

Jouko Siekkinen

DOKUMENTTIELOKUVAN TEKIJYYS

Viestinnän koulutusohjelma

2009



## DOKUMENTTIELOKUVAN TEKIJYYS

Siekkinen, Jouko  
Satakunnan ammattikorkeakoulu  
Liiketalous, matkailu, tietojenkäsittely ja viestintä Pori  
Viestinnän koulutusohjelma  
Maaliskuu 2009  
Hagner, Petri  
UDK: 791.229.2  
Sivumäärä: 34

Asiasanat: dokumenttielokuvat, tekijyys, subjektiivisuus

---

Opinnäytetyössä tarkasteltiin tekijyyden ja tekijän roolin muodostumista dokumenttielokuvassa. Aineistona käytettiin opinnäytetyötä varten kuvattua dokumenttia nimeltään *Shitty River Blues* ja muistiinpanoja dokumentin kuvausten eri vaiheista. Tekijyyttä käsiteltiin sekä tekijän intentionaalisen toiminnan tuloksena, että tiedostamattomana prosessina. Tekijyyttä tutkittiin subjektiivisesta näkökulmasta.

Opinnäytetyössä käytiin läpi koko elokuvan tekoprosessi ja pohdittiin sitä, miten tekijän eri vaiheissa tekemät ratkaisut vaikuttavat elokuvaan ja sen totuuskäsitteeseen. Lisäksi käytiin läpi kysymyksiä liittyen dokumentarismien etiikkaan, dokumenttielokuvan jaettuun tekijyyteen ja siihen miten dokumenttielokuvan eri ”äänet” muodostuvat.

Opinnäytetyössä käsiteltiin myös dokumenttielokuvan eri moodeja ja niiden tapaa talentaa ja esittää todellisuutta. Dokumenttiprosessin aikana saatuja havaintoja verrattiin dokumenttielokuvan teoriaan ja samalla pohdittiin sitä, miten kuvattu dokumenttielokuva sijoittuu dokumentarismien kentälle.

## THE AUTHORSHIP OF DOCUMENTARY

Siekkinen, Jouko

Satakunta University of Applied Sciences

School of Business, Tourism, Business Information Systems, Media and Communication Pori

Degree Programme in Media and Communication

March 2009

Hagner, Petri

UDC: 791.229.2

Number of pages: 34

Key words: documentaries, authorship, subjectivity

---

Subjects of authorship and author's role in the process of documentary filmmaking rose to become the primary questions of this thesis work. *Shitty River Blues*, the documentary made during this project, and my personal notes from different stages of production formed the base of research. The subject of authorship was examined as a way to intentionally create meanings yet also as a subliminal process. Authorship was approached from a subjective point of view.

The whole process of documentary filmmaking and decisions made by author in different stages of production were studied as a way to construct the film and the concept of truth it conveys. Documentary ethics, shared authorship and the "voices" of documentary film were also studied.

Different modes of documentary and their way to record and represent reality was also one of the topics. Observations made during the filmmaking process were compared to general theories of documentary filmmaking to place *Shitty River Blues* in the field of documentary films.

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO .....	5
1.1 Lähtökohdat.....	5
1.2 Tutkimusongelmat.....	5
1.3 Tutkimuksen ongelmat .....	7
2 ELOKUVAN SYNTEESI: LÄHELLÄ KOHDETTA .....	8
2.1 Tuotannon vaiheet .....	8
2.1.1 Käsikirjoitus.....	8
2.1.2 Kuvaukset .....	10
2.1.3 Äänitys ja valaisu.....	11
2.1.4 Jälkituotanto.....	12
2.2 Käytännön tason ongelmia .....	14
3 ELOKUVAN ANALYYSI: KAUKANA TOTUUDESTA .....	15
3.1 Henkilökohtaisuus .....	15
3.2 Motiivi ja intentio.....	16
3.3 Etnografisuus.....	16
3.4 Dokumenttielokuvan moodit.....	16
3.4.1 Poeettinen moodi .....	17
3.4.2 Selittävä moodi .....	17
3.4.3 Havainnoiva moodi.....	18
3.4.4 Osallistuva moodi .....	19
3.4.5 Refleksiivinen moodi.....	21
3.4.6 Performatiivinen moodi.....	21
4 TEKIJYYS .....	22
4.1 Tiedostamaton ja tiedostava tekijyys .....	23
4.2 Elokuvan äänet .....	25
4.2.1 Tekijän ääni .....	25
4.2.2 Jaettu tekijyys – äänten polyfoniaa.....	27
4.2.3 Teema, tyyli ja narratiivi .....	29
4.3 Refleksiivisyys .....	31
5 LOPUKSI.....	32
LÄHTEET .....	34

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Lähtökohdat

Joskus vuosituhannen alussa minussa heräsi ajatus tehdä kalastusohjelma Suomen Lapista. Harrastan kalastusta kuten myös useat ystäväistäni, ja olen kotoisin Ivalosta, Inarin kuntakeskuksesta. Luonto on ollut lähellä minua koko nuoruuteni ja siitä johtuen suhteeni luontoon on varmasti vahvempi kuin niillä, jotka ovat eläneet koko elämänsä urbaanissa ympäristössä. Myöhemmin päädyin Poriin opiskelemaan viestintää, mutta maanläheiset arvot toin mukani myös kaupunkielämään. Ja mukani toin myös tuon haaveen kuvata kalastusohjelma.

Pyörittelin aihetta mielessäni useita vuosia, mutta sopivaa ajankohtaa ohjelman toteutukselle ei löytynyt. Opiskelujeni edetessä tuli aika miettiä opinnäytetyön aihetta ja lopulta päädyin yhdistämään nuo kaksi asiaa yhdeksi kokonaisuudeksi. Vuosien pohdinta oli kuitenkin muuttanut idean kalastusohjelmasta enemmän dokumentaariseksi kuvaukseksi kalastuksesta ja kalastajista – tässä tapauksessa ystäväistäni, joiden kanssa olin kalastusohjelmaa aikoinaan suunnitellut.

Nykyiset televisiossa esitettävät kalastusohjelmat esittävät harrastuksen enemmän urheiluna, kuin elämäntapana ja filosofiana, kuten minä ja ystäväni kalastuksen näemme. Tarve totuudenmukaisemman ohjelman kuvaamiselle kumpusi tästä ristiriidasta. Lähtökohtaisesti pyrkimys jonkin totuudenmukaiseen esittämiseen oli siis olemassa, ja dokumentin kuvausten alkuvaiheessa se myös heijastui toteutukseen. Idea totuudenmukaisesta, objektiiviseen kuvaukseen pyrkivästä dokumentista kuitenkin karisi pois tuotantoprosessin edetessä.

## 1.2 Tutkimusongelmat

Vaikka dokumentin kuvaukset alkoivat pitkälti havainnoivasta lähestymistavasta, ovat tekijä ja tekijäisyys käsitteinä kokoajan vahvasti läsnä tässä tutkimuksessa. Pysin käsitte-

lemään tekijyyttä tietoisena tapana rakentaa elokuvan maailmaa, vaikka useat tekijyyteen liittyvät valinnat ovat tiedostamattomia, alitajuisia ratkaisuja. Tutkimuksen kannalta avainkysymyksiksi muodostuvat tekijän suhde elokuvaan ja tekijän näkemyksen, eli tiedostettujen ja tiedostamattomien ratkaisujen konkretisoituminen elokuvassa. Osiossa jaettu tekijyys käsittelen kuvauskohteiden vaikutusta elokuvan muotoon ja tyyliin. Samaan aiheeseen liittyen pohdin myös sisällä/ulkona-problematiikkaa tekijän roolista katsottuna. Pyrin myös tutkimaan sitä, miten projektissa ilmenevät dokumentarismien etiikka, todellisuus- ja esittämisaspekti sekä tekijän vastuu.

Tutkimukseni rakentuu käsiteparille synteesi – analyysi. Tässä yhteydessä synteesillä tarkoitan konkreettista elokuvan tekoa, prosessia, jonka puran jälleen käsitteiden tasolle analyysissä. Käsiteparin täsmennykset pitävät sisällään myös dokumenttielokuvaan yleisesti yhdistetyn vaatimuksen asioiden totuudenmukaiselle käsittelylle. Tutkimuksen kannalta oleellisen näistä käsitteistä tekee tekijän ja tekijyyden läsnäolo prosessin eri vaiheissa.

Tarkoitukseni ei ole kuitenkaan ottaa enää kantaa siihen, mikä dokumenttielokuva on, tai miten dokumenttielokuva määritellään. Dokumenttielokuvien suhteesta todellisuuteen ja fiktion on väitelty jo kauan. Erilaisia teorioita siitä, millainen on todellinen, oikeaoppinen dokumenttielokuva, on lähes yhtä monta kuin elokuvien tekijöitäkin. (Rabiger 2004, 4.) Jotkut ajattelevat dokumenttielokuvan tarkoituksena olevan mahdollisimman objektiivisen ja totuudenmukaisen todellisuuden tallentamisen, kun taas toiset eivät näe minkäänlaista eroa dokumentin ja fiktiivisen elokuvan välillä. Aiheesta on kirjoitettu runsaasti, lähiaikoina aiheesta on kirjoittanut suomeksi ainakin Aaltonen (2006) ja Helke (2007).

