

Juho Vuolas

**DOKUMENTTIELOKUVAN KUVALLINEN ILMAISU  
CASE: LUOPUNEET**

**DOKUMENTTIELOKUVAN KUVALLINEN ILMAISU  
CASE: LUOPUNEET**

Juho Vuolas  
Opinnäytetyö  
Kevät 2014  
Viestinnän koulutusohjelma  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelma, Kuvallisen viestinnän suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä: Juho Vuolas

Opinnäytetyön nimi: Dokumenttielokuvan kuvallinen ilmaisu. Case: Luopuneet

Työn ohjaaja: Tuukka Uusitalo

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: kevät 2014 Sivumäärä: 50

---

Tutkielmassani pohdin, millaisia kuvallisen ilmaisun keinoja dokumenttielokuvan tekijällä on käytettävissään ja miten niiden käyttö eroaa eri aikoina ja eri tyyli-  
lajeissa. Case-esimerkkinä esittelen kuvallisia valintojani produktiossani *Luopu-  
neet – Kohtaloita Vartiotorinin varjosta*, jonka kuvasin ja leikkasin.

Lähtökohtana tutkielmassani olivat produktiota tehdessäni heränneet kysymyk-  
set kuvallisen ilmaisun erityispiirteistä dokumenttielokuvassa. Halusin koota tie-  
topaketin sekä itselleni että muille aloitteleville dokumentintekijöille siitä, millaisia  
vaihtoehtoja tekijällä on käytettävissään.

Aineistona tutkielmassani olen käyttänyt elokuva-alan kirjallisuutta sekä doku-  
menttielokuvan klassikoita. Myös produktioni on tarkastelun kohteena kuvallisen  
ilmaisun osalta.

Tutkielmassani havaitsin, että kuvallisen ilmaisun periaatteet ovat hyvin saman-  
laiset sekä fiktio- että dokumenttielokuvassa. Dokumenttielokuvassa kontrollin  
määrä kuvaustilanteessa on kuitenkin pienempi, joten tiettyjä kompromisseja ku-  
vallisessa ilmaisussa täytyy tehdä.

---

Asiasanat: dokumenttielokuva, kuvaus, leikkaus, kuvallinen ilmaisu

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree Programme in Communication, Option of Visual Communication

---

Author: Juho Vuolas

Title of thesis: Visual Expression in Documentary Film. Case: Disfellowshipped

Supervisor: Tuukka Uusitalo

Term and year when the thesis was submitted: spring 2014

Number of pages: 50

---

My thesis studies what kinds of means of visual expression does a documentary filmmaker have and how they differ in different time periods and genres. As a case example I explain the visual choices I made in my production Disfellowshipped – Stories from the Shadows of the Watchtower which I shot and edited.

The questions that arose about the characteristics of visual expression in documentary film while I was making my production were the starting point for my research. I wanted to collect a source of information both for myself and for other starting documentary makers about what kinds of options does a maker have.

The material for my thesis is film literature and classics of documentary film. Also my production is examined for the part of visual expression.

In my thesis I noticed that the principles of visual expression are very similar in fiction and documentary film. In documentary films the control of the shooting situation is however more limited and therefore some compromises have to be made in visual expression.

---

Keywords: documentary film, cinematography, editing, visual expression

## **SISÄLLYS**

1 JOHDANTO	6
1.1 Keskeiset lähteet	7
1.2 Keskeiset käsitteet	7
2 LUOPUNEET-ELOKUVAN TAUSTAA	9
2.1 Lähtökohdat produktion	9
2.2 Luopuneet-elokuvan aihe	10
3 ELOKUVAN KUVALLISET ILMAISUKEINOT	11
4 DOKUMENTTIELOKUVAN KUVALLINEN KEHITYS	15
4.1 1890–1960	15
4.2 1960–1980	17
4.3 1980–2000	19
4.4 Animaatio	20
4.5 Kuvallinen ilmaisu eri moodeissa	20
5 LUOPUNEET-ELOKUVAN TEKOPROSESSI	23
5.1 Esituotanto	23
5.1.1 Kuvallinen tyyli	23
5.1.2 Tekniset valinnat	25
5.1.3 Kuvaussuunnitelma	27
5.2 Kuvaukset	29
5.2.1 Seurantatyylinen kuvaus	29
5.2.2 Kuvituskuva	31
5.2.3 Haastattelukuvaukset	34
5.2.4 Muu kuvallinen materiaali	36
5.3 Leikkaus	38
5.3.1 Trailerit	38
5.3.2 Raakaversiot	38
5.3.3 Elokuvan leikkausratkaisut	39
5.4 Muut kuvan jälkityöt	42
5.4.1 Värimäärittely	42
5.4.2 Grafiikka	44
6 POHDINTA	46
LÄHTEET	48

# 1 JOHDANTO

Olen tehnyt fiktiivisiä videotuotantoja noin kymmenen vuoden ajan. Olen kasvanut katsellen fiktioelokuvia, joten ne ovat olleet myös ihailuni kohteena. Alfred Hitchcock on suurin esikuvani, ja halusin pitkään itsekin tehdä elokuvia, joissa saan itse päättää pienimmätkin yksityiskohdat. Dokumenttielokuva oli minulle jostain televisiossa näytettävää ajankohtaisohjelmaa, eikä se kiinnostanut minua lainkaan. Vasta viestinnän opintoja aloittaessa aloin kiinnostua dokumenttielokuvan ulottuvuuksista. Aloin seurata luovan dokumenttielokuvan maailmaa ja huomasin, kuinka erilaista dokumenttielokuva onkaan verrattuna fiktion tai uutisohjelmiin.

Opinnäytetyöni tutkielmaosassa tutkin dokumenttielokuvan kuvallista ilmaisua produktiona tekemäni *Luopuneet*-dokumenttielokuvan kautta. Esittelen ensin yleisesti elokuvan kuvallisen ilmaisun keinoja ja niiden muutosta elokuvan historian aikana. Erityisen tarkasti käsittelen dokumenttielokuvan kuvallista ilmaisua. Tutkimaani teoriaan vertailen omia havaintojani, joita heräsi produktio-osuuttani tehdessäni. Tutkielman loppupuolella keskityn tarkemmin produktiossani tekemiin valintoihin ja peilaan niitä tutkiemiini ilmaisukeinoihin.

*Luopuneet*-elokuvassa olin mukana kuvaajan sekä leikkaajan roolissa, joten vastasin kokonaisvaltaisesti dokumenttielokuvan kuvallisesta ilmaisusta. Ensikertalaisina dokumentintekijöinä työryhmämme koki monia vastoinkäymisiä, mutta teimme myös hienoja oivalluksia tuotannon aikana. Fiktioelokuvia aiemmin tehneenä minulle aukesi aivan uusi elokuvan maailma, kun teimme dokumenttielokuvaa. Huomasin, että dokumenttielokuvan ilmaisussa on monia eroavaisuuksia fiktioelokuvaan verrattuna, vaikka ensisilmäyksellä se saattaisikin tuntua samantyyppiseltä. Nämä havainnot saivat minut kiinnostumaan dokumenttielokuvan ilmaisusta laajemmin ja tutkimaan keinoja myös tutkielmani muodossa.

Tutkielmani tavoitteena on tarjota kattava tietopaketti dokumenttielokuvan kuvallisesta ilmaisusta aloittelevien dokumentintekijöiden avuksi. Tärkeä tavoite on myös tarkastella omaa produktiotani niin, että ymmärtäisin paremmin valitsemieni

ilmaisukeinojen ominaisuudet ja yhteydet dokumenttielokuvan historiaan. Haluan tutkia, ovatko kokemani käytännön havainnot linjassa aiheesta kirjoitetun teorian kanssa. Näin parannan omaa ammattitaitoani dokumenttielokuvantekijänä, ja saan uusia keinoja kehittää tulevia elokuviani.

## 1.1 Keskeiset lähteet

Tutkielmani kirjallisina lähteinä on fiktio- ja dokumenttielokuvan kuvallista ilmaisuä käsittelevää kirjallisuutta. Elokuvan kuvauksen keinoja valottavat *The Five C's of Cinematography* (Joseph V. Mascelli, 1998) sekä *Otos* (Kari Pirilä & Erkki Kivi, 2005). Tarkemmin leikkaukseen keskittyy Pirilän ja Kiven kirjoittama *Leikkaus* (2008). *Documentary – A History of the Non-Fiction Film* (Erik Barnouw, 1993) käsittelee dokumenttielokuvan historiaa 1800-luvun lopulta 1990-luvulle saakka. Dokumenttielokuvan lajittelua perustelen Bill Nicholnsin teoksella *Introduction to Documentary* (2001). Dokumenttielokuvan ilmaisukeinoihin perehtyy *Directing the Documentary* (Michael Rabiger, 2009).

Teorialähteiden perusteella keskityn tarkemmin merkittävien yksittäisten dokumenttielokuvien kuvalliseen ilmaisuun ja analysoin niiden kuvakerronnan keinoja.

Produktio-osuutena tekemääni *Luopuneet*-elokuvaä käytän peilatessani yleisiä dokumenttielokuvan keinoja omaan tekemiseeni. Kuvaamani ja leikkaamani dokumenttielokuva on kestoltaan 28 minuuttia ja käsittelee Jehovan todistajien karttamisoppia uskonnosta eronneiden kautta.

## 1.2 Keskeiset käsitteet

### Dokumenttielokuva

Dokumenttielokuvan uranuurtaja John Grierson määritteli dokumenttielokuvan todellisuuden luovaksi käsittelyksi (Rabiger 2009, 11). Dokumenttielokuva siis kä-

sittelee todellisia tapahtumia tai ilmiöitä elokuvan keinoin välittäen katsojalle tunteita ja informaatiota. Joskus hyvinkin fiktiivisiä aineksia saatetaan käyttää osana elokuvaa, ja rajanveto fiktion ja dokumentin välille on haastavaa. Dokumenttielokuva kuitenkin pyrkii kohti totuutta ja totuudellisuutta. (Aaltonen 2001, 28.)

### **Kuvallinen ilmaisu**

Kuvallinen ilmaisu tarkoittaa kaikkea elokuvan visuaalista kerrontaa. Kuvaus ja leikkaus määrittelevät elokuvan kuvallisen ilmaisun, ja välittävät informaatiota ja tunteita kuvien kautta. Myös grafiikka tukee elokuvan kuvallista ilmaisua. (Pirilä & Kivi 2005, 8; 2008, 30.)



## 2 LUOPUNEET-ELOKUVAN TAUSTAA

### 2.1 Lähtökohdat produktion

Opinnäytetyöni produktio-osana kuvasin ja leikkasin dokumenttielokuvan *Luopuneet*. Idea dokumenttielokuvan tekemisestä syntyi keväällä 2012, kun projektiopinnot tulivat ajankohtaiseksi. Journalismin suuntautumisvaihtoehtoa opiskelut lita Pirttikoski kysyi, olisiko minulla kiinnostusta lähteä mukaan tekemään dokumenttielokuvaa nunnista. Journalistiopiskelijat olivat käyneet opintomatalla luostarissa, josta idea oli jäänyt litan mieleen. Olin jo lupautunut kahteen muuhunkin projektiin, mutta dokumenttielokuva oli itselleni aivan uusi tekemisen muoto, joten lähdin mielenkiinnolla mukaan projektiin.

