

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma / Av- ja uusmedia

Katariina Liukkonen

TODELLISUUDEN ILLUUSION TIEDOSTAMINEN DOKUMENTISSA

Opinnäytetyö 2011

TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestintä

LIUKKONEN, KATARIINA

Todellisuuden illuusion tiedostaminen dokumentissa

Opinnäytetyö

35 sivua + 3 liitesivua + dokumentti DVD:llä

Työn ohjaaja

Maiju Leppänen, lehtori

Marraskuu 2011

Avainsanat

dokumenttielokuva, realismi, autenttisuus, tosi-tv,
musiikkijuhlat, festivaalit

Opinnäytetyö käsittelee elokuva- ja televisiotuotannon materiaalin todellisuusperäisyyttä. Tutkimuksen tärkein tehtävä on osoittaa, kuinka paljon dokumentaristilla on valtaa tekoprosessin aikana ja kuinka hän luo materiaalillaan subjektiivisen tulkinnan.

Tutkimuksen tarkoitus ei ole vetää rajoja sille, mitä dokumentaristi saa tehdä ja mitä ei, vaan ennemmin havainnoida dokumentin tekoprosessissa eteen tulevia kysymyksiä. Monet dokumenttien katsojat pitävät dokumenttia uutisen kaltaisena, ja juuri tätä illuusiota tutkimus on valmis rikkomaan kertomalla, kuinka paljon dokumentaristien subjektiivista näkemystä dokumenteissa on.

Opinnäytetyön produktiivinen osa on Dark River Festival -tapahtumasta tehty dokumenttielokuva. Opinnäytetyö pohtii sen tekemisen aikana esiin nousseita ongelmia todellisuuden kuvaamisesta.

ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Media Communication

LIUKKONEN, KATARIINA

Bachelor's Thesis

Supervisor

November 2011

Keywords

Realizing the Illusion of Reality in a Documentary

35 pages + 3 pages of appendices +documentary on a DVD

Maiju Leppänen, lecturer

documentary, realism, authentic, the main reality TV,
music festival

This bachelor's thesis examined how realistic material from movie and television productions really is. Objective of the thesis was to show how much power filmmakers have when they make documentaries and how filmmakers can create a subjective perspective on reality in their documentaries.

The objective of this thesis was not to define what filmmakers are and are not allowed to do. Instead, the aim is to observe the ethical questions which may arise when making a documentary. Many people think that a documentary equals news stories. That is the illusion that this thesis wanted to break by showing the extent to which the filmmaker's subjective view exists in documentaries.

The Dark River Festival -documentary is the productive part of this bachelor's thesis. The thesis explored how I myself solved the issues of creating a realistic documentary.

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

| | | |
|---|---|----|
| 1 | JOHDANTO | 5 |
| 2 | TODELLISUUS ELOKUVASSA JA TELEVISIOSSA | 6 |
| | 2.1 Todellisuuden määrittely | 6 |
| | 2.2 Todellisuus televisiossa | 7 |
| | 2.3 Elokuvan todellisuus | 10 |
| | 2.4 Dokumentin todellisuus | 11 |
| | 2.4.1 Dokumentti ja dokumenttielokuva | 11 |
| | 2.4.2 Säännöt ja velvoitteet | 14 |
| | 2.4.3 Dokumentin moodit | 15 |
| 3 | DARK RIVER FESTIVAL -DOKUMENTTI | 16 |
| | 3.1 Ideasta esituotantovaiheeseen | 16 |
| | 3.2 Kuvausvaiheesta jälkituotantoon | 18 |
| 4 | DOKUMENTIN TODELLISUUTEEN VAIKUTTAVIA ASIOITA | 19 |
| | 4.1 Ennakkosuunnittelu | 19 |
| | 4.2 Kuvausvaihe | 20 |
| | 4.3 Leikkaus | 22 |
| | 4.4 Ääni | 24 |
| | 4.5 Grafiikka | 25 |
| | 4.6 Efektit | 27 |
| 5 | YHTEENVETO JA LOPPUSANAT | 29 |
| | LÄHTEET | 31 |
| | LIITTEET | |

Liite 1. Dark River Festival -dokumentin käsikirjoitus

1 JOHDANTO

Elokuva- ja tv-tuotannoissa todellisuus on aina ajankohtaista. Jotta esimerkiksi elokuvan toimintaan voisi täysillä heittäytyä mukaan, on siinä oltava jonkinlainen todellisuusaspekti. Katsojan täytyy pystyä kuvittelemaan itsensä johonkin rooliin, jotta tapahtumat veisivät mukanaan.

Tosi-tv-sarjat kaappaavat katsojat mukaan toimintaan kerronnallisesti: kun sairaankuljetusta seuraavassa ohjelmassa loukkaantunutta ja vertavuotavaa uhria lähdetään kiihdyttämään sairaalaan helikopterilla, lyö katsojan sydän nopeasti, kun hän miettii, voiko potilas mitenkään selviytyä. Jotta tv-sarjoista, elokuvista ja dokumenteista saisi mahdollisimman mukaansatempaavia, tarvitaan käsikirjoittamista ja draaman kaaren rakentamista. Missä kulkevat materiaalin muokkaamisen rajat, kun kyseessä on todellisuutta kuvastava elokuva tai sarja?

Freelance ohjaaja-käsikirjoittaja Hanna Bergholm (2011) on todennut, että katsojat eivät välttämättä tiedosta dokumenttielokuvan taiteellista ja tulkinnallista puolta.

Keskustelin ystäväieni kanssa siitä, miten he mieltävät dokumenttielokuvan. Lähes kaikki sanoivat, että heidän mielestään dokumenttielokuvan tulee olla mahdollisimman autenttinen, sillä jo dokumentti-sana lupaa, että elokuva on dokumentaatio oikeista ihmisistä ja oikeista tapahtumista. Dokumentti käsitetään uutisen tavoin, mahdollisimman neutraalina ja todenmukaisena kuvana maailmasta. (Bergholm 2011.)

Opinnäytetyöni käsittelee aihetta, jota harva katsoja miettii: kaikki, mitä televisiosta näytetään, lukuun ottamatta journalistisia ohjelmia, on enemmän tai vähemmän tekijöidensä subjektiivinen näkemys aiheesta. Katsojan näkemä todellisuus ei siis olekaan rakennettu täysin objektiivisesti autenttisesta materiaalista.

Opinnäytetyössäni pohdin elokuvan ja tv:n antamaa todellisuuskuvaa pintapuolin ja keskityn erityisesti käsittelemään dokumenttielokuvaa. Käyn läpi dokumenttielokuvan haasteita ja velvoitteita todellisuuden käsittelyssä sekä dokumenttielokuvien luokittelun Bill Nicholnsin moodien avulla. Lopussa esittelen tapoja, joilla dokumentaristilla on mahdollisuus vaikuttaa dokumenttielokuvansa välittämään todellisuuteen.

Opinnäytetyöni produktiivinen osio on dokumentti kotkalaisen Dark River Festivalin rakennusviikosta ja festivaalipäivistä. Käsittelen dokumenttini tuotantovaiheita luvussa 3 ja dokumentin todellisuuteen vaikuttavien keinojen käyttöä ja ongelmia luvussa 4.

Halusin tehdä viimeiseksi työkseni tässä ammattikorkeakoulussa työn, jossa saisin itse päättää aikataulusta, sisällöstä ja toteutustavasta, ja siksi opinnäytetyölläni ei ole tilaajaa. Dokumenttini aihe oli jo seminaarityöstäni lähtien kehittynyt mielessäni, ja olinkin siksi erittäin iloinen, että sain sen toteuttaa.

2 TODELLISUUS ELOKUVASSA JA TELEVISIOSSA

2.1 Todellisuuden määrittely

Ennen kuin voidaan pohtia elokuva- ja tv-teollisuuden suhdetta todellisuuteen, täytyy määritellä, mitä tarkoitetaan todellisuuden käsitteellä. Määriteltäväksi valitsin kaksi käsitettä: realismin ja autenttisuuden.

Realismi-käsitteen valitsin, koska realismi on tyyliä muun muassa taiteessa. Realismin määrittely ei kuitenkaan ole helppoa: pelkästään Wikipedia (6.4.2011) luettelee 45 erilaista realismin suuntausta, joita ovat muun muassa fantastinen realismi, kriittinen realismi ja naiivi realismi. Erilaisia suuntauksia voidaan jakaa ryhmiin, esimerkiksi realismi taiteessa ja kirjallisuudessa ja realismi filosofiassa.

Papunen ja Rantasaari (2005) määrittelevät realismin esitystavaksi tai tyyliunnnaksi, jossa katsojalle annetaan vaikutelma, että todellisuutta kuvataan objektiivisesti ja totuudenmukaisesti. Esimerkiksi dokumentin katsojan annetaan ymmärtää, että kaikki, mitä hän näkee valkokankaalla, on todellisuutta, jota ei ole muokattu mitenkään. Kuten Papunen ja Rantasaari toteavat, valitettavasti totuutta ei voida jäljentää sellaisenaan, vaan valikointi yleensä on välttämätöntä. Jos viidelle ihmiselle annetaan tehtäväksi käydä valokuvaamassa sama talo, lopputuloksena on viisi erilaista kuvaa. Kuvat ovat totuudenmukaisia kuvia yhdestä talosta, mutta jokainen kuva on kuvaajan subjektiivinen näkemys kohteesta. Tällainen todellisuuden valikointi ja sen tulkinta toistuvat aina, kun käytämme jotain välinettä, kuten kameraa tai mikrofonia, ja yritämme tallentaa ympäröivää maailmaa.

Autenttisuus tarkoittaa esimerkiksi asiakirjojen tai tietojen alkuperäisyyttä, luotettavuutta, väärentämättömyyttä tai pätevyyttä (Factum 2003, 171). Dokumentin kohdalla autenttisuuden voi liittää muun muassa kahteen asiaan; taustatietoihin ja kameran edessä tapahtuvaan tilanteeseen puuttumiseen. Dokumenttiin on kerättävä taustatietoja, joiden autenttisuus on varmistettava, jottei dokumentti välitä vääristynyttä kuvaa ja

tietoa todellisuudesta. Autenttisuuden ongelman dokumentissa voi myös liittää kameran edessä olevien tilanteiden järjestämiseen tai ylipäättään tilanteisiin puuttumiseen. (Aaltonen 2006, 167.) Monet dokumentaristit ovat varmasti jossain vaiheessa uraansa pohtineet, onko seuraavaksi kuvattava tilanne tarpeeksi autenttinen, koska siihen on jollain tavalla kajottu.

Realismi -käsitettä voi siis käyttää määritettäessä elokuvan vaikutelmien suhdetta todellisuuteen, ja autenttisuus -käsitettä voi käyttää määriteltäessä elokuvan materiaalin suhdetta todellisuuteen. Kun käsitellään dokumentin suhdetta todellisuuteen, on tarpeellista tutkia kumpaakin asiaa; sekä vaikutelmia että käytettyä materiaalia.

Todellisuuden käsittely on jo lähtökohtaisesti vaikea aihe, koska jokaisen ihmisen käsitys todellisuudesta riippuu hänen taustoistaan ja maailmankatsomuksestaan. Ihminen ottaa maailmankatsomuksessaan kantaa elämän peruskysymyksiin ja pyrkii näin ymmärtämään olemassaolon kokonaisluonnetta. Ihmisen todellisuutta koskevat oletukset heijastuvat hänen ajatteluunsa, asenteisiin, tunteisiin ja valintoihin. (Parkkinen – Puukari 2007, 24.) Täysin objektiivista todellisuutta ei siis ole vaan todellisuus on aina jonkun subjektiivinen tulkinta, ja dokumentaristit ja muut tekijät heijastavat täten valintojensa kautta omaa maailmankatsomustaan tuotannoissaan.

2.2 Todellisuus televisiossa

Big Brother, Top Chef, Miljonääriäidit Maria ja Nina, Suurin Pudottaja, Diili, Ruotsin huonoimmat kuskit, Gene Simmonsin sukukalleudet, Poliisit, Kakola, Ruotsin laivalla 24h, Los Angelesin tatuointitarinat, Hauskat kotivideot... Luetteloa realitysarjoista eli tosi-tv-sarjoista voisi jatkaa pitkään. Nämä dokumentaariset, ”todellista” elämää kuvaavat sarjat ovat hiljaa hivuttautuneet tv-ohjelmistoon ja vallanneet sen. Sarjoja on nykyään niin paljon, että niitä voi jopa sijoittaa kategorioihin. Itse luokittelisin ne viiteen ryhmään: kilpailut (esimerkiksi Big Brother), ammatit (Poliisit), neuvonta (Kakola), myötähäpeä (Hauskat kotivideot) ja kadehdinta (Miljonääriäidit Maria ja Nina).

Kuinka todellisuutta kuvaavia nämä ohjelmat ovat? Mediakulttuurin tutkijan Mikko Hautakankaan mielestä tosi-tv:llä on kaiken kaikkiaan hyvin vähän tekemistä todellisuuden kuvaamisen kanssa. Hautakankaan mukaan tosi-tv-sarjat ovat lähempänä saippuaopperaa, melodraamaa. Ne vetoavat tunteisiin ja ovat kuohuttavaa, koukuttavaa viihdettä. (Koskimies 2008.)

Supersuosituksen tosi-tv-sarjan Suomen Big Brotherin ideana on laittaa ihmisiä kameroilla valvotun talon sisälle kilpailemaan siitä, kuka pysyy siellä pisimpään. Mielestäni ohjelma tarjoaa kaksi todellisuutta: talon ulkopuolisen todellisuuden ja talon sisäisen todellisuuden. Ensimmäiseen lukeutuu se, että ihmiset menevät taloon kilpaillakseen ja tulevat sieltä pois ”oikeaan maailmaan”. Toiseen todellisuuteen lukeutuu se, mitä talon sisällä tapahtuu: ajan myötä rajattu alue ja säädelty elämä muuttavat jonkin verran asukkaiden käytöstä normaalista, talon ulkopuolisesta käytöksestä. Psykoterapeutti Teemu Ryhänen sanoikin ohjelmassa Big Brother: Asukkaaksi taloon? (Subtv 29.8.2011), että Big Brother -talo on omituinen paikka, jossa varmasti kaikista reaktioista, tunteista ja ehkä ajatuksistakin tulee paljon voimakkaampia kuin talon ulkopuolella. Voimistuminen perustuu ehkä mekanismiin, jossa asukkaat eivät pääse mitään asiaa pakoon. Asukkaat siis tavallaan pakotetaan kohtaamaan asiat uudella tavalla, Big Brother -talon sääntöjen puitteissa. Entiset BB-talon asukkaat ovat jopa kuvailleet talossa oloa pikamatkana minuuteensa. Edellä mainituista kommentteista voi siis päätellä, että Big Brotherissa nähtävät ihmisten reaktiot ovat jopa vielä todellisempia kuin ulkomaailmassa.

Paljon keskustelua herättänyttä Suomen Big Brother -ohjelman tuotantoyhtiötä Metronomea on viime vuosien aikana syytetty sisällön ohjailemisesta (Lähteenmäki 2010) ja äänestystulosten manipuloinnista (Big Brother -tuotanto: "Emme manipuloineet tuloksia!" 2010). Paheksuntaa herättäneistä juhlista nousi kohu, kun tuotantoyhtiö tarjosi asukkaille aiempaa suuremman määrän alkoholijuomia, minkä seurauksena asukkaat suutelivat toisiaan, oksentelivat ja sammuivat. Kun Big Brotherin tuottaja Mikko Räisäseltä (Lähteenmäki 2010) kysyttiin juhlien rajuudesta, hän vastasi, ettei ketään asukasta pakotettu juomaan. Ehkä on kuitenkin kysymättäkin selvää, että tuotantoyhtiö haki juomien suurella määrällä kyseenalaista tv-viihdettä, vaikka he eivät sitä ikinä tule myöntämäänkään.

Jos Big Brother kuvaisi dokumentaarisesti todellisuutta eli ei ohjailisi tapahtumia ollenkaan tai ohjailisi niitä vain vähän, saattaisi ohjelma olla tylsä: tietty määrä ihmisiä tekisi arkisia askareita päivästä toiseen ja tylsistyisi ilman virikkeitä. Big Brother -talossa oleminen saattaisi myös olla vaarallista asukkaille, koska tuotantotiimi ei karsisi ja valitsisi asukkaita tarkasti vaan arpoisi heidät. Niinpä on tarpeellista luoda aiemmin mainitsemani talon sisäinen todellisuus, jossa tuotantoyhtiö oman harkintansa mukaan ohjailee tapahtumia ja pitää kontrollin. On siis olemassa käsikirjoitus, johon sisältyy esimerkiksi erilaiset kilpailut ja tapahtumat, mutta reality-määreen ohjelma

saa, koska kilpailijoiden tekemiset, sanomiset ja reagoimiset ovat niin tosia kuin ympäröivä ympäristö antaa myöten.

Tiedonvälitykseen pyrkivissä televisio-ohjelmissa, esimerkiksi uutisissa, tällaista kahden todellisuuden vaihtelua ei saisi olla, koska tv-uutiset edustavat journalismia. Uutiset pitää esittää mahdollisimman neutraalisti ilman henkilökohtaisia mielipiteitä tai manipulointia.

Uutisten näyttämään todellisuuskuvaan ei vaikutakaan ihmisten tulkinta asioista, vaan uutistoimistoiden ja uutishuoneiden valikointi uutisissa: puhutaan uutiskynnyksen ylittämisestä (YLE Uutiset - Jotta suomalaiset tietäisivät 2008). Erilaisilla uutishuoneilla on erilaiset kynnykset, esimerkiksi Ylen uutisten ja Nelosen uutisten painotus on erilainen. Vuonna 1998 ensimmäisen lähetyksen tehnyt Nelosen uutiset alkoi tehdä uutisia nuorille kaupunkilaisille. Aiheita olivat muun muassa oma terveys, oma raha ja oma turvallisuus. (Lahdenmäki 2010.) Yle uutiset kertoo suomalaisten elämään vaikuttavista, tärkeistä ja kiinnostavista asioista (YLE Uutiset - Jotta suomalaiset tietäisivät 2008).

Koska ihmiset luottavat saamaansa tietoon melkein sokeasti, on pelottavaa, että kuva-journalismissakin tapahtuu silloin tällöin virheitä. Mieleenpainuvin lähimenneisyyden paljastus oli vuonna 2007 Ylen uutisissa näytetyn, olevinaan uuden materiaalin osoittautuminen vanhaksi, Titanic-elokuvassakin käytetyksi materiaaliksi. Uutisjuttu koski venäläisten sukellusveneiden pohjoisnavan valloitusta, mutta osa materiaalista oli Titanicin etsinnöistä Pohjois-Atlantilta. Ylen uutiset oli saanut materiaalin uutistoimisto Reutersilta, joka puolestaan oli saanut sen Venäjän RTR-kanavalta. (Lindfors – Yli-Ojanperä 2007.)

Edellä mainittu tapaus nostattaa helposti kysymyksiä siitä, kuinka paljon katsojat oikeastaan luottavat uutisointiin ja kuinka paljon sen antamaan todellisuuskuvaan kannattaa luottaa. Nuorella sukupolvella ei ole muistissaan sota-aikana käytettyä propagandauutisointia, joka väritti tapahtumia, miten halusi. Esimerkiksi toisen maailmansodan aikana Japanissa propaganda ilmoitti, että Masafumi Arima, japanilainen merisotilas ja vara-amiraali, oli tuhonnut amerikkalaislaivaston lentotukialuksen lentämällä oman koneensa sitä päin. Todellisuudessa Ariman kone oli ammuttu alas, ja se oli pudonnut 30 metriä ohi lentotukialuksen. Arima muistetaan ensimmäisenä kamikazena Japanissa. (Harjula 2009, 22.)

Tv:n todellisuudessa korostuvat tosi-tv-sarjojen kohdalla viihteellisyys ja sen myötä näkyvyys. Jotta sarjasta saataisiin mahdollisimman viihdyttävä, todellisuutta muokataan monella tapaa. Sanat "tosi" ja "reality" saattavat harhauttaa katsojan luulemaan, että tosi-tv-sarjat näyttävät täyttä todellisuutta puuttumatta tapahtumiin.

Tv-uutisissa luotettavuus on kuitenkin viihteellisyyttä ensiarvoisempi asia. Olen seurannut silloin tällöin television ohjelmien katsojalukuja ja todennut, että kilpailevien uutislähetysten on vaikea voittaa Ylen puoli yhdeksän uutisten katsojalukuja ja harva viihdeohjelmakaan pystyy siihen (Finnpanel 2011). Katsojat pitävätkin yleisesti Ylen tv-uutisia luotettavampana kuin esimerkiksi MTV3:n uutisia (Sanomalehti yhä tärkein yksittäinen uutislähde 2009). MTV3:n uutiset ovat "vihteellisemmät" loppukevennyksineen, ja ehkäpä juuri siksi katsojat pitävät Ylen uutisia luotettavampina.

2.3 Elokuvan todellisuus

Olen varma, että joku uskoo vieläkin, että The Blair Witch Project -elokuvan (1999) tapahtumat olivat totta. Elokuvan julkistaminen oli yksi isoimmista huijauksista elokuvan historiassa: lehdissä kerrottiin, kuinka kolme opiskelijaa olivat lähteneet tekemään dokumenttia Blair Witch -tarusta. Opiskelijat katosivat, ja vain heidän kuvamansa materiaali löydettiin. Lehdissä ja internetissä uskoteltiin, että elokuva on tehty tuosta materiaalista, ja elokuva on siis enemmän dokumentti kuin fiktiivinen tarina.

Todellisuudessa materiaalissa näkyvät ”opiskelijat” olivat näyttelijöitä, jotka kuvasivat toisiaan halvoilla kameroilla käsivaralta parin päivän kameran käsittely -kurssin jälkeen. Näyttelijät kulkivat keskenään metsässä ohjaajan ohjeiden mukaisesti improvisoiden, ja heille lähetettiin vain tieto, minne heidän olisi seuraavaksi kuljettava. (Lim 1999.)

Jari Rantala (2002) toteaa arvostelussaan, että The Blair Witch Project -elokuva onkin itse asiassa *amerikkalaisen nuoren elokuvantekijäpolven vastaus tanskalaisten DOGMA-elokuville*. Dogma 95 oli neljän tanskalaisohjaajan (mm. Lars von Trier) luoma suuntaus, jossa kymmenellä teesillä puututtiin muun muassa teknisten tehosteiden käyttöön ja totuuden manipulointiin elokuvataiteessa (Jääskeläinen 2006, 67). Yksi neljästä ohjaajasta, Mogens Rukow, sanoi haastattelussa, että Dogma-elokuvien idea oli asettaa sääntöjä, jotka rajoittavat ohjaajan mahdollisuutta "menettää itsensä" tekniikalle (Munch 1999).

Yksi mielenkiintoisin elokuvan suuntaus todellisuutta tarkastellessa, on tositapahtumiin perustuva elokuva. Näitä ovat muun muassa World Trade Center (2006), Kunin-kaan puhe (2010), Vuosi nuoruudestani (1999) ja Aleksanteri (2004). Olen monesti miettinyt, mistä katsoja voi tietää, mitkä hänen katsomansa elokuvan tapahtumista ovat todella tapahtuneet, mitkä eivät ole. Vastausta ei voikaan tietää, jos ei ole ennen elokuvaa tehnyt taustatyötä ja selvittänyt tapahtumien kulkua. On toki myös olemassa elokuvia, joista katsojat väistämättä tuntevat jo etukäteen tapahtumien kulun (esimerkiksi World Trade Center). Elokuvan kivijalkana ovat todellisuuden tapahtumat, joiden päälle rakennetaan fiktion ja todellisuuden sekoittava teos, josta katsoja ei erota fiktion ja todellisuuden eroa.

