

Radio vérité

Havainnoiva moodi radiodokumentissa

Vesa Ylipelkonen

Kulttuurialan opinnäytetyö
Viestinnän koulutusohjelma
Medianomi (AMK)

TORNIO 2013

TIIVISTELMÄ

KEMI-TORNION AMMATTIKORKEAKOULU, Kulttuuriala

Koulutusohjelma:	Viestinnän koulutusohjelma
Opinnäytetyön tekijä:	Vesa Ylipelkonen
Opinnäytetyön nimi:	Radio vérité. Havainnoiva moodi radiodokumentissa
Sivuja:	30
Päiväys:	19.3.2013
Opinnäytetyön ohjaaja:	Mervi Saukko & Ari Alm
<p>Tämän toiminnallisen opinnäytetyön aiheena on havainnoiva radiodokumentti. Työssä tutkin, kuinka havainnoivasta dokumenttielokuvasta tutut menetit toimivat pelkällä äänellä tapahtuvassa ilmaisussa ja mitkä ovat radiodokumentille ominaiset mahdollisuudet ja ongelmat.</p> <p>Opinnäytetyön teososa on vuonna 2010 valmistunut 10-osainen radiodokumenttisarja Jokinainen, jonka toteutustapa rinnastuu cinéma vérité -dokumenttielokuvaan ja sen direct cinema -sisartyyliin. Työssä tutkitaan näiden dokumenttisuuntausten ominaispiirteitä ja tutustutaan niiden filosofioihin ja ristiriitoihin. Työ esittelee myös Jokinaisen aiheen ja käy läpi siinä toteutettua käytännön työtä muun muassa äänitystilanteiden osalta.</p> <p>Havainnoivaa dokumenttia ei ole radioilmaisussa käsitteellisesti yhtä laajasti omaksuttu kuin elokuvassa, joten kirjallinen aineisto sisältää enimmäkseen elokuvakirjallisuutta. Jokinainen -radiodokumenttisarjan lisäksi havainnollistavina lähteinä käytän cinéma vérité ja direct cinema -dokumenttityylien esimerkkitaupuksia.</p> <p>Päädyn työssäni siihen lopputulokseen, että havainnoiva radiodokumentti toimii parhaiten abstraktissa ilmaisussa, joka kuitenkin huolellisesti rakennettuna voi palvella myös lineaarista tarinankerrontaa.</p>	
Asiasanat: jokinainen, radiodokumentti, havainnoiva, cinema verite, suora elokuva	

ABSTRACT

KEMI-TORNIO UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES, Business and Culture

Degree programme:	Degree programme of media studies
Author:	Vesa Ylipelkonen
Thesis title:	Audio vérité. Observational mode in radio documentary
Pages:	30
Date:	19.3.2013
Thesis instructor:	Mervi Saukko & Ari Alm
<p>The topic of this functional thesis is observational radio documentary. The thesis studies how the methods familiar within observational documentary films carry over to audio-only expression and what the possibilities and problems specific to radio documentary are.</p> <p>The work part of the thesis is a 10-part radio documentary series from 2010 titled <i>Jokinainen</i>, which utilizes the methods of <i>cinéma vérité</i>, or more accurately those of <i>direct cinema</i>. The study focuses on the unique qualities of these documentary styles and also the philosophies and contradictions behind them. The study also presents the subject of <i>Jokinainen</i> and goes through some of the practical work that the radio documentary series entailed.</p> <p>Observational documentary in radio has not been clearly realized as a concept in the way it has been in film. Therefore, most literature used as sources deals with documentary film. Examples of <i>cinéma vérité</i> and <i>direct cinema</i> are used in addition to the <i>Jokinainen</i> documentary series as illustrative material.</p> <p>My conclusion is that observational radio documentary is best suited for abstract audio-expression, but with careful attention to detail it can also serve the purpose of linear narrative.</p>	
Keywords: Jokinainen, radio documentary, observational, cinéma vérité, direct cinema	