Käsittelen dokumenttiprojektin vaiheita sekä teorian, että käytännön tasolla. Tutkin sitä, miten käytännössä saadut kokemukset rinnastuvat yleisiin dokumentarismien teorioihin ja käytäntöihin. Kasaan dokumenttielokuvan teorioiden valossa ja lopulta puran valmiin elokuvan jälleen osiin. Onko kokonaisuus enemmän kuin osiensa summa?

### 1.3 Tutkimuksen ongelmat

”Dokumenttielokuvantekijä toimii pitkälti samoin kuin laadullisen tutkimuksen tekijä, mutta retoriikassaan tekijät varovat visusti yhteyttä tieteeseen instituutiona. Tekijät haluavat erottautua tieteen diskurssista. Se on mielekästä, koska kaikesta tiedon käsitteen problematisoinnista huolimatta tieteen perusintressi on uuden tiedon muodostaminen, kun taas taide pyrkii välittämään ennemminkin elämyksiä, tunteita ja kokemuksia. Mutta molemmat voivat auttaa meitä ymmärtämään ja oivaltamaan.” (Aaltonen 2006, 163). Sama tieteen ja taiteen vastakkainasettelu asettaa haasteita myös dokumenttielokuvan tutkimiselle.

Tutkimusmateriaalini, valmis dokumenttielokuva ja muistiinpanoni projektin vaiheista, eivät edusta tilastollisesti tai edes empiirisesti pätevää otosta dokumentarismien luonteesta, mutta ottaen huomioon aihepiiriin ja yleiset dokumentin totuuskäsitteeseen liittyvät ongelmat, tällaisen materiaalin hankkiminen olisi käytännössä mahdotonta. Kuinka analysoida ja järjestää tieteellisesti dokumenttielokuvaa, jonka jo tekijät näkevät sijoittuvan enemmän taiteen kuin tieteen puolelle? Kuinka saavuttaa tieteellisen tutkimuksen perustavoite, objektiivinen lähestymistapa, kun tutkimusmateriaali on aina subjektiivisen tulokinnan alainen? Mitattavia määreitä ei ole olemassa ja tieteellisen argumentaation saavuttaminen siten vaikeaa. Käsittelen dokumentin tekoprosessin eri vaiheita pääsääntöisesti ensimmäisessä persoonassa, sillä dokumentin konkreettisen valmistamisen olen tehnyt yksin, eikä yleistämistä laajemmalle tasolle ole mielekästä tehdä kauttaaltaan subjektiivisten värittämistä prosessista. Vertaan kuitenkin omia havaintojani alalla yleisesti vallitseviin käsityksiin ja teorioihin, liittäkseni yhden otoksen dokumenttielokuvaa käsittelevään diskurssiin. Dokumenttielokuvasta on kirjoitettu suomeksi yllättävän vähän, mutta tutkielmani pohjaksi löysin Jouko Aaltosen teoksen *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* (2006), jota tehdessään hän on haastatellut useita suomalaisen dokumentarismien kärkinimiä.

## 2 ELOKUVAN SYNTEESI: LÄHELLÄ KOHDETTA

### 2.1 Tuotannon vaiheet

Perinteisesti elokuvatuotanto jaotellaan neljään vaiheeseen: käsikirjoittamiseen ja kehitykseen, esituotantoon, varsinaiseen tuotantoon ja jälkituotantoon (Aaltonen 2006, 109). Käsittelyn prosessia näiden tuotantovaiheiden mukaisesti, painottaen kuitenkin kuvaus- (tuotanto) ja jälkituotantovaiheita.

#### 2.1.1 Käsikirjoitus

Projekti sai alkunsa jo vuosituhatien alkupuolella, mutta varsinaiseen käsikirjoitukseen päästiin vasta keväällä 2008. Tätä ennen oli jo tehty erinäisiä suunnitelmia, kirjoitettu useita erilaisia synopsiksia ja jopa laskettu tuotannon kustannuksia. Kuitenkin uudelleen määritelty lähestymistapa teki aiemmat suunnitelmat jossain määrin vanhentuneiksi ja tarve uudelleen kohdistetulle käsikirjoitukselle oli selvästi olemassa. Aiemmin pääpääntön saanut kalastus toimintana väistyi antropologisen ihmiskuvauksen tieltä selvästi pienempään rooliin. Uuden käsikirjoituksen mukaan kalastus ja siihen liittyvä oheistoiminta toimi enemmän henkilöitä yhdistävänä tekijänä, kuin dokumenttielokuvan kantavana teemana.

Kuten Aaltonen (2006, 126-127) tutkimuksessaan toteaa, useat dokumentaristit eivät arvosta tarkkaa käsikirjoitusta, ja sitä pidetään enemmän kahlitseva tekijänä kuin hyvänä työkaluna dokumentin teossa. Myös Rabiger (2004, 369) on pitkälti samoilla linjoilla: Yksityiskohtaisen käsikirjoituksen laatiminen alistaa dokumentin kohteet näyttelijöiksi ja vie dokumentilta sen luonteenomaisen spontaaniuden. Kuitenkin useissa dokumentaarisisissa genreissä käytetään jossain määrin ennakkosuunnittelua.

Käsikirjoituksen merkitys elokuvassa oli määritellä elokuvan päähenkilöt ja tapahtumapaikka, eikä siitä saanut muodostua toimintaa rajoittavaa tekijää. Siitä muodostuikin enemmän alustava suunnitelma mahdollisista tapahtumista, kuin suunnitelma siitä, mitä



tulisi ehdottomasti kuvata. Tarina jonka elokuva lopulta kertoisi, oli siten jätetty jo alusta lähtien avoimeksi.

Aristoteleen (2007, 27) ajatukset kertomuksen dramaturgiasta, kolme näytöksen kokonaisuudesta, siirtymästä ja muutoksesta hylkäsin kuvausvaiheessa antaakseni tilaa todellisuudelle, fragmentaarisille havainnoille, joista maailmankuvamme koostuu. Vaikka Aristoteleen Runousoppia pidetään edelleen kirjallisuuskritiikin perusteoksena, on mielestäni väärin yleistää Aristoteleen erittäin tulkinnanvaraisia kirjoituksia käsittelemään myös nykyaikaista dokumenttielokuvaa. Aristoteleen opit ovat varmasti hyödyllisiä fiktion tekijälle, mutta ne voivat olla rasite dokumentaristille. Aristoteleen kanonisoitu asema tulee hyvin ilmi Pentti Saarikosken, Runousopin suomentajan sanoin: ”Mikään ei ole helpompaa kuin ymmärtää Aristoteles väärin; eihän runousopista muuten olisi Jumalansanaa tullutkaan” (Aristoteles 2007, 75-76).

Myös Aaltosen (2006, 164) tutkimuksessa esille tulleet dokumentaristien näkemykset ovat pääosin kielteisiä ennakkoon kirjoitetun dramaturgian suhteen: ”Tekijät pyrkivät eräänlaisen vapauden ja avoimuuden ideaaliin, jossa annetaan elokuvan ikään kuin itse löytää muotonsa. Se on sitten kuitenkin pitkälti alitajuisen, tiedostamattoman prosessin tuloksena lähtökohdan tai idean suuntainen.” Sama ongelma tulee ilmi myös elokuvan päälauseetta mietittäessä: ”Miten ilmaista sanoin jotakin, mikä on olemassa vain elokuvallisessa muodossa? Miten pukea se päälauseeksi tai kirjoittaa käsikirjoitukseksi?” (Aaltonen 2006, 217). Näistä sanoista löytyy myös kritiikki, jonka kohdistan siihen että Aristoteleen ideoita käytettäisiin myös dokumenttielokuvan käsikirjoittamisessa. Aristoteles kirjoitti Runousoppinsa käsittelemään kirjallisuutta ja teatteria, nykyaikainen dokumenttielokuva on jotain aivan muuta. Aristoteleen ideat ovat katsojalähtöisiä, mutta dokumenttielokuvan lähtökohtana on yleensä tekijä. Useimmat Aaltosen (2006, 209) tutkimukseen osallistuneet dokumentaristit vastaavat kysymykseen kenelle elokuva on tehty; ensijaisesti itselle.

Minulla oli kuitenkin henkilökohtaisesti jonkinlainen aavistus siitä mitä mahdollisesti tulisi tapahtumaan, olinhan tuntenut elokuvassa esiintyvät henkilöt hyvin jo useita vuosia. Tietenkin se, että tunsin henkilöt ja aihepiirin jo entuudestaan hyvin, asetti minut sisälle elokuvaan, pois objektiivisesta tarkkailijan asemasta. Myös ennakkokäsitykseni

siitä, mitä tulisi tapahtumaan ja mitä olisi hyvä kuvata, vaikuttivat varmasti siihen mitä lopulta kuvasin ja mitä jätin kuvaamatta.

Elokuvan pääasiallisena tapahtumapaikkana toimii Ivalon kylä Inarin kunnassa ja lähiympäristön vesistöt. Elokuvan alun kohtaukset tapahtuvat kuitenkin Posiolla ja jopa Suomen rajojen ulkopuolella Norjassa, eli tiukkaa rajausta paikan suhteen en tehnyt. Vaikka pieni kylä on elokuvan tematiikan kannalta tärkeä tekijä, en nähnyt oleellisena korostaa sitä, vaan näin henkilöiden nousevan paikkaa tärkeämmäksi. Periaatteessa tapahtumapaikkana voisi olla mikä tahansa pieni maaseudun kylä.

Elokuvan päähenkilöinä toimivat kolme lapsuudenystävääni. Markku, joka oli muuttanut takaisin kotipaikkakunnalle opiskelujen päätyttyä, sekä Jukka, Oulussa opiskeleva, mutta kesänsä Ivalossa viettävä henkilö, olivat käsikirjoitusvaiheessa elokuvan päähenkilöt. Tarkoitukseni oli kuvata kesän tapahtumat ja päähenkilöiden suhtautuminen kotiseutuun, kunnes lopulta syksyn koittaessa tilanne palautuisi normaaliksi. Kuvausten edetessä kävi kuitenkin selväksi että kahden päähenkilön suhde toisiinsa ja kotipaikkaan oli liian samankaltainen. Kontrastin lisäämiseksi elokuvaan tuli myös kolmas päähenkilö, Sami. Samalla elokuva muuttui myös muodoltaan enemmän kokeilevaksi. Lopullisesta elokuvasta muodostui siten kolmen Ivalosta lähtöisin olevan nuoren miehen tarina: *Shitty River Blues*.

### 2.1.2 Kuvaukset

Elokuvan kuvaukset tapahtuivat aikavälillä toukokuu-elokuu 2008. Kuvauskalusto täytyi pitää minimissä osin rajoitettujen resurssien vuoksi, mutta osaltaan myös elokuvan aihepiirin vaatimukset huomioon ottaen. Kevyellä DVCAM-kameralla varustettuna pystyin reagoimaan tarpeeksi nopeasti vaihtuviin tilanteisiin ja pääsin lähemmäs kohteita kuin raskaammalla kalustolla olisi ollut mahdollista. Elokuvan päähenkilöt eivät kuitenkaan ole ammattinäyttelijöitä, joten oli tärkeä ottaa huomioon kameran pelotevaikutus. Pyrkimys päähenkilöiden luonnollisen käyttäytymisen taltioimiseen oli siis tässä suhteessa olemassa. Toinen rajoite raskaamman kaluston käyttämiselle oli elokuvan tapahtumapaikat. Useat kohtaukset tapahtuvat kahden hengen kumiveneessä, jossa muunlaisen kaluston käyttäminen olisi ollut mahdotonta. Kuvaaminen tapahtui pääosin käsiva-

ralta tai kevyttä jalustaa käyttäen. Kuvaustyylistä muodostui ehkä enemmän osallistuva kuin alun perin oli suunniteltu. Käsittelen syvemmin kuvaustyylin vaikutusta jatkossa.

Vaikka kuvausvaihe olikin tarkoitus toteuttaa havainnoivasti, ei valmiin elokuvan ollut kuitenkaan tarkoitus olla havainnoivan moodin elokuva. Halusin kuvaustilanteissa antaa päähenkilöille mahdollisuuden tuoda esille omaa persoonaansa ja ajatusmaailmaansa, enkä juuri ohjannut näyttelemistä. Päähenkilöillä oli kuitenkin jonkinlainen aavistus siitä, mitä heidän toivoisin kameran edessä sanovan tai tekevän, ja he muokkasivat omat esiintymisensä sen mukaiseksi. Tämä näkyy eriasteisina osallistumisen ja näyttelemisen muotoina kullakin kolmella päähenkilöllä: Markku hieman jopa karsasti kameran alituisista läsnäoloa, Jukka haki oman roolinsa ja Sami selvästi loi oman roolinsa ehdottaen kohtauksia ja repliikkejä.

Muutamia poikkeuksia lukuunottamatta kuvaustilanteita ei lavastettu tai tapahtumia järjestetty uudelleen. Tämä ratkaisu ei niinkään ollut pyrkimys autenttisuuteen. En tarjoillut näyttelijöille valmiita repliikkejä vaan kaikki vuorosanat ovat autenttisia. Kuitenkin autenttisuus ja kaikki termit, jotka viittaavat jotenkin asioiden totuudenmukaiseen käsittelyyn, ovat tässä yhteydessä hieman harhaanjohtavia käsitteitä.

### 2.1.3 Äänitys ja valaisu

Valokalustoa ei käytetty kuvauksissa ollenkaan. Siinä missä kameran läsnäolo saattaa tuntua pelottavalta kokemattomien esiintyjien mielestä, valojen käyttäminen olisi varmasti ollut sitä. Lisäksi osa elokuvassa esiintyvistä henkilöistä ei ollut kuvausten aikana tietoinen kuvaamisen tarkoituksesta. Valokaluston pystyttäminen ja tilanteiden järjestäminen olisi varmasti vienyt pois tilanteiden spontaanin luonteen. Vallitsevassa valossa kuvaaminen tuntui siis varsin perustellulta ratkaisulta.

”On-location”-äänitys oli puhtaasti resurssien sanelema tekijä. Päähenkilöiden spontaanit repliikit tuovat elokuvaan suuren osa sen narratiivisesta rakenteesta ja valitettavan usein ääni hukkuu jonnekin häiriöäänien sekaan. Tämä seikka huomioitiin suunnitteluvaiheessa varaamalla päähenkilöille langattomat ”solmiomikrofonit”, mutta muutamien

epäonnistuneiden kokeilujen jälkeen niistä luovuttiin. Langattominen mikrofonien lähettimien kantama ei ollut tarpeeksi suuri mahdollistaakseen yhtäaikaisen äänittämisen ja kuvaamisen. Lisäksi langattomat mikrofonit poimivat hallitsemattomissa olosuhteissa liikaa häiriöääniä, esimerkiksi vaatteiden kahinaa. Ja mikäli olosuhteet mahdollistivat langattomien mikrofonien käytön, päähenkilöt selvästi tiedostivat mikrofonien läsnäolon ja se oli havaittavissa heidän esittämissään repliikeissä.

#### 2.1.4 Jälkituotanto

Noin 4 kuukauden jälkituotantojakson aikana elokuva muuttui rakenteeltaan yllättävän vähän ensimmäisistä raakaleikkauksista. Tämä johtunee siitä että katsottuani materiaalin muutamaan otteeseen ennen leikkaamisen aloittamista, olin alitajuisesti jo muodostanut elokuvan rakenteen. Myös muutos ympäristössä määritteli rakennetta: keväällä ja loppukesästä kuvatut otokset eivät olleet yhteensopivia. Kuitenkin suurin vaikutus oli sillä, kuinka paljon ja miltä ajankohdalta minulla oli materiaalia elokuvan henkilöistä: Jukka oli se linkki joka yhdisti Markun ja Samin tarinat toisiinsa, ja siten hänen esiintymisensä elokuvassa täytyi painottua elokuvan keskivaiheille, toisin sanoen Markun ja Samin esiintymisten väliin. Ilman tätä yhdistävää tekijää tarinat olisivat mielestäni jääneet toisistaan liian irrallisiksi. Rakennemallia, jossa tarinat toisiinsa sitoo Jukan esiintymiset, tuki myös henkilöiden kuvausten sijoittuminen kesän eri vaiheisiin. Elokuvan alussa on kohta, jossa näytetään kaikki päähenkilöt. Tämä olikin ainoa tilanne kun sain kaikki kolme henkilöä samaan paikkaan samaan aikaan.

Elokuva rakenne muodostui lähes todellisten tapahtumien kronologian mukaiseksi. Tein tähän rakenteeseen myös harkittuja muutoksia sijoittamalla lyhyen Samin esiintymisen elokuvan alkupuolelle. Näin ettei avausjaksossa tehty henkilöiden esittely riittäisi, vaan Samin täytyisi esiintyä elokuvassa myös ennen kuin Jukan esiintymiset linkittäisivät tarinat yhteen. Samin esiintymiset painottuvat siis elokuvan loppupuolelle ja näin että siinä vaiheessa elokuvaa olisi liian myöhäistä esitellä uusi henkilö.

Rakensin elokuvaan episodimaisen rakenteen ja käytin siirtymäkohtauksia niukasti, eli ajallinen jatkuvuus ei ollut tavoitteena. En halunut esitellä tapahtumapaikkoja sen

enempää kuin näin välttämättömäksi; elokuvan alussa, siirryttäessä Norjaan ja sieltä takaisin, katsoin sen kuitenkin tarpeelliseksi. Halusin pikemminkin yleistää tarinan tapahtumaan pieneen suomalaiseen maalaiskylään kuin Ivaloon. Paikan esittelyn tein kahdella kuvalla, jotka esittävät kylää metsän keskellä, sekä Ivalo-kylltiä. Se, mitä Ivalo käsitetasolla merkitsee, en halunnut lähteä avaamaan.. En nähnyt tarpeellisena lisätä elokuvaan Lapin mystiikkaa, tai purkaa noita romantisoituja kuvia, joita katsojalla ehkä voi olla; elokuvan henkilöhahmot tekivät sen puolestani.



Jo elokuvan ensimmäinen kuva tuo esille mollivoittoisen sävellajin, jossa elokuva etenee.

