

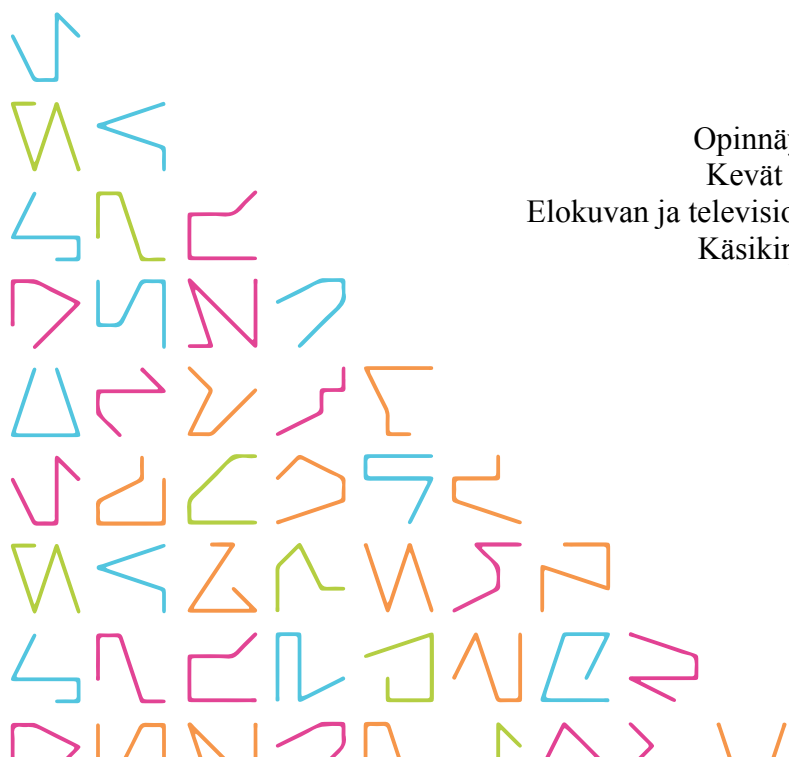


TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

# **Todellisuuden esittämisen keinot dokumenttielokuva Perpetuum Mobilessa**

Virva Heinimaa

Opinnäytetyö  
Kevät 2016  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Käsikirjoitus



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Käsikirjoitus

HEINIMAA VIRVA:

Todellisuuden esittämisen keinot dokumenttielokuva Perpetuum Mobilessa  
Opinnäytetyö 42 sivua, joista liitteitä 9 sivua  
Toukokuu 2016

---

Tämän opinnäytetyön aiheena on todellisuuden esittämisen keinot dokumenttielokuvassa. Tavoitteena on tutkia lähdekirjallisuuden avulla, mitä esittämisen keinoja dokumenttielokuva Perpetuum Mobilessa on käytetty. Tutkimusmenetelmänä ovat Perpetuum Mobilen tekoprosessin aikana tehdyt havainnot.

Työ alkaa faktan ja fiktion suhteen käsittelyllä dokumenttielokuvassa. Keskeinen kysymys on, voivatko esittämisen keinojen käyttäminen vähentää dokumenttielokuvan faktuaalisuutta. Työssä esitellään dokumenttielokuvan lajityypit, joita ovat antropologinen, historiallinen ja henkilökohtainen. Työssä käydään läpi myös dokumenttielokuvan esittämisen tyyppit eli moodit. Näitä ovat selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen, poeettinen ja performatiivinen.

Työhön liittyvän dokumenttielokuvan Perpetuum Mobilen analysoinnin yhteydessä pohditaan lähdekirjallisuutta apuna käyttäen, mitä lähestymis- ja kerrontatapoja sekä tekniikoita todellisuuden esittämisessä on käytetty. Näitä keinoja ovat muun muassa kertojäääni, vanhan kuva-aineiston käyttäminen, lavastetut ja rekonstruoidut kohtaukset, animaatiot sekä suoran elokuvan keinot.

Opinnäytetyön tutkimuksen tulos on, että esittämisen keinot eivät vähennä elokuvan faktuaalisuutta, niin kauan kuin esitettyä todellisuutta ei tietoisesti vääristellä, mutta jotkut esittämisen keinot saattavat kuitenkin tuoda näkyväksi dokumenttielokuvan irrallisuuden todellisuudesta. Perpetuum Mobileessa käytetyillä lähestymis- ja kerrontatavoilla sekä tekniikoilla on oma roolinsa todellisuuden esittämisen välineinä ja niiden avulla on elokuvaan rakennettu myös yhteneväinen todellisuus.

---

Asiasanat: dokumenttielokuva, todellisuus, esittäminen, lajityypit, moodit

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Film and Television  
Screenwriting

Virva Heinimaa:

Methods to Represent Reality in the Documentary Film 'Perpetuum Mobile'  
Bachelor's thesis 42 pages, appendices 9 pages  
May 2016

---

The subject of this thesis is representation methods of reality in documentary film. Leaning on literature sources, the aim was to research how reality is represented in the documentary film Perpetuum Mobile. The research methods chosen were observation of Perpetuum Mobile's production process and literary analysis.

The thesis begins with a discussion of the relation of factuality and fiction. The main question is whether fictional methods in a documentary film can affect its factuality. The thesis introduces documentary genres and modes and reflects them on Perpetuum Mobile. Many narrative and visual methods have been used in Perpetuum Mobile to represent reality. These methods are for example narrative voice, old footage, reconstruction and animations.

The result of this research is that different methods of representing reality are not countering factuality as long as they are based on truth. Some of the methods might make the representative nature of film more visible than others. All of the narrative and visual methods used in Perpetuum Mobile have a certain role in representing reality in Perpetuum Mobile and together they create the convergent reality of the film.

---

Key words: documentary film, reality, representing, genres, modes

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	KOHTI TODELLISUUTTA.....	7
2.1	Faktan ja fiktion suhde dokumenttielokuvassa.....	7
2.2	Lajityypit dokumenttielokuvan määrittelyssä.....	10
2.2.1	Antropologinen lajityyppi – kokemusmaailman ja tiedon välittäminen.....	10
2.2.2	Historiallinen dokumenttielokuva – menneisyyden tulkinta.....	12
2.2.3	Henkilökohtainen dokumenttielokuva – tekijän taiteellinen näkemys.....	14
2.3	Moodit todellisuuden esittämisen tyyppinä.....	16
2.3.1	Selittävä moodi – kaikkietävä kertoja.....	16
2.3.2	Havainnoiva ja osallistuva moodi – suoran elokuvan kaksi lähestymistapaa.....	17
2.3.3	Refleksiivinen moodi – itsetietoisuutta ja säännöistä vapautumista.....	19
2.3.4	Poettinen moodi – muodon visuaalisuus ja rytmi.....	19
2.3.5	Performatiivinen moodi – ilmaisu voittaa informaation.....	20
2.3.6	Moodijärjestelmän kritiikki.....	21
3	ESITTÄMISEN KEINOT DOKUMENTTIELOKUVA PERPETUUM MOBILESSA.....	22
3.1	Kokemusmaailman välittäminen.....	22
3.2	Näkökulma.....	23
3.3	Haastattelut ja muisti.....	24
3.4	Lähestymistavat tarinaan.....	25
3.5	Vanha kuva-aineisto.....	26
3.6	Lavastetut ja rekonstruoidut kohtaukset.....	27
3.7	Leipomisen merkitys.....	28
3.8	Animaatiot.....	28
3.9	Suoran elokuvan keinot.....	29
4	JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA.....	31
	LÄHTEET.....	33
	LIITTEET.....	34
	Liite 1. Perpetuum Mobilen synopsis ja leikkauskäsikirjoitus.....	34

## 1 JOHDANTO

Dokumenttielokuvani *Perpetuum Mobile* sai alkunsa muistoihin liittyvästä kurssitehtävästä, jossa kerroin isopappani Einon ja hänen veljensä Toivon 1950-luvulta alkaneesta yrityksestä rakentaa ikiliikkuja. Haastattelin kurssin aikana isoäitiäni, äitiäni ja enoani aiheesta. Kurssin loputtua aihe jäi hautumaan, kunnes loppuvuodesta 2014 dokumenttielokuvalle löytyi tilaaja ja projekti käynnistyi uudestaan. Syntyi idea dokumenttielokuvasta, joka yhdistelisi erilaisia elementtejä. Elokuva tehtiin vuoden 2015 aikana ja se valmistui alkuvuodesta 2016. Matka on ollut mielenkiintoinen ja siksi haluan käsitellä sitä myös opinnäytetyössäni.

*Perpetuum Mobile* kertoo vaiherikasta elämää eläneistä veljeksistä Einosta ja Toivosta. Hauskanpidon ja työnteon lomassa he kehittivät loputtoman energian lähdeksi; ikiliikkuja. Veljesten yhteistyö päättyi traagisesti Toivon kuoltua auto-onnettomuudessa 1970-luvulla. 1990-luvulla yli 80-vuotias Eino päätti vielä jatkaa ikiliikkujan rakentamista isoisänsä Olavin ja enon Laurin avustuksella. Eino luopui mahdottomasta tehtävästään vasta sairauden myötä.

Päähenkilöt ovat kuolleet, joten tarina kerrotaan kertojajäänen ja haastatteluiden kautta. Kertojajäänenä toimin minä. Haastateltavia ovat isoäitini, äitini ja äidin serkku Markku, sekä Toivon lapset Seija ja Usko. Kuvakerronta on toteutettu vanhalla kuva-aineistolla, lavastetuilla ja rekonstruoiduilla kohtauksilla sekä animaatioilla. Elokuvan lopussa menen tapaamaan enoani Lauria, jolla kerrotaan olevan hallussaan tieto siitä, miten ikiliikkuja tulisi tehdä loppuun. *Perpetuum Mobile* n leikkauskäsikirjoitus on opinnäytetyön liitteenä (liite 1).

Opinnäytetyöni tavoitteena on tutkia lähdekirjallisuutta apuna käyttäen todellisuuden esittämisen keinoja dokumenttielokuvassa. Tarkoitukseni on soveltaa saamaani tietoa *Perpetuum Mobile* n ja analysoida, millä perusteilla olen erilaisia esittämisen keinoja siinä käyttänyt.

Työ alkaa faktan ja fiktion suhteen käsittelyllä. Onko mahdollista, että esittämisen keinojen käyttäminen aiheuttaa sen, että dokumenttielokuva muuttuu fiktioksi? Kuinka iso merkitys faktan ja fiktion rajalla todellisuudessa on? Faktan ja fiktion suhteesta siirry-

tään käsittelemään dokumenttielokuvan lajityyppejä ja moodeja. Lajityyppejä ovat antropologinen, historiallinen ja henkilökohtainen. Antropologinen dokumenttielokuva on vaikuttanut suuresti dokumenttielokuvan kehitykseen, joten sen avulla on mahdollista tarkastella dokumenttielokuvaa myös yleisesti. Erityisesti tiedon ja kokemusmaailman välittäminen elokuvallisin keinoin liittyy antropologiseen elokuvaan. Historiallisessa lajityypissä käsitellään erilaisia tapoja esittää menneisyyden tapahtumia. Henkilökohtaisessa lajityypissä taas pohditaan tekijän roolia sekä dokumenttielokuvan subjektiivisuutta. Tämän jälkeen vuorossa ovat elokuvateoreetikko Bill Nicholisin kehittämät todellisuuden esittämisen tyypit eli moodit. Näitä ovat selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen, poeettinen ja performatiivinen. Jokaisella moodilla on oma tapansa esittää todellisuutta. Lajityyppien tavoin myös moodit sekoittuvat.

Kirjallisuuslähteinä käytän Susanna Helken kirjaa *Nanookin jälki* (2006) sekä Jouko Aaltosen kirjoja *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* (2006) sekä *Seikkailu todellisuuteen* (2011). Kirjallisuuslähteiden avulla tarkastelen todellisuuden esittämisen keinoja suhteessa omaan dokumenttielokuvaani ja määrittelen Perpetuum Mobilen suhdetta todellisuuteen. Perpetuum Mobilessa on sovellettu erilaisia lähestymis- ja kerrontatapoja sekä tekniikoita historiallisesta ja henkilökohtaisesta lajityypistä sekä selittävästä, osallistuvasta, poeettisesta ja performatiivisesta moodista.

## 2 KOHTI TODELLISUUTTA

Tässä luvussa on tarkoitus syventyä faktan ja fiktion suhteeseen dokumenttielokuvassa sekä tarkastella dokumenttielokuvassa esitettyä todellisuutta lajityyppien ja moodien kautta.

### 2.1 Faktan ja fiktion suhde dokumenttielokuvassa

Elokuvat jaetaan karkeasti ei-fiktiivisiin ja fiktiivisiin elokuviin (Aaltonen 2011, 15). Lumièren veljekset tallensivat ympärillään tapahtuvia asioita ja heidän tuotoksiaan pidetään ensimmäisinä dokumenttielokuvinä (Helke 2006, 19). Alunperin elokuvan tehtävänä olikin nimenomaan dokumentoida, ja sitä käytettiin tallentamaan historiaa, taidetta ja tiedettä. Tämä on edelleen yksi elokuvan tehtävistä, sillä kaikki kameralle tallentuva on automaattisesti dokumentti jostakin. Voidaankin sanoa, että jokainen elokuva on dokumentti, mutta ei välttämättä dokumenttielokuva. (Aaltonen 2006, 33.) Fiktiivisen elokuvan ja ohjaustaiteen luojana pidetään Georges Mélièsiä. Lumièren veljekset tallensivat ympäristöään, mutta Méliès käytti tallennuksen mahdollisuutta katsojan hämäämiseen. Lumièren veljesten ja Mélièsin perintö on edelleen voimissaan meidän käsityksinämme dokumenttielokuvasta ja fiktiivisestä elokuvasta. (Helke 2006, 19.)

Aaltonen soveltaa dokumenttielokuvaan Aristoteleen ajatusta taiteesta todellisuuden jäljittelijänä. Hän sanoo, että fiktiossa ja dokumenttielokuvassa keinot ovat samat, kuva ja ääni, mutta jäljiteltävä kohde on eri. Siinä missä fiktio jäljittelee sepitteellistä maailmaa, niin dokumenttielokuva jäljittelee todellista maailmaa. (Aaltonen 2006, 32.) Toisaalta fiktiossa pyritään nimenomaan jäljittelemään todellista maailmaa, kun taas dokumenttielokuva on tekijän rajattu näkemys todellisesta maailmasta.

Robert Flahertyn elokuvaa *Nanook, pakkasen poika* (1922) pidetään dokumentaarisen elokuvan klassikkona, vaikka tuolloin ei varsinaista jaottelua fiktiiviseen elokuvaan ja dokumenttielokuvaan vielä ollut olemassa. Dokumentaarisen elokuvasta tekee se, että Flaherty kuvasi olemassa olevan inuit-heimon elämää heidän elinympäristössään Pohjois-Kanadassa. Yksi heimon jäsen, Allakariallak, esittää elokuvan päähenkilöä Nanookia. Tuohon aikaan tehtiin muitakin matkakertomuselokuvia, mutta *Nanook, pakkasen poika* poikkesi niistä tyyliltään: informaation ja opetuksellisuuden lisäksi elokuvassa oli

nähtävissä myös tarina. Falherty ei tyytynyt vain taltioimaan heimon jäsenten elämää, vaan hän pyysi heitä esittämään heille tyypillistä toimintaa kameran edessä. (Helke 2006, 29-30.) Flaherty lainasi varhaisten näytelmäelokuvien kerronnallisia keinoja. Hän lavasti ja dramatisoi tapahtumia käyttäen apunaan ennalta suunniteltua tarinarunkoa. (Helke 2006, 32-33.) Näin hän ilmensi elokuvassaan Mélièsin perintöä, ohjaustaidetta.

*Nanook, pakkasen poika* ei luultavasti läpäisisi nykykatsojan dokumenttielokuvalla asetamia vaatimuksia (Helke 2006, 35). Raja dokumenttielokuvan ja fiktion välillä onkin häilyvä. Monia varhaisia teoksia on pidetty dokumenttielokuvinä, vaikka ne voisivat aivan hyvin olla myös fiktiota. Robert Flahertyn toinen elokuva *Aran-saarten mies* (1934) kuvaa kyseisen saaren asukkaita, vaikka asukkaat selvästi esittävät tarinan. Sergei Eisensteinin elokuva *Lokakuu* (1927) rekonstruoii Venäjän vallankumousta oikeilla tapahtumapaikoilla. Jotkut rekonstruoiduista tapahtumista ovat paljastuneet myöhemmin fiktioksi. (Aaltonen 2006, 33.) Hyvin monet dokumentaristit muokkaavat todellisuutta omien näkemystensä mukaisesti, esimerkiksi pyytämällä Flahertyn tavoin kohdettaan esittämään jonkin tilanteen.

Dokumenttielokuvan historian aikana on usein väitelty siitä, mikä dokumenttielokuvan määritelmä on. Kuuluisin näistä määritelmistä lienee John Griersonin luonnehdinta: ”Dokumenttielokuva on todellisuuden luovaa käsittelyä.” Grierson pyrki näin erottamaan luovan dokumenttielokuvan uutis- ja opetuselokuvista. (Aaltonen 2006, 36.) Griersonia pidetään luovan dokumenttielokuvan käsitteen luoja. Hän oli sitä mieltä, että dokumenttielokuvan tehtävänä on paljastaa yhteiskunnallisia epäkohtia ja sosiaalista todellisuutta. Elokuvan ja taiteen esteettisyyttä hän piti haitallisena dokumenttielokuvassa ja kritisoikin siksi oman oppi-isänsä Flahertyn näkemyksiä. Jyrkistä näkemyksistään huolimatta Grierson ja hänen perustamansa Brittiläisen dokumenttiliikkeen elokuvat olivat tarkoin hallittuja sekä ohjattuja. Grierson muun muassa käytti Sergei Eisensteinin montaaiteknikoita elokuvissaan. (Helke 2006, 37-38.)

Helke viittaa kirjassaan direct cineman perustajajäseneseen Albert Mayslesiin, jonka mielestä ”fiktiivisen elokuvan kuvausmenetelmät etäännyttävät siitä, mikä on todellista”. Direct cineman myötä pyrittiin kieltämään dokumenttielokuvan esteettisyys ja elokuvalinen tyyli. Suunnittelun ja harkinnan käytön minimoiminen tekoprosessin aikana aiheutti sen, että dokumenttielokuvan tunnuspiirteiksi muodostuivat vuosikymmeniksi käsi-varakuvaus ja hitaasti kehittyvät tilanteet. Helke kutsuu tätä ”tyylittömyyden tyyliksi”,



jolla pyritään vakuuttamaan katsoja tilanteiden ja tapahtumien aitoudesta. (Helke 2006, 39-40.)

Aaltonen mainitsee kirjassaan Jean-Luc Godardin, jonka mielestä dokumenttielokuva on puhtaimmillaankin fiktiota, sillä se ei koskaan pysty täysin saavuttamaan todellisuutta (Aaltonen 2006, 34). Godard kritisoi voimakkaasti rajanvetoa fiktion ja dokumenttielokuvan välillä. Postmodernin kääntein myötä dokumenttielokuvan määrittelyssä onkin pyritty välttämään liiallista rajanvetoa. Lähtökohtana pidetään sitä, mitä dokumenttielokuva ei ole. (Aaltonen 2006, 39.)

Aaltonen on tehnyt pienen muutoksen Griersonin määritelmään: Dokumenttielokuva on todellisuuden luovaa esittämistä (Aaltonen 2006, 45). Dokumenttielokuvaa voidaan myös pitää tekijän ja katsojan välisenä sopimuksena, jolloin tekijällä on vastuu siitä, ettei hän johda katsojaa tahallaan harhaan (Aaltonen 2006, 41).

Eräs katsoja sanoi minulle *Perpetuum Mobilen* nähtyään, että hänestä tuntui, että kyseessä ei ollut dokumenttielokuva. Minulta on myös kysytty, että ovatko elokuvassa kerrotut tapahtumat oikeasti totta. *Perpetuum Mobilen* dokumenttaarisuutta on kyseenalaistettu luultavasti siksi, että siinä on käsitelty todellisuutta erilaisten esittämisen keinojen kautta. Dokumentaristi Susanna Helke on joutunut omien elokuviensa kohdalla samojen kysymysten eteen, johtuen muun muassa *Joutilaiden* (2001) dramaturgisen rakenteen fiktiivisyydestä. Hän heittääkin ilmaan vastakysymyksen: miksi elokuvat eivät olisi dokumenttaarisia? Niin kauan kuin ympäristö, päähenkilöt ja tapahtumat ovat aitoja, täyttää elokuva hänen mielestään dokumenttielokuvan tunnusmerkit. (Helke 2006, 12.)

Todellisuutta on mahdollista ja jopa välttämätöntä muokata, mutta sellaisin keinoin, jotka eivät ole totuuden täydellistä vääristelyä. Koska elokuvan muoto on aina tekijänsä määrittelemä, hän ei missään tilanteessa voi esittää todellisuutta täydellisesti ja puhtaasti sellaisena kuin se on. Pelkästään se, miten elokuva on leikattu ja mitkä kohdat on jätetty pois tekijän mielestä tarpeettomina, vaikuttavat siihen, miten tekijä on todellisuutta muokannut.

Dokumenttielokuvaa ei ole pystytty eikä lopulta haluttukaan laittaa muottiin. Tämä antaa dokumenttielokuvalla paljon vapautta, jolloin tekijällä on mahdollisuus hyvin moni-

puoliseen kerrontaan. Raja faktan ja fiktion välillä ei tunnu kovin oleelliselta, vaan tärkeämpää on, että dokumenttielokuvassa esitettävä maailma sepitteellisen sijasta todellinen.

## **2.2 Lajityypit dokumenttielokuvan määrittelyssä**

Aaltonen käsittelee kirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* kolmea dokumenttielokuvan lajityyppiä: antropologista, historiallista ja henkilökohtaista. Elokuvan aihe määrittelee hyvin pitkälti dokumenttielokuvan lajityypin, mutta lajityypit voivat myös sekoittua. Seuraavaksi tarkastelen lajityyppejä niiltä osin, miten niitä voi soveltaa Perpetuum Mobileen. Antropologisen elokuvan kohdalla tarkastellaan kokemusmaailman ja tiedon välittämistä, historiallisessa lajityypissä menneisyyden esittämisestä ja henkilökohtaisessa lajityypissä tekijän roolia ja dokumenttielokuvan subjektiivisuutta.

### **2.2.1 Antropologinen lajityyppi – kokemusmaailman ja tiedon välittäminen**

Antropologinen elokuva on kiinnostava esimerkki tieteen ja taiteen välisestä keskustelusta. Alunperin tässä lajityypissä tekijän ja kohteen välinen suhde oli etäinen, sillä tutkimuksen kohteena oli usein jokin vieras kulttuuri. 60-luvulla tapahtuneen dokumenttielokuvan kriisiin myötä tutkimuksen kohteeksi tulivat yhä enemmän oma yhteiskunta, yhteisö sekä globaalit asiat. Täten antropologisen elokuvan tekijä lähentyi kohdettaan ja lajityyppi ei ollut enää vain tieteellinen näkökulma maailmasta. Refleksisyyttä ja kriittisyyttä pidetään nykypäivän antropologisen dokumenttielokuvan tärkeinä piirteinä. (Aaltonen 2006, 57.)

Aaltonen pohtii, onko elokuvan keinoin mahdollista tuottaa uutta tietoa. Hän viittaa pohdinnassaan Henry Baconiin, David MacDougalliin, Clifford Greetziin sekä Kirsten Hastrupiin. Henry Baconin mielestä elokuvalla on mahdollistaa saavuttaa jotakin sellaista, mihin sanat eivät kykene, sillä teksti ja kirjoitus ovat yleistäviä, mutta kuva sitä vastoin tavoittaa jotakin konkreettista. David MacDougallin mielestä elokuvallisesti on mahdollista käsitellä tunteita, haluja ja havaintoja. Clifford Greetz puhuu antropologisen elokuvan kohdalla ohuesta eli pinnallisesta ja tiheästä eli syvällisestä kuvailusta. Hast-

rupin mukaan kuva tavoittaa pinnan, mutta ei sisältöä, ja hän vertaakin ohuen ja tiheän kuvailun eroja kuvan ja tekstin eroihin. Toisaalta myös kuvaa voidaan pitää tiheänä kuvauksena, sillä se tavoittaa kulttuurista sen ei-verbaalisen puolen. (Aaltonen 2006, 54-55.) Kuvan avulla löydettävän ei-verbaalisen puolen esittäminen on jokaisen elokuvan, niin fiktion kuin dokumenttielokuvan tehtävä. Kuva voi toisinaan saavuttaa elokuvasta jotakin syvällisempää kuin puhuttu sana, ja se voi myös toimia paljastavana elementtinä. Henkilö voi esimerkiksi elekielellään viestittää jotakin sellaista, mikä on hänen kertomuksensa kanssa ristiriidassa.

Tieteen ja taiteen tarkoitus on lisätä ymmärtämistä, jota pidetään myös antropologisen elokuvan tehtävänä. Aaltonen kutsuu tätä ymmärtämisen missioksi. Hän tukeutuu käsitteessään antropologisen elokuvan tekijään Timothy Ashiin sekä David MacDougalliin. Ashin mielestä katsojan tulisi ymmärtää oman ja vieraan kulttuurin yhtäläisyydet, sillä jokaisessa kulttuurissa on piirteitä, joita toisen kulttuurin edustaja pystyy ymmärtämään. MacDougall sanoo, että antropologisen elokuvan tehtävänä on viedä katsoja keskelle elokuvan henkilöiden kokemusmaailmaa. (Aaltonen 2006, 56.) MacDougallin mielestä antropologisessa elokuvassa tutkitaan toista kulttuuria oman kulttuurin kautta. Näin elokuva saa aikaan kokemuksen representoimalla kokemuksen, jolloin syntyy kulttuurien rajat ylittävä kokemus. (Aaltonen 2006, 52.) Ymmärtämisen missio ja katsojan vieminen keskelle elokuvan henkilöiden kokemusmaailmaa ovat tärkeitä tavoitteita dokumenttielokuvan tekemisessä ylipäätään. Voidaan ajatella, että kohde on aina myös tutkimuksen kohde, jota dokumentaristin tulee ymmärtää. Kohteen ei välttämättä tarvitse olla vieras, vaan kohde voi olla dokumentaristille läheinen tai joskus jopa hän itse. Dokumenttielokuva on eräänlainen tutkimusmatka dokumenttielokuvan maailmaan ja henkilöihin, jolloin dokumentaristi pyrkii näyttämään katsojalle jotakin oman ymmärtämisensä kautta. Elokuva toimii näin kokemuksen välittämisen ja esittämisen välineenä.

Vaikka Perpetuum Mobile ei ole antropologinen elokuva, sitä on mahdollista analysoida antropologisen elokuvan periaatteiden mukaisesti. Jotta dokumenttielokuvan todellisuutta on mahdollista esittää, on elokuvan henkilöiden kokemusmaailma välitettävä eteenpäin. Kolmannen luvun kokemusmaailmaa käsittelevässä alaluvussa 3.1 kerrotaan tarkemmin, millä keinoilla Perpetuum Mobilella kokemusmaailmaa on välitetty.

### 2.2.2 Historiallinen dokumenttielokuva – menneisyyden tulkinta

Historiallinen dokumenttielokuva yhdistetään helposti niihin lukuisiin tv-dokumentteihin, joissa käytetään paljon vanhaa kuva-aineistoa siivittämään kertojan sanomaa. Historiallisen dokumenttielokuvan ero muihin lajityyppeihin on aika. (Aaltonen 2006, 60.)

Historiallinen dokumenttielokuva on esitys, tekijänsä tulkinta yleisölle (Aaltonen 2006, 62). Sen tarkoituksena on esittää historiaa, kertoa tarina tai välittää kokemus (Aaltonen 2006, 60). Nimenomaan tarinalla on tärkeä rooli historiallisessa dokumenttielokuvassa. Hyvä tarina ei kuitenkaan välttämättä sisällä tärkeimpiä asioita historian kannalta. Dokumentaristi joutuu valitsemaan tarinaa tukevien ja historiallisen tapahtuman kannalta tärkeiden yksityiskohtien väliltä. (Aaltonen 2006, 64.)

Historiantutkijan ja dokumentaristin työssä on paljon yhtäläisyyksiä. Tutkija haluaa argumentoida rekonstruoidulla menneen, mutta hänelle argumentointi on tärkeämpää. Dokumenttielokuvassa järjestys ei ole aivan yhtä selkeä. Aaltonen kysyykin: ”Onko dokumenttielokuva argumentointia vai tarinankerrontaa?” Dokumenttielokuva voi käyttää paljon enemmän keinoja kuin historiantutkimus ja historiallisen dokumenttielokuvan kohdalla voidaan puhua taiteellisesta argumentoinnista. Aaltonen viittaa Jari Sedergreniin, jonka mukaan elokuvantekijä hyödyntää kerronnallisia keinoja, erilaisia tyylejä ja esteettisiä tapoja, joilla pyritään välittämään informaation sijasta kokemuksia ja elämyksiä. Historiantutkimukselta vaaditaan tietoteoreettisia vaatimuksia, eikä perusteettomia väitteitä saa esittää. Tulkinnan tulee olla johdonmukainen, eikä siinä saa olla ristiriitoja. Elokuvantekijällä on enemmän liikkumatilaa ja hän voi jättää jotakin myös katsojan päättelykyvyn varaan, mutta tutkijan on käytettävä vain yhtä näkökulmaa. (Aaltonen 2006, 62-63.)

Aaltonen jakaa historiallisen dokumenttielokuvan Alan Rosenthalin käsitysten mukaisesti kolmeen lähestymistapaan: essee, merkkihenkilön muotokuva ja henkilökohtainen muistelemineen. Essee rakentuu tapahtuman ympärille, muotokuvassa historiaa käsitellään yhden henkilön silmin ja henkilökohtaiseen muistelemiseen liittyy useiden henkilöiden tarinat ja kokemukset. Lähestymistavat monesti myös sekoittuvat. (Aaltonen 2006, 63.) Aaltonen sanoo, että Hannu Salmen mielestä luonteva rakenne historialliselle dokumenttielokuvalla on takauma, jossa ensin näytetään tarinan loppu, jonka syitä läh-

detään elokuvan aikana etsimään menneisyydestä. Takaumarakenne on tyypillinen myös historiantutkimukselle. (Aaltonen 2006, 63-64.)

Historiallisen dokumenttielokuva sisältää usein haastatteluita. Elokuvantekijä etsii ihmisiä, jotka ovat kokeneet elokuvan kannalta merkittävän asian. Haastateltavat ovat sikäli epäluotettavia, että he voivat muistaa väärin tai jopa valehdella. Tämä ei kuitenkaan välttämättä haittaa, sillä he ovat joka tapauksessa jonkin asian todistajia. Haastatteluiden avulla välitetyt tunteet ja kokemukset voivat olla elokuvantekijälle tärkeämpiä kuin fakta. Sosiaalisella muistilla on dokumenttielokuvassa tärkeä rooli ja historiallinen dokumenttielokuva muokkaa usein kollektiivista muistia. Menneisyys on historiallisessa dokumenttielokuvassa välittynyttä ja historiaa käsitellään siinä enemmän käsitystemme kautta kuin suoraan. (Aaltonen 2006, 70.) Näin myös muistilla on tärkeä merkitys historiallisessa dokumenttielokuvassa ja se onkin aiheena hyvin suosittu. Muisti sopii post-moderniin ajatteluun, sillä se on subjektiivinen. Myös historiantutkimus on kiinnostunut yksittäisen ihmisen kokemuksista ja näkemyksistä, ja ne ovatkin nousseet kirjoitetun lähteen rinnalle. Historiallinen dokumenttielokuva on oiva väline nimenomaan kokemusten välittäjänä, sillä elokuva ja muisti ovat hyvin samankaltaisia. Muistia käsittelevät elokuvat hyödyntävät elokuvan henkilöiden, tekijän ja myös katsojan muistoja, jolloin se toimii simulaattorin tavoin. Tällaiset elokuvat hyödyntävät nimenomaan muistamisen prosessia käyttämällä esimerkiksi tiettyjä esineitä tai valokuvia. (Aaltonen 2006, 69.)

Bill Nicholisin moodiajattelussa historiallinen dokumenttielokuva sijoittuu selittävään ja performatiiviseen moodiin. Havainnoiva ja osallistuva moodi ovat Aaltosen mielestä epäloogisia vaihtoehtoja, koska nämä kuvaavat ”tekijän suhdetta sosiaalihistorialliseen maailmaan kuvaushetkellä”. Toisaalta asia ei ole hänen mielestään niin yksinkertainen, jos historian oletetaan olevan läsnä vain kuvaushetkellä. Silloin historia on saavutettavissa ainoastaan kuvaushetkellä tapahtuvan vuorovaikutuksen kautta. (Aaltonen 2006, 64.) Myös haastatteluita käytetään paljon historiallisessa lajityypissä, vaikka haastattelut voidaan laskea kuuluvaksi osallistuvaan moodiin. Haastattelussa toteutuu osallistuvalla moodille tyypillinen tekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus, jonka avulla menneisyydestä on mahdollista saada tietoa. Moodeista kerrotaan tarkemmin niitä käsittelevässä osuudessa.

Elokuvantekijän kohdalla puhutaan enemmän materiaalista kuin lähteestä. Materiaalia voidaan toki käyttää lähteen tapaisesti tiedon hankkimisessa. Materiaali on kuitenkin usein esittämisen väline. Historiallista materiaalia voidaan käyttää dokumenteissa esimerkiksi konkreettisenä, yksittäisenä lähteenä tai todistuskappaleena. Tällaisia ovat esimerkiksi valokuvat, arkistoelokuvat, asiakirjat ja kirjeet. Materiaalia voidaan käyttää ajankohdan ja maantieteellisen paikan kuvituksena, retorisenä keinona tai symbolikuvi-  
na. Se, kuinka tarkkaan materiaalia käytetään, on kiinni yhteydestä ja käyttötavasta. Useimmat historialliset dokumenttielokuvat käyttävät vanhaa arkistoelovakuvaa esimerkiksi autenttisuuden vaikutelman aikaansaamiseksi tai kuvittamaan tiettyä aikakautta. Tämä koskee myös vanhoja valokuvia. Katsoja helposti luottaa siihen, että mikä on vanhaa, on myös totta. Historiallisessa dokumenttielokuvassa elokuvantekijän ja katsojan välinen sopimus nousee tästä syystä hyvin tärkeäksi. Arkistomateriaalin kohdalla elokuvantekijä monesti käyttää sitä mitä on saatavilla ja mikä näyttää hyvältä, jolloin materiaali ei välttämättä edes liity esitettävään historialliseen asiaan. Tällöin voidaan puhua vääristymisen ongelmasta. Elokuvantekijät puolustavat tällaisia valintojaan sillä, että heidän elokuvansa esittämä kokonaisuus on todenmukainen, vaikka kaikki yksityiskohdat eivät olisikaan. (Aaltonen 2006, 65-67.)

Perpetuum Mobilen suhdetta historialliseen lajityyppiin määritellään tarkemmin kolmannessa luvussa. Perpetuum Mobilessa on nähtävissä paljon yhtäläisyyksiä historialliseen lajityyppiin, sillä tapahtumat sijoittuvat menneisyyteen. Päähenkilöitä Einoa ja Toivoa ei enää ole olemassa, jolloin tarina perustuu haastateltavien kokemuksiin. Muisti on tällöin tärkeässä roolissa, sillä tapahtumista on aikaa. Haastatteluita ja haastateltavien muistia käsitellään alaluvussa 3.3. Perpetuum Mobilen lähestymistapoja ja takaumarakennetta käsitellään tarkemmin alaluvussa 3.4. Alaluvussa 3.5 kerrotaan, miten Perpetuum Mobilessa on vanhaa kuvamateriaalia käytetty.

### **2.2.3 Henkilökohtainen dokumenttielokuva – tekijän taiteellinen näkemys**

Luovasta dokumenttielokuvasta suurin osa kuuluu henkilökohtaiseen lajityyppiin. Se korostaa dokumenttielokuvan taiteellista luonnetta ja sen toimimista tekijän henkilökohtaisen näkemyksen välittäjänä katsojalle. Aihe ja tekemisen prosessi ovat lähtöisin tekijästä, ja tekijä voi olla myös henkilökohtaisesti läsnä teoksessaan. (Aaltonen 2006, 74.)

Henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa ja performatiivisessa moodissa on paljon yhtäläisyyksiä, sillä ne molemmat painottavat subjektiivisuutta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että henkilökohtainen dokumenttielokuva kuuluisi aina performatiiviseen moodiin tai toisinpäin. Postmodernin käänteeseen myötä henkilökohtainen dokumenttielokuva ratkaisi monia representaation ongelmia. Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan tieto ei ole yleistä tai objektiivista, vaan se on paikallista ja subjektiivista. (Aaltonen 2006, 74-75.)

Subjektiivisen elokuvan käsite tuli Suomeen 1990-luvulla. Aaltonen mainitsee kirjassaan Inari Teinilän, jonka mukaan subjektiivisuus on vastakohta perinteisen dokumenttielokuvan oletetulle objektiivisuudelle. Subjektiivisessa elokuvassa on henkilökohtainen näkökulma perinteisen neutraalin näkökulman sijasta. Henkilökohtaisuutta lisää se, että tekijä itse saattaa toimia kertojana. ”Subjektiivisen dokumenttielokuvan” sijaan on alettu käyttää yhä enemmän termiä ”henkilökohtainen dokumenttielokuva”, sillä kaikki elokuvat ovat tavallaan subjektiivisia. (Aaltonen 2006, 75.)

Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan aiheena on usein tekijä itse, hänen perheensä, sukunsa tai lähipiirinsä. Henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa tekijä saattaa liikkua elokuvassa eri rooleissa ollen välillä itse katseen kohteena ja välillä ohjaajana osoittamassa kohdetta. Näin henkilökohtaisessa lajityypissä korostuu dokumenttielokuvalle tunnusomainen kerroksellisuus. Tekijän näkökulma mahdollistaa sen, että henkilökohtainen dokumenttielokuva voi yhdistellä erilaisia elementtejä. Tekijän ”minä” sitoo kaikki langat yhteen ja antaa hänelle siksi vapautta toteuttaa itseään. Tekijä toimii usein myös kertojaääninä. (Aaltonen 2006, 76-77.)

Aaltonen mainitsee kirjassaan Jim Lanen, jonka määrittelemä omaelämäkerrallinen muotokuva saattaa sisältää haastatteluita, kertojaääntä, otteita kotielokuvista sekä valokuvia. Omaelämäkerrallinen muotokuva jaetaan perhekuvaan ja omakuvaan. Muisti ja unohtus ovat henkilökohtaisen dokumenttielokuvan tärkeitä teemoja. Aaltonen ottaa esimerkiksi Kiti Luostarisen elokuvan *Sanokaa mitä näitte* (1993), jossa perheen sisarukset muistavat erilaisia asioita lapsuudestaan, jolloin menneestä syntyy kaleidoskoopimainen kuva. (Aaltonen 2006, 77-79.)

Perpetuum Mobilessa on paljon henkilökohtaisen lajityypin piirteitä, kuten tekijälähtöisyys, läheinen suhde henkilöihin ja aiheeseen, tekijän läsnäolo eri rooleissa sekä ele-

menttien luova yhdisteleminen. Näistä aiheista kerrotaan lisää Perpetuum Mobilea käsittelevässä kolmannessa luvussa.

### 2.3 Moodit todellisuuden esittämisen tyyppinä

Dokumenttielokuvan historiassa on syntynyt uusia lähestymistapoja vanhojen tilalle aina silloin, kun aikaisemmat on koettu liian rajoittaviksi tai ne on haluttu kyseenalaistaa. Sosiaalishistoriallista todellisuutta on tällä tavoin voitu tarkastella erilaisista näkökulmista. Yhdysvaltalainen elokuvateoreetikko Bill Nichols esittää näkemyksensä dokumenttielokuvan luokituksista kirjoissaan *Representing Reality* (1991), *Blurred Boundaries – Questions of Meaning in Contemporary Culture* (1994) sekä *Documentary – An Introduction* (2001). Hänen luokituksensa perustuu dokumenttielokuvan historian aikana tapahtuneisiin lähestymistapoihin aina 1920-luvulta lähtien. Näitä lähestymistapoja määritteleviä periaatteita hän kutsuu dokumentaarisen ilmaisun moodeiksi. Moodeja ovat selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen, poeettinen sekä performatiivinen. (Helke 2006, 54-55).

Moodit ovat representaation keinoja, jotka ovat olleet eri aikoina vallitsevassa asemassa ja vaikuttaneet myöhemmin dokumenttielokuvaan myös käytännössä. Moodeissa kertontaa ja todellisuutta käytetään erilaisin tavoin. Ne kertovat, miten todellisuudesta on mahdollista saada tietoa ja miten todellisuutta voi esittää elokuvallisin keinon. (Helke 2006, 54-55). Moodeja voi verrata fiktion genreihin. Siinä missä genre määrittelee fiktion maailman laadun, ovat moodit todellisuuden esittämisen tyyppejä. (Aaltonen 2011, 25.)

#### 2.3.1 Selittävä moodi – kaikkietävä kertoja

John Grierson piti dokumentaristeja ensisijaisesti propagandisteina ja vasta sitten elokuvantekijöitä. 1930-luvulta 1950-luvulle dokumenttielokuvat toimivat valistamisen, opettamisen ja propagandan välineinä. Retorisen selostuksen tarve tuli, kun valistava sisältö haluttiin liittää kuvamateriaaliin. Äänielokuvan tulon myötä 1930-luvulla alettiin käyttää kertojaääntä, jolloin suostuttelusta tuli osa dokumenttielokuvan lajia. Etenkin toises-



sa maailmansodassa selittävän moodin elokuvat toimivat puolustustahdon nostattajina. (Helke 2006, 59.)

Selittävä moodi puhuttelee katsojaa usein suoraan. Kuvia tulkitaan ja selitetään väliotsikoilla ja kertojaäänellä. Kertojaääntä kutsutaan termillä ”jumalallinen ääni”, sillä se piiloutuu monesti kolmannen persoonan taakse. Näin pyritään objektiivisuuden vaikutelmaan. Kertojaäänen vakuuttavuus ei perustu ihmisen läsnäoloon, vaan sanaan ja loogiikkaan. Sujuvan retoriikan avulla esitetyn tiedon kyseenalaistaminen on vaikeaa, sillä kertojaääni on ikään kuin varman tiedon lähde. (Helke 2006, 59-60.)

Kertojaääntä on käytetty myös muilla kuin Nicholsin esittämällä tavalla dokumenttielokuvissa. Esimerkiksi Alain Resnais'n esseistisissä dokumenttielokuvissa kertojaääni on henkilökohtaista ajattelua ja havainnot ovat loogisten ja retoristen väitteiden sijasta mielle yhtymiä. (Helke 2006, 60.)

Perpetuum Mobilessa selkein viittaus selittävään moodiin on kertojaäänen käyttö. Kertojaäänenä toimii kuitenkin tekijä, jolloin se ei kätkeydy kolmannen persoonan taakse. Perpetuum Mobilen kertojaääntä käsitellään tarkemmin kolmannen luvun näkökulmaa käsittelevässä alaluvussa 3.2.

### **2.3.2 Havainnoiva ja osallistuva moodi – suoran elokuvan kaksi lähestymistapaa**

1950–60-lukujen vaihteessa Ranskassa, Britanniassa ja Kanadassa tapahtunut tekninen ja esteettinen vallankumous määrittelee edelleen dokumenttielokuvan lajia. Uuden teknologian myötä kenttä-äänitys ja 16 mm:n kameroilla kuvaaminen tuli mahdolliseksi, jolloin todellisuutta oli mahdollista tallentaa suoraan tapahtumien keskellä pelkästään kuvaajan ja äänittäjän toimesta. Synkroninen kenttä-ääni antoi kohteille oman äänen ja mahdollisti myös haastatteluiden tekemisen. Syntyi griersonilaisen perinteen murtava suora elokuva. (Helke 2006, 61.)

Suora elokuvan kaksi pääsuuntaa ovat havainnoiva lähestymistapa, jota edustaa amerikkalainen direct cinema, sekä osallistuva lähestymistapa, jonka laitto liikkeelle Jean Rouchin määrittelemä cinéma vérité. Direct cinemasta ja cinéma véritéstä puhutaan usein samassa yhteydessä, vaikka niiden lähestymistavat ovat hyvin erilaisia. Direct

cinemassa tapahtumien kulkuun ei puututa, eikä siinä käytetä kertojaaääntä tai tehdä haastatteluita. Cinéma véritéssä tekijä toimii tilanteiden puskurina ja elokuvan tekeminen tuo esille ihmisten kokemuksia. (Helke 2006, 61-62.)

### ***Havainnoiva moodi ja direct cinema***

Havainnoivan moodin ideana on olla ikään kuin karpäsenä katossa, jolloin tekijä tarkkailee kameran edessä olevia tapahtumia puuttumatta niiden kulkuun. Direct cineman puhtaimmissa muodoissa kaiken ulkopuolelta tulevan käyttöä vältetään. Tilanteet saavat kehittyä omalla painollaan ilman, että kohde ottaa kontaktia tekijään tai kameraan. Pitkät otot ovat tyypillisiä havainnoivalle moodille ja direct cinemalle. Ohjaustekniikoiden käyttöä ja jatkuvuusleikkausta pyritään välttämään. Tila ja aika esitetään leikkauksen avulla yhtenäisenä toisin kuin selittävässä dokumenttielokuvassa, jossa leikkauksen on tarkoitus tukea argumentaatiota. Havainnoivassa dokumenttielokuvassa myös tapahtumattomuus on merkityksellistä. Lähestymistapa sopii etenkin ajankohtaisten ilmiöiden kuvaamiseen. Menneen tallentamista suoran elokuvan keinoin ei pidetä mahdollisena, sillä se perustuu välittömien tapahtumien kuvaamiseen. (Helke 2006, 64.)

Ajatus todellisuuden puhtaasta havainnoinnista dokumenttielokuvasta on ideaali, mutta tehtävänä kuitenkin mahdoton. Havainnoivan elokuva pyrkii vaikutelmaan välineen läpinäkyvyydestä, ikään kuin katsoja olisi tarkkailemassa lasin takana. Sama tunne tulee myös fiktiivistä elokuvaa katsottaessa. (Helke 2006, 65)

Perpetuum Mobilessa ei ole selkeää yhteyttä havainnoivaan moodiin ja direct cinemaan, sillä siinä ei ole pelkkään havaintoon perustuvia osuuksia.

### ***Osallistuva moodi ja cinéma vérité***

Osallistuvan moodin ja cinéma véritéen tärkein piirre on tekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus. Tekijä tulee näkyväksi kolmannen persoonan takaa, eikä tyydy havainnoivan moodin tavoin vain tarkkailemaan. Hän reagoi kuvaamiinsa asioihin astuen toisiinsa jopa keskelle elokuvaa. Osallistuvassa lähestymistavassa tieto on sidottu paikkaan, ja se syntyy tekijän ja kohteen välisestä vuorovaikutuksesta. Tekemisen prosessia ei

yritetä piilottaa, toisin kuin selittävässä ja havainnoivassa dokumenttielokuvassa. (Helke 2006, 65-66.)

Osallistuvan lähestymistavan pyrkimys provosoida keskustelun avulla kollektiivista muistia sai tekijät aikoinaan kokeilemaan käsivarakuvausta ja synkronisen äänittämisen mahdollisuuksia. Yleisin vuorovaikutuksen muoto on haastattelemineen, jonka avulla tekijä tuo esille myös omaa näkökulmaansa. Informaatio on tärkeämpää kuin luoda yhtenäinen kerronnallinen maailma. (Helke 2006, 66-67.)

Perpetuum Mobilessa perinteiset haastattelut sekä etenkin elokuvan loppukohtaus, jossa mennään tapaamaan Lauria, on toteutettu osallistuvaa moodia käyttäen. Elokuvan loppukohtausta käsitellään kolmannen luvun alaluvussa 3.9.

### **2.3.3 Refleksiivinen moodi – itsetietoisuutta ja säännöistä vapautumista**

Refleksiivinen lähestymistapa oli seurausta 1980-luvulla tapahtuneista murroksista. Dokumentaristit alkoivat käsitellä välineeseen, lajiin ja tekijyyteen liittyvää problematiikkaa, ja katsojalle haluttiin näyttää dokumenttielokuvan prosessin keinotekoisuus. Dokumenttielokuvan problematiikan pohdiskelu nousi jopa tärkeämmäksi kuin elokuvan aihe. Tekijöille ei ollut enää tärkeää se, minkälaista dokumentaarisuuden pitää olla, vaan he halusivat rikkoa siinä vallitsevia käsityksiä. (Helke 2006, 88.)

Suoraa yhtymäkohtaa refleksiiviseen moodiin ei Perpetuum Mobilessa ole. Sen mahdollisuutta kuitenkin sivutaan kolmannen luvun alaluvussa 3.9.

### **2.3.4 Poettinen moodi – muodon visuaalisuus ja rytmi**

Dokumenttielokuva on saanut alkunsa jo Lumière-veljesten kokeiluista ajoittuen näin aivan elokuvan varhaisvaiheisiin. Nichols puolestaan ajoittaa dokumenttielokuvan synnyn vasta 1920–1930-luvuille, jolloin syntyi valistamiseen tarkoitettun elokuvan muoto. Dokumenttielokuvan sukupuuhun on myöhemmin liitetty mukaan 1920-luvun kokeelliset elokuvat, joiden tekijät halusivat tutkia ja kuvata ympäröivää todellisuutta sekä etsiä uuden taidemuodon yhteyttä musiikkiin ja avantgarde-ilmaisuuun. Tällöin fiktiivisen ja

ei-fiktiivisen elokuvan määritelmä oli vielä epäselvä. Kerronta näissä teoksissa oli epäyhtenäinen rakentuen toisiinsa liittymättömistä tapahtumista sekä väljistä assosiaatioista. Kohteena oli usein urbaani ympäristö, kuten Walter Ruttmannin elokuvassa *Berliini: Suurkaupungin sinfonia* (1927), jonka päähenkilönä on ihmisen sijasta kaupunki. (Helke 2006, 58.)

Tällaista ilmaisua käyttävää dokumentaarisen esittämisen tapaa Nichols kutsuu runolliseksi eli poeettiseksi moodiksi. Poeettisilla elokuvilla on assosiativinen rakenne, eikä niiden tarkoitus ole informoida katsojaa. Tärkeämpiä ovat rytmi ja visuaalisuus, jolloin ote on hyvin elokuvallinen verrattuna muihin moodeihin. Poeettinen elokuva on usein kerronnaltaan ja muodoltaan moderneille kerronta- ja ilmaisutekniikoille tyypillisesti epäyhtenäinen. (Helke 2006, 58-59.)

Vaikka poeettinen elokuva on lajin historiankirjoituksen varhaisimpia esimerkkejä, painottuu dokumenttielokuvan teoriassa lajin myöhemmät vaiheet. Michael Renovin mukaan poeettinen elokuva on jäänyt griersonilaisen suostuttelun elokuvan sekä 1960-luvun suoran elokuvan varjoon. (Helke 2006, 59.)

Perpetuum Mobilessa on assosiativisia, unenomaisia ja runollisia kohtauksia, joiden arvo on symbolinen. Kolmannen luvun alaluvussa 3.6 käsitellään näitä kohtauksia tarkemmin.

### **2.3.5 Performatiivinen moodi – ilmaisu voittaa informaation**

Performatiivisen lähestymistavan Nichols lisäsi dokumenttielokuvan luokitukseen kirjassaan *Blurred Boundaries*. Performatiivisuudella hän viittaa avoimen subjektiivisiin dokumenttielokuviin. Todellisuus on alisteinen ilmaisulle, joka on tärkeämpää kuin informaation välittyminen. (Helke 2006, 86.) Tämä tarkoittaa päinvastaista kuin mitä esimerkiksi Grierson tarkoitti sanoessaan, että ilmaisu on toisarvoista informaatioon nähden. Selittämisen ja argumentaation sijaan tekijä vihjailee ja vetoaa tunteisiin. Performatiivisessa moodissa keskitytään todellisuuden sijasta tekijään sekä katsojaan ja suostuttelun sijasta eläytymiseen. Subjektiivisuus korvaa objektiivisuuden. Näissä elokuvissa tekijän ääni on avoimen subjektiivinen ja tieto on paikallista sekä lähtöisin kokemuksista. (Helke 2006, 86.)

Vieraannuttavilla keinoilla kyseenalaistetaan elokuvan dokumentaarisuutta ja tehdään näkyväksi esittämisen tapahtumaa sekä mahdottomuutta esittää autenttisia tilanteita. Helke viittaa Stella Bruzziin, jonka mielestä performatiivisuuden tarkoituksena ei ole saada katsoja eläytymään. Esiintyminen ja näytelmällisyys on häiriö, joka saa aikaiseksi epäluottamusta elokuvan dokumentaarisuuteen sekä sen tekijään ja kohteisiin. (Helke 2006, 94.) Bruzzi toteaa, että performanssi on kuitenkin aina kuulunut dokumenttielokuvaan, vaikka sen käyttämistä on pidetty vääristelynä (Helke 2006, 91).

Kuvaustilanteiden ohjaaminen ja henkilöiden esiintyminen kameralle eivät suinkaan ole uusi ilmiö dokumentaarisessa ilmaisussa. Esimerkiksi Flahertyn elokuvassa *Nanook, pakkasen poika* henkilöt esiintyvät kameralle. Flahertyn tavoitteena ei kuitenkaan ollut kyseenalaistaa lajin käytäntöjä vieraannuttavia keinoja käyttämällä, sillä niitä ei vielä tuolloin ollut olemassa. Hän pyrki lavastamalla luomaan luontevia ja aidoilta vaikuttavia tapahtumia, jolloin katsojan oli helppo samaistua tarinamaailman henkilöihin. (Helke 2006, 94-95.)

Perpetuum Mobilessa performatiiviseen moodiin viittaavat rakennetut ja lavastetut kohtaukset sekä animaatiot, joita käsitellään tarkemmin kolmannen luvun alaluvuissa 3.6, 3.7. ja 3.8. Myös henkilökohtaiselle lajityypille tyypilliset piirteet Perpetuum Mobilessa, kuten subjektiivisuus, tekijän näkökulmaan sidotun tiedon esittäminen ja ilmaisun tarkeys liittyvät performatiiviseen moodiin.

### **2.3.6 Moodijärjestelmän kritiikki**

Nicholsin moodiajattelu on hyödyllinen apuväline opetuksellisessa tarkoituksessa. Ongelmaksi muodostuu kuitenkin yleistäminen sekä valtavirran ilmiöiden painottaminen. Myös television vaikutukset ovat nähtävissä, sillä se on hallinnut viime vuosikymmeninä dokumenttielokuvaa ja sen kehitystä. Luokitus vaikuttaa olevan myös hyvin summittaista joissakin elokuvissa, kuten Perpetuum Mobilessa. Erityisesti subjektiiviset ja henkilökohtaiset dokumenttielokuvat sijoittuvat luokituksessa epämääräisesti, vaikka Nichols on sijoittanut ne performatiiviseen moodiin. Toisaalta Nichols ei väitä, etteivätkö ne voisi sekoittua tai niiden rajat hämärtyä. (Helke 2006, 55-57.)

### **3 ESITTÄMISEN KEINOT DOKUMENTTIELOKUVA PERPETUUM MOBILESSA**

Perpetuum Mobile on henkilökohtaiseen lajityyppiin kuuluva luova dokumenttielokuva, jossa on historiallisen lajityypin piirteitä, ja jossa yhdistellään erilaisia esittämisen keinoja. Seuraavaksi tarkastellaan Perpetuum Mobilessa käytettyjä lähestymis- ja kerrontatapoja sekä tekniikoita aikaisempaa tietoperustaa analysoinnin apuna käyttäen. Tässä osuudessa viitataan myös opinnäytetyön lopussa olevaan Perpetuum Mobilen leikkauskäsikirjoitukseen (liite 1).

#### **3.1 Kokemusmaailman välittäminen**

Vaikka Perpetuum Mobile ei ole antropologinen elokuva, sitä on mahdollista tarkastella antropologisen elokuvan periaatteiden mukaisesti. Antropologisen lajityypin kohdalla puhutaan tiedon ja kokemuksen välittämisestä sekä elokuvasta välineenä tuottaa tietoa. Miten Perpetuum Mobile eroaa elokuvana siitä, että jos tarina olisi kerrottu kirjoitetussa muodossa? Olenko mahdollisesti saavuttanut jotakin erityistä tarinasta kuvan muodossa ja välittänyt kokemuksen elokuvallisen esityksen kautta katsojalle sillä tavoin jotenkin paremmin? Otan esimerkiksi ensimmäiset leikkausversiot, joissa ei vielä ollut mukana muuta kuvallista materiaalia kuin haastattelut. Ensimmäisissä leikkausversioissa oli mahdollista tarkastella haastateltavien reaktioita ilmeiden, eleiden ja äänenpainojen avulla, jolloin katsojalle välittyi ainakin haastateltavien suhtautuminen aiheeseen. Kirjoitettuna kokemus ei välttämättä olisi välittynyt yhtä vahvasti. Kun leikkausversioihin lisättiin muuta kuvallista materiaalia, tarina ja edesmenneet henkilöt muuttuivat leikkausversioiden katselijoiden mielestä helpommin lähestyttäviksi. Kuvallinen esitystapa tuntui näin tarjoavan katsojalle jotakin konkreettista ja todellista. Tällöin voidaan puhua myös tiheästä kuvailusta, joka toteutuu silloin kuin kuvan avulla tavoittaa ei-verbaalisen puolen. Käytin myös muita visuaalisia elementtejä ja keinoja välittämään henkilökohtaisesti kokemiani tunteita, joita en pystynyt sanoin elokuvassa kuvailemaan.

Antropologisen elokuvan yhteydessä mainittua ymmärtämisen missiota voi soveltaa dokumenttielokuvaan myös yleisellä tasolla. Dokumentaristin tehtävänä on ymmärtää kuvaamaansa todellisuutta ja tuoda se myös katsojan koettavaksi. Perpetuum Mobilessa

Einon ja Toivon kokemukset representoidaan haastateltavien toimesta, jonka jälkeen minä representoin niin heidän kuin haastateltavienkin kokemukset elokuvan muotoon. Näin raotetaan elokuvaan liittyvien henkilöiden kokemusmaailmaa katsojalle. Jotta ymmärtäminen onnistuisi haluamalla tavalla, jouduin käyttämään joukon erilaisia keinoja kokemusmaailman välittämiseksi.

### 3.2 Näkökulma

Suunnitteluvaiheessa päätin, että Perpetuum Mobile tulee olemaan eri elementtejä yhdistelevä dokumenttielokuva. Tällainen elementtien yhdisteleminen viittaa henkilökohtaiseen lajityyppiin, jossa tekijä toteuttaa omaa näkemystään varsin vapaalla tavalla. Tekijän näkökulma ja läsnäolo antavat tähän mahdollisuuden.

Perpetuum Mobilen punaisena lankana voi pitää kertojaääntä, jonka takana olen minä. Kertojaäänien käytön mahdollisuus tuli esille käsikirjoitusvaiheessa. Olin kirjoittanut ensimmäisiin käsikirjoituksiin selostuksen tapahtumien kulusta, jolloin eräs käsikirjoituksen lukenut henkilö kehotti minua käyttämään selostusta kertojaääninä. Kertojaääni sopii menneisyyteen liittyvien tapahtumien käsittelyyn. Kertojaäänien käyttö on Perpetuum Mobilessa henkilökohtaiselle lajityypille tyypillisesti subjektiivista, vaikka kerron asiat siinä ikään kuin totena ja sen enempää pohdiskelematta. Kertojaääni paikoitellen jopa naiivin kuvakerronnan yhteydessä viittaa vahvasti selittävään moodiin. Esiinnyn myös fyysisesti Perpetuum Mobilessa, lähinnä elokuvan loppukohtauksessa, jossa menen tapaamaan Lauria. Loppukohtausta käsitellään opinnäytetyön suoran elokuvan keinoja käsittelevässä alaluvussa 3.9.

Tekijyyteni on avoimesti katsojan nähtävillä. Läsnäolon kautta minun oli helpompi käsitellä elokuvan henkilöitä ja tarinaa. Haastateltavia kutsutaan Perpetuum Mobilessa samoin kuin itse heitä kutsuisin. Esimerkiksi äitini ja isoäitini nimiplansseissa lukee ”äiti” ja ”Tuovi-mummu”. Omalla kohdallani taas lukee yksinkertaisesti ”minä”. Tällaisilla keinoilla tuon esille sen, että elokuvaa katsotaan minun näkökulmastani.

### 3.3 Haastattelut ja muisti

Perpetuum Mobilessa menneisyyden tapahtumat ja henkilöiden kokemusmaailmat on saavutettu haastattelemisen ja muistelemisen avulla saatujen tietojen sekä niiden kautta tehtyjen esitysten avulla. Tieto ei ole yleistä, vaan henkilökohtaista, paikallista ja subjektiivista. Haastattelu on tekijän ja kohteen välinen vuorovaikuttamisen keino ja se liittyy osallistuvaan moodiin. Perpetuum Mobilen kohdalla voidaan puhua sukupolvien välisestä vuorovaikutuksesta.

Haastateltavista jokainen muistaa johonkin tiettyyn aikaan liittyviä tapahtumia. Isoäitini, joka oli Einon miniä, muistaa ikiliikkujan rakentamiseen liittyvät varhaisimmat vaiheet. Äitini ja hänen serkkunsa Markku muistavat 1960-luvulla vietettyä lapsuuttaan isoisänsä Einon sahallä, jossa ikiliikkujaa suunniteltiin. Toivon lapset Seija ja Usko taas edustavat isäänsä ja ovat hänen vaiheidensa tärkeimmät todistajat. 1990-luvun tapahtumien todistajia ovat isoäitini sekä Lauri-enoni.

Haastateltavat toimivat ikiliikkujan liittyvien tapahtumien todistajina. Markku kertoo esimerkiksi siitä, kuinka hänen isänsä Erkki oli 1960-luvulla käynyt salaa katsomassa Einon ja Toivon rakentaman ikiliikkujan prototyyppiä. Markun kuvailut prototyypistä perustuvat kuulopuheisiin, sillä hän ei ole kyseisen havainnon oikea todistaja. Hän on ainoastaan todistanut Erkin kertomuksen ikiliikkujasta. Isoäitini taas kuvailee 1990-luvulla näkemäänsä ikiliikkujan aihiota kutsuen siinä olleita osia epämääräisesti ”sätervärkeiksi” ja ”tröntteleiksi”. (Liite 1, 6 (9).) Kiinnostava ero näiden kahden todistuksen välillä on se, että Markku toistaa hyvin tarkasti isänsä havainnot, kun taas isoäitini kertoo suoraan todistamansa asiat leväperäisellä, joskin hyvin värikkäällä tavalla. Molempien kuvailut ovat kuitenkin yhtä arvokkaita, sillä ne kertovat paljon haastateltavien luonteesta ja kokemuksista. Tämä on tyypillistä historialliselle lajityypille, jossa menneisyys on välittyntä ja perustuu faktan sijasta kokemuksiin.

