

Noora Haapaniemi

KUINKA KUVITTAAN DOKUMENTTI, KUN EI OLE KUVITETTAVAA?

Kuvakerronnan keinot *Ulvilan murhamysteeri* -dokumenttielokuvassa

KUINKA KUVITTAAN DOKUMENTTI, KUN EI OLE KUVITETTAVAA?

Kuvakerronnan keinot *Ulvilan murhamysteeri* -dokumenttielokuvassa

Noora Haapaniemi
Opinnäytetyö
Kevät 2019
Viestinnän tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu

Viestinnän tutkinto-ohjelma, Journalismin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Noora Haapaniemi

Opinnäytetyön nimi: Kuinka kuvittaa dokumentti, kun ei ole kuvitettavaa? – Kuvakerronnan keinot *Uvilan murhamysteeri* -dokumenttielokuvassa

Työn ohjaaja: Teemu Palokangas

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2019

Sivumäärä: 46 + 1 liite

Tässä opinnäytetyöntutkielmassa tutkin, mitä erilaisia kuvakerronnan keinoja dokumenttielokuvien kuvittamiseen käytetään tilanteissa, kun siitä kertovaa haastateltavaa tai autenttista kuvamateriaalia – kuten valokuvia ja kotivideoita – ei voida hyödyntää dokumentin kuvituksessa.

Olen toimittajaopintojeni aikana ollut toteuttamassa yhteensä kolmea dokumenttielokuvaa, joissa kaikissa törmäsin samoihin haasteisiin kuvakerronnan kanssa. Kahdessa ensimmäisessä aiheen herkyys ja henkilökohtaisuus sekä haastateltavien häveliäisyys johtivat siihen, etteivät haastateltavat joko pystyneet tai halunneet näyttäytyä kuvituskuvissa. Kolmannessa dokumenttielokuvasani taas aihe käsitteli edesmennyttä henkilöä, jolloin kaikkien osapuolten haastatteleminen ja kuvaaminen ei ylipäättänsä ollut mahdollista.

Etsin tutkimuskysymykseeni vastausta *Uvilan murhamysteeri* -rikosdokumenttielokuvasta, jossa murhayön tapahtumia ei ole voitu kuvittaa autenttisoin keinoin. Arvioin semioottisen analyysimenetelmän avulla, mitä keinoja dokumenttielokuvan kuvakerronnassa on käytetty ja mitä mielikuvia ja tunteita ne minussa herättävät.

Lisäksi haastattelen elokuvakoulun käynnyttä *Uvilan murhamysteerin* kuvaajaa Hannu-Pekka Viti-kaista siitä, miten omaa visuaalisuutta pystyisi kehittämään ja kuvakerrontaan liittyviä ongelmia ennaltaehkäisemään. Olen itse kokenut dokumenttielokuvien kuvakerronnan ideoimisen haastavaksi, sillä minulle on toimittajana luontevampaa keskittyä kuvakerronnan sijasta tekstikerrontaan.

Lopussa vertaan toimittajan ja elokuvantekijän eroja kuvakerronnassa, ja pohdin visuaalisuuden tärkeyttä yksityisellä ja yleisellä tasolla, niin toimittajan työssäni, kuin audiovisuaalisessa yhteiskunnassammekin. Opinnäytetyön tutkielmani on osoitettu kaikille niille aloitteleville ja kokeneille dokumentaristeille, jotka kärsivät kuvakerronnan ideoimisen kanssa taiteilijan blokista.

Asiasanat: dokumenttielokuvat, kuvakerronta, visuaalisuus, dokumentarismi, toimittajat, mediakulttuuri

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences

Degree Programme in Communication, Option of Journalism

Author: Noora Haapaniemi

Title of thesis: How to visualize a documentary film, when there's nothing to visualize – The visual narration solutions in the documentary film *Emergency Call – A Murder Mystery*

Supervisor: Teemu Palokangas

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2019

Number of pages: 46 + 1

In this thesis I research what kind of different solutions for visual narration can be used in documentary films when neither authentic footage nor footage of the interviewee can be used to visualize the film. During my journalism studies in Oulu University of Applied Sciences, I have made three documentary films in which I ran into the same problems with visual narration.

In my first two documentary films, the interviewee's shyness and the sensitivity of the subject matter affected the visual narration of the film in such a way that the interviewees either couldn't or didn't want to be shown in the pictures. My third documentary film told about a person who had already passed away, so interviewing and filming footage of all parties involved was not even possible.

I look for an answer to my research question from crime documentary film *Emergency Call - A Murder Mystery*, in which it has not been possible to illustrate the events of the murder night by using authentic material. I utilize the semiotic method to analyze, what solutions of visual narration have been used in a documentary film and what feelings and thoughts they evoke in me.

I also interview the cinematographer of *Emergency Call*, Hannu-Pekka Vitikainen, about how visual storytelling skills could be improved, and how the problems with visual narration could be solved in advance. I have found the scriptwriting of the visualization challenging, since as a journalist it's more natural for me to concentrate on the narration of the content.

In the end of my thesis I examine how different backgrounds in journalistic studies and in film studies can affect a documentarist's style. I also ponder why visuality is important in today's audiovisual media culture. My thesis therefore benefits all documentarists old and new who struggle with artist's block in the visual narration of documentary films.

Keywords: documentary films, visual narrative, visuality, documentarism, journalists, media culture

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO.....	7
2	DOKUMENTTIELOKUVIEN KUVAKERRONTA.....	8
2.1	Dokumenttielokuvat.....	8
2.2	Dokumenttielokuvan ero muihin ei-fiktiivisiin formaatteihin.....	9
2.3	Dokumenttielokuvan alalajit.....	10
2.4	Kuvakerronta: fyysinen ja mentaalinen maailma.....	12
2.5	Kuvakerronta omissa ja muissa dokumenteissa.....	13
2.5.1	Ensimmäisen dokumenttini kuvakerronta.....	14
2.5.2	Toisen dokumenttini kuvakerronta.....	17
2.5.3	Kolmannen dokumenttini kuvakerronta.....	18
2.5.4	Muuta mentaalisen maailman kuvakerrontaa.....	21
3	TAPAUSTUTKIMUSKOHTENA ULVILAN MURHAMYTEERI -DOKUMENTTI.....	23
3.1	Tutkimusmetodina kuva-analyysi ja teemahaastattelu.....	23
3.2	Tapaustutkimuksen ja tutkinnan metodien kritisointia.....	24
4	ULVILAN MURHAMYTEERI -DOKUMENTIN KUVAKERRONNAN KEINOT.....	26
4.1	Arkisto- ja haastattelumateriaali.....	26
4.2	Leikkausrhythmi ja katsojan rooli.....	26
4.3	Dramatisointi ja kuvaustyyli.....	29
4.5	Toisto ja roolin muutos.....	31
4.6	Väriteema ja symboliikka.....	32
5	ULVILAN MURHAMYTEERI -DOKUMENTIN KUVAAJAN HAASTATTELU.....	34
5.1	Kuvakerronnan ongelmien ennaltaehkäisy.....	34
5.2	Murhayön kuvakerronnan ideointi.....	35
5.2	Toimittajan ja dokumentaristin ero.....	36
6	POHDINTA.....	38
6.1	Toimittajuus kahlitsee visuaalista luovuutta.....	39
6.2	Toimittajuutta ja elokuvallisuutta sopivassa suhteessa.....	40
7	JOHTOPÄÄTÖKSET.....	42
	LÄHTEET.....	44
	AINEISTO.....	46
	LIITE.....	47

1 JOHDANTO

Oulun ammattikorkeakoulun toimittajaopintojeni aikana olen ollut toteuttamassa yhteensä kolmea dokumenttielokuvaa. Ensimmäinen dokumenttini oli sikainfluenssarokotteesta narkolepsiaan sairastuneista nuorista kertova *Uneen kahlittu* ja toinen Stuttgartin punaisten lyhtyjen alueen prostituutiosta kertova *The Red Light*. Kolmas, produktiona toteuttamani dokumenttielokuva *Kaste* taas kertoi sisaruksista, jotka elivät lapsuutensa äidin alkoholismien varjossa.

Kahden ensimmäisen dokumenttini tekovaiheessa törmäsin kuvakerronnan kanssa samaan kolmen h:n ongelmaan: aiheen herkkyyteen, henkilökohtaisuuteen ja haastateltavien häveliäisyyteen. Ongelma johti kuvituskuvien puutteeseen, kun haastateltavat eivät edellä mainituista syistä joko kysyneet tai halunneet tulla kuvatuiksi. Kolmannessa dokumenttielokuvassani aihe taas käsitteli edesmennyttä ihmistä, jolloin kaikkien osapuolten kuvaaminen ja haastatteleminen ei ollut edes mahdollista.

Dokumenttielokuvien tavoite on tallentaa todellisuutta mahdollisimman totuudenmukaisesti. Olen kuitenkin omien dokumenttiprojektieni aikana oppinut, ettei dokumentin aiheesta aina ole autenttista materiaalia saatavilla. Opinnäytetyön tutkielmani tavoitteeksi nousikin selvittää, mitä kuvakerronnan keinoja dokumenttielokuvissa käytetään, kun aiheesta kertovaa tapahtumaa tai henkilöä ei voida kuvata eikä aiempaa kuvamateriaalia ole käytettävissä.

Syvennyn tutkimuskysymykseeni analysoimalla, millaisia kuvakerronnan keinoja *Uvilan murhamysteeri* -dokumenttielokuvassa on käytetty ja miksi. Tämä dokumentti sopii hyvin tutkimusaineistokseni, sillä sen aihe käsittelee menneisyydessä tapahtunutta murhaa, jonka tapahtumia ei ole voitu kuvittaa autenttisesti.

Lisäksi haastattelen elokuvakoulun käynnyttä *Uvilan murhamysteerin* kuvaajaa Hannu-Pekka Viti-kaista siitä, miten kuvituskuvien puuttellisuutta voitaisiin ennaltaehkäistä jatkossa. Lopussa vertaan toimittaja- ja elokuvakoulussa opiskelleen tekijän eroja kuvakerronnan luomisessa sekä pohdin kuvallisen osaamisen tärkeyttä audiovisuaalisuudessa mediayhteiskunnassamme. Toivon opinnäytetyön tutkielmani antavan minulle sekä muille dokumentaristeille eväitä kuvakerronnan ideoimiseen ja luomiseen.

2 DOKUMENTTIELOKUVIEN KUVAKERRONTA

Opinnäytetyön tutkielmassani tutkin dokumenttielokuvien kuvakerronnan keinoja, joita havainnollistan nostamalla esimerkkejä omista dokumenteistani. Syvennyn aiheeseen analysoimalla *Ulvilan murhamysteeri* -dokumentin kuvakerrontaa sekä haastatteleamalla sen kuvaajaa. Lopussa pohdin toimittajan, eli minun, ja elokuvantekijän eroja dokumenttielokuvien kuvakerronnassa. Ennen tutkimusaineestooni syventymistä avaan kuitenkin tarkemmin, mitä termit dokumenttielokuva ja kuvakerronta tarkoittavat.

2.1 Dokumenttielokuvat

Elokuvat voidaan jakaa karkeasti kahteen päätyyppiin: fiktiivisiin ja ei-fiktiivisiin elokuviin. Fiktiossa ihmiset ja tapahtumat ovat epätosia, kun taas ei-fiktiivisessä elokuvassa tapahtumat, tilanteet ja ihmiset ovat todellisia. (Aaltonen 2011, 15.) Niillä on siis samat keinot, elävä kuva ja ääni, mutta niiden kohde on eri: ei-fiktiivinen elokuva jäljittelee todellista maailmaa ja fiktio mahdollista maailmaa (Aaltonen 2006, 32).

Ei-fiktiivisiin elokuviin kuuluvat dokumenttielokuvat eli dokumentit. Dokumenttien kenties yleisin määritelmä on, että ne ovat aidossa ympäristössä ilman lavasteita ja näyttelijöitä toteutettuja ei-fiktiivisiä elokuvia, joissa tapahtumia pyritään tallentamaan mahdollisimman totuudenmukaisesti (Aaltonen 2006, 36). Totuutta tavoitellaan yleisesti autenttisen materiaalin kautta. Autenttista materiaalia ovat kaikki dokumentin aiheesta kertova kuva- ja äänimateriaali, joka on alun perin taltioitu jotakin muuta kuin dokumentin toteutusta varten (Saksala 2008, 133).

Puhtainkin dokumentti on kuitenkin aina osittain fiktiivinen, sillä tekijä vaikuttaa läsnäolollaan ja tekemisellään elokuvan sisältöön, ulkoasuun ja rakenteeseen (Aaltonen, 2011, 20). Nykyään totuuden käsitteestä ollaankin luovuttu, sillä totuuden on todettu olevan aina tekijän subjektiivinen tulkinta todellisuudesta. Absoluuttista totuutta ei siis käytännössä ole mahdollista saavuttaa, mutta katsojan on silti pystyttävä luottamaan, että dokumenttielokuvissa asiat esitetään niin objektiivisesti ja totuudenmukaisesti kuin mahdollista. (Aaltonen 2011, 17.)

Kuitenkin, mitä herkempi dokumentin aihe on, mitä kauemmin tapahtumista on aikaa ja mitä vähemmän aiheesta on autenttista materiaalia, sitä vaikeampaa totuuden tavoittelusta tulee. Joskus tavoittelu voi olla myös täysin mahdotonta, sillä dokumentista ei välttämättä ole lainkaan autenttista materiaalia saatavilla. Totuuden tavoitteen mahdottomuuden takia dokumentit ovatkin alkaneet saamaan ajan saatossa toteutustavoissaan fiktiivisiä piirteitä.

Dokumenttien tekotapojen muutokset liittyvät vahvasti teknologian kehitykseen. Esimerkiksi 1960-luvulla tuli kevyempi kuvauskalusto, joka mahdollisti dokumenteille uudet aiheet ja kuvauspaikat. (Aaltonen 2011, 22.) Nykypäivänä teknologia taas mahdollistaa jatkuvasti uusia todellisuuden jäljittelytapoja, jolloin fiktiivisen ja ei-fiktiivisen elokuvan rajakin on hälventynyt ja sekoittunut. Tämä tekee totuusperusteisen dokumenttielokuvan luonteen määrittelystä sekä sen erittelystä hankalaa suhteessa muihin ei-fiktiivisiin elokuviin ja -ohjelmiin.

