



TODELLISUUDEN ILLUUSION RIKKOMISTA?

Kuvituskuva henkilödokumenttielokuvassa

Emmi Myllärinen

Opinnäytetyö
Huhtikuu 2013
Elokuvan ja television
koulutusohjelma
Leikkaus

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Leikkaus

EMMI MYLLÄRINEN:
Todellisuuden illuusion rikkomista?
Kuvituskuva henkilödokumenttielokuvassa

Opinnäytetyö 50 sivua
Huhtikuu 2013

Tämän opinnäytetyön aiheena on kuvituskuvan käyttäminen henkilödokumenttielokuvassa. Tavoitteena on määritellä kuvituskuva tarkemmin kuin myös sen käyttöä henkilödokumenttielokuvassa. Tutkimuskysymyksenä on, rikkooko kuvituskuvan käyttö illuusiota dokumenttielokuvan todellisuudesta.

Käsittelin ensin laajasti dokumenttielokuvan määritelmää ja sen totuutta ja totuudellisuutta. Se, miten dokumenttielokuva määritellään, vaikuttaa siihen, kuuluuko kuvituskuva dokumenttielokuvaan.

Toiseksi määrittelin kuvituskuvan termiä, sillä opintojeni loppuvaiheessa minulle todettiin, ettei kuvituskuva ei ole olemassakaan. Kuvituskuvalla on kuitenkin merkitys, vaikka sitä pidetään yleensä roskakuvana. Jaoin kuvituskuvien käyttötilanteet erilaisiin kategorioihin sekä pohdin kuvituskuvan käyttöä henkilödokumenttielokuvissa ja leikkaamisessa ylipäänsä.

Menetelminä olen käyttänyt henkilödokumenttielokuvien analysointia ja havainnointia sekä dokumenttielokuvan teoriasta tehtyä kirjallisuutta ja soveltanut näitä keräämiäni tietoja omaan työprosessiini.

Lopputuloksena on se, että kuvituskuva on käsitteenä paljon laajempi kuin yleinen käsitys kuvituskuvasta hengeettömänä roskakuvana. Kuvituskuva ei riko illuusiota, vaan se tekee elokuvakokonaisuudesta eheämmän. Täytyy muistaa, että dokumenttielokuva on tekijänsä tulkinta todellisuudesta, ei aukoton totuus koko elämästä.

Koen, että kuvituskuvan käsitteleminen herättää lukijat miettimään omia tottumuksiaan kuvata tai leikata dokumenttielokuvaa. On tärkeää, että kuvituskuva on kuvattu, että leikkaajalla on mahdollisuuksia tehdä teoksesta kokonainen.

Asiasanat: henkilödokumenttielokuva, kuvituskuva, todellisuus, totuudellisuus

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree programme in Film and Television
Film editing

EMMI MYLLÄRINEN:
Breaking the illusion of truth?
Visuals in biographical documentary

Bachelor's thesis 50 pages
April 2013

The subject of this bachelor's thesis is using visuals in biographical documentary. The aim is to define visuals more closely but also its use in biographical documentary. The research question is that does using visuals break the illusion of documentary's truth.

First I dealt widely with the definition of documentary and its truth and truthfulness. How documentary is defined, affects on do visuals belong to documentary.

Second I defined visuals as term because at the end of my studies I have been told that visuals do not exist. Visuals have a meaning although they are usually described as trash. I shared using visuals to different categories and considered using visuals in biographical documentary and film editing altogether.

As a method I have used analyzing and observing biographical documentaries and literature about documentary theory and applied that gathered knowledge to my work process.

Result is that visuals are much wider term as the mutual opinion about visuals as trash. Visuals do not break the illusion of truth but make the documentary whole. It must be remembered, that documentary is interpretation of its maker not a solid truth of whole life.

I see that disposing visuals wakes readers up to think their own routines to shoot or cut their documentaries. It is important to remember to shoot visuals that the film editor can edit the documentary to a whole film.

Key words: biographical documentary, visuals, truth, truthfulness

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	HENKILÖDOKUMENTTIELOKUVA	7
2.1	Mikä on dokumenttielokuva?	7
2.2	Kolme lähestymistapaa dokumenttielokuvaan	9
2.3	Totuus ja totuudellisuus	12
2.4	Henkilödokumenttielokuvan määritelmä.....	15
3	KUVITUSKUVA	18
3.1	Kuvituskuvan käyttö henkilödokumenttielokuvassa	19
3.2	Kun kuvituskuvaa ei ole	22
3.3	Kuvituskuva ja leikkaus	23
4	KUVITUSKUVA ABU FUAD -HENKILÖDOKUMENTTIELOKUVASSA	27
4.1	Abu Fuad -materiaalin haasteet	27
4.2	Kuvituskuvan käyttötilanteet	29
4.2.1	Tekniset tilanteet	29
4.2.2	Sisällölliset tilanteet	32
4.2.3	Selittävät / havainnollistavat / esittelevät kuvat.....	36
4.2.4	Dramaturgia.....	39
5	PÄÄTELMÄT	47
	LÄHTEET.....	49

1 JOHDANTO

Kuvauksen lehtori Ilkka Järvinen (henkilökohtainen tiedonanto, 20.9.2012) on todennut: ”Kuvituskuvaa ei ole olemassakaan.” Tämä lausahdus jäi vaivaamaan itseäni ja pyrin opinnäytetyölläni etsimään merkitystä kuvituskuvalle. Käsitteenä kuvituskuva on hie- man harhaanjohtava, sillä tekstissäni en pyri löytämään tarkoitusta kuvalle, jota on ku- vattu vain kuvittamaan puhujan sanoja vaan sellaiselle suunnitellulle ja merkityksellisel- le kuvalle, jota ei välttämättä ole tarkoitettu pelkäksi kuvalähteeksi, mutta joka tuo li- säinformaatiota kohtaukseen ja sitä kautta koko teokseen.

Opinnäytetyöni kirjallinen osa koostuu dokumenttielokuvan ja kuvituskuvan käsitteiden määrittelystä ja niiden pohdinnasta sekä projektiosiossa käyttämieni kuvituskuvien ana- lyysistä. Ensin käsittelen dokumenttielokuvan määritelmää, sitten tutkin dokumenttielo- kuvan lähestymistapoja ja dokumenttielokuvan totuutta ja totuudellisuutta. Toisen luvun aiheena on kuvituskuva, sen käyttö ja ongelmat. Kolmanneksi analysoin omaa opinnäy- tetyöprojektiani leikkauksellisesti kuvituskuvan kannalta. Opinnäytetyöprojektini on henkilödokumenttielokuva tamperelaisesta kebab-ravintoloitsija Fouad Hanafi- Eweissista. Tämän takia pohdin kuvituskuvaa nimenomaan henkilödokumenttieloku- vassa, mutta toisinaan viittaaan muihinkin elokuvan alakategorioihin. Näkökulmani opinnäytetyön kirjallisessa osiossa on vahvasti leikkaajan näkökulma.

Terminä dokumenttielokuva on yhtä kiistelty käsite kuin kuvituskuvakin. Dokument- tielokuvan tutkija ja tekijä Susanna Helke haluaa 1930-luvun skotlantilaisen teoreeti- kon, elokuvan tekijän ja dokumentti-käsitteen isän John Griersonin lailla erottaa doku- mentaarin ja dokumentin toisistaan. Helken mielestä suomen kieleen juurtunut käsite dokumenttielokuva on ilmaisuna ”erityisen kömpelö ja ennen kaikkea epäjohdonmukai- nen suhteessa kieliin, joista se on käännetty”. Sanojen dokumentti tai dokumenttieloku- va sijaan Helke käyttää ilmaisuja dokumentaarinen elokuva (engl. *documentary film*, ransk. *le film documentaire*), dokumentaari tai dokumentaarinen ohjelma. Dokumentaa- rinen vastaa parhaiten Helken ajatusta dokumentaarisuudesta ensisijaisesti laatuna ja pyrkimyksenä elokuvassa. (Helke 2006, 18.) Itse käytän jatkossa opinnäytetyössäni do- kumentaristi Jouko Aaltosen (2011) tavoin sanaa dokumenttielokuva, koska miellän sen paremmaksi ilmaisuksi kuin suora käänнос dokumentaari. Adjektiivin dokumentaarinen olen kuitenkin hyväksynyt sanavarastooni.

Käsittelen dokumenttielokuvan määritelmää alussa paljon, sillä se ei ole yksiselitteinen käsite. Erinäiset elokuvateoreetikot ovat yrittäneet saada dokumenttielokuvalla yhden ja yhtenäisen selityksen. Se ei istu samalla tavalla tiettyihin genreihin tai kaavoihin, kuten fiktiivisessä elokuvassa, vaan dokumenttielokuvan pyrkimys kuvata elämän todellisuutta luo siihen oman lisäulottuvuutensa, sillä todellisuutta on vaikea, jollei jopa mahdotonta, puristaa tiettyyn kaavaan tai muottiin. Mielestäni dokumenttielokuvan määritelmää on hyvä avata monitahoisesti, koska se pohjustaa kuvituskuvan käyttöä ja tarkoitusta myöhemmin opinnäytetyössäni. Se antaa kuvan dokumenttielokuvan laajuudesta ja muistuttaa siitä, että dokumenttielokuva on lopulta tekijänsä tulkinta todellisuudesta.

Olen törmännyt dokumenttielokuvasta lukiessani monesti raskaisiin termeihin totuus ja totuudellisuus. Käsittelen näitä termejä, mutta olen itse sitä mieltä, että näiden kahden sanan liempi pohtiminen ja analysoiminen on täysin hedelmätöntä, sillä elokuvalla ja todellisella elämällä on täysin omat totuutensa. Näiden termien avulla kuitenkin saa selkeämmän kuvan siitä, millaiseksi dokumenttielokuva mielletään puhuttaessa fiktiivisen elokuvan teoriasta. Mediakulttuurin tutkija Ilona Hongisto (2008, 12) painottaa, että uusi dokumenttielokuva asettaa totuuden problematiikan audiovisuaalisen ilmaisun tasolle. Tästä näkökulmasta käsin pohdin itse totuuden ja totuudellisuuden käsitteitä. Tämän näkökulman kautta on myös helpompi miettiä, onko kuvituskuvan käyttö merkityksellistä.

Katsoja ei välttämättä erota kuvituskuvaa dokumenttielokuvan muista kuvista. Tosin, elokuvan pitää toimia elokuvan keinoilla, joten katsojalle sillä ei ole merkitystä, miten kuvituskuvan käyttö tai käyttämättömyys on ratkaistu. Avaan siis takaovea ja valotan kuvituskuvan käyttöä oman lopputyöni kautta, sillä vain siitä pystyn sanomaan varmasti, mikä kuvituskuvan motivaatio on.

Kaiken tämän keskellä kuitenkin pitää muistaa, että dokumenttielokuvaa käsitellään aina tietystä historiallisesta aikakaudesta ja kontekstista käsin, joten mitään yleismaailmallista kaavaa minäkään en pysty aiheestani toteamaan. Dokumenttielokuva toimii silloin, kun siinä yhdistyvät merkitykselliset kuvat ja merkitykselliset äänet, sanoma ja emootio välittyvät katsojalle sellaisina kuin niiden on tahdottu välittyvän.

2 HENKILÖDOKUMENTTIELOKUVA

Ennen kuin käsittelen tutkimukseni fokusta, henkilödokumenttielokuvaa, niin määritteen sen yläkäsitettä dokumenttielokuvaa. Koen, että on mielekästä käsitellä käyttämäni sanat monipuolisesti ennen kuin lähtee analysoimaan itse asiaa tarkemmin.

2.1 Mikä on dokumenttielokuva?

Dokumenttielokuva on monitahoinen käsite. Lähes jokaisella dokumenttielokuvan tekijällä on omanlaisensa ymmärrys dokumenttielokuvasta eikä dokumenttielokuvaa voi laajuutensa takia määritellä yksiselitteisesti. Dokumenttielokuva elää aina siinä ajassa, jossa se on tehty ja tallentaa tietyn aikakauden tapahtumia, joten yleistä teoriaa siitä ei pystytä tekemään. Dokumenttaarisuus on Helken (2008, 57) mukaan ”parhaimmillaan arvaamattoman muuntamista elokuvan maailmaksi”. Tekijä astuu maailmaan, joka on epälooginen, epälineaarinen, yllättävä, joskus liian hidas, useimmiten liian nopea ja ennen kaikkea arvaamaton (Helke 2008, 57). Todellisen elämän kuvaaminen tuo oman lisänsä määrittelyyn, sillä todellisuus ei taivu ennalta suunniteltuihin kaavoihin ja muotteihin. Tässä alaluvussa pyrin avaamaan käsitettä eri esimerkein.

Elokuvahistoroitsija Peter von Bagh (2007, 9) mainitsee, että Yleismaailmallinen dokumentaariliitto on ottanut kantaa vuonna 1947 dokumentti-sanaan. Sen mukaan dokumentaarina voidaan nähdä ”jokainen elokuva joka rationaalisin tai emotionaalisin keinoin, todellisista ilmiöistä otetuin kuvin tai vilpittömän tai oikeutetun rekonstruktion kautta pyrkii lisäämään tietoisesti inhimillistä tietämystä sekä paljastamaan ongelmia ja vaikuttamaan niiden ratkaisuihin taloudelliselta, sosiaaliselta tai kulttuuriselta kannalta.” (Von Bagh 2007, 9.) Mielestäni tämä määritelmä on tarpeeksi kattava, mutta myös tarpeeksi suppea määrittelemään, mitä dokumenttielokuva on. Se määrittelee, että dokumenttielokuva suuntautuu todellisuuteen, mutta sitä voi myös manipuloida.

Jouko Aaltonen (2011, 15) on kiteyttänyt kirjassaan hyvin ajatuksen dokumenttielokuvasta: ”Dokumenttielokuvalla on erityinen suhde todellisuuteen. Se suuntautuu todellisuuteen mutta on samanaikaisesti luovaa ilmaisua.” Aaltosen määritelmä dokumenttielokuvasta on samanlainen kuin dokumenttielokuvan käsitteen yleiseen käyttöön otta-

neella John Griersonilla. Hän on määritellyt, kuten Aaltonenkin määrittelee, dokumenttielokuvan ”todellisuuden luovaksi käsittelyksi”, jolloin sen väljyys jättää tekijöille vapauden kokeilla, hakea muotoa ja kehittää haastavaa elokuvan tekemisen lajia (Aaltonen 2011, 15-16). Dokumenttielokuva olisi siis tehtävä mahdollisimman todellisesti ja totuudenmukaisesti, mutta samalla luovasti. Jo käsitteinä luovuus ja todellisuus eivät ole samalla aaltopituudella, joten ajatus kuulostaa mahdottomalta. Filosofisina käsitteinä luovuus on ”vapauteen ja älykkyyteen liittyvä kyky nähdä uusia asiayhteyksiä, kehittää epätavallisia ideoita, käsitteitä, tekniikoita ja intuitiota sekä etäännyttävä tavanomaisista ajatusradoista” (Wikipedia 2013, hakusana luovuus) ja todellisuuden määritelmänä on, että ”se mikä on todellista, todella olemassa olevaa” (Wikipedia 2013, hakusana todellisuus). Todellisuus on siis jotain todella olemassa olevaa ja luovuus on toki olemassa, mutta se ei ole selkeästi havaittavissa ennen kuin se on saatettu todennettavaan muotoon. Dokumenttielokuva tuo luovuuden todelliseksi ja luovuuden kautta kehitetään uutta, jolloin dokumenttielokuvan määritelmäkin elää ja muuttuu ja täydentyy jatkuvasti.

Dokumenttielokuvaksi tunnustetaan ilmaisu, jossa yhdistetään haastatteluja, selostusta ja spontaanilta näyttävää kuvaa. Helke (2006, 39) mainitsee, että heiluvasta käsivarakuvasta, verkkaisesti kehittyvistä tilanteista ja rakeisuudesta tuli vuosikymmeniksi keskeisiä dokumentaarisen tyylin tunnuspiirteitä ja tämä käsitys dokumenttielokuvasta elää yhä edelleen. Verkkaiset tilanteet erottavat parhaiten dokumenttielokuvan fiktiosta, sillä fiktiossa tapahtuu koko ajan ja tekeminen on motivoitua. Dokumenttielokuvaa aiemmin määrittäneet todellisuus, spontaanisuus, aitous ja poliittinen merkityksellisyys ovat kuitenkin saaneet rinnalleen harkitsemattomuuden ja sattumanvaraisuuden, jolla katsoja vakuutetaan tilanteiden autenttisuudesta ja niiden tapahtumisesta kuvausryhmän läsnäolosta huolimatta (Helke 2006, 40). Tärkeää tuntuu olevan myös se, että dokumenttielokuvalla voidaan vaikuttaa ihmisiin ja muuttaa maailmaa (Aaltonen 2011, 17).

Dokumenttielokuvan uskottavuudesta jokainen elokuvantekijä on samaa mieltä. Aaltonen (2011, 16) nostaa esille kirjassaan, että dokumenttielokuvan on oltava uskottava ja katsojan on voitava luottaa siihen. Tämän luottamuksen synnyttämiseksi elokuvan ja sen katsojan välillä on oltava sanaton sopimus dokumenttielokuvan luonteesta, sen esittämiskeinoista ja suhteesta elokuvan ulkopuoliseen maailmaan. Katsoja ymmärtää, että dokumenttielokuva esittää väitteen, jonka esittämiseen tekijä käyttää elokuvallisia keinoja. (Aaltonen 2011, 16.) Jos dokumenttielokuvan elokuvallisia keinoja käytetään vää-

rin, niin sopimus on rikottu. Tietoinen esittäminen on Susanna Helken (2006, 70) sanojen mukaan jopa loukkaus dokumentaariseen traditioon sisäänrakennettua aitouden ja spontaaniuden käskyä vastaan. Mielestäni dokumenttielokuva on mahdollista suunnitella hyvinkin tarkasti ja toteuttaa fiktioelokuvan tyyllillä, mutta tapahtumien pitää olla aitoja ja tekijän on löydettävä aidoista tapahtumista tarina, jonka katsoja jaksaa katsoa loppuun asti. Jos tekijä horjuttaa, tietoisesti tai tiedostamattaan aitouden tunnetta, niin katsoja varmasti tuntee itsensä huijatuksi.

Helke (2006, 12) määrittelee, että ”dokumentaarinen lähtökohta altistaa aina myös sattumalle. Todellisten ihmisten elämää ei voi koskaan täysin pakottaa yhtenäisen ja suunnitellun dramaturgian kaavoihin kuten fiktiivisessä kerronnassa. Hätkähdyttävien ja koskettavien tapahtuu usein yllättäen ja ennalta arvaamatta.” Toisaalta dokumenttielokuvan tekijä Pirjo Honkasalo on maininnut, että merkittävät tapahtumat tapahtuvat uudelleen ja uudelleen. Jos jokin tärkeältä tuntuva hetki menee kuvaustilanteessa ohi, niin Honkasalon mielestä tilanne tulee tapahtumaan uudelleen. (Vehkalahti 3.2.2012.) Sattumaan ei mielestäni kannata koskaan luottaa, vaan on hyvä miettiä valmiiksi, mitä haluaa dokumenttielokuvallaan sanoa ja etsiä todisteita siihen. Joskus voi tulla yllätyksiä, joskus niitä ei tule. Dokumenttielokuva elää vain niissä hetkissä, joita tapahtuu – ei niissä, joita ei tapahdu.

2.2 Kolme lähestymistapaa dokumenttielokuvaan

Dokumenttielokuvan tekemiselle ei ole yksiselitteistä kaavaa tai tapaa. Monet alan teoreetikot ovat pyrkineet määrittelemään dokumenttielokuvaa jollain tasoilla. Esittelen seuraavissa kappaleissa kolme tapaa lähestyä sitä, mitä dokumenttielokuva on ja miten sitä voisi tehdä. Ne sivuavat toisiaan, mutta on kuitenkin hyvä muistaa, koska puhe on laajasta elokuvataiteen alasta, niin jaotteluissa ei ole kysymys kasvioppaan kaltaisista tunnistusjärjestelmistä vaan jäsenyyksestä, jonka avulla dokumenttielokuvan historiasta ja nykyisestä tuotannosta voi tunnistaa vallitsevia lähestymistapoja määrittäviä periaatteita (Helke 2006, 55). Tutkija Carl R. Plantinga onkin todennut, että ei-fiktiivisen elokuvan teoria on hyödyllistä vain, jos tulkitaan yksittäisiä, tietyssä historiallisessa yhteydessä ja tietylle yleisölle tehtyjä ei-fiktiivisiä elokuvia. Voisi myös sanoa, että dokumentaarisen elokuvan teoria – teoria siitä, mitä dokumentaarisuus on – määrittyy sen mukaan, millaiset elokuvat kulloinkin otetaan teorian lähtökohdaksi. (Helke 2006, 49.)

Tietysti kaikki elokuvantekijät saavat ja ottavat vaikutteita muista elokuvista, kulttuurista ja elämästä yleensäkin, joten jotkin dokumenttielokuvat ovat enemmän toistensa kaltaisia ja toiset vähemmän. Jokaiselle elokuvan tekijälle elokuvan tekeminen on erittäin henkilökohtainen prosessi, johon lähestymistavat voivat antaa raamit. Sisältö muodostuu tapahtuneista tapahtumista. Siksi itse en puhu opinnäytetyössäni omasta tekemisestäni yleisenä teoriana tai halua siitä yleistä teoriaa, vaan korkeintaan pyrin antamaan uudenlaisen näkökulman lähestyä dokumenttielokuvaa.

Jouko Aaltonen (2011, 21-24) lajittelee kirjassaan luovan dokumenttielokuvan kuuteen genreen: seurantadokumentti, tilannekuvaus, henkilökuva, henkilökohtainen dokumenttiokuva, historiallinen dokumenttiokuva ja elokuvallinen essee. Ensimmäistä genreä Aaltonen nimittää seurantadokumentiksi, jossa kuvaaja vain taltioi hetkiä. Tapahtumat puhuvat puolestaan, ulkopuolista kertojaääntä vältetään ja kerronnassa pyritään mahdollisimman suoraan muotoon. Elokuvantekijä on kuin karpäsenä katossa. Toinen genre on tilannekuvaus. Tällöin tarina keskittyy yhden suhteellisen lyhytkestoisien tilanteiden ympärille, joka alkaa ja päättyy tiettyinä aikoina. Kolmas genre, henkilökuva, taas on elokuvallinen muotokuva. Niissä yhteen sitova elementti on henkilö, hänen persoonallisuutensa, historiansa tai työnsä. Kovin vahvaa yhtenäistä juonta ei tarvita ja yleensä päähenkilö on itse paljon äänessä. Henkilökuvat voi Aaltosen mielestä jakaa kahdella eri tavalla: kuolleista tai elävistä kertovat ja suurmiehistä ja kuuluisuuksista tai tavallisista ihmisistä kertovat. Neljäs genre, henkilökohtainen dokumenttiokuva, kertoo tekijän oman elämän kautta jostain laajemmasta teemasta. Henkilökohtaisuus on läsnä itse elokuvassa, tekijä näkyy kuvissa ja kuuluu äänessä. Viides genre, historiallinen dokumenttiokuva, tuo silmiemme eteen jo tapahtuneen ja rakentaa uudelleen menneen. Keinoja uudelleen rakentamisessa ovat todistajien haastattelut, vanhat arkistoeelokuvat, valokuvat, muu arkistomateriaali ja tapahtumapaikat nykyasussaan. Dokumenttiokuva voi olla elokuvallinen essee, joka on Aaltosen kuudes genre. Kuten kirjallinenkin essee, se on eräänlainen älyllinen matka. Se pohtii, kyseenalaistaa sekä testaa ajatuksia ja oletuksia erilaisilla argumenteilla ja päättyy lopulta johtopäätökseen.

Dokumenttielokuvaohjaaja Barry Hampe (1997, 10-12) jakaa dokumenttielokuvat myöskin kuuteen kategoriaan hieman Aaltosen tavoin: historialliset dokumenttielokuvat, elämäkerralliset dokumenttielokuvat, dokudraamat, dokumenttielokuvat käyttäytymisestä, dokumenttielokuvat tunteista ja reality-videot. Historiallisia dokumenttielokuvia ja elämäkerrallisia dokumenttielokuvia tehdessä kannattaa Hampen mielestä pohtia,

kuinka tehdä nämä kaksi kategoriata kuvallisesti kiinnostaviksi. Kolmanteen kategoriata Hampe on laittanut dokudraamat, jotka yhdistävät fiktiota ja oikeita tapahtumia. Neljäs kategoria on dokumenttielokuvat käyttäytymisestä (*documentaries of behavior*), jossa seurataan ihmisiä ja kaikkea, mitä he tekevät. Dokumenttielokuvat tunteista (*documentaries of emotion*) ovat tunteisiin vetoavia dokumenttielokuvia. Viimeiseksi kategoriaksi Hampe nostaa reality-videot, jotka ovat avanneet uudestaan kysymyksiä todesta ja todellisuudesta.

Elokuvateoreetikko ja dokumenttielokuvan tutkija Bill Nichols (Aaltonen 2011, 25-29) jakaa dokumenttielokuvat kuuteen erilaiseen moodiin: poeettinen moodi, selittävä moodi, havainnoiva moodi, osallistuva moodi, refleksiivinen moodi ja performatiivinen moodi. Moodit ovat dokumenttielokuvan tekemisen tyylejä, ei niinkään sitä, mistä dokumenttielokuvat kertovat kuten edellisissä genreissä ja kategorioissa. Poeettinen moodi sisältää visuaalisia assosiaatioita, rytmisiä tai tonaalisia ominaisuuksia, kuvailevia jaksosia ja formaalia muotoa. Selittävä moodi perustuu argumentaatiolle ja sanalliselle kommentaarille, teksti vie ja dominoi kuvaa, jolloin kuvat ovat tekstin todisteita, demonstroimista tai kuvittamista. Havainnoivassa moodissa tapahtumien havainnointi ja tallentaminen tapahtuvat sitä mukaa kun ne tapahtuvat, kommentoinnista pidättäytyään eikä tapahtumia järjestellä. Tämä oli valloillaan *direct cineman* aikaan. Osallistuvassa moodissa tekijä on vuorovaikutuksessa kuvattavien kanssa. Refleksiivinen moodi korostaa tekijän ja katsojan suhdetta. Se kiinnittää huomiota dokumenttielokuvan tekemisen konventioihin ja lisää katsojan tietoisuutta elokuvassa esiintyvän todellisuuden keinoitekoisesta luonteesta. Performatiivinen moodi korostaa dokumenttielokuvan ilmaisun subjektiivisia piirteitä. Oleellista siinä on esittäminen eikä kuvattu maailma kuten muissa moodeissa.

Lähestymistavat ovat moninaisia. Dokumenttielokuvaa ei kuitenkaan pysty jaottelemaan samalla tavalla kuin fiktiota, sillä siinä ennalta käsikirjoittamaton kohtaa käsikirjoitetun. Lopputulos tiedetään vasta, kun teos on valmis. Genret, kategoriat ja moodit ovat hyvä tapa jäsentää dokumenttielokuvan kenttää edes jotenkin. Usein dokumenttielokuva on yhdistelmä useaa eri genreä, kategoriata tai moodia, kuten myös jaottelut ovat osittain päällekkäisiä. Myös oma lopputyöni projektiosuus, henkilödokumenttielokuva Fouad Hanafi-Eweissista, on yhdistelmä useampia jaotteluja. Aaltosen seuranta-dokumentti ja henkilökuva ovat lähinnä omaa lopputyötäni. Osittain lopputyöni on Hampen jaottelun mukaan myös elämäkerrallinen dokumenttielokuva, vaikka se on ajal-

lisesti suhteellisen lyhyeltä ajalta eikä tapahtumia käydä läpi aivan syntymästä asti. Nicholsin moodeista lähimpinä ovat havainnoiva ja selittävä moodi. Käsittelen jatkossa dokumenttielokuvaa selkeyden vuoksi näistä näkökulmista käsin.

2.3 Totuus ja totuudellisuus

Totuus ja totuudellisuus ovat kaksi raskasta käsitettä, joista molemmat esiintyvät monesti opinnäytetyöni sivuilla. Näiden käsitteiden käyttö liittyy siihen, mitä dokumenttielokuva on ja millaiseksi se mielletään. Lähes jokaisessa dokumenttielokuvaa käsittelevässä kirjassa on näitä termejä sivuttu tai niiden olemassaoloa ja tärkeyttä dokumenttielokuvassa on yritetty todistaa.

Dokumenttielokuvan keskeiset ihanteet on määritelty kolmen tyyliuunnan ja vaiheen syntyessä ja kukoistaessa. Ne vaikuttavat dokumenttielokuvan mieltämiseen edelleenkin vahvasti. 1930-luvulta 1950-luvulle dokumenttielokuvan keskeisimpänä tehtävänä oli valistaa ja opettaa. John Griersonin mukaan dokumentaristit olivat tuolloin ensisijaisesti propagandisteja ja vasta toissijaisesti elokuvantekijöitä (Helke 2006, 59) ja tähän vaikuttivat maailman silloinen tilanne sotineen. 1960-luvulla amerikkalainen *direct cinema* (suom. suora elokuva) valtasi dokumenttielokuvan alaa dokumentaristi Robert Drew'n johdolla. Siihen aikaan tapahtumien suora havainnointi oli katsojalle elokuvallisena tyylinä vallankumouksellinen. Tekniikan kehittyminen johti siihen, että kuvauskalusto keveni, kamerat pienenevät ja näin ollen ihmisillä oli mahdollisuus kuvata. Yhä edelleen *direct cineman* ohjaamattomuus ja tilanteiden spontaani havainnointi vaikuttaa käsityksemme dokumenttielokuvasta, mikä tarkoittaa sitä, että aihetta lähestytään tutkimalla sitä pelkästään kameran kautta eikä haastatteluja tai kertojaääntä käytetä. Katsoja saa muodostaa henkilöstä käsityksen siltä pohjalta, mitä tämä tekee eikä tekijä manipuloi teostaan, koska hän luottaa siihen, että dokumenttielokuvan tarinan kannalta tärkeät asiat tapahtuvat. Samaan aikaan *direct cineman* kanssa Ranskassa syntyi Jean Rouchin avulla *cinéma vérité* (engl. *truthful cinema*, suom. totuudellinen elokuva), joka perustuu tekijän ja kohteiden vuorovaikutukseen. Tekijä voi provosoida päähenkilöä tekemään jotain, kun taas *direct cinemassa* pyrittiin häivyttämään ajatus, että kamera olisi edes paikalla. Näiden kolmen suuren tyyliuunnan lisäksi on myös yksittäisiä tekijöitä, jotka ovat vaikuttaneet merkittävästi dokumenttielokuvan kehitykseen, kuten esimerkiksi juuri *cinéma véritén* muodostumista inspiroineet neuvostoliittolaisen totuuselokuvan (ven.

Kino-pravda) kehittäjä Dziga Vertov ja esimerkiksi *Nanook - pakkasen pojassa* (1922) dokumenttielokuvaa fiktion sekoittava Robert Flaherty. Vertovin ja Flahertyn teorit on otettu vasta myöhemmin dokumentaarisuuden kaanoniin, vaikka ne ovat toimineet inspiraationa *cinéma vérité*lle. Näistä dokumenttielokuvan varhaisvaiheista kumpuaa kiistely totuudesta ja totuudellisuudesta.

Kun dokumenttielokuvan syntyaikoina dokumenttielokuvaan liitettiin tiukasti objektiivisuuden ja totuuden ajatus, niin myöhemmin niin tieteessä, tiedonvälityksessä kuin taiteessakin absoluuttisen tai neutraalin totuuden käsityksestä on luovuttu. Ymmärrämme, että totuus on aina jonkun tai joidenkin totuutta. (Helke 2006, 22.) Näin myös meidän dokumenttielokuvamme on tekijöidensä tulkinta todellisuudesta (Aaltonen 2011, 17). On siis mielenkiinnontonta lähteä kiistelemään siitä, mikä on totta ja mikä ei. Jälkmodernin toden kriisin myötä 1980- ja 1990-luvuilla dokumentaarisessa ilmaisussa dokumenttielokuvaa hallinneet selvyuden, vakavuuden, selittämisen ja objektiivisen tarkkailun ihanteet alkoivat murtua. Tilalle asettui subjektiivisuus, kaksijakoisuus, tyylin korostaminen, ironia tai huumori. (Helke 2006, 22). Nykyään von Baghin (2007) mukaan eräänlaiset välimuodot, fiktion ja dokumenttielokuvan sekoitukset, ovat lisääntyneet. Hänen mielestään se johtuu kyynisyydestä tai epäilystä suhteessa kuvien totuuteen silloinkin, kun mitään kuvamanipulaatiota ei ole tapahtunut. (Von Bagh 2007, 4.) Nykyaikana kun on mahdollista muokata kuvia jälkeenpäin erittäin helposti ja tarkasti. Jos jokin asia kuvassa ei miellytä, niin sen saa uskottavasti muokattua siitä pois, josta seuraa von Baghin mainitsema epäily kuvien totuudesta. Mihin enää uskoa?

Tietysti tapahtumien puhtaan totuuden esille tuomiseksi on kehitelty sääntöjä dokumenttielokuvan parissa. Esimerkiksi havainnoivaan dokumenttielokuvaan on liitetty kieltämisen kautta tapahtuva määrittely. Ei saa valaista, järjestää eikä pysäyttää tapahtumien kulkua (Helke 2006, 39). Samanlaisia tiukkoja säädöksiä löytyy myös fiktioelokuvan puolelta, jossa Lars von Trier ja Thomas Vinterberg kehittivät dogma-suuntauksen 1990-luvulla. Sen päämääränä oli pyrkiä eroon kaikista tekijöistä, jotka tuovat elokuvaan ylimääräistä pintakiiltoa ja kikkailua ja keskittyä vain elokuvan sisällön kannalta olennaisiin asioihin, jolloin elokuvasta tulisi puhtaampi. Totuuden kertominen hahmoista, paikoista ja tilanteista oli tärkein asia. Lavasteita ei saa käyttää, ääntä ei saa tuottaa kuvista irrallaan eikä musiikkia saa lisätä jälkeenpäin. Sääntönä oli kuvata käsivaralla tietylle värifilmille eikä erikoisvalaistusta saanut käyttää. Pinnallinen toiminta on kielletty eikä ajallinen ja paikallinen siirtäminen ole sallittua. (Wikipedia 2013,

hakusana Dogma 95.) Dogma 95 muistuttaa etäisesti dokumenttielokuvaa, mutta kasa tällaisia puritaanisia sääntöjä saa vain pohtimaan, onko tämä sitä oikeaa totuutta, jos se pitää puristaa tiettyihin kaavoihin?

Dokumenttielokuvaleikkaaja Paula Heredian kommentti antaa toisenlaisen näkökulman tähän jatkuvaan keskusteluun totuudesta: ”Mielestäni ainoa syy miksi dokumenttielokuva on rehellinen, on koska elokuvantekijä tuntee, että se mitä hän sanoo, on rehellistä. Se ei tarkoita, että sen pitäisi olla oikein, väärin, historiaa, totta tai ei” (Cunningham 2005, 297.) Heredia kääntyy tässä tekijän puoleen, että tekijä tietää antavansa oikean kuvan aiheestaan eikä totuudellisuus tule siitä tekijän ja katsojan välisestä sopimuksesta, mitä dokumenttielokuva on.

Onko skarvi kohtauksen sisällä sitten dokumenttielokuvan todellisuuden illuusion rikkomista? Mielestäni se on sitä ja se ei ole sitä. Skarvi kuitenkin keskeyttää tapahtuman kulun jollain tasolla joko sitä nopeuttaen tai sitä hidastaen, jolloin voidaan puhua manipuloinnista. Olen samaa mieltä Helken (2006, 49) kanssa, siitä että dokumenttielokuva ei edellytä toden todistamista tai sen osoittamista, vaan se lupaa vain suhteellisen mahdollisuuden siihen. Tehdessään elokuvallisia havaintoja todellisuudesta dokumentaarisen elokuvan tekijä jättää jälkiä, todisteita, kuvallista todistetta jostakin, joka joskus on siinä hetkessä ollut. (Helke 2006, 49.) Vaikka ilmaisun läpinäkyvyys ja tyylin kieltäminen ovat olleet ihanteina tietyissä dokumentaarisen elokuvan juonteissa, myös dokumentaristit tekevät tietoisia tai tiedostamattomia valintoja niin aiheen rajauksen, käsitteilyn ja lähestymistavan kuin myös käyttämiensä elokuvan keinojen suhteen (Helke 2006, 73). Kameralla ei pysty kuvaamaan kaikkea ja jo kuvaaja tekee valinnan siinä, mitä hän kuvaa ja mitä hän rajaa kuvasta pois. Myös ohjaaja päättää, mitä hän haluaa kertoa teoksellaan katsojille. On muistettava myös, että jokainen skarvi ja ruutu kuitenkin vaatii päätöksen (Hampe 1997, 35). Leikkausvaiheessa materiaalia voidaan käänellä ja väännellä miten tahdotaan, joten jo se on todellisuuden manipulointia. Kuitenkin dokumenttielokuvassa pyritään näyttämään asia niin, että se tapahtuisi tässä hetkessä ja olisi mahdollisimman luonnollista. Tässä muodostuu se ongelma, että todellisuus yleensä on puuduttavaa ja pitkäväteistä. Joutuisampi kerronta saadaan aikaan leikkauksella. Ja täytyy muistaa myös, että dokumenttielokuvien, kuten muidenkin ohjelmien, esitysaika on rajattua. Joskus taas sanomaa joutuu tehostamaan selkeämmän ja uskottavamman totuusvaikutelman syntymiseksi. Totuudella tai todellisuudella ei ole kaavoja kuten fiktiolla on, vaan niiden järjestys täytyy löytää (Hampe 1997, 70).

Mielestäni tällaisiin filosofisiin käsitteisiin takertuminen on hieman hedelmätöntä, sillä elokuvan todellisuus on täysin eri asia kuin meidän todellisuutemme. Aaltonen (2001, 16) muistuttaa kirjassaan, että elokuvan alussa pitää katsojalle kertoa tai antaa katsojan ymmärtää pelisääntöjen luonne eikä lähteä tietoisesti tai tarkoituksellisesti valehtelemaan. Silloin ei myöskään juutu ”totuudellisuutta koskevaan filosofiseen hetteikköön.” (Aaltonen 2011, 16.) On kuitenkin hyvä ottaa huomioon nämä käsitteet, sillä ne liittyvät erittäin vahvasti dokumenttielokuvaan. Dokumenttielokuvan tulee olla totta, mutta myös uskottavaa. Uskottavuus syntyy elokuvallisin keinoin ja jos dokumenttielokuva ei ole uskottava, niin katsoja ei jaksa sitä katsoa.

Dokumenttielokuvan loppukaan ei välttämättä tarkoita, että kaikki asiat ratkaistaan. Se tarkoittaa, että elokuva saavuttaa johtopäätöksen, lopputuloksen, joka tyydyttävästi vastaa elokuvan alun nostamiin kysymyksiin. Elämä jatkuu, dokumenttielokuvan esittämät todelliset ihmiset jatkavat elämäänsä eikä maailmakaan ole tullut valmiiksi, vaikka elokuvan kertoma tarina tai aiheen käsittely päättyy. (Aaltonen 2011, 358.)

Yllämainittu Aaltosen lausahdus muistuttaa siitä, että dokumenttielokuva ei ole sama asia kuin todellisuus. Totuudellista se voi olla, mutta totta se ei ole, sillä se on jo kuvattua ja jo tapahtunutta ja henkilöt ovat menneet elämässään eteenpäin. Tämänhetkinen totuus on jo aivan muuta.

2.4 Henkilödokumenttielokuvan määritelmä

Dokumentaarissa on kysymys joidenkin todellisuuden aspektien vangitsemisesta, ei todellisuuden manipuloinnista. Jos haluat selostaa ihmisille, miten heidän tulisi käyttäytyä, sinun pitäisi työskennellä näyttelijöiden kanssa.

Yllämainittu dokumenttielokuvaohjaaja Frederick Wisemanin lausahdus kiteyttää hyvin henkilödokumenttielokuvan olemuksen. (Helke 2006, 27.) Henkilödokumenttielokuvasa päähenkilö ei voi näyttellä mitään muuta kuin sitä, mitä hän on. Näyttelemineen olisi katsojan luottamuksen pettämistä. Kaikkein kriittisimmän näkemyksen mukaan tekijä ei

puutu henkilön tekemiseen, käsikirjoita sitä tai tee motivaatiota päähenkilön käytökselle. Kuitenkin elokuvaa yleensäkin joutuu jollain tavoin dramatisoimaan ja dokumenttielokuvan tekijällä on keinonsa saada halutut asiat tapahtumaan.

Henkilödokumenttielokuva on dokumenttielokuvan alakategoria, joka on taas yksi elokuvan muodoista. Henkilödokumenttielokuvassa pääosassa on joku henkilö, jonka tarina tahdotaan kertoa. Se pyrkii olemaan kattava, mutta on kuitenkin subjektiivinen, kuvaus henkilöstä. Yhteen sitova elementti on henkilö, hänen persoonallisuutensa, historiansa tai työnsä (Aaltonen 2011, 21). Henkilödokumenttielokuva kertoo henkilöstä ja tekijällä on varmasti oma halunsa tehdä päähenkilöstä uskottava ja todenmukainen kuva. Myös siinä on oma etiikkansa, kuinka tahtoo henkilön näyttäytyvän. Perussääntö on, ettei päähenkilöä saa vahingoittaa. Saako päähenkilöstä sitten tehdä kuvan, joka ei vastaa lainkaan hänen omaa kokemustaan itsestään? Elokuvan uskottavuuden takia katsojan on kuitenkin saatava tietää tietyt asiat esimerkiksi päähenkilön elämästä ja viime kädessä kyse on aina tekijän tulkinnasta. (Aaltonen 2011, 331-332.) Jokaisella on oma näkemyksensä itsestä ja voisi sanoa, että henkilödokumenttielokuva on matka omaan itseensä. Kognitiivisen psykologian eräässä vuorovaikutusmallissa, Joharin ikkunassa, on kategoriat avoin, sokea, kätkeyty ja tuntematon. Sen avulla voidaan kehittää itsetuntemusta ja ihmissuhteita. Avoimen minän henkilö tietää itse ja toinen tietää sen myös. Sokeaa minää henkilö ei tiedä, mutta toinen tietää. Henkilö tietää kätkeyty minän, mutta toinen ei tiedä sitä. Tuntematonta minää ei tiedä kumpikaan. Henkilöllä on käsitys itsestään, mutta toisella on käsitys henkilöstä. Tätä myös henkilödokumenttielokuva sivuaa. Se tekee henkilödokumenttielokuvasta mielenkiintoisen, kun tekijän ja päähenkilön näkemykset kohtaavat ja päätyvät kätkeyty tai tuntemattoman alueelle. Ja sitten on vielä katsoja, joka tekee oman tulkintansa.