Perpetuum Mobilessa on käytetty historialliselle lajityypille tyypillisesti tiettyyn aikaan liittyviä muistia stimuloivia elementtejä, kuten Seijan mainitsema Klubi-aski, jonka kanteen Eino ja Toivo suunnittelivat ikiliikkujaa. (Liite 1, 2 (9).) Sanonta ”Klubi-askin kanteen” on monille tuttu, sillä Klubi-aski toimi aikoinaan piirustuspöydän korvaajana. Näin Klubi-askista puhuminen stimuloi niin haastateltavan kuin katsojien muistia. Aikaan ja muistiin liittyvä elokuvan kannalta tärkeä paikka on Einon 1960-



luvulla omistama saha, jossa haastattelin äitiäni ja Markkua. Äiti ja Markku leikkivät lapsina sahalla ja sen ympäristö liittyy kiinteästi ikiliikkujan suunnitteluun. (Liite 1, 3 (9).) Tavoitteenani oli, että paikka stimuloisi äidin ja Markun muistia, jolloin he palaisivat ajassa taaksepäin ikiliikkujaan liittyvien tapahtumien äärelle. Katsojaa paikan näyttäminen saattaa auttaa siinä, että hän pystyy paremmin kuvittelemaan siellä tapahtuneet asiat.

### **3.4 Lähestymistavat tarinaan**

Perpetuum Mobilen tarinankerronnassa on painotettu ratkaisuihin, jotka edistävät sen sujuvuutta. Historialliset yksityiskohdat ovat olleet tärkeitä, mutta niiden valikoituminen elokuvaan on riippunut niiden dramaturgisesta arvosta. Näiden valintojen tekeminen sekä faktuaalisuuden ja tarinallisuuden välillä tasapainoilu liittyi etenkin elokuvan leikkausvaiheeseen, jossa todellisuuden muokkaaminen tapahtui käytännössä.

Perpetuum Mobile kertoo vaatimattomista oloista lähtöisin olevista Einosta ja Toivosta, jotka tavoittelivat koko elämänsä ajan jotakin suurta. Einon muistan hyvin, sillä hän vietti lapsuudessani paljon aikaa isovanhempieni luona. Toivoa en koskaan tavannut, mutta olen elämäni aikana kuullut hänestä paljon tarinoita. Se, että päähenkilöt ovat kuolleet, viittaa historialliseen lajityyppiin. Elokuvat sukulaisista ja tavallisista ihmisistä liittyvät taas henkilökohtaiseen lajityyppiin. Perpetuum Mobilea voidaan pitää henkilökohtaiseen lajityyppiin kuuluvana omaelämäkerrallisena muotokuvana, tarkemmin perhekuvana.

Perpetuum Mobilen perimmäinen tarkoitus on kertoa tarina ja se perustuu suurimmaksi osaksi henkilökohtaiseen muisteluun, joka on yksi historiallisen lajityypin lähestymistavoista. Henkilökohtainen muistelu tapahtuu haastateltavien toimesta. Elokuvan punainen lanka on miesten rakentama ikiliikkuja, jonka ympärille tarina kietoutuu. Tämä viittaa historiallisen lajityypin essee-muotoiseen lähestymistapaan.

Perpetuum Mobilessa toteutuu historialliselle lajityypille tyypillinen takauma-rakenne. Elokuva alkaa kuvasta, jossa ajan autoa. Kuvan yhteydessä kuullaan minun ja Laurin välinen puhelinkeskustelu, jossa kysyn, voinko tulla katsomaan hänen luonaan olevia ikiliikkujan osia. Vastausta kysymykseen ei vielä tässä vaiheessa saada, vaan elokuva

jatkuu päähenkilöiden Einon ja Toivon esittelyllä sekä haastateltavien kertomuksilla ikiliikkujasta. Tarina etenee ikiliikkujan keksimisen alkuvaiheilta 1950-luvulta päättyen Einon kuolemaan vuoteen. Einon kuoleman käsittelyn jälkeen äitini kertoo, että ikiliikkujan ohjeet ovat enoni Laurin tiedossa. Tämän jälkeen palataan alun puhelinkeskusteluun, jonka jälkeen menen enoni luokse kyselemään ikiliikkujasta. (Liite 1.) Perpetuum Mobilen tarina elää näin eri aikatasoilla. Elokuva on pääasiassa menneisyyden muistelu, mutta alussa ja lopussa itse kuvaushetki on vahvemmin läsnä. Tätä käsitellään tarkemmin suoran elokuvan keinoja käsittelevässä alaluvussa 3.9.

### 3.5 Vanha kuva-aineisto

Perpetuum Mobilessa on käytetty runsaasti vanhaa kuva-aineistoa, kuten valokuvia haastateltavien albumeista sekä internetistä löytynyttä arkistoelokuvaa. Vanhan kuva-aineiston tarkoituksena on tukea kertojaäänä ja haastateltavien sanomaa sekä vahvistaa menneisyyden vaikutelmaa. Tämä on tyypillistä niin historialliselle lajityypille kuin selittävälle moodille.

Alun puhelinkeskustelun jälkeen Eino ja Toivo esitellään valokuvien kautta ja elokuvan edetessä heistä näytetään kuvia eri ikäisinä. Näin valokuvat toimivat todisteina Einon ja Toivon elämästä, jota ei kuvallisesti muuten ole enää mahdollista saavuttaa. Valokuvien avulla päähenkilöt saavat kirjaimellisesti kasvot ja ne toimivat myös puhutun sanan vakuuksina. Esimerkiksi eräässä kohdassa kertojaääni toteaa Einosta: ”Hän saattoi polttaa savukkeen – silloin tällöin”. Tämän yhteydessä näytetään valokuvia Einosta savukkeen kanssa. (Liite 1, 4 (9).)

Internetistä löytynyttä vanhaa arkistoelokuvaa on Perpetuum Mobilessa käytetty retorisena keinona sekä tunnelman ja miellelyhtymien luomiseen. Alkuperäisellä arkistoelokuvalla ei siis ole muuten tekemistä Perpetuum Mobilen kanssa. Eräässä arkistoelokuvaa hyödyntävässä kohtauksessa kerrotaan, kuinka Toivo soitatti kapakoissa lempikapapettaan. Tämän yhteydessä näytetään arkistoelokuvaa tanssivista ihmisistä. (Liite 1, 4 (9).) Käytetty materiaali sijoittuu suunnilleen 50-luvulle, jolloin se assosioituu Toivon nuoruusvuosiin. Toisessa kohtauksessa Toivon lapsi Seija kertoo, kuinka hänen isänsä vankilasaarnajana toimiessaan majoitti kotiinsa vankeja. Toivon vastuulla oli palauttaa vangit loman päätyttyä takaisin vankilaan, mutta joskus vangit karkasivat häneltä, jol-

loin Toivon täytyi etsiä heidät. Kertomuksen yhteydessä näytetään kohtaus vanhasta elokuvasta, jossa mies ajaa takaa toista miestä. (Liite 1, 5 (9).)

### 3.6 Lavastetut ja rekonstruoidut kohtaukset

Perpetuum Mobilessa on joitakin lavastettuja ja rekonstruoituja kohtauksia, joissa on nähtävissä niin performatiivista kuin poeettista moodia. Lavastaminen viittaa fiktiivisyyteen, mutta kohtausten perustana on jokin todellinen tapahtuma. Performatiivisuuden viittaa kohtausten rakentaminen. Poeettisuuden taas viittaa assosiativisuus, symbolisuus sekä unenomainen tunnelma.

Perpetuum Mobilen alkupuolella on kohtaus, jonka aikana kertojaääni sanoo: ”Ikiliikkujaa suunniteltiin Eino-papan sahalalla. Äiti ja Markku leikkivät siellä usein ja saivat vihjeitä ikiliikkujan tekemisestä.” Kohtauksessa näytetään kuvaa sahalasta ulkoa päin, jonka jälkeen kaksi lasta juoksevat puisen arkun luokse ja alkavat avata sitä. Kohtaus päättyy tähän. (Liite 1, 3 (9).) Myöhemmin, Perpetuum Mobilen loppupuolella, äitini kertoo, että Einon kuoleman jälkeen ikiliikkujan piirustuksia ja suunnitelmia löytyi Einon vaimolleen tekemästä kihla-arkusta. Äidin kommentin jälkeen alkupuolella esitetty kohtaus jatkuu siten, että lapset avaavat arkun ja katsovat sen sisälle. (Liite 1, 7 (9).) Kohtaus on värimääritelty 1960-luvun filmikuvaa mukaillen ja sen taustalla kuuluu projektorin surinaa. Kohtauksen tarkoituksena on rekonstruoida äitini ja Markun lapsuutta Einon sahalalla sekä toimia myös istutuksena äidin myöhemmälle kommentille. Kohtauksessa esiintyvät lapset ovat sukulaislapsiani Einon puolelta ja kuvassa oleva arkku on tosiasiasa tämä Einon tekemä kihla-arkku.

Eräässä kohtauksessa kertojaääni luettelee Einon ja Toivon tekemiä myyntiartikkeleita, joita olivat muun muassa ilmapallot ja pyykkipojat. Pian tämän jälkeen kerrotaan, kuinka Toivo menehtyi auto-onnettomuudessa eräänä elokuisena maanantaina. Kertomuksen yhteydessä näytetään kuvaa tuulessa heiluvasta lakanasta. Lakanaa pitelevät pyykkipojat on näytetty aikaisemmassa myyntiartikkeleista kertovassa montaasissa. (Liite 1, 5 (9).) Elokuvan loppupuolella isoäitini kertoo siitä, kuinka Eino oli viimeiseen asti ikiliikkujan lumoissa. Samaan aikaan näytetään kuvaa, jossa montaasin aikana näytetyt ilmapallot lentävät taivaalle. (Liite 1, 7 (9).)

Yhteistä edellä mainituille kohtauksille on, että ne ovat lavastettuja. Ne myös liittyvät johonkin surumieliseen tai nostalgiseen tapahtumaan. Kohtaukset on kuvattu Sonyn NEX-FS700 -kameralla, jolla on mahdollista kuvata ylinopeuskuvaa. Kohtauksissa on pyritty näin saavuttamaan pehmeä ja elokuvallinen ilme.

### **3.7 Leipomisen merkitys**

Leipomiskohtaus on mainittava vielä erikseen, sillä se on kerronnallisesti hyvin tärkeä. Kohtaus on tietoisesti rakennettu dramaturgisiin tarkoituksiin ja siinä on käytetty fiktiosta tuttua istutus ja lunastus -tekniikkaa. Se ei ole ainoaa laatuaan Perpetuum Mobilessa, sillä onhan myös edellä mainituissa lavastetuissa kohtauksissa käytetty samaa tekniikkaa. Leipomiskohtaus eroaa niistä kuitenkin tyyliltään. Vaikka kohtaus on esitetty, niin esittämisen keino ei ole siinä yhtä selvästi nähtävissä.

Toivon kuoleman käsittelyn jälkeen näytetään kuvaa, jossa isoäitini leipoo leipää. (Liite 1, 6 (9).) Tämän jälkeen isoäitini kertoo 1990-luvun tapahtumista, jolloin Eino alkoi uudelleen rakentaa ikiliikkujaa. Tarina päättyy Einon kuolemaan ja siihen, kuinka Einon rakennelmat lopulta purettiin ja vietiin kaatopaikalle. Isoäitini toteaa, että ikiliikkujasta on vielä jäljellä kumilenkkejä. Samaan aikaan näytetään kuvaa, jossa hän sitoo leipäpusseja kiinni kumilenkeillä. (Liite 1, 7 (9).) Vaikka kohtaus on lavastettu, niin se perustuu todellisuuteen, sillä isoäitini on vuosikaudet käyttänyt ikiliikkujasta jääneitä kumilenkkejä kohtauksen esittämällä tavalla.

### **3.8 Animaatiot**

Animaatio on yksi tapa lähestyä ja rekonstruoida mennyttä todellisuutta. Sen käyttö viittaa selittävään ja performatiiviseen moodiin. Perpetuum Mobilessa käytettyjen stop motion -animaatioiden tarkoitus on esittää ikiliikkujaa ja sen suunnitteluun liittyviä asioita. Animaatiot on rakennettu pääasiallisesti metalliromusta.

Esimerkki Perpetuum Mobilessa olevasta animaatiosta on ikiliikkujan prototyyppi, joka perustuu Markun kuvailuihin isänsä havainnoista (Liite 1, 4 (9)). Animaatio on yksin-

kertaistettu näkemys prototyypistä ja se kuvittaa Markun kertomusta kirjaimellisella, vaikkakin hyvin naivistisella tavalla.