Elokuvaa World Trade Center olivat tekemässä todellisuudessakin paikalla olleet poliisit John McLoughlin ja Will Jimeno, jotka halusivat tehdä elokuvan tapahtumista mahdollisimman tarkat. Ehkäpä heidän ei kuitenkaan olisi pitänyt olla mukana, koska ihmiset saivat McLoughlinin ja Jimenon mukanaolosta sen kuvan, että elokuva olisi dokumenttimainen. Kritiikki alkoikin, kun väärää seikkoja alkoi paljastua. (Liss 2006.) Tositapahtumiin perustuvat elokuvat luovat siis pakostikin katsojissa tietynlaisia odotuksia; niiden laadun määrää esimerkiksi se, koskettiko todellinen tapahtuma katsojaa, minkälainen tapahtuma tai henkilö oli todellisuudessa ja tietääkö katsoja mitään tapahtumasta tai henkilöstä, johon elokuva perustuu. Joka tapauksessa elokuvantekijät ottavat aina tietoisesti riskin kirjoittaessaan alkuteksteihin, että tarina perustuu tositapahtumiin, koska siinä vaiheessa, kun katsojat kritisoiivat tapahtumien väärentämisestä, on turha selitellä, että osa elokuvasta on fiktiota. Elokuvaajillakin on jonkinasteinen vastuu kuvaamistaan todellisista henkilöistä samalla tavalla kuin dokumentaristeilla.

2.4 Dokumentin todellisuus

2.4.1 Dokumentti ja dokumenttielokuva

Johdannossani Hanna Bergholmin (2011) ystävät pohtivat, miten he mieltävät dokumenttielokuvan. Vastauksista voi päätellä, katsojat uskovat tai haluavat uskoa edelleenkin, että dokumentti on täysin todenmukainen ja neutraali. Kyseinen harhausko voi johtua dokumentti-sanasta, joka on synonyymi esimerkiksi käsitteille asiakirja ja todistuskappale (Weilin+Göös tietosanakirja 1 A-Fa 1992, 346).

Jouko Aaltonen (2011, 17) huomauttaa kirjassaan Seikkailu todellisuuteen, että elokuvantekijöille "objektiivisuuden" ja "tasapuolisuuden" tavoittelu ei välttämättä ole

normi, koska maailmakaan ei ole tasapuolinen tai oikeudenmukainen. Katsojien on kuitenkin voitava luottaa siihen, että tekijät esittävät asiansa rehellisesti ja parhaan tietämyksensä mukaisesti.

Dokumenttielokuva ei ole ikinä ollut täysin neutraali tai todenmukainen: jo Nanook of the North -elokuvassa (1922), jota pidetään maailman ensimmäisenä dokumenttielokuvana, kuvaaja Robert Flaherty häikäilemättä lavasti tilanteita. Dokumentaristeille ei ole määritelty todellisuuden liiallisen vääristelyn rajoja, vaan jokaisen on mietittävä ja vedettävä ne rajat itse. (Orkomies 2004, 1.)

Joskus valintojen tekeminen ja rajojen vetäminen on hankalaa, ja eettiset kysymykset tulevat esille. Jouko Aaltonen (2006, 174) kuvaa kirjassaan tilanteen, jossa dokumentaristi Lasse Naukkarinen on kuvannut seurantadokumentin Esa-pojastaan, mutta lisännyt dokumenttiinsa animaatiota ja unijaksoja, joita voi pitää fiktiivisinä:

Autenttisuuden ongelma tuli tekijää vastaan, kun Esa kysyi isältään unijaksoista nähtyään elokuvan ensimmäisen kerran: ”Isi, ovatko nämä minun uniani?” Naukkarinen kirjoittaa tapauksesta: ”Vanhana dokumentaristina tunsin kirpeän piston sydämessäni, olemmeko toimineet eettisesti oikein.”

Henry Bacon (2000, 23) toteaa, että jotta elokuva saavuttaisi täydellisen muodon, on sen elementtien, kuten kuvien ja äänien, lavastuksen, valaistuksen, näyttelijäntyön, kameratyön, leikkauksen, dialogin ja musiikin, palveltava kokonaisuutta. Kun kaikki osatekijät palvelevat kokonaisuutta, on saavutettavissa taideteoksen ykseys. Baconin (mts. 21) mukaan parhaimmillaan muoto takaa sen, että katsojan kiinnostus ja tuntu sisällön merkittävydestä säilyy läpi elokuvan koko keston.

Dokumentaristin on paljon haasteellisempaa saada elokuvansa muodosta täydellinen kuin fiktiivisten elokuvien tekijän, koska elementtien hallittavuus on pienempi. Esimerkiksi koostettaessa dokumenttia jostain tapahtuneesta luonnonmullistuksesta, on dokumentaristin vain hyväksyttävä se tosiasia, että suurimmaksi osaksi ihmiset ovat kuvanneet tapahtuman huonolaatuisilla matkapuhelinkameroillaan ja vähäisellä sommittelukokemuksella. Kuitenkin autenttinen materiaali on tärkeää, jotta nähdään, millainen luonnonmullistus oli paikallaolijoiden silmin. Elementtien hallittavuuden puuttuminen on omiaan luomaan kiusauksen materiaalin manipuloimiseen ja todellisuuden väärentämiseen.

Vaikka dokumentaristi jäisikin kiinni totuuden manipuloimisesta ja saisi osakseen kritiikkiä, ei se välttämättä tarkoita sitä, ettei hän voisi voittaa dokumentillaan palkintoja.

Ei ole myöskään taattua, että dokumentaristi ei jatkossa manipuloisi dokumenttinsa sisältöä. Yhdysvaltalainen dokumentaristi Michael Moore on tehnyt molemmat: Hänen dokumenttinsa *Bowling for Columbine* (2002), joka käsittelee amerikkalaista ase-kulttuuria, sai parhaan dokumentin Oscar-palkinnon, vaikka dokumentti sai myös paljon kritiikkiä tapahtumien lavastamisesta. (Grant – Hillier 2009, 20.) Lähtien dokumentista *Roger and Me*, joka on Mooren ensimmäinen täyspitkä dokumentti, on Moorea syytetty materiaalin manipuloimisesta ja faktojen oudosta, jopa harhaanjohtavasta käsittelystä (mts. 184). Silti Mooren huumoria ja viihteen keinoja sisältävät dokumentit pitävät suosionsa ja vetävät yleisöä elokuvateattereihin.

Dokumentaristi Katja Lautamatin (2011, 3) mukaan Mooren dokumenteilla onkin yhteys *Cinema Verité* -tyylilajiin (ranskasta käännettynä "totuuselokuva"). Tämä tyylilaji pohjautuu ajatukseen, että kuvaustilanteet väistämättä vaikuttavat ihmisiin, eikä todellisuutta voi siksi kuvata sellaisenaan, objektiivisesti. *Cinema Verité* -tyylilajissa käytetään muun muassa lavastettuja kohtauksia ja provosoidaan tilanteita kameran läsnäololla. Tärkeitä ovat kuvaustilanteiden aidot olosuhteet; kuvausryhmän läsnäolo voi käynnistää paljastavia ja kiinnostavia tilanteita.

Totuuden käsittelyn keinoista huolimatta, Moore on nostanut esiin mielenkiintoisesti epäkohtia amerikkalaisesta yhteiskunnasta. Hyvä tarkoitus ei kuitenkaan saisi pyhittää keinoja: siitä on esimerkkinä journalismin puolelta *News of the World* -tabloidin kohdalo, kun selvisi lehden laajamittainen puhelinten salakuuntelu. Lehden viimeinen numero ilmestyi 10.7.2011 ja News Corporationin Euroopan-toiminnoista vastaava James Murdoch totesi: *News of the Worldin tehtävänä oli vaatia ihmisiä tilille teoistaan. Itsensä suhteen se kuitenkin epäonnistui. Väärintekijät muuttivat hyvän uutishuoneen pahaksi, eikä sitä täysin ymmärretty tai yritetty selvittää.* (Salakuuntelukohussa ryvettänyt *News of the World* lopetetaan 2011.)

Dokumentin näyttämään todellisuuteen voi vaikuttaa monella tapaa. Kyse ei ole pelkästään kuvamateriaalin autenttisuudesta, vaan myös esimerkiksi äänimaailmalla ja efekteillä, kuten animaatioilla, voidaan muuttaa dokumentin välittämää maailmaa. Jopa leikkaustiheydellä ja kuvien järjestyksellä on merkitys.

Vuoden 1929 dokumenttielokuva *Mies ja elokuvakamera* (Tshelovek s kinoapparatom) on hyvä esimerkki tarkasteltaessa todellisuuteen vaikuttavia asioita. Dokumenttielokuva on kokeilunhaluinen kaupunkisinfonia, joka yhdistää kaupunkielämän sinfoniseen kuvaamiseen efektejä. Kyseisen dokumenttielokuvan ohjaaja Dziga Vertov sanoi aikoinaan: *Miehen ja elokuvakameran päämääränä on tehdä tutuksi elokuvallis-*

ten keinojen kielioppi (Glödstaf 2006). Jo dokumenttielokuvan alkuteksteissä luvataan, ettei elokuva perustu käsikirjoitukseen ja että se ei tukeudu teatteriin. Elokuvaa on siis tehty esimerkiksi ilman lavasteita ja näyttelijöitä. Nykymääritelmän mukaan se on siis dokumenttielokuva.

2.4.2 Säännöt ja velvoitteet

Suomen Journalistiliiton sivuilla on journalisteille suunnatut ohjeet (Suomen Journalistiliitto 2011, 1), joiden *tavoitteena on tukea sananvapauden vastuullista käyttämistä joukkoviestimissä ja edistää ammattieettistä keskustelua*. Ohjeissa mainitaan, että journalisteilla on velvollisuus pyrkiä totuudenmukaiseen tiedonvälitykseen ja että *yleisön on voitava erottaa tosiasiat mielipiteistä ja sepitteellisestä aineistosta. Myöskään kuvaa tai ääntä ei saa käyttää harhaanjohtavasti*. Elokuva- ja tv-tuotannoille ohjeita ei ole, koska ne luokitellaan taidemuodoksi. Dokumentaristit kuitenkin ovat taiteen ja tiedonvälityksen rajalla: Dokumenttielokuva viittaa elokuvaan, joka kuvaa todellisuutta enemmän kuin fiktio- eli näytelmäelokuva. (Laitinen – Raike – Viikari 2011). Dokumenttielokuva ei siis välttämättä ole täysin totuudenmukainen.

Dokumenttielokuvan teon sääntöjä tutkiessaan löytää valtavan mielipiteiden kirjon. Bill Nichols (Kuittinen 2004) kiteyttää säännöt hyvin: *[---]ei ole olemassa mitään sääntöjä, mutta säännöt on hyvä tuntea*. Tutkijat ja tekijät haluavatkin korostaa, että dokumenttielokuvakin on elokuvantekoa; suurimpana erona fiktion on vain se, että henkilöt elävät elämäänsä elokuvan jälkeenkin.

Koska tarinan henkilöt ovat oikeita, on dokumentaristeilla vastuu siitä, kuinka oikeudenmukaisessa valossa he päähenkilönsä näyttävät. Pitkänlinjan elokuvantekijä Tahvo Hirvonen onkin todennut, että hän pyrkii tekemään elokuvansa niin, että voi niiden jälkeenkin jatkaa elämäänsä selkä suorassa. (Kuittinen 2004.)

Dokumentaristin velvoitteena on pyrkiä olemaan uskollinen todellisuudelle. Kuten Jarmo Valkola (2002, 75) kirjoittaa, dokumentilla saattaa olla myös kulttuurisia ja kasvatuksellisia velvoitteita. Valkolan mukaan dokumentin sosiaalinen velvoite liittyy siihen, että *huolellisen dokumentaation myötä mahdollistuu hankalien asioiden syvällisempi hahmottaminen verrattuna muiden medioiden tapaan käsitellä ongelmia*.

Dokumenteilla on siis isoja velvollisuuksia, ja dokumentit luovatkin vakavuudellaan sopivasti vastapainoa television fiktiiviselle ohjelmavirralle. Jotta dokumentit saavuttaisivat katsojia, ne ovat kuitenkin olleet Valkolan (2002, 76) mukaan sidoksissa

ohjelmaformaattien muotoutumiseen. Sidos on johtanut myös eri lajityyppien sekoittumiseen, kun pyrkimyksenä on ollut yhä vetävämpien ohjelmaformaattien kehittäminen. Dokumentaristit ovat siis jatkuvasti paineen alla tuottaa dokumentteja, jotka soveltuvat jonkun tv-kanavan kokonaisidentiteettiin ja yleiseen linjaan suhteessa dokumenttituotantoon. Joistakin dokumentaristeista painostus tuottaa tietynlaisia dokumentteja vaikuttaa siltä, että heidän taiteellista vapauttaan rajoitetaan. (Mts. 79.)

2.4.3 Dokumentin moodit

Fiktioelokuvan genren päättää elokuvan valmistuttua viimekädessä tuottaja. Yleensä kuitenkin, kun dokumenttielokuvaa aletaan tehdä, lopputulos on dokumenttielokuva eli toimintaelokuvasta ei tule toimintadraamaa kuten fiktion saralla saattaa käydä. Dokumenttielokuva käsitetään yhtenä isona genrenä esimerkiksi komedian ja draaman rinnalla. Dokumenttielokuvatkin voi kuitenkin jakaa erilaisiin luokkiin, jotka eroavat toisistaan merkittävän paljon esimerkiksi todellisuuden kuvaamisen tyyliä.

Yksi tapa luokitella on yhdysvaltalaisen elokuvateoreetikko Bill Nicholisin dokumentin moodit, vaikkakin sekään ei ole aivan aukoton tapa, sillä moodeja voi olla monia päällekkäin yhdessä dokumenttielokuvassa. Nicholisin moodit perustuvat siihen, miten dokumentissa käsiteltävää aihetta lähestytään. Jouko Aaltonen (2006, 81–82) kokoaa Nicholisin kuusi moodia seuraavasti:

Poettinen (poetic) moodi painottaa visuaalisia assosiaatioita, tonaalisia tai rytmisiä ominaisuuksia, kuvailevia jaksoja ja formaalia muotoa.

Selittävä (expository) moodi perustuu argumentaatiolle ja sanalliselle kommentaareille. Dokumentin katsojaa puhutellaan suoraan, puheella tai kuvateksteillä.

Havainnoiva (observational) moodi painottaa suoraa suhdetta elokuvan henkilöiden jokapäiväiseen elämään, jota havainnoidaan asioihin puuttumatta. Tapahtumia ei järjestetä tai lavasteta, ja dokumentaristi pyrkii siihen, että henkilöt unohtavat kameran ja käyttäytyvät kuin ketään ulkopuolista ei olisi paikalla.

Osallistuva (participatory) moodissa tärkeintä on elokuvantekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus. Elokuvantekijä tai -tekijät haastattelee, provosoi tai osallistuu jotenkin muuten tilanteeseen.

Refleksiivinen (reflexive) moodi kiinnittää huomiota vallitseviin dokumentin teon ennako-oletuksiin ja konventioihin. Se lisää katsojan tietoisuutta elokuvassa esiintyvän todellisuuden konstruoidusta, rakennetusta luonteesta, jolloin tekijän ja katsojan suhde

korostuu. Refleksiivinen moodi ei ainoastaan näytä elokuvan keinotekoisuutta vaan myös kyseenalaistaa sen.

Performatiivisessa (performative) moodissa keskeistä on esittäminen, performaatio. Dokumenttielokuva ei ole enää vain ikkuna maailmaan, eikä sen dominoiva ominaisuus ole referointi vaan nimenomaan esittäminen. Performatiivisessa moodissa sekoituu ekspressiivistä, poeettista ja retorista aspektia. Raja dokumentin ja fiktion välillä hämärtyy, ja moodi hylkii objektiivisuutta ja suosii mieleen palauttamista ja tunnetta.

Moodit ovat toinen toistaan erilaisempia, ja niitä noudattamalla tehtyjen dokumenttielokuvien tekotavatkin ovat erilaisia. Dokumentin todellisuus muuttuu sitä mukaa, kun moodien elementtejä jätetään pois tai korostetaan. Aaltonen (2011, 25) toteaaakin, että kun genre määrittelee fiktiivisen maailman laadun, niin Nicholisin moodit taas ovat todellisuuden esittämisen tyyppejä, koska dokumenttielokuva jäsentää todellista maailmaa. Moodeja voi myös ajatella tekemisen strategioina: niiden avulla dokumentaristi pystyy hahmottamaan tekemisiään ja saamaan ideoita tyyliinsä ja tekotapaansa.

Dokumentin moodien päällekkäisyys ei yleensä aiheuta muita ongelmia kuin, että dokumentin määrittäminen moodien avulla on vaikeampaa. Katsojalle taasen on hämmentävää, jos dokumentin tyyli vaihtuu kesken dokumentin. Tyylin vaihtamisessa on riskinsä, ja se vaatii taitoa ja suunnittelua. Alan Rosenthal (1996, 136) suosittelee kirjassaan *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, että varsinkin kokemattoman ohjaajan tulisi päättää tyyliinsä ennen dokumentin teon alkua ja pitäytyä tyyliinsään dokumentin alusta loppuun.

3 DARK RIVER FESTIVAL -DOKUMENTTI

3.1 Ideasta esituotantovaiheeseen

Opinnäytetyöni produktiivinen osio on dokumentti Dark River Festivalin rakentamisviikosta ja festivaalipäivistä.

Dark River Festival on kotkalaisen Kesto Ry:n (Kotkan Kestävän Musiikin Yhdistys Ry) järjestämä raskaan musiikin festivaali, joka järjestetään Kotkan Laajakoskella, Honkalan ampumahiihtostadionilla. Festivaali järjestettiin tänä vuonna 12.–13. elokuuta.

Ensimmäinen Dark River Festival järjestettiin vuonna 2004. Alkuaikoinaan se oli ilmaistapahtuma, jossa soitti pääosin paikallisia yhtyeitä, järjestäjien tai kaverisuhteilla paikalle saatuja bändejä. Nykyään Honkalan hiihtomajalta läheiselle stadionille siirtynyt Dark River Festival on kuitenkin ottanut askeleita kohti isompaa festivaalia kuuluisien bändien ja isomman tekniikan myötä. Samalla festivaalialue on suurentunut, ja anniskelualueen ja paitamyynnin rinnalle ovat tulleet kahvio ja tatuointiteltat. Itse olen ollut todistamassa tätä kasvua, koska olen käynyt kyseisillä festivaaleilla silloin, kun se järjestettiin pienellä hiihtomajalla, ja nyt olin vihdoin näkemässä stadionille järjestetyn alueen.

Ideani dokumenttiin lähti osaksi kunnioituksesta Dark River Festivalin järjestäjiä kohtaan; he ovat todistaneet, ettei tapahtuman tarvitse olla keskellä suurta kaupunkia tai tarjota huippuyhtyeitä ja musiikkia monenlaiseen makuun, jotta se pysyisi hengissä. Vaikka festivaali järjestetään kirjaimellisesti keskellä metsää ja vaikka kaikki yhtyeet eivät ole kansainvälistä suosiota saaneita, on Dark River Festival järjestetty vuodesta toiseen, ja se on kasvanut pienestä tapahtumasta varteenotettavaksi festivaaliksi. Ehkäpä juuri paikallisten yhtyeiden tukeminen ja isolle lavalle päästäminen onkin kyseisen festivaalin yksi tärkeimmistä tukipilareista.

Dokumentin aiheella halusin myös haastaa itseni tekemään dokumentin, jossa olisi olta- tava kokoajan varuillaan: monia asioita olisi osattava ennakoida, ympärillä tapahtuisi koko ajan eri asioita, ja kuvauspäätöksiä pitäisi tehdä nopeasti.

Minulla oli vuoden 2011 keväällä alustava suunnitelma dokumentista, kun pyysin Dark River Festivalin järjestäjiltä kuvauslupaa. Harmikseni varsinaisen päätöksen saaminen kesti keväästä pitkälle kesään. Aikataulun venymisen takia aikaa ei jäänyt pitää järjestäjien kanssa palaveria, jossa olisimme voineet hioa suunnitelmaani, ja olisin voinut ottaa heidän mielipiteitään ja näkemyksiään huomioon. Yhteydenpito rajoitui sähköposteilla viestittelyyn.

Kun kirjoitin käsikirjoituksen (liite 1) dokumentille, en tarkoituksella tehnyt siitä tark- kaa tapahtumien kannalta. Hahmottelin siinä lähinnä dokumentin tyyliä, enkä keskittynyt tapahtumien toivomiseen. Käsikirjoituksen löyhyydellä halusin taata sen, että kuvaustilanteessa säilyttäisin mahdollisimman luovan otteen ja mieltäisin ennemmin, miten kuvaan kuin mitä kuvaan.

Kuvauskaluston varaus ja lainaaminen koululta hoitui hyvin lab. mestari Sauli Simo- lan ja av-vahtimestari Klaus Alhon avustuksella. Heidän ansiostaan minun ei tarvinnut

matkustaa Helsingistä Kouvolaan täyttämään paperikaavaketta vaan pystyin hoitamaan varauksen kätevästi sähköpostilla.

3.2 Kuvausvaiheesta jälkituotantoon

Aloitin dokumentin varsinaisen kuvaamisen maanantaina 8. elokuuta. Edellisellä viikolla olin käynyt kuvaamassa muutamana päivänä Honkalaa ennen kuin mitään alettiin rakentaa. Maanantaista torstai-iltaan saakka kuvasin muun muassa festivaalialueen teltojen pystytystä, anniskelualueen rakentamista ja lavan tekniikan ripustamista ja testaamista.

Festivaalin järjestelyistä vastaavan Lauri Eerolan haastattelu kuvattiin keskiviikkona. Opiskelujeni aikana olen ollut mukana useassa haastattelussa ja siksi tiedän, minkälainen tilanne on yleensä, kun haastateltavan eteen pystytetään kamera: haastateltava menee henkiseen "lukkoon" jännityksestä, ja kunnollisia vastauksia saa yleensä hakea pitkään. Eerolan haastattelu oli kuitenkin iloinen yllätys, koska hän vastaili kysymyksiini rennosti ja vastaukset olivat pitkiä. Kokemattomuuteni tällaisista hyvistä haastatteluista melkein kostautui, koska olin valmistellut vain noin kaksikymmentä kysymystä ja Eerola saattoi yhteen kysymykseen vastatessaan vastata samalla kahteen muuhun. Onnistuin pitämään itseni kuitenkin kysymysten tasalla ja pystyin jopa spontaanisti esittämään lisäkysymyksiä. Haastattelussa apunani äänittämässä oli av- ja uusmedian opiskelija Ville Rajala. Hän oli paikalla myös kuvaamassa festivaalin avajaispäivänä perjantaina.

Perjantaina ja lauantaina, kun festivaali oli käynnissä, kuvasin aamusta keskiyöhön. Pidin taukoa ainoastaan, kun kävin siirtämässä materiaaleja muistikortilta tietokoneelle, jotta saisin lisää tallennustilaa korteille. Festivaalipäivien kuvaus olivat melko raskasta niin henkisesti kuin fyysisestikin: ympärillä tapahtui koko ajan ja oli oltava jatkuvasti valmiina kuvaamaan. Tärkeää oli yrittää havainnoida ihmisiä, ja ennakoida, mitä he tekevät. Kumpanakin päivänä oli hetkiä varsinkin aamulla ja iltapäivällä, kun sai odotella, että jotain tapahtuisi. Odottelu oli usein turhauttavaa, mutta se palkittiin illalla, kun yleisöä tuli festivaalialueelle enemmän ja tunnelma tiivistyi.