2.2 Dokumenttielokuvan ero muihin ei-fiktiivisiin formaatteihin

Nyrkkisääntö on, että lähtökohtaisesti kaikki dokumenttielokuvat ovat ei-fiktiivisiä elokuvia, mutta kaikki ei-fiktiiviset formaatit eivät ole dokumentteja (Aaltonen 2011, 20). Televisiossa todellisuuspohjaisia formaatteja ovat esimerkiksi asiadokumentit, kuten reportaasit, journalistiset dokumentit ja tv-dokumentit (Saksala 2008, 20).

Reportaasi on nopeasti toteutettu, aiheeltaan ajankohtainen ja vahvasti journalistinen asiaohjelma. Journalistinen dokumentti taas on reportaasia ajattomampi, sen tuotanto on hitaampaa ja ilme elokuvallisempaa. TV-dokumentti taas hipoo ajattomuudellaan, elokuvallisuudellaan ja hitaalla tuotannollaan eniten dokumenttielokuvaa. (Saksala 2008, 20.) Näiden kahden genren eli lajityypin rajavetoon vaikuttaa kuitenkin myös niiden lähetyskonteksti: tv-dokumentit julkaistaan televisiossa ja dokumenttielokuvat elokuvateattereissa (Saksala 2008, 14).

Kokonaisuudessaan edellä mainitut asiadokumentit ovat asiakeskeisempiä, journalistisempia ja vähemmän visuaalisia kuin dokumenttielokuvat. Niissä tyypillisesti toimittaja tekee asiarunon, jonka hän sitten kuvittaa. Tämä eroaa dokumenttielokuvan teosta siinä mielessä, että niissä tekijä on pikemminkin tarinankertoja, jolle tunteen välittäminen on tiedonvälitystä tärkeämpää. (Aaltonen 2011, 21.)

Asiadokumenteissa myös toimittaja usein tulkitsee ja selostaa katsojalle tapahtumia, kun taas dokumenttielokuva näyttää ne. Elokuvallisilla dokumenteilla ja asiadokumenteilla on siis eri lähtökohta: dokumenttielokuvat ovat kuvakeskeisiä, tekijälähtöisiä ja persoonallisia, kun taas asiadokumentit tulkitsevat ulkoista maailmaa ja sen ilmiöitä. (Saksala 2008, 15, 18.)

Muita ei-fiktiivisiä formaatteja ovat esimerkiksi tosi-tv ja docusoapit, jotka ovat viihteellisempiä formaatteja kuin asiaohjelmat. Docusoapeissa seurataan ihmisten "todellista" elämää työpaikalla, koulussa ja kotona, ja tosi-tv:ssä ihmiset asetetaan konflikteille ja tunteille alttiisiin tilanteisiin. (Aaltonen 2011, 32.)

Pohjimmiltaan kaikissa fiktiivisissä ja ei-fiktiivisissä formaateissa haetaan kuitenkin aina samaa asiaa: tarinaa. Docusoapeissa tarinaa luodaan keinotekoisesti synnyttämällä muun muassa konflikteja ja jännitteitä. Tosi-tv:ssä taas ei-fiktiiviset elementit, kuten todelliset ihmiset ja aidot tunteet sekoitetaan ennalta käsikirjoitettuihin tehtäviin, tilanteisiin ja kilpailuihin. (Aaltonen 2011, 32.) Myös dokumenttielokuvissa tilanteiden provosoiminen, järjestäminen ja uudelleen esittäminen on hyväksytty keino (Aaltonen 2011, 17).

Oma näkemykseni dokumenttien ja tosi-tv:n erosta onkin se, ettei tosi-tv:llä ole dokumentin tavoin rehellisyyden ja todenperäisyyden velvoitetta. Dokumenttielokuvia pidetään todellisuuden dokumentoijina, joten mitä enemmän sen kuvitus saa fiktiivisiä piirteitä, sitä enemmän tekijän tulee myös varmistaa, että katsoja erottaa faktan ja fiktion toisistaan (Saksala 2008, 160–161). Tosi-tv:n tarkoitus sen sijaan on enemmänkin manipuloida todellisuutta näkymättömästi ja saada esimerkiksi konfliktitilanteet näyttämään aidoilta, uskottavilta ja viihdyttäviltä. Dokumentti siis yrittää näkyvästi erottaa rakennetun todellisuuden oikeasta, kun taas tosi-tv yrittää näkymättömästi sekoittaa ne toisiinsa.

2.3 Dokumenttielokuvan alalajit

Dokumenttielokuva ei siis ole tosi-tv:tä, fiktiota tai tv-journalismia, vaan se on luovaa, tekijälähtöistä ja taiteellista ilmaisua, jonka aiheena on todellinen maailma (Aaltonen 2011, 48). Todellisen maailman aiheet ovat myös synnyttäneet dokumentin sisälle valikoiman omia alalajejaan, eli genrejään, jotka voidaan jakaa karkeasti niille ominaisten piirteiden mukaan.

Yksi dokumenttielokuvan alalajeista on seurantadokumentti, jossa esimerkiksi henkilöä, paikkaa tai tapahtumaa seurataan kuukausia tai jopa vuosia. Tämän tyyppisiä dokumentteja voivat olla esimerkiksi rikos- ja luontodokumentit. Alun perin seurantadokumentti on kuitenkin polveutunut suorasta ja totuuselokuvasta. Suorassa elokuvassa kamera kuvaa todellisuutta mahdollisimman näkyvästi asioihin puuttumatta, kun taas totuuselokuvassa tekijä on enemmän näkyvillä järjestämällä ja provosoimalla tapahtumia. (Aaltonen 2011, 21–22.)

Dokumenttielokuva voi olla myös tilannekuvaus. Tilannekuvauksessa keskitytään yhteen tilanteeseen, kuten konserttiin, johon elokuvan henkilöt asettuvat. Henkilökuvassa taas keskitytään tilanteen sijasta ihmiseen, joko julkisuuden henkilöön tai tavalliseen ihmiseen, hänen persoonallisuutensa, historiaansa ja työhönsä. (Aaltonen 2011, 22.) Sen sijaan henkilökohtaisessa dokumentissa tekijä itse on usein haastateltavana ja kuvauskohteena. Se käsittelee usein tekijän omiin kokemuksiin pohjautuen jotain laajempaa teemaa, kuten läheisen sairautta tai kuolemaa. (Aaltonen 2011, 22–23.)

Antropologinen dokumenttielokuva taas on dokumenttielokuvan alalaji, joka kuvaa instituutioita ja kulttuureja sellaisena, kuin ne ovat kuvaushetkenä. Tämä eroaa historiallisesta dokumenttielokuvasta siinä, että ne keskittyvät yleisesti menneisyyden tapahtumiin ja ihmisiin. Lisäksi antropologisessa dokumentissa kohteena on tavallisesti ihmisten sosiaalinen toiminta, kun taas historiallisessa dokumentissa historia. (Aaltonen 2006, 49.) Menneitä tapahtumia uudelleen esitetään muun muassa todistajien haastattelujen ja vanhojen valokuvien kautta (Aaltonen 2011, 24).

Elokuvallinen essee taas on dokumenttielokuvan lajityyppi, joka kyseenalaistaa ja testaa sen aiheeseen liittyviä oletuksia henkilökohtaisten kokemusten ja yhteiskuntakritiikin kautta. Elokuvallinen essee pyrkii myös aina johonkin lopputulokseen. (Aaltonen 2011, 24.)

Kaikki dokumenttielokuvat ja niiden alalajit käsittelevät siis todellista maailmaa, mutta niiden kuvakerronnan toteutuksessa saatetaan hyödyntää fiktiivisiäkin keinoja. Tämä taas vaikuttaa siihen, että alalajien sisälle syntyy jatkuvasti uusia alalajeja, jotka jakautuvat sen mukaan, kuinka vahvasti kuvakerronta kallistuu fiktiivisen tai ei-fiktiivisen elokuvan puolelle.

2.4 Kuvakerronta: fyysikaalinen ja mentaalinen maailma

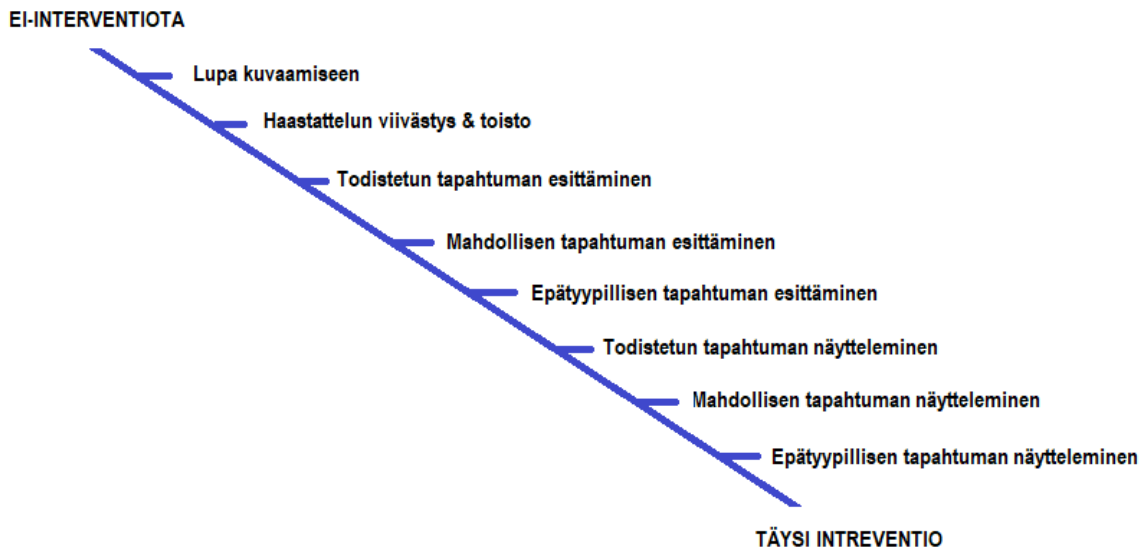
Kuvakerronta tarkoittaa tapahtumien esittämistä kuvien kautta (Bacon 2004, 18). Kuvakerronnan yläkäsite on audiovisuaalinen kerronta, joka tarkoittaa sekä ääni- että kuvakerrontaa. Käytän tutkielmassani audiovisuaalisen kerronnan sijasta termiä kuvakerronta, sillä sivuan äänikerronnan keinoihin vain löyhästi. Kuvakerronta kuvaa siis terminä tutkimusaiheeni täsmällisemmin.

Yksinkertaistettuna kaikkien fiktiivisten ja ei-fiktiivisten elokuvien kuvakerronta jakautuu kahteen kerrontamuotoon: todellisuuden ja fantasian luomiin kuviin. Todellisuuden kuva tarkoittaa fyysikaalista maailmaa, minkä kamera voi taltioida, kun taas fantasian kuva tarkoittaa mentaalista maailmaa – mielikuvitusta eli fiktiota, visioita ja tajunnanvirran näkymiä – joiden kuvittaminen on abstraktimpaa. (Valkola 2002, 18–19.) Mentaalisesta maailmasta ammennettuja kuvakerronnan keinoja ovat esimerkiksi mielikuvituksen tuottamat grafiikat ja näytellyt kohtaukset, kun taas haastattelut ja autenttiset arkistomateriaalit, kuten valokuvat ja kotivideot, ovat fyysikaalisesta maailmasta.

Tätä todellisuuden ja fantasian kuvien rajavetoa selkeyttää myös Brian Winstonin tekemä rekonstruktio-jatkumo (kuva 1). Siinä kuvakerronnan keinot on asetettu janaan sen mukaan, kuinka paljon kuvissa on tekijän interventiota, eli manipulaatiota. Manipulaatio vaikuttaa kuvien autenttisuuteen, sillä mitä enemmän tekijä on vaikuttanut kuviin, sitä fiktiivisempiä ne myös ovat (Aaltonen 2006, 172).

Kaavion mukaan tekijän manipulaatio on lievimmillään, kun haastateltavalta pyydetään kuvauslupaa. Lievää manipulaatiota on se, kun tekijä pyytää haastateltavaa esimerkiksi viivyttämään puheen tahtia, tai kertomaan asioita uudelleen. Manipulaation ja fiktiivisyyden aste kuitenkin nousee, mitä enemmän tekijä pyytää haastateltavaa esittämään todistetusti tapahtuneita tai jopa kuviteltuja tilanteita. Manipulaatio on vahvimmillaan ja kuvien autenttisuus heikommillaan, kun tekijä käyttää haastateltavan sijaan esimerkiksi näyttelijää tilanteiden esittämiseen (Aaltonen 2006, 172).

REKONSTRUKTIO-JATKUMO



KUVA 1. Brian Winstonin kaavio havainnollistaa, kuinka intervention, eli tekijän manipulaation kasvessa myös kuvien fiktiivisyys nousee. Janan alkupäässä ovat vähän manipulaatiota sisältävät fyysikaalisen maailman aidot kuvat, ja loppupäässä paljon manipulaatiota sisältävät mentaalisen maailman fiktiiviset kuvat. Lähde: Brian Winstonin kaaviosta itse piirretty versio (Aaltonen 2006, 172).

Kuvat ovat siis sitä aidompia, mitä vähemmän niitä on manipuloitu, ja sitä fiktiivisempiä, mitä enemmän tekijä on vaikuttanut kuvien tekemiseen. Todellisimpia kuvia ovat esimerkiksi fyysikaalisen maailman arkistokuvat ja -videot, joissa ei ole lainkaan tai lähes ollenkaan manipulaatiota, ja fiktiivisimpiä mentaalisen maailman grafiikat ja näytellyt kohtaukset, joissa tekijän manipulaatio on suurta (Aaltonen 2006, 172).

2.5 Kuvakerronta omissa ja muissa dokumenteissa

Yleisesti ottaen dokumenttielokuvia kuvitetaan fyysikaalisen maailman keinoilla, joissa manipulaatio on minimissään ja autenttisuus huipussaan, sillä dokumenttien tavoite on esittää tapahtumia mahdollisimman aidosti ja todenmukaisesti. Olen kuitenkin Oulun ammattikorkeakoulun toimittajaopin-tojeni aikana toteuttanut yhteensä kolme dokumenttielokuvaa, joiden kaikkien kohdalla törmäsin samaan ongelmaan: fyysikaalisen maailman kuvakerronnan keinojen puutteeseen.

Seuraavissa luvuissa avaankin, kuinka ratkaisin kuvakerronnan ongelmat omissa dokumenteissani, sekä syvennyn kertomaan tarkemmin, millaisia kuvakerronnan keinoja dokumenttielokuviissa

ylipäättänsä käytetään. Koen omien dokumenttieni läpikäymisen tärkeäksi, sillä olen ammentanut tutkielmani aiheen omista kokemuksistani.

2.5.1 Ensimmäisen dokumenttini kuvakerronta

Ensimmäinen dokumenttielokuvani oli *Uneen kahlittu* (2016). Se kertoi alaikäisistä nuorista, jotka sairastuivat sikainfluenssarokotteesta nukahtelusairaus narkolepsiaan. Dokumentti käsitteli arkaa aihetta, lapsen sairautta, mikä vaikutti siihen, ettemme työryhmäni kanssa saaneet lupaa narkoleptikkojen oireiden kuvaamiseen. Lopulta saimme 20-minuuttisen dokumenttimme kuvittamiseen autenttista materiaalia vain muutaman valokuvan sekä lyhyen sairaudesta kertovan uutispätkän verran. Kärsimme *Uneen kahlitussa* siis aidon arkistomateriaalin puutteesta (kuva 2).

Arkistomateriaali onkin yksi dokumenttielokuvien yleisimmistä fyysikaalisen maailman kuvakerronnan keinoista. Arkistomateriaalia on pidetty tapahtumien visuaalisena todisteena, ja siten aidoimpana mahdollisena kerronnan keinona (Aaltonen 2006, 177). Arkistomateriaalia ovat kaikki kuva- ja äänimateriaali, joka on taltioitu jotakin muuta kuin dokumentin toteutusta varten (Saksala 2008, 133). Sitä ovat esimerkiksi aiheesta kertovat kuva- ja äänimateriaalit, kuten valokuvat, kotivideot, lehtileikkeet, kirjeet, piirustukset ja ääninauhoitteet.



KUVA 2. Uneen kahlittu -dokumentin kuvitukseen oli käytettävissä vain muutama arkistokuva, joten dokumentti kärsi sille tyypillisen aidon kuvamateriaalin puutteesta. Kuvassa lapsuuskuva haastateltavan valokuva-albumista. Kuvakaappaus Uneen kahlittu -dokumenttielokuvasta.

Uneen kahlitussa arkistomateriaalin puute johti siihen, että koimme työryhmäni kanssa epäonnistuneemme dokumenttien totuuden tavoitteessa. Lisäksi pelkäsimme kuvituksemme olevan tylsää, yksitoikkoista ja puuduttavaa, sillä se oli pääosin haasteltaviemme ”puhuvien päiden” varassa. Puhuvaa päätä pidetäänkin yleisesti epäkuvauksellisena keinona, vaikka elämyksellinen, laadukas ja puhutteleva **haastattelu** voi olla hyvinkin tehokas fyysikaalisen maailman kuvakerronnan keino. Haastattelulla voidaan muun muassa taltioida kameralle sellaisia tunteita, kokemuksia ja kertomuksia, joista ei muuten olisi videomateriaalia olemassakaan. Sen tarkoitus on siis kerätä tietoa, kuljettaa ja selittää tarinaa sekä todistaa, vakuuttaa ja paljastaa asioita dokumentin aiheesta. (Aaltonen 2011, 307–308.)

Lopulta dokumenttimme vahvimaksi elementiksi nousivatkin haastattelut, sillä ne sisälsivät useita silminnähden liikuttavia hetkiä. Haastatteluista teki erityisen koskettavan ja tehokkaan se, että käyimme niissä paljon **tauvoja**. Tämä tarkoitti käytännössä sitä, ettemme leikanneet haastatteluista heti pois, tai aloittaneet uutta kysymystä perään, vaan annoimme katsojalle aikaa tarkkailla puhujan tunteita, ilmeitä ja eleitä. Dokumenteissa tarvitaankin taukoja etenkin silloin, kun tärkeä asia tai suuri tunne on juuri tuotu esille (Saksala 2008, 111). Saimme tauoilla siis katsojalle aikaa prosessoida kuulemansa ja näkemäänsä.

Pelkäsimme kuitenkin haastattelujen menettävän tehoaan, jos emme saisi kuvakerrontaamme vaihtelua. Niinpä päätimme käyttää haastattelujen lisäksi mentaalisen maailman **symboliikkaa** kuvakerronnan keinonamme. Symboliikka tarkoittaa sitä, kun asia saa kontekstin kautta uuden merkityksen: esimerkiksi kuva voi toimia vertauskuvana jollekin laajemmalle teemalle tai asialle (Fiske 1992, 121). *Uneen kahlitussa* kuvasimme symbolisia luontokuvia, kuten usvaista maisemaa, veden aaltoilua ja pilviä, joilla halusimme luoda verrannollisuutta dokumentin teemaan, narkolepsiaan ja unimaailmaan.

Vahvistaaksemme dokumenttimme teemaa lisäsimme editointivaiheessa symbolisten kuvien leikkauskohtiin hitaita ristileikkauksia (kuva 3). **Leikkaus** tarkoittaa kuvien ja äänen suhdetta, sekä niiden välistä rytmiä (Valkola 2002, 118). Yleisiä leikkausmenetelmiä ovat suorat- ja ristileikkaukset: suorassa leikkauksessa yhdestä kuvasta hypätään suoraan toiseen, kun taas ristileikkauksessa kaksi kuvaa menevät päällekkäin, ikään kuin muodostaen hetkeksi yhden kuvan.



KUVA 3. *Uneen kahlitussa* käytettiin symbolisia luontokuvia, joiden luomaa uneliasta tunnelmaa korostettiin hitailla ristileikkauksilla. Kuvakaappaus *Uneen kahlittu* -dokumenttielokuvasta.

Kuvien **rytmi** syntyy vaihtelemalla kuvien kestoja, vuorottelua ja leikkauskohtia (Saksala 2008, 152). Se on puheen, musiikin ja tehosteiden vaihtelua, jonka synnyttämän rytmin vaikutuksesta katsoja siirtyy teoksen maailmaan (Kivi & Piriä 2008, 73–75). *Uneen kahlitussa* hitaiden ristileikkauksien tarkoitus oli luoda dokumentille rytmi, joka korostaisi luontokuvien symboliikkaa uni-maailmaan.

Elokuviissa on kuitenkin hyvä olla hitaampia ja nopeampia kohtauksia, sillä rytmin tasapaksuus ja ennalta-arvattavuus vievät katsojalta mielenkiinnon (Aaltonen 2011, 359). Tällaista ennalta-arvattavaa sisältöä voi esimerkiksi olla yksitoikkoinen ja toistuva kuvitus. **Toisto** on kuitenkin myös kuvakerronnallinen tehokeino, jonka avulla katsojaa autetaan ymmärtämään ja muistamaan käsiteltävä asia. Lisäksi sillä voidaan luoda aiemmin käytetylle kuvalle uusi merkitys, kun se toistetaan eri asiayhteydessä.

Esimerkiksi *Uneen kahlitussa* dokumenttimme alkoi symbolisilla luontokuvilla, jotka toistuivat elokuvan edetessä uudessa asiayhteydessä. Alussa kuvat toimivat ikään kuin elokuvan introna, sillä ne vetivät mukaan dokumentin uniseen tunnelmaan. Myöhemmin kuvat toistuivat uudelleen, jolloin ne haastattelun yhteydessä syvensivät narkolepsia-aiheeseen. Käytimme toistoa siis tehokeinona, mutta osittain myös kuvituksen puutteen painostamana. Välttelimme käyttämästä sitä kuitenkaan liikaa, sillä parhaimmillaan toisto on kekseliäs ja toimiva tehokeino, mutta pahimmillaan se tekee kuvituksesta yksitoikkoisen ja tylsän.

Kokonaisuudessaan *Uneen kahlittu* -dokumenttia kuvitettiin siis muutamilla arkistokuvilla ja uutispätkällä sekä pitkään tauotetuilla haastatteluilla ja hitaasti ristileikatuilla symbolisilla luontokuvilla, joita toistettiin dokumentin edetessä. Keinojen oli tarkoitus muodostaa dokumentille unenomainen rytmi ja tunnelma, joka loi katsojalle mielikuvaa narkolepsiasta.

2.5.2 Toisen dokumenttini kuvakerronta

Toinen dokumenttini oli Stuttgartin punaisten lyhtyjien alueen prostituutiosta kertova *The Red Light* (2017). Siinä aiheen herkkyyks aiheutti sen, että haastateltavaksi saamamme sutenööri suostui dokumenttiimme mukaan vain nimettömänä, kasvottomana ja ääni muunneltuna, sillä hän pelkäsi jälkikasvunsa tulevan kiusatuksi koulussa, jos hänen identiteettinsä ja ammattinsa paljastuisi. Prostituoitujen haastattelemiseen emme sen sijaan saaneet lupaa ollenkaan. Lopulta emme siis voineet hyödyntää dokumenttimme kuvituksessa lainkaan fyysikaalisen maailman kuvakerronnan keinoja, sillä emme saaneet käyttöömmme haastattelu- tai arkistomateriaaliakaan.

Ensimmäisen dokumenttini jälkeen olin kuitenkin päättänyt, etten seuraavassa dokumentissani kärsisi kuvituskuviin puutteesta. Päätimme työryhmäni kanssa unohtaa dokumenttien totuuden tavoitteen, ja keskittyä sen sijaan tekemään teoksestamme elokuvauksellisemman käyttämällä **dramatisointia**. Dramatisointi on mentaalisen maailman kuvakerronnan keino, joka tarkoittaa näyteltäviä ja lavastettuja kohtauksia. Dokumenteissa näyttelijöillä yleensä uudelleenesitetään menneisyydessä tapahtunutta todellisuutta, vaikka dramatisoitu kohtaus sinällään on mielikuvituksen tuotetta. (Saksala 2008, 142.) Kohtausten todentuntuisuutta kuitenkin lisätään yleisesti sillä, että näyttelijöiden eleet sekä liikkeet pidetään pieninä ja hillittyinä (Saksala 2008, 146).

Hyödynsimme *The Red Light*issa dramatisointia siten, että toimme dokumenttimme aiheen, eli prostituution esiin näyttelijällä, jonka saappaisiin minä itse lopulta hyppäsin (kuva 4). Meillä oli idea fiktiivisestä tarinasta, jossa tavallisen näköinen nuori nainen alkaa laittautumaan iltaa varten. Kuvakerronnan edetessä annetaan kuitenkin vihjeitä siitä, ettei kyseessä ole aivan tavallinen illanviettoon lähtevä nainen, sillä näyttävästä meikistään ja asustuksestaan huolimatta hän ei vaikuta olevansa juhlatuulella.

Laittauduttuaan neito poistuu huoneestaan ja lähtee kävelemään kohti ulko-ovea, josta kajahtaa punaista valoa. Punaisella valolla halusimme luoda mielikuvaa punaisten lyhtyjen alueesta ja prostituutiosta. **Valaistuksella, varjoilla ja väreillä** voidaankin luoda otoksiin merkityksiä ja tunnelmaa: esimerkiksi tumma valaistus voi luoda dramaattista ja pelottavaa tunnelmaa, kun taas kirkas positiivista ja toiveikasta tunnelmaa (Kivi & Pirilä 2005, 131–132).



KUVA 4. The Red Lightissa käytettiin punaista väriteemaa, jolla dramatisoidut kohtaukset yhtenäistettiin punaisten lyhtyjen alueen ulkokuvien kanssa. Kuvakaappaus The Red Light -dokumenttielokuvasta.

The Red Lightissa punaisesta väristä nousikin koko dokumenttimme väriteema, jonka loimme käyttämällä valaistuksen yhteydessä punaista värikalvoa. Haluttu värisävy voidaankin luoda keinotekoisesti värillisillä valoilla ja värisuotimilla, tai säätämällä värejä editointivaiheessa (Kivi & Pirilä 2005, 141). Punaisen väriteeman kautta saimme myös dramatisoidut kohtaukset toimimaan yhteen punaisten lyhtyjen alueen ulkokuvien kanssa. Värimäärittelyllä ja sävytyksellä voidaankin huolehtia siitä, että eri aikaan ja eri paikassa kuvatut kohtaukset näyttävät visuaalisesti yhteneväsiltä (Saksala 2008, 153).

2.5.3 Kolmannen dokumenttini kuvakerronta

Kolmas ja viimeisin opinnäytetyön produktiona toteuttamani *Kaste*-dokumenttielokuva (tulossa 2020) kertoi sisaruksista, jotka elivät lapsuutensa äidin alkoholismien varjossa. Dokumentin aihe käsitteli siis keskeisesti edesmennyttä äitiä, jolloin kaikkia tarinan osapuolia ei ollut mahdollista

kuvata ja haastatella. Aikaisemmista dokumenteistani poiketen saimme kuitenkin laadukkaan haastattelumateriaalin lisäksi käyttöömmme paljon arkistomateriaalia, kuten kotivideoita ja vanhoja valokuvia.

Halusimmekin työryhmäni kanssa tehdä *Kasteen* kuvakerronnasta todenmukaisemman kuin *The Red Lightissa*, mutta myös mahdollisimman monipuolisen ja mielenkiintoisen. Emme siis tyytyneet pelkkiin sisarusten haastattelu- ja arkistomateriaaleihin, vaan päädyimme käyttämään fysikaalisen ja mentaalisen maailman rajalla kulkevaa kuvakerronnan keinoa, jota kutsun tutkielmassani **osittaiseksi dramatisoinniksi**.

Osittainen dramatisointi on dramatisointia todenmukaisempi kuvakerronnan keino, jossa dokumentaristi muovaa todellisuutta esimerkiksi kuljettamalla haastateltavansa tarinan kannalta oleelliselle, esimerkiksi historialliselle tapahtumapaikalle (Saksala 2008, 161). *Kaste*-dokumentissa osittain dramatisoituja kohtauksia ovat muun muassa kuvituskuvat, joissa pyysimme sisaruksia kävelemään lapsuutensa metsiköissä ja katselemaan sumuista järvimaisemaa (kuva 5).



KUVA 5. Kaste-dokumentissa käytettiin osittain dramatisoituja kohtauksia, joissa haastateltavat muun muassa "näyttelivät" katselevansa usvaista järvimaisemaa. Otos on kuvattu objektiivisesta näkökulmasta. Kuvakaappaus Kaste-dokumenttielokuvasta.

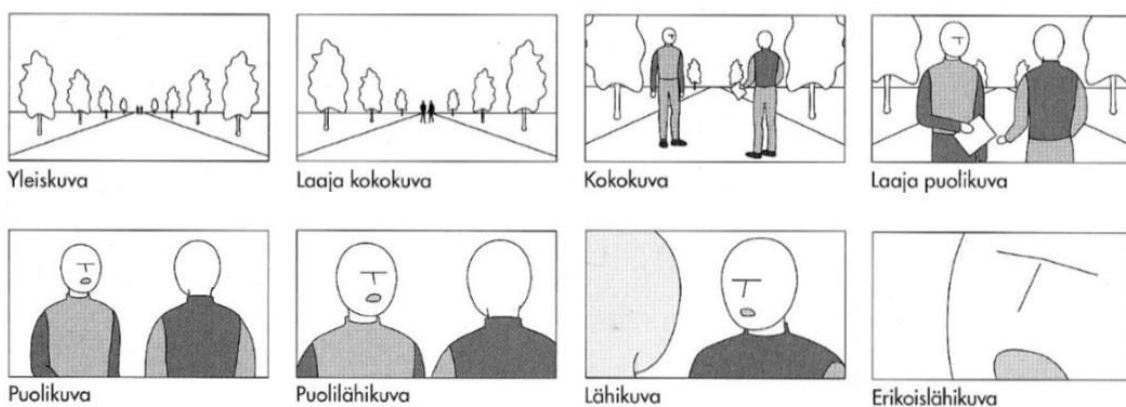
Osittaisessa dramatisoinnissa todellisuuden muovaaminen onkin sitä, kun tekijä pyytää kuvattavaa asettumaan paikalleen tai toimimaan ohjeiden mukaisesti, eli "näyttelemään" (Aaltonen 2006, 170).

Tilanteiden provosoiminen, järjestäminen ja uudelleen esittäminen on kuitenkin hyväksytty keino dokumenttielokuvien tekemisessä (Aaltonen 2011, 17).

Kaikki dokumenttimme osittain dramatisoidut kohtaukset ja haastattelut kuvattiin myös palvelen samaa **kameran näkökulmaa**. Kaikkiaan näkökulmia on olemassa kolme: niitä ovat subjektiivinen, objektiivinen ja suora kamera, joista jokainen luo omanlaisen vuorovaikutussuhteen katsojaan. Subjektiivisessa kamerassa katsoja kuuntelee ja katselee tapahtumia kuin hän olisi itse osa dokumentin todellisuutta. Objektiivisessa kamerassa taas katsoja tarkkailee tapahtumia ulkopuolisena, kuin sivustaseuraajana. Suorassa kamerassa haastateltava on sen sijaan suorassa katse- ja puhuekontaktissa kameraan ja katsojaan. (Kivi & Pirilä 2005, 53, 55.)

Kaste-dokumentissa hyödynsimme objektiivista kameraa osittain dramatisoiduissa kohtauksissa, ja suoraa kameraa sisarusten haastatteluissa. Yritimme suoralla kameralla tehostaa haastateltavien tunteiden välittymistä katsojille, sillä sen teho perustuu katsojan ja teoksen väliseen vuorovaikutukseen. Suoraan kameralle puhuminen ei kuitenkaan aina takaa vuorovaikutusyhteyttä, sillä katsojan sitouttaminen elokuvaan on mutkikas prosessi. (Kivi & Pirilä 2005, 55.)

Lisäksi pyrimme luomaan kohtauksiin mahdollisimman paljon vaihtelua **kuvakoon** eli kuvan rajauksen muuntelulla. Kuvakokojen vaihtelu onkin visuaalisen rytmin keskeinen voimanlähde. Yleisimpiä kuvakokoja on kahdeksan. Ne ovat kauimmasta lähimpään yleiskuva, laaja kokokuva, kokokuva, laaja puolikuva, puolikuva, puolilähikuva, lähikuva ja erikoislähikuva (kuva 6). Tämä kahdeksan kuvakoon järjestelmä on kuitenkin liukuva, sillä kuvakoot ovat aina kunkin kuvaajan oman harkinnan mukaisia (Kivi & Pirilä 2005, 112–113).



KUVA 6. Kahdeksan kuvakoon järjestelmä havainnollistaa yleisimmät kuvakoot kauimmasta yleiskuvasta (ylhäällä vasemmalla) lähimpään erikoislähikuvaan (alhaalla oikealla). Lähde: (Kivi & Pirilä 2005, 112).

Kokonaisuudessaan kärsin siis jokaisen dokumenttini kohdalla autenttisten kuvituskuvien puutteesta, jonka synnyttämää ongelmaa ratkaisimme *The Red Lightissa* käyttämällä täysin dramatisoituja ja *Kasteessa* osittain dramatisoituja kohtauksia. Lisäksi käytimme *Uneen kahlitussa* symboliikka, jonka avulla saimme autenttiset luontokuvat luomaan mielikuvaa unimaailmasta (Fiske 1992, 121).

2.5.4 Muuta mentaalisen maailman kuvakerrontaa

Etenkin ammattilaiset ovat kritisoineet mentaalisen maailman kuvakerronnan keinoja siitä, että niiden käyttäminen vähentää dokumenttien todenperäisyyttä (Saksala 2008, 144). Minun mielestäni mentaalisen maailman kuvakerronnan keinojen käyttöä pelätään kuitenkin liikaa, sillä mielikuvituksen tuottamat kuvituskuvat voivat joissain tapauksissa olla jopa autenttista kuvamateriaalia todundenmukaisempia.

Esimerkiksi lihansyöntiä kritisoivassa *Cowspiracy*-dokumenttielokuvassa havainnollistetaan yksinkertaisen **grafiiikan** avulla (kuva 7), kuinka yhden hampurilaisen tuottaminen vaatii jopa 660 gallonaa (noin 2500 litraa) vettä. Dokumentin haastatteluissa haastateltavat kuitenkin joko vähättelevät karjataloudesta ja lihansyönnistä koituvaa hiilijalanjälkeä, tai välttelevät vastaamasta esitettyihin faktoihin. Kameran taltioima autenttinen hetki ei siis aina takaa katsojalle näkemänsä ja kuulemansa todenperäisyyttä (Aaltonen 2011, 18).



KUVA 7. *Cowspiracy*-dokumenttielokuvassa osoitetaan yksinkertaisella grafiikalla, kuinka paljon vettä yhden hampurilaisen tuottaminen vaatii. Kuvakaappaus *Cowspiracy*-dokumenttielokuvasta.

Grafiikka on mentaalisen maailman kuvakerronnan keino, jota ovat erilaiset tietokoneella tehdyt käyrät, pylvää, kuviot ja tekstit. Niiden tarkoituksena on säästää asian selittämiseltä ja auttaa asian ymmärtämisessä. (Saksala 2008, 133.) Televisiografiikalla on myös tehty dokumentteja, joissa todellisia tapahtumia on esitetty **animaation** keinoin (Aaltonen 2011,18).

Esimerkiksi suomalainen dokumenttielokuva *Näin unta elämästä* kuvastaa arkaa aihetta, itsetuhoisuutta, käyttämällä kuvakerronnan keinonaan animaatiota (kuva 8). Animaatio eli elävöittäminen tarkoittaa kaksi- tai kolmiulotteisella tekniikalla luotua elokuvaa. Kaksiulotteisia animaatioita ovat piirrosanimaatiot ja kolmiulotteisia nukke-, esine- ja 3D-tietokoneanimaatiot. (Leinonen 2014, 9.)



KUVA 8. Näin unta elämästä -dokumenttielokuvassa on käytetty animaatiota kuvastamaan arkaa aihetta: itsetuhoisuutta. Kuvakaappaus Näin unta elämästä -dokumenttielokuvasta.

Arkaluontoisen aiheen kuvittaminen voi kuitenkin olla myös riski. Esimerkiksi *Uneen kahlittu* -dokumentissa emme työryhmän kanssa saaneet videolle narkoleptikkojen oirehdintaa, ja pidin tätä aluksi ongelmana, kunnes tajusin, että oirevideot olisivat tehneet dokumentista liian alleviivaavan tai jopa mauttoman. Riitti, että katsoja pystyi haastateltavan kuvailun perusteella muodostamaan mielikuvan narkoleptikon oireista. Joissakin tapauksissa siis asioiden **kuvittamatta jättäminen** ja katsojan mielikuvitukseen luottaminen voi olla tehokkain kuvakerronnan keino.

3 TAPAUSTKIMUSKOHTENA ULVILAN MURHAMYTEERI -DOKUMENTTI

Opinnäytetyön tutkielmani tutkimuskysymys on, mitä kuvakerronnan keinoja dokumenttielokuvien kuvittamisessa käytetään, kun aiheesta kertovaa autenttista materiaalia tai henkilöä ei voida hyödyntää dokumentin kuvituksessa. Keskityn siis tutkimaan pääosin mentaalisen maailman eli mielikuvituksen tuottamia kuvakerronnan keinoja.

Etsin tutkimuskysymykseeni vastausta First Floor Productionsin tuottamasta *Ulvilan murhamysteeri* -dokumenttielokuvasta, joka on saanut ensi-iltansa vuonna 2014. Dokumentti on rikosdokumentti, jossa seurataan Ulvilassa surmatun perheen isän murhatutkintaa sekä hänen murhastaan epäillyn vaimonsa, Anneli Auerin, elämää oikeusprosessin aikana. Dokumentti sopii tutkimusaineistokseni, sillä sen aihe käsittelee menneisyydessä tapahtunutta murhaa sekä edesmennyttä henkilöä, jolloin dokumentin kuvituksessa on fyysikaalisen maailman sijasta hyödynnetty kuvakerronnan keinoja mentaalisesinkin maailmasta.

3.1 Tutkimusmetodina kuva-analyysi ja teemahaastattelu

Syvennyn Ulvilan murhamysteerin kuvakerronnan keinoihin käyttämällä Roland Barthesin semiootista analyysimenetelmää eli kuva-analyysiä. Käyttämässäni tutkimusmenetelmässä on kaksi tasoa: denotaatio ja konnotaatio. Denotaatio tarkoittaa, mitä kuvassa näkyy, kun taas konnotaatio kuvaa vuorovaikutusta, joka syntyy, kun kuva kohtaa katsojan tuntemukset ja arvot. (Fiske 1992, 13.)

Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että analysoin *Ulvilan murhamysteerin* kuvakerrontaa ensin denotatiivisella tasolla, eli kerron, mitä kuvassa näkyy, minkä jälkeen arvioin konnotatiivisella tasolla sitä, millaisia tunteita ja ajatuksia kuvat herättävät minussa. Yritän siis konnotatiivisella tasolla vastata kysymykseen, miksi dokumenttielokuvan kohtaaminen on kuvattu niin kuin se on kuvattu.

Syvennyn aiheeseeni haastatteleamalla myös *Ulvilan murhamysteerin* kuvaajaa Hannu-Pekka Viti-kaista siitä, kuinka omaa visuaalista luovuutta voisi kehittää dokumenttielokuvien kuvakerronnassa. Vitikainen on opiskellut elokuva-alaa niin Taideteollisessa korkeakoulussa (nykyisessä Aalto yliopistossa) kuin Tampereen yliopistossakin. Hän on uransa aikana tehnyt kymmeniä fiktiivisiä ja dokumentaarisia elokuvia ja tv-sarjoja.

Vitikaisen haastattelussa käytän tutkimusmetodinani teemahaastattelua. Teemahaastattelussa tutkija selvittää haastateltavalta tutkimuksensa aihepiiriä kiinnostavia asioita, eli keskustelun aihepiirit on määrätty etukäteen, mutta niiden käsittelemiselle ei ole asetettu tiukkaa järjestystä. Teemahaastattelussa ei myöskään ole valmiita kysymyksiä, vaan tukilista käsiteltävistä teemoista. Se ei siis ole luonteeltaan kysymys-vastaustyyppinen, vaan avoimehko ja keskustelunomainen haastattelu. (Aaltola & Valli 2015, 27, 29.)

3.2 Tapaustutkimuksen ja tutkinnan metodien kritisointia

Valmistelin itseäni haastatteluun luomalla tukilistan, jossa jaottelin tutkimusaiheittani koskevat kysymykset omiin teemoitettuihin alaotsikoihinsa (liite 1). Haastatteluni pääteemat olivat haastateltavan ja hänen kuvaamansa *Ulvilan murhamysteeri* -dokumenttielokuvan taustat, dokumenttielokuvien kuvakerronta *Ulvilan murhamysteerissä* ja yleisesti sekä kuvakerrontaan liittyvien ongelmien ennaltaehkäisy.

Teemahaastattelussa kysymykset eivät myöskään yleensä ole valmiita, vaan käsiteltävien aihealueiden ympärillä on teemoitettuja puheenaiheita. Osa tukilistani kysymyksistä oli kuitenkin hyvinkin tarkkoja, mutta en kokenut niiden vaikuttavan haastattelun avoimuuteen, sillä annoin keskustelun soljuja vapaasti teemojen sisällä. Mielestäni tarkemmat kysymykset jopa auttoivat minua ja haastateltavaa keskittymään ja syventymään aiheessa olennaiseen.

Toteutin teemahaastattelun puhelimitse, sillä Vitikainen oli haastattelutilanteen aikana Helsingissä ja minä Oulussa. Ennen haastattelun tekoa kuitenkin pohdin, tuleeko puhelinhaastattelu vaikuttamaan tutkimukseni laatuun. Olen toimittajana oppinut, että usein haastattelussa pääsee syvimälle kasvatusten, sillä silloin haastateltavan ilmeisiin ja eleisiin reagoiminen sekä tunnetiloihin syventyminen on helpompaa. En kuitenkaan tällä kertaa kokenut puhelinhaastattelun vaikuttaneen teemahaastatteluni laatuun, sillä tutkielmani on luonteeltaan selkeästi asiallisempi kuin tarinallinen tunnetilojen kuvailua kaipaava henkilöjuttu tai reportaasi.

Tutkimustuloksiani, ja siinä käyttämiäni metodeja tulee kuitenkin tarkastella tietyllä kriittisyydellä, sillä rajasin tutkielmani tapaustutkimukseksi, mikä tarkoittaa sitä, että perehdyn tutkielmassani vain

yhteen tapaukseen, *Ulvilan murhamysteeri* -dokumenttiin, ja sen tekijään. Tutkimustuloksiani tarkastellessa tulee siis muistaa, etteivät löydökseni ole yleistettävissä.

Päädyin tutkielmassani tapaustutkimukseen siitä syystä, että useamman elokuvan kuvakerronnan analysoiminen olisi voinut rajoittaa yksittäisen analyysini yksityiskohtaisuutta ja laadukkuutta. Tapaustutkimukseni ei kuitenkaan jää mielestäni liian suppeaksi, sillä jaan tutkielmassani kokemuksia sekä omista dokumenteistani että niiden aikana kohtaamistani kuvakerronnan ongelmista ja ratkaisuista. Tällöin sekä omat kokemukseni toimittaja-dokumentaristina että Vitikaisen kokemukset elokuvantekijänä mahdollistavat sen, että pystyn pohtimaan tutkielmassani myös toimittajan ja elokuvantekijän eroja.

Toinen kriittisyyttä vaativa tekijä on se, että käytän tutkielmassani *Ulvilan murhamysteerin* kuvakerronnan analysoimiseen subjektiivista analyysimenetelmää. Semioottisessa analyysissä kuva kohtaa katsojan tuntemukset sekä kulttuuriset arvot, jolloin tulkinnan tulos riippuu tulkitsijan ja kohteen välisestä vuorovaikutuksesta (Fiske 1992, 113). Voi siis olla, ettei vuorovaikutus minun ja kuvan välillä kohtaa, jolloin en tule tietoiseksi sen välittämästä merkityksestä. Lisäksi kaikki arvioni kuvien ja kuvasarjojen merkityksistä pohjautuvat omiin miellelyhtymiini, jolloin ne saattavat poiketa täysin muiden katsojien tuntemuksista.

En kuitenkaan itse pidä semioottisen analyysimenetelmän subjektiivisuutta ongelmallisena. Dokumenttielokuvien kuvakerronnan tarkoitus on tuottaa katsojalle kokemus, elämys tai tunne, jolloin koen itse olevani kuvan kohderyhmänä sen paras mahdollinen arvioja (Kantola, Moring & Väliiveronen 1998, 124). Sen, mikä välittyy minulle kuvien kautta, pitäisi välittyä myös muille katsojille, tai muuten kuvien merkityksen välittämisessä ollaan mielestäni epäonnistuttu.

4 ULVILAN MURHAMYTEERI -DOKUMENTIN KUVAKERRONNAN KEINOT

Opinnäytetyön tutkielmani tavoitteena on selvittää, mitä kuvakerronnan keinoja dokumenteissa käytetään tilanteessa, kun aiheesta kertovaa autenttista arkistomateriaalia tai haastateltavaa ei voida hyödyntää dokumentin kuvituksessa. Olen valinnut tutkimuskohteekseni *Ulvilan murhamysteeri* -dokumentin, jossa Jukka Lahden murhayötä ei ole pystytty kuvittamaan autenttisesti.

4.1 Autenttiset arkisto- ja haastattelumateriaalit

Murhayön kuvitusta lukuun ottamatta *Ulvilan murhamysteeriä* on kuvitettu kuitenkin jossain määrin myös fyysikaalisen maailman arkisto- ja haastattelumateriaaleilla. Esimerkiksi murhapaikasta tehdyt piirrookset sekä Auerin ja hänen lastensa videotallennetut poliisikuulustelut ovat arkistomateriaalia, jota dokumentti on hyödyntänyt kuvituksessaan. Sen sijaan tekijöiden itse kuvaamat haastattelut koostuvat pääosin poliisien, syyttäjän ja puolustuksen asiantuntijoiden, sekä Anneli Auerin ja hänen tyttärensä Amanda Auerin haastatteluista.

En kuitenkaan paneudu tutkielmassani fyysikaalisen maailman kuvakerronnan keinoihin syvemmin, sillä aiheeni keskittyy pääosin tilanteeseen, kun niitä ei ole ollut mahdollista käyttää. Paneudun siis tutkimusaineistossani murhayön tapahtumien kuvitukseen, jota ei ole voitu toteuttaa autenttisin keinoin. Seuraavassa luvussa syvennyinkin analysoimaan *Ulvilan murhamysteerin* fiktiivisempiä kuvakerronnan keinoja semioottisen analyysin avulla, eli kuvailen, mitä kuvissa näen, jonka jälkeen siirryn tulkitsemaan, mitä tunteita ja mielikuvia ne minussa herättävät. Pyrin siis vastaamaan, kuinka dokumentti on ratkaissut fyysikaalisen maailman kuvakerronnan keinojen puutteen kuvituksessaan.

4.2 Leikkausrytmi ja kameran näkökulma

Ulvilan murhamysteeri alkaa, kun auton etuvalot lähestyvät hiljaa kesäyön hämärässä. Kuva leikkautuu sisään autoon, joka ajelehtii ”Ulvila”-kyltin ohitse. Autosta nähdään ohilipuvaa Ulvilan kylän keskustaa. Ruutu pimenee ja alkaa kuulua loiske: ollaan kävelemässä kaislikon läpi syvemmälle järveen. Kaislikon seasta kuva leikkautuu pimeälle puiden peittämälle kävelytielle, jota

pitkin ajalehditaan ”Tähtisentie” -kyltin ohitse. Kuva lipuu rauhallisesti tien varrella olevien talojen ohitse, ajautuen lopulta kohti yksittäistä kotipihaa.

Alun kuvituskuvat on kuvattu ilta- ja tai aamuhämärässä toistaen yhtenäistä lipuvaa kuvaus- ja leikkausrytmiä. Kuvituskuvien siirtymissä on käytetty hitaita ristileikkauksia, jotka tekevät dokumentin tunnelmasta rauhoittavan ja miellyttävän. Kuvista voidaankin tarkoituksella siirtyä aina ristileikkauksella toiseen, jolloin sama tunnelma jatkuu (Saksala 2008, 112). Alun rauhallinen rytmi luokin minulle mielikuvaa uinuvasta ja pahaa-aavistamattomasta pikkukylästä.

Alun otokset on myös kuvattu käyttäen subjektiivista näkökulmaa. Siinä kamera kuvaa tapahtumia katsojan silmin, kuin minä-perspektiivissä (Kivi & Pirilä 2005, 55). Subjektiivinen näkökulma onkin tehokas keino katsojan osallistuttamiseen, sillä siinä katsoja tulee ikään kuin osaksi dokumenttielokuvaa. Esimerkiksi *Ulvilan murhamysterissä* näkökulma luo tunnetta siitä, kuin katsoja itse hiipisi kaislikkojen läpi ja seurailisi tarkkailijan roolissa pikkukaupungin yöllisiä tapahtumia.

Alun rauhallinen rytmi kuitenkin rikkoutuu, kun alkaa murhayön tapahtumien kuvittaminen: talon ikkuna lyödään säpäleiksi ja kuva leikkautuu pöytäpuhelimeen, johon näppäillään hätänumero. Pimeyden seassa seisoo tumma hahmo, joka näyttää puukottavan jotain pimeässä. Ulkoa kajahtava kuun valo erottaa lattiassa hajallaan lojuvat lasinsirpaleet, joiden päälle hahmo astuu. Sirpaleiden sekaan tipahtaa verinen veitsi, josta kuva siirtyy rikkoutuneen ikkunan kehyksiin. Hahmon varjo lähestyy, ja musta kenkä painautuu ikkunakarmista töröttäviin lasinpalasiin. Lopulta hahmon tummansinertävät ääriviivat poistuvat ikkunasta ja katoavat Ulvilan yöhön.

Alun rauhallisen rytmien ja hitaiden ristileikkausten jälkeen vaihdutaan nopeaan rytmiin ja suoriin leikkauksiin, kun murhayön kuvitus alkaa. Leikkausrytmien muutos luo minusta dokumenttiin aggressiivisemmän ja vaarallisemmän tunnelman. Kuvaus- ja leikkausrytmien vaihtelulla voidaankin tehokkaasti vaikuttaa dokumenttien tunnelmaan. Tyylin ja rytmien vaihtelun tarkoituksena on ohjailta katsojan tunteita, ja luoda kerronnalle ristiriitaa. Rytmien vaihtelu on tärkeää, sillä tasapaksuus voi uuvuttaa katsojan. (Saksala 2008, 111–112.)

Tunnelman ja leikkaustyylin lisäksi myös katsojan rooli muuttuu hieman murhayön kuvituksen alkaessa. Alussa tapahtumia kuvattiin subjektiivisesta näkökulmasta siten, kuin katsoja toimisi tarkkailijan roolissa. Murhayötä kuvattaessa sama perspektiivi pysyy, mutta rooli vaihtuu tarkkailijasta tapahtumien kokijaan (kuva 9). Roolin muutos näkyy siten, ettei murtautumista kuvata

enää tarkkailijan roolista talon ulkopuolelta, vaan katsoja imaistaan talon sisään, kuin hyökkäyksen kohteen eli kokijan rooliin. Roolin vaihtuminen tuo minulle mielikuvan siitä, kuin murhayön tapahtumia tarkasteiltaisiin Auerin vanhimman tyttären, Amanda Auerin silmin. Mielikuvaa vahvistaa myös se, että kohtaukset on kuvattu hieman alaviistosta, kuin lapsen tasolta.



KUVA 9. Subjekttiivisen kameran rooli muuttuu leikkausrytmin nopeutumisen myötä: ensin katsoja seuraa murhayön tapahtumia ulkopuolisen tarkkailijan- (ylhäällä), ja sitten kokijan, Amanda Auerin roolista (alhaalla). Ylemmissä kuvissa on käytetty hitaita ristileikkauksia, alemmissa nopeita suoria leikkauksia. Kuvakaappaukset Ulvilan murhamysteeri -dokumentista.

Kuvakulmalla onkin aina jokin sisältöön ja tyyliin liittyvä motiivi, sillä se voi esimerkiksi korostaa kohteiden välisiä fyysisiä eroavaisuuksia, kuten lapsen ja aikuisen kokoeroa (Kivi & Pirilä 2005, 120). *Ulvilan murhamysteerissä* tunkeilija on saatu alaviiston kuvakulman ansiosta näyttämään kokijaa suuremmalta, voimakkaammalta ja uhkaavammalta. Kuvakulma vahvistaa siis mielikuvaani siitä, että tapahtumia tarkkaillaan Amada Auerin silmin, mutta sitä vahvistaa myös se, että kuvituksen taustalla soi aito murhayön hätäpuhelunauhoite. Hätäpuhelussa kuuluu Anneli Auerin lisäksi myös hänen tyttärensä Amandan puhetta, jotka olivat tuona yönä perheestä ainoat murhaajan näkijät.

Roolin vaihdos herättää minussa kuitenkin myös toisen ajatuksen. Ehkei katsoja seurannutkaan alussa tapahtumia tarkkailijan roolissa, vaan ehkä katsoja tarkkailikin tapahtumia talon ulkopuolella vaanivan murhaajan silmin. Tällainen mielikuva minulle syntyi siitä, että kohtaukset muuttuivat leikkausrytmin nopeutumisen myötä aggressiivisemmiksi. Mielikuvani ei kuitenkaan sovi

dokumentin kokonaistunnelmaan, sillä alun rytmi on liian rauhallinen luomaan mielikuvaa vaanivasta murhaajasta.

Kokonaisuudessaan murhayötä on siis kuvitettu tähän mennessä tarkkailijan roolista, josta leikkausrytmin nopeutumisen myötä vaihduttiin kokijan, Amanda Auerin rooliin. Minun mielestäni rytmin ja roolin vaihdos luo mielenkiintoisesti abstraktia kontrastia rauhallisen pikkukylän, ja lapsiperheessä tapahtuneen odottamattoman raa'an murhan välille.

4.3 Dramatisointi ja kuvaustyyli

Kameran kuva- ja näkökulman sekä leikkausrytmin muutosten lisäksi murhayön kuvitus on toteutettu kokonaan dramatisoimalla eli näyttelemällä. Yleisesti dramatisoituja kohtauksia on kritisoitu siitä, että ne voivat karsia dokumenttien uskottavuutta. Uskottavuutta ylläpidetään kuitenkin sillä, että dramatisoidut kohtaukset toteutetaan hillitysti, ja näyttelijöiden eleet sekä liikkeet pidetään pieninä. (Saksala 2008, 144, 146.) *Ulvilan murhamysterissä* dramatisoitujen kuvien todentuntuisuutta parantaakin se, ettei murhaajan näyttelijä puhu, eivätkä hänen kasvonsa ole tunnistettavissa.

Tunnistamattomuutta on myös vahvistettu teknisesti käyttämällä hidastusta ja lyhyttä terävyydsaluetta, jolloin vain pieni osa kameran kuvaamasta kuvasta on tarkennettua. Epätarkka ja hidastettu kuvaustyyli luokin mielikuvaa siitä, kuin Amandan silmin kuvatut dramatisoidut kohtaukset olisivat hänen tajunnanvirtaansa, jonka avulla hän yrittää kerrata hämärästi muistissa olevia murhayön tapahtumia. Kokonaisuudessaan tunnistamaton kuvaustyyli korostaa kuitenkin minun mielestäni dokumentin nimen mukaisesti murhan mysteerisyyttä, sillä murhaaja on yhä tänäkin päivänä kasvoton ja tunnistamaton hahmo, jota ei ole saatu kiinni.

Epätarkan ja hidastetun tyylin lisäksi kuvissa on käytetty myös vahvoja varjostuksia, joiden avulla hyökkääjän kasvoista on tehty entistä tunnistamattomammat. Valojen ja varjojen kontrasti saakin murhaajan näyttämään pelottavalta ja jopa epäinhimilliseltä olenolta. Valoilla, varjoilla ja väreillä voidaanankin luoda otoksiin dramaattisuutta sekä tunnelmaa (Kivi & Pirilä 2005, 131–132).

Murhayön lisäksi dokumenttielokuvassa on myös muita kohtauksia, jotka on toteutettu dramatisoimalla. *Ulvilan murhamysterissä* on esimerkiksi kohtauksia, joissa näyttelijät esittävät Auerin lapsia sekä soluttautumistehtävässä olevaa poliisimies ”Seppoa”. Näissäkin kohtauksissa on hyödynnetty

tunnistamatonta tyyliä: esimerkiksi Sepon näyttelijää kuvataan jatkuvasti epätarkennettuna siten, etteivät miehen kasvot ole tunnistettavissa. Lapsinäyttelijöitä taas kuvataan päästä alaspäin siten, etteivät heidän kasvonsa ole näkyvillä.

Dramatisoitujen kohtausten lisäksi dokumentin kuvakerronnassa on käytetty myös autenttisia lasten kuulustelumateriaaleja, joissa heidän kasvonsa on sumennettu yksityisyyden suojaamiseksi. Läpi dokumentin toistuva epätarkka kuvaustyyli luokii yhtenäisyyttä dramatisoitujen ja autenttisten kuvien välille. Minusta oli inspiroivaa huomata, kuinka yksityisyydensuojaan liittyvät haasteet, kuten lasten tunnistamattomana pitäminen, oli käännetty koko dokumentin kuvakerronnan tyylliseksi voitoksi.

Dramatisoitujen ja autenttisten kuvien lisäksi *Uvilan murhamysteerissä* on hyödynnetty myös niiden rajamailla kulkevia osittain dramatisoituja kohtauksia. Näitä ovat esimerkiksi kuvat, joissa Aueria on pyydetty ”näyttelemään” kameralle, kuten kävelemään rantaa pitkin ja katselemaan kaihoisasti kaukaisuuteen (kuva 10). Osittain dramatisoiduilla kohtauksilla yritetäänkin usein uudelleenrakentaa mennyttä todellisuutta siten, että tapahtumat näyttäisivät mahdollisimman autenttisilta nykyhetkessä.



KUVA 10. Dokumentin kuvakerronnassa on käytetty autenttista arkistomateriaalia (ylh. vas.), osittain dramatisoituja- (ylh oik.) ja dramatisoituja kohtauksia (alhaalla). Fysikaalisen maailman arkistokuvat on yhtenäistetty mentaalisen maailman dramatisoitujen kuvien kanssa epätarkalla kuvaustyyllillä. Kuvakaappaukset *Uvilan murhamysteeri* -dokumentista.

Osittain dramatisoitujen kuvien kohdalla nousee kuitenkin eettisiä ongelmia, sillä katsoja voi kokea osittain näytellyt kohtaukset todellisiksi (Kantola ym. 1998, 130). Esimerkiksi *Uvilan murhamysteerissä* on kohtaus, jossa Anneli Aueria kuvataan sellihuoneessa, enkä itse ole varma, oliko Auer kuvaushetkellä oikeasti yhä vankina vai näyttelikö hän. Tekijän tuleekin pyrkiä varmistamaan, että katsoja pystyy aina erottamaan faktan ja fiktion toisistaan, sillä dokumenttielokuvia pidetään todellisuuden dokumentteina (Saksala 2008, 160–161).

4.4 Toisto ja roolin muutos

Kokonaisuudessaan *Uvilan murhayön* tapahtumia on kuvitettu tähän mennessä hitaan leikkausrytmin kautta tarkkailijan roolista, sekä rytmin nopeutumisen myötä Amanda Auerin roolista. Kohtaukset on toteutettu käyttäen dramatisointia sekä yhteneväistä epätarkkaa kuvaustyyliä. Leikkausrytmi vaihtuu kuitenkin takaisin alun rauhalliseen rytmiiin, kun murhayön dramatisoitujen kohtausten jälkeen siirrytään kuvaamaan *Uvilan* aamuhämärässä hehkuvaa kaupunkia.

Mustalle ruudulle ilmestyy sinisellä fontilla elokuvan nimi, *Uvilan murhamysteeri*. Kamera alkaa kuvaamaan pimeää kesäyötä poliisiauton katolta. Poliisiauton sinisen hätävalon vilkkuessa auto alkaa kiihdyttämään, ja kiihtyvien välähdyksien myötä kamera siirtyy kuvaamaan auton ohiajoa maatasolta. Poliisiauton pimeydessä hehkuva sininen valo lähestyy murhapaikkaa, ja kuvakulma hyppää poliisiauton ratin taakse tarkkailemaan tapahtumia kuskin näkökulmasta. Samoja, jo aiemmin nähtyjä murhayön dramatisoituja kuvia aletaan toistamaan uudelleen.

Uvilan murhamysteerin kuvakerronnassa toistoa onkin hyödynnetty mielenkiintoisesti. Samat dramatisoidut murhayön kuvituskuvat luovat uudessa asiayhteydessä toistuessaan mielikuvan, kuin tapahtumia tarkkailtaisiinkin kokijan eli Amanda Auerin sijasta poliisin roolista. Sama kuva voikin eri asiayhteydessä toistuessaan saada uuden merkityksen. Toistossa on kuitenkin myös riskinsä: samoja kuvia ei voi toistaa liikaa, ettei katsoja kyllästy kuvitukseen. *Uvilan murhamysteerissä* riskiä on minun mielestäni kuitenkin ehkäisty sillä, että vanhojen murhayön kuvituskuvien sekaan on lisätty samaa epätarkkaa kuvaustyyliä kunnioittaen uusia dramatisoituja kuvituskuvia.

4.5 Väriteema ja symboliikka

Uusissa kuvituskuviissa kuvataan rikutun ikkunan kehyksissä olevia verijälkiä, kuun hohteessa hehkuvaa asetta, murha-aseesta kengille tippuvaa verta, rikkinäistä ikkunaa kohti lähestyvän ihmisen ääriviivoja, roiskuvia veriläikkiä ja lähikuvaa henkilön kädestä, joka ottaa kuitunäytettä rikutusta ikkunasta. Lisäksi kuvataan mustassa nahkahanskassa pyörivää epäselvää esinettä, jonka ulkoa kajahtava valo paljastaa pöytäpuhelimien luuriksi. Kuvien sekaan on lisätty myös abstrakteja kuvituskuviia, joissa lyhyellä terävyysalueella on kuvattu tyyliin ja tunnelmaan sopivaa epäselvää sinimustaa valoa (kuva 11).



KUVA 11. *Uvilan murhamysteerissä on yhteneväinen kuvaustyyli, joka on toteutettu käyttämällä hidastusta, lyhyttä terävyysaluetta ja sinertävää väriteemaa. Kuvakaappaukset Uvilan murhamysteeri -dokumentista.*

Kokonaisuudessaan kaikki Amanda Auerin sekä poliisin näkökulmasta kuvatut dramatisoidut- ja epätarkasti tyyliteltyt murhayön kuvituskuvat on kuvattu käyttäen samaa sinertävää väriteemaa. Värimäärittelyllä ja sävytyksellä voidaankin luoda dokumenttielokuvalla tunnelmaa, ja huolehtia siitä, että kohtaukset näyttävät visuaalisesti yhteneväsiltä (Saksala 2008, 153). *Uvilan murhamysteerissä* sama väriteema toistuu muun muassa kuun sinertävässä hohteessa, poliisiauton hätävalossa ja dokumenttielokuvan otsikossa, joka on kirjoitettu mustalle pohjalle sinisellä fontilla. Sinisellä väriteemalla on siis luotu dokumentin kuvitukselle esteettistä yhteneväisyyttä.

Dokumenttielokuva päättyy symboliseen päätöskuvaan, jossa onnellinen perhekuva nostetaan seinältä ja suljetaan muuttolaatikkoon (kuva 12). Symboliikassa esine, kuten perhevalokuva, voidaan toimia vertauskuvana laajemmalle teemalle (Fiske 1992, 121). Minulle muuttolaatikkoon suljettava symbolinen perhevalokuva kuvastaa perheen hajoamista, jonka selvittämätön murha, vuosia jatkuneet rikostutkinnat ja epäilyt Anneli Aueria kohtaan aiheuttivat.



KUVA 12. Päätöskuvassa yhdistyvät symboliikka, sinertävä väriteema ja epätarkka kuvaustyyli. Kuvakaappaus Ulvilan murhamysteeri -dokumentista.

5 ULVILAN MURHAMYTEERI -DOKUMENTIN KUVAAJAN HAASTATTELU

Opinnäytetyön tutkielmani tavoitteena oli selvittää, kuinka omaa visuaalisuutta pystyisi kehittämään ja kuvituskuvien puutetta ennaltaehkäisemään. Haastattelin tutkielmaani varten *Uvilan murhamysteerin* kuvaajaa Hannu-Pekka Vitikaista siitä, mitä keinoja hän on käyttänyt oman luovan ideointinsa tueksi.

Vitikainen on opiskellut elokuva-alaa niin Taideteollisessa korkeakoulussa (nykyisessä Aalto yliopistossa) kuin Tampereen yliopistossakin. Hän on pitkän linjan kuvaaja, joka on jo vuosia toteuttanut erilaisia fiktiivisiä ja dokumentaarisia elokuvia ja tv-sarjoja. Vitikaisen mielestä fiktiivisten elokuvien tekeminen on helpompaa ja nopeampaa kuin dokumentaaristen, sillä fiktiossa on selkeä käsikirjoitus, jota noudatetaan, kun taas dokumenteissa käsikirjoitus muuttuu jatkuvasti tosielämän vaikutuksesta.

5.1 Kuvakerronnan ongelmien ennaltaehkäisy

Vitikainen nostaa dokumenteissa kuvaajan haasteeksi tapahtumien kertaluontoisuuden. Kuvaushetkien onnistuminen riippuu paljon siitä, sattuuko kuvaaja olemaan kameran kanssa valmiina oikeassa kohdassa ja oikeaan aikaan.

Dokumenteissa koskettavimmat hetket tapahtuvat yleensä kertaluontoisesti ja arvaamattomasti. Kameran liike joudutaan siis usein valitsemaan spontaanisti, joten kuvaajan täytyy olla jatkuvasti hyvin herkillä. (Hannu-Pekka Vitikainen.)

Vitikainen kertoo törmänneensä dokumenttien aikana myös haasteeseen, jossa haastateltavaa ei joko ole voitu kuvata, tai dokumentista kertovaa autenttista materiaalia ei ole ollut saatavilla. Hän onkin joutunut jopa perumaan kehitteillä olevia projektejaan, kun haastateltava ei ole pystynyt tai halunnut olla elokuvan kannalta keskeisissä kohtauksissa mukana. Hänen mielestään suurimassa osassa tällaisista tapauksista tilanteet ovat kuitenkin ennaltaehkäistävissä hyvällä ennakkotyöllä.

Useimmiten tilanteissa on kyse siitä, ettei haastateltava luota siihen, millaisessa valossa hänet tuodaan esiin. Luottamuksen hankkiminen on pitkä prosessi, jota

saatetaan hakea keskustelemalla pitkäänkin ennen varsinaisten kuvausten alkua. (Hannu-Pekka Vitikainen.)

Ennakkotyön lisäksi kuvakerronnan ongelmia voidaan ennaltaehkäistä visuaalisuuden kehittämällä. Vitikaisen mukaan dokumentin kuvituksen ideointi lähtee aina työryhmän kanssa yhdessä keskustelusta ja ajatusten pyörittelystä. Esimerkiksi *Ulvilan murhamysteeri*ssä Vitikainen katseli työryhmänsä kanssa referenssielokuvia, eli muita elokuvia, joista he yrittivät poimia ideoita oman dokumenttinsa kuvakerrontaan. Referenssielokuvien lisäksi työryhmä ammensi ideoita valokuvista, maalaustaiteesta, mainoksista ja erilaisista visuaalisista taidemuodoista. Vitikaisen mukaan visuaalisen taiteen analysoiminen onkin tärkeää oman kuvallisen osaamisen ylläpitämisessä.

Erilaisten visuaalisten esimerkkien kautta on myös helpompi havainnollistaa oman dokumentin kuvakerrontaan liittyviä ideoita, sillä päänsisäisten visioiden aukiselittäminen suullisesti voi joskus olla vaikeaa. (Hannu-Pekka Vitikainen.)

Sen sijaan luovuus kumpuaa Vitikaisen mukaan uteliaisuudesta. Hän esimerkiksi poimii maailmasta kiinnostavan näköisiä asioita, kuten valoja ja varjoja, sekä lukee paljon, jotta hänen mielikuvituksensa kehittyisi. Parhaiten luovuutta voi kuitenkin hänen mielestään kehittää konkretian kautta, sillä kaikenlainen kuvaustyö, niin fiktiivinen kuin dokumentaarinenkin, ruokkii visuaalisuutta.

Omalla kohdallani taas sarjakuvien piirustusharrastus on kehittänyt tarinallista kuvakerronnan kykyäni. Sarjakuvissa ja elokuvissa luodaankin molemmissa tarinaa ruutu ruudulta – elokuvissa kuvitus luodaan mielikuvituksen ja kameran yhteistyössä, kun taas sarjakuvissa mielikuvituksen ja kynän yhteistyössä. Vitikainen huomauttaakin, että sarjakuvia piirtäessä toteutuu myös konkretia, sillä silloin tarinan kuvakerronta ei jää pelkäksi päässä pyörittelyksi.

5.2 Murhayön kuvakerronnan ideointi

Vitikaisen kuvaama *Ulvilan murhamysteeri* on dokumentti, joka käsittelee menneisyydessä tapahtunutta murhaa. Vitikainen kertoo, että he keskustelivat pitkään työryhmänsä kanssa siitä, kuinka murhayön kuvitus toteutettaisiin. Työryhmä ammensi muun muassa ideoita referenssielokuvista, joita katsellessaan he törmäsivätkin Errol Morrisin tekemään *The Thin Blue Line (Johtolanka)* -dokumenttielokuvaan, jossa selviteltiin myös murhaa. Elokuva oli kuvitettu pääosin mentaalisen maailman kuvakerronnan keinoilla, josta syntyikin ajatus, voisiko vastaavaa hyödyntää myös *Ulvilan murhamysteerin* kuvituksessa.

Samaan aikaan Vitikainen haki myös inspiraatiota kuvakerrontaan tekemällä paljon ennakkotyötä, sillä hän kävi ohjaajan ja käsikirjoittajan kanssa kuuntelemassa todistajanlausuntoja oikeussalissa. Hyvin pian he huomasivatkin, kuinka paljon murhayön tapahtumista oli vastakkaisia näkemyksiä ja teorioita, joista syntyikin idea, että myös sitä voisi välittää dokumentin kuvakerronnassa.

Kantava ajatuksemme oli, että katsoja voisi itse olla eri kertojan saappaissa ja tarkastella tapahtumia eri näkökulmista. Tällöin katsoja voisi itse tehdä omia päätelmiään murhayön tapahtumista. (Hannu-Pekka Vitikainen.)

Aluksi työryhmä aikoi kuvittaa murhayötä realistisemmin. Vitikaisesta tuntui kuitenkin siltä, kuin he väittäisivät tietävänsä, miten tapahtumat etenivät, vaikkei sitä kukaan voinut tietää. Seuraavaksi työryhmä alkoi miettimään graafisempaa tapaa toteuttaa sitä, miten kukakin liikkui murhapaikalla. He miettivät, että tilan lavastusta ja järjestystä voitaisiin muuttaa aina eri todistajanlausunnon mukaan. Työryhmä ei kuitenkaan halunnut liikaa hämärtää sitä, että kyseessä on ollut väkivaltainen tapahtuma, jotta katsoja pääsisi tilanteen voimakkuuteen mukaan.

Lopulta meistä tuntui oikeimmalta toteuttaa kuvitus viitteellisesti dramatisoinnin ja toiston kautta siten, että katsoja pääsisi tapahtumiin emotionaalisesti mukaan, mutta pystyisi samalla eri osallisten silmin kuvittelemaan, mitä tuona yönä tapahtui. (Hannu-Pekka Vitikainen).

Olen kuitenkin itse törmännyt toistuvasti toimittajapiireissä kritiikkiin, että dramatisointi vähentää dokumenttien todenperäisyyttä. Vitikaisen mielestä todellisuudesta ei kuitenkaan ole mahdollista napata hetkeä ilman, etteikö tekijä itse olisi osana rakentamassa todellisuutta. Kaikki dokumenteissa tapahtuva on tekijän valintaa, sillä kuvausryhmä vaikuttaa jo pelkällä läsnäolollaan siihen, mitä kuvauksissa tapahtuu.

5.3 Toimittajan ja dokumentaristin ero

Vitikaisen mielestä dokumenttien kuvakerronnassa tärkeintä onkin se, että katsoja pystyy ymmärtämään, mikä elokuvasta on rakennettua ja mikä ei. Hänen mukaansa fiktiivisesti tyyliteltyissä dokumenteissa katsoja jopa ymmärtää paremmin, että elokuva on tekijän teos ja näkemys todellisuudesta. Hän kertoo esimerkiksi nähneensä dokumentteja, jotka on toteutettu ikään kuin mihinkään ei olisi puututtu, mutta lopputulos on silti vaikuttanut valheelliselta. Vitikaisen mielestä kuvakerronnan muoto ei siis tee dokumentista epäuskottavaa, vaan se, miten keinoa käytetään.

Annan karrikoidun esimerkin. Kuvataan dokumenttia perheestä, joka elää tavallista elämää, jossa välillä riidellään, mutta suurimmaksi osaksi ei. Poimimme siitä kuitenkin vain riittävät hetket, jolloin dokumentin kuvat ovat kyllä todellisia, mutta niiden välittämä viesti ei ole totuudenmukainen. (Hannu-Pekka Vitikainen.)

Vitikainen kertooakin huomanneensa, kuinka erilainen ajattelutapa dokumenttien tekemistä kohtaan tulee journalismista, kuin elokuvakoulutuksen parista. Hänen mukaansa toimittajat suhtautuvat usein dokumentaristiseen aineistoon niin, että on olemassa haastattelu, joka kuvitetaan. Elokuvassa haastattelu on kuitenkin yhtä lailla yksi kuvakerronnan keinoista. Vitikainen törmääkin jatkuvasti toimittajien ajatteluun, että kuvalla kuvitetaan jotakin.

Näkisin niin, että toimittajat lähtevät tekstistä. Ajatellaan, että sisältö on se teksti, mutta kun tekstejähän on elokuvassa myös kuva. Kuva yhtä lailla kirjoittaa dokumentin sisältöä. (Hannu-Pekka Vitikainen.)

Vitikainen haluaakin muistuttaa, että journalismi ja dokumentarismi ovat eri asioita: vaikka molempien parissa tehdään samaa työtä, ja lopputuloskin on samankaltainen, on tekoprosessi kuitenkin erilainen. Vitikaisesta toimittajien ja elokuvantekijöiden ajattelun eron näkee esimerkiksi jo suhtautumisessa siihen, mitä dokumenttielokuva voi ylipäättänsä olla. Hän esimerkiksi itse suhtautuu dokumenttielokuvaan vain elokuvana, jolloin kuvakerronnan toteuttaminenkin on vapautuneempaa, kun taas toimittajilla etuliite tekee toteutuksesta rajoittuneempaa.

Pidän esimerkiksi itse henkilökohtaisesti enemmän elokuvamaisista dokumenteista. On hienoja haastattelupohjaisiakin, mutta minusta se on usein myös tekijöiden laiskuutta, jos kerronta rakentuu vain haastattelujen varaan. (Hannu-Pekka Vitikainen.)

6 POHDINTA

Nykypäivänä media on työkalu, jonka kautta käymme keskustelua siitä, keitä olemme. Media on siis osa kulttuuria, sen tuottamista ja kehittymistä, joten voidaan sanoa, että kulttuurimme on medioitunut. (Herkman 2005, 18.) Medioituminen näkyy esimerkiksi siinä, kuinka nykyaikana lasten ja nuorten keskuudessa kamera on kuin kynä, joka on jokaisen kirjoitustaitoisen käytössä (Aaltonen 2011, 33). Nykyään kuka tahansa voikin tuottaa puhelimen ja kameran välityksellä monimediallista sisältöä someen, jolloin mediayhteiskuntamme on myös audiovisualisoitunut.

Oma tuntumani audiovisuaalisesta mediayhteiskunnastamme on, että jatkuvien uusien ja vaihtuvien ärsykkeiden myötä median käyttäjät viettävät yhä enemmän aikaa median parissa, mutta yhä vähemmän aikaa yksittäisten mediasisältöjen kanssa. Median kuluttajista ja heidän läsnäolostaan käydäänkin kovaa kilpailua. Uskon, että jatkossa sisältöjä tulee tarjota yhä tiiviimmässä ja yksinkertaisemmassa, mutta viihteellisemmässä ja visuaalisemmassa paketissa, jotta kuluttaja saadaan muun tarjonnan seasta pysähtymään sisällön kohdalle.

Viihteen ja informaation rajojen hämärtyminen onkin merkki yhteiskuntamme kaupallistumisesta: kaikesta pitää tehdä myyvää ja viihde myy (Herkman 2005, 211). Kaupallistuvan ja audiovisualisoituvan mediayhteiskuntamme myötä siis myös toimittajan työnkuvan on uudistuttava, sillä medioiden on sopeuduttava yhteiskunnan ja teknologian muutoksiin säilyäkseen hengissä (Herkman 2005, 66). Minusta muutos näkyy nykypäivänä toimittajan työssä siten, että yhä useammalta tavalliselta rivitoimittajaltakin vaaditaan kuvauksellisempaa osaamista niin lehdessä, verkossa, somessa kuin televisiossa.

Toinen asia, jossa audiovisuaalisen mediayhteiskunnan kaupallistumisen näkee, on dokumenttielokuvien faktan ja fiktion rajan hämärtyminen (Herkman 2005, 211). Enää mekaanisesti tallennettua kuvaa ei pidetä dokumenttien todellisuuden mittana, vaan on vapauduttu käyttämään erilaisia kerronnan ja ilmaisun muotoja. Uskallankin väittää, että visuaalisesta luovuudesta ja tarinankerronnasta tulee tulevaisuuden yhteiskunnassamme yhä tärkeämpi taito niin tavalliselle toimittajalle, kuin toimittaja-dokumentaristillekin.

Väittämani herättikin minut pohtimaan, kuinka toimittaja-dokumentaristi on onnistunut sopeutumaan kaupallistuvan ja audiovisuaalisen mediayhteiskunnan muutoksiin, ja kuinka toimittaja ylipäätensä nykypäivänä sopii dokumentaristiksi. Vitikaisen haastatteleminen, ja hänen dokumenttinsa analysoiminen saivat minut myös vertailemaan hänen toteutustapojaan omiini, ja siten miettimään toimittajan ja elokuvantekijän eroja kuvakerronnassa.

6.1 Toimittajuus kahlitsee visuaalista luovuutta

Dokumenttielokuvien kenties suurin haaste ja ristiriita on, että dokumenttien tulisi kuvata todellisia tapahtumia mahdollisimman tarkasti autenttisen aineiston avulla, vaikkei se siten aina ole mahdollista, kuten ei täydellisen totuuden saavuttaminenkaan. Dokumentin tekijän täytyy siis jatkuvasti punnita fyysikaalisen ja mentaalisen maailman välillä sitä, missä menee luovan tulkinnan ja valehtelun välinen raja (Aaltonen 2011, 18).

Tästä syystä toimittajat sopivatkin mielestäni lähtökohtaisesti hyvin dokumentaristeiksi, sillä toimittajan ammattikuvaan kuuluu automaattisesti objektiivisuuden ja totuuden tavoittelu. Journalistin tehtävä on erottaa faktat fiktiosta, ja tarjoilla tieto katsojille aina mahdollisimman hyvin totuutta palvelleen (Suomen Journalistiliitto, viitattu 2019). Olen myös itse kokenut toimittajataustani hyödyttäneen minua dokumentaristina, sillä erilaisten lehti- ja nettijuttujen kirjoittaminen on kehittänyt dramaturgista rakenneälyäni, sekä edesauttanut siten dokumenttien käsikirjoittamisessa ja editoimisessa.

Omien dokumenttieni aikana olen kuitenkin herännyt myös siihen, kuinka paljon haastavampaa kuvakerronnan ideoiminen minulle on tekstikerrontaan verrattuna. Uskon tämän johtuvan pääosin siitä, ettei minulle toimittajana ole kertynyt yhtä vahvaa ammatillista varmuutta visuaalisessa kuin tekstillisessä tekemisessä. Kuvakerronnan ideoimisen haastavuus kuitenkin ihmetyttää minua, sillä olen koko elämäni kehittänyt visuaalista rakenneälyäni piirtämällä sarjakuvia. Lisäksi olen valokuvattessani ja videokuvatessani kokenut ja kuullut omaavani visuaalista lahjakkuutta ja silmää.

Olenkin herännyt ajatukseen, että siinä missä toimittajan työetiikka on kehittänyt tekstidramatugista osaamistani, on se myös kahlinnut visuaalista luovuuttani. Aiempien dokumenttielokuvieni aikana olen esimerkiksi kärsinyt autenttisten kuvituskuviin puutteesta, samalla, kun minua on toimittaja-

piireissä kehoitettu olemaan käyttämättä mentaalisen maailman kuvakerronnan keinoja. Argumenttia on perusteltu sillä, että fiktiiviset kuvat voivat vaikuttaa dokumenttien todenperäisyyteen, mikä taas rikkoo toimittajien työetiikassa olevaa totuuden tavoitetta.

Toimittajien työetiikka ei kuitenkaan ole ainoa luovuutta kahlitseva aspekti, vaan dokumenttielokuviin tekemisen kulttuurikin tuntuu välillä kaavoihin kangistuneelta. Esimerkiksi ammattilaisten mielestä mentaalisen maailman kuvakerronnan keinoja ei saisi käyttää dokumenteissa kuin silloin, kun käsiteltävästä aiheesta ei ole autenttista materiaalia saatavilla (Saksala 2008, 144–145).

Dokumentteille ei kuitenkaan ole olemassa todellisuus- tai luovuusmittareita (Kippola & Sedergren 2009, 19). Niiden todellisuuden astetta ei siis voida mitata haastattelumateriaalien laadun tai aitojen arkistomateriaalien kautta. Lisäksi kaikkien elokuvien kuvakerronta perustuu aina pohjimmiltaan mielikuvitukseen, vaikka tekijä pyrkisikin mahdollisimman realistiseen ja uskottavaan lopputulokseen (Kivi & Pirilä 2005, 59).