Heti alussa projektiin lähti mukaan myös kaksi muuta journalistiopiskelijää, Emmi Klapuri ja Noora Oja. Aiemmat koulutyöni olin tehnyt kuvallisen viestinnän tai mediatuottamisen opiskelijoiden kanssa, joten uudenlainen työryhmä oli mielenkiintoinen lähtökohta. Muilla ryhmän jäsenillä ei ollut kokemusta av-tuotannoista, mutta se ei hidastanut meidän intoamme. Alusta lähtien halusin kokeilla aiempaa suurempaa vastuuta koko tuotannon kuvallisesta ilmaisusta. Yleensä av-tuotannoissa on useita henkilöitä vastaamassa kuvallisesta ilmaisusta aina valaisijasta värimäärittelijään, mutta tässä projektissa halusin haastaa itseäni. Tiesin kuitenkin, että jos työtaakkani kasvaa liian suureksi, voin pyytää projektiin mukaan kuvallisen viestinnän puolelta jonkun auttamaan kuvauksissa tai jälkitöissä.

Kesän 2012 aikana journalistit tekivät taustatyötä nunna-aiheesta, mutta pian selvisi, etteivät nunnat olleet kovin halukkaita dokumentin kohteeksi. Uusi aihe dokumentille piti löytää jostain. Itsekin etsin mahdollisia elokuva-aiheita, mutta kesän ajaksi projekti jäi hieman taka-alalle. Kun koulu jatkui syksyllä, lita kertoi uudesta ideasta, jonka oli löytänyt harjoittelussa YLEllä. Hän oli tehnyt nettijutun

Uskontojen uhrien tuki ry:n toiminnan aloittamisesta Oulussa, ja haastatellut toiminnassa mukana olevaa pariskuntaa. Jutun kautta nousivat esiin uskontojen varjopuolet.

Vaikka aihe vaihtuikin, meidän työryhmämme pysyi samana. Kaikki olimme sitä mieltä, että uskontojen uhrin olisi todella hyvä aihe dokumenttielokuvalla, vieläpä parempi kuin nunnat. Litan aiemmin haastattelema Antero oli innolla mukana projektissa ja auttoi meitä löytämään henkilöitä elokuvaa varten. Ensimmäisissä palaverissa teimme roolijaon niin, että lita toimi ohjaajana ja minä vastasin kavalisesta sekä teknisestä toteutuksesta. Noora ja Emmi tekivät toimittajan tehtäviä taustatyössä sekä olisivat kuvauksissa äänittäjinä ja kuvaussihteereinä. Emmi hoiti myöskin tuottajan tehtävät. Alun perin dokumenttielokuva oli siis tarkoitus tehdä projektiopintoina niin, että ottaisimme projektista vain neljä opintopistettä. Tuotannon edetessä huomasin kuitenkin, että aineksia oli myös opinnäytetyöhön asti. Opinnäytetyövaiheessa työryhmäämme liittyi myös tuottaja Soili Sirniö ja säveltäjä Matti Salo.

## **2.2 Luopuneet-elokuvan aihe**

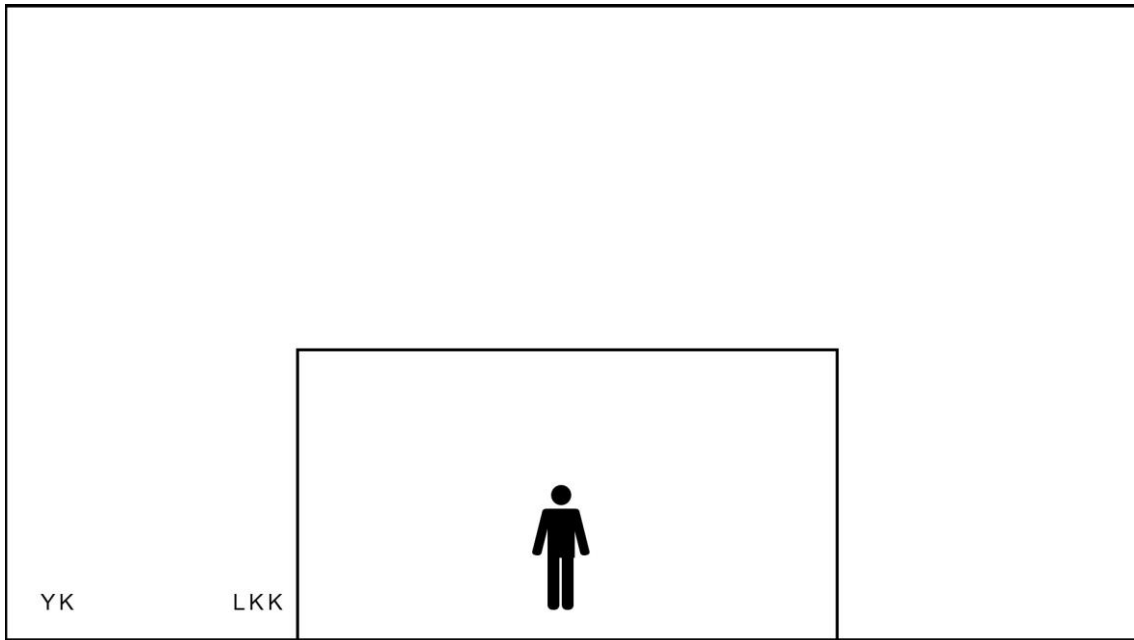
*Luopuneet*-elokuva käsittelee Jehovan todistajien karttamiskäytäntöä. Jehovan todistajien mukaan seurakunnasta erotettujen kanssa ei saa olla missään tekemisissä. Poikkeus sääntöön eivät ole edes omat perheenjäsenet, mistä esimerkkejä ovat elokuvan kolme nuorta aikuista. Atte, Tiia ja Milko kertovat omat tarinansa matkastaan tiukan yhteisön sisältä kartetuiksi luopioiksi. Karttamiskäytännön vuoksi päähenkilöt ovat menettäneet perheensä ja kärsineet vakavista terveydellisistä seurauksista. Oman kantansa aiheeseen pääsee kertomaan myös Jehovan todistajien Suomen tiedottaja.

### 3 ELOKUVAN KUVALLISET ILMAISUKEINOT

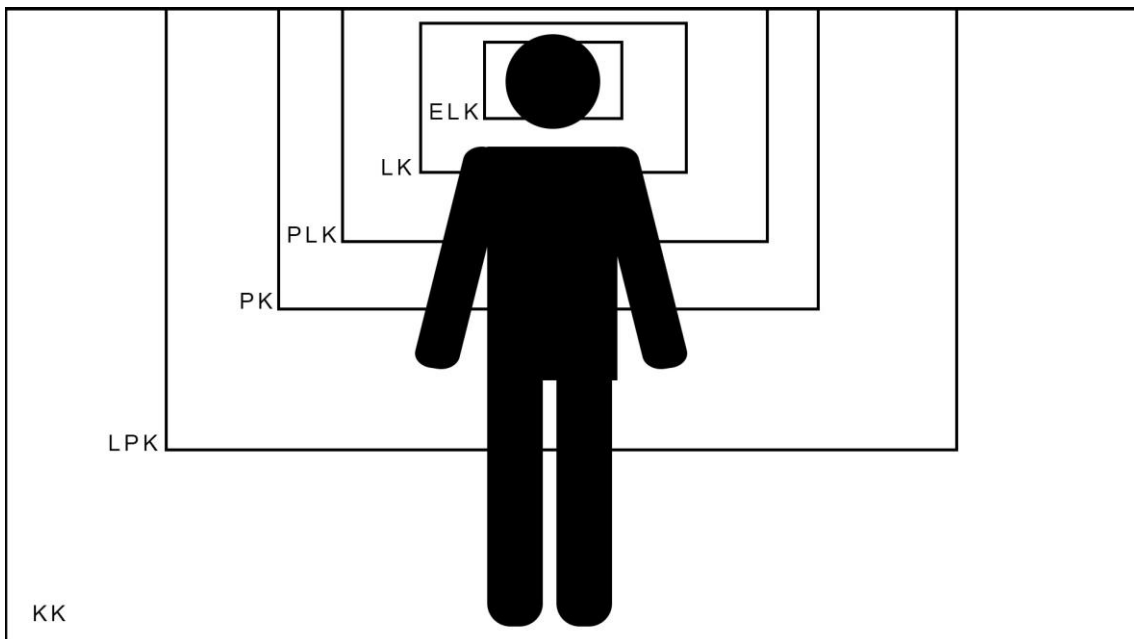
Kuvallisen ilmaisun peruselementti on otos. Otokset ovat kameran käynnistyksen ja pysäytyksen välisiä kuvatallennuksia, jotka leikkauksessa sommitellaan teemoiksi, suhteutettuina muihin otoksiin. Otos on tallennettu elävästä, aineellisesta todellisuudesta, jonka olennaisimmat osatekijät ovat aika ja liike. (Pirilä & Kivi 2005, 57–59.)

Elokuvauksen perusteos *The Five C's of Cinematography* (Mascelli 1965) lajittelee elokuvan kuvalliset ilmaisukeinot viiteen osa-alueeseen. Ensimmäinen osa-alue on kuvakulma, joka käsittää kameran perspektiivin, suunnan, objektiivin ja kuvakoon. Näiden tekijöiden avulla kuvaaja rajaa kuvan haluamakseen ja vaikuttaa katsojan immersioon eli elokuvaan uppoutumiseen. (Mascelli 1998, 11–65.)

Kuvakulmalla valitaan, kenen näkökulmasta otos kerrotaan. Kamera voi olla objektiivinen tarkkailija, elokuvan maailmassa toimiva subjekti tai jopa yksittäisen näyttelijän henkilökohtainen näkökulma. Kuvakoolla valitaan kohteen koko kuvassa. (Mascelli 1998, 13–23.) Yleisesti käytössä oleva kahdeksanportainen kuvakokojärjestelmä sisältää seuraavat kuvakoot: yleiskuva, laaja kokokuva, kokokuva, laaja puolikuva, puolikuva, puolilähikuva, lähikuva ja erikoislähikuva (Pirilä & Kivi 2005, 112) (katso kuvat 1 ja 2).



KUVA 1. Yleiskuva ja laaja kokokuva



KUVA 2. Kuvakoot kokokuvasta erikoislähikuvaan

Objektiivin polttoväli vaikuttaa kuvatilän rakenteeseen. Lyhyt polttoväli kasvattaa syvyys suunnan etäisyyksiä, kun taas pitkä polttoväli tiivistää syvyys suunnan etäisyyksiä. Polttoväli vaikuttaa myös syväterävyys alueen laajuuteen, joten pitkällä polttovälillä syväterävyys alue on hyvin lyhyt ja tarkka vain nimenomaisessa tarkennuskohdassa. Lyhyt syväterävyys alue auttaa huomion kohdistamisessa ha-

luttuun kohteeseen. Kohteiden eroavaisuuksiin ja kolmiulotteiseen illuusioon voidaan vaikuttaa kuvakulmalla. Kärjistetysti sanoen yläkulmasta kuvattuna kohde on alistettu, kun taas alakulmasta katsottuna kohde näyttää voitokkaalta. (Pirilä & Kivi 2005, 115–116.)

Toinen kuvailmaisun osa-alue on Mascellin mukaan jatkuvuus. Ajallinen, tilallinen ja toiminnan suunnan jatkuvuus sekä siirtymät ovat tärkeitä katsojan pitämiseksi uppoutuneena elokuvaan. Perinteisen elokuvaopin mukaan elokuvan pitäisi edetä sujuvasti, niin ettei katsojan immersio häiriinny. Elokuvan tilan täytyy pysyä helposti hahmotettavana katsojalle. (Mascelli 1998, 67–145.)

Pirilä ja Kivi lajittelevat kuvalliset siirtymät kolmeen luokkaan: pienet, keskisuuret ja suuret siirtymät. Pienet siirtymät ovat otoksen sisällä tapahtuvia kameran tai kohteiden liikkeitä ja muutoksia. Keskisuurten ja suurten siirtymien erona on se, että keskisuuret tapahtuvat kohtauksen sisällä, kun taas suuret siirtymät kuljettavat uuteen paikkaan tai aikaan. (2008, 99–109.)

Leikkaus on Mascellin luokittelussa kolmas kuvailmaisun osa-alue. Leikkaaja tiivistää elokuvan lopullisen muodon valitsemalla oikeat otokset, järjestelemällä ne ja säätämällä ajoituksen oikeaksi (1998, 147–171). Kuvaajan ja leikkaajan ilmaisukeinot ovat suuresti yhteydessä toisiinsa, joten kummankin on hyvä tuntea toisensa työvaiheet.

Mascelli nostaa neljänneksi elokuvan kuvailmaisun osioksi lähikuvan, vaikka se on vain yksi kahdeksasta kuvakoosta. Lähikuvalla kuvaaja voi kuitenkin korostaa haluamiaan asioita ja ohjata katsojan huomiota asioihin, joita ei muuten huomaisi. Erityiseksi kuvakoon tekee sen sisältämä dramaattinen lataus, joka on tärkeä lisä elokuvan kuvailmaisuun. Lähikuva tarjoaa myös leikkaajalle mahdollisuuksia mm. siirtymien työstämiseen. (1998, 173–195.)

Viimeinen Mascellin kuvailmaisun osa-alue on kuvasommittelu. Elokuvasommittelu tarkoittaa kuvaelementtien ryhmittelemistä mielekkääksi kokonaisuudeksi sekä tilassa että ajassa. Sommittelun, valaisun ja värien avulla kuvaaja kohdistaa

katsojan huomion ja pyrkii tuomaan esiin kuvan sisäisiä jännitteitä. (1998, 197–244.)

Plastinen sommittelu toimii pelkistämällä kuvan elementit geometrisiksi perusmuodoiksi. Kun kertova aines karsitaan, nähdään, miten kuvan elementit vaikuttavat toisiinsa ja millaisia jännitteitä kuvassa tapahtuu. Muotojen, värien ja valojen kautta muodostuu kerronnan taso, joka toimii kuvan esittävän aineksen kanssa. (Pirilä & Kivi 2005, 108–145.)

Valaisulla kuvaaja dramatisoi ja muotoilee otoksia halutun tunnelman saavuttamiseksi. Valon määrä, varjojen määrä, valon luonne, suunta ja väri määrittävät elokuvan tyyliä ja vaikuttavat katsojaan hyvin tunnepohjaisesti. Tyylin lisäksi valolla ilmaistaan vuorokaudenaikaa ja muita ympäristön ominaisuuksia. (Pirilä & Kivi 2005, 131–137.)

Katsojan ja elokuvan välistä vuorovaikutusta korostaa Sergei Eisensteinin (1898–1948) kehittämä montaasiteoria. Montaasiajattelun mukaan lopullisen elokuvan luomiseen vaikuttaa merkittävästi elävä ja ajatteleva katsoja. Omien kokemustensa ja mielikuviansa perusteella katsoja täyttää elokuvakerronnan aukot, mikä aktivoi katsojan ja tekee elokuvasta elämyksen. Yksi esimerkki montaasin voimasta on Kulesovin efekti, joka näkyy katsojan mielen kyvyssä kuljettaa tarinaa kuvien välisen kontrastin perusteella. Esimerkiksi neutraalisti ilmehtivän näyttelijän kuva yhdistettynä ruumisarkun kuvaan tuottaa katsojalla surun tunteen. Sama näyttelijän kuva yhdistettynä ruokalautaseen tuokin nälän tunteen. (Pirilä & Kivi 2005, 11–21.)

## 4 DOKUMENTTIELOKUVAN KUVALLINEN KEHITYS

### 4.1 1890–1960

Dokumenttielokuvan kuvalliset ilmaisukeinot ovat suurelta osin samat kuin fiktiioelokuvassa. Dokumenttielokuvan valitsemasta tyylistä riippuen henkilöitä ja tapahtumia ei kuitenkaan voi aina ohjata kuvailmaisun ehdoilla. Varsinkin valaisun ja kameraliikkeiden osalta dokumenttielokuva joutuu joskus tekemään kompromisseja. Paljon on tapahtunut dokumenttielokuvan historian aikana, ja kuvallinen kerrontakin on muuttunut suuresti.

Elokuvan syntyessä aivan 1800-luvun lopussa ei tunnettu eroa fiktio- tai dokumenttielokuvan välillä. Kaikki elokuva oli yhtä ihmeellistä, kun aiemmin staattiset valokuvat olivatkin yhtäkkiä eläviä. Elokuvan pioneerien, Lumièren veljesten, elokuvissa kamera oli liikkumatta jalustalla, kuten valokuvakamera, ja elokuvan toiminta tapahtui kameran edessä. Elokuvat olivat 50 sekunnin mittaisia yhdestä leikkaamattomasta otoksesta koostuvia tapahtumia. (Rabiger 2009, 68–70.)

Esimerkiksi Auguste ja Louis Lumièren klassikkoelokuvassa *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896) juna saapuu juna-asemalle. Kamera on jalustalla asemalaiturilla ja kuvaa saapuvan junan suuntaan. Luonnollisen alun elokuvalla antaa laiturilla odottavan väkijoukon takaa näkyviin ilmestyvä juna. Junan lähestyessä ihmiset vilkuilevat kameraan. Juna pysähtyy asemalle täydentäen otoksen sommittelun, ja matkustajat pääsevät nousemaan junan kyytiin.

Ensimmäisenä pitkänä dokumenttielokuvana pidetään Robert Flahertyn vuonna 1922 ohjaamaa elokuvaa *Nanook of the North*. Elokuva kertoo inuiittien katoavasta kulttuurista Nanook-päähenkilön kautta. Elokuva on kuvattu Kanadan Quebecissä ankarissa olosuhteissa. Vaikka elokuvaa pidetään dokumenttina, elokuvan tapahtumat ovat hyvin kontrolloituja. Flahertyn lähestymistavassa elokuva ja tarina olivat tärkeimmät, joten kuvausolot järjestettiin niin, että kameraan saatiin

tallennettua halutunlaista materiaalia. Esimerkiksi iglun sisällä kuvattavia kohtauksia varten Flaherty rakennutti puolikkaan iglun, jotta auringonvalo pääsi sisään ja kameralle oli paremmin tilaa. (Barnouw 1993, 33–41.)

Mykkäelokuvissa tekstiplanssit olivat tärkeä kuvallisen ilmaisun väline ja informaation välittäjä. Plansseilla elokuvatekijä pystyi selittämään otoksia ja kommentoimaan elokuvaa. Planssit sisälsivät tekstiä ja mahdollisesti muuta grafiikkaa, kuten piirroksia. Dokumenttielokuvan käyttöön sopiva äänityskalusto yleistyi vasta 1960-luvulla, joten siihen asti dokumentaristit keskittyivät kertomaan kuvalla ja korkeintaan jälkikäteen nauhoitetulla kertojan äänellä (Rabiger 2009, 79).

1920-luvulla Neuvostoliiton päättäjät alkoivat tukea elokuvatuotantoa voimakkaasti. Syntyi Kino-Pravda-niminen dokumenttielokuvan suuntaus, jonka tavoitteena oli kuvata neuvostoliittolaista elämää mahdollisimman autenttisesti. Elokuvat olivat uutismaisia ja kuvailmaisultaan pelkistettyjä. Elokuvien tarkoitus oli yhdistää hajanaista kansakuntaa ja dokumentoida arkipäivän elämää. (Barnouw 1993, 55.)

Kino-Pravdan parissa ensimmäiset elokuvansa tehnyt Dziga Vertov oli erityisen kiinnostunut elokuvakameran ylivertaisesta tavasta nähdä asioita, joita ihmisilmä ei kyennyt havaitsemaan. Hän ylisti kameraa laitteena, joka tallensi sellaisia totuuksia, jotka muuten jäisivät huomiotta. Hän kokeili mielellään kaikkia mahdollisia kuvailmaisun keinoja hurjimpia trikkikuvia kaihtamatta. (Barnouw 1993, 57–59.)

Esimerkiksi klassikkoelokuvassaan *Chelovek s kino-apparatom* (1929) Vertov esittelee suurkaupungin tapahtumia kuvallisen ilmaisun tehokeinoja käyttäen. Ahkerassa käytössä ovat muun muassa trikkikuvat, nopeutukset, rinnakkaisleikkaukset ja pysäytyskuvat. Eisensteinin kehittämä montaasileikkaus oli hänen mieleensä. Elokuvassa on tuotu myös itse elokuvantekijä esille näyttämällä hänet paikoin kuvaamassa elokuvaa. (Barnouw 1993, 62–65.)



1930-luvulla dokumenttielokuvan kuvallisen ilmaisun hioi huippuunsa ohjaaja Leni Riefenstahl. Natsihallinnon palkkaamana hän toteutti muun muassa elokuvat Nürnbergin puoluepäivistä ja vuoden 1936 olympialaisista. Nürnbergin puoluepäivistä kertovaa *Triumph des Willens* -elokuvaa (1935) varten hän kokosi 120-henkisen kuvausryhmän, joka suunnitteli jokaisen kuvakulman huolellisesti. Kuvallisen ilmaisun saavuttamiseksi tapahtumapaikoille rakennettiin erilaisia korokkeita, torneja ja kamerakiskoja. (Barnouw 1993, 100–105.)

Huolellinen suunnittelutyö ja tarkasti tiedossa olevat tapahtumat antoivat dokumenttielokuvalla aivan uusia kuvallisen ilmaisun mahdollisuuksia. Kamera-ajot, teleobjektiivien käyttö, ilmakuvat ja mestarillinen leikkaus nostivat Riefenstahlin elokuvan omaan luokkaansa. Ilmaisukeinojaan hän pääsi kehittämään seuraavassa jättituotannossaan *Olympia* (1938), joka julkaistiin kahdessa osassa. *Olympian* kuvaus ja leikkaus esittelivät jälleen uusia mullistavia keinoja kertoa tarinaa kuvallisesti. Haluttujen kuvakulmien saavuttamiseksi Riefenstahl kehitti uusia innovaatioita, kuten ilmapallojen varassa lentävät kamerat ja veden alla kuvatut kohtaukset. (Barnouw 1993, 105–109.)

## 4.2 1960–1980

Keventyneet kamerat ja pienentyneet äänentallentimet mahdollistivat entistä liikuvamman kuvaustyylin 1960-luvulla. Käsivarakuvaus yleistyi dokumenttielokuviin, ja kohteita pystyttiin seuraamaan uudella tavalla. Äänitystekniikan muutos mahdollisti kuvaustilanteessa tallennetun äänen käytön aiemmin suosittujen kerrojen äänien sijaan. (Rabiger 2009, 82.)

Yhdysvalloissa syntyi seurantadokumentin suuntaus direct cinema. Direct cinema tavoitteena oli seurata kohteidensa elämää ikään kuin karpäsenä katossa sekaantumatta tapahtumien kulkuun. Tämän tyylin elokuvissa haluttiin häivyttää kuvausryhmän läsnäolo. Kuvausryhmä koostui yleensä kuvaajasta ja äänittäjästä, joten ihmisten lähelle pääseminen oli helpompaa kuin aiemmin. Kuvaaja ei

enää määritellyt tapahtumien kulkua, vaan seurasi kohteitansa sopeutumalla eri tilanteisiin. (Rabiger 2009, 84–86.)