Kuvaukset loppuivat sunnuntai-iltapäivällä, jolloin oli festivaalin purkupäivä. Kaikki, itseni mukaan lukien, olivat väsyneitä, ja siksi purkutyöt edistyivät verkkaisesti. Iltapäivällä päätin, että tarvittava materiaali oli kuvattu, kiitin paikallaolijoita yhteistyöstä ja päätin kuvaukseni. Kaiken kaikkiaan kuvamateriaalia kertyi viikon aikana noin 400 minuuttia.

Kuvausten jälkeen pidin pari viikkoa lomaa, enkä koskenutkaan kuvausmateriaaliin, jotta saisin tuoreen näkemyksen sen tarkasteluun leikkausvaiheessa. Leikkauksen aloitin karsimalla ylimääräisen materiaalin pois ja hahmottelemalla runkoa. Päädyin tekemään leikkauksen päiväkohtaisesti eli dokumentissa edetään maanantaista sunnuntaihin. Tehtyäni rungon aloin taas karsia materiaalia ja paneuduin enemmän kuvien järjestykseen, kuvakokoihin ja jatkuvuuteen.

Leikkausvaihe oli raskas, koska materiaalia oli paljon, ja pelkästään sen läpikäyminen vei aikaa. Jos työlläni ei olisi ollut deadlinea, olisin jossain vaiheessa myös pitänyt leikkauksesta useamman vuorokauden tauon ja palannut työn ääreen tuoreen näkemyksen kanssa. Tällä kertaa se ei valitettavasti ollut mahdollista, ja leikkaus oli loppuvaiheessa hankalaa, kun en aina hahmottanut, mikä materiaalista oli relevanttia ja mikä ei.

Leikkauksen lisäksi värimäärittelin dokumentin, tein grafiikat ja rakensin äänimaailman. Kaiken kaikkiaan jälkituotantovaihe kesti syyskuusta 2011 marraskuun alkuun. Lisää dokumenttini jälkituotantovaiheesta kerron luvussa 4.

4 DOKUMENTIN TODELLISUUTEEN VAIKUTTAVIA ASIOITA

4.1 Ennakkosuunnittelu

Dokumentin, kuten kaikkien muidenkin tv- ja elokuvatuotantojen, tekeminen alkaa suunnittelusta. Dokumentin suunnittelu poikkeaa kuitenkin edellä mainittujen tuotantojen suunnittelusta siten, että dokumentaristi ei voi tietää ennalta, mitä kaikkea kameran edessä näkyy. Hän voi suunnitella, miltä kannalta hän tarkastelee asioita dokumentissaan, miten rakentaa dokumenttinsa, mitä haluaisi kuvata ja miten haluaisi kuvata. Suunnitteluvaiheessa tulevan dokumentin todellisuuteen vaikuttava asia onkin asioiden rajaaminen: kun asioita halutaan näyttää jostakin näkökulmasta, on pakko jättää muut vaihtoehdot pois. Ihanteellistahan olisi tarkastella asioita niin monelta suunnalta kuin mahdollista ja näin mahdollistaa asian kokonaisvaltainen tutkiskelu, mutta valitettavasti siinä tapauksessa kaikista puolista saadaan vain pintaraapaisu, tai dokumentista tulee liian pitkä. Jotta dokumentti voisi sukeltaa pintaa syvemmälle ja kesto pysyisi vielä katsojien sietokyvyn piirissä, suunnitellaan dokumentit yleensä tarkastelemaan asioita vain yhdestä tai muutamasta näkökulmasta.

John Webster (1996) kirjoittaa, että monien dokumenttielokuvien käsikirjoitusvaihetta painaa tarve sisällyttää elokuvaan yksi, täydellinen ja pysyvä totuus aiheesta, mikä saattaa olla peräisin objektiivisuuden odotuksesta. Tekijän on kuitenkin käsikirjoitusta tehdessä ymmärrettävä, ettei mistään aiheesta voi olla olemassa yhtä ainoaa totuutta.

Itse tiesin jo keväällä 2011, mistä näkökulmasta haluan tehdä dokumenttini: halusin kuvata Dark River Festivalin rakentamista ja sitä talkootyötä, jota tarvittiin festivaalin järjestämiseksi. Fyysisen työn lisäksi halusin tietenkä näyttää materiaalia itse festivaalista. Näillä edellä mainituilla valinnoilla rajasin pois ennen festivaalia käytävät kokoukset ja suunnittelut. Tiedostin kyllä, että nämä järjestäjien tapaamiset kuuluivat tärkeänä osana festivaalin järjestämiseen, ja jälkeinpäin olen hetkittäin jopa katunut päätöstäni. Kuitenkin tällä hetkellä olen tyytyväinen rajaukseeni keskittyä vain festivaaliviikkoon, koska silloin kaikki tapahtumat tiivistyivät.

4.2 Kuvausvaihe

On yleistä, että kuvausvaiheessa dokumentaristi jättää käsikirjoituksen kotiin ja keskittyy siihen, minkä kaiken ehtii ja pystyy tallentamaan kameransa muistikortille. Tällainen, asioiden vapaa tapahtuminen kameran edessä, on stressaavaa dokumentaristille, koska hänen täytyy osata ennakoida tilanteita ja alkaa kuvata juuri oikeaan aikaan. Joskus asiat tapahtuvat nopeasti, ja joskus dokumentaristi joutuu odottelemaan, että jotain kuvaamisen arvoista tapahtuisi.

Kuvausvaiheessa tulevan dokumentin todellisuuteen vaikuttavat kuvaajan valinnat: mitä tapahtumia hän kuvaa, miten hän tapahtumat kuvaa ja mitä hän jättää kuvan ulkopuolelle. Aaltosen (2011, 261–262) mukaan itse kuvaaminen on usein vaistonvaraista, kun kuvaajat elävät mukana tilanteissa. Kuvaustyylillä ja lähestymistapalla on yleensä valittu jo aikaisemmin.

Kuvausvaiheessa korostuvat myös kuvaajan valinnat manipuloida kuvaa. Dokumenttia tehdessä tapahtumat ovat usein nopeita, mutta silti kuvaajan tulisi pyrkiä kuvaamaan kokonaisia kuvia (Aaltonen 2011, 263). Dokumentaristeille tuleekin monia kiusauksia: Onko oikein pyytää päähenkilöä toistamaan tekemänsä asia vain, että se saataisiin kameralla tallennettua? Saako kuvasta poistaa esineen, joka sotkee sommittelun?

Itse tulin pohtineeksi manipulointikysymystä muutaman kerran kuvauksieni aikana. Yksi tapaus liittyi repaleiseen paitaan, joka riippui ylhäällä lavarakenteissa. Aloin kuvata sitä, kun isäni, joka oli sinä päivänä mukana kuvauksissa, kysyi, halusinko pai-

taan liikettä. Paita oli kuulemma äskettäin lepattanut tuulessa näyttävästi. Isäni alkoi tehdä "tuulta" heiluttamalla refla-kangasta. Omatuntoani pisti, mutta otin silti kohtauksen talteen ja ajattelin ratkaista pulman leikkausvaiheessa. Kuvaustilanteessa ajattelin, että tuollainen manipulointi oli kuin valkoinen valhe; se ei satuttanut ketään eikä ollut yhtä paha kuin suoranainen valehtelu. Mielestäni ei ollut edes väliä, tuuliko kuvaushetkellä todellisuudessa. Nyt jälkeenpäin en ole enää varma, sillä noinkin mitätön todellisuuden muokkaaminen on manipulointia, jota nimenomaan halusin välttää kaikin keinoin dokumenttiani tehdessä.

Toinen esimerkki dokumenttini todellisuuteen vaikuttavista asioista on seikka, johon en suoranaisesti itse voinut vaikuttaa: minulla nimittäin oli käytössäni vain kaksi muistikorttia, joihin yhteensä mahtui vain noin tunnin verran materiaalia. Tunti saattaa kuulostaa paljolta, mutta kun yrittää olla kuvauspaikalla noin 14 tuntia päivästä, tunti on yllättävän vähän tallennustilana. Korttien kapasiteetin pienuus tarkoitti sitä, että jossain välissä päivää minun oli käytävä aina siirtämässä korteille tallennetut tiedostot, ja sitä, etten pystynyt kuvaamaan kaikkea, mitä olisin halunnut, koska kameran LCD-näytössä näkyvä tallennustila uhkasi aina loppua kesken. Jouduin jopa poistamaan joitain arvoltaan mitättömämpiä otoksia, jotta saisin senhetkistä tapahtumakuvaa tallennettua. Kapasiteetin puutos johti siis ensinnäkin siihen, etten pystynyt olemaan tallentamassa tapahtumia. Toiseksi se johti materiaalin valikointiin, jonka harmikseni jouduin tekemään jo kuvaustilanteessa, enkä vasta leikkauspöydän ääressä.

Vaikein asia oli kuitenkin olla puuttumatta kameran edessä tapahtuvaan. Olisin voinut kulkea kameran kanssa ja kysyä ihmisiltä heidän mielipiteitään esimerkiksi festivaalin tunnelmasta, mutta aloin miettiä, kuinka todellinen tapahtuma kuitenkin olisi; sanoisivatko ihmiset oikean mielipiteensä vai valehtelevatko he kameran paineen alla. Mietin myös asiaa, jonka John Webster (1996) on todennut artikkelissaan: elokuvantekijät haastattelevat enimmäkseen ihmisiä, joiden mielipiteet ovat yhtä elokuvan keskeisten argumenttien kanssa. Haastateltavien valinta on aina subjektiivista, oli itse haastattelu kuinka objektiivinen tahansa.

Dokumentin havainnoivassa moodissa pyritään siihen, että kuvattavat unohtavat kameran eivätkä huomioi sitä. Dokumenttia kuvatessani halusin pyrkiä tällaiseen "ulkopuolisen" asemaan, mutta se oli ajoittain vaikeaa. Monet (varsinkin alkoholia nauttineet ihmiset) olivat välillä hyvin kiinnostuneita siitä, mitä teen, minne materiaali päätyy ja olenko halukas myymään materiaaliani. Jostain syystä kamera on myös esine, jota alkoholin vaikutuksen alaisena olevat ihmiset haluavat koskea tietämättä, mitä te-

kevät. Välttääkseni suorat kontaktit festivaaliyleisön kanssa ja pyrkiessäni havainnollivan moodin toteuttamiseen, hakeuduin yleensä sellaisiin kuvauspaikkoihin, joissa yleisö ei katsoisi suoraan kohti kameraa tai ei välttämättä edes huomaisi, että heitä kuvataan.

4.3 Leikkaus

Peter von Bagh toteaa kirjassaan *Peili jolla on muisti* (2002, 18), että elokuva on aina jonkinasteinen "kooste". *Silmiemme edessä enemmän tai vähemmän johdonmukaisesti kulkeva kuvien virta muodostuu otoksista, jotka on liitetty yhteen.*

Aloittaessani dokumentin leikkausta päätin, että materiaalin kronologista ajankulkua ei tarvitsisi muunnella, vaikka todellisuuden kronologian muuttaminen onkin vanhoille tekijöille rutiinia dokumentteja leikatessa (Aaltonen 2011, 332). Tein alustavan karsinnan materiaaleissa, mutta heti, kun aloin varsinaisesti leikata, totesin, että autenttiseen ajankulkuun kajoaminen olisi väistämätöntä.