Henkilödokumenttielokuvat voidaan jakaa seuraaviin kategorioihin: kuolleista tai elävistä kertovat sekä surmiehistä ja kuuluisuuksista tai tavallisista ihmisistä kertovat (Aaltonen 2011, 21-24). Henkilödokumenttielokuva on hyvä erottaa omaelämäkerrallisesta tai elämäkerrallisesta dokumenttielokuvasta, sillä vaikka henkilödokumenttielokuva pyrkii pureutumaan päähenkilön elämään ja tarinaan, se ei kerro sitä kuitenkaan yleensä elämäkerrallisesti, vaan tämän elämästä suhteellisen lyhyeltä ajalta. Omaelämäkerrallinen dokumenttielokuva puolestaan on tekijän tulkinta omasta itsestään ja elämästään.

Yleensä henkilöstä pyritään löytämään universaali aihe, jotta dokumenttielokuva kiinnostaisi mahdollisimman monia tai sitten universaali aihe esitetään karismaattisen henkilön kautta.

Henkilödokumenttielokuvassa päähenkilö on itse paljon äänessä. Hampen (1997, 4) mukaan haastatteluja ei kannata käyttää hirveästi, sillä ne eivät näytä puheenaihetta, vaan se näyttää ihmiset puhumassa aiheesta. Jos puhuva pää on riittävän mielenkiintoinen, niin silloin sitä kannattaa käyttää. Tosin, jos henkilö puhuu itsestään, niin se tarvitsee todisteita siitä, että hän myös tarkoittaa mitä puhuu. Jos tehdään jo edesmenneestä henkilöstä dokumenttielokuvaa, niin silloin yleensä vain ulkopuoliset henkilöt puhuvat. Tietysti se on loppupeleissä tekijän tyylillinen valinta, kuka puhuu. Jos valitaan paljon haastatteluja, niin henkilödokumenttielokuvassassa käytetään silloin kuvituskuva tapahtumista elämän varrelta. Koska dokumenttielokuvan, ja elokuvan ylipäänsä, tarkoituksena on näyttää asiat visuaalisin keinoin ja äänimaisemalla tukea tätä, niin materiaalin tulee olla niin hyvää, että se kertoo asiat itsellään eikä selitystä tarvita. Hampe (1997, 4) mainitsee, että henkilödokumentin vaikeus on juuri siinä, miten sen rakentaa kuvallisesti sekä informatiivisesti niin hyväksi, ettei haastatteluja tarvitse välttämättä käyttää.

3 KUVITUSKUVA

Wikipedian (2012, hakusana kuvitus) määritelmän mukaan kuvitus eli illustraatio (lat. *illustrare*, suom. valaista) on pääasiallisesti kuvataiteen laji, jonka tuote voi olla annettua tekstiä havainnollistava tai koristava piirros, maalaus, valokuva tai animaatio. Elokuvan maailmassa kuvituskuva ”voi olla paikan päällä kuvattua, rekonstruoitua tai jopa kokonaan efektoitua kuvaa”, jonka avulla tarinaa kerrotaan ja viedään eteenpäin (Bernard 2004, 143). Sen tavoite on tiivistettynä havainnollistaa, elävöittää, koristaa tai selkeyttää tarinaa tai informaatiota aivan kuten itse käsitän asian, kuinka dokumenttielokuvassa kuvituskuva käytetään. Kuvituskuva voi olla myös kertova kuva ilman puhetta. Yleensä sillä viitataan monimutkaisten tai vaikeasti valokuvattavien kohteiden kuvantamiseen. (Wikipedia 2012, hakusana kuvitus.) Kuvituksen lähtökohtana on tavallisesti teksti ja välillä ajatus tekstin kuvittamisesta näkyy välillä myös dokumenttielokuvassa. Elokuva on elävää kuvaa pikemminkin kuin kuvitettua tekstiä ja siinä pätee omat lainalaisuutensa. Kuvituskuvan kanssa olisi hyvä mennä elokuvailmaisullisin keinoin eteenpäin.

Kuvituskuva voi tarkoittaa myös kuvaa, jolla kuvitetaan jotakin journalistista sisältöä (Häkkinen & Kosonen 2010, 63). Sillä voidaan kertoa tai vahvistaa tarinaa, luoda tiettyä tunnelmaa tai tuoda haastateltavia lähemmäs katsojaa (Kiiltomäki & Nurmioja 2010, 29). Kuvituskuva kutsutaan usein tapetiksi, koska kuvituskuvat itsessään ovat yleisiä kuvia, jotka eivät liity henkilöön tai tarinaan. Ne kuitenkin ovat usein tarpeellisia elokuvan teossa ja mitä luovemmin niitä pystyy käyttämään, niin sitä parempi. (Bernard 2004, 146.) Mielestäni kuvituskuvan tarkoituksena on näyttää jotain uutta ja ehkä jopa todistaa, ettei haastateltava puhu täysin totta, eikä vain kuvittaa sanomaa.

Itse rajaan kuvituskuvan tarkoittamaan niitä liikkuvia tai eläviä kuvia, joita ei ole alun perinkään ollut tarkoitus käyttää ainoina kuva- ja äänilähteinä eli kuvia, jotka on tarkoitettu välikuviksi eli siirtymiksi, kerronnan tasaajiksi tai aloitus- ja lopetuskuviksi. Näillä kuvituskuvilla on kuitenkin oltava merkitys, sillä muuten ne voisi jättää pois lopullisesta teoksesta. Ne eivät niinkään ole kuvia, joilla yritetään pelkästään peittää kuvaustilanteessa tapahtuneita virheitä, vaan ennalta suunniteltuja ja kerronnan kannalta merkittäviä otoksia. Voisi ajatella, että kuvituskuva on kaikki se kuva, joka tuo tiettyyn kohtaukseen lisää informaatiota. Kohtauksen perusta on laajakuva tapahtumasta, *mastershot*,

jonka ajallisen lyhentämisen tai eteenpäin viemisen takia kuvituskuvia on käytetty. Kuvituskuviksi lasken reaktiokuvat, tilan hahmotukseen käytettävät kuvat, haastattelun kuvituksen, tunnelman luontiin käytettävät kuvat, havainnollistavat ja selittävät kuvat, siirtymäkuvat sekä elokuvan aloitus- ja lopetuskuvat. Myös montaasileikkaaminen on mielestäni kuvituskuvaa, sillä siinä on ajan kulun nopeuttamiseksi leikattu yhteen kuulumatonta kuvaa jonkin musiikkikappaleen tai puheen päälle.

3.1 Kuvituskuvan käyttö henkilödokumenttielokuvassa

Barry Hampe (1997, 68) mainitsee kirjassaan, että kuvituskuvien (*visuals*) käyttö tarkoittaa yleensä verbaalisen sanoman kuvittamista. Tällainen ajattelutapa juontuu hänen mielestään siitä, että verbaalista sanomaa pidetään kaikkein tärkeimpänä. Hampe kutsuu kuvituskuvia myös nimellä *b-roll* (1997, 68), joka tarkoittaa liikkuvaa kuvaa, joka on kuvattu silloin, kun joku puhuu jollekin toiselle. *B-roll* -käsitteellä voidaan viitata myös toissijaiseen materiaaliin tai lisämateriaaliin, jota leikataan elokuvaan silloin, kun A-kamera zoomaa (Wikipedia 2012, hakusana B-roll). Alkuperäisessä merkityksessään *b-roll* on tarkoittanut elokuvan filminegatiivia, jonka avulla elokuva leikataan. Jo aiemmin mainitsin, että Grierson on määritellyt dokumenttielokuvan “todellisuuden luovaksi käsittelyksi” (Aaltonen 2011, 15). Mielestäni tämä lausahdus antaa elokuvantekijälle mahdollisuuden käyttää kuvituskuvia, sillä pelkkä yksi yleiskuva ei välttämättä anna selkeää ja totuudenmukaista kuvaa tilanteesta.

Toisen näkökulman kuvituskuvan käyttöön antavat Kiiltomäki & Nurmioja (2010, 29) opinnäytetyössään. Heidän mielestään dokumenttielokuvien työstämisessä kuvituskuvien käyttäminen on suurta taidetta. Dokumenttaarisuus syntyy heidän mielestään kuvakerronnan laadusta. Jos kuvituskuvat ovat puheen päälle laitettuja kuvia, on kyse silloin kuvitetusta reportaasista tai luennosta. Mielestäni kuvituskuvien käyttö on suurta taidetta, sillä tarkoituksenmukaisettomat kuvat aiheuttavat katsojassa lähinnä hämmästyksen kuin ihailun tunteen. Kuvituskuvia ei mielestäni saa myöskään käyttää liikaa, sillä silloin kuvat vaihtuvat toiseen dokumenttielokuvan kerronnalle turhankin nopeasti. Dokumenttielokuvan tyyliin kuuluu Helken (2006, 78) mielestä autenttisuus, joka syntyy heiluvan ja tapahtuviin muutoksiin reagoivan käsivarakuvan, nopeiden zoomauksien, tarkentamisien ja kuvakulmien vaihtamisesta. Tästä syntyy ajatus siitä, että tekijä ha-

vaitsee maailman välittömästi ja kuvituskuvan käyttö peittämään näitä fiktioelokuvan teoriassa käsitettyjä virheitä saattaa pilata katsomiskokemuksen.

Katriina Mäkelä (2010, 55) mainitsee opinnäytetyössään, että koska perustiedot kerrotaan sanoin, kuvituskuva ei saa olla liian mielenkiintoista. Muuten katsoja kiinnittää huomionsa enemmän kuvaan ja jättää elokuvan seuraamiseen tarvittavat perustiedot vähemmälle huomiolle. Mikä on liian mielenkiintoista kenellekin, on erittäin kulttuurisidonnaista. Toisaalta, jos leikkaaja ei tiedä kuvituskuvan kulttuurista merkitystä, kannattaako sitä käyttää? On tärkeää näyttää sitä, mitä haluaa, mutta on myös muistettava se, ettei näytä sitä, mitä ei tahdo näyttää. Jos kuvituskuva on ”liian mielenkiintoinen”, niin tulee mieleen, olisiko asian voinut esittää pelkästään kuvin? Katsoja on kuitenkin älykäs ja tekee omia tulkintojaan elokuvasta. Hänelle ei tarvitse syöttää kaikkea jo valmiiksi pureskeltuna. Aaltonenkin (2011, 353) mainitsee, että leikkaaminen ei ole passiivista kuvien ja äänten tarjoamista vaan katsojan aktivointia havaitsemaan ja reagoimaan. Esimerkkinä tästä on dokumentaristi Pirjo Honkasalon elokuvallisuus dokumenttielokuvissa, jonka tekemistä voisi luonnehtia fiktioelokuvaksi oikeasta todellisuudesta. Honkasalo tekee ensin taustatutkimusta aiheestaan, esimerkiksi kuinka *Melancholian 3 huonetta* -dokumenttielokuvan ensimmäisen osan lapset käyttäytyvät sotilaskoulussa ja sen jälkeen hän tekee selkeät kamerakartat ja kuvaussuunnitelmat ja sitten vasta kuvaa. (Vehkalahti 2012).

Olen jakanut kuvituskuvan käyttötilanteet seuraaviin kategorioihin: tekniset tilanteet, sisällölliset tilanteet, selittäminen/havainnollistaminen/esittelevä ja dramaturgia. Näistä käsin tutkin ja analysoin oman lopputyöprojektini kuvituskuvien käyttöä. Jos teknisten tilanteiden takia joutuu käyttämään kuvituskuvaa, niin silloin yleensä on kyse valomuu- toksista, kameratyöskentelystä tai äänityksen ongelmista. Sisällöllisiin tilanteisiin lasken häiritsevät objektit kuvassa, kuvan taustalla tapahtuvan ilmeilyn, kameran tiedostami- sen, epäsovinnaisen käytöksen, epäuskottavan ilmeen ja kaikenlaiset puheen tuottami- sen vaikeudet. Selittäviin, havainnollistaviin tai esitteleviin kuviin kuuluu muun muassa tilan hahmottamiseen ja paikantamiseen käytettävät kuvat. Ilona Hongisto mainitsee, että konkreettisesti elokuva koostuu filmiruuduista, jotka ovat sekä rajattuja että litteitä, mutta silti katsoessamme elokuvaa olemme näkevinämme kolmiulotteisen tilan. Todel- lisuusvaikutelmaan vaikuttavat olennaisesti liikkeen ja syvyyden illuusiot. Hongisto mainitsee, että elokuvallisten muotojen avulla rakennamme mielessämme tilan, joka vastaa osittain sitä tilaa, jossa elämme. Näin muodostamme elokuvalle tilakentän, joka

ulottuu myös kuvarajojen ulkopuolelle. (Hongisto 2001.) Esimerkiksi *Rouva Presidentti* -henkilödokumenttielokuvassa (2012) seurataan Tarja Halosen viimeistä vuotta presidenttinä. Siinä kuvituskuvalla on muun muassa rakennettu tilan tuntu presidentin vastaanottohuoneesta, jolloin elokuvasta tulee kolmiulotteisempi. Dramaturgiaa tukeviin kuvituskuviin voidaan luetella aloitus- ja lopetuskuvat, siirtymäkuvat, reaktiokuvat ja haastattelun kuvituksen. Nämä dramaturgiaa tukevat kuvat ovat sellaisia, jotka tuovat dokumenttielokuvalle rytmin, tunnelman, jatkuvuuden ja ennen kaikkea elokuvallisuuden sekä se pitää yllä katsojan kiinnostusta, osallistumista ja panosta elokuvassa. Dokumenttielokuvassa on myös Chandlerin (2012, 161) mielestä hyväksyttävää käyttää reaktiokuvia joistain muista tilanteista, jos ja vain jos ne täsmällisesti esittävät ihmisten reaktioita tilanteeseen. Reaktiot ovat sitä, mitä näkisimme itse siinä tilanteessa, jota on kuvattu, sillä onhan elokuvan kuvaaminen tietynlaista rajaamista, koska kaikki informaatio ei mahdu ruudulle yhtä aikaa. Silloin katsojan mieleen muodostuu kohtauksen yleinen tunnelma, kun kohtauksen henkilöiden väliset kemiat tulevat esille.

Kuvituskuvaä käytetään myös tuomaan lisäinformaatiota haastattelutilanteeseen tai peittämään skarveja tai zoomauksia. ”Jokainen skarvi on todellisuuden häirintää, joten kekseliään leikkaamisen salaisuus on se, että skarvi antaa katsojalle enemmän kuin mitä häiriötä se aiheuttaa”, toteaa dokumenttielokuvaleikkaaja Larry Silk (Cunningham 2005, 236). Kun siis leikkaaja haluaa hieman siistiä haastateltavan puhetta ja tästä aiheutuvan skarvin päälle leikataan tarkoituksenmukaista kuvituskuvaä, niin se häiritsee katsojaa vähemmän kuin lauseen ja kuvan lyhentämisestä johtuva kuvassa tapahtuva hypähdys. Aaltonen (2011, 354) kuitenkin mainitsee, että haastatteluja leikataan nykyään enemmän hyppyskarvit kuvaan jättäen. Yleensä haastattelut kuvataan kahdella kameralla, joten kuvitusta ei tarvita, sillä haastattelusta voidaan leikata lähikuvaa tai laajempaa kuvaa, eikä silloin tule hyppyskarveja. Kuten Hampe (1997, 4) on sanonut, niin haastattelut eivät näytä aihetta. Tärkeintä dokumenttielokuvassa on, että se näyttää asioita eikä vain selitä niitä. Jos dokumenttielokuva vain selittää asioita, niin silloin siitä olisi voinut hyvin tehdä radiodokumentin.

Käytettäessä kuvituskuvaä on nimenomaan vältettävä ”vain kuvittamasta” teosta eli kuvilla on oltava jokin tarkoitus dokumenttielokuvan kokonaisuudessa. Dokumenttielokuva hyvin kuvattuna ei välttämättä kaipaa ylimääräistä kuvituskuvaä muuta kuin silloin, kun se on kerronnan kannalta tarpeellista ja sillä luodaan tilanteen tunnelma, näytetään samassa tilassa olevien henkilöiden reaktioita tai näytetään katsojalle tila, jossa

olla. Henkilödokumenttielokuvissa saatetaan käyttää paljon pitkiäkin haastatteluja, joita on suotavaa kuvittaa. Esimerkiksi dokumentaristi Sheila Curran Bernardin (2004, 146) mielestä tekijän on laitettava jotain liikkuvaa kuvaa valkokankaalle haastattelun päälle, jos haastateltavat vain puhuvat ja muita visuaalisia ratkaisuja ei ole osattu tehdä. Näin tietysti pitää toimia, jos haastateltavat puhuvat epäselvistä tai absurdeista asioista ja jos asian pystyy selventämään kuvin. Joskus kuvituskuva ei palvele tarkoitustaan eli se jää irtonaiseksi ja päälle liimatuksi. Periaatteessa elokuvakerronnassa kaikella tulisi olla merkitys (Pirilä & Kivi 2008, 109), joten turhat ja asiaansa palvelemattomat kuvituskuvat on syytä jättää käyttämättä. Aina ei tarvitse käyttää kuvituskuvaa, jos Hampen (1997, 52) sanoin visuaaliset todisteet ovat riittäviä. Turhaan ei kuitenkaan kannata käyttää kuvituskuvaa, jos kuvituskuva ei tuo kerrontaan syvyyttä tai mitään uutta. Mieluusti sitten jättää kuvituskuvan pois kokonaan.

3.2 Kun kuvituskuvaa ei ole

YLEn Ekan elokuvan ABC -sivusto Mediakompassissa kehottaa kuvaamaan paljon kuvituskuvia, koska niitä on leikkausvaiheessa aina liian vähän (Mediakompassi 2013). Monesti opiskelun aikana olen leikkauspöydän ääressä istuessani itsekin tuskaillut sitä, ettei kuvituskuvaa juurikaan ole muistettu kuvata kuvauspaikalla. Kuvauksia ei ole joko suunniteltu tarpeeksi hyvin tai sitten kuvituskuvan kuvaamiselle ei ole jäänyt aikaa teknisten ongelmien tai teknisen osaamattomuuden takia. Pahimmassa tapauksessa leikkausversioihin on pitänyt kirjoittaa tekstiplanssein, että kuvituskuvaa on tulossa tähän kohtaan ja että sitä ollaan menossa jälkeinpäin kuvaamaan. Eniten kuvauskuvaa tarvitaan televisioinserteissä, sillä puhuvaa päätä ei jaksa kovin pitkään tuijottaa ja mahdolliset kameran heilautukset ja muut kameran operoinnit on vain peitettävä jollakin. Kömmähdyksiä kun saattaa sattua kokeneemmallekin tekijälle. Pirilä & Kivi (2008, 86) mainitsevat teoksessaan, suurin hankaluus leikkauspöydässä syntyy väärin kuvatuista liikkeistä ja holtittomasta kameratyöskentelystä. Jollain virheet on peitettävä, jos virheiden jättäminen kuvaan ei ole tyylillinen ratkaisu.

Hampe (1997) mainitsee tyypilliset ongelmat, joita kannattaa välttää dokumenttielokuvan teossa: suunnittelemattomuus, puutteelliset visuaaliset todisteet, huono haastatteluteknikka ja huomiota herättävä työryhmä, joka puuttuu teoksessa esiintyvien ihmisten toimintaan (Hampe 1997, 6). Kaikki nämä syyt voivat johtaa siihen, että kuvituskuvaa

ei ole. Suunnittelemattomuus on Hampen (1997, 6) mielestä yleisin ongelma siihen, ettei kuvituskuvaa ole kuvattu. Minun mielestäni hyvin suunniteltu on puoliksi tehty ja suunnitellusta kuvasta, kuvakulmasta, kuvakompositiosta ja ohjauksesta leikkaajan tarvitsee valita vain paras eikä skarvin skarvia kuvan sisällä tarvitse tehdä. Täytyy myös muistaa, että haastattelutilanteessa kameraa operoidaan vain silloin kun haastatteli kysyy. Kun kameralla on zoomattu silloin kun haastateltava vastaa, on pakko keksiä jokin keino peittää huono kameratyöskentely. Kukaan ei jaksa katsoa levotonta kuvaa. Esimerkiksi henkilödokumenttiharjoitusta tehdessäni en ollut ohjastanut kokematon kuvaajaa, ettei hän tekisi haastateltavan vastauksen aikana kameralle yhtään mitään, niin jouduin käyttämään pelkästään kuvituskuvaa haastatteluäänien päällä. Muutoin haastattelukuvaa ei voinut käyttää ollenkaan sen levottomuuden takia, sillä haastateltavan pää ei välillä ollut ollenkaan kuvassa. Henkilödokumenttielokuvassa joskus käytetään ulkopuolisia haastatteluissa ja silloin yleensä käytetään kuvituskuvaa puheenaiheena olevasta henkilöstä haastattelun päällä.

3.3 Kuvituskuva ja leikkaus

Yleensä leikkaaja saa eteensä materiaalikasan, joka on kuvattu kokonaan ilman ennakkosuunnittelua tai vain muutaman liuskan synopsiksen pohjalta (Aaltonen 2011, 342). Olen itsekin huomannut tämän saman varsinkin lopputyöprojektini kohdalla, kun ohjaaja on ajatellut, että tarina löytyy materiaalista leikkauspöydällä. Aaltonen (2011, 336-337) mainitsee, että materiaalia on yleensä paljon, varsinkin nykyään, kun materiaalin kuvaaminen on suhteellisen halpaa ja helppoa verrattuna esimerkiksi filmikameroiden kanssa työskentelyyn. Aiemmin dokumenttielokuvan materiaalisuhde oli 1:7, nykyään lähes normaali suhde on 1:30. Tällainen materiaalin paljous korostaa leikkaajan dramaturgian tajuja ja kykyä hahmottaa kokonaisuuksia (Aaltonen 2011, 342). Liiallisen materiaalmäärän takia ongelmaksi voi muodostua se, ettei kaikkea ole suunniteltu ihan loppuun asti ja kuvituskuvan käyttö leikkauspöydässä on suotavaa, jollei pakollista. Hampe kuitenkin muistuttaa kirjassaan, että materiaalin on oltava hyvää ja dokumenttielokuvan väite on esitettävä nimenomaan kuvallisina kuin sanallisina keinoin (1997, 4). Olen Hampen kanssa samaa mieltä, vaikka ääni tuokin dokumenttielokuvaan ja elokuvaan yleensä oman ulottuvuutensa suhteessa todellisuuteen. Rohkeimmat tietysti jättävät ei-diegeettisen musiikin jälkituotantovaiheessa jopa pois, ettei ”todellisuus” rikkoudu.

Geof Bartz luonnehtii dokumenttielokuvan leikkausta näin: Dokumenttileikkaajat ovat rajoittuneita siihen materiaaliin, jonka tuottaja (Yhdysvalloissa, Suomessa ohjaaja) tuo leikkaushuoneeseen. Heidän täytyy käyttää mielikuvitustaan näyttääkseen katsojille tarinan, jossa on alku, keskikohta ja loppu tai löytääkseen rakenteen, joka ei välttämättä ole perinteinen tarina, mutta kuitenkin rakentaa tyydyttävän johtopäätöksen. (Cunningham 2005, 244.) Sekalaisen materiaalikasan saatuaan leikkaaja voi lähteä tekemään lähes mitä haluaa ja millaisella näkökulmalla haluaa. Silloin ei olla sidoksissa mihinkään rajoitteisiin. Yleensä leikkaaja leikkaa silloin, kun hän tahtoo kuljettaa tarinaa eteenpäin. Niin kohtauksen sisällä leikkaamisessa kuin kuvituskuva käytössä on muistettava, mitä Aaltonen (2011, 343) mainitsee kirjassaan eli kuvasta toiseen leikkaamiseen täytyy olla aina jokin syy. Jokainen kuva tuo lisää informaatiota tai uuden näkökulman. Jos se ei tuo näitä, niin sen voi jättää pois, koska kuva on yleensä silloin turhaa lisuketta tai ”tapettia”, kuten Aaltonen (2011, 355) kirjoittaa. Oikeaa vastausta siihen, milloin katsoja tahtoo nähdä, tietää tai kokea jotain uutta, ei ole. Motivaatio leikkaukseen pitää olla, sillä leikkaaja ei leikkaa sen takia, että hänen pitäisi tehdä mahdollisimman monta skarvia, että hän saisi palkkansa (Chandler 2012, 148).

Elokuvahistoroitsijoiden Jack C. Ellisin ja Betsy A. McLanen mukaan dokumentaarien metodia ja lähestymistapaa ohjaa välttämättömän periaate: kuvia ja äänimateriaalia manipuloidaan vain, jos se on välttämätöntä suuremman todellisuusvaikutelman aikaansaamiseksi (Helke 2006, 37). Jos ei ole tarvetta tehdä skarvia, niin silloin sitä ei kannata tehdä. Myöskin Pirilä ja Kivi mainitsevat, että todellisuuden dokumentoijien olisi syytä suhtautua harkiten ja varoen voimakkaimpien tositahtumien enempään dramatisointiin (2008, 54). Henkilödokumenttielokuvassa päähenkilö tulee näyttää sellaisena kuin hän on, eikä leikata vastoin sitä, mitä henkilö on todella sanonut. Koko ajan on pidettävä mielessä uskottavuus: mielestäni tapahtumia saa leikata erilaiseen aikajärjestykseen kuin mitä ne ovat oikeasti tapahtuneet, mutta silti pitää säilyttää uskottavuus. Jos tarina etenee paremmin ja selkeämmin, kun tapahtumia on siirretty eri aikajärjestykseen, niin katsoja ei välitä ajallisesta manipuloinnista.

Henkilödokumenttielokuvissa käytetään usein haastattelumateriaalia osana muuta kertontaa. Aaltonen (2011, 342) painottaa kirjassaan, että silloin kun elokuvantekijä tekee purettuihin haastatteluihin perustuvaa leikkauksäsikirjoitusta, on varottava, ettei puhe lähde viemään dokumenttielokuvaa. Kyse on kuitenkin elokuvasta ja elokuva toimii

elokuvan keinoin elävän kuvan avulla. Aaltosen (2011, 342) mielestä ensin olisi hyvä tehdä dokumenttielokuvan runko ja rakenne, sitten toiminnalliset kohtaukset ja vasta sen jälkeen käytettävät haastattelujen kohdat. Näin ollen ei käy niin, että lähdetään kuvittamaan puhetta, joka on myös Hampen (1997, 28) mielestä vältettävä asia, sillä kiinnostavan materiaalin on oltava paljastavaa, sen täytyy näyttää jotain, mitä muuten emme tietäisi. Ja sanat eivät näytä, ne vain kertovat. Kuvituskuvaa on siis joskus oltava, mutta sen on oltava sekä visuaalisesti että kerronnallisesti dokumentille merkittävää. Leikkausvaiheessa syntyvä rakennelma ei kuitenkaan kestä merkityksettömiä tekijöitä eikä sellaisia elementtejä, jotka voidaan käsittää väärin. Ne vain hämäävät ja rikkovat kehittelyä. Turhat ja merkityksettömät täytekuvat on jätettävä pois. (Pirilä & Kivi 2008, 69.) Esimerkiksi *Rouva Presidentti* -dokumenttielokuvassa (2012) on kohta, jossa Halonen puhuu poliitikkojen kanssa pöydässä, niin tämän kuvan väliin on leikattu kuva vesilasista ja myöhemmin kuva lasista, jossa on marjamehua tai punaviiniä. Se sekoitti omaa katsomiskokemustani ja mietin, onko sillä peitetty jotain vai onko sillä yritetty vain rytmittää kerrontaa siinä kuitenkaan onnistumatta. Joutuuko Halonen juomaan tavallista enemmän puheammatissa ja juoko hän työaikanaan viiniä? Tällaista tuskin dokumenttielokuvan tekijä ei ole tahtonut sanoa. Taidekokemus kuitenkin perustuu teoksen ja vastaanottajan väliseen vuorovaikutukseen (Pirilä & Kivi 2008, 64), joten sen on oltava eheä kokonaisuus, jotta katsoja jaksaa sen katsoa loppuun. Jotta leikkaaja pystyy tekemään teoksesta visuaalisen kokonaisuuden, niin kuvaajan pitäisi kuvata mahdollisimman hyvin jokainen tilanne kuin vain pystyy (Hampe 1997, 52). Silloin ei ole tarvetta turhalle kuvitukselle, vaan kohta toimii itsekseenkin.

On kuitenkin aina leikkaajan kuin myös ohjaajan ratkaisu, käyttääkö kuvituskuvaa vai ei. Esimerkiksi *Sotalapset*-dokumenttielokuva (2003) on tehty pelkästään haastatteluista ja muutamista haastateltujen valokuvista. Haastattelut kuitenkin on suunniteltu ja toteutettu niin hyvin, ettei kuvituskuvaa juurikaan tarvitse. Tai mielestäni on myös niin, että kuvituskuvien käyttäminen tekisi dokumentista lattean tai jopa pilaisi sen, koska ihmiset puhuvat niin aidosti omista kokemuksistaan.

Jos joku väittää, että dokumenttielokuvaan ei kuulu kuvituskuva, niin uskaltaisin itse väittää, että henkilödokumenttielokuvasta puuttuu jotain, jos siinä ei käytetä kuvituskuvaa. Aaltonen mainitsee, että ylipäätään dokumenttielokuvassa on enemmän tilaa vaihtoehtoisille kerrontatavoille ja kokeellisuudelle sekä kuvallista jatkuvuutta voidaan rikkoa, koska illuusion rakentaminen ei ole kerronnan tärkein tavoite (2011, 343). Tämä

lausahdus antaa vähintäänkin luvan kokeilla, mikä toimii ja jos se ei toimi, niin ymmärtää sen jättää pois. Periaatteessa kuvituskuvan käyttö on dokumenttielokuvan totuudellisuuden tietoista rikkomista. Kuitenkin henkilödokumenttielokuvan tyyliä kuvituskuvan käyttäminen on lähes pakollista. Pitää kuitenkin muistaa, että *Music Television* on tuonut nopeamman leikkausrytmin musiikkivideoiden myötä ja että nykyään dokumenttielokuvissa on sallittua käyttää jopa efektejä vahvistamaan sanomaa ja tunnetta. Häviääkö kuvituskuvan takia ajatus ”suorasta havainnoinnista” ja dokumenttielokuvaa määrittävästä autenttisuudesta? On hyvä muistaa, että dokumenttielokuvat eivät ole ”totta” vaan tekijän tulkinta todellisuudesta, ei sitä totuutta, missä elämme. Elokuvan totuus on sopimus katsojan ja elokuvan välillä, mitä pitää vaalia ja mihin molemmat pystyvät luottamaan.

Missä sitten on hyväksyttävän muokkaamisen ja tulkinnan ja toisaalta valehtelun, huijaamisen ja harhaan johtamisen välinen raja? Jokainen tapaus on ratkaistava erikseen, sillä yleispätevää sääntöä ei ole, koska paljon riippuu dokumenttielokuvan tyyliä ja lähestymistavasta. (Aaltonen 2011, 332.) Itse ainakin koen, että tekijä valehtelee silloin, kun hän leikatessa leikkaa vastoin sitä, mitä päähenkilö on todella sanonut tai tehnyt. Tarinan kuljettamisen takia tehdyt manipuloinnit eli skarvit eivät mielestäni ole huijaamista, vaan lähinnä katselukokemuksen tekemistä mielekkäämmäksi katsojalle.

4 KUVITUSKUVA ABU FUAD -HENKILÖDOKUMENTTIELOKUVASSA

Lähdimme tekemään opiskelijatoverini kanssa henkilödokumenttielokuvaa kebabravintoloitsija Fouad Hanafi-Eweissista. Aloitin dokumenttielokuvan leikkaamisen katsomalla materiaalin läpi ja pikkuhiljaa siitä materiaalia pudottaen. Tein monia raaka-leikkauksia, jotta saisin selvää, mikä dokumenttielokuvan syvin ajatus tulee olemaan. Jokaisella läpikäynnillä putosi materiaalia pois ja dokumenttielokuva alkoi pikkuhiljaa saada muotonsa. Kun olin selannut materiaalin läpi, niin työnarkomana mahdollisena teemana nousi selvimmin esille. Siitä puhuivat niin Fouad kuin hänen vaimonsa ja lapsensa. Suomalaisuus oli myös esiin tullut asia, joka kulkee taustalla koko ajan, mutta sitä ei alleviivata. Onhan Fouad maahanmuuttaja, joka tuntee olevansa enemmän suomalainen kuin egyptiläinen ja hän on myös suosittu työläinen Tampereella. Tietysti olisi ollut mahdollista käsitellä Fouadin maahanmuuttajataustaa, mutta sitä hän ei ole halunnut itse nostaa esille, joten sen käsittely tuntui turhalta. Fouad ei kuitenkaan ole kohdannut rasismia ensimmäisten vuosien jälkeen juurikaan, eikä näin lyhyeen dokumenttielokuvaan voi laittaa monia teemoja.

Pyrin leikkaamisessa lähtökohtaisesti kuvituskuvaavuuteen vain testatakseni, toimiiko dokumenttielokuva kuvituskuvaavomana. Tämä kokeilu kaatui siihen mahdottomuuteen, että kuvat eivät kertoneet asioita tarpeeksi informatiivisesti ja leikatusta dokumenttielokuvasta olisi melko nopeasti tullut kotivideomainen teos. Toisaalta sain kokeilla myös merkityksettömien kuvien lisäämistä teokseen, joka lopulta vain hämmensi eikä tuonut teokseen mitään lisää.

4.1 Abu Fuad -materiaalin haasteet

Kuvattua materiaalia oli paljon suhteessa lopullisen teoksen keston. Materiaalin katsomiseen ja parhaiden kohtausten valintaan meni eniten aikaa, sillä vaikutti siltä, aina ei ollut loppuun asti ajateltu, mitä kuvataan. Ohjaaja varmaankin lähti siltä seurantadokumenttiin kuuluvasta oletuksesta, että asiat tapahtuvat. Ei ollut pitkiä ottoja eikä selkeitä kohtauksia. Ei ollut myöskään potentiaalisten kohtausten uudelleen kuvausta, draaman hakua tai päähenkilön tekemisen painostamista, että tapahtuu sitä, mitä tahdotaan tapahtuvan. Alkuvaiheessa materiaali vaikutti todelliselta sekasorrolta. ”Kivoja” kuvia oli

tarjolla, mutta ne eivät tuntuneet leikkautuvan keskenään. Jos olisin saanut edes yhden toimivan pidemmän kohtauksen, niin sekin olisi pelastanut. Täytyy kuitenkin muistaa, että tämä on opiskelijatyö. Tarinan joutui etsimään materiaalikasasta, sillä ei ollut tarpeeksi visuaalisia todisteita (Hampe 1997, 4) tekemisestä. Dokumenttielokuvaohjaaja ja -tuottaja Jon Else (Bernard 2004, 218) mainitsee, että elokuvat ylittävät budjettinsa sen takia, koska leikkausaikaa tuhlataan siihen, että leikkaaja joutuu löytämään, mistä elokuva ylipäättään kertoo. Olisi ollut huomattavasti kivuttomampaa istua leikkaushuoneessa, jos minulla olisi ollut selkeä päämäärä, mitä kohti edetä.

Suurin ongelma materiaalissa oli puolestaan se, että Fouad puhuu kohtalaisen huonosti suomea ja siksi haastattelumateriaalia oli todella vaikea käyttää. Ei-natiivina suomalaisena hänen oli ehkä vaikea ymmärtää kuvaajan kysymyksiä, koska niiden ajoitus ei ollut kohdallaan sekä kysymyksen asettelu oli epäselvä. Ei kannata kysyä liian pitkää kysymystä tai vaihtaa kysymyksen sisältöä kesken kaiken. Fouadin vastaaminen oli myös haasteena, sillä hän toisti monesti peräkkäin samoja sanoja ja vastausaika venyi erittäin pitkäksi. Koska myös äänitys oli olosuhteiden pakosta huonoa, niin on ollut pakko päätyä siihen, että tehdään haastattelut muualla kuin meluisan kauppakeskuksen tiloissa ja kuvitetaan ääntä. Jos äänitys oli mennyt hyvin, niin sitten kuva oli täysin pimeä tai rajaus ties missä. Jos kuvaus oli mennyt hyvin, niin Fouadia ei ollut napitettu tai sitten taustamelu oli turhan suuri. Itse olisin jättänyt haastattelut ja kuvitukset käyttämättä ja etsinyt sen sijaan visuaalisia todisteita havainnoivan dokumenttielokuvan tyyliin, mutta nyt enemmän dokumenttielokuvassa selitetään asioita. Olisin halunnut enemmän arkipäiväistä tapahtumattomuutta, mutta sellaisen kuvaamiseen ei tuntunut olevan tarpeeksi kärsivällisyyttä.

Yleensä tapahtumat oli kuvattu puolesta välistä, jolloin visuaalisten todisteiden leikkaaminen oli hankalaa. On varmasti ollut hankalaa olla samaan aikaan niin kuvaaja kuin ohjaaja, joten tilanteessa ei ole oltu mukana heti, kun tilanne on päällä. Kuvaamista joutui varmasti myös improvisoimaan, sillä kebab-ravintolassa kävi asiakkaita tiuhaan tahtiin ja kaikkia ei saanut kuvata. Monet kävelivät juuri siinä kohdassa kameran etualan ohi, kun jotain merkittävää tapahtui.

Dokumenttielokuvaa varten kuvattu materiaali on kuvattu noin vuoden ajanjaksolla. Kun aloitin leikkaustyön, niin vielä kaikkea ei ollut kuvattu. Tämänkin takia leikkaamisen aloittaminen oli vaikeaa, koska tarkka lopputulos ei ollut vielä tiedossa. Oli muka-

vaa, että samat teemat toistuvat tiettyjen vuoden aikojen kohdalla. Kesä ja syksy ovat molemmat erittäin perhekeskeisiä. Kevättalvi 2012 ja kevät 2013 ovat molemmat työkeskeisiä. Dokumenttielokuva on seurantadokumenttielokuvan tyylinen, koska ohjaaja luotti alun alkaenkin siihen, että merkittävät asiat vain tapahtuvat. Materiaalia sai katsoa sillä silmällä, mitä puuttuu ja tämän tiedon pohjalta kuvaaja-ohjaaja lähti kuvaamaan lisämateriaalia.

4.2 Kuvituskuvan käyttötilanteet

Seuraavaksi käsittelen omia leikkauksellisia ratkaisujani Abu Fuad -henkilödokumenttielokuvassa. Kuten jo aiemmin mainitsin, niin olen jakanut kuvituskuvan käyttötilanteet seuraaviin kategorioihin: tekniset tilanteet, sisällölliset tilanteet, selittäminen/havainnollistaminen/esittävä ja dramaturgia. Jokainen kategoria sisältää muutaman otteen käyttämästäni kuvituskuvista Abu Fuad -henkilödokumenttielokuvassa. Kategoriat ovat sellaisia, joista yleensä häiritseviä tekijöitä poistetaan paremman ja uskottavamman todellisuusvaikutuksen aikaansaamiseksi. Tällöin häiritsevät tekijät eivät vie kohtauksen huomiota, koska yleensä katsoja kiinnittää huomionsa häiritsevään tekijään ja kohtauksen todellinen merkitys jää huomiotta. Pyrin antamaan mahdollisimman paljon esimerkkejä kuvituskuvien käyttötilanteille, mutta aina en ole kokenut välttämättömäksi käyttää kuvituskuva. Olen ottanut käsitteeseen myös muutaman sellaisen kohtauksen, jota en ole lopullisessa työssäni käyttänyt.

4.2.1 Tekniset tilanteet

Teknisiin tilanteisiin oman lopputyöprojektin kohdalta voisin luetella valomuutokset, kameratyöskentelyn ja äänityksen ongelmat. Yleensä kuva oli hyvälaatuista ja ääni heikkolaatuista tai toisinpäin, ei koskaan molempia yhtä aikaa. Näissä tilanteissa kuvituskuvan käyttäminen oli välttämätöntä.

Valomuutokset ovat niitä, kun kuvassa tapahtuu selkeä muutos valaistuksen suhteen. Joko tullaan ulkoa sisälle tai sisältä ulos, jolloin kamera ei ehdi heti tottua vallitsevan valon muutokseen. Esimerkiksi haastattelutilanteessa ulkona paistanut aurinko meni pilven taakse, jolloin kuva muuttui täysin pimeäksi (kuva 1). Tätä ei ollut huomattu heti,

koska Fouad puhuu tärkeää asiaa, eikä haastattelutilannetta sen takia ole keskeytetty. Ratkaisin asian kuvittamalla haastattelua montaasilla viimeisen päivän kättelyistä ja halauksista (kuvat 2 ja 3), sillä haastattelussa puhutaan Suomeen tulosta ja siitä kuinka Fouadia arvostetaan nykyään, vaikka aluksi oli vaikeaa. Se oli paras ratkaisu myös ajallisesti, koska tässä vaiheessa dokumenttielokuvaa oltiin sulkemispäivässä. Ratkaisuni myös havainnollistaa ja tukee puhetta, jolloin puhe ei jää vain pelkäksi puheeksi, jonka todellisuusarvon katsoja saattaisi kyseenalaistaa.



KUVA 1. Pimeä haastattelukuva.



KUVA 2. Asiakkaat kättelevät Fouadia.



KUVA 3. Fouad tyytyväisenä saamastaan suosiosta.

Kameratyöskentely ei myöskään aina ollut kohdillaan. Edellä mainittu kuvan pimeys voisi myös liittyä tähän, mutta enemmän tarkoitan tässä liiallisesti heiluvaa käsivarakuvausta tai sitä, että kuvattava henkilö on rajautunut osittain pois kuvasta. Näitä kuvia oli materiaalin joukossa useita eivätkä ne päätyneet lopulliseen versioon, vaikka asiaa ne sisälsivätkin sen verran ja ytimekkäästi, että olisin niitä halunnut käyttää. Jos niitä olisi

käyttänyt, niin ne olisi joutunut kuvittamaan ne kokonaan eikä se mielestäni ollut oikea ratkaisu tässä kohtaa. Esimerkiksi Fouad pyytää asiakasta kakkukahveille (kuva 4). Fouad on rajautunut pois kuvasta osittain ja käsivaralla kuvattu kuva heiluu zoomauksen ja lähemmäksi kävelyn takia.



KUVA 4. Heiluva kuva, jossa puhuja rajautuu osittain pois kuvasta.