Samoihin aikoihin Ranskassa kehitettiin *cinéma vérité* -suuntaus, joka uskoi kuvausryhmän rooliin katalyyttinä tapahtumien kulussa. Esimerkiksi Jean Rouchin elokuvassa *Chronique d'un Été* (1961) ohjaaja pysäytti ohikulkijoita Pariisin kaduilla ja kysyi heiltä, ovatko he onnellisia. Moninaisten vastausten lisäksi elokuvassa näytetään myös ihmisten reaktiot heidän nähtyään valmiin elokuvan. Myös ohjaajan ja tuottajan keskinäiset keskustelut ovat osa elokuvan kerrontaa. (Barnouw 1993, 254.)

Direct cinema ja *cinéma vérité* muistuttavat kuvaustyyliltään paljon toisiaan. Käsisarakuvaus tuli jäädäkseen dokumenttielokuvan kerrontaan, ja paljon kuvausmateriaalia tuottava kuvaustapa oli uusi normi. Suuri eroavaisuus suuntausten välillä on filosofia elokuvien takana. Direct cineman edustajat veivät kameransa sinne, missä oli jännitteitä, ja toivoivat taltioivansa kiinnostavia tapahtumia. *Cinéma vérité* taas oli osallistuvampi ja jopa provosoi tapahtumia. (Barnouw 1993, 254–255.)

Dokumenttielokuvan kuvallisessa ilmaisussa leikkaajan rooli kasvoi, kun kuvatun materiaalin määrät nousivat seurantadokumentin myötä. Leikkaajat kehittivät uusia tekniikoita ja ottivat enemmän vastuuta lopullisen elokuvan työstämisessä. Myös äänikerronnan mahdollisuudet muuttivat kuvallisen ilmaisun keinoja, kun äänen ja kuvan yhteydellä pystyi leikittelemään. (Rabiger 2009, 90.)

Kameratekniikan suurimpia muutoksia oli videon yleistyminen 1970-luvulla. Filmiin verrattuna paljon halvempi tallennusformaatti innosti dokumenttielokuvien pariin uusia tekijöitä. Varsinkin tietokonepohjaisen editoinnin yleistyttyä video oli ylivertainen formaatti dokumentaristien käyttöön. Yhteiskunnallisten aiheiden käsittely oli suosittua, ja dokumentintekijät pystyivät toimimaan yhä itsenäisemmin. (Rabiger 2009, 90.)

### 4.3 1980–2000

1980-luvulta lähtien dokumenttielokuva alkoi sekoitella aiempaa rohkeammin eri taidemuotoja ja dokumenttielokuvan muotoja keskenään (Rabiger 2009, 90). Esimerkiksi Godfrey Reggio ohjaama *Koyaanisqatsi* (1982) on kuvallisen kerronnan taidonnäyte, jossa ei käytetä ollenkaan dialogia tai kertojan ääntä. Ihmiskunnan, luonnon ja teknologian suhdetta on kuvattu hämmästyttävissä timelapse- ja hidastuskuvissa. Kuvaaja Ron Fricken montaasi-ilmaisu leikattuna musiikkiin muodostaa massiivisen runoelman yhteiskunnan tilasta. *Koyaanisqatsi* muodostaa kokonaisen *Qatsi*-trilogian kahden jatko-osansa kanssa.

Kuvakerronnaltaan omalaatuinen on myös Wim Wendersin ohjaama *Chambre 666* (1982). Aiheena elokuvassa on elokuvan tulevaisuus ja pelko elokuvataiteen rappeutumisesta. Elokuvassa kamera on hotellihuoneessa jalustalla liikkumatta, kun eri elokuvaohjaajat käyvät haastateltavina kameran edessä yhden filmikelan ajan, eli noin 11 minuuttia. Tilanteet eivät ole varsinaisesti edes haastatteluja, sillä pohjustukset ja kysymyslistat on vain jätetty paperilla haastateltavien luettaviksi. Haastateltava on siis kuvaustilanteessa yksin. Kuvakoko on laaja kokokuva, jossa haastateltava istuu tai seisoo television vieressä. Televisiosta näkyvän viih-teellisen ohjelman ja elokuvaohjaajan rinnastamisella halutaan varmaankin tuoda esiin elokuva- ja tv-kerronnan eroja.

Kuvalliselta ilmaisultaan yksi kehutuimpia dokumentteja on Errol Morrisin ohjaama *Thin Blue Line* (1988). Elokuva kertoo miehestä, joka on mielestään tuomittu syyttömänä vankilaan. Eri tahojen haastatteluihin perustuva elokuva käyttää hienosti hyväkseen dramatisoituja kohtauksia, jotka valottavat tapahtumien vaihtoehtoisia kulkuja. (Rabiger 2009, 93.)

Michael Mooren nykyään hyvin tunnettu tyyli sai alkunsa 1989 elokuvassa *Roger & Me*. Cinéma véritéstä vahvasti mallia ottanut Moore tuo selkeästi esiin oman persoonansa ja omat tarkoituksetperänsä. Kuvakerronta on cinéma véritéstä tuttua käsivarakuvausta, jossa Moore johdattaa kameraa eri tilanteisiin. Oman lisänsä kuvakerrontaan tuo Moore nyt jo ikoninen ulkoinen olemus. Tavaramerkkinään

lippalakki, farkut ja lenkkarit Moore on luottamusta herättävä kansanmies, joka puolustaa pientä ihmistä suuryritysten vääryyksiltä. Mooren provosoiva tyyli jakaa mielipiteitä, mutta tuo mielenkiintoisen lisän dokumenttielokuvien kerrontatapoihin. (Rabiger 2009, 95–96.)

#### 4.4 Animaatio

Animaation käyttöä dokumenttielokuviissa on kokeiltu elokuvan synnystä lähtien, mutta ensimmäinen pitkä animaatiodokumenttielokuva ilmestyi vasta 2004. Ari Folmanin ohjaama *Waltz with Bashir* kertoo animaation keinoin vuoden 1982 Libanonin sodasta yhden sotilaan näkökulmasta. Animaatio saattaa äkkiseltään tuntua vääraltä tavalta käsitellä tosielämän tapahtumia, mutta tietyille tarinoille vaihtoehto on ainut oikea. (Luciano-Adams 2009, viitattu 10.4.2014.)

Esimerkiksi menneisyydessä tapahtuneiden, traumaattisten tai muuten hankalasti kuvattavien tapahtumien elävöittämiseen animaatio on hyvä työkalu. Toisaalta animaation mahdollistamat taiteelliset vapaudet hämärtävät totuutta, mutta toisaalta animaatiolta katsoja ei myöskään edellytä samanlaista totuudellisuutta kuin videolta. (Luciano-Adams 2009, viitattu 10.4.2014.) Animaatio antaa dokumentintekijällä lähes rajattomat mahdollisuudet kuvalliseen ilmaisuun. Voikin ajatella, että animaatio on kuvallisen ilmaisun huipentuma.

#### 4.5 Kuvallinen ilmaisu eri moodeissa

Elokuvateoreetikko Bill Nichols lajitteli dokumenttielokuvan kuuteen eri moodiin eli lähestymistapaan. Moodit ovat kehittyneet toistensa seurauksena; korjaamaan aiemman moodin heikkouksia, mutta nykyäänkin kaikkia moodeja käytetään dokumenttielokuvien lähestymistapoina. Poeettinen moodi antaa kuvalliselle ilmaisulle paljon vapauksia ilmaista asioita runollisesti. (Nichols 2001, 102–

105.) Hyvä esimerkki poeettisesta dokumenttielokuvasta on luvussa 4.3 mainittu *Koyaanisqatsi*.

Selittävä moodi viittaa huomattavasti suuremmin historialliseen maailmaan. Usein moodi argumentoi kertojanääntä ja selittävää kuvamateriaalia käyttäen. Kuvakerronnan siirtymät ovat loogisia ja tukevat elokuvan välittämää argumenttia. (Nichols 2001, 105–109.) Suurin osa televisiodokumenteista on moodiltaan selittäviä.

Havainnoiva moodi tavoittelee tapahtumien taltiointia sillä hetkellä, kun ne tapahtuvat oikeastikin. Luvussa 4.2 mainittu direct cinema -suuntaus on nimenomaan havainnoivaa dokumenttielokuvaa. Kuvallisesti moodi on usein käsivaralta kuvattua seurantaa, jonka lopullinen muoto löytyy vasta leikkauspöydässä. (Nichols 2001, 109–115.)

Havainnoivan ja osallistuvan moodin ero on siinä, että osallistuva moodi kommentoi tapahtumia. Moodin kuvalliseen ilmaisuun liittyy vahvasti kuvausryhmän vaikutus tapahtumiin sekä haastattelujen käyttö. (Nichols 2001, 115–125.) Esimerkki moodista on luvussa 4.2 mainittu cinéma vérité -suuntaus.

Viides Nicholsin moodi on refleksiivinen moodi. Kuvallisestikin moodi pyrkii kyseenalaistamaan perinteisen dokumentin muodon. Elokuvan tekoprosessi saattaa näkyä kuvassa tai leikkauksessa saatetaan käyttää vieraannuttavia keinoja, kuten nopeutuksia tai trikkikuvia. (Nichols 2001, 125–130.) Esimerkiksi luvussa 4.1 mainittu *Chelovek s kino-apparatom* edustaa refleksiivistä moodia.

Performatiivinen moodi on kuudes Nicholsin listaamista lähestymistavoista. Moodi korostaa objektiivisena pidetyn ilmaisutavan subjektiivisia piirteitä ja keskittyy itse esittämiseen. (Nichols 2001, 130–137.) Michael Mooren dokumentteja voi pitää performatiivisina, sillä niissä korostuu subjektiivinen, yhden henkilön näkemys asioista ja sen esittäminen.

Suurimman osan dokumenttielokuvista nykyään muodostavat selittävän moodin mukaiset elokuvat. Näihin kuuluvat suurin osa tv-dokumenteista ja osa myös teatterilevityksessä olevista dokumenteista. Suosittuja moodeja nykyään ovat myös havainnoiva ja osallistuva moodi, joita näkee enemmän teatterilevityksessä olevissa dokumenttielokuviissa. Harva elokuva kuitenkaan noudattaa pelkästään yhtä moodia ilmaisussaan, joten monenlaisia moodiyhdistelmiä on nähtävissä.

## 5 LUOPUNEET-ELOKUVAN TEKOPROSESSI

Seuraavaksi käsittelen produktioni eri vaiheita esituotannosta valmiiseen elokuvaan asti. Keskityn erityisesti kuvallisen ilmaisun ratkaisuihin, mutta myös niihin vaikuttaneisiin journalistisiin valintoihin sekä muihin seikkoihin.

### 5.1 Esituotanto

Ennakkosuunnitteluvaiheessa perehdyimme mahdollisimman hyvin dokumenttielokuvan ilmaisukeinoihin. Koko työryhmälle dokumenttielokuvan tekeminen oli aivan uutta, joten pyrimme alkuun hankkimaan mahdollisimman laajan käsityksen dokumenttielokuvan mahdollisuuksista. Luimme dokumenttielokuvan teoriaa, katsoimme paljon dokumenttielokuvia ja haimme sitä tyyliä, jolla haluamme elokuvamme toteuttaa.

Ohjaaja lita teki puhelinhaastatteluja henkilöistä, jotka olivat Uskontojen uhrien tuki ry:n kautta ilmoittaneet olevansa kiinnostuneita esiintymään dokumentissa. Haastattelut nauhoitettiin, ja yhdessä pohdimme, ketkä olisivat sopivat henkilöt elokuvaan. Alkuun haimme henkilöitä mistä tahansa uskonnoista, mutta sopivimmat henkilöt tuntuivat löytyvän entisistä Jehovan todistajista.

#### 5.1.1 Kuvallinen tyyli

Varhaisessa vaiheessa päätimme, että pyrkisimme keskittymään mahdollisimman tarkasti henkilöidemme kertomuksiin. Emme halunneet korostaa meitä dokumentintekijöitä, joten päätimme, ettei lopullisessa tuotoksessa tule olemaan selostusääntä eikä tekijöitä näytetä kameran edessä. Seuraamme tapahtumia ikään kuin karpäsenä katossa, mikä on direct cinema -suuntauksen tavoitteena. Toisaalta haastattelut ovat ominaisia juuri cinéma vérité -suuntaukselle, joka on

osallistuvaa dokumenttielokuvaa. Tavoitteemme oli neutraali ja objektiivinen käsittelytapa, siinä määrin kuin se dokumenttielokuvassa ylipäättään on mahdollista. Koska traagiset tarinat olivat tapahtuneet menneessä ajassa, haastattelut olivat mielestämme paras keino käsitellä aihetta. Arka aihe vaati hellävaraisen käsittelyn, joten varoimme liian keinotekoisista käsittelyä.

Yksi mahdollisuus jo tapahtuneiden tapahtumien kuvittamiseen on dramatisointi eli tapahtumien uudelleen lavastaminen ja näyttelemine. Joissakin dokumenteissa dramatisoinnit toimivat, mutta mielestämme herkkä aiheemme olisi helposti kärsinyt keinotekoisesta materiaalin käytöstä. Dramatisoidun materiaalin esittäminen on aina ongelmallista, sillä selkeästi fiktiivinen aineisto saattaa etäännyttää katsojan liiaksi muuten dokumentaarista elokuvasta.

Haastattelujen tueksi halusimme viedä henkilömme heidän kertomustensa tapahtumapaikoille kertomaan, millaisia tuntemuksia paikka heissä herättää. Lisäksi aioimme kuvata kuvituskuvaksi henkilöitä heidän arkisissa puuhissaan. Pyysimme henkilöitämme etsimään vanhoja valokuviaan dokumenttia varten ja esittelemään valokuvat sitten kameran edessä.

Hakemamme kuvallinen tyyli kiteytyy hyvin elokuvassa *Deliver Us From Evil* (Berg, 2006), joka kertoo Yhdysvaltojen katolilaisen kirkon pedofiliakohusta ja sen uhreista. Elokuvassa keskitytään pitkälti uhrien ja uhrien omaisten haastatteluihin. Itselleni elokuva todisti sen, että pelkkä haastattelukuvakin toimii, kunhan henkilöiden kertomukset ovat tarpeeksi koskettavia. Kaikkein vähiten olisimme halunneet tehdä elokuvan skandaalinhakuiseen tyyliin, jossa kuvallinen ilmaisukin on nopeatempoista tykitystä, joka aliarvioi katsojan. Kunnioitimme henkilöidemme kokemuksia ja halusimme tuoda ne esiin ilman keinotekoisia temppuja.



### 5.1.2 Tekniset valinnat

Kameraksi valitsin Canon EOS 5D Mark 2 -järjestelmäkameran. Olin kuvannut kameralla paljon aiemminkin, ja kameran tuottama elokuvallinen kuva sopi mielestäni myös tähän projektiin. Lyhyt syväterävyys, hyvät hämäräkuvausominaisuudet ja pieni koko olivat kameran tärkeimmät edut. Varsinkin henkilökohtaisten kertomusten tallentamisessa pieni kamera luo intiimimmän kuvaustilanteen kuin iso kamera ja luo haastateltavallekin luotettavan tunnelman. Aina dokumenttielokuvan kuvauksissa ei ole mahdollista lisätä valaisua, jolloin valovoimaisella full frame -sensorilla varustettu 5D auttaa. Toisaalta vain noin 12 minuutin yhtäjaksoiset klipit ja huonot äänitysmahdollisuudet ovat suuria haittoja varsinkin dokumenttielokuvan tekoa ajatellen, mutta kahden kameran ja erillisen äänentallentimen käyttö korvasivat kameran puutteet. Kameran käyttämä H.264-kodeekki pakkaa videokuvaa rajusti, joten dokumenttielokuvan teossa suurien materiaalmäärien hallinta on suhteellisen helppoa.

Haastattelutilanteisiin halusin kaksi kameraa, joista toinen kuvaa laajaa puolikuvaa ja toinen puolilähikuvaa. Tiesin, että haastattelukuva tulee olemaan pääosassa, ja näin leikkausvaiheessa on enemmän valinnanvaraa kuvakoon suhteen. Laajassa puolikuvassa henkilön kehonkieli näkyy paremmin, kun taas puolilähikuvassa korostuvat puhujan ilmeet ja tunteet sekä itse puheen sisältö. Kuvakokoa vaihtamalla on myös helppo piilottaa leikkaussauma, koska en halunnut lopulliseen tuotokseen hyppyleikkauksia.

Canon 5D:n objektiiviksi valitsin 24–105 mm:n polttovälin f.4 L-sarjan zoom-objektiivin. Kattava polttovälialue sopii hyvin dokumenttituotantoon, jossa objektiivin vaihdot halutaan pitää minimissä. Hyvää materiaalia voi jäädä kuvaamatta, jos objektiivia pitäisi vaihtaa kesken kuvauksen. Objektiivin laaja pää on sopiva yleiskuviin, kun taas 105 mm on hyvä lähikuvien poimimiseen. Kuvanvakaaja objektiivissa on myös suuri apu käsivaralla kuvatessa.

Haastattelukuvauksiin otin kameroille jalustat, mutta kuvituskuvaa halusin ottaa myös käsivaralta. Ensimmäisiin kuvauksiin otin kamerarigin eli -tuen käsivarakuvia varten. Haastattelujen kestoa oli hankala ennalta arvioida, joten jalustalta kuvatessa käsien rasittuminen ei ollut ongelma.

Muistikorttien lisäksi kuvausmateriaalin hallintaa varten otin mukaamme kannettavan tietokoneen ja kaksi 1 TB -kokoista kovalevyä. Kuvauspäivän päätteeksi kopioin materiaalit kahdelle eri kovalevylle identtisiin kansioihin.

Haastatteluiden valaisuun valitsin Litepanels-led-paneelit. Led-paneelit ovat kevyitä, eivät kuumene ja ovat yleensä värilämpötilaltaan päivänvaloa vastaavia. Mahdollisesti valoja tarvitsi käyttää myös ulkona, joten päivänvaloväri ja akkukäyttöisyys olivat suuria etuja. Kiireellisissä tilanteissa valoille ei tarvitse vetää jatkojohdoilla verkkovirtaa, sillä akuilla valot toimivat useamman tunnin. Lisäksi otin mukaan kääntökalvoa, jotta valaisu onnistuisi myös tungstenilla eli keinovalolla valaistuissa tiloissa.

Koulun ainoat Litepanelit eivät olleet aina käytettävissämme, joten minun piti suunnitella myös vaihtoehtoiset valoratkaisut. Kinoflon Divalite -loisteputkivalot olivat toinen vaihtoehto. Nekin tuottavat pehmeää 5500K-valoa ja ovat helpot kuljettaa. Tarvittaessa loisteputket pystyy myös vaihtamaan tungsten-värisiksi, mikä helpottaa sisätiloissa kuvaamista. Kolmas varavaihtoehto valaisuun oli Dedolight-setti. Dedolightit ovat luonnostaan tungsten-värisiä, joten päivänvalon yhdistäminen näiden kanssa on hieman ongelmallista. Kääntökalvolla väriä on mahdollista muuttaa, mutta valon teho laskee rajusti. Dedolightien valo tulee hyvin pieneltä alueelta, joten diffuusiokalvoa tarvitsin ehdottomasti näiden kanssa. Valot myös kuumenevat paljon enemmän verrattuna led- tai loisteputkivalaisimiin, joten kuvausten jälkeen valaisimien pitää antaa jäähtyä ennen kaluston pakkaamista.

Canon 5D:n XLR-liitännän puutteen vuoksi otimme äänentallentamista varten Zoom H4N-tallentimen ja Sennheiser MKH-416 -haulikkomikrofonin. Nappimikkejä en halunnut käyttää, koska kuvassa ne näyttävät usein tökeröiltä ja vievät turhaan katsojan huomiota. Piilotettunakin nappimikki usein pullottaa tai tallentaa

vaatteen kahinaa, joten luotin siihen, että yksi haulikkomikrofoni riittää. Haastatteluja varten otimme mikrofonille jalustan ja seurantakuvia varten puomin. Kameran tallentui vain kameran sisäisellä mikrofonilla tallennettu scratch track, joka auttaa äänitiedostojen synkronointia videomateriaaliin.

### **5.1.3 Kuvaussuunnitelma**

Suunnittelimme kuvaukset niin, että ensin kuvaamme henkilön haastattelun, ja haastattelusta nousseiden ideoiden pohjalta lähdemme kuvaamaan kuvituskuvaa ja lisämateriaalia hänen tarinaansa. Haastattelujen kestoa oli vaikea arvioida etukäteen, joten varasimme jokaiseen haastatteluun useamman tunnin aikaa. Ainoastaan yksi haastattelu piti saada tunnissa kuvattua henkilön muiden kiireiden vuoksi.

Haastattelut kuvasimme pääasiassa jokaisen henkilön kotona saavuttaaksemme rauhallisen kuvaustilanteen. Ajattelimme, että kotonaan ihmisen on helpoin kertoa kameralle traumaattisistakin kokemuksista. Kun haastattelu on kuvattu henkilön kotona, katsoja näkee myös pienen palasen henkilön asuinympäristöstä. Milkon haastattelu päädyttiin kuvaamaan hotellihuoneessamme, koska Milkon omassa asunnossa huonekaverin epäsäännölliset menot ja pienet tilat olisivat olleet ongelmana. Jehovan todistajien tiedottajan haastattelu taas kuvattiin hotellimme presidentinsviitissä, koska kuvaustilaa ei löytynyt haastateltavan puolelta.

En ollut etukäteen nähnyt henkilöidemme koteja, joten kuvauksiin lähtiessä mielessäni ei ollut tarkkaa suunnitelmaa kameroiden ja valojen asettelusta. Olin vain suunnitellut, että haastateltava istuu hieman vinosti varjopuoli kameraa kohti. Kasvojen varjopuoli kameraan päin istuessaan henkilö muotoutuu sävykkäänä ja kolmiulotteisena. Halusimme, että haastateltava istuu mukavasti tuolissa, ja vastapäätä häntä istuu lita kysymässä kysymyksiä. Lita istui mahdollisimman lähellä kameraa, niin että henkilömme katseen suunta tulisi mahdollisimman lähelle linssiä. Heti ensimmäisen kameran vieressä oli toinen kamera, joka kuvasi eri kuvakokoa. Toisella kameralla kuvasin siis laajaa puolikuvaa ja toisella puolilähikuvaa.

Kamerat sijoitin mahdollisimman lähelle toisiaan, että kuvakulma ei muuttuisi liikaa leikatessa kuvakoosta toiseen.

Etukäteen jo mietin, että kuvattaessa vain litan kannattaa pitää katsekontaktia haastateltavaan, koska muuten haastateltavan voi olla hankala päättää ketä katsoa. Ensimmäisissä kuvauksissa jo huomasinkin, että jos vähänkään nostin pääni kameran takaa, haastateltava vilkaisi minua.

Canon 5D-kameroilla saa kuvattua vain 12 minuuttia yhtäjaksoisesti, joten olin suunnitellut, että käynnistän kamerat eri aikaan. Kun toinen kamera pysäyttää tallennuksen, toinen kuitenkin kuvaa, eikä mitään materiaalia jää tallentumatta. Pian kuitenkin huomasin, että järkevämpää oli pysäyttää ja käynnistää kamerat yhtä aikaa aina, kun lita pohjusti uutta kysymystä tai kysyi kysymyksen.

Haastattelujen valaisun suunnittelin perinteistä kolmipistevalaisua soveltaen. Litepaneelija oli käytössämme kaksi, joten toisesta tein päävalon ja toisesta tasotusvalon. Litepaneelien valo on jo valmiiksi pehmeää, joten kalvotusta ei tarvinnut. Jokaisessa kuvaustilanteessa valaisua piti soveltaa olosuhteiden mukaan. Joinakin kuvauspäivinä koulumme ainoat Litepanelit olivat varattuna muiden käyttöön, jolloin jouduin käyttämään muita valovaihtoehtoja. Divalite-valojen tuottama valo on melko samanlaista kuin Litepaneelien, suurin ero oli akkukäyttöisyys Litepaneelissa. Dedolight-valojen kanssa piti käyttää diffuusiokalvoa pehmentämään kovaa valoa ja pitää huoli, ettei päivänvaloa päässyt sekoittumaan valaisimien tungsten-valoon.

Varauduimme useamman tunnin mittaisiin haastatteluihin. Kuvamateriaalin jatkuvuuden säilyttämiseksi oli tärkeää, ettei muuttuva auringonvalo näkynyt kuvassa. Kuvaustilanteessa auringonvalon muutosta on vaikea havaita, mutta leikatessa aurinko olisi aiheuttanut kiusallisia klaffivirheitä. Siksi päätin valaista haastattelut kokonaan keinovalolla ja pitää auringonvalon poissa kuvasta. Verhot ja sälekaihtimet laitoin kiinni, ja asettelin kuvaussuunnat niin, ettei taustallakaan ollut ikkunoita.

Haastateltavien katseen suunta sommitellaan usein niin että, vastapuolilla olevat henkilöt katsovat toisiaan vastaan. Tässä tapauksessa haastateltavina oli neljä entistä Jehovan todistajaa ja yksi Jehovan todistajien edustaja, joten katseen-suunta olisi enimmäkseen ollut sama kaikilla. Vaihtelun vuoksi sommittelin joka toisen henkilön katsomaan kuvassa oikealla ja joka toisen vasemmalle.

Ennen kuvauksia ideoimme koko työryhmän kesken kuvitusmahdollisuuksia henkilöidemme tarinoihin. Puhelinhaastattelujen perusteella mietimme, oliko henkilöllä esimerkiksi harrastuksia, joita voisimme kuvata. Kirjasimme ideat ylös ja haastattelutilanteessa vielä kysyimme, oliko henkilöllä lisäideoita.

## **5.2 Kuvaukset**

Kuvasimme materiaalia Oulun lisäksi Helsingissä kahdella eri kuvausreissulla. Kuvauksia tehtiin yhteensä noin kymmenen päivän aikana. Ensimmäiset kuvaukset dokumenttia varten teimme jo projektiopintoja tehdessä syksyllä 2012 Oulussa. Siitä materiaalista vain vähän säilyi lopulliseen elokuvaan, sillä elokuvan sisältö täsmentyi tuotannon aikana.

### **5.2.1 Seurantatyylinen kuvaus**

Syksyllä 2012 aloitimme kuvaukset Anteron oikeuskomiteakäynnillä. Jehovan todistajien vanhimmat olivat kutsuneet Anteron oikeuskomiteaan eli seurakunnan johtajien pitämään istuntoon, jossa käsitellään henkilön uskonkriisejä tai muita ongelmia. Antero oli saanut kutsun kymmenen vuotta seurakunnasta eroamisensa jälkeen, ja olimme sopivasti aloittamassa kuvauksia, joten lähdimme mukaan. Oikeuskomiteatilannetta ei ole missään tallennettu videolle, joten olimme toiveikkaita ennennäkemättömän materiaalin taltioimisesta. Todennäköisin vaihtoehto toki oli, ettei meidän nähden mitään varsinaista oikeuskomiteaa edes pidettäisi. Lähestymistapa oli hyvin cinéma vérité -tyyppistä, sillä ohjaaja myös

osallistui tapahtumien kulkuun kysymällä kysymyksiä. Olimme osaltamme luomassa tilannetta, jonka taltioimme.

Elokuvamme käsikirjoitus oli muotoutumassa, ja emme olleet aivan selvillä, mihin kohtaa elokuvaa materiaali voisi istua. Totta kai lähdimme kuitenkin mukaan havainnoivan dokumenttityylin tavoin katsomaan, mitä tapahtuu. Kuvaustyyliksi valitsin käsivarakuvaamisen, koska tapahtumat olivat seuraamusluonteisia. 5D:n päälle kiinnitin vielä pienen led-valon antamaan tarvittavan valon, jos joutuisimme kuvaamaan hämärässä valaistuksessa. Tarvittavan tasaista kuvaa sain kiristämällä kameran hihnan sopivalle kireydelle niskani taakse ja tukemalla kyynärpäätäni kylkiini. Äänentallentamiseen otimme Zoom H4N-tallentimen, jolla ohjaaja tallensi sekä omat kysymyksensä että muiden henkilöiden kommentit. Lisäkuva kulman saamiseksi pystytin valtakunnansalin ulkopuolelle jalustalle Canon 7D-kameran teleobjektiivilla varustettuna. Yksi työryhmästäimme oli operoimassa lisäkameraa ohjeideni mukaisesti.

Aloitimme ja lopetimme kuvaukset Anteron kommenteilla tilanteesta. Kun menimme sisään valtakunnansalille, aloitin kuvaamisen heti autoilta. Asetin kameran asetukset sisätilan mukaan, jottei sisään astuessa tarvinnut muuttaa muuta kuin aukkoa. Varsinaiseen oikeuskomiteatilanteeseen emme päässeet, mutta saimme silti noin vartin ajan kuvattua haastattelua ennen kuin Jehovan todistajien vanhimmat kieltäytyivät vastaamasta enempää. Kuvasin lähinnä vanhimpia laajassa puolikuvassa, mutta otin myös lähikuvia heistä ja Anterosta. 5D:n rajoitetun tallennuskapasiteetin vuoksi tallennus piti kerran käynnistää uudelleen, mutta onneksi sekin oli vasta haastattelun loppupuolella, niin ettei mitään arvokasta jäänyt tallentumatta. Silti varsinkin tällaisessa havainnoivassa tyylissä järjestelmäkameerat tuottavat turhia riskejä tallennuksen suhteen.

## 5.2.2 Kuvituskuva

Ensimmäinen henkilö, jota kuvasimme oli X, joka jälkikäteen kuitenkin päätti, ettei halunnut olla elokuvassa mukana. Hänestä kuvasimme ulkona ensin kuvituskuva käsivaralta ja jalustalta. Jalustalta kuvasin laajoja yleiskuvia, jotka toimivat leikkauksen kannalta hyvin siirtymissä. Käsivaralta seurasin henkilöämme eri kuvako'issa. Kuvituskuvan kuvaaminen ennen haastattelua oli siinä mielessä hyvä idea, että X pääsi totuttelemaan kameran edessä olemiseen, ja muutenkin pääsimme sopivaan fiilikseen. Kuvituskuvassa tärkeintä oli tuoda esiin henkilöämme parisuhde, joka oli auttanut yli vaikeiden aikojen. Kuvasimme henkilöä ulkoiluttamassa koiraansa eri ympäristöissä sekä yksin että kumppaninsa kanssa. Mitä pidempään kuvasimme, sitä luonnollisemmaksi henkilöiden käytös muuttui. Esimerkiksi loppua kohti sain taltioitua myös herkkiä pusutteluja pariskunnan kesken.



KUVA 3. Kuvituskuva Malminkartanonhuipulta

Miljon kuvituskuva kuvasimme eräässä kahvilassa ja Malminkartanonhuipulla. Koska Miljon tarinan kannalta tärkeät tapahtumapaikat olivat eri kaupungissa, keskityimme kuvaamaan visuaalisesti muuta materiaalista eroavaa kuvitusta. Korkea Malminkartanonhuippu on näyttävä kuvauspaikka, mutta sen kipuaminen

tukee myös symbolisesti Milkon vaikeuksien kautta voittoon-tarinaa (katso kuva 3).

Anteron kuvituskuvaksi kuvasimme hänen työskentelyään Uskontojen uhrien tukiry:n toiminnan parissa. Kuvitus liittyy suoraan aiheeseemme ja näyttää konkreettisesti, miten Antero on toiminnassa mukana. Kuvitusta kävimme kuvaamassa myös järven jäällä ja hänen huoltaessaan moottoripyöräänsä.

Kuvituskuvaa Atelle kuvasimme hänen käydessään Jehovan todistajien kokouksessa ja Ouluhallilla muistelemassa kokemuksiaan. Ouluhallilla ajaessamme kuvasin Attea myös auton ratissa. Ouluhallilla käynti osoittautui mielestäni erittäin hyväksi kerrontatavaksi, sillä kuvituskuvan lisäksi saimme myös arvokasta haastattelukuvaa ja henkilön kokemuksia, jotka eivät välttämättä olisi nousseet esiin normaalissa haastattelussa (katso kuva 4). Myös leikkausta ajatellen on sujuvaa, että sekä haastattelukuva että kuvituskuva on kuvattu samassa ympäristössä. Esimerkiksi sisällä kuvatun haastattelun ja ulkona kuvatun kuvituskuvan välinen kontrasti saattaa kasvaa liian suureksi.



KUVA 4. Atte Ouluhallilla



Ouluhallin tyyppisiä tapahtumapaikkoja katsoisi lopullisessa elokuvassa mielellään enemmänkin. Paikka, jossa henkilö on kokenut tarinan kannalta tärkeitä tapahtumia, on erittäin toimiva kuvauspaikka. Myös katsojan mielikuvitus herää, kun katsoja näkee paikan nykyisessä muodossaan ja henkilö kertoo siellä tapahtuneista tapahtumista. Ouluhallissa Atte on kokenut ahdistavia tilanteita Jehovan todistajien konventeissa, mutta kuvaushetkellä hallissa mikään ei viittaa ahdistaviin tapahtumiin. Katsojan täytyy käyttää mielikuvitustaan täyttääkseen kuvat Aten kertoman mukaan.

Aten tarinan kannalta oli tärkeää saada myös Aten perhettä näkyviin. Oma perhe on ollut Atelle tärkeä voimavara ahdistavan menneisyyden käsittelemisessä. Elokuvan lopussa nähdään Atte ulkoilemassa pienen poikansa kanssa, mikä tukee kuvallisesti Aten kertomaa. Pieni lapsi tuo toivoa tulevastä ja kehottaa katsojaa ajattelemaan omaa suhtautumistaan jälkikasvunsa kohteluun (katso kuva 5).



KUVA 5. Atte poikansa kanssa

Tiian kuvituskuva kuvasimme muun muassa Helsingin ostoskeskuksissa kierrellen ja Esplanadin puistossa. Tarinan kannalta tärkeä kuvitusaihe nousi esiin haastattelukuvausten aikana. Tiia oli jo lapsesta lähtien harrastanut tanssia, mutta Jehovan todistajana ollessa harrastusta ei katsottu hyvällä ja tanssi jäi pois. Jehovan todistajista erottuaan Tiia alkoi taas harrastamaan tanssia, mikä on

hieno symboli Tiian vapaudelle. Jo kuvatessani tanssia tiesin, että otokset toimivat hyvin elokuvan loppupuolella ja päättävät Tiian tarinan (katso kuva 6).



KUVA 6. Tiia tanssimassa

### 5.2.3 Haastattelukuvaukset

Haastattelun kuvasimme henkilö X:n kotona pienessä kerrostaloasunnossa. Potentiaalisia kuvauspaikkoja asunnossa ei ollut montaa, mutta sopiva kuvaussuunta löytyi. Suljin verhot muuttuvan auringonvalon minimoimiseksi ja valaisin haastateltavan kahdella led-paneelilla. Kameroiden rajoitetun tallennuskapasiteetin vuoksi kameroiden tallennus piti käynnistää uudelleen aina n. 12 minuutin välein. Aluksi käynnistin kamerat eri aikaan, että koko ajan edes toinen kamera tallensi. Pian kuitenkin huomasin, että haastattelussa oli luonnollisia taukoja, joiden aikana oli helppo käynnistää kamerat yhtä aikaa. Kun muistikortti tai akku oli loppumassa, vinkkasin litalle ja pidimme pienen tauon haastattelusta.

Yllättäviä keskeytyksiä aiheutti myös henkilö X:n useat lemmikkieläimet. Varsinkin alkuvaiheessa koiran ääntely keskeytti monesti haastattelun, eikä koiran lu-

kitseminen toiseen huoneeseenkaan auttanut. Välillä koira myös hyppäsi X:n syliin, mikä aiheutti jatkuvuusongelmia materiaalin leikattavuudelle. Ilmeisesti samainen koira oli käynyt myös tarpeillaan kalustonkuljetuslaatikkoomme, minkä huomasimme vasta seuraavana päivänä. Yön yli virtsassa lojuneiden jatkojohtojen kuivailu Helsingin rautatieasemalla oli vastoinkäyminen, jota oli hankala ennalta arvata.

Milkon haastattelun kuvauspaikan löytäminen oli haastavaa. Milkon asunnossa kuvaaminen olisi ollut vaikeaa, koska asunto oli hyvin pieni ja kämppekaverin epäsäännölliset menot olisivat haitanneet kuvausta. Ainut vaihtoehto tuntui olevan kuvata haastattelu henkilö X:n asunnossa, niin että etsimme sellaisen kuvakulman, jossa asunto ei näytä samalta. Huoneen uudelleenjärjestelyn kautta riittävä nurkkaus järjestyi ja kuvasimme haastattelun. Materiaalia läpi katsoessa päätimme kuitenkin, että kuvaamme haastattelun uudestaan, koska laajassa kuvassa kuvaustila näytti liian ahtaalta. Lisäksi henkilö X:n koiran ääntely keskeytti otokset useaan otteeseen. Uusintahaastattelun kuvasimme hotellihuoneessamme (katso kuva 7).



KUVA 7. Milkon haastattelu laajassa puolikuvassa

Uudenlaista lähestymistapaa kokeilimme kuvaamalla Milkon ja X:n välistä keskustelua puistossa. Iita antoi henkilöillemme aiheen, josta keskustella, ja kuvasin

keskustelun havainnoivaan direct cinema -tyyliin. Näissä otoksissa olimme ulkopuolisena seuraajana, eivätkä henkilöt ottaneet kontaktia kameraan tai työryhmäämme. Samaan tyyliin kävimme Milkon ja X:n kanssa myös kuvaamassa Jehovan todistajien kokouksen alkua.

Tämäkin materiaali jäi kuitenkin käyttämättä lopullisessa tuotoksessa, koska henkilö X ei halunnutkaan esiintyä elokuvassa. Tällaista arkaa aihetta käsitellessä olimme hyvin ymmärtäväisiä henkilöitämme kohtaan ja kunnioitimme heidän päätöstään. Harmillista tässä tapauksessa oli, että samalla myös tätä osaa Milkon materiaalia oli nyt mahdotonta käyttää, sillä henkilö X näkyi kuvassa useaan otteeseen.

Aten haastattelun kuvasimme hänen kotonaan hyvin samaan tyyliin kuin X:n ja Milkonkin haastattelut. Tässä vaiheessa työryhmämme työskentelyyn tuli jo entistään sujuvuutta ja ammattimaisuutta. Valaisussa käytin tällä kertaa Kinoflo Divalite -valoja, sillä koulun led-paneelit oli varattu muuhun käyttöön.

#### **5.2.4 Muu kuvallinen materiaali**

Elokuvan kuvallisena materiaalina käytin myös henkilöidemme vanhoja valokuvia. Pyysimme henkilöitä etsimään aiheeseen sopivia valokuvia, jotka skannasin sähköiseen muotoon. Korjailin pahimmat naarmut ja virheet pois kuvista Photoshop-ohjelmalla, mutta tarkoitus ei ollut tehdä kuvista liian siloisia. Rakeisuus ja vuosien aiheuttamat kellertymät saivat jäädä tuomaan oman lisänsä tarinaan (katso kuva 8).



KUVA 8. Aten lapsuusvalokuva

Leikkausvaiheessa huomasin tarpeen muutamille lisäotoksille. Kertomaan Jehovan todistajien käsityksistä halusin mukaan elokuvaan Vartiotornin ja muiden painettujen julkaisujen kuvituksia. Nekin olisin voinut skannata, mutta kuvituksen elävöittämiseksi kuvasin painotuotteet videolle (katso kuva 9). Jehovan todistajien toiminnasta kertomiseen kuvasin myös heidän kenttätyötään Oulun keskustassa.



KUVA 9. Vartiotorni-lehti

## **5.3 Leikkaus**

Leikkausvaiheessa produktioni sai lopullisen muotonsa. Kaiken kaikkiaan leikkasin elokuvaa noin vuoden aikana, mutta suurin osa työstä sijoittui kesälle 2013, jolloin työstin useita eri leikkausversioita.

### **5.3.1 Trailerit**

Ennen varsinaisen dokumenttielokuvan leikkausta leikkasin kaksi traileriversiota elokuvamme esittelymateriaaliksi sekä vakuuttamaan levittäjätahot visiostamme. Ensimmäisen trailerin leikkasin projektio-pintoina syksyllä 2012, mutta se vanhen-tui pian, kun henkilö X jäi pois elokuvasta ja uutta materiaalia tuli mukaan. Toisen trailerin leikkasin keväällä 2013 kuvausvaiheen päätyttyä. Trailereiden leikkaukseen en keskity tämän enempää tutkielmassani, sillä pääpaino on itse dokumenttielokuvassa.

### **5.3.2 Raakaversiot**

Leikkausvaiheen aloitimme litteroimalla kaiken haastattelumateriaalin. Tallennet-tua videomateriaalia kertyi yhteensä noin 40 tuntia, mutta haastattelumateriaali kuvattiin kahdella kameralla ja henkilö X:n materiaalia ei voinut käyttää, joten lo-pullinen materiaalmäärä oli noin 30 tuntia. Tekstin muodossa koostimme eloku-van rakenteen leikkauksikirjoitukseksi, jonka pohjalta aloitin materiaalin järjes-telyn Premiere Pro -editointiohjelmassa. Tavoitteenamme oli kestoaltaan 28 mi-nuuttia pitkä dokumenttielokuva, sillä se on YLEn standardikesto ja käytännöllinen myös festivaalilevitystä ajatellen.

Koska ääni oli tallennettu erillisellä tallentimella, ääni- ja videotiedostot piti synkronoida yhteen ennen editoinnin aloittamista. Tein jokaisen henkilön materiaaleista oman aikajanan, jotka synkronoin PluralEyes -ohjelmalla automaattisesti. Tämä nopeutti työskentelyäni huomattavasti. Synkronoiduilta aikajanoilta minun oli helppo tuoda tarvittavat otokset uudelle aikajanalalle, josta elokuva alkoi muodostua.

Asiasisällön perusteella leikattu ensimmäinen raakaleikkaus oli yli kolme tuntia pitkä. Tästä näimme helposti, mitkä kohdat junnasivat ja mitkä toimivat. Vasta raakaleikkauksesta näki, että jotkut paperilla toimineet kohdat eivät toimineet ollenkaan. Työryhmän ja ohjaavien opettajien kanssa teimme listan muutosehdotuksista, joiden mukaan lähdin leikkausta muotoilemaan.

Melko kivuttomasti sain karsittua elokuvasta tunnin mittaisen raakaleikkauksen. Kuvallinen materiaali koostui vielä tässä vaiheessa pelkästään haastattelumateriaalista. Otosten kestot olivat osittain useamman minuutin mittaisia, ja version kuvallinen ilmaisu oli hyvin niukkaa. Kuvalliset siirtymät, kuvituskuva ja havainnollistava kuvallinen materiaali puuttui vielä kokonaan.

Neljäs raakaversio oli ensimmäinen, joka alitti puolen tunnin keston. Siinä vaiheessa olimme saaneet karsittua materiaalin loogisesti etenevään muotoon, mutta luova kerronta oli vielä alkutekijöissään. Halusimme, että henkilöiden kohdat muodostavat elokuvan rungon, joten oli turhaa työtä hioa kuvallista ilmaisua, ennen kuin runko oli valmis.

### **5.3.3 Elokuvan leikkausratkaisut**

Viidennestä raakaleikkauksesta eteenpäin aloin keskittyä tarinan kertomiseen kuvallisen ilmaisun kautta. Alun hidastempoinen esittelyosio oli pitkään ongelmallinen, koska katsoja ei heti päässyt sisälle elokuvan maailmaan. Ratkaisu löytyi nopeatempoisesta introsta, jonka leikkasin aivan elokuvan alkuun. Introssa esi-

tellään elokuvan aihe sekä kuvallinen tyyli. Alkutekstin jälkeen on kuvallinen siirtymä ulkoa Jehovan todistajien valtakunnansalin sisälle. Samalla siirrytään keskelle elokuvan perusongelmaa – karttamista.

Tämän jälkeen hidastin tempoa rajusti ja keskityin henkilöiden esittelyyn. Henkilöiden esittelyssä luotan enimmäkseen henkilöiden haastattelukuvaan. Katsoja saa rauhassa tutustua henkilöihin silmästä silmään ennen kuin kiristän tahtia. Lisäarvoa henkilöiden tarinaan tuovat heidän lapsuusvalokuvansa. Kuvakokoa vaihtelemalla henkilöistä saadaan kokonaisvaltainen kuva.

Haastattelukuvan käyttöön liittyy aina riski katsojan kyllästymisestä, jos kuva ei välitä mitään muuta puheen lisäksi. Tässä elokuvassa en kuitenkaan halunnut käyttää kuvituksena mitään sellaista, jonka lisäksi vain kuvituksen vuoksi. Kun ihminen kuuntelee toista, hän haluaa nähdä vastapuolensa kasvot. Katsoja haluaa tarkkailla puhujan asentoa, ryhtiä, liikkeitä ja kasvojen ilmeitä. Kaikki nämä pienet ruumiinkielen vivahteet vaikuttavat välittyvään viestiin (katso kuva 10). Varsinkin näin herkän aiheen käsittelyssä on tärkeää, että katsojan ja henkilön välille syntyy yhteys, jota ei rikota turhaan.



KUVA 10. Jehovan todistajien Suomen tiedottaja Veikko Leinonen



Yksi käännekohta elokuvassa tapahtuu, kun henkilöt huomaavat uskontonsa negatiiviset puolet. Tässä vaiheessa tapahtuu kuvallinen ja äänellinen siirtymä haastattelumateriaalista valtakunnansalille, jossa katsoja pääsee hetkeksi astumaan Jehovan todistajan saappaisiin. Jehovan todistajien sisäisen maailman kuvaamisessa Vartiotornin ja muiden kirjallisten julkaisujen käyttö kuvituksena on tärkeä lisä ja valottaa Jehovan todistajien näkemyksiä käsiteltävistä aiheista.