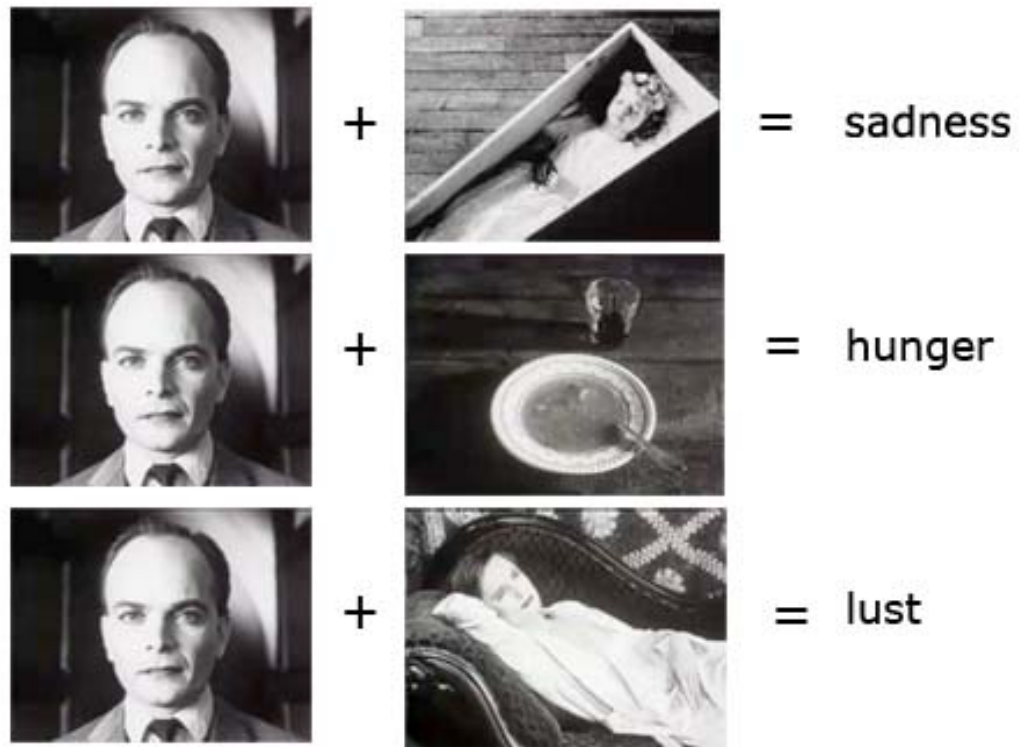
Ongelmaksi nousi erityisesti lauantai-päivän leikkaaminen, koska olin kuvannut päivän yhdellä kameralla. Esimerkiksi, kun olin kuvannut jonkin yhtyeen keikkaa, olin ensin kuvannut sitä läheltä ja sitten kauempaa laajoja kuvia, koska kameran kanssa liikkuminen ihmismassan läpi moneen kertaan ei houkutellut. Jos en siis olisi kajonnut lineaariseen ajankulkuun, olisi tuloksena ollut lähikuvia lähikuvien perään, minkä jälkeen laajoja kuvia laajojen jälkeen.

Leikkauksella on yhtä paljon, ellei jopa enemmän, valtaa lopputuloksen kannalta kuin kuvausvaiheella: sillä, miten kuvattu materiaali järjestellään, mitä kohtaa korostetaan ja miten kuvat ryhmitellään, on katsojan kokemuksen kannalta suuri merkitys. Eettisiä ongelmia ilmenee Aaltosen (2011, 331–332) mukaan leikkausvaiheessa kaksi:

Ensimmäinen eettinen ongelma, jota ohjaaja joutuu miettimään, on se, mitä hän esittää ja tuo julkisuuteen. Perussääntönä on, ettei päähenkilöä saa vahingoittaa, ja usean tekijän mielestä muistakaan henkilöistä ei saa tehdä kuvaa, joka ei vastaa henkilöiden omaa kokemusta itsestään.

Toinen eettinen ongelma on materiaalin manipuloiminen. Leikkaaja ja ohjaaja joutuvat miettimään, missä on hyväksyttävän muokkaamisen ja tulkinnan ja toisaalta valehtelun, huijaamisen ja harhaan johtamisen raja. Kohtauksien kuvaaminen tarkan todenmukaisesti ei riitä; leikkaajan ja ohjaajan on pidettävä silmällä myös kokonaisuuden todenmukaisuutta.

Leikkaajalla on mahdollisuus luoda muun muassa montaasi. Yksinkertaisimmillaan montaasi on mielikuvan syntyminen rinnastamalla kaksi kuvaa. Neuvostoliittolainen elokuvateoreetikko Lev Kuleshov yhdisti kokeilussaan (kuva 1) kuvia ja loi erilaisia tunnetiloja ja ajatuksia (Tikkanen 1997).



Kuva 1. Kuleshovin efekti (2011).

Henry Bacon (2000, 91) kirjoittaa, että montaasin avulla voidaan luoda uusia kokonaisuuksia, se tarjoaa mahdollisuuden monitasoiseen elokuvallisten aiheiden ja ideoiden kehittelyyn, ja sen avulla katsojaa voidaan myös johdattaa etsimään älyllisiä tai metaforisia yhteyksiä asioiden välillä. Leikkaaminen voi siis olla muutakin kuin otoksien latomista peräjälkeen, ja sen takia leikkaajan on myös oltava valppaana, ettei tarkoittamatta loisi epäsopivia yhteyksiä kuvien välille ja kuvaisi todellisuutta valheellisella tavalla.

Luvussa 4.2 totesin, että dokumentaristi jättää usein käsikirjoituksen kotiin kuvausvaiheessa. Sama tilanne toistuu usein myös leikkausvaiheessa, jolloin pyritään leikkaamaan materiaalin ehdoilla eikä käsikirjoitusta noudattamalla. *Havainnoivassa ja osallistuvassa (elokuvan) moodeissa leikkausprosessi on avoimempi, ja jo lähtökohdaisesti on selvä, että käsikirjoitus unohdetaan* (Aaltonen 2006, 147). Koska leikkaa-

jalla on niin suuri valta kokonaisuuden ja rakenteen hahmottamisessa, saa hän joskus nimensä lopputeksteihin myös käsikirjoittajana (Aaltonen 2011, 331).

Itse en vilkaissutkaan käsikirjoitusta leikkausprosessin aikana, koska halusin nimenomaan elää materiaalin ehdoilla enkä pakottaa materiaalia mihinkään muottiin.

Leikkausvaiheessa kostautui kuitenkin se, että olin jättänyt käsikirjoituksen unholaan kuvausvaiheessa: olin kuvannut haastattelun väärästä kuvakulmasta, enkä näin jälkeenpäin tiedä, mitä olin ajatellut asettaessani kameran kohtisuoraan haastateltavaan. Olin käsikirjoituksessa ajatellut, että kuvaan haastattelun sivuperspektiivistä. Virhe kuvausvaiheessa tarkoitti sitä, että jouduin vähentämään haastattelun näyttämisen mimiini, koska en ollut tyytyväinen sen sommitteluun tai kuvalliseen arvoon.

Leikkausvaiheessa tein kuvatuista päivistä (maanantai – sunnuntai) jokaisesta oman kokonaisuutensa. Lisäsin haastattelun ääntä ja kuvaa vain maanantain – torstain ja sunnuntain materiaaliin, koska halusin festivaalipäivinä keskittyä vain itse tapahtuman näyttämiseen.

4.4 Ääni

Vaikka voimme saada käsityksen monista fiktioelokuvien tarinoista vain katsomalla peräkkäisiä kuvia, olisi paljon vaikeampaa saada selville dokumentin argumentointi ilman ääniraitaa (Valkola 2002, 83).

Tärkeintä dokumentin ääniraidassa onkin siis puhuttu sana, josta saamme selville henkilöiden mielipiteet. Usein dokumenteissa käytetään kertojanääniä, reporttereiden, haastattelijoiden, haastateltavien ja muiden sosiaalisten näyttelijöiden kommentointia ääniraidalla.

Markku Lehmuskallio kuvailee Aaltosen (2006, 152) kirjassa ääniraitaa elementiksi, jolla pystyy luotsaamaan katsojan mielen sellaiseen olotilaan, johon dokumentaristisen haluaa, jotta kuville tulisi oikea merkitys. Äänien autenttisuudesta dokumentaristit eivät Aaltosen mukaan niinkään välitä, kunhan vaikutelma on realistinen. Äänillä ei tarvitse olla suoraa suhdetta kuvaustilanteeseen. Äänimaailman tekeminen onkin monesti luovempaa työtä kuin itse kuvallisen leikkauksen tekeminen.

Kun luin edellä olevan dokumentaristien mielipiteen autenttisesta äänimaailmasta, tunsin itseni hieman huijatuksi. En ollut ikinä edes tullut ajatelleeksi, että dokumentteihinkin lisätään epäautenttisia ääniä. Ääniraita on niin mahtava väline koukuttaa katsoja katsomaan dokumentti loppuun asti, että en näin jälkeenpäin ihmettele yhtään, et-

tä tässäkin dokumentin elementissä dokumentaristit ovat vähentäneet autenttisuutta siksi, että katsoja saisi paremman, useammille aisteille tarkoitetun kokemuksen.

Musiikki on joissain tapauksissa iso osa äänimaailmaa. Sillä voi esimerkiksi korostaa sitä, mitä henkilö tuntee tai kokee, tai etäännyttää tai tehdä oudoksi. Joka tapauksessa musiikilla, kuten muullakin äänellä, on vahva tarkoitus herättää merkityksiä elokuvaan, kommentoida ja ohjailla katsojan ajatusta (Aaltonen 2006, 153–154).

Koska dokumenttini aihe on musiikkifestivaali, olisi perin outoa, jos dokumentissani ei olisi yhtään musiikkia. Hyvä tarkoitukseni oli käyttää autenttista ääntä keikoilta, mutta jostain syystä kahden kameran mikrofoneista kumpikaan ei saanut tallennettua festivaalin äänentoistoa onnistuneesti, ja äänimateriaalista tuli käyttökelvotonta. Toisena kuvauspäivänä mietin, olisiko pitänyt laittaa kamera kiinni festivaalin miksaus-pöytään, mutta siten olisin menettänyt mahdollisuuden liikkua ja tallentaa yleisön äänet.

Päädyin käyttämään perjantain ja lauantain materiaalissa sekä epäautenttista että autenttista ääntä. Maanantaista torstaipäivän materiaaliin asti käytin pelkästään paikan päällä nauhoitettua päiväkohtaista ääntä, jonka joukkoon leikkasin keskiviikkona kuvaamani haastattelun.

Äänimaailman rakentaminen aiheutti minulle hetkittäin päänvaivaa, koska en ole erikoistunut äänipuolelle opiskeluissani. Äänen kanssa enemmän työskennelleet huomavat varmasti isojakin puutteita työnjäljessä, mutta itse olen tyytyväinen, että sain aikaiseksi edes kohtalaisen laadun ääneen näin vähäisellä kokemuksella.

4.5 Grafiikka

Grafiikka tv-ohjelmissa tarkoittaa lähinnä kuvia ja tekstejä, jotka lisätään alkuperäisen materiaalin yhteyteen, ja jotka vaativat graafista suunnittelua. Jalkapallo-ottelussa tilanteen pystyy tarkastamaan kuvaruudun yläreunassa olevasta grafiikasta, ja haastattelussa ihmisten nimet ilmestyvät ruudun alareunaan, jotta katsoja tietää, keitä kuvassa esiintyy. Grafiikka tarjoaa siis muun muassa monenlaista informaatiota, joka tukee ohjelman kuvasisältöä; ei ole aivan sama, mitä fonttia käytetään tekstityksissä ja minkä värinen nimilaatikko on. Ohjelmille tehdään yleensä visuaalinen ilme, jonka värejä ja muotoja sitten käytetään ohjelman jokaisessa jaksossa. Jos ohjelmaa tehdään useita vuosia, on odotettavissa, että jossain vaiheessa myös visuaalinen ilme päivitetään.

Grafiikalla, esimerkiksi animaatiolla, voidaan myös näyttää ohjelmassa jotain, mitä ei ole voitu jostain syystä kuvata. Matkailuohjelmissa, esimerkiksi Madventures-sarjassa (Madventures II - Opening 2009), kuvataan henkilön tai henkilöiden siirtyminen maasta toiseen usein animaatiolla, jossa lentokone siirtyy kartalla. Grafiikalla voidaan myös tehostaa tapahtumia, kuten 1960-luvun Batman-ohjelman taistelukohtauksissa ilmestyvät tekstit.