Äänityksessä oli myös ongelmia, sillä Koskikeskus, jossa Abu Fuad Kebab -ravintola sijaitti, on paikkana erittäin meluisa ja kaikki ulkopuoliset äänet kuuluivat erittäin hyvin, varsinkin jos henkilöllä ei ollut langattomia mikrofoneja. Samaan aikaan Koskikeskuksessa oli Miinusvirus-tarjouspäivät, jolloin mainoskuulutuksia tuli normaalia enemmän eikä tässä dokumenttielokuvassa ollut tarkoitus mainostaa yhtäkään ulkopuolista liikettä. Kebabin leikkuuäänet kuuluivat myös erittäin hyvin, sillä Fouad puhuu sen verran hiljaa ja äänen tasoja oli pakko pitää korkealla. Kun Fouad puhui kebabravintolansa välittömässä läheisyydessä, niin kebabin leikkuuäänet kuuluivat aina taustalla vieden huomion puheelta.

4.2.2 Sisällölliset tilanteet

Sisällöllisiin tilanteisiin lasken häiritsevät objektit kuvissa, kuten puomimikrofonit, kuvan taustalla tapahtuvan ilmeilyn, kameran tiedostamisen, epäsovinnaisen käytöksen,

epäuskottavan ilmeen ja puhumisen ongelmat. Jälkimmäiset lajityypit perustuvat oikeastaan sille eettiselle näkökannalle, että henkilöä ei saa tahallisesti vahingoittaa. Tietysti, jos henkilö käyttäytyy jatkuvasti moraalittomasti tai tietynlainen käytös kuuluu henkilön persoonaan, niin sen kyllä saa näyttää. Kuitenkin mielestäni tärkeää on pyrkiä näyttämään juuri sellainen kuva henkilöstä, jota hän todella on eikä sitä, mitä hän on yhden kerran vahingossa tehnyt viihdearvon takaamiseksi. Häiritsevistä objekteista tahdon mainita sen verran, että leikkaamani dokumenttielokuva ei kyseenalaista dokumenttielokuvan tekemisen konventioita eikä alleviivaa elokuvan todellisuuden keinotekoisuutta, joten kameran edessä näkyvät mikrofonit ja muut tekijät eivät sovi tyyllisesti kerrontaan ja ne pitää jollainlailla häivyttää.

On ymmärrettävää, että lapset tykkäävät esittää kameralle. Jätin sen takia muutaman kohtauksen pois, koska tarkoituksena ei ole nolata ketään ja jos kyseiset henkilöt dokumenttielokuvan näkevät joskus myöhemmin, niin he eivät tunne itseään nolatuiksi. Esimerkkinä tästä on perhe, joka tuli syömään kebabia viimeistä kertaa (kuva 5). Heidän tarinansa olisi ollut hyvä, mutta perheen nuorin poika pyörittelee silmiään niin vauhdikkaasti, että kaikki huomio kiinnittyy häneen. Katsoessani materiaalia yritin kuunnella mitä asiaa perheellä on, mutta huomioni kiinnittyi jatkuvasti poikaan, joka sattuu olemaan vielä kultaisen leikkauksen kohdilla.



KUVA 5. Perhe kebabia syömässä ja poika pyörittelee silmiään.

Toinen esimerkki on, kun Fouad ja hänen lapsenlapsensa leikkivät piilosta (kuva 6). Fouad antaa pojalle kaksi vaihtoehtoa: joko hän lähtee pojan kanssa treeneihin tai sitten hän leikkii piilosta molempien kanssa. Poika päätyy siihen ratkaisuun, että Fouad leikkii näiden kanssa piilosta. Tämä olisi ollut mukava näyttää kokonaisuudessaan, mutta pojan sisko tulee kameran eteen irvistelemään ja häiritsemään kuvaajan työtä. Päädyin ratkaisuun, että jätän kuvan pois ja käytän vain yhden piilosleikin ja jätän pojan huudahduksen ”uudestaan”.



KUVA 6. Fouad ja lapsenlapset leikkimässä piilosta.

Kun kuvataan yleisellä paikalla ravintolan asiakkaita, niin varmasti joku asiakkaista tai satunnaisista ohikulkijoista jossain vaiheessa tiedostaa kameran (kuva 7). Karsin monta kuvaa sen takia, koska kuvan reunalla seisonut asiakas tuijottaa aivan suoraan kameran, muttei kuitenkaan uskalla kysyä, missä kuvattua materiaalia käytetään tai mitä varten paikalla yleensä on kamera. Liiallinen kameran tiedostaminen vain häiritsee katsojaa yhtä paljon kuin tilanteeseen sopimaton käytös. Kuvan zoomaaminen taustalla tapahtuvaan tilanteeseen olisi ollut turhaa, koska kuva on rajattu jo valmiiksi oudosti, eikä sopivaa kuvituskuvaa ollut.



KUVA 7. Asiakas tuijottaa kameraan.

Joskus todellista elämää kuvattaessa ihmiset käyttäytyvät epäsovinnaisesti. He joko eivät enää muista kameraa tai sitten eivät välitä, mitä tekevät. Toisinaan totuudellisuuden hakemisessa törmää myös epäuskottaviin ilmeisiin. Haastateltava voi vastata toista ja tarkoittaa ilmeellään aivan toista. Näin kävi Fouadin vaimon kohdalla, sillä tämä puhuu melko ironisesti. ”Joku vaimo voisi olla närkästynyt”, hän toteaa. Jos tämän kommentin päälle olisi laittanut kuvaa Fouadista ja esimerkiksi jostain naisesta, niin katsojalle olisi saattanut tulla mieleen, onko nainen Fouadin toinen vaimo. Jos katsoja ei, syystä tai toisesta, kuule ironiaa puheesta, niin sitä on turha kuvittaa, ettei henkilöstä tule vääriä mielikuvia.

Ei-natiivi suomen kieli pakotti käyttämään *voice-offia* eli kuvaa äänen päällä. Fouad puhuu niin epäselvästi ja epätarkasti, että puheen seasta oli pakko leikata sanoja pois, että saa välitettyä katsojalle, mitä hän todella tarkoittaa vastauksellaan. Välillä joutui poistamaan sanojen toistelua tai kuvaajan sanoja puheen välistä, sillä Fouad tahtoi kuvaajan reagoivan jutusteluunsa. Puheen taukoja ei mielestäni tarvitse poistaa, mikäli ne eivät kestä minutteja. Jonkinlainen persoonallisuus puheesta on kuitenkin välityttävä, mutta jos puhe on erittäin epäselvää, niin kuvan merkitys vähenee tai häviää kokonaan, jos katsoja joutuu käyttämään kaiken energiansa kuuntelemiseen. Toinen vaihtoehto on tietysti tekstittää puhe, johon varmaan joutuu päätyämään. Esimerkkinä epäselvän puheen kuvituksesta on kuva, jossa Fouad on väsyneenä kärryjen kanssa (kuva 8) ja puhuu

siitä, että on ”melko varma itku”, kun hän joutuu lopettamaan liikkeensä. Tällä ratkaisulla sai myös häivytettyä kuvan taustalla tulleet mainoskuulutukset.



KUVA 8. Fouad odottaa hissiä ja taustalla voice-offina hänen tulevaisuuden suunnitelmiaan.

4.2.3 Selittävät / havainnollistavat / esittelevät kuvat

Selittäviin tai havainnollistaviin kuviin kuuluu muun muassa tilan hahmottamiseen tarvittavat kuvat. Elokuva on kaksiulotteinen todellisuus, jonka kuvat ovat rajattuja, että ne mahtuvat televisioruudulle tai valkokankaalle. Tilan kolmiulotteisuuden hahmottamiseen tarvitaan kuvituskuvia. Kaksi peräkkäistä kuvaa samasta tilasta eri kuvakulmista muodostavat tämän illuusion. Havainnollistavat kuvat näyttävät yleensä lähikuvassa, mitä tapahtuu. Esitteleviin kuviin lasken eri paikoista otetut kuvat, jotka kertovat, min-kälaisessa paikassa tai rakennuksessa ollaan ja millä paikkakunnalla ollaan. Nämä kolme kategorialla ovat melko samantyyllisiä ja siksi käsittelen niitä yhdessä alaluvussa.

Fouad puhuu lähikuvassa siitä, että hän on tehnyt samaa työtä 30 vuotta. Samalla hän tekee jotain, jota lähikuvassa ei käy ilmi, mutta äänestä kuulee hänen pilkkovan jotain. Katsoja varmasti kiinnostuu siitä, mitä Fouad tekee. Lähikuva tomaateista ja veitsestä

(kuva 9) kertoo, että hän pilkkoo tomaatteja. Tällöin katsoja yhdistää ”jonkin tekemisen”, pilkkomisen äänen ja pilkkomiskuvan yhdeksi kokonaisuudeksi.



KUVA 9. Fouad pilkkoo tomaattia.

Esittelevät kuvat kertovat, missä päin maailmaa sijaitaan ja millaisessa paikassa. Fouadin kebab-ravintola sijaitsee Koskikeskuksen kauppakeskuksessa Tampereella (kuva 10). Katsoja hahmottaa välittömästi, missä ollaan ja minkälaisessa paikassa. Yhdellä kuvalla pystyy kertomaan todella paljon ja mieluusti tällaisella 3 sekunnin mittaisella kuvalla toteaa suoraan, missä ollaan eikä tarvitse erikseen selittää. Se myös konkretisoi paikan paremmin kuin puhe.



KUVA 10. Koskikeskus ulkoa kuvattuna.

Viimeisenä päivänä kebab-ravintolassa oli tungosta. Sen olen havainnollistanut kebab-ravintolan asiakkaiden muodostamasta jonosta (kuva 11) ja tehnyt selväksi, mihin nämä ihmiset jonottavat leikkaamalla seuraavan kuvan kebab-työntekijään, joka tekee kebab-annosta (kuva 12). Fouad alkaa puhua tässä Suomeen tulostaan, joka kuvallisesti jatkuu aiemmin mainitulla montasileikkauksella viimeisestä päivästä. Samanlaista kuvakerontaa käytin myös silloin, kun kebab-työntekijä tekee Abu Fuad Kebab -ravintolan viimeistä kebabia. Viimeisen kebabin teon yhteydessä näytetään sitä henkilöä, joka viimeisen kebabin on tilannut, jolloin katsoja saa tietää konkreettisesti, kenelle kebabia tehdään.



KUVA 11. Asiakkaat jonottamassa kebabille.



KUVA 12. Abderrahman kokoamassa kebab-annosta.

4.2.4 Dramaturgia

Dramaturgiaa tukeviin kuvituskuviin voidaan luetella aloitus- ja lopetus kuvat, siirtymäkuvat, reaktiokuvat ja haastattelun kuvittamisen. Nämä kuvat, jotka ovat yleensä lähi-

kuvia, tekevät ilmaisusta elokuvallisemman kuin esimerkiksi *cinema vérité*n tyylliset pelkät laajakuvat tapahtumista.

Aloitus- ja lopetuskuvat ovat kuvituskuvia ja yleensä niiden alla soi musiikki. Aloituskuva avaa elokuvan ja lopetuskuvan olisi hyvä olla vastakkainen kuva aloituskuvalle, ainakin amerikkalaisten käsikirjoitusoppaiden mukaan.

Aloituskuvaksi valitsin sellaisen kuvan, joka mielestäni kuvaa parhaiten Fouadia työntouhussa. Päädyin käyttämään kuvaa varastosta, jossa Fouad pakkaa päivän tavaroita ostoskärryihin (kuva 13). Aloituskuvan olisi hyvä olla informatiivinen, mutta mielenkiintoinen. Sen tulisi herättää katsojan mielenkiinto ja sitouttaa tämä katsomaan pidemmällekin. Se ei kuitenkaan saa olla liian informatiivinen ja päähenkilön olisi hyvä olla kuvissa. Mielestäni tässä aloituskuvassa katsoja pystyy jo päättelemään, että tämä henkilö on jonkinlaisen ravintolan työntekijä. Tarkasti kun katsoo kuvaa, niin näkee kebabvartaan, maitopurkkeja, ruokateollisuuskoneita ja kaalin.



KUVA 13. Aloituskuva.

Lopetuskuva on yleensä vastakkainen kuva aloituskuvalle. Lopetuskuvassa Fouad on kuvainnollisesti vapaa kuin taivaanlintu (kuva 14) ja pääsee taas tekemään sitä, mikä hänelle on tärkeintä, kuten hän sanoo ennen lopetuskuvaan siirtymistä. Hän myös näyttää virkeämmältä. ”Olen suomalainen” -kappale soi taustalla.



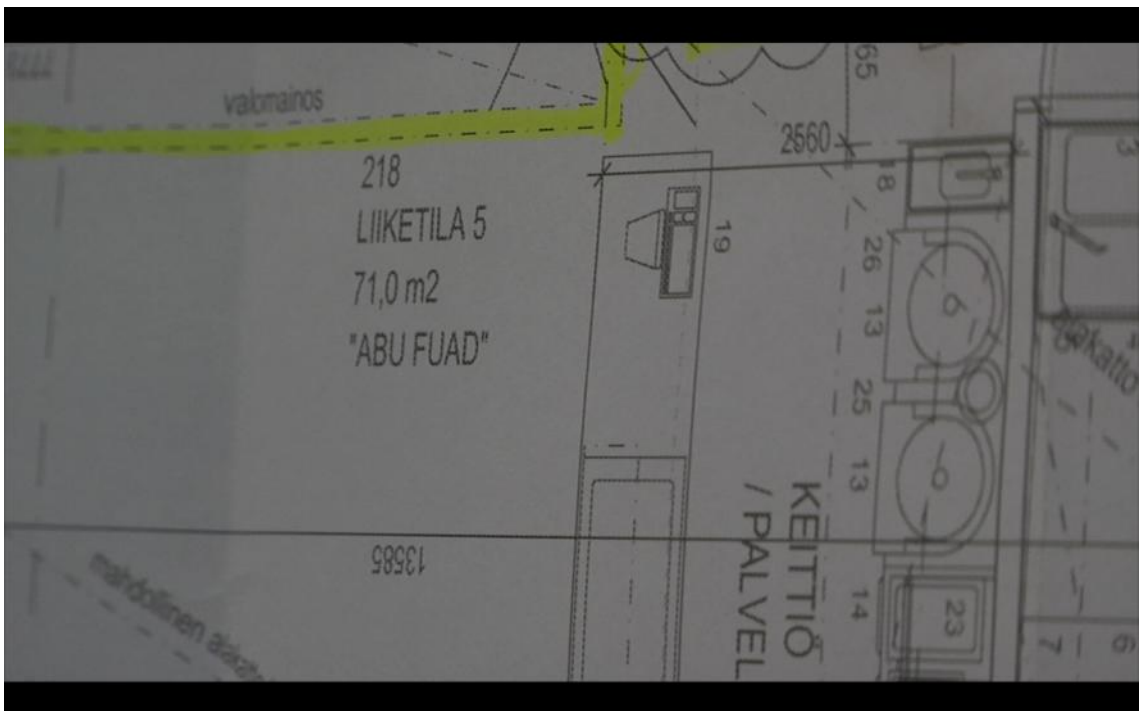
KUVA 14. Lopetuskuva.