Toisessa animaatiota käyttävässä kohtauksessa isoäitini kuvailee Einon 1990-luvulla tekemää ikiliikkujan aihiota. Isoäitini sanoo: ”Siinä oli sitten montaa lajia tröntteliä, siinä oli muovipullo, siinä oli sitten kuminauhaa ja jos jonkinlaista sätervärkkiä.” Samaan aikaan näytetään stop motion -animaatio, jossa kuvan läpi kulkee joukko epämääräisiä osia, kuten polkupyöränketju, hammasratas, pullo, kumilenkkejä sekä pieniä metallisia väkäsiä. (Liite 1, 6 (9).)

Elokuvan aloituskohtauksena toimivan puhelinkeskustelun jälkeen esitetään elokuvan nimi, Perpetuum Mobile, animaation avulla. Nimi on rakennettu vanhoista lehdistä leikatusta kirjaimista, jotka ilmestyvät yksi toisensa jälkeen ruudulle. (Liite 1, 2 (9).) Tällä tavoilla animaation käyttö istutetaan elokuvan tyyliin hyvin varhaisessa vaiheessa.

### **3.9 Suoran elokuvan keinot**

Elokuvan alku- ja loppukohtaus ovat toteutettu suoran elokuvan keinoin. Alun puhelinkeskustelu on nauhoitettu enoni tietämättä (liite 1, 2 (9)). Tämä viittaa tavallaan havainnoivaan moodiin, sillä enoni ei ole tietoinen tilannetta tallentavasta välineestä. Toisaalta olen rakentanut ja suunnitellut tilanteen tietoisesti, vaikka siitä en enolleni puhelun alussa kertonutkaan. Toimin tilanteessa siis osallistuvalla moodille tyypillisellä tavalla aktiivisesti.

Elokuvan loppu, jossa menen enoni luokse katsomaan ikiliikkujan osia, on toteutettu osallistuvaa moodia käyttäen (liite 1, 7-9 (9)). Keskikohdan selittävään moodiin perustuva kerronta vaihtuu ja minä hyppään kertojaäänestä pois aktiiviseksi osallistujaksi. Olen fyysisesti keskellä tapahtumia pitäen kädessäni nauhuria varaäänien tallennusta varten. Tyyli muuttuu myös ulkoisesti, sillä kuva on aikaisemmasta elokuvallisesti kuvattua materiaalista poiketen kauttaaltaan skarppia ja uutismaista käsivarakuvausta.

Tilanne enoni luona oli osallistuvalla moodille tyypillisesti provokatiivinen ja spontaani. Tässä osuudessa on jonkin verran havaittavissa refleksiivistä moodia, sillä elokuvan tekemisen prosessia näytetään katsojalle. Refleksiivisyyttä olisi voinut tuoda vielä

enemmän esille näyttämällä esimerkiksi katsojalle pidempään sitä, kuinka suostuttelen enoani haastateltavaksi. Tilanne on kuitenkin leikattu lopulliseen versioon hyvin lyhyeksi. Tarkoituksperät eivät siis olleet refleksiiviset, vaikka halutessaan näin olisi kuitenkin voinut tehdä. Elokuvan tekemisessä olen tehnyt valintoja kerronnallisten ja visuaalisten elementtien pohjalta, enkä ole niinkään pohtinut elokuvan tekemiseen liittyvää problematiikkaa.

Vaikka suoran elokuvan keinoin ei menneisyyden esittämistä pidetä mahdollisena, niin sen avulla voi saada tietoa nykyisyydessä vaikuttavasta menneisyydestä sekä nykyisyyden ja menneisyyden välisestä vuoropuhelusta. Elokuvan loppukohtauksessa Lauri sanoo, että jos hän tekisi ikiliikkujan, niin hän tekisi sen eri tavalla kuin Eino. Hän myös toteaa hieman leikillisesti, että ideat kehittyvät eri sukupolvien aikana. Kysyessäni enoltani, että onko hän tosissaan miettinyt ikiliikkujan tekemistä, hän hymyilee ja vastaa pitkän tauon jälkeen kieltävästi. (Liite 1, 9 (9).) Elokuva saa näin suoran elokuvan keinoin monitulkintaisen lopetuksen.

## 4 JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA

Johdannossa kysyttiin, voivatko esittämisen keinojen käyttäminen vähentää dokumenttielokuvan faktuaalisuutta. Koska dokumenttielokuvassa on kyse aina esittämisestä, ei esittämisen keinojen käyttäminen ole ongelmallista niin kauan kuin esitettyä todellisuutta ei tietoisesti vääristellä. Jotkut esittämisen keinot tuovat näkyväksi dokumenttielokuvan irrallisuuden todellisuudesta, mutta eivät välttämättä tee siitä yhtään vähemmän dokumentaarista kuin vastaavia keinoja välttävät dokumenttielokuvat. Vaikuttaa siltä, että on olemassa yleisesti sallittuja, johonkin tiettyyn lajityyppiin tai moodiin liittyviä esittämisen keinoja dokumenttielokuvassa. Esimerkiksi havainnoivassa dokumenttielokuvassa katsojaa tavallaan huijataan katsomaan elokuvaa objektiivisesti tarkkailijan roolissa, aivan kuten fiktiivisessä elokuvassa. Käsivarakuvaus taas on alun perin liittynyt käytäntöön, mutta se on myös tyylillinen keino vakuuttaa katsoja elokuvan dokumentaarisesta luonteesta. On huomioitava, että sitä on käytetty fiktiössä saman tunnelman luomiseen. Rajat ovat häilyviä, jolloin ei voida olettaa pelkän tietyn esittämisen keinon käyttämisen olevan ristiriidassa dokumenttielokuvan todellisuuden kanssa. Dokumenttielokuvan subjektiivisuus ja tekijän näkökulmasta katsominen saattaa vaikuttaa katsojaan siten, että hän tulee tietoiseksi omasta ulkopuolisuudestaan. Toisaalta subjektiivisuuden avulla katsoja voi päästä lähemmäksi elokuvan aihetta ja henkilöitä.

Lajityypit ja moodit ovat hyviä järjestelmiä tutkia dokumenttielokuvaa ja sen historiaa. Saavutin työn alussa asettamani tavoitteet hyvin, sillä Perpetuum Mobilen todellisuuden esittämisen keinojen analysointi onnistui lähdekirjallisuuden avulla. Perpetuum Mobilea analysoidessani tunsin ymmärtäväni tekemiäni valintoja paremmin, vaikka suunnitteluvaiheessa en ainakaan tietoisesti käyttänyt dokumenttielokuvan teoriaa apunani. Valintoihini luultavasti vaikuttivat elämäni aikana näkemäni dokumenttielokuvat ja niiden kautta saamani käsitykset dokumenttielokuvasta. En kuitenkaan kokenut erilaisten esittämisen keinojen käyttämisen olevan jotenkin ongelmallista elokuvan dokumentaarisuuden kannalta. Vasta myöhemmin, ihmisten kyselyä Perpetuum Mobilen tarinan todenperäisyydestä, aloin pohtia esittämisen keinojen vaikutusta dokumenttielokuvan todellisuuteen.

Opinnäytetyötä tehdessäni pohdin, pitäisikö minun keskittyä enemmän henkilökohtaiseen lajityyppiin sekä esittämistä painottavaan performatiiviseen moodiin. Etenkin per-

formatiivisen moodin kohdalla ongelmana on kuitenkin sen määrittelyn epämääräisyys. Henkilökohtainen lajityyppi usein taas yhdistelee Perpetuum Mobilen tavoin erilaisia elementtejä kuten suoraa elokuvaa, arkistomateriaalia ja näyteltyjä jaksoja, jolloin näiden elementtien läpikäyminen muiden lajityyppien ja moodien kautta on perusteltua.

Perpetuum Mobilesta sekä opinnäytetyön tekemisestä opin, että dokumenttielokuvan muoto voi olla hyvin vapaa, totuudellisuuden nimissä tietenkin. Perpetuum Mobilessa jokaisella esittämisen keinolla on kuitenkin oma roolinsa, eikä niiden käyttö ole sattumanvaraista. Esimerkiksi kertojajäänen tarkoitus on viedä tarinaa eteenpäin sekä sitoa minut elokuvaan. Valokuvat antavat kasvot edesmenneille päähenkilöille. Lavastetut ja rekonstruoidut kohtaukset kuvailevat tunteita ja muistoja. Animaatio on adaptaatio ikiliikkujan kuvailuista. Osallistuva moodi on keino saada tietoa nykyhetkestä ja siinä olevasta menneisyydestä. Sovelsin siis erilaisia lähestymis- ja kerrontatapoja sekä tekniikoita todellisuuden esittämisen tarpeisiin ja niiden avulla pystyin myös rakentamaan Perpetuum Mobilelle oman, yhtenevän todellisuuden.



**LÄHTEET**

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

Aaltonen J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Helsinki. Taideteollinen korkeakoulu & Like.

Helke, S. 2006. Nanookin jälki. Jyväskylä. Cumerus Kirjapaino Oy.

## LIITTEET

Liite 1. Perpetuum Mobilen synopsis ja leikkauskäsikirjoitus

1 (9)

## IKILIIKKUJA

Dokumenttielokuva

### SYNOPSIS:

Veljesten Einon ja Toivon yhteinen haave oli rakentaa ikiliikkuja; kone, josta saisi voimaa vaikka koko kylälle. Työtä ei saatu koskaan päätökseen, mutta sen ympärillä sattuneet tapahtumat jäivät monien mieleen.

Hauskanpidon ja työnteon lomassa laativat veljekset 1950-luvulta lähtien salaisia piirustuksia sekä rakensivat kaikessa hiljaisuudessa prototyypin ikiliikkuja. Rappiollisten, mutta tuotteliain vuosien jälkeen koki Toivo uskonnollisen herätyksen, teki raittiuslupauksen ja ryhtyi vankilasaarnaajaksi. Hänen elämänsä päättyi kuitenkin traagisesti 1970-luvulla auto-onnettomuudessa. Isoveli Eino päätti yrittää rakentaa ikiliikkujan vielä vanhoilla päivillään. Hän luopui mahdottomasta tehtävästään vasta sairauden viedessä voimat.

### LOGLINE

**Ristiriita:** Veljekset halusivat tehdä laitteen, jonka rakentaminen on mahdotonta.

**Vastaus (päälause):** Yhdessä unelmointi ja tekeminen ovat tärkeämpiä kuin päämäärä.

## IKILIIKKUJA V6

2 (9)

KUVA:

Minä ajan autoa.

ÄÄNI:

*(taustalla tuuttaa puhelin)**Lauri: Lauri Virtanen.**Minä: No Virva tässä moi.**Lauri: Moro!**Minä: Mää soittelin kuule tota... kun mä mietin, että oltaisko me voitu tulla käymään siellä tota... Sitä ikiliikkujaa, ikiliikkujan niitä osia katsomassa?*Animaationa teksti:  
"PERPETUUM MOBILE"

Musiikki alkaa.

Einon ja Toivon valokuvat.

**Kertojaääni (minä):** "Tämä tässä on isopappani Eino, ja tässä hänen veljensä Toivo. Heillä oli yhteinen haave."

Musiikki loppuu.

Haastattelukuvaa mummusta. Nuoruudenkuva mummusta ja Olavipapasta.

**Tuovi-mummu:** "Ensi kerran kuulin joskus vuonna -54, kun olin käymässä täällä Virtasella. Tulevan anoppini kanssa oltiin keittiössä ja siinä sitten veljekset Eino ja Toivo kulki edestakaisin. Ne haki kynää ja haki paperia ja mää sitten tältä tulevalta anopiltani kysyin, että mitä ne miehet oikein puuhastellee. Niin mummu sanoo vähäpätöisesti, että ne keksii ikiliikkujaa."

Animaatio hehkulampusta.

Musiikki jatkuu.

Haastattelukuvaa Seijasta ja Uskosta.

**Seija (Toivon lapsi):** "Oli tämmöinen Klubi-aski ja sitten Saimaa-aski oli tämmönen pitkänmallinen ja sinne takapuolelle ne niitä..."**Usko (Toivon lapsi):** "Niin, ne varmaan sitä ikiliikkujaa suunnitteli tupakkiaskin kanteen!"

Saha ulkoapäin. Kaksi lasta juoksee arkun luokse.

**Kertojaääni:** ”Suunnittelu tapahtui Eino-papan sahallä. Äiti ja hänen serkkunsa Markku leikkivät siellä usein ja saivat vihjeitä ikiliikkujan tekemisestä.”

Markku ja äiti menee sahalle.

**Äiti:** ”Voi että... Täällähän näyttää vähän niinku entiseltä! No ei nyt ehkä ihan.”

Kuvituskuvaa sahan yksityiskohdistä.

**Markku:** ”No... Kyllä tän nyt jollain lailla tunnistaa.”

Musiikki loppuu.

Haastattelukuvaa Markkusta.

**Markku:** ”Perpetuum Mobile olis ollut tämmönen rahasampo, jos sen olis saanut onnistumaan kunnolla.”

Kuvaa siitä, kuinka äiti ja Markku tutkivat sahaa.

**Äiti:** ”Muut tekee mitä ne osaa ja he tekee mitä he haluaa. Olihan siinä vähän sellaista kissanhännän nostoo siinä lauseessa, mutta...”

Haastattelukuvaa äidistä.

Kuvaa siitä, kuinka äiti ja Markku tutkivat sahaa.

**Markku:** ”Suurisuuntaiset ideat, salaisia kokouksia...”

Haastattelukuvaa äidistä.

**Äiti:** ”Ja aina kun Eino näki että Toivo tulee käymään, niin he vetäyty keskenään sinne sivummalle. Sanaton sopimus, että siihen ei tavallaan menty sitten muut lähelle.”

Valokuva Einosta kuorma-autossa. Kuvaa sahan ikkunasta.

**Markku:** ”Kun päivän työt oli tehty, Eino-pappa kiipes sinne talon vinttiin ja sitten alko semmonen yöllä monta tuntia kestävä kropina, kun sitä hiljaa suunniteltiin.

Animaatio siitä, kuinka mitta aukeaa.

Valokuva Erkistä. Mummu, äiti ja Markku juttelevat kahvipöydän ääressä.

Isä kävi siellä salaa siellä kun silmä vältti kattomassa sitä projektia, että mitä hullua ne oikein tekee...

4 (9)

Haastattelukuvaa Markusta.  Animaatio ikiliikkujasta Markun kuvailujen pohjalta.	Heillä oli siellä tällöinen prototyyppi, joka oli rakennettu jonkinlaisesta pyörästä, joka oli jossain telineessä. Ja sitten siinä oli kauheesti isoja vanha-aikaisia polkupyörän dynamoita niin paljon kun niitä siihen telineeseen mahtu, joista virta meni sitten pieneen sähkömoottoriin, joka sitten käytti sitä pyörää, joka taas sitten tuotti sähköä sille moottorille ja moottori taas pyöritti sitä pyörää.
Mummu, äiti ja Markku juttelevat kahvipöydässä.	Tässä on ikiliikkujan avaimet, mutta kun siinä on se ongelma, että tulee energiahävikkiä ja kitkaa ei pysty ihminen voittamaan. Liike hidastuu pikkuhiljaa.”
Animaatiossa pyörä hidastuu.	Musiikki alkaa.
Maisemakuvia.	<b>Kertojaääni:</b> ”Eino oli ikiliikkujan toteuttaja ja rakentaja. Sanottiinkin, että...”
Valokuva Einosta.	<b>Mummu:</b> ”...Eino tekkee puusta vaikka ihmisen, mutta ei saa henkeä!”
Haastattelukuvaa mummusta.	<b>Kertojaääni:</b> ”Hän saattoi polttaa savukkeen – silloin tällöin.
Valokuvia Einosta tupakalla.	Ja ulkonäöstään hän oli äärimmäisen tarkka.”
Arkistomateriaalia miehestä, joka sukii hiuksiaan.	<b>Äiti:</b> ”Hänhän vähän piti muun muassa naisista.
Haastattelukuvaa äidistä.	Naisista ja hyvistä juotavista.”
Valokuva postikortin naisesta. Käsi kaataa viiniä lasiin.	<b>Kertojaääni:</b> ”Toivo oli luonnonlahjakkuus keksijänä. Hänestä olisi voinut tulla mitä vain, mutta koulunkäyntiin ei köyhällä perheellä ollut varaa.
Valokuvia Toivosta.	Toivon lempikappale oli Olavi Virran Carmen Sylva, jota hän soitatti kappaleissa, kunnes rahat loppuivat.”
Arkistomateriaalia tanssivista ihmisistä.	

Haastattelukuvaa mummusta.

Valokuva Toivosta pelaamassa korttia.

Valokuva Toivosta ja vangista.

Valokuva Toivosta hautajaisissa.

Haastattelukuvaa Seijasta ja Uskosta.

Arkistokuvaa siitä kuinka mies ajaa takaa toista miestä.

Haastattelukuvaa Seijasta ja Toivosta.

Montaasi ilmapalloista, kumipallosta, pyykkipojista, napeista, rukista, hammasharjasta ja kammasta.

Haastattelukuvaa mummusta.

Kuvaa pyykinarulla heiluvasta lakanasta.

Valokuva Toivosta.

Seisahtuneita kuvia luonnosta.

Haastattelukuvaa Seijasta ja Uskosta

Kamera-ajo radiosta.

**Mummu:** "Mutta ei niitä surtu jälkeensä, mitä oli menetetty, se oli uutta myllyyn vaan."

**Kertojaääni:** "Sitten hän koki uskonnollisen herätyksen, teki raittiuslupauksen ja ryhtyi vankilasaarnaajaksi."

**Seija:** "Meillekin tuli vankeja lomalle ja sitten isä otti vastuulleen, että hän palautti ne takasin. Joskus ne karkas ja isä niitä etsi sitten ympäri Suomee."

**Seija:** "Ei niiltä ideat kyllä loppunu koskaan, aina ne jotain suunnitteli!"

**Kertojaääni:** "He muotoilivat maitoliimasta vappupalloja, paistoivat munkkipannussa kumipalloja, näpersivät simpukankuorista nappeja, rakensivat rukkeja, tekivät pyykkipoikia, hammasharjoja, kampoja..."

**Mummu:** "Ja piippuja! Hyvänen aika tässä jää pois vaikka mitä kun ei tässä millään muista niitä kaikkia."

Musiikki loppuu

**Kertojaääni:** "Mutta eräs elokuinen maanantai vuonna 1973 muutti kaiken."

**Seija:** "Kun isä kuoli sitten auto-onnettomuudessa 55-vuotiaana, niin sitten se jäi kesken se homma."

**Carmen Sylva:** "Sua vain Carmen Sylva silloin rakastin niin. Ja vain sinua yhä vielä kun erottiin."

Mummu leipoo leipää ja laittaa ne uuniin paistumaan.

Haastattelukuvaa mummusta.

Valokuva Einosta vanhempana.

Haastattelukuvaa mummusta.

Animaatio mittanauhasta, jonka ympärillä tanssivat numerot 1, 2 ja 3.

Valokuva Einosta, Olavi-papasta ja Laurista.

Kahvipöytä.

Haastattelukuvaa mummusta.

Animaatio trönteleistä.

Animaatio kartiosta.

Haastattelukuvaa mummusta. Kallistaa kahvimukia.

Arkistomateriaalia teollisuudesta ja ydinvoimaloista.

**Mummu:** ”Eikä kukaan puhunut ikiliikkujaa monneen kymmeneen vuoteen ennen kun sitten taas vuonna -90, kun pappa oli jo leski. Ja se oli varmaan sitä koko ajan kuvitellut mielessänsä siellä Vammalassa asuessaan. Jotenkin tuliko sitä tavaraa vaan sitten haalittua sinne vinttikomeroonkin niin paljon että rupes puhhuun että miten olis jos haettaisiin ne tänne teidän autotallin vintille ja...”

**Kertojaääni:** ”...ikiliikkujan suunnitelu alkoi uudestaan, nyt kolmen sukupolven voimalla. Olavi-pappa ja enoni Lauri olivat mukana työnteossa ja Eino maksoi heille jopa hieman palkkaa.”

**Mummu:** ”Mutta Einolla oli kyllä ihan erilaiset systeemit, mitä meillä tehtiin ei ollu kyllä dynamoita.

Niin sanotun tukkirepsikan päälle, siinä ne oli semmosilla niinkun kiskoilla.

Siinä oli sitten montaa lajia tröntteliä, siinä oli muovipulloo, siinä oli sitten kuminauhaa ja jos jonkinlaista sätervärkkiä.

Ja mikä oli sitten semmonen niin sanottu kartio? Se oli upotettu semmoiseen suureen sammioon missä oli vettä

Se oli siinä tämmösessä asennossa.

Ja sen mää kyllä muistan kun Eino-pappa sanoi, että ei tämä ole se ikiliikkuja tämä on tämä aihio että tämä tarttee suuren tilan. Sanotaan verrattavissa nykyään näihin atomivoimaloihin.”

7 (9)

Ilmapallot irtoavat tuolista ja lentävät taivaalle.

**Mummu:** "Se niin täysin siihen sitten lumoutunut, mutta sitten sairastu syöpään. Eino-pappa sano, että kyllä se valmis olis se ikiliikkuja, jos Toivo olis saanut ellää. Mutta se jäi sitten... Kyllä se jäi siihen sitten."

Haastattelukuvaa mummusta.

Haastattelukuvaa äidistä.

**Äiti:** "Sitten kun Eino kuoli, niin niitä piirustuksia ja suunnitelmia ja laskelmia niitähän oli vaikka kuinka paljon sellaisessa kihla-arkussa, minkä hän oli mummulle tehnyt."

Lapset avaavat kihla-arkun.

Mummu ottaa leivät pois uunista.

**Mummu:** "Ne varmaan siitä sitten purettiin isommaks osaks kaikki, että ei niitä jäljellä oo mittään muuta kuin kumilenkkejä."

Sitoo leipäpussit kuminauhoilla.

Haastattelukuvaa äidistä.

**Äiti:** "Ja mun mielestä mun veljellä on tiedossa ne ohjeet, veljelläni Laurilla, miten se pitäisi viedä loppuun. Mutta mää vähän epäilen että hän ei taida sanoa sitä julki."

Minä ajan autoa.

*(Puhelin tuuttaa taustalla)*

*Lauri: Lauri Virtanen.*

*Minä: No Virva tässä moi.*

*L: Moro!*

*M: Mää soittelin kuule tota... kun mä mietin, että oltaisko me voitu tulla käymään siellä tota... Sitä ikiliikkujaa, ikiliikkujan niitä osia katsomassa?*

Minä kävelen kameraryhmän kanssa Laurin pihalla.

*L: (nauraa) Kyllä. Niin?*

*M: Ai sopii? Joo. No voiksää sitten vastailta joihinkin kysymyksiin siihen liittyen?*

*L: En mä niistä mitään tiedä.*



8 (9)

Lauri on talon katolla.

M: Ai et tiää?

L: En.

...

M: Tuuksä haastateltavaksi

L: En!

M: Mutta äiti sano, että sä olit niin innoissas.

L: En tosiaan oo.

M: Se sano!

L: Te ootte pöhlöjä. Mitä sää luulet sieltä löytäväs?

M: Niin, mennään kattoon.

...

Lauri, minä ja kameraryhmä kävelemme pyhään huoneeseen.

M: Olikse niinku tässä huoneessa se...

L: Oli se tässä joo .

M: Tää oli sen...

L: Pyhä alue.

M: Okei...

Osien tutkiminen.

M: Niin ne osat on nyt niinku tässä?

L: Niin loput.

M: Niin loput mikkä on jäänyt jäljelle.

L: Joo kyllä suurin osa on mennyt jo romukoppaan

M: Joo.

L: Tiäksää mistä toi on?

M: No?

9 (9)

L: Polkupyörästä

M: Niin tää, tää on tää polkupyörän...

L: Runko, pätkä. Ja toi on äkeen laakerinlaippa. Jaa juu täällähän on auton vauhtipyöräkin muuten juu laitettu tonne painoks.

V: Mitäköhän tän koneen oli sitten tarkoitus tehdä?

Kuvaa keskustelusta.

L: Pyöriä ilman polttoainetta. Eihän ikiliikkujaa oikeesti, miettikää sitä järjellä, eihän sitä pysty tekeen, mutta ei se mahdottomuus oo tehdä semmonen pyörivä laite ilman mitään polttoainetta. Se on kaks ihan eri asiaa, ikiliikkuja ja ilman polttoainetta käyvä periaatteessa niikon moottori.

M: Mutta sulla ei ole piirustuksia päässä, että voisit niitä eteenpäin...

L: Niin jos mä tekisin, niin kyllä mä tekisin ihan eri lailla. Ihan oman pään mukkaan. Emmää näitä ideoita käyttäsi.

M: Okei...

L: Kato kyllähän se nyt kehittyy pää vuosien... Taikka eri sukupolvien, erilaisia...

M: No ooksää ihan tosissas aatellut, että teet?

(hiljaisuus)

L: En... oo aatellut.

Lauri jää katsomaan ikiliikkujan osia.

Kuvat Einosta ja Toivosta.

Musiikki: Carmen Sylva

Lopputekstit.

Lopputekstit.