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ	2
ABSTRACT	3
SISÄLLYS	4
1 JOHDANTO	5
2 RADIODOKUMENTTI	9
2.1 Radiodokumentin määrittelyä	9
2.2 Radiodokumentin tekoprosessin malli	10
2.2.1 Ideasta aiheeksi	10
2.2.2 Aiheen toteutus	11
3 DIRECT CINEMA JA CINEMA VÉRITÉ	13
3.1 Yhdysvallat	13
3.2 Ranska	14
3.3 Problematiikkaa	15
3.4 Käsitteiden epäselvyys	16
4 RADION UUSI AALTO	18
5 HAVAINTOJA JOKINAISESTA	20
5.1 Idea ja lähtökohdat	20
5.2 Research	21
5.3 Äänitykset	22
5.4 Äänittäjien suhde kohteisiin	25
5.5 Jälkityöt	26
6 POHDINTA	28
LÄHTEET	30

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni aiheena on radiodokumentin tekeminen havainnoivan dokumenttielokuvan menettelytapoja hyödyntäen. Pyrin tekijän näkökulmasta selvittämään, millaisia haasteita dokumentaristi voi kohdata ohjelman eri tekovaiheissa ja kuinka dokumenttielokuvaan vakiintuneet menetelmät taipuvat radioilmaisuksi. Opinnäytetyö tutkii tätä kautta myös käsitteitä ja käsityksiä dokumentti-ilmaisun totuudellisuudesta ja selvittää siihen liittyvän keskustelun ja teorian terminologiaa ja filosofiaa.

Elokuvateoreetikko Bill Nichols määrittelee havainnoivan dokumenttielokuvan painottavan suoraa suhdetta elokuvan henkilöiden arkipäiväiseen elämään. Dokumentaristi havainnoi tapahtumia puuttumatta tietoisesti mihinkään ja välttää lavastamista tai järjestämästä tapahtumia. (Aaltonen 2011, 27.)

Opinnäytetyöni on toiminnallinen opinnäytetyö, joka soveltaa tekemällä tutkimisen itse-reflektioivaa menetelmää. Itse-reflektiolla tarkoitetaan omien ajatusten ja näkemysten huolellista pohdintaa. (Merriam-Webster 2013.) Toiminnallisessa opinnäytetyössä tekijän kyky itse-reflektointiin voi myös muodostua niin kutsutusta osaamisvarannosta, joka sisältää aikaisemmin karttunutta osaamista ja tietämystä. Tekijä turvautuu uusissa haasteissa tähän varantoon ja näitä toisiinsa vertailemalla siirtää kokemukset uusiin tilanteisiin. (Virtuaaliammattikorkeakoulu 2013.)

Opinnäytetyön produktiossa on 10-osainen Jokinainen-radiodokumenttisarja, jonka työvaiheet ajoittuivat vuoden 2010 keväästä vuoden loppuun saakka. Sarja kertoo ”taidevaelluksesta” Tornionjoella. Vaellusta varten suunniteltiin ja rakennettiin Jokinainen – halkaisijaltaan noin kymmenmetrinen, 20 000 pantillisesta muovipulloista rakennettu lautta, jonka päälle kohosi naishahmo metallikehikon varaan. Jokinainen oli projektivastaava Katariina Angerian mukaan kunnianosoitus suurelle väylälle ja sen asukkaille. (Angeria 2010.) Taidevaelluksen lisäksi jokivarren kyliin koordinoitiin tapahtumia, joissa kylien perinteet monesti yhdistyivät taidevaeltajien tarjoamaan ohjelmaan. Kokonaisuudessaan äänitykset käsittivät aikajakson 21.6. - 16.7.2010.

Radiodokumentti toteutettiin kokonaisuudessaan tasapuolisena työparina, jonka toisena osapuolena toimi Hannu-Pekka Peltomaa. Jokinainen projektivastaava Katariina Angeria teki Kemi-Tornion ammattikorkeakoululla rekrytointia vuoden 2010 alkupuolella.

Angeria tarjosi opiskelijoille harjoittelumahdollisuuksia tapahtuman puitteissa esimerkiksi tiedottajana tai teknisenä tukihenkilönä. Esitin rekrytointitapaamisessa ajatuksen tapahtuman radiodokumentoinnista. Idea sai järjestäjätaholta välittömän kannatuksen. Olimme siis työharjoittelijoita projektissa, mutta saimme radiodokumentin tekoon alusta saakka hyvinkin vapaat kädet. Järjestäjätahon puolesta ei annettu määräyksiä tai ehtoja dokumentin sisällöstä tai muodosta. Hyvin varhaisessa vaiheessa oli myös selvää, että dokumentti olisi tekijöidensä opinnäytetyö. Dokumentin toteuttajina Peltomaa ja minä olimme lähtökohdiltamme kokemattomia, ja Jokinainen oli molemmille ensimmäinen omien piirien ulkopuolelle ulottuva radioteos.

Opinnäytetyö käy läpi teososan eli Jokinainen-taidevaelluksen dokumentointia ja materiaalin muodostumista valmiiksi radiodokumenttisarjaksi. Valmistunut sarja sisältää kymmenen kestoltaan noin 20 minuuttista jaksoa, jotka kukin kertovat palasen taiteilijoiden matkasta Karesuvannosta Tornioon. Sarja etenee kronologisessa järjestyksessä ilman selittävää kertojaääntä. Dokumentin tekijöiden pyrkimyksenä oli välittää matkaa tekevien ja sen varrella tavattavien ihmisten tunnelmia ilman itsetietoista subjektiivista tulkintaa. Kuulijalle jäisi mahdollisuus muodostaa omat mielikuvansa tapahtumien olemuksesta. Pohdin raportissa dokumenttisarjan onnistumisia ja epäonnistumisia näissä pyrkimyksissä.

Peltomaan kirjallinen raportti kiinnittää yksityiskohtaisemmin huomiota radiodokumenttisarjan tekoprosessin eri vaiheisiin enemmänkin teknisen toteutuksen näkökulmasta. Omassa raportissani pyrin keskittymään toteutustavan käsitteelliseen perustaan, ja etsimään sen havainnollisen dokumentti-ilmaisun historiallista perspektiiviä. Työssään Peltomaa käyttää termiä "direct radio", joka on viittaus dokumenttielokuvan direct cinema -alalajiin. Itse käytän termiä "havainnoiva radiodokumentti." Kumpikaan termi ei ole radion puolella tietääkseni vakiintuneessa käytössä ja molemmat lainaavat toisen taidemuodon termistöä, mutta termit toimivat teososan työmetodeja havainnollistavina viittauksina.

Opinnäytetyö nojaa tieteellisessä viitekehyksessä paljolti dokumenttielokuvaan ja sen havainnoivaan, suoran elokuvan (direct cinema) alalajiin. Elokuvailmaisussa tyyli on vakiintunut ja sen tarkasteluun on olemassa vahvempi teoriapohja. Käyn läpi 1960-luvulla tapahtunutta dokumenttielokuvan murrosta, jolloin uusi kuvaus- ja äänityskalusto synnytti tuoreita tapoja ja näkemyksiä dokumenttielokuvan tekoon.

Vastaavanlainen havainnoiva radiodokumentti tuli pinnalle Euroopassa, kun tarve uudentlaiselle radioilmaisulle synnytti cinéma vérité -dokumenttielokuvan vanavedessä oman, aitoihin kenttätallenteisiin perustuvan suuntauksensa, jota edesauttoi kehittynyt ääninauhuriteknologia. Tuohon aikaan käytettiin termejä kuten "acoustic film" ja "filme sonore" (suom. akustinen elokuva). Käsittelen opinnäytetyössäni lyhyesti myös tätä kehitystä Virginia Madsenin artikkelin *A Call to Listen* pohjalta, joka on yksi harvoista teksteistä, jossa aiheesta on kirjoitettu.

Jokinainen -radiodokumentissa käytetyt työmenetelmät ovat saaneet vaikutteensa suoran elokuvan vastaavista, eikä itse tallentamisessa ole ilman kameraa merkittäviä periaattellisia eroja. Pelkällä äänellä kerrottu havainnoiva dokumentti toki poikkeaa yleisölle välitettynä valmiissa muodossaan tietyiltä osin elokuvasta, ja nämä ominaisuudet pyrin työssä tuomaan ilmi. Merkillepantavaa on myös se, että dokumentin tapahtumia taltioitiin samanaikaisesti usein myös videolle. Video- ja äänidokumentointia tehtiin itsenäisiin, toisistaan riippumattomiin tarkoituksiin, mutta Jokinainen -työryhmän ulkopuoliset henkilöt eivät olleet tästä tietoisia.

Jokinainen -taidevaelluksen ajatuksena oli elävöittää Tornion-Muonionjoen aluetta tapahtumien, taiteen ja kohtaamisten keinoin. Idean takana oli tornionlaaksoislähtöinen esiintyvä taiteilija ja opettaja Katariina Angeria, jonka toiminta on erityisesti viimeisten kymmenen vuoden aikana sijoittunut Länsi-Lappiin ja siellä niin kutsuttuihin epätaiteellisiin yhteisöihin. (Lapin esittävien taiteiden keskus ry. 2013.) Varhaisessa vaiheessa mukaan liittyi toiseksi päätoteuttajaksi tanssija-koreografi-performanssitaiteilija Reijo Kela. Angeria ja Kela rekrytoivat mukaan tanssijoita eri puolilta Suomea. Pirjo Yli-Maunula toteutti Flow Productionsin tuotantona vaelluksen aikana myös viisi Streams -tanssiesitystä yhteistyössä kontrabasisti Rosine Fefermanin ja tanssija William Petit'n kanssa. Ranskalaiset Feferman ja Petit olivat myös vaellusryhmän saattajina rannoilla, ilahduttaen ja hämmentäen kylien ihmisiä improvisoiduilla esityksillään.

Kylät järjestivät erilaisia työpajoja sekä tapahtumia, jotka Katri Purasen ja Taina Mannilan avustuksella koordinoitiin osaksi Jokinainen-tapahtumaa. Kylätapahtumat ja taidevaellus muodostivat yhdessä projektin kokonaisuuden. Lautan eteneminen pyrittiin ajoittamaan niin, että matkaa lautalla taitaneet taiteilijat voisivat osallistua mahdollisimman moneen tapahtumaan ja tarjota läsnäoleville improvisoituja performansseja.

Jokinainen -lautta (kuva 1) ei ollut pelkkä vaelluksen väline, vaan taiteilijat pyrkivät matkan aikana esiintymään myös joella. Yksi lautalla matkanneesta neljästä tanssijasta nousi aina kun mahdollista Jokinaisen yläruumiiksi ja kansanmuusikko Kristiina Ilmonen soitti erilaisia instrumentteja. Jokinainen-taidevaellus oli Suomen kulttuurirahaston tukema projekti.



Kuva 1. Jokinaisen kyydissä takana vasemmalla äänittäjä Vesa Ylipelkonen

2 RADIODOKUMENTTI

2.1 Radiodokumentin määrittelyä

Hannu Karisto, Yleisradion dokumenttiryhmän pitkäaikainen tuottaja ja radiodokumentin eittämättä merkittävin auktoriteetti Suomessa, on määritellyt radiodokumentin näin: "Radiodokumentti on tekijänsä persoonallinen ja perusteltu, radion keinoja hyväksikäyttävä, materiaalisena tästä todellisuudesta ja muotonsa kyseisestä aiheesta hakeva dramaturgisesti viimeistelty tulkinta jostakin todellisuuden osasta". (Karisto & Leppänen 1997, 20.) Kariston määritelmällä on juurensa skotlantilaisen John Griersonin kiteytyksessä "dokumentti on todellisuuden luovaa käsittelyä". Dokumentti -termiä Grierson käytti ensimmäisenä kirjoittaessaan amerikkalaisen Robert Flahertyn elokuvasta *Moana*, vuodelta 1926, jossa kuvattiin elämää Samoan saarella Tyynellä valtamerellä. (Aufderheide 2007, 3.)

Eritoten ulkomailla paljon käytetty termi *feature* tarkoittaa useasti hyvin pitkälti samaa asiaa kuin Suomessa omaksutumpi dokumentti -termi. Karisto huomauttaa sanojen etymologisen merkityseron olevan se, että dokumenttiohjelma pohjaa todistukseen olevasta tai tapahtuneesta, kun taas *feature* on jotain tehtyä eli luotua. (Karisto & Leppänen 1997, 19.) Käytännössä kuitenkin ero on hiuksenhieno ja esimerkiksi Australian yleisradioyhtiö ABC käyttää faktapohjaisista ohjelmistaan *feature* -termiä. (RadioNational 2013.)

Radiolle ominaisena osana Kariston radiodokumentin määrittelyssä on maininta radion keinojen hyväksikäytöstä. Radion keinoina Karisto mainitsee välineen intiimiyden ja henkilökohtaisuuden. Kuuntelukokemus on jokaiselle yksilölle ainutkertainen ja riippuu kuuntelijan omista kokemuksista ja tuntemuksista. Radiolle kuulija on kruunaava elementti muiden rakennuspalojen joukossa, muