen dokumentin ymmärrettävyyden kannalta on kuitenkin tehokasta, jos dokumentin leikkaa ihminen, joka ei tunne siinä esiintyviä henkilöitä. Itselleni taas oli alusta asti täysin selvää, että tulisin leikkaamaan elokuvan itse. Tähän on useita syitä, yksinkertaisimpana varmasti se, että elokuvanteossa minua kiinnostaa kaikista eniten juuri leikkaaminen. Mielestäni leikkaa-

ja on henkilö, joka vaikuttaa hyvin paljon dokumenttielokuvan lopputulokseen. Cunningham (2014, 226) kertoo, että suurin osa katsojista ei tiedä mitä editointiprosessi sisältää. Kuitenkin editoijan työ ja omistautuminen voi olla yleisölle kaikista suurinta koko työryhmästä. Itse en siis halunnut kenenkään vieraan leikkaavan elokuvaa. Halusin näin myös varmistaa sen, että elokuvasta tulisi varmasti sellainen jota olin ja ajatellut, ja sellainen jonka olin luvannut isovanhemmilleni. En halunnut elokuvaani esimerkiksi liikaa draamaa. En tiedä olisiko ulkopuolinen leikkaaja ollut kanssani samaa mieltä elokuvaa koskevista asioista. Lisäksi, jos elokuvan olisi leikannut joku toinen, ei mummo olisi suostunut elokuvaan (Jämsén 2015.)

Leikkausvaiheessa minusta alkoi yllättäen tuntua oudolta, että elokuvassa näkyy minun ja pikkuveljen lapsuutta niin paljon. Lyhensin hyvin paljon kyseisiä 90-luvun pätkiä. Koen, etten osannut tällöin etäännyttää itseäni tarpeeksi ja nähdä elokuvaa kokonaisuutena, omana teoksenaan. Huomasin kuitenkin pian, ettei minun olisi pitänyt lyhentää videoita liittyen omiin henkilökohtaisiin ajatuksiini. Elokuva tulee leikata sen mukaan, että siitä saa mahdollisimman hienon. Oli vaikeaa käyttää 90-luvun materiaaleja elokuvassa, koska niihin oli ehtinyt muodostua hyvin vahva tunneside. Videot oli katsottu useaan kertaan ja ne muisti ulkoa. Tuntui oudolta nähdä ne yhtäkkiä eri kontekstissa.

Vasta katsottuani elokuvani ensimmäisen leikkausversion eksportoituna pois editointiohjelmasta tajusin, että olin murehtinut turhaan. Nyt näin elokuvan kokonaisuutena toisin kuin editointiohjelmassa, jossa sitä pääsee koko ajan muokkaamaan. Tämä auttoi-kin etäännyttämisessä. Pakotin siis itseni katsomaan elokuvan ilman muokkauksmahdollisuutta. Huomasin, että elokuva oli hyvin kaunis ja kunnioittava. Mummon mielestä oli hienoa ja koskettavaa nähdä, kuinka paljon olen lapsena tykännyt olla mummolassa (Jämsén 2015). Myös äiti oli asiasta samaa mieltä ja sanoi, että elokuva teki ”kunniaa” lapsuutta kohtaan (Kautto 2015). Kenestäkään sukulaisesta ei tuntunut väärältä laittaa elokuvaan 90-luvun materiaaleja.

## 8.2 Etiikka leikkausvaiheessa

Koska materiaalia dokumenttielokuvan kuvauksista on useita tunteja, voisi henkilöistä leikata hyvinkin erilaisia kuin mitä he oikeasti ovat. Henkilöstä voisi näyttää esimerkiksi vain ne kohdat, joissa hän on iloinen tai sitten ne, joissa hän on vihainen. Tätä näkee usein esimerkiksi tositelevisio ohjelmissa, joissa halutaan luoda ihmisistä ”tyyppejä”. Webster (1996) kertoo, että kohtaukselle voidaan antaa täysin uusi merkitys järjestelmällä samat videonpätkät uudelleen eri tavalla. Joskus riittää jo se, että yhden videon paikkaa vaihdetaan, tai yhtä videota pidennetään tai lyhennetään vähän. Koin, että minun oli melko helppo leikata dokumenttini. Tiesin mitkä kohtaukset kannatti jättää käyttämättä, ja osasin tuoda mielestäni hienosti henkilöiden persoonallisuudet näkyviin. Lopulta uskalsin jättää elokuvaan myös niitä ei niin ihastuttavia piirteitä ja kohtauksia henkilöistä, koska luotin siihen että he olisivat samaa mieltä kanssani siitä, että niitä voisi käyttää. Ulkopuolisena ohjaajana minulla ei olisi ollut samanlaista varmuutta antaa henkilöistä oikeanlainen kuva. Toisaalta ulkopuolisena leikkaajana olisin uskaltanut tehdä radikaalimpia leikkauksia.