Useaan otteeseen elokuvassa rauhoitan tempoa muutaman kuvan mittaisilla montaaseilla, joissa myös musiikki nousee luomaan tunnelmaa. Näiden tarkoituksena on antaa katsojalle tilaa käsitellä elokuvan tapahtumia ja rytmittää kokonaisuutta. Esimerkiksi noin kahdeksan minuutin kohdalla elokuvassa Jehovan todistajien Suomen tiedottaja sanoo, että jos menettää uskonsa, niin uskoa pitäisi vain vahvistaa. Kontekstissaan tämä lausahdus on lamauttava ja vähättelee henkilöidemme ahdistusta. Lausahduksen painoarvoa korostaakseni leikkasin tiedottajan lähikuvan perään ulkokuvia öisestä Helsingistä. Synkillä kuvilla pyrin ilmaismaan henkilöidemme ahdistusta ja voimattomuutta (katso kuva 11).



KUVA 11. Kuvituskuva öisestä Helsingistä

Yksi elokuvan toimivimpia kohtauksia on mielestäni Aten käynti Ouluhallilla. Siirtymä öisestä Helsingistä Atteen auton ratissa ja siitä taas Ouluhalliin soljuu luontevasti. Aten muistelmien kautta paikkaan liittyy suuri lataus, mikä antaa katsojankin mielikuvitukselle virikkeen miettiä, millaista paikassa joskus on ollut.

Kuvituskuvan käyttöä lisään elokuvan edetessä ja pyrin sillä lähinnä korostamaan henkilön tunnetilaa kullakin hetkellä. Kuvituskuva toki antaa myös vaihtelua kuvakerrontaan ja havainnollistaa tarinan tapahtumia. Kuvituskuvan käytössä tulee oikeuksiinsa montaaiteoriasta tuttu Kulesovin efekti, jota käsittelin luvussa 3. Samalla kuvituskuvalla voi tarpeen mukaan kuvittaa montaakin eri tunnetilaa. Katsoja ymmärtää kuvituskuvan vastaavan tunnetta, joka haastattelusta välittyy.

Elokuvan viimeiset noin viisi minuuttia muodostavat elokuvan loppua kohti johdattavan jakson. Teemallisesti jaksossa käsitellään tulevaisuutta, vapautumista ja muutosta parempaan. Muutosta korostan leikkausrytmiä kasvattamalla ja kuvituskuvavalinnoilla. Tiian vapautuminen tapahtuu tanssin kautta, ja Atte suuntaa kohti parempaa tulevaisuutta poikansa kanssa. Usko tulevaisuuteen sulkee elokuvan luontevasti.

## **5.4 Muut kuvan jälkityöt**

*Luopuneet*-elokuvassa käytin värimäärittelyä korostamassa tunnelman muutosta elokuvan loppupuolella. Myös grafiikalla tuin elokuvan selkeää kuvallista tyyliä.

### **5.4.1 Värimäärittely**

Värimäärittelyssä pyrin yhtenäistämään elokuvan kuvallisen tyylin. Halusin elokuvan näyttävän dokumentilta, mutta hieman kuitenkin tyyliellä kuvaa. Kokeilujen jälkeen päädyin sävyttämään kuvaa vähentämällä punaista väriä kuvan tummilta alueilta. Värimäärittely tekee kuvasta hieman kylmän, mikä sopii elokuvan

aiheeseen. Värisäätöjen ohella lisäsin kuvaan reunoja kohti tummenevan vinjetin, jolla sain kohdistettua katsojan huomiota. Vinjetti myös tuo elokuvallista tyyliä.



KUVA 12. Elokuvan alkuosan värimäärittely



KUVA 13. Elokuvan loppuosan värimäärittely

Elokuvan loppua kohti värimäärittelyssä tapahtuu muutos, jolla osaltaan korostan muutosta vaikeista ajoista parempaan. Viimeisten viiden minuutin aikana värit

ovat huomattavasti lämpimämmät, hieman violettiin päin. Tälläkin pienellä muutoksella voi hienovaraisesti vaikuttaa katsojan kokemukseen (katso kuvat 12 ja 13).

Värimäärittelyn lisäksi lisäsin paikoittain kuvaan blurrauksia eli sumennuksia piilottamaan tiettyjen henkilöiden henkilöllisyys. Esimerkiksi henkilöidemme perhekuvilla oli ulkopuolisia, joiden henkilöllisyyttä emme halunneet tuoda esiin.

#### 5.4.2 Grafiikka

Eniten suunnittelua vaatinut graafinen elementti oli elokuvan logo. Tein useita eri luonnoksia Photoshop-ohjelmalla, kunnes lopullinen muoto löytyi. Valitsin päätteellisen kirjaintyyppin, koska se viittaa painettuun tekstiin ja näin myös Raamattuun. Alaotsikon *Kohtaloita Vartiotornin varjosta* halusin erottuvan itse nimestä, joten käytin siinä päätteetöntä, modernia kirjaintyyppiä. *Luopuneet*-nimen ylä- ja alapuolella lisäsin vielä viivaukset, jotka yhtenäistävät logon logomaiseksi. Väri-tykseksi valitsin klassisen valkoisen mustalla taustalla, koska halusin logosta selkeän (katso kuva 14).



KUVA 14. Elokuvan logo

Grafiikkaa käytin tekstin muodossa selkeyttämässä tarinaa. Jokaisen henkilön näkyessä ensimmäisen kerran elokuvassa ruudussa näkyy hänen nimensä. Päähenkilöidemme kohdalla käytin samanlaista yli- ja aliviivausta kuin logossakin, mikä viittaa siihen, että juuri he ovat luopuneita. Jehovan todistajien tiedottajan kohdalla käytin koko nimeä ja viivaukset puuttuvat. Tittelin esiintuominen helpottaa tarinan ymmärtämistä.

Graafinen elementti elokuvassa on myös *Uskonnollisten yhteisöjen eettiset periaatteet* -asiakirja, jonka työstin Illustrator -ohjelmalla vektorigrafiikaksi ja animoin After Effects -ohjelmalla. Editointiohjelmassa animoin valokuviin pieniä liikkeitä. Valokuvat elävöittävät tarinaa ja toimivat ikään kuin todistusaineistona tapahtumille.

## 6 POHDINTA

Tutkielmani tavoitteena oli selvittää, mitä kuvallisen ilmaisun keinoja dokumenttielokuvantekijällä on käytettävissään. Lisäksi halusin selvittää, miten kuvallisen ilmaisun keinot ilmenevät produktiossani. Tutkielmassani olen käsitellyt aihetta kirjallisten lähteiden sekä dokumenttielokuvien kautta. Tutkielman päätuloksena on tiivis tietopaketti dokumenttielokuvan kuvallisesta ilmaisusta, jonka uskon tarjoavan tietoa aloitteleville dokumentintekijöille.

Tutkielman tekeminen tuotti minulle paljon uutta tietoa. Hieman ongelmallista alkuun oli se, ettei nimenomaan dokumenttielokuvan kuvallisesta ilmaisusta ole juuri julkaistu kirjoja. Löysin kuitenkin useita yleisesti dokumenttielokuvaa käsitteleviä lähteitä, joissa kuvallisesta ilmaisusta kerrottiin ohimennen ja sivulauseissa. Näistä pienistä palasista sain koostettua melko kattavan katsauksen dokumenttielokuvan kuvalliseen ilmaisuun.

Tutkielman tulosten pohjalta olen löytänyt monia osa-alueita, joilla voin kehittää omaa tekemistäni. Esimerkiksi produktiossani olisin voinut perehtyä vielä paremmin kuvallisen ilmaisun vaihtoehtoihin. Haastattelukuvista olisi voinut kehittää visuaalisesti mielenkiintoisempia esimerkiksi paremmalla syvyyssommittelulla tai kuvaamalla haastattelut kokonaan jonkin toiminnan ohessa. Myös menneisyydessä tapahtuneiden tapahtumien käsittelyyn löytyi uusia vinkkejä tutkielmaani tehdessä. Produktiooni olen kuitenkin hyvin tyytyväinen, sillä olin ensikertalaisena tekemässä dokumenttielokuvaa ja elokuvan aihekin asetti omat rajoitteensa.

Osa-alue, johon olisin halunnut panostaa vielä enemmän, on elokuva-analyysi. Tavoitteenani oli katsoa dokumenttielokuvan klassikoita ja havainnoida niissä käytettyä kuvallista ilmaisua. Havaintojen perusteella olisin voinut pohtia elokuvien moodisijoittelun osuvuutta tai kehittää jopa omia luokitteluja. Useimmat elokuvat, joita käsittelen luvun 4 alaluvuissa, olin nähnyt aiemmin tai katsoin tutkimustani varten. Monien klassikkoelokuvien näkeminen kuitenkin osoittautui lähes mahdottomaksi, kun aloin tutkia, mistä elokuvat voisi nähdä. Kirjastojen luulisi

hankkivan kokoelmiinsa myös dokumenttielokuvan klassikoita, mutta etsintäni oli turhaa. Myöskään nykyään suosittu tilausvideopalvelut, kuten Netflix tai Viaplay, eivät ota valikoimiinsa kovin vanhoja elokuvia. Joiltain arveluttavilta nettisivuilta saattoi löytää versioita klassikkoelokuvista, mutta sivustojen epäluotettavuus ja videoiden surkea kuvanlaatu eivät houkuttelleet tutustumaan tarkemmin.

Varmasti dokumenttielokuvan klassikoita olisi saanut nähtäville perusteellisempien selvitysten kautta, mutta rajallisen ajan puitteissa karsin analyysin osuutta tutkielmastani. Elokuva-analyysin kautta voisi löytää mielenkiintoisia tuloksia kuvallisen ilmaisun maailmasta, joten siinä olisi hyvä jatkotutkimuksen menetelmä. Rajaamalla tutkimuksen tarkemmin tiettyyn dokumenttielokuvan moodiin tai muuhun lajiin voisi saada tarkempaa tietoa.

Tutkielmassani olisin voinut enemmänkin keskittyä täysin uuden tiedon synnyttämiseen, mutta tässä työssä mielenkiintoni kuvallisen ilmaisun moninaisuutta kohtaan ajoi tekemistäni. Onnistuin mielestäni kokoamaan kattavan perustietämyksen kuvallisen ilmaisun keinoista ja mahdollisuuksista dokumenttielokuvassa. Toivon, että tutkielmastani on hyötyä dokumenttielokuvien tekoa aloitteleville tekijöille, jotka kaipaavat tiivistettyä tietoa kuvallisen ilmaisun mahdollisuuksista.

## LÄHTEET

Aaltonen, J. 2001. Dokumenttielokuva – totta ja tarua. Teoksessa E. Kurki (toim.) Dokumenttielokuva = todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 28–33.

Barnouw, E. 1993. Documentary : A History of the Non-Fiction Film. 2. uudistettu painos. Oxford: Oxford University Press.

Berg, A. 2006. Deliver Us from Evil. Disarming Films.

Luciano-Adams, B. 2009. When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality. Viitattu 10.4.2014, <<http://www.documentary.org/content/when-docs-get-graphic-animation-meets-actuality>>.

Lumière, A. & L. 1896. L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat. Lumière.

Mascelli, J. 1998. The Five C's of Cinematography. Uudelleenjulkaistu 1. painos. Los Angeles: Silman-James Press.

Nichols, B. 2001. Introduction to Documentary. 1. painos. Bloomington: Indiana University Press.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2005. Otos. 1. painos. Helsinki: Like.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2008. Leikkaus. 1. painos. Helsinki: Like.

Rabiger, M. 2009. Directing the Documentary. 5. painos. Burlington: Focal Press.

Reggio, G. 1982. Koyaanisqatsi. IRE Productions, Santa Fe Institute of Regional Education.



Vertov, D. 1929. Chelovek s kino-apparatom. VUFKU.

Wenders, W. 1982. Chambre 666. Wim Wenders Productions.