Elokuvan kokonaisuuden ollessa suhteellisen selvä, siirryin käsittelemään episodien rakennetta. Vältän kohtaus-termin käyttämistä, sillä elokuvan episodit ovat kuitenkin yksittäisiä kohtauksia laajempia kokonaisuuksia. Pyrin löytämään jokaisesta episodista sen kantavan teeman, jota sitten korostin tyylillisillä tekijöillä. Tuo teema saattoi olla lähtöisin jostain yksittäisestä lausahduksesta tai kuvasta, joka oli mielestäni ehdottomasti saatava mukaan elokuvaan. En kuitenkaan ajatellut todellisia tapahtuneita tilanteita enää leikkausvaiheessa, vaan tarkastelin todellisuutta materiaalista avautuvan maailman kautta. Teemoja kehittelemällä rakensin elokuvaan subjektiivisen tekijän äänen, joka on useissa episodeissa ristiriidassa sen kanssa, miten minä ja ystäväni tapahtumat todellisuudessa koimme.

Tein elokuvan värimaailmaan voimakkaita muutoksia korostamaan sitä teemaa joka kulloinkin oli vallitseva. Joissain episodeissa käytin myös musiikkia samaan tarkoitukseen. Yksittäisten episodien erilaiset, väillä toisistaan voimakkaasti poikkeavat tyylit kieltämättä asettavat haasteita elokuvan kokonaisuuden hahmottamiselle.



Alkuteksteissä käytetään fiktiiviselle elokuvalla tyypillisempää muotoa ja musiikilla johdatellaan katsojan tunnetiloja.

## 2.2 Käytännön tason ongelmia

Dokumenttiprojektin ehkä suurimmat ongelmat olivat ajankäyttöön liittyviä. Vaikka kaikki kolme päähenkilöä olivatkin ilmaiseet suostumuksensa ja mielenkiintonsa osallistua projektiin, oli yhteistä aikaa kuvauksille vaikea löytää. Kaikki päähenkilöt olivat ainakin osan kesästä päivätöissä ja luonnollisesti työt menivät dokumentin teon edelle. Palkkaa tai muunlaista korvausta ei pystytty näyttelijöille maksamaan ja siten näyttelijöitä ei pystytty taloudellisesti sitomaan projektiin. Vaikka kuvaukset pyrittiinkin järjestämään pääosin viikonloppuisin, oli kaikkia päähenkilöitä vaikea saada paikalle samaan aikaan. Suunnitelmien mukaan tarkoituksena oli kuvata useita päiviä kaikkia päähenkilöitä metsässä, vesistöjen äärellä ja nuotiotulen loimussa. Kokemusteni mukaan parhaat

tarinat tulevat kerrotuksi juuri tuolloin, ja niistä tarinoista oli tarkoitus muodostaa jatkuva kommentaari elokuvan ääniraidalle. Jouduin kuitenkin luopumaan tuosta ideasta tullessa varsin selvästi ilmi että kaikkia kolmea henkilöä olisi mahdotonta saada samaan paikkaan yhtäaikaan, kun jo kahden henkilön yhtäaikainen läsnäolo tuntui vaikealta saavuttaa. Tämä seikka oli muodostua elokuvan kompastuskiveksi, mutta lopulta Jukan tarinasta tuli se, joka nivoi kaikki tarinat yhdeksi kokonaisuudeksi.

Ajankäyttöön liittyvät ongelmat heijastuivat siten selvästi myös elokuvan rakenteeseen. Markku oli mukana enemmän kuvausten alkuvaiheessa ja lopussa hän ei päässyt enää mukaan ollenkaan. Jukka osallistui tasaisesti mahdollisuuksien mukaan koko kesän ajan ja Samin esiintymiset painottuivat kuvausten loppupuolelle.

### 3 ELOKUVAN ANALYYSI: KAUKANA TOTUUDESTA

Tässä osassa käsittelen elokuvaa enemmän teorioiden valossa. Mihin lajityyppiin elokuva lopulta asettuu? Analyysin pääpaino on Nicholsin moodeilla.

#### 3.1 Henkilökohtaisuus

Henkilökohtainen dokumenttielokuva käsittelee yleensä tekijän lähipiiriä. Aihepiiriltään elokuvassa käsitellään identiteettiä ja tekijän läsnäolo elokuvassa on keskeistä. (Aaltonen 2006, 76). *Shitty River Blues* voidaan nähdä usealla tavalla henkilökohtaiseksi elokuvaksi, mutta kaikkia lajityypin tunnusmerkkejä se ei täytä. Vaikka aihepiiri ja näyttelijät ovatkin tekijälle läheisiä, ei tekijän läsnäolo ainakaan perinteisessä merkityksessä ole riittävää; henkilökohtaisessa dokumentissa tekijä on myös itse fyysisesti mukana elokuvassa, joko kuvassa tai ääniraidalla.

### 3.2 Motiivi ja intentio

Pohdittaessa tekijälähtöisyyttä on tärkeää ottaa huomioon se, miksi elokuvaa tehdään? Minulle henkilökohtaisesti selviä syitä oli ainakin kaksi: tarvitsin produktiivisen osion opinnäytetyöhöni, sekä yksinkertaisesti pitkään kaihtanut idea, joka olisi saatava toteutetuksi. Taustalla oli myös haave siitä, että valmiin dokumenttielokuvan voisi saada myytyä ja siten saada tehdystä työstä myös rahallista korvausta. En kuitenkaan näe tämän seikan vaikuttaneen juurikaan lopulliseen työhön. Päinvastoin, mitä enemmän mietin katsojaa jälkituotantovaiheessa, sitä enemmän tein ratkaisuja juuri omista lähtökohdistani. Näen että taiteen on tarkoitus olla tinkimätöntä ja tekijälleen uskollista. Mikäli elokuva olisi alun perin suunniteltu kaupalliseen levitykseen, olisi toteutustapa ollut varmasti erilainen

### 3.3 Etnografisuus

*Shitty River Blues* asettuu selvästi kotietnografian alalajiin. Elokuvasa kerrotaan kolmen eri ihmisen tarina, mutta voidaan aiheellisesti kysyä, onko tuo kolmen ihmisen tarina lopulta vain yksi tarina - tekijän tarina? Tekijän asema prosessissa; ystävä, ohjaaja ja kuvaaja on kaikkea muuta kuin ulkopuolisen elokuvantekijän asema. Vaikka elokuvassa ei näytekään tekijää kuvissa, on tekijä kontekstissa selvästi mukana. (Renov 2004, 216.) Kertoessaan kalastusreissuista Jukka viittaa tekijään sukunimeltä useaan otteeseen. Jälkituotantovaiheessa ”Kertoja-Jukan” teksteistä pudotettiin kuitenkin viittaus tekijästä dokumentaristina pois. Jäljelle jäi tekijän rooli ystäväenä ja tapahtumien kanssakokijana. Katsojan halutaan ymmärtävän, että kameran takana on osallistuva henkilö, mutta tätä ei haluta liioitellusti korostaa.

### 3.4 Dokumenttielokuvan moodit

Bill Nichols jakaa dokumenttielokuvan kuuteen eri luokkaan tai moodiin, kuten hän niitä nimittää. Nämä moodit ovat tapa kategorisoida dokumenttielokuvan erilaisia tyylejä esittää todellisuutta. Kuusi moodia ovat: Poeettinen (poetic), selittävä (expository), havainnoiva (observational), osallistuva (participatory), relfeksiivinen (reflexive) ja



performatiivinen (performative) moodi. (Nichols 2001, 99). Käyn läpi kaikki moodit pääpiirteittäin ja pohdin, mitä moodia tai moodeja *Shitty River Blues* edustaa. Nichol-  
sin moodit liittyvät olleellisesti myös yhteen tämän tutkimuksen avainkysymyksistä:  
Mikä on tekijän ja tekijyyden merkitys dokumenttielokuvassa?

### 3.4.1 Poeettinen moodi

Useat kokeelliset elokuvat ovat muodoltaan poeettisia. Poeettisessa moodissa tekijä ot-  
taa suuremman roolin luodessaan vapaasti assosioiden raakamateriaalista omia näke-  
myksiään ja siten poeettisessa moodissa tunnelma nousee keskeiseksi tekijäksi. Eloku-  
van aika ja paikka eivät ole niin tarkasti määriteltyjä: leikkaus ei usein perustu jatkuvuu-  
teen vaan voi ottaa abstrakteja muotoja. (Nichols 2001, 102-105.)

Tarkasteltavassa elokuvassa on epäilemättä osioita joiden voidaan nähdä edustavan  
Nichol-  
sin poeettista moodia: Elokuvassa ei aina esitellä tapahtumapaikkaa, ajallista jat-  
kumoa rikotaan jump-cut-leikkauksin ja jopa nopeutetulla kuvalla. Myös kuvan ulko-  
puolisen musiikin käyttö voidaan nähdä poeettisena osatekijänä. Vaikka poeettisen  
moodin ei voi nähdä olevan elokuvan vallitseva moodi, voi koko elokuvasta havaita  
poeettisen taustavireen.

### 3.4.2 Selittävä moodi

Selittävän moodin elokuvat perustuvat usein kommentaarille, kuvan ulkopuolelta tule-  
vaan ääneen joka selostaa, täydentää, tai kommentoi kuvaa. Moodin elokuvissa kom-  
menttiraita nousee usein kuvaa tärkeämmäksi tekijäksi, ja kuvan painoarvo muuttuu.  
Päinvastoin kuin yleisesti elokuvissa, kuvasta tulee alisteista kaikkivoivalle kommentaa-  
rille, joka myös sanelee elokuvan rakennetta. Siinä missä poeettinen moodi voi olla as-  
sosioiden leikattu, selittävä moodi perustuu jatkuvuudelle. Vaikka kuvia voi olla liitetty  
yhteen eri paikoista, toimivat ne kommentaarin jatkuvuuden ehdoilla. Selittävä moodi  
siis perustuu argumentaatiolle ja informaation jakamiselle. (Nichols 2001, 105-109.)