Andersson (2014, 32) kertoo kuinka hänen mielestään dokumenttia työstäessä oli tärkeää muistutella itseään siitä, että vastuu on tekijällä, ei dokumentin henkilöillä. Andersson kertoo kuinka dokumentin henkilöt on näytettävä oikeanlaisessa valossa dokumentin kokonaisuuteen nähden. Aaltonen (2011, 331–332) kertoo, että leikkausvaiheessa ohjaajan kannattaa unohtaa kuvausvaihe ja sen koettelemukset. Editoinnissa tulee palata taas elokuvan lähtökohtiin ja ideaan. Leikkausvaiheessa dokumenttielokuvan tekoon liittyvät eettiset ongelmat ilmenevät toisella tavalla kuin kuvausvaiheessa. Editoinnissa ohjaajan tulee miettiä sitä, mitä hän esittää ja tuo julkisuuteen elokuvan kautta. Perussääntö on, ettei päähenkilöä saa vahingoittaa. Usean tekijän mielestä elokuvan henkilöstä ei myöskään saa antaa kuvaa, joka ei vastaa lainkaan hänen omaa kokemustaan itsestään.

Leikkausvaiheessa sain hyvin paljon etua siitä, että tunsin videoilla esiintyvät henkilöt sekä heidän maneerinsa. Osasin vaivatta poimia ne pätkät joissa he ovat täysin luonnollisesti ja jättää pois sellaiset joissa he esittivät hieman tai jännittivät kuvauksia. Anderssonin (2014, 33) mukaan ennen kaikkea leikkausvaiheessa se, että hän tunsi päähenkilön niin hyvin, toi itsevarmuutta mahdollisimman autenttisen materiaalin valitsemiseen. Mummo (Jämsén 2015) kertoi, että elokuvassa tuli näkyviin sekä hänen hyvät

että huonot puolensa. Hänen mielestään elokuva tuo myös hienosti esiin esimerkiksi ikääntymisen.

Mummo ja pappa kuitenkin pelkäsivät kuvausten aikana sitä, että he joutuvat elokuvassa naurunalaisiksi. Asia saatiin käytyä nopeasti läpi kun pyysin heitä luottamaan siihen, että osaisin kunnioittaa heitä ja tehdä hienotunteisen elokuvan. Tässä vaiheessa he luottivat minuun ja sainkin paljon etua siitä, että olin heidän lapsenlapsensa. Cunninghamin (2014, 274) mukaan editoija luo jokaisella leikkauksella olettamuksia ja toteamuksia henkilön persoonallisuudesta. Empaattisena henkilönä editoija tulee ajatelleeksi usein, mitä elokuvan henkilö tulee ajattelemaan hänestä tehdystä kuvauksesta.

Itseäni alkoi vaivata se, miten isovanhempiin tulisi vaikuttamaan se, mikäli elokuva pääsisi elokuvafestivaaleille. En pelännyt sitä, että he joutuvat naurunalaisiksi. Elokuvassa nauretaan paljon, mutta hyväntahtoisesti. Mummo sanoikin, että yksi elokuvan hienoimmista asioista on siinä näkyvä huumori (Jämsén 2015). Mietin enemmänkin esimerkiksi sitä, ovatko he valmiita siihen, että tuntemattomat ihmiset näkevät heidän keskustelunsa ja tekemisensä. Mummo sanoi, että tämä ei tule olemaan ongelma. Halusin itse kuitenkin jutella myös tällaisesta asiasta isovanhempien kanssa. Puhuin heille koko ajan rehellisesti, että yritän saada elokuvan festivaaleille. En halunnut millään tavalla huijata heitä mukaan projektiin.

Andersson (2014, 32) kertoo, että hän elokuvanteon aikana alkoi yhä enenemissä määrin kiinnittämään huomiota siihen, kuinka paljon eettisiin ratkaisuihin liittyviä ongelmia henkilökohtaisen dokumentin työstäminen nosti pintaan. Hän pelkäsi asettavansa itsensä tai elokuvassa esiintyneen äitinsä naurunalaiseksi. Päähenkilö jatkaa elämäänsä ja vastuu mahdollisesta kritiikistä ja totuudenmukaisesta kerronnasta on luonnollisesti tekijällä. Bakker (Jolliffe & Zinnes 2012, 54) kertoo, että dokumenttielokuvantekijöiden tulisi ymmärtää, että henkilöiden representaatio elokuvassa voi vaikuttaa paljonkin heidän normaaliin elämään. Vaikutus voi olla positiivinen, mutta myös negatiivinen.

## 9 Dokumentin viimeistely

### 9.1 Näytös koyleisölle ja muutosten tekeminen

Dokumentin editointiprosessin aikana kannattaa elokuva näyttää niin sanotulle koyleisölle. Etenkin subjektiivisen dokumentin tekoprosessissa on tärkeää, että sen katsovat myös henkilöt, jotka eivät tunne elokuvan henkilöitä. Heillä ei tällöin ole siis minkäänlaista tunnesidettä elokuvan materiaaleja kohtaan. Pyykkönen (2011, 31) kertoo pohtineensa, että annettiinko hänelle rehellistä palautetta dokumentin sisällöstä. Kun aihe on henkilökohtaisesti koskettava, voi olla vaikea antaa kriittistä palautetta loukkaamatta tekijää. Aaltonen (2011, 369) kertoo, että ihan läheisimpiä ihmisiä ei yleensä kannata pyytää koekatseluun, koska he eivät välttämättä ole kovin objektiivisia.