Haastattelutilannetta pystyy dramatisoimaan kuvituskuvalla varsinkin silloin, kun joku muu kuin päähenkilö puhuu haastattelussa tai päähenkilö puhuu muusta kuin itsestään. Yleensä on mielenkiinnontonta, jos jostakin vain puhutaan, eikä puheenaihetta näytetä.

Fouad puhuu haastattelukuvassa siitä, kun on niin väsynyt. Hän puhuu normaalista päivästä, kun oli töissä ja samalla jalat liikkuvat kohti jotain (kuva 15). Pohjapiirros rakennuksesta (kuva 16) antaa katsojalle vihjeen siitä, että kohti uutta ollaan menossa. Rakennustyömaakuvalla (kuva 17) katsojalle konkretisoituu, että uusi ravintola on todellakin rakentumassa ja näillä kuvavalinnoilla pohjustetaan tulevia avajaisia.



KUVA 15. Jalat kohti uutta ravintolaa.



KUVA 16. Uuden ravintolan pohjapiirros.



KUVA 17. Kuva rakennustyömaalta.

Toisaalta aina haastattelukuvan päällä ei kannata käyttää kuvituskuva. Tällaiseen ratkaisuun päädyin, kun Fouad puhuu siitä, kun ei ole ehtinyt olla lastensa kanssa ja puhkeaa yhtäkkiä itkuun (kuva 18). Kuvassa on niin suuri tunnelataus, että kuvittamalla sitä olisin pilannut tunnelman tyystin.



KUVA 18. Fouad itkee.

Siirtymäkuvat tasaavat kerrontaa. Ne antavat hengähdys- tai miettimistaukoja ja jaksottavat kerrontaa. Omassa lopputyössäni olen käyttänyt siirtymäkuvia silloin kun vuodenaika vaihtuu. Dokumenttielokuvaa on kuvattu reilun vuoden verran ja halusin selkiyttää vuodenaikojen vaihtelua, etteivät aikahypyt ole liian suuria ja hämmentäviä katsojalle. Katsoja saa vihjeen uudesta vuodenaikasta, koska dokumenttielokuva oli aika pitkälti kuvattu pelkästään sisätiloissa. Käytin muun muassa seuraavia siirtymäkuvia: lehtiaalokko, talvimaisema, lumpeet (kuva 19), lehdet maassa (kuva 20), viimeinen sulkeminen, lapset pihalla, solmion kiristys ja kebabvarras pyörii.



KUVA 19. Lumpeet, kesä.



KUVA 20. Lehtiä maassa, kesä on vaihtunut syksyksi.

Reaktiokuvilla luodaan kohtaukseen tunnelma ja todellisuus. Koska elokuvaa joutuu rajaamaan, niin reaktiokuvia täytyy olla. Myös katsojan katse kohdistuu haluttuun asiaan, kun asia kerrotaan lähikuvin. Jos havainnollistavat kuvat luovat tilan, niin tunnelma, todellisuus ja henkilöiden välinen kemia luodaan lähikuvilla ihmisten reaktioista kohtauksen sisällä tapahtuvaan toimintaan. Tällaisia kuvia ei paljon ollut käytettävissä lopputyössäni, sillä dokumenttielokuva on kuvattu vain yhdellä kameralla, joten huomio on yleensä ollut päähenkilö Fouadissa.

Fouadin pojantytär soittaa torvea ja koira laulaa torven tahtiin (kuva 21). Tällä kohtauksella pohjustetaan Fouadin kyllästymistä lomailuun. Ensin Fouadia tuntui naurattavan koko touhu, mutta sitten alkoi tympäyttää (kuva 22). Tympääntynyt kuva on kuvattu hieman jälkeenpäin, mutta samana päivänä ja Fouad istuu samalla penkillä. Mielestäni leikkaamalla nämä kaksi kuvaa peräjälkeen, sain paremman totuusvaikutelman aikaiseksi, vaikka kuvien välillä on enemmän aikaa.



KUVA 21. Enni soittaa torvea ja Hukka-koira laulaa.



KUVA 22. Fouadin reaktio torven soittamiseen.

5 PÄÄTELMÄT

Ensin käsittelin dokumenttielokuvan määritelmää ja sen totuudellisuutta. Kun puhutaan dokumenttielokuvan totuudesta ja totuudellisuudesta, niin pitää muistaa, että totuus ja totuudellisuus ovat elokuvan totuutta ja todellisuutta, joissa vallitsee omat sääntönsä. Dokumenttielokuva pyrkii kuitenkin esittämään todellisuutta sellaisena kuin se on. Dokumenttielokuvan genreja on niin paljon, että yhdenmukaista tapaa totuuden kertomiseen ei ole. Vain kokeilemalla tietää, mikä toimii. Dokumenttielokuva ei ole yksiselitteinen, mutta yhteistä taitaa useammalle dokumenttielokuvalla olla haastattelujen käyttö, selostus ja spontaanin näköinen kuva. Dokumenttielokuva kuvaa tosielämän tapahtumia ja näin ollen sen tulee olla uskottava. Loppujen lopuksi se on tekijän tulkinta todellisuudesta.

Tämän jälkeen analysoin kuvituskuvaa ja sen käyttöä vahvasti leikkaajan näkökulmasta. Määrittelin kuvituskuvan tarkoittamaan niitä kuvia, joita ei ole tarkoitettu pelkäksi kuva- tai äänilähteeksi. Kuvituskuvaa käytetään lisäinformaation esittämiseksi tai kuvaustilanteen virheiden peittämiseksi. Se ei saa olla tapettikuvaa kuitenkaan. Aina kuvituskuvaa ei välttämättä tarvitse käyttää, mutta yleensä se kuljettaa tarinaa jouhevammin eteenpäin.

Kuvituskuva on henkilödokumenttielokuvan kannalta tärkeä ja jopa olennainen asia. Ilman kuvittamista katsomiskokemus saattaa jäädä tylsäksi. Kuvitus tuo lisää informaatiota, sillä merkityksettömiä kuvia dokumenttielokuva ei kestä. Sanoman on oltava selkeä ja jokaisella kuvalla tulisi olla merkitys. Merkityksetön kuva vain hämmentää katsojaa. Kuvalla, on se sitten kuvituskuvaa tai niin sanotusti ensisijaista kuvaa, on oltava motivaatio.

Leikkaaminen ja kuvituskuva luovat rytmiä dokumenttielokuvalla, jos rytmiä ei ole huomioitu jo kuvaustilanteessa. Mielestäni leikkaaminen ei riko elokuvan todellisuutta, vaan se tukee sitä. Täytyy muistaa, että esitysaikakin on rajattua, niin kaikkea ei saa kuitenkaan kerrottua. Jos jotain tärkeää ei ole kuvattu, niin on muistettava, että sitä ei ole. Katsoja ei saa tietää siitä, mitä ei ole.

Olen täysin samaa mieltä siitä, mitä Pirilä & Kivi (2008) ovat kirjoittaneet: jokainen elävän kuvan tekijä yrittää ponnisteluillaan saada aikaan yhteisesti ja yleisesti ymmärrettävän viestin. Viestin, jonka hän haluaa herättävän huomiota ja erottuvan muusta tarjotusta informaatiosta. Jotta tähän päästään, viestin on oltava kiinnostavassa muodossa. Teoksen rakenteen ja kerronnan tulisi tarjota katsojalle elämyksellistä kokemista teoksen alusta loppuun. (Pirilä & Kivi 2008, 35.) Bernardin (2004, 61) sanoin, jos taas elokuva on hyvä, niin kuka välittää mitä sääntöjä olet rikkonut?

Projektiosuutta leikatessani päädyin siihen lopputulokseen, että ensinnäkin kuvituskuva on olemassa ja toiseksi, että sitä on hyvä ja sallittua käyttää tietyin ehdoin. Leikkaajan näkökulmasta kuvituskuva on lähinnä elinehto. Kuvauksissa pitäisi muistaa kuvata kuvituskuvaa, että leikkaajalla on edes jotain vaihtoehtoja, jos kuvauksissa jotkin asiat ovat menneet pieleen tai jos kerronta vaatii kuvituskuvaa. Kaikkea kuvattua materiaalia ei tarvitse käyttää, mutta tyhjästä on vaikea nyhjäistä.

Kuvituskuva terminä on ehkä huono ja kömpelö kuvaamaan sitä moninaisuutta, jota kuvituskuvat ovat. Kuvituskuva on enemmän kuin roskakuva, koska se ei ole hengetöntä, vaan merkityksellistä ja lisäinformaatiota tuovaa kuvaa. Sillä luodaan tilan kolmiulotteisuus kaksiulotteiselle televisioruudulle tai valkokankaalle, koska kaikkea ei ole mahdollisuutta vangita suhteellisen pienelle ruudulle. Reaktiokuvilla luodaan kohtaamisen tunnelma ja henkilöiden väliset kemiat. Kuvituskuvalla havainnollistetaan paikkoja ja tapahtumia. Toisinaan se myös pelastaa leikkaajan kuvaustilanteissa tapahtuneiden lapsusten kynsistä.

Kuvituskuvaa on sallittua käyttää niissä raameissa, jos siihen on tarvetta ja jos se palvelee kerrontaa ja emootiota paremmin kuin kuvituskuvattomuus. Mielestäni kuvituskuva ei riko henkilödokumenttielokuvan todellisuuden illuusiota, vaan tekee siitä eheämmän kokonaisuuden vieden tarinaa eteenpäin ja jaksottaen aika ajoin kerrontaa. Ja jos kaikki elementit toimivat henkilödokumenttielokuvassa, niin miksi lähteä kyseenalaistamaan elokuvan todellisuutta tai totuutta? Se täytyy ymmärtää, että kaikkea ei voi kertoa edes kokopitkän elokuvan puitteissa, vaan jotain on myös jätettävä pois ja pois jättäminen tehdään yleensä rajaamalla. Ja jos asioita rajataan, niin jos se on todellisuuden manipuloimista ja illuusion rikkomista, koska aivan kaikkea ei silloin näytetä.

LÄHTEET

ELOKUVAT:

Melancholian 3 huonetta. 2004. Ohjaus: Pirjo Honkasalo. Tuotanto: Millennium Film - Kristiina Pervilä, Baabeli Ky – Pirjo Honkasalo.

Nanook - pakkasen poika. 1922. Ohjaus: Robert J. Flaherty. Tuotanto: Robert J. Flaherty.

Rouva Presidentti. 2012. Ohjaus: Aleksi Bardy. Tuotanto: Helsinki-filmi Oy – Miia Haavisto, Funny Films Oy – Osku Pajamäki.

Sotalapset. 2003. Ohjaus: Erja Dammert. Tuotanto: Kinotar – Lasse Saarinen.

KIRJALLISUUS:

Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Bernard, S. 2004. Documentary storytelling for film and videomakers. Burlington, Massachusetts: Focal Press.

B-roll, Wikipedia 2012. Luettu 30.10.2012. <http://en.wikipedia.org/wiki/B-roll>

Chandler, G. 2012. Cut by cut. Editing your film or video. California: Michael Wiese Productions.

Cunningham, M. 2005. The art of the documentary. Ten conversations with leading directors, cinematographers, editors and producers. Berkeley, California: New Riders.

Dogma 95, Wikipedia 2013. Luettu 14.4.2013. http://fi.wikipedia.org/wiki/Dogma_95

Hampe, B. 1997. Making documentary films and reality videos. A practical guide to planning, filming, and editing documentaries of real events. New York: Henry Holt and Company.

Helke, S. 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Jyväskylä: Gummerus.

Helke, S. 2008. Tarina ja todellisuus. Dokumenttaarisuus ja radikaali realismi. Lähikuva 3/2008, 56-62.

Hongisto, I. 2001. Elokuvallisten tilan ulottuvuudet. Kuvarajaus ja tilan representaatio Robert Bressonin elokuvassa Kuolemaantuomittu on karannut. Wider screen 2001/4.

Hongisto, I. 2008. "Olen valmis lähikuvaani". Kasvot ja dokumenttielokuva. Lähikuva 3/2008, 9-25.

Häkkinen, M. & Kosonen, P. 2010. Monikameratuotannon suunnittelu ja toteutus urheilutapahtumassa Crystal Cup 2010. Tietojenkäsittelyn koulutusohjelma. Mediatuotannon suuntautumisvaihtoehto. Mikkelin ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 30.10.2012. <http://publications.theseus.fi/>

Järvinen, I. kuvauksen lehtori. 2012. Henkilökohtainen tiedonanto. 20.9.2012.

Kiiltomäki, S. & Nurmioja, I. 2010. Voimaa etsimässä -dokumenttielokuva. Kulttuuri-tuotannon koulutusohjelma. Mediatuottamisen suuntautumisvaihtoehto. Seinäjoen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 30.10.2012. <http://publications.theseus.fi/>

Kuvitus, Wikipedia 2012. Luettu 3.10.2012. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Kuvitus>

Luovuus, Wikipedia 2013. Luettu 7.4.2013 <http://fi.wikipedia.org/wiki/Luovuus>

Mediakompassi. 2013. Dokumentti. Luettu 7.4.2013.
<http://yle.fi/vintti/yle.fi/mediakompassi/mediakompassi/4-6-luokkalaiset/ekanelokuvan-abc/kamera-ja-kuvaus/dokumentti.htm>

Mäkelä, K. 2010. Henkilökuvadokumentin alun rakentaminen. Viestinnän koulutusohjelma. Diakonia-ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 30.10.2012. <http://publications.theseus.fi/>

Pirilä, K. & Kivi E. 2008. Elävä kuva. Elävä ääni. Toinen osa. Leikkaus. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Todellisuus, Wikipedia 2013. Luettu 7.4.2013 <http://fi.wikipedia.org/wiki/Todellisuus>

Vehkalahti, I. 2012. Luento kurssilla Uuden sukupolven dokumenttielokuva. Tampereen yliopisto, 2.3.2012. Tampere.

Von Bagh, P. 2007. Vuosisadan tarina. Dokumenttielokuvan historia. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.