Selittävä moodi on *Shitty River Bluesissa* kaikkein pienimmässä roolissa ja moodille keskeinen kommentaari puuttuu elokuvasta kokonaan. Vaikka elokuvassa on kohtauksia, joissa kuvaa selitetään kuvan ulkopuolelta tulevalla äänellä, on tuo ääni tyyliään kaukana selittävän moodin voice-of-god-äänestä. Jukan puhumat spiikit kalastuskohtauksen taustalla ovat hänen omia blogi-kirjoituksiaan, jotka pyysin hänet jälkikäteen lukemaan nauhalle. Spiikkien voidaan nähdä näin liittyvän enemmän osaksi elokuvan osallistuvaa ja refleksiivistä puolta.

### 3.4.3 Havainnoiva moodi

Havainnoiva moodi perustuu kuvattavien kohteiden objektiiviselle tarkkailulle. Tämän tyyppisissä elokuvissa pyritään vaikuttamaan mahdollisimman vähän siihen, mitä kameran edessä tapahtuu, taustalla pyrkimys asioiden totuudenmukaiseen esittämiseen. Havainnoivan moodin elokuvia rasittaa kuitenkin joukko elokuvanteon etiikkaan liittyviä ongelmia: Vaikka tekijällä olisikin pyrkimys olla vaikuttamatta tapahtumiin, kuinka paljon pelkkä läsnäolo vaikuttaa tapahtumien kulkuun? Myös elokuva välineenä muovaava totuutta: Elokuvassa pystytään näyttämään vain rajattu osa todellisuudesta ja jo tämän rajauksen voidaan nähdä olevan tekijän subjektiivinen panos. Lähimmäs tarkoitukseen havainnoivan moodin elokuvat pääsevätkin silloin kun tekijä ymmärtää vaikuttavansa tapahtumiin ja pyrkii subjektiiviseen objektiivisuuteen. (Nichols 2001, 109-115.) Ehkä voidaankin sanoa, että puhtaasti havainnoivan moodin elokuva on vain ideaali, joka käytännössä on mahdotonta saavuttaa?

Havainnoivassa moodissa hylätään kaikki hallinnan ja totuuden muokkaamisen keinot, joita käytetään poeettisen tai selittävän moodin elokuvissa. Tätä periaatetta noudatetaan niin kuvatessa kuin jälkituotannossa. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä että havainnoivan moodin elokuviin ei katsota kuuluvan kommenttiraitaa, lisättyä musiikkia, tehosteäänäitä, väliotsikoita, tilanteiden lavastamista tai uudelleen näyttelemistä, eikä edes haastatteluja. (Nichols 2001, 110.) Nicholsin havainnoivasta moodista nähdään usein käytettävän myös termiä Direct Cinema (Rabiger 2004, 29.)

Aloitin elokuvan kuvaukset havainnoivan moodin oppien mukaan, vaikuttamatta kameran edessä tapahtuvaan toimintaan. Myöhemmin tapahtui selvä siirtymä pois havainnoivasta kuvaamisesta, mutta lopullisessa elokuvassa voidaan kuitenkin nähdä yksi episodi, joka on vielä jälkituotannossa tapahtuneen muokkaamisen jälkeen suhteellisen havainnoiva. Elokuvan alkupuolelle sijoittuvat tapahtumat, joissa Markku kalastaa yksin meren rannalla, on kuvattu suhteellisen kaukaa kuvattavasta kohteesta ja näin voidaan kameran vaikutuksen kohteen käyttäytymiseen nähdä olevan kohtalaisen pieni. Se, millainen todellisuus näistä kohtauksista välittyy, osoittaa kuitenkin havainnoivan moodin ideaalin ja todellisuuden välisen ristiriidan. Erilaisilla kuvakulmilla, erilaisia kuvakokoja käyttäen ja jopa kuvien värimaailmaan vaikuttamalla loin kohtauksiin tietynlaisen tunnelman, joka on minun tulkintani tapahtumista. Ja valmiista elokuvasta näen, etten ole tuossa tulkinassa rehellinen edes omille muistikuvilleni.



Kuvausta havainnoivan moodin tyyliin; mies vastaan luonto -asetelma on kuitenkin tekijän subjektiivinen panos.

#### 3.4.4 Osallistuva moodi

”If there is a truth here it is the truth of a form of interaction that would not exist were it not for the camera. In this sense it is the opposite of the observational premise that what

we see is what we would have seen had we been there in lieu of the camera. In participatory documentary, what we see is what we can see only when a camera, or filmmaker, is there instead of ourselves.” (Nichols 2001, 118.)

Päinvastoin kuin havainnoivassa moodissa, osallistuvassa moodissa elokuvan tekijä ottaa aktiivisen roolin, ja tärkeintä on elokuvantekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus (Aaltonen 2006, 82). Vuorovaikutteisuuden merkitystä osallistuvassa moodissa kuvaa se, että Nichols (1994) käytti moodista aiemmin nimitystä ”interactive mode” eli vuorovaikutteinen moodi. Osallistuvassa moodissa pyritään enemmän kohtaamisen esittämiseen, kuin kohteen totuudenmukaiseen esittämiseen (Nichols 2001, 118). Tyypillinen teknikka tämän vuorovaikutuksen esittämiseen ovat haastattelut, joissa elokuvantekijä on mukana fyysisesti (Nichols 2001, 121).

Nicholsin osallistuvan moodin elokuvista on usein käytetty myös termiä Cinema Verite, eli ”totuuselokuva”. Suuntauksen mukaan kameraryhmä voi olla hyvinkin osallistuva tekijä ja voi toimia jopa tapahtumien katalyyttinä. Sen sijaan, että kameraryhmä odottaisi tapahtumia tarkkaillen tilannetta, voi se toiminnallaan käynnistää ne. Kuten havainnoiva moodi, myös osallistuva moodi perustuu suurelta osin ennalta-arvaamattomille tapahtumille ja siten tämän tyyppisten dokumenttien yksityiskohtainen käsikirjoittaminen on mahdotonta. (Rabiger 2004, 29 - 30.)

Hylättyäni havainnoivan kuvauksen siirryin enemmän osallistuvaan kuvaukseen. Tämä muutos johtui osittain käytännön seikoista: En saanut kaikkia henkilöitä mukaan kuvausten tapahtuessa, jouduin ottamaan itse aktiivisemmän roolin ja osallistuin kaikkeen toimintaan siinä missä elokuvassa esiintyvät henkilötkin. En enää pystynyt kuvaamaan tapahtumia niiden ulkopuolelta, vaan asetin myös itseni tapahtumien keskipisteeseen, ystävän ja kanssakokijan asemaan, siirryin fyysisesti lähemmäs kohteita ja kuvakoot pienenivät. Voidaan sanoa, että suurta osaa elokuvan loppupuolen tapahtumista ei olisi tapahtunut, ellen olisi ottanut aloitetta omiin käsiini ja käynnistänyt tapahtumia, mutta kuitenkin ne esittävät henkilöille tyypillisiä tai mahdollisia tapahtumia. En vienyt henkilöitä pois heidän tutusta toimintaympäristöstään ja pyrkimys tietylaiseen spontaanin ja luonnollisen käyttäytymisen kuvaamiseen oli olemassa siinä mielessä, että en pyytänyt mitään tapahtumia toistettavan elokuvan tekemisen takia. Siitä, miten kameran läsnäolo vaikutti tilanteisiin voi esittää vain arvailuja.

### 3.4.5 Refleksiivinen moodi

Refleksiivisen moodin elokuvissa pyritään kiinnittämään katsojan huomiota myös elokuvaan itseensä välineenä ja sen ongelmiin (re)presentaation työkaluna. Refleksiivinen dokumentti ottaa kantaa myös siihen miten asiat esitetään, eikä pelkästään siihen mitä esitetetään. Katsoja halutaan tehdä tietoiseksi elokuvan keinotekoisesta luonteesta. (Nichols 2001, 125.)

Vieraannuttaminen on eräs tärkeimmistä refleksiivisen dokumentin tekniikoista. Refleksiivinen dokumentti myös kyseenalaistaa elokuvanteon konventioita kuten jatkuvuuteen perustuvaa leikkausta, henkilöhahmojen kehitystä ja narratiivista rakennetta. Refleksiivinen dokumentti on siten itsetietoisin ja itseään kyseenalaistavin dokumentin muoto. (Nichols 2001, 126-128.)

*Shitty River Bluesissa* on myös refleksiivisiä tekijöitä. Vaikka elokuvaa välineenä ei korostetakaan liiallisesti, on elokuvan tekoon ja varsinkin tekijään viittauksia valmiissa dokumentissa. Elokuvan refleksiivisyyttä käsittelem tarkemmin luvussa 4.3.

### 3.4.6 Performatiivinen moodi

Performatiivisessa moodissa pääpaino on nimensä mukaisesti, performatiolla, esittämisellä. Tyyliään performatiivinen dokumentti lähenee poeettista moodia ja fiktiota: argumentointi ja viittaaminen teoksella sosiaalishistorialliseen maailmaan jää toisarvoiseksi subjektiivisten kokemusten muodostuessa tärkeämmäksi tekijäksi. Performatiivinen dokumentti hylkii objektiivisuutta ja kyseenalaistaa faktuaalisen tiedon ainoana tapana ymmärtää maailmaa ympärillämme. (Nichols 2001, 130-131 & Aaltonen 2006, 81-82.)

Avant-garde, kokeellisuus ja retorinen aspekti liittyvät osaksi performatiivista moodia. Fiktiivisissä tuotannoissa käytetyt elementit kuten POV, kuvan ulkopuolisen musiikin käyttö, subjektiivisten mielentilojen esittäminen, takaumat ja pysäytyskuvat auttavat lähestymään sosiaalisia aiheita, joita ei tieteellisellä lähestymistavalla pystytä selvittämään. (Nichols 2001, 134.)

Performatiivisessa moodissa tekijyys pääsee kaikkein parhaiten esille kun tekijä vapautetaan dokumentti-sanankäyttöön liittyvistä kahleista; dokumentti-sana tarkoittaa alunperin asiakirjaa tai kirjallista todistuskappaletta. Käytin tätä vapautta hyväkseni sen jälkeen kun olin mielestäni kantanut eettisen vastuun ja lisännyt elokuvaan riittävästi refleksiivisiä elementtejä. Käsittelin kuvattua materiaalia kuten olisin ollut tekemisissä täysin fiktiivisen tuotannon kanssa ja tein elokuvasta täysin subjektiivisen esityksen, miettimättä sitä tekeekö elokuva oikeutta todellisille tapahtumille. *Shitty River Blues* ei siis ole dokumentti todellisesta maailmasta, vaan dokumentti tunteesta ja kokemuksesta, siitä miten henkilökohtaisesti asiat koen elokuvan tekoprosessin kautta. Vaikka elokuvassa on piirteitä lähes kaikista Nicholsin määrittelemistä moodeista, asettuu se kaikkein vahvimmin performatiivisen moodin piiriin.

#### 4 TEKIJYYS

Kun tarkastellaan tutkimuksen kohteena olevan dokumenttielokuvan tekijyyttä pelkäämään fyysisen suorittamisen kannalta, voidaan sanoa, että elokuva on lähes kokonaisuudessaan yhden henkilön tekemä. Elokuvan tapahtumat ovat pääsääntöisesti kuvattu havainnoivan moodin oppien mukaisesti, eikä tapahtumia ole lavastettu tai järjestetty uudelleen; elokuvan tapahtumien voitaisiin siis olettaa tapahtuneen vaikka en olisikaan ollut mukana kameran kanssa taltioimassa tilanteita. Siinä mielessä ei voi varsinaisesti puhua näyttelijöistä, eikä heidän suorituksiaan voi nähdä fyysisinä. *Shitty River Bluesissa* muiden tekijöiden panos elokuvan fyysiseen tekemiseen on siis pieni. Mutta kuten aiemmissa luvuista kerroin, myös havainnoivan moodin elokuvissa esiintyjät muovaavat käyttäytymistään kameran edessä, ja sitä kautta heidän panoksensa elokuvan sisäiseen maailmaan on varmasti ollut yhtä suuri kuin allekirjoittaneenkin. Tässä luvussa tarkastelen juuri tuota elokuvan sisäistä maailmaa, ja sitä miten prosessissa mukana olleet henkilöt ovat siihen vaikuttaneet.

#### 4.1 Tiedostamaton ja tiedostava tekijyys

Vaikka käytänkin termiä kuvattu havainnoivan elokuvan tyyliin, en kuitenkaan näe sitä täysin osuvana. Ongelmallisen termistä tekee se, että vaikka kuvaustilanteissa ei olekaan puututtu toimintaan kameran edessä millään tavoin, tekee jo kameran läsnäolo tilanteen enemmän osallistuvaksi kuin havainnoivaksi. Tärkeimmäksi tekijäksi akselilla havainnoiva-osallistuva nostaisin kameran etäisyyden kuvattavista kohteista: mitä kauempana kamera on, sitä pienempi on sen vääristävä vaikutus taltioitavaan todellisuuteen. Toisin sanottuna käytöksessä havaittava muutos on riippuvainen siitä kuinka tietoisia kameran läsnäolosta kuvattavat kohteet ovat. Usein tähän ongelmaan on tarjottu ratkaisuksi esiintyjien totuttamista kameraan. Mutta se ei kuitenkaan poista sitä ongelmaa, että he ovat tietoisia kamerasta. Ainoa tapa toteuttaa puhtaasti havainnoivaa kuvausta olisi kuvata kohteita piilokameran avulla: Eikä tässä ole riittävää se, että pelkästään kamera olisi piilossa, vaan myös kuvaajan täytyisi pysytellä näkymättömissä, ettei hänen läsnäolonsa vaikuttaisi tilanteen autenttisuuteen.

*Shitty River Bluesissa* kamera on usein lähellä kuvattavaa kohdetta ja kokokuva suuremmat kuvakoot jopa harvinaisia. Lähimpänä puhtaasti havainnoivaa kuvausta elokuva on alussa meren rannalla tapahtuvassa episodissa. Tämä oli alkuperäisen käsikirjoituksen mukaista tyyliä, mutta myöhemmissä vaiheissa tuli ilmeiseksi ettäärkevin ratkaisu oli suhteuttaa kuvaustapa siihen kuinka tietoisia esiintyjät olivat kamerasta.

Olen tuntenut kuvattavat henkilöt jo useita vuosia ja siten osasin arvioida jollain tavoin heidän käyttäytymisessään tapahtuvia muutoksia kuvaustilanteissa: Markku oli selvästi tietoisin kameran läsnäolosta ja se näkyi selvästi hänen käyttäytymisessään. Jukan esiintymisessä oli puolestaan nähtävissä se, että hän pyrki vastaamaan niihin odotuksiin joita minulla mahdollisesti olisi, ja hänestä tuli enemmän oman elämänsä näyttelijä. Samin roolisuoritus oli kaikista vapautunein ja hänen persoonansa tuli parhaiten esille.

Vaikka Markku ei ehkä pystynytäkään täysin luonnollisesti esiintymään kameran edessä, kiinnittyi hänen huomionsa hetkittäin käsillä olevaan tilanteeseen erittäin voimakkaasti. Näissä tilanteissa voidaan kameran taltioivan todellisuuden nähdä olevan autenttisimmillaan. Esimerkkinä voidaan mainita kohtaus, jossa Markku saa kalan meren rannalta

usean tunnin yrittämisen jälkeen. Tilanteessa hänen huomionsa ei kääntynyt pelkästään pois kamerasta, mutta myös ympäristön huomiointi heikkeni ja hän melkein kompuroi itsensä mereen. Ainoa mihin Markku pystyi keskittymään tuolla hetkellä, oli siiman päässä pyristelevä kala. Heider (2006, 88-91) käyttää tällaisista hetkistä nimitystä ”high energy level event”.



”High energy level event” ja huomio kääntyneenä käsillä olevaan tapahtumaan.

Kameran etäisyys vaikuttaa kohteiden tiedostavaan ja tiedostamattomaan käyttäytymiseen, mutta se vaikuttaa myös toisella tavalla siihen miten elokuva esittää kohteensa: Lähikuvien nähdään perinteisesti kertovan enemmän esiintyjien sisäisestä maailmasta ja siitä mitä he mahdollisesti tuntevat, sillä suuri osa ihmisen viestinnästä tapahtuu non-verbaalisesti kasvojen ilmeiden välityksellä. Heider kuitenkin näkee lähikuvat luonnottomina niiden rajatessa pois kehonkielen ja toimintaympäristön (2006, 78-81). Paradoksaalisesti kameran ollessa lähellä kohdetta voidaan sen olettaa vaikuttavan kohteen käyttäytymiseen ja siten lähikuvien mahdollistama subjektiivisen maailman kuvaaminen ei toteudu autenttisenä.



## 4.2 Elokuvan äänet

Millaisia ääniä *Shitty River Blues* kantaa? Äänillä en tarkoita tässä yhteydessä fyysisesti havainnoitavia ääniä vaan elokuvan sanomaa, teemaa ja prosessissa mukana olleiden henkilöiden kontribuutiota elokuvaan. Aaltosen mukaan dokumenttielokuvassa vallitsevana on aina tekijän ääni ja muut elokuvan äänet ovat sille alisteisia. Eri moodeissa kohteen ja tekijän äänet painottuvat kuitenkin eri tavoin: Tekijälähtöisissä moodeissa kuten selittävässä ja poeettisessa moodissa tekijän ääni kuuluu vahvimpana, havainnoivassa moodissa tekijän äänen rinnalle nousee vahvasti myös kohteen ääni ja osallistuvassa ja performatiivisessa moodissa äänet ovat luonteeltaan dialogisia. (Aaltonen 2006, 204.)

Mielestäni elokuvan äänet on käsitteenä hieman ongelmallinen. Pyrkimys eritellä äänet tekijän, kohteen ja ulkopuolelta tuleviin ääniin on selvästi pyrkimys järjestellä metafysiikan puolelle ulottuvaa aspektia positivistiselta kannalta. Pohdittaessa esimerkiksi kohteen tai tekijän ääntä, unohdetaan helposti äänet joiden äänitorvina toimimme. Ennen kuin kysymme kenen äänet elokuvassa kuuluvat, meidän tulisi kysyä ketkä meissä itsessämme puhuvat?

Tärkeimmäksi ääneksi elokuvassa nostaisin siis tiedostamattoman, kollektiivisen elokuvantekoprosessissa syntyvän äänen, joka on enemmän kuin elokuvan yksittäiset äänet yhteensä. Sen sijaan että kaikki elokuvan muut äänet olisivat alisteisia tekijän äänelle, näen että kaikki äänet ovat alisteisia tälle suuremmalle äänelle. Kutsuttakoon sitä vaikka ajan, aikakauden tai sukupolven ääneksi kuten Aaltonen (2006, 208) asian esittää.

### 4.2.1 Tekijän ääni

Tekijän äänen voidaan perinteisesti katsoa kuuluvan enemmän esittämisaspektin puolelle. Esittämisaspektilla tarkoitetaan kaikkia niitä keinoja joilla tekijä pyrkii tietoisesti vaikuttamaan katsojaan. ”Se, mitä ja miten elokuva kertoo, ei ole vain sattuman tulosta vaan intentionaalista toimintaa.” (Aaltonen 2006, 209.)

Pohdittaessa elokuvan sisältämää tekijän ääntä, päällimmäiseksi nousee kysymys kohdeyleisöstä: Kenelle elokuva on suunnattu? Fiktiossa erittäin tärkeään asemaan nouseva genre-luokittelu ja siitä kumpuava kohderyhmäajattelu ei kuitenkaan saa kovin suurta suosiota suomalaisten dokumentaristien keskuudessa. Kohderyhmiä ei juurikaan mietitä ja dokumenttielokuvia tehdään ensisijaisesti itselle. (Aaltonen 2006, 209-210.)

Kieltämättä lähtökohta *Shitty River Bluesille* oli erittäin henkilökohtainen, ja sitä kautta myös toteutus muodostui sellaiseksi. Kuten useimmat suomalaiset dokumentaristit, myös minä tein elokuvaa ensisijaisesti itselleni ja elokuvassa esiintyville ystäväilleni. Toteutusvaiheessa en juuri miettinyt sitä, miltä jokin elokuvan kohta saattaisi näyttää potentiaalisten katsojien mielestä. Välillä heräsi kuitenkin kysymys siitä, avautuuko elokuva ulkopuoliselle, tai annetaanko elokuvassa riittävästi tietoa sen ymmärtämiseen? Karsastin kuitenkin asioiden alleviivaamista ja liiallista selittämistä, mikä toivottavasti avaa mahdollisuuksia tulkita elokuvaa useammalla kuin yhdellä tavalla.

Usein elokuvien sisältöä kuvataan päälauseella, premissillä, joka on elokuvan keskeinen sisältö tiivistettynä yhteen lauseeseen (<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/premissi.jsp> 26.01.09). Prosessin eri vaiheissa minulta on usein kysytty mistä *Shitty River Blues* kertoo, mutta en ole osannut antaa siihen yksiselitteistä vastausta. Prosessin alussa pääväitteen määrittäminen tuntui mahdottomalta. Halusin säilyttää tietyn avoimuuden aiheeseen, enkä lähteä rakentamaan todellisuutta jonkun ajatuksen mukaan, joka voisi olla lähtökohtaisesti väärä. Näen elokuvan tarkoituksena enemmänkin herättää kysymyksiä katsojassa kuin antaa niihin vastauksia. Myös Aaltonen (2006, 216-217) totesi tutkimuksessaan, että useat suomalaiset dokumentaristit vierastavat ajatusta päälauseesta ja sen sijaan puhutaan elokuvan teemasta, aiheesta tai päätuntemuksista.

Tekijän ääni *Shitty River Bluesissa* ei siis välity päälauseen muodossa. Näytettyäni elokuvan ennakkoversiota siinä esiintyneille henkilöille, sain muutamia mielenkiintoisia kysymyksiä: ”Miksi tästä elokuvasta saa niin apaattisen kuvan tuosta meidän touhusta? Ootpa tehnyt meistä kaikista jotain ihmeen hippejä?” Elokuvan kohteet siis osin kieltävät sen, että elokuva olisi jonkinlainen kuva heidän todellisesta elämästään. Kieltämättä kärjistin tiettyjä asioita tietoisesti, mutta katson kuitenkin olleeni suhteellisen uskollinen kuvatulle materiaalille. Täytyy kuitenkin pitää mielessä, että materiaali jota kesän aikana kuvasin, on vain murto-osa siitä mitä kaikkea tapahtui. Ja tiedostamattani kuvasin

ehkä tietyn tyyppistä materiaalia, josta ei saa kaiken kattavaa kuvaa päähenkilöiden elämästä. Tässä mielessä tekijän äänen muodostumisen voi myös ulottaa elokuvan todellisuusaspektin puolelle, niihin ratkaisuihin jotka syntyivät jo kuvausvaiheessa.

#### 4.2.2 Jaettu tekijyys – äänten polyfoniaa

Lyhyissä havainnoivan moodin elokuvissa yllätyksellisyys on korostuneessa asemassa. Kuvausvaiheessa ei yleensä ole varmaa tietoa siitä miten tapahtuvat lopulta päättyvät. Usein elokuva on suunniteltu siten, että se pyörii yhden henkilön ympärillä, mutta joskus tapahtumien saaman käänteen vuoksi joku toinen henkilö nousee taustalta elokuvan keskipisteeseen. Tämä asettaa haasteita sille kuinka elokuvantekijä pystyy kontrolloimaan omaa elokuvaansa ja sen sisältöä. Tulisko elokuvantekijän pitää kiinni lähtökohtaisesta premissistään vai seurata tapahtumien kehitystä mahdollisesti luovuttaen hallinta elokuvan sisällöstä enemmänkin sen kohteille? (MacDougall 1998, 156-157.)

*Shitty River Bluesissa* luovutin selvästi tekijyyttä myös elokuvassa esiintyville henkilöille. Tekijyyden mukana annoin myös enemmän tilaa heidän omille äänilleen. Tosin elokuvassa esiin tuleva Markun ääni on aika pitkälle samankaltainen kuin ajattelin siitä muodostuvan ennen kuvausten aloittamista. On ehkä aiheellista kysyä kuinka paljon tuo ennakkokäsitys on johdatellut minua kuvausten ja jälkituotannon aikana - kuinka paljon äänestä on omaa näkemystäni ja kuinka paljon Markun panosta?

Jukan ääni tulee elokuvassa esille myös fyysisesti havainnoitavana äänenä. Jukan blogikirjoitukset jotka pyysin häntä lukemaan nauhalle jälkikäteen, toimivat myös kohtausten narratiivina, ja leikkasin kohtaukset kulkemaan rinnan Jukan kirjoitusten mukaan. Pysin olemaan uskollinen sille äänelle, joka kirjoituksista välittyi, mutta jouduin kuitenkin tekemään valintoja ja muovaamaan ääntä elokuvaan sopivammaksi. Lisäsin siis oman subjektiivisen panokseni myös Jukan ääneen. Lopulta on vaikea sanoa, kumpi äänistä on dominoiva. Ehkä on osuvampaa nimittää tuota yhteiseksi ääneksi, joka on osittain harmoninen, mutta kieltämättä myös ristiriitainen synteesi; saatuaani palautetta Jukalta elokuvan ennakkoversiosta hän ei täysin yhtynyt siihen ääneen joka välittyi elokuvasta.

Tosin Sami, joka myös tuntee hyvin kaikki mukana olleet henkilöt, ei nähnyt Jukan äänessä samanlaista ristiriitaa todellisen maailman kanssa.

Sami osallistui kaikkein aktiivisimmin elokuvan tekoon ja hänen kanssaan keskustelimme usein elokuvan tekemiseen liittyvistä asioista. Sami myös teki ehdotuksia elokuvan rakenteeseen ja myös kuuntelin hänen ehdotuksiaan avoimin mielin: Kuvasimme hänen ehdotuksestaan muutamia täysin fiktiivisiä otoksia, mutta ne kuitenkin karsin lopullisesta teoksesta pois. Keskustelin myös elokuvan ennakkoversion leikkauksesta ja rakenteesta hänen kanssaan ja toteutin muutamia tarinaan liittyviä muutoksia, jotka hän näki aiheelliseksi. Varmistin myös, että ne elokuvan kohtaukset, joissa hän esiintyy, eivät esitä häntä hänen omasta mielestään arvokkavassa valossa; Sami otti kuvausten aikana välillä selvästi näyttelijän roolin, mutta dokumentaarisessa elokuvassa tuollaiset näytellyt kohtaukset voidaan ymmärtää todellisina tapahtumina. Samin esiintyminen elokuvassa velvoitti minut myös ottamaan tarkemmin kantaa elokuvan totuuskäsitteeseen; tämän tein ottamalla elokuvaan mukaan tyyllisiä tekijöitä, joita käytetään enemmän fiktion puolella. Mikäli elokuva olisi rakentunut pelkästään Markun ja Jukan ympärille, olisi se muodoltaan ollut luultavasti toisenlainen.

Äänien tulkinta kaikessa subjektiivisuudessaan on erittäin haasteellista. Se, että olen ollut niin sisällä prosessissa jo lähtökohtaisesti, ei anna minulle mahdollisuutta tulkita elokuvan ääniä pelkästään siitä mitä elokuva esittää - todellinen maailma tulee välttämättä mukaan tulkintaan. Mutta on myös aiheellista kysyä kuinka täysin ulkopuolinen henkilö, jolla ei ole mitään yhteyttä elokuvan aihepiiriin voisi tulkita elokuvan ääniä? Shitty River Blues ei elokuvana ole kuitenkaan täysin suljettu kokonaisuus, ja kaikesta subjektiivisuudestaan huolimatta yhteydessä todelliseen maailmaan. Tämä varmasti yksi tekijä joka rajaa jollain tavoin elokuvan kohderyhmää.



Aina ei ole kyseessä mies vastaan luonto -asetelma, vaan välillä ihminen toimii myös harmoniassa luonnon kanssa. Suhde luontoon esiintyy elokuvassa polyfonisena.

#### 4.2.3 Teema, tyyli ja narratiivi

Vasta elokuvan jälkituotantovaiheessa tuli olennaiseksi kysymys muodon ja sisällön suhteesta. Näitä seikkoja en juuri miettinyt kuvausvaiheessa vaan halusin antaa kuvatul-  
le materiaalille mahdollisuuden kertoa oma tarinansa vasta leikkausvaiheessa. Kuten Bernard (2007, 35) toteaa: Usein kuullaan elokuvantekijöiden puhuvan siitä kuinka tarina löytyy prosessin eri vaiheessa tai vasta leikkauspöydällä. Kuitenkin myös havainnoi-  
van elokuvan tekijöillä on yleensä jonkinlainen ennakkokäsitys siitä mitä luultavasti tulee tapahtumaan.

Elokuva minulle tekijänä esittäytyy kolmella eri tasolla: ensimmäisenä koettu hetki, tilanne jossa olin mukana, toisena materiaalin kautta jälkituotantovaiheessa nähtynä ja kolmantena valmiina elokuvana. Pyrin eliminoimaan tietoisesti ensimmäisen tason vaikutuksen ja rakentamaan elokuvaa materiaalista minulle avautuvan todellisuuden kautta. Tässä mielessä voidaan sanoa, ettei elokuva ole todiste kohtaamisesta todellisuuden kanssa, vaan todiste jälleenkohtaamisesta jo valmiiksi muokatun todellisuuden kanssa.

Tilanteisiin puuttumattomuus, metodi jonka alun perin valitsin, kesti lähes kuvausvaiheen loppuun saakka. Tässä mielessä ei siis uhrattu tilanteiden autenttisuutta narratiivin kanonisoidun aseman takia. Elokuva perustuu temaattiseen, eikä kerronnalliseen lähestymistapaan.



Nopeutettu aika ja takauma liittyvät osaksi poeettista, refleksiivistä ja performatiivista moodia.

Progressiivinen tyyli luotiin tukemaan elokuvan modaalista muutosta, havainnoivasta performatiiviseen, kertovasta esittävään. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että elokuvassa tapahtuva muutos ei ole niinkään muutosta siinä kertomuksessa jota elokuva esittää, vaan muutosta siinä miten esitetään. Elokuvassa esitetään näennäisesti kolmen eri ihmisen tapahtumia, mutta kokonaisen tarinan elokuvasta saa vain yhdistämällä kaikki kolme tarinaa yhdeksi kokonaisuudeksi, tekijän tarinaksi. Katsojalle ei tarjoilla katharsista hopeatarjottimella vaan haastetetaan ajattelemaan elokuvaa kokonaisuutena retorisena kysymyksenä.

### 4.3 Refleksiivisyys

Elokuvan refleksiivisyydellä tarkoitetaan sitä, että elokuva viittaa omaan luonteeseensa todellisuuden konstruktiona. Perinteinen fiktiivinen elokuva käyttää yleensä mahdollisimman näkymätöntä kerrontaa, joka ei viittaa elokuvaan välineenä. Refleksiivisessä elokuvassa kerronta tehdään näkyväksi. (Aaltonen 2006, 229) Mielestäni tämä jaottelu näkyvän ja näkymättömän kerronnan välillä voidaan ymmärtää myös toisella tasolla: näkyvä kerronta on enemmän älyyn ja logiikkaan vetoavaa, kun näkymätön kerronta puolestaan pyrkii vaikuttamaan enemmän tunnetasolla.

Refleksiivisyyttä on kahta tyyppiä: sisäistä ja ulkoista refleksiivisyyttä (MacDougall 1998, 88-89). Jay Rubyn mielestä elokuva voi olla oikeasti refleksiivinen vain, mikäli tekijä tiedostaa tekijyytensä elokuvassa ja päättää tietoisesti välittää tämän tiedon myös katsojalle (Rosenthal & Corner 2005, 34).



Refleksiivisyydellä, viittamisella elokuvan keinotekoiseen luonteeseen, pyritään reagoimaan ongelmiin, jotka liittyvät dokumenttielokuvan totuuskäsitteeseen ja etiikkaan.

Onko *Shitty River Blues* refleksiivinen dokumenttielokuva? Pyrkimystä refleksiivisyyteen kuvausvaiheessa ei ollut. Tähän päällimmäisenä syynä oli se, etten käytännön syis-

tä pystynyt tuomaan itseäni kameran eteen ja halusin välttää kameran takaa osallistumisen luomaa kotivideoestetiikkaa. Jälkituotantovaiheessa katsoin kuitenkin eettisistä syistä viittaukset elokuvan keinotekoiseen luonteeseen välttämättömiksi ja sisällytin elokuvaan elementtejä jotka voidaan nähdä refleksiivisinä: esiintyjien suorat kontaktit kameran kanssa, viittaukset tekijään Jukan kertojatekstissä ja jo alussa olevan fiktioista paremmin tunnetun perustuu tositapahtumiin -tekstin avulla asetin itseni enemmän tekijän, kuin objektiivisen havainnoijan asemaan. Kuitenkin näen elokuvan tekijyyden tärkeänä osana itse elokuvaa: Vaikka kuvissa esiintyvät ystäväni, on tarina enemmän oma tarinani. Viittaukset elokuvan subjektiivisuuteen antoivat minulle myös vapaammat kädet työstää tarinasta haluamani kaltainen. Refleksiiviset elementit antoivat minulle mahdollisuuden ottaa jälleen haltuuni elokuvan tekijäisyys jonka luovutin kuvausvaiheessa osittain esiintyjille. Näin elokuva siirtyi havainnoivasta, osallistuvan ja refleksiivisen moodin kautta kohti performatiivista moodia.

## 5 LOPUKSI

Kuten useat nykyajan dokumentaristit ja dokumenttielokuvan tutkijat asian näkevät: dokumenttielokuva on tutkimusmatka, sukellus tekijälle usein vieraaseen maailmaan. Tutkimusmatkan tulokset eivät kuitenkaan aina ole vastauksia, vaan kysymyksiä, ja tekijät törmäävät ongelmiin, jotka ovat luonteeltaan filosofisia. Herää kysymyksiä todellisuuden luonteesta ja siitä kuinka tuota todellisuutta voi esittää elokuvan keinoin. Dokumenttielokuvassa käsitellään aiheita jotka lähestyvät metafysiikkaa ja vastuu dokumentin todellisuuspohjasta pakottaa tekijän pohtimaan myös eettisiä kysymyksiä. Näen tekijän roolin kaiken tämän keskellä enemmän filosofina ja taiteilijana kuin tieteilijänä.

Sen, mikä perinteisesti käsitetään dokumenttielokuvana, laajentuessa käsittämään yhä moninaisempia elokuvallisen ilmaisun muotoja, voidaan varmasti haudata lopullisesti käsitteet dokumentaristeista tieteellisen tutkimuksen tekijöinä. Fiktiivisen ja dokumentaarisen tuotannon sekoittuessa katsoja voi kuitenkin jäädä hämilleen näkemästään ja kuulemastaan ja siten uusi dokumenttielokuva vaatii myös katsojalta uutta tapaa lukea



elokuvaa. Toisaalta vapaus tiukoista totuuskäsitteistä antaa dokumentaristeille keinon sitouttaa katsoja näkemäänsä enemmän tunnetasolla – eli katsoja muuttuu havainnoijasta kokijaksi, samaan asemaan jossa myös tekijä lähtökohtaisesti on.

## LÄHTEET

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Keuruu. Like.

Aristoteles. 2007. Runousoppi. Keuruu. Otava.

Bernard, S. 2007. Documentary storytelling. Second edition. USA. Focal Press.

Heider, K. 2006. Ethnographic film. Revised edition. USA. University of Texas Press

Helke, S. 2007. Nanookin jälki. Jyväskylä. Taideteollinen korkeakoulu.

MacDougall, D. 1998. Transcultural cinema. USA. Princeton University Press.

Nichols, B. 2001. Introduction to documentary. USA. Indiana University Press.

Nichols, B. 1994. Blurred boundaries. USA. Indiana University Press.

Rabiger, M. 2004. Directing the documentary. Fourth edition. USA. Focal Press.

Renov, M. 2004. The subject of documentary. USA. University of Minnesota Press.

Ruby, J. 2005. The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. Teoksessa Rosenthal, A & Corner, J. New Challenges for Documentary. Second edition. Great Britain. Manchester University Press.

## VERKKOLÄHTEET

Elokuvantaju: Premissi. [Viitattu 26.01.09]

<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/premissi.jsp>