Koekatselun aikana leikkaaja näkee elokuvan uusin silmin. Nähtyään elokuvan monta kertaa, oli mielenkiintoista nähdä se toisen ihmisen istuessa vieressä. Elokuvan näki täysin eri silmin ja huomasin itsekin jo ennen henkilön sanomista, mitkä kohtaukset ontuivat ja mitkä toimivat. Usein myös henkilöiden reaktiot yllättivät minut täysin. He esimerkiksi nauroivat kohdissa joissa itse en, ja olivat erittäin keskittyneitä joissain kohdissa joihin itse suhtaudun jo hieman välinpitämättömästi. Olikin tärkeää näyttää elokuvaa ulkopuolisille, jotta en esimerkiksi poistaisi elokuvasta kohtauksia, jotka itseltä saattoivat tuntua vähäpätöisiltä. Moni sellainen kohta olikin katsojien mielestä erittäin mielenkiintoinen.

Aaltonen (2011, 369) kertoo, että elokuvan katsomisen jälkeen kaikille jaetaan kysymyslomake. Elokvasta keskustellaan vasta sitten kun kukin on vastannut kysymyksiin. Näin vältetään keskustelun vaikuttaminen mielipiteisiin. Kysymysten tulee olla konkreettisia ja yksinkertaisia. Tarkoituksena on analysoida katsojien katsomiskokemusta. Tässä on lista Aaltosen kirjaamista kysymyksistä, joita itsekin käytin näyttäessäni elokuvaa koyleisölle:

- Mistä elokuva kertoo?
- Kuka on elokuvan päähenkilö?
- Mitä elokuvassa tapahtuu tai mitä siinä kerrotaan?

- Mitä et ymmärtänyt?
- Oliko elokuvassa jaksoja, jotka tuntuivat epäselville tai vaivasivat?
- Missä kohdin kyllästyit, mikä tuntui tylsältä?
- Tuntuiko elokuva oikean pituiselta?
- Mitkä kohdat tuntuivat hitailta?
- Mitkä kohdat etenivät hyvin tai tuntuivat toimivilta?
- Mitä pidit siitä ja siitä henkilöstä?

Rabiger (2015, 227–228) kertoo ihmisen muistin olevan hyvä editoija, koska se heittää pois mielestään kaiken miltä puuttuu merkitys. Koenäytöksessä kannattaa pohtia kohtauslistaa hyödyntämällä sitä, mitkä kohtaukset tuottivat voimakkaan vaikutelman. Rabiger listaa yleisiä syitä sille miksi jokin tuntuu epäonnistuneelta elokuvassa:

- Kahdella tai useammalla kohtauksella on sama tarkoitus.
- Kliimaksi on väärässä kohdassa.
- Elokuva tuottaa vääriä odotuksia.
- Monta loppua.

Suuri yllätys oli se, että jokainen katsoja koki päähenkilön tavoitteen olevan jokin muu kuin mitä muut olivat kokeneet. Moni sanoi kokevansa punaisen langan puuttuvan elokuvasta ja kohtausten olevan yksittäisiä, irrallisia pätkiä. Vasta kun pyysin katsojia vastaamaan kysymyksiin esimerkiksi päähenkilöstä ja vertaamalla noita vastauksia keskenään ymmärsin viimein asian. Tajusin, etten ollut osannut rakentaa elokuvaa vielä tarpeeksi hyvin. Tässä on muutaman koekatselijan vastaus kysymyksiini ”Mistä elokuva kertoo?” ja ”Kuka on elokuvan päähenkilö, ja mikä hänen tavoitteensa on?”

Luukkaisen (2015) mielestä elokuva kertoo siitä, miten mummon (ja papan) elämä on muuttunut tai ei ole muuttunut 20 vuoden aikana. Dokumentti kertoo siitä, millaista elämä Suomen maaseudulla on. Elokuvan päähenkilöinä ovat mummo ja pappa. Heidän tavoitteenaan on uunin korjaaminen. Toisaalta elokuvan alussa voisi saada myöskin sellaisen käsityksen, että Pia on päähenkilönä, vaikka hän sanookin aluksi alkuperäisessä, että tulee taltioimaan mummon ja papan elämää. Geier (2015) pohtii elokuvan kertovan isovanhempien mökkielämästä. Elokuvan päähenkilöt ovat mummo (ja pappa). Heidän tavoitteensa on elää elämäänsä kuten ennenkin, sekä huolehtia perheestään ja suvustaan.