Dokumenteissa grafiikalla tarjotaan usein vain informaatiota: nimet, päivämäärät, kellonajat, paikat, tekstitykset ja tietenkin alku- ja lopputekstit. Animaatiota nähdään harvoin perinteisissä dokumenteissa, ellei huomioida esimerkiksi alkuteksteissä tapahtuvaa tekstianimaatiota.

Aaltonen (2011, 415) haluaa korostaa tekstien typografiaa, sillä se on osa elokuvan visuaalista kokonaisuutta; tekstityypin pitää olla selkeä, ja sillä pitää olla yhteys elokuvaan. Osana visuaalista ilmettä, typografian pitää siis myötäillä aihetta ja tyyliä, kun pyritään lähelle elokuvan täydellistä muotoa ja taideteoksen ykseyttä (Bacon 2000, 23). Grafiikka on yksi niistä harvoista elokuvan elementeistä, joita myös dokumentaristi pystyy kontrolloimaan.

Suunnitellessani tekstien tyyliä dokumenttiini, otin tietenkin huomioon, että kyseessä on raskaan musiikin festivaalia käsittelevä filmi. Luodakseen yhteyden dokumenttiin, typografia ei siis saanut tyyllillään välittää sydämiä, perhosia ja sateenkaaria, ennemminkin rautaa, ruuveja ja kipinöitä. Aloin hakea ideaa festivaaleilla esiintyneiden yhtyeiden typografiasta. Dark River Festivalin internet-sivuston etusivulla (<http://www.kymidarkriver.com/>) olevilla yhtyeiden tunnuksilla on muutamia yhteisiä tekijöitä: monessa on niin sanotusti kulutus pintaa eli osa tekstistä on haaleampi tai siinä on naarmuja, moni on kirjoitettu versaaleilla eli suuraakkosilla, ja pehmeitä muotoja on harvassa.

Valitsin kaksi kirjasintyyppiä eli fonttia: toinen on siistimpi ja sisältää pienaakkosia; toinen on rosoisempi ja sisältää vain suuraakkosia.

Opossum

OCTIN SPRAYPAINT

Kuva 2. Dokumentin fontit.

Jälkimmäistä fonttia käytin dokumentin nimessä ja pienaakkosia sisältävää fonttia käytin näyttämään, mikä päivä on kyseessä, sekä haastateltavan nimessä. Lopputeksteissä rosoisemmalla tekstillä on tekijöiden nimet ja siistimmällä tehtävät.

Alkuperäinen suunnitelmani oli tehdä alkuun paljon animaatiota vaativat alkutekstit. Suunnittelemani mahtipontiset alkutekstit eivät kuitenkaan olisi sopineet dokumentin syntyneeseen tyyliin, mutta tiukan aikataulun vuoksi en kuitenkaan ehtinyt suunnitella ja testata uusia alkutekstejä. Päädyin yksinkertaistamaan alkutekstit.

4.6 Efektit

Efektit eli tietokoneella jälkeenpäin tuotetut yksityiskohdat liitetään yleensä fiktiivisiin elokuviin tai televisiosarjoihin. Uskaltaisin kuitenkin väittää, että jokainen televisiosta nähty dokumentti on käynyt läpi tietyn prosessin, jossa se muun muassa värimääritellään (colour grading, colour timing), ja joihinkin dokumentteihin lisätään tietokoneella tasoja, jotka ohjaavat katsojan katsetta haluttuun suuntaan, esimerkiksi sumentamalla tiettyä osaa kuvasta.

Värimäärittelyssä säädetään kuvien ja kohtausten värisävyjä ja tummuutta halutunlaiseksi. Kuvia tasoitetaan, niitä korjataan ja niiden välistä jatkuvuutta parannetaan. (Aaltonen 2011, 412.) Värimäärittelyn opettajani, Pentti Keskimäki, joka on työstänyt monen elokuvan värimäärittelyn, kertoi, että värimäärittelystä noin 90 prosenttia on kuvaustilanteessa tapahtuneiden virheiden korjaamista.

Värimäärittelyllä on joskus myös ilmaisullinen päämäärä, sillä tekemällä kohtauksista tietyn sävyisiä, kirkkaita tai tummia, vaikutetaan myös tunnelmaan ja luodaan kohtaukselle tai elokuvalle tyyli. Kokeellisissa dokumenttielokuvissa värikorjaukset voivat olla suuria ja värimaailma voidaan viedä hyvinkin pitkälle pois realismista. (Aaltonen 2011, 412–413.)

En halua verrata dokumenttielokuvan tekemistä journalismiin, mutta on havainnoivaa tarkastella uutistoimisto Reutersin kuvankäsittelijöille tarkoitettuja sääntöjä (Mäenpää 2008, 29). Säännöt ovat luotu epäeettisen kuvankäsittelyn välttämiseksi, eli ne pitävät materiaalin mahdollisimman autenttisenä ja neutraalina.

Reutersin säännöissä kiellettyä:

- elementtien lisääminen tai poistaminen
- leimasin- tai hankaustyökalun käyttö muuhun kuin roskien poistoon (cloning & healing)
- maaliruiskun ja siveltimen käyttö (airbrush, brush, paint)
- terävöitys vain osaan kuvasta
- liiallinen vaalentaminen tai tummentaminen
- liiallinen värisävyjen muuttaminen
- Photoshopin automaattisäätöjen käyttö (autolevels)
- sumentaminen (blurring)
- pyyhekumityökalun käyttö
- pikamaskit (quick mask)
- automaattiset kamera-asetukset: terävöitys (in-camera sharpening)
- automaattiset kamera-asetukset: värikylläisyys (in-camera saturation styles)

Kiellettyjä asioita lukiessa käy selväksi, että kuvissa ei sallita minkäänlaista tekijän omaa näkemystä ja että kuville saa tehdä vain erittäin pientä hienosäätöä. Dokumenttielokuvissa taas halutaan nimenomaan luoda ohjaajan näkemyksen mukainen teos. On täysin ohjaajasta kiinni, kuinka kaukana realismista hänen materiaalinsa on värimäärityksen ja muun käsittelyn jälkeen: ohjaaja voi valita joko oman tyylin luomisen tai peruskäsittelyn, jolla vain helpotetaan katselukokemusta.

Kun olin leikannut dokumenttini ja sen jälkeen testaillut värimaailmaa Adoben After Effects -ohjelmassa, tajusin, että tyyli, jota olin hahmotellut päässäni dokumentilleni, ei sittenkään toiminut. Olisin halunnut tyylin olevan hennon sinisävytteinen, mutta kuumana kesäpäivänä kuvattuun materiaaliin lisätty kylmä sininen loi esiin ristiriitaisen kontrastin, joka ei ottanut toimiakseen. Sinisävytteisyys ei myöskään olisi toiminut ilta- ja yömateriaalissa, koska kaikki eriväriset valot olisivat värjäytyneet siniseen, joka olisi pilannut niiden värien näyttävyuden ja tunnelman.

Testasin myös haastattelumateriaalin muuttamista mustavalkoiseksi, mutta en ollut tyytyväinen lopputulokseen. Koska haastattelua näytetään niin vähän, mustavalkoisuus olisi pompannut liikaa muun materiaalin joukosta. Halusin haastattelun kuitenkin erottuvan muusta materiaalista, joten vähensin hieman sen värikylläisyyttä.

Muussa materiaalissa päädyin pysyttelemään neutraalissa värimaailmassa, koska materiaalini ei taipunut mihinkään tiettyyn värityyliin enkä halunnut ottaa riskiä, että pi-

laisin värimaailman jollain tietyllä tyyllillä. Katselukokemuksen parantamiseksi lisäsin kuviin kuitenkin hieman kontrastia ja tein kulmiin hennot pyöristykset.

5 YHTEENVETO JA LOPPUSANAT

Kun aloitin tutkimukseni tekemisen, en osannut arvata, minkälaiseen työhön ryhdyn; elokuvan realistisuudesta on kiistelty siitä lähtien, kun se on ollut olemassa. 1900-luvun alusta 1950-luvulle asti vaikuttanut klassinen elokuvateoria voidaan jakaa kahteen traditioon, formatiiviseen ja realistiseen. Formattiivinen teoria korostaa elokuvaa tekijän itseilmaisuna, kun taas realistinen teoria korostaa elokuvan luontaisia edellytyksiä todellisuuden tallentamiseen. (Hietala 1994, 64.)

Opinnäytetyötäni tehdessä olen oppinut, että dokumentin tekeminen täysin objektiivisesti on mahdotonta, koska jokainen päätös, joka tuotantovaiheissa tehdään vaikuttaa lopputulokseen. Jos päätöksiä ei tehdä subjektiivisesti, perustuu materiaali sattumaan, joka ei ole yhtä kuin objektiivisuus (Webster 1996). Dokumentaristit eivät yleensä pyrikään objektiiviseen todellisuuden kuvaamiseen, vaan he haluavat sekoittaa oman tulkintansa ja todellisuuden luoden subjektiivisen teoksen, joka ei kuitenkaan valehtele faktoista.

Tutkimusta tehdessäni kävi monesta lähteestä ilmi, että dokumenttia ei ole enää pitkään aikaan pidetty objektiivisena todellisuuden kuvaajana. Nämä edellä mainitut lähteet olivat elokuva-alan kirjallisuutta. Onkin mielenkiintoista, miten on mahdollista, että tekijöillä eli elokuva-alan ammattilaisilla ja katsojilla on aivan erilainen käsitys dokumentista teoksena. Asian korjaamiseksi olisi hyvä, että peruskoulun mediakasvatuksen tunneilla käsiteltäisiin jatkossa muutakin kuin lehtiartikkeleita ja internetiä tiedonlähteenä. Saattaa olla, että asian tärkeys on jo tiedostettu kouluissa, mutta itse en ole saanut tarpeeksi laajaa mediakasvatusta peruskoulussa.

Dark River Festival -dokumentti oli ensimmäinen dokumentti, jossa olin muussa roolissa kuin vain tuottajana. Kuten aina ensimmäistä kertaa jotain asiaa tehtäessä kompastuskiviä on paljon, eivätkä asiat mene aina niin, kuin niiden haluaisi menevän. Kyseisen dokumentin tekeminen oli kuitenkin tärkeä askel oppimisessäni, koska nyt tiedän enemmän eteen tulevista ongelmista sekä käytännön pulmista että eettisistä kysymyksistä. Palan myös halusta päästä taas tekemään tiimityötä, joka on mielestäni yksi tämän alan parhaista puolista. Huomasin, että kun tein kaiken melkein kokonaan yk-

sin, sokeuduinkin helposti materiaalille ja kiinnyn siihen aivan liikaa. Tämä vaikeutti erityisesti hektistä leikkausvaihetta.

Jos nyt aloittaisin uudestaan Dark River Festival -dokumentin suunnittelun, suunnittelisin ehdottomasti enemmän sen sisältöä, tekisin siitä enemmän oman näköiseni teoksen ja jättäisin objektiivisuuden liiallisen tavoittelun sikseen. Aikataulun pitäisi myös olla löysempi, koska vain noin kahden kuukauden jälkituotantovaihe pakotti hätiköiviin ratkaisuihin. Luultavasti tulenkin muuttamaan dokumentin rakennetta ja ulkonäköä jatkossa.

Oma mielipiteeni dokumentin välittämästä todellisuudesta on muuttunut puolen vuoden aikana täysin pääläelleen. Kun alkukesästä aloin kirjoittaa opinnäytetyötäni, olin hyvin kriittinen ja tiukka dokumenttien materiaalin ja niiden välittämän todellisuuden suhteen. Nyt, kun olen itse joutunut kohtaamaan dokumentin haasteellisen teon ja todennut objektiivisuuden mahdottomuuden, olen alkanut enemmän ymmärtää dokumentaristien näkökulmaa subjektiivisesta teoksesta. Kuten sanonta kuuluu: tärkeintä ei ole, mitä kerrot, vaan miten sen kerrot (Webster 1996). Hyvänkin jutun voi pilata kertomalla sen huonosti.