Luovuutta kahlitsevien mielipiteiden ja säännösten sijaan dokumentaristien tulisi mielestäni muistaa se, kenelle dokumentteja tehdään. Dokumenttielokuvat ovat katsojille suunnattuja visuaalisia ja viihteellisiä taideteoksia, joiden päämäärä on koskettaa kohdeyleisöä, ja saada heissä aikaan kokemus, elämys tai tunne (Kantola ym. 1998, 124).

Tästä syystä dokumenteissa saataisiin mielestäni hyödyntää mentaalisen maailman kuvakerronnan keinoja jopa rohkeamminkin, sillä ne miellyttävät katsojaa sekä elävöittävät, viihdyttävät ja kuljettavat tarinaa eteenpäin (Saksala 2008, 142). Tv-dokumentaristi Maija Lehtonen kiteyttääkin Asiaa ruudussa -kirjassa hyvin ajatukseni, sillä hän kokee epäonnistuneensa tekijänä, jos antaisi erilaisten sääntöjen kangistaa ilmaisuaan niin, että lopputulos olisi kuiva ja epäkiinnostava. Silloin asiasisältö olisi paikallaan, mutta kukaan ei jaksaisi katsoa ohjelmaa. (Saksala 2008, 146.)

6.2 Toimittajuutta ja elokuvallisuutta sopivassa suhteessa

Tekemäni tutkimustyön aikana heräsinkin todella siihen, kuinka paljon rajoittuneempi ajatus toimittajilla on siitä, mitä dokumenttielokuva voi ylipäättänsä olla. Elokuva-alaa opiskellut kuvaaja Hannu-Pekka Vitikainen kertoi esimerkiksi suhtautuvansa dokumenttielokuvaan yleisestikin vain elokuvina, eikä antanut siten etuliitteen rajoittaa visiointiaan fyysikaalisen maailman kuvakerronnan

keinoihin. Lisäksi hän kertoi huomanneensa toimittajissa ajattelua, että dokumenteissa sisältöä on teksti, vaikka elokuvassa myös kuva kirjoittaa tarinan sisältöä. Tunsinkin piston sydämessäni, sillä huomasin itsekin suhtautuvani kerrontaan Vitikaista eritellymmin.

Kaiken kaikkiaan olenkin sitä mieltä, ettei toimittajuutta ja dokumentarismia tulisi sekoittaa liikaa toisiinsa. Vaikka dokumenttielokuvien parissa tehdään journalistista työtä, on niiden teko kuitenkin journalismia viihteellisempää. Dokumenteissa toimittaja voikin irtaantua perinteisestä uutisdokumentointia muistuttavasta, jopa tylsästä kuvituksesta, ja siirtyä kuvakerronnallisesti luovempaan ja elokuvallisempaan dokumentaristin rooliin.

Toimittajat eivät siis kuitenkaan ole minusta epäsopivia dokumentaristeiksi, vaikka totuuden tavoite on saanut minutkin suhtautumaan dokumentteihin ajoittain siten, kuin niiden kuvakerrontaa tulisi toteuttaa tiettyjen rajojen sisällä. Olen omien dokumenttieni sekä tutkielmani aikana kuitenkin oppinut näkemään dokumentit pikemminkin mahdollisuuksina, kuin luovuuden rajoittajina, sillä dokumenteilla on muista elokuvista poiketen käytössään sekä fiktiivisiä että omia ilmaisukeinojaan (Aaltonen 2011, 17–18).

Samalla asenteella suhtaudun nykyään myös toimittajataustani: vaikka totuuden tavoite on saatanut kahlita visuaalista ajattelua minun menneisyydessäni, aion tulevaisuudessa kääntää taustani pelkästään hyödykseni. Toimittajuus on kehittänyt tarinallista rakenneälyäni sekä hyödyttänyt minua siten dokumenttielokuvien käsikirjoitus- kuin editointivaiheessakin. En annakaan enää totuuden tavoitteen rajoittaa visuaalisuuttani, vaan annan sen kulkea tekemiseni taustalla siinä määrin, että katsoja pystyy fiktiivisemmässäkin kuvituksessa erottamaan toden ja epätoden toisistaan.

7 JOHTOPÄÄTÖKSET

Olen toimittajaopintojeni aikana toteuttanut useamman dokumenttielokuvan, joissa aiheen herkkyys, henkilökohtaisuus ja haastateltavien häveliäisyys johtivat fyysikaalisen maailman kuvien puutteeseen. Kokemukseni innoittivat minua tutkimaan, mitä erilaisia kuvakerronnan keinoja dokumenteissa käytetään, kun aiheesta kertovaa autenttista arkistomateriaalia tai haastateltavaa ei voida hyödyntää dokumentin kuvituksessa. Päätin ottaa tutkimuskohteekseni *Ulvilan murhamysteeri* -dokumentin, jossa murhayön autenttisten kuvien puutosta on ratkaistu mentaalisen maailman kuvakerronnan keinoilla.

Tutkimusaineistostani selvisi, että *Ulvilan murhamysteerin* murhayötä oli kuvitettu symboliikalla sekä osittain ja täysin dramatisoiduilla kohtauksilla, käyttäen yhteneväistä kuvaustyyliä: lyhyttä terävyyssaluetta, hidastusta, ja sinertävää väriteemaa. Yhteneväisen kuvaustyylin lisäksi tapahtumat oli kuvattu subjektiivisesta näkökulmasta, jonka avulla katsoja pääsi tarkkailemaan murhayötä ulkopuolisen tarkkailijan, Amanda Auerin ja poliisin roolista. Roolista toiseen vaihduttiin muuntamalla leikkausrytmiä sekä toistamalla jo aiemmin nähtyjä kuvituskuvia uudessa asiayhteydessä ja merkityksessä.

Kokonaisuudessaan *Ulvilan murhamysteeriä* on siis kuvitettu luovuutta vaativilla mentaalisen maailman kuvakerronnan keinoilla. Jokainen dokumenttisti kärsii kuitenkin ajoittain taiteilijan blokista, jolloin mielikuvituksellinen kuvakerronnan ideoiminen saattaa tuntua mahdottomalta. Tästä syystä haastattelin visuaalisen alan ammattilaista siitä, kuinka omaa luovaa ideointiaan voisi oppia kehittämään ja kuvakerronnan ongelmia ennaltaehkäisemään. Valitsin haastateltavakseni elokuvantekijä Hannu-Pekka Vitikaisen, joka on *Ulvilan murhamysteerin* lisäksi kuvannut useita muita dokumenttaarisia- ja fiktiivisiä elokuvia.

Vitikaisen mukaan kuvituskuvien puutetta voidaan ennaltaehkäistä hyvällä ennakkotyöllä ja haastateltavien luottamuksen hankkimisella. Sen sijaan luovuutta hän kehottaa edistämään olemalla utelias. Esimerkiksi visuaalisen taiteen tarkasteleminen ja analysoiminen, lukeminen sekä referenssielokuvien katseleminen kehittävät hänen mielestään mielikuvitusta. Parhaaksi tavaksi Vitikainen nostaa kuitenkin konkreettisen tekemisen — esimerkiksi sarjakuvien piirtäminen ja kaikenlainen kuvaustyö, niin fiktiivinen kuin dokumentaarinenkin, ruokkii tarinankerrontaa, visuaalista luovuutta ja rakenneälyä.

Tutkimustulokseni herättivätkin minut vertaamaan toimittajan, eli minun ja elokuvantekijän eroja dokumenttielokuvien kuvakerronnassa. Huomasin toimittajan työetiikassa olevan totuuden tavoitteen kahlitsevan visuaalista luovuutta kuvakerronnassa, sillä toimittajat pelkäävät elokuvallisen eli fiktiivisen kuvituksen vääristävän dokumenttien todenmukaisuutta.

Olenkin tullut tutkielmassani johtopäätökseen, ettei toimittajuutta ja dokumentarismia tulisi sekoittaa liikaa toisiinsa, sillä dokumenttien tekeminen on journalismia viihteellisempää työtä. Minusta toimittajat eivät silti suinkaan ole epäsoivia dokumentaristeiksi, sillä toimittajien tekemä kirjoitustyö on ainakin omalla kohdallani kehittänyt tarinallisuutta sekä edesauttanut siten dokumenttielokuvien rakenteen luomisessa. Lisäksi minusta toimittajien totuuden tavoite on hyvä asia, jos se ei kahlitse mielikuvitusta, vaan auttaa fiktiivisesti tyylytellyissä dokumenttielokuviissa katsojaa erottamaan toden epätodesta.

Tutkielman tekeminen onkin nostattanut esiin toimittajataustani hyvät ja huonot puolet, avartanut suhtautumistani dokumentteihin, sekä inspiroinut jatkamaan niiden tekemisen parissa. Se on myös havahduttanut näkemään, kuinka elokuvantekijät ja toimittajat voisivat ottaa toteutustavoissaan oppia toisiltaan. Haaveenani onkin tulevaisuudessa toteuttaa dokumenttielokuviissani niin sanottua elokuvallista journalismia, jossa yhdistyisi toimittajien tarinallinen rakenneäly tekstikerronnassa ja elokuvantekijöiden visuaalinen vapaus kuvakerronnassa.

Vapauttaakseni luovuuteni toimittajuuden tuomista rajoitteista, haluan kehittää kuvallista osaamistani hakemalla jatko-opiskelemaan visuaalista journalismia. Jatko-opinnoissa tapaustutkimustani voisi laajentaa monitapaustutkimukseksi vertailemalla toimittajien ja elokuvantekijöiden audiovisuaalista kerrontaa journalistisissa ja taiteellisissa dokumenttielokuviissa.

Mielestäni Vitikaisen kuvaama *Ulvilan murhamysteeri* onkin hyvä esimerkki tällaisesta taiteellisesta dokumentista, jossa vaikea, herkkä ja monitasoinen aihe on onnistuttu rakentamaan journalisteille tyypillisellä tavalla tarinallisesti kiehtovaan ja selkeään muotoon. Siinä kuvamateriaalin puutteellisuus on käännetty visuaalisesti vaikuttavaksi voitoksi käyttäen rohkeasti fiktiivisiä, luovia ja monipuolisia kuvia. *Ulvilan murhamysteerissä* ja elokuvallisessa journalismissa yhdistyvätkin kaksi ihmiselle mielihyvää tuottavaa mediakokemusta: tiedonjano ja viihteen nälkä (Saksala 2008, 161).

LÄHTEET

Aaltola, Juhani & Valli, Raine 2015. Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1 – Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. Jyväskylä: PS-Kustannus.

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

Aaltonen, Jouko 2011. Seikkailu todellisuuteen – dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Bacon, Henry 2004. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Fiske, John 1992. Merkkien kieli – Johdatus viestinnän tutkimiseen. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino.

Herkman, Juha 2005. Audiovisuaalinen mediakulttuuri. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino.

Kantola, Anu, Moring, Inka & Väliverronen, Esa 1998. Media-analyysi – Tekstistä tulkintaan. Helsinki: Gaudeamus.

Kivi, Erkki & Pirilä, Kari 2005. Otos, Elävä kuva – Elävä ääni, ensimmäinen osa. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Kivi Erkki & Pirilä Kari 2008. Leikkaus, Elävä kuva – Elävä ääni, toinen osa. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Kippola, Ilkka & Sedergren, Jari 2009. Dokumentin ytimessä – suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Leinonen, Tuula 2014. 100 vuotta suomalaista animaatiota. Espoo: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Aalto ARTS Books.

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

Suomen Journalistiliitto, Journalistin ohjeet. Viitattu 05.05.2019, <https://journalistiliitto.fi/>.

Valkola, Jarmo 2002. Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella. Jyväskylän yliopisto: Taiteen ja kulttuurin tutkimus / Taidekasvatus.

AINEISTO

Tutkimusaineisto:

Lehto, Pekka 2014. Ulvilan murhamysteeri. Viitattu 5.5.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=4GdOmCnFdxA&t=123s>. First Floor Productions.

Vitikainen, Hannu-Pekka, 2019. Kuvaaja. Haastattelu 06.02.2019. Tekijän hallussa.

Viitattut dokumenttielokuvat:

Andersen, Kip & Kuhn, Keegan 2014. Cowspiracy. Leonardo Di Caprio.

Kärkkäinen, Juha & Liimatainen, Sini 2014. Näin unta elämästä. Mouka Filmi Oy.

Haapaniemi, Noora & Harjumaa, Jarkko 2016. Uneen kahlittu. Oma tuotanto.

Haapaniemi, Noora 2017. The Red Light. Oma tuotanto.

Haapaluoma-Höglund, Jaana, Haapaniemi, Noora & Ranta, Vesa tulossa 2020. Kaste.

Haastateltavan taustat:

- Millainen on koulutustaustasi?
- Millainen on työtaustasi?

Ulvilan murhamysteeri -dokumentin taustat:

- Kuinka kauan *Ulvilan murhamysteeriä* tehtiin?
- Missä vaiheessa dokumentin kuvakerronta alkoi muotoutumaan?

Ulvilan murhamysteerin kuvakerronta:

- Käytitkö joitain apuvälineitä dokumentin kuvakerronnan ideoinnin tueksi?
- Koitko Ulvilan murhamysteerissä haasteelliseksi sen, ettei murhayön tapahtumia pystytty kuvittamaan autenttisesti? Miksi / miksi et?
- Miksi murhayön tapahtumien kuvituksessa päädyttiin käyttämään dramatisointia?
- Harkitsitteko joitakin muitakin toteutustapoja murhayön kuvituksessa?

Kuvakerronta yleisesti:

- Millaisia kokemuksia sinulla on tilanteista, joissa autenttista materiaalia ja tai haastateltavaa ei ole pystytty käyttämään kuvituskuviissa? Mistä tilanteet ovat johtuneet?
- Vaikuttavatko fiktiiviset kuvakerronnan keinot (dramatisointi, animaatio, grafiikka) sinusta dokumenttielokuvien uskottavuuteen?
- Kuinka kuvituskuviien puutetta voisi ennaltaehkäistä suunnitteluvaiheessa?
- Kuinka omaa visuaalista luovuutta ja tarinankerrontaa pystyisi kehittämään?