Kilpeläinen (2015) pohtii, että kaikki lähtee Pian suhteesta isovanhempiinsa, ja hänen kokemuksiinsa muistojensa rakkaasta paikasta, mummolasta. Elokuva on Pian näkökulma mummolaan ja isovanhempiin. Elokuva kertoo myös isovanhemmista ja heidän arjestaan. Elokuva kertoo arjen ongelmista kuitenkin unohtamatta arjen iloja, joista tärkeimpänä ovat läheiset ihmiset. Elokuvan päähenkilö taitaa olla Pia. Hänen tavoitteensa on kertoa tarina hänen rakkaista ihmisistään. Vaikka tämä päähenkilö unohtuu hieman elokuvan aikana, niin elokuvan lopussa taas huomaa, että todellakin, päähenkilö on Pia.

Tajusin, että elokuvan kokonainen tarina oli vasta minun päässäni, enkä ollut osannut tuoda sitä vielä katsojille tarpeeksi näkyväksi. Omasta mielestäni elokuvassa oli kyse ennen kaikkea siitä, mitä rakkaalle paikalle tulee tapahtumaan. Elokuvan päähenkilöt ovat mummo ja pappa ja heidän tavoitteensa on saada uuniremontti hoidettua hyvin, jotta he voivat jatkaa taas talossa asumista – edes muutaman vuoden ajan. Se, että moni elokuvan katsonut sanoi punaisen langan puuttuvan elokuvasta sai minut tajuamaan etten ollutkaan osannut etäännyttää itseäni tarpeeksi. Aluksi olin kirjoittanut vain elokuvan alkuun spiikin, eli tekstin jonka luin. Uskoin, että katsojat ymmärtäisivät mitä ajan elokuvalla takaa, ja ajatukseni kuvien kautta.

Kuitenkin se, että jokainen elokuvan katsonut vastasi jokainen eri tavalla kysymykseeni koskien elokuvan päähenkilöä ja tämän tavoitetta sai minut lopulta tajuamaan, että elokuva oli vielä liian sekava. Kuorodokumentissa oli erittäin helppo rakentaa elokuvaan ymmärrettävä henkilöiden tavoite ja kaikki elokuvan katsoneet ovatkin löytäneet sen hyvin helposti elokuvasta. Kun tein läheistäni elokuvaa, ajattelin myös usein etten saa alleviivata katsojille liikaa asioita. Kuitenkin nyt en ollut paljastanut heille läheskään tarpeeksi, vaan olin ollut liian varovainen kertomisen suhteen. Oli vaikea tietää kuinka paljon katsojille tulee kertoa, koska itselle kaikki asiat elokuvassa olivat tuttuja. En ollut antanut katsojille tarpeeksi oljenkorsia, jotta heillä olisi mahdollisuus koota niistä mielessään elokuvan pääajatuksen.

Koyleisö löysi lisäksi elokuvasta kohtia, jotka he kokivat merkityksettömiksi. Tällainen kohta oli esimerkiksi se, kun lapsenlapselle opetetaan autolla ajamista mummolan pihassa. Aarnipelto (2015) kertoi, ettei kohta hänen mielestään tuonut elokuvaan mitään uutta tai merkityksellistä. Myös kohta, jossa lapsenlapsi ja mummo käyvät kirkonkylällä museolla sai samanlaista palautetta koyleisöltä. Näitä ei koettu elokuvaan

yhtään tärkeiksi, ja moni kysyikin minulta miksi olin jättänyt ne elokuvaan. Vastasin, että kyseisissä kohtauksissa olevat asiat ovat eräänlaisia perinteitä, joita me mummolas-  
sa aina teimme. Nuo ovat asioita, jotka minäkin aina tein, ja ne ovat kaikista mieleen-  
painuvimmat asiat itselleni. Vastatessani huomasin, että olin valinnut nuo kohtaukset  
elokuvaan pelkästään itseni takia. En osannut nimetä kohtauksille mitään merkitystä  
elokuvan juonen tai sisällön kannalta. Etäännyttämisen kannalta olikin erittäin tärkeää  
näyttää elokuva koyleisölle.

Moni katsoja sanoi yllättäen, että elokuva oli kotivideomainen. En ollut huomannut tätä.  
Dokumentti näytti silmiini ammattitaitoisesti tehdyttä. Koyleisö kertoi, että kotivideo-  
maisuus syntyi ehkä siitä, ettei elokuvassa oltu sidottu kohtauksia toisiinsa tarpeeksi  
hyvin. Nyt ne olivat vain joukko yksittäisiä, peräkkäin laitettuja kohtauksia. He sanoi-  
vat, että mikäli kirjoittaisin spiikkiä muihinkin kohtiin kuin pelkästään elokuvan alkuun,  
saisin sillä varmasti luotua elokuvasta yhtenäisen ja hienon teoksen. Olin taas ollut niin  
sisällä aiheessani, etten ollut huomannut tuotakaan asiaa. Elokuvassa ei ollut vielä tar-  
peeksi esillä ja selkeänä sen punainen lanka. Päädyinkin kirjoittamaan ja äänittämään  
elokuvaan lisää spiikkejä.

Myös spiikin lukemiseen sai tarpeellista palautetta koyleisöltä. Nupponen (2015) ker-  
too, että dokumentin alun spiikki on sisällöllisesti hyvä. Spiikki kuitenkin kuulostaa  
muutoin koskettavan ja arkeen keskittyvän dokumenttelokuvan alussa hieman paperista  
luetulta ja kylmältä. Nupponen kertoo, että kertojan äänessä tulisi olla enemmän ”eloa”.  
En ollut huomannut, että spiikkini oli kuulostanut elottomalta ja paperiselta. Itse tiedän,  
että suhtaudun paikkaan ja henkilöihin positiivisesti enkä ollut huomannut ettei äänen-  
sävyyni ollut kuulostanut siltä. En siis ollut huomannut, että spiikistä puuttuu eloa ja tun-  
teita, ja että katsovat kuuntelevat sitä eri tavalla kuin minä.

Sain lähes jokaiselta katsojalta positiivista palautetta siitä, että olin osannut kuvata  
mummon ja papan hienosti ja aidosti elokuvaan. Nupponen (2015) kertoo, että mum-  
mon ja papan keskinäinen dynamiikka ja heille luontainen ilmaisutyyli ovat eräs doku-  
mentin kantavista tekijöistä. Huumori kumpuaa arkisista huomioista, sanavalinnoista,  
suhtautumisesta erilaisiin asioihin ja henkilöiden erilaisista luonteista. Nupponen kertoo  
elokuvan antavan iäkkäämmistä ihmisistä älykkään, elämäniloisen ja realistisen käsityk-  
sen. Jokainen henkilö tuodaan elokuvassa esille kunnioittavalla tavalla, mutta liikaa glo-  
rificioimatta, jolloin arjen tuntuma ja dokumenttelokuvan ”totuus” säilyy. Nupponen ker-



too lisäksi, että dokumentissa tilanteet etenevät ja kehittyvät luontevasti, eikä kuvaajana ja ohjaajana toimivan läheisen läsnäolo näyttäisi vaikuttavan negatiivisesti elokuvaan.

## 9.2 Dokumentin esittäminen siinä esiintyville

Elokuvan esittäminen mummulle ja papalle oli jännittävää. Mikäli olisin kuvannut itseleni entuudestaan vieraita ihmisiä, en olisi pelännyt tai jännittänyt elokuvan näyttämistä yhtä paljon kuin nyt. Aaltonenkin (2011, 364) kertoo jännittävänsä elokuvan näyttämistä enemmän päähenkilöille kuin esimerkiksi rahoittajille. Hän uskoo päähenkilönkin jännittävän tilannetta. Päähenkilöstä on kiinnostavaa, ehkä jopa pelottavaakin nähdä, miten toinen ihminen on esittänyt hänen persoonallisuutensa. Aaltosen (2011, 365) mukaan kannattaa valmistella henkilöä etukäteen ja kertoa, millaisia asioita elokuvassa on ja mitä siitä on jätetty pois. Kun dokumentissani esiintyneet olivat nähneet elokuvan, olivat he siihen erittäin tyytyväisiä. He eivät pyytäneet minua poistamaan siitä mitään.

Aaltonen (2011, 365) kuitenkin kertoo, että asetelman tulee olla koko ajan selvä. Elokuvassa esiintyvä henkilö ei ole hyväksymässä tai hylkäämässä elokuvaa, eikä hänellä ole oikeutta sanella muutoksia. Tämä on asia, jossa siis epäonnistuin oman elokuvani kanssa. Tietenkin tiesin, että minulla ohjaajana on päätäntävalta elokuvasta, allekirjoitustenkäin ollessa kuvausluvissa. Ymmärsin – mutta en pystynyt näin toimimaan. Kun siis näytin elokuvan mummulle ja papalle, olin valmis kuulemaan heidän mielipiteensä elokuvasta ja kunnioittamaan niitä. Tämä oli hetki koko projektin aikana, jolloin oli kaikista vaikeinta toimia elokuvan ohjaajana ennemmin kuin olla lapsenlapsena. En osannut etäännyttää itseäni ja toimin täysin läheisenä henkilönä. Halusin lapsenlapsena ikään kuin miellyttää mummoa ja pappaa. Aikanaan kuorodokumentin kanssa sekä ymmärsin että toimin sen mukaan, että ohjaajalla on päätäntävalta elokuvan lopullisesta leikkauksesta.

## 10 Pohdinta

Se, että kuvattavana olivat läheiset ihmiset loi sekä helpottavia että vaikeuttavia asioita dokumentin tekoon. Suurin asia johon läheinen suhde vaikutti oli se, että he eivät olisi suostuneet kuvattavaksi mikäli ohjaaja olisi ollut heille vieras henkilö. Tätä elokuvaa ei olisi syntynyt mikäli en olisi ollut kuvattavien lapsenlapsi. Läheinen suhde voikin siis tehdä mahdottomasta mahdollisen, ja tuottaa ilmoille sellaisen dokumentin joka ei muuten olisi koskaan syntynyt. Pohdin kuitenkin monesti, että suostuivatko ihmiset elokuvaan vain minun takiani. Ajattelin usein, että käytän jollakin tavalla hyväkseni läheisiä välejä. Kuvattavat kuitenkin tyrmäsivät tämän ajatuksen täysin. Mummo sanoi, että sekä hän että pappa olisi aivan varmasti sanonut mikäli elokuvanteko olisi tuntunut heistä epämukavalta (Jämsén 2015).

Ennakkotutkimusvaiheessa luulin, että minun ei tarvitse tehdä paljon työtä, koska kuvattavat henkilöt sekä paikka ovat minulle tuttuja. En tajunnut, että minun olisi täytynyt paljon enemmän miettiä käsikirjoitusta ennen kuvausten alkua. Elokuvan rakenne on kuitenkin hyvin erilainen kuin tavallisen elämän. Minun olisi siis pitänyt tehdä paljon enemmän työtä liittyen siihen, miten mummolan tapahtumat saadaan elokuvalliseen muotoon.

Ystävyysuhteiden luomiseen ei tarvinnut käyttää aikaa. Tämä nopeutti elokuvantekoa ja hyvää materiaalia sai kuvattua jo ensimmäisenä kuvauspäivänä. Tilanne kuvauksissa ei myöskään koskaan kärjistynyt pahasti. Koska tunsin kuvattavat hyvin aistin helposti päivät, jolloin he alkoivat väsyä kuvaamiseen. Kuvattavat olivat myös äärimmäisen sitoutuneita projektiin ja halusivat minun onnistuvan. Tämä oli valtava etu minulle ohjaajana. Minun ei tarvinnut missään vaiheessa pelätä, että en tule saamaan elokuvaa tehdyksi. Kuvausvaiheessa läheisestä suhteesta oli paljon apua myös esimerkiksi siinä, että osasin aavistaa mitä henkilöt tulisivat seuraavaksi tekemään tai sanomaan. Kuvattuja materiaaleja läpi käydessäni olenkin huomannut, että olen osannut monesti kääntää kameran juuri oikeaan aikaan esimerkiksi mummoon, kun tämä on sanonut jotakin tärkeää tai hauskaa.

Kuvasin dokumentin digitaalisella järjestelmäkameralla. Uskoin, että mikäli minulla olisi ollut iso elokuvakamera, henkilöt eivät olisi osanneet unohtaa kameraa. Tässä olin kuitenkin väärässä. Uskon, että vaikka minulla olisi ollut minkäläinen kamera tahansa, olisivat he unohtaneet sen helposti. Tämä oli siis turhaa varovaisuutta puoleltani. Kuitenkin, vaikka kuvattavat osasivatkin unohtaa kameran, eivät he osanneet olla juttelematta lapsenlapselleen, eli minulle. Tämä vaikeutti kuvauksia ja ikään kuin karisti aina jonkin verran pois omaa auktoriteettiani dokumentin ohjaajana.

Monen roolin välissä oli vaikeaa pallotella: olin sekä kuvattavien lapsenlapsi, aikuinen ihminen että dokumentin ohjaaja. Tämä ongelma ilmeni monta kertaa elokuvanteon aikana. Esimerkiksi käsikirjoitusvaiheessa oli vaikeaa iloita siitä, että taloon tulisi uuni-remontti. Tiesin, että saisin siitä hienoa materiaalia elokuvaan, mutta aloinkin lapsenlapsena harmitella tilannetta mummon ja papan kannalta.

Yksi parhaista päätöksistä oli se, etten ottanut elokuvaani äänittäjää. Tämä oli yksi kriittisimmistä valinnoista liittyen siihen kuinka aitoa materiaalia sain kuvattua. Äänenlaatu on elokuvassani mielestäni hyvä. Henkilöt eivät olisi osanneet käyttäytyä rennosti vieraan ihmisen seurassa ja ongelmia olisi tullut myös liittyen äänittäjän majoittamiseen tai toisaalta kuvausaikatauluihin.

Läheinen suhde kuvattaviin helpotti leikkausta huomattavasti. Osasin valita mahdollisimman autenttiset ja aidot materiaalit. Mummo ja pappa kehuivat useaan kertaan sitä, että olin osannut luoda heistä oikeanlaisen kuvan dokumentissa. Minun oli kuitenkin editointivaiheessa todella vaikea etäännyttää itseni elokuvasta. Oli vaikea miettiä, mitkä kohtaukset kiinnostaisivat yleisöä. Lisäksi pohdin usein kuinka paljon minun kannattaa avata asioita, jotta katsojat ymmärtävät mitä ajan elokuvassa takaa. Olikin erittäin tärkeää näyttää elokuva myös henkilöille, jotka eivät tunne elokuvassa esiintyviä tai tapahtumapaikkaa. Heiltä sain erinomaisia muutosehdotuksia elokuvaan, ja he kertoivat mitkä asiat elokuvassa olivat sellaisia, joista vain elokuvan henkilöiden läheiset saavat jotakin irti. Koeyleisön hyödyntäminen on yksi suurimpia asioita, jonka toivoisin subjektiivista dokumenttielokuvaa tekevien muistavan.

Läheinen suhde vaikutti esimerkiksi myös siihen, että ajattelin koko ajan, että isovanhemmilla on päätävävalta siitä mitä lopulliseen elokuvaan jätetään, ja mitä siitä jätetään pois. Kuorodokumenttia tehdessäni taas tiesin, että saisin ohjaajana tehdä elokuvasta sellaisen kuin halusin. Opinnäytetyöni dokumenttia tehdessäni siis välillä menetin dokumenttielokuvan tekijän auktoriteetin pelätessäni esimerkiksi suhteiden menettämistä isovanhempiini.

Sen jälkeen, kun mummo ja pappa olivat katsoneet elokuvan ja suhtautuneet siihen hyvin, jännitykseni katosi. En ollut puhunut heille koko dokumentin teon aikana siitä, miten paljon minua huolestutti heidän suhtautumisensa sekä elokuvan tekoon, että itse lopputulokseen. Olin ajatellut, että tällaisista asioista puhuminen saattaisi vaikeuttaa elokuvan tekoa ja saisi mummon ja papan ehkä harkitsemaan uudestaan kannattaako heidän esiintyä elokuvassa. Mummo ihmetteli tätä. Hän vakuutti, että he olisivat papan kanssa heti sanoneet mikäli he olisivat kokeneet elokuvan teon negatiivisena. He eivät myöskään olisi missään vaiheessa lopettaneet elokuvan tekoa tietäen miten tärkeä projekti se minulle oli. (Jämsén 2015.) Jälkikäteen tajuan, että minun olisi kannattanut puhua kuvattaville jännityksestäni liittyen dokumenttiin. Tällöin minun ei olisi varmasti tullut vatvottua ajatuksia yhtä paljon kuin nyt.

Dokumentin teko oli itselleni melko rankka kokemus. Oli raskaampaa kuvata läheisiään kuin itselleen entuudestaan tuntemattomia. Elokuva pyöri jatkuvasti mielessä. Tehdessäni kuorosta dokumenttielokuvaa en tullut vatvoneeksi ajatuksiani kuvausten jälkeen. Elokuva ei tullut siis niin lähelle minua kuin elokuva isovanhemmistani. Mielestäni riippuu kuitenkin paljon elokuvantekijästä itsestään miten projekti tulee menemään. Tekijän tulee myös ymmärtää, että mikäli kyseessä on elokuva jota kuvataan useita viikkoja, mahtuu siihen aikaan paljon sekä positiivisia että negatiivisia ajanjaksoja.

Yksi mielenkiintoinen asia liittyi projektista kertomiseen ulkopuolisille. Kun ihmiset kysyivät mistä teen dokumenttielokuvani, he eivät innostuneet kuullessaan, että mummolastani. Heistä tämä ei kuulostanut kovin vakuuttavalta. Uskon siis, että subjektiivisten dokumenttielokuvien tekoon liittyy vieläkin jonkin verran ennakkoluuloja.

Elokuvan myötä opin paljon lisää dokumenttielokuvan teosta. Mielestäni on myös tärkeää opiskeluaikana tehdä jokin suurempi teos, jonka avulla voi saada nimeä media-

alalla. Itse tulen tarjoamaan elokuvaani erilaisille dokumenttielokuvafestivaaleille. Koen, että minun olisi ollut monta kertaa helpompi tehdä lopputyöni liittyen mediakasvatukseen, siihen kun olen perehtynyt töiden kautta jo monta vuotta. Halusin kuitenkin haastaa itseni ja valita vaikeamman aiheen. Tällä tavalla opin ja sain itse enemmän opinnäytetyöltäni.

## Lähteet

- Aaltonen, J. 2002. Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like. Taideteollinen korkeakoulu.
- Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.
- Andersson, L. 2014. Näen jo syksyn värit. Tekijän haasteet ja vastuu henkilökohtaisen dokumenttielokuvan tuotantoprosessissa. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö.  
[https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/83278/Andersson\\_Linda.pdf?sequence=2](https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/83278/Andersson_Linda.pdf?sequence=2). 29.3.15
- Ang, T. 2005. Digivideo Kuvaajan käsikirja. Laitteet, tekniikat, suunnittelu, leikkaus. Lontoo: Dorling Kindersley Limited.
- Cunningham, M. 2014. The Art of the Documentary. Fifteen conversations with Leading Directors, Cinematographers, Editors, and Producers. Second Edition. San Fransisco: New Riders.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- Helke, S. 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Jyväskylä: Taideteollinen korkeakoulu.
- Hyvönen, W. 2012. <http://areena.yle.fi/tv/1743475>. 29.3.15.
- Jolliffe, G. & Zinnes, A. 2012. The documentary filmmakers handbook. Second edition. London: Continuum International Publishing Group.
- Juntunen, M. 1997. Elävän kuvan sanasto. Elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet. Helsinki: Edita.
- Jyväskylän yliopisto. 2015. Havainnointi eli observointi.  
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/aineist/onhankintamenetelmat/havainnointi-eli-observointi-osallistuminen-jakenttaetoye>. 15.4.2015
- Koiso-Kanttila, V. 2004. Minä elokuvassa?  
[http://www.guerillafilms.fi/pdfs/mina\\_elokuvassa.pdf](http://www.guerillafilms.fi/pdfs/mina_elokuvassa.pdf). 3.5.2015
- Kylmänen, A. 2011. Sisko F32,2. Tekijän ja kohteen välisen suhteen vaikutus dokumentin tekoon. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö.  
[http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/31596/Kylmanen\\_Anna.pdf?sequence=2](http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/31596/Kylmanen_Anna.pdf?sequence=2). 2.5.2015
- Pyykkönen, L. 2011. Tositarina omasta elämästä. Subjekttiivisen dokumenttielokuvan tekoprosessi. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu. Viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö.  
[https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/35919/Pyykkonen\\_Laura.pdf?sequence=1](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/35919/Pyykkonen_Laura.pdf?sequence=1). 3.5.2015
- Rabiger, M. 2015. Kuudes painos, ensimmäinen 1987. Directing the documentary. Oxon: Focal Press.
- Riikonen, J. 2012 Järjestelmäkamera kotimaisten dokumenttituotantojen kuvausvälineenä. Turun ammattikorkeakoulu. Viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö.  
[https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/51660/Riikonen\\_Janne.pdf?sequence=1](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/51660/Riikonen_Janne.pdf?sequence=1). 15.4.2015.

- Salminen, K. 2006. Dokumenttielokuvan päähenkilön valinta. Diakonia-ammattikorkeakoulu. Viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö. [http://kirjastot.diak.fi/files/diak\\_lib/Turku2006/Turku\\_SalminenKatja06.pdf](http://kirjastot.diak.fi/files/diak_lib/Turku2006/Turku_SalminenKatja06.pdf). 15.4.2015.
- Sedergren, J. & Kippola, I. 2009. Dokumentin ytimessä. Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan Historia 1904-1944. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Sorri, S. 2014 Autenttisuudesta elokuvassa. Aalto-yliopisto. Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos. Maisterin tutkinnon opinnäyte. [https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/13422/master\\_Sorri\\_Salla\\_2014.pdf?sequence=2](https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/13422/master_Sorri_Salla_2014.pdf?sequence=2). 14.4.2015
- Suomen elokuvasäätiö. 2013. SES toimintakertomus. [http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Toimintakertomus\\_2013.pdf](http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Toimintakertomus_2013.pdf) 29.08.2014.
- Sivistyssanakirja 2015. Autenttinen <http://www.suomisanakirja.fi/autenttinen> 15.4.2015
- Sivistyssanakirja 2015. <http://vastaukset.fi/q/Mitä+etiikka+on%3F+Etiikka>. 15.4.2015
- Teinilä, I. 2004. Matka muistiin ja minuuteen. Oma elämä dokumenttielokuvana. [http://widerscreen.fi/2004/2/matka\\_muistiin\\_ja\\_minuuteen.htm](http://widerscreen.fi/2004/2/matka_muistiin_ja_minuuteen.htm). 15.4.2015.
- Timonen, J. 2014. Henkilökohtaisen dokumentin ohjauksesta. [Pia.kautto@gmail.com](mailto:Pia.kautto@gmail.com). 25.7.2014.
- Toiviainen, S. 2002. Levottomat sukupolvet. Uusin suomalainen elokuva. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Tähtisalmi, P. 2014 Dokumenttielokuva ja etiikka. Viola –käsikirjoituksen eettiset ratkaisut. Metropolia ammattikorkeakoulu. Elokuvan ja television koulutusohjelma. Opinnäytetyö. [https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/84471/Opinnaytetyo\\_2014\\_Pihla.pdf?sequence=1](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/84471/Opinnaytetyo_2014_Pihla.pdf?sequence=1). 14.4.2015.
- Uusitalo, K. 1977. Ruutia, riitoja, rakkautta. Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940-1948. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Valkola, J. 2002. Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopistopaino.
- Vilhunen, A. 1989. Elokuva –kirja. Helsinki: Laatusana Oy.
- Von Bagh, P. 2007. Vuosisadan tarina. Dokumenttielokuvan historia. Helsinki: Teos.
- Webster, J. 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. [http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster\\_dokumenttielokuvan.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp). 15.4.2015

## Haastattelut

- Aarnipelto, A. 2015. Taidekasvatuksen opiskelija. Jyväskylän yliopisto. Haastattelu 22.2.2015
- Geier, A. 2015. Psykologian ylioppilas. Haastattelu 8.5.2015
- Jämsén, K. 2015. Dokumentissa esiintynyt. Haastattelu 14.2.2015
- Kautto, K. 2015. Dokumentissa esiintynyt. Haastattelu 21.2.2015
- Kilpeläinen, S. 2015. Medianomiopiskelija. Haastattelu 4.5.2015
- Luukkainen, P. 2015. Dokumentin katsonut. Haastattelu 8.5.2015.
- Nupponen, M. 2015. Medianomiopiskelija. Haastattelu. 23.4.2015
- Tervakangas, V. 2015. Dokumentin katsonut. Haastattelu. 15.3.2015