Opinnäytetyöni ei anna tyhjentäviä vastauksia todellisuuden näyttämisen ongelmaan – eikä se toki ollut tarkoituksaan. Aiheesta voisi kirjoittaa helposti tuhatsivuisen kirjan, eikä sekään pystyisi vastaamaan kaikkiin kysymyksiin. Aiheen laajuuden takia opinnäytetyöni on vain pintaraapaisu. Olen silti tyytyväinen kirjoittamaani työhön, koska tiedän ainakin yhden ihmisen itseni lisäksi, joka on tämän tekstin luettuaan katsonut dokumentteja ja tosi-tv-sarjoja tiedostaen objektiivisen todellisuuden illuusion.

LÄHTEET

- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: LIKE.
- Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: LIKE.
- Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- von Bagh, P. 2002. Peili jolla oli muisti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bergholm, H. 2011. Fiktiivinen dokumentti, satumainen realismi. Episodi. Saatavissa: <http://www.episodi.fi/hanna-bergholm-fiktiivinen-dokumentti-%E2%80%93-satumainen-realismi-10768/> [viitattu 28.6.2011].
- Big Brother: Asukkaaksi taloon? 2011. Subtv. 29.8.2011. Saatavissa: http://www.sub.fi/ohjelmat/sivusto.shtml/big_brother/video?75472 [viitattu 30.8.2011].
- Big Brother -tuotanto: "Emme manipuloineet tuloksia!". 2010. Viihdelehti Stara. 30.8.2010. Saatavissa: <http://www.stara.fi/2010/08/30/big-brother-tuotanto-emme-manipuloineet-tuloksia/> [viitattu 17.6.2011].
- Dark River Festival. 2011. Tapahtuman internet-sivusto. Saatavissa: <http://www.kymidarkriver.com/> [viitattu 24.10.2011].
- Factum 1 Uusi tietosanakirja. 2003. Helsinki: Weilin + Göös.
- Finnpanel. 2011. TV-mittaritutkimuksen tuloksia. Finnpanel Oy. Saatavissa: <http://www.finnpanel.fi/tulokset/tv.php> [viitattu 17.10.2011].
- Glöd staf, K. 2006. Mies ja elokuvakamera. Saatavissa: <http://www.mykkaelokuvat.com/elokuvakamera.html> [viitattu 30.8.2011].

- Grant, B. K. & Hillier, J. 2009. 100 Documentary Films. Lontoo: BFI.
- Harjula, M. 2009. Saksan liittolaiset toisessa maailmansodassa 1939–1945. Helsinki: Books on Demand GmbH.
- Hietala, V. 1994. Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuva-teoriaan. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Jääskeläinen, J. 2006. Rasteroidut näkymät. Arkkitehti-lehti Ark, 6/2006, 66–67. Helsinki: SAFA.
- Koskimies, S. 2008. Media on meidän. 1/2008. Saatavissa: <http://www.skr.fi/default.asp?docId=14960> [viitattu 11.10.2011].
- Kuittinen, L. 2004. Dokumenttielokuvakeskustelun antia: Nykypäivän trendinä on "ei sääntöjä". Fest news 16.3.2004. Saatavissa: <http://www.uta.fi/festnews/fn2004/lauantai/9640.html> [viitattu 26.9.2011].
- Kuleshovin efekti. 2011. Miami International University. Saatavissa: <http://www.lrduarte.com/ai/images/kuleshov.png> [viitattu 24.10.2011].
- Lahdenmäki, A. 2010. Pieni toimitus, isot uutiset. Journalisti 8/2010. Saatavissa: http://www.journalistiliitto.fi/journalisti/lehti/2010/08/artikkelit/pieni_toimitus_isot_uutiset/ [viitattu 14.10.2011].
- Laitinen, K., Raike, A. & Viikari, T. 2001. Elokuvantaju. Saatavissa: <http://elokuvantaju.uiah.fi/2001/oppimateriaali/elokuvakulttuuri/dokumentti.jsp> [viitattu 28.6.2011].
- Lautamatti, K. 2011. Capitalism - A Love Story. Koulukinon elokuvakasvatus-oppimateriaali. Saatavissa: <http://www.koulukino.fi/uploads/material/Capitalism.pdf> [viitattu 14.10.2011].

- Lim, D. 1999. Heather Donahue Casts A Spell. The Village Voice. Saatavissa: <http://www.villagevoice.com/1999-07-13/news/heather-donahue-casts-a-spell/> [viitattu 28.6.2011].
- Lindfors, J. & Yli-Ojanperä, E. 2007. Pohjoisnavan valloituskuviissa pätkä Titanicista. Elävä arkisto. Saatavissa: <http://www.yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=2&ag=14&t=&a=4253> [viitattu 13.7.2011].
- Liss, R. 2006. Oliver Stone`s World Trade Center Fiction. Slate 9.8.2006. Saatavissa: <http://www.slate.com/id/2147350/nav/tap1/> [viitattu 14.7.2011].
- Lähteenmäki, L. 2010. Tuotanto talon örvellysbileistä: "Me emme ole pakottaneet ketään juomaan". Iltasanomat. 28.9.2010. Saatavissa: <http://www.iltasanomat.fi/bigbrother/tuotanto-big-brotherin-orvellysbileista-emme-pakottaneet-ketaan-juomaan/art-1288337529286.html> [viitattu 17.6.2011].
- Madventures II - Opening. 2009. Youtube: The Official Finnish Madventures Channel. Saatavissa: <http://www.youtube.com/MadventuresFI#p/u/26/BXG6L-swHL0> [viitattu 14.10.2011].
- Munch, P. 1999. The Dogma Doctor: Interview with Mogens Rukov. Politiken. Saatavissa: http://zakka.dk/euroscreenwriters/articles/mogens_rukov_532.htm [viitattu 4.7.2011].
- Mäenpää, J. 2008. Muokkausta ja manipulaatiota - Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä. Tampere: Tampereen Yliopisto.
- Orkomies, S. 2004. Ketä sillä loukataan? Dokumentaristin eettiset valinnat suhteessa kuvattavaan ja yleisöön. Journalistiikan pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto: Viestintätieteiden laitos.

- Papunen, R. & Rantasaari, J. 2005. Tiedonlähde. Saatavissa: <http://city.porvoo.fi/tiedonlahde/realismi.htm> [viitattu 15.6.2011].
- Parkkinen, J. & Puukari, S. 2007. Erilaiset maailmankatsomukset monikulttuurisessa ohjauksessa. Monikulttuurisuus ja moniammatillisuus ohjaus- ja neuvontatyössä. 2007, 23–36. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Saatavissa: http://www.oph.fi/download/48978_monikulttuurisuus_ja_moniammatillisuus_ohjaus-ja_neuvotatyossa.pdf [viitattu 30.10.2011].
- Rantala, J. 2002. Blair Witch Project (The Blair Witch Project). MTV3.fi. 13.5.2002. Saatavissa: <http://www.mtv3.fi/viihde/arvostelut/elokuva.shtml/26196/blair-witch-project-the-blair-witch-project> [viitattu 28.6.2011].
- Rosenthal, A. 1996. Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos. Revised Edition. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Salakuuntelukohussa ryvettynyt News of the World lopetetaan. 2011. Helsingin Sanomat 7.7.2011. Saatavissa: <http://www.hs.fi/ulkomaat/artikkeli/Salakuuntelukohussa+ryvettynyt+News+of+the+World+lopetetaan/1135267633055> [viitattu 11.7.2011].
- Sanomalehti on yhä tärkein yksittäinen uutislähde. 2009. Keski-suomalainen. 26.1.2009. Saatavissa: <http://www.ksml.fi/uutiset/kotimaa/kotiin-tilattusanomalehti-yh%C3%A4-t%C3%A4rkein-uutisl%C3%A4hde/343773> [viitattu 11.10.2011].
- Suomen Journalistiliitto. 2011. Journalistin ohjeet. Saatavissa: <http://www.journalistiliitto.fi/@Bin/3734721/Journalistin+ohjeet+2011.pdf> [viitattu 28.6.2011].
- Tikkanen, J. 1997. Taidetta montaasin keinoin. Internetix: Otavan Opisto. Saatavissa: <http://materiaalit.internetix.fi/fi/opintojaksot/7taide/elokuva/montaasi> [viitattu 24.10.2011].

- Valkola, J. 2002. Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella. Jyväskylä: Cineart.
- Webster, J. 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Käännös englannista:
Outi Kaasinen. Saatavissa:
http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp [viitattu 17.10.2011].
- Weilin+Göösin tietosanakirja 1 A-Fa. 1992. Helsinki: Weilin+Göös.
- Wikipedia. 6.4.2011. Realismi. Saatavissa:
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Realismi> [viitattu 15.6.2011].
- YLE Uutiset - Jotta suomalaiset tietäisivät. 2008. YLE.fi. Saatavissa:
http://yle.fi/uutiset/yleista/2008/09/yle_uutiset_-_jotta_suomalaiset_tietaisivat_167318.html [viitattu 14.10.2011].

Dark River Festival - dokumentti

Kirjoittanut:

Katariina Liukkonen

versio 1.0
11.7.2011

1. ALKU ENNEN TEKSTEJÄ

Aurinko nousee Honkalassa. Linnut laulaa. Tuuli puhaltaa.
Shokkileikkaus keikalle ja yleisöön/lavalle (ääni keikalta).
Takaisin aurinkoon, joka nousee. -> lavaa aletaan rakentaa
Sama komppis keikalta.

2. ALKUTEKSTIT

Festivaalin nimi.

Päivämäärä.

Paikka.

Jotain hienoa animaatio-kikkailua äänen säästyksellä.

3. HAASTATTELUA

Mikkiä laitetaan paikoilleen. Klaffi (?). Haastattelu
aloitetaan. Kuvamatskua rakentamisesta, hengailusta,
talkooväestä ym. Ääni vaihtelee: välillä haastattelua,
välillä kuvamatskun ääntä.

4. FESTARI ENSIMMÄINEN PÄIVÄ

Ihmisiä alkaa saapua paikalle. Eka bändi kasailee kamoja.
Yleistä tekemistä, tsekkailua ym.

Joku hyvä kommentti päähenkilöltä (kysymys esim. mitäs nyt
kun festivaali on alkamassa, miltä tuntuu?...)

Shokkileikkaus ekaan bändiin ja sen keikan aloitukseen.

Kuvaa yleisöstä, anniskelualueesta ym. (välillä nopeutettua
kuvaa).

Kuvaa bändistä... (hidastettua kuvaa välillä).

Kuvaa tekijöistä, miksaajasta, valomiehestä ym.

Äänimatto: joku biisi, ei välttämättä festareilta.

Timelapse kun seuraava bändi astelee lavalle/feidaus iltaan.

Ilta pimenee, kuva loppuu valojen välähdykseen, valkoinen
kuva.

5. FESTARI TOINEN PÄIVÄ

Toisen päivän aamuaurinko, jos saa.

Kommentteja tekijöiltä ekasta päivästä ym. yleisestä toiminnasta.

Haastattelua (?) -> tokan päivän aamu kuvaa

"Päivän mietelause"-kommentti

Musiikki voimistuu, leikkaus bändeihin, yleisöön, kommentteja. Haastattelu ja kuvamateriaali vuorottelee.

"Kiitos!" tai joku muu festarin lopettavat sanat..

6. PURKAMINEN

Timelapse lavan ym. purkamisesta.

Viimeiset sanat festarin onnistumisesta.

Viimeinen kuva tyhjästä kentästä.

Feidi mustaan.

7. LOPPUKSTIT

Ihmiset festarin takana. Ihmiset dokumentin takana.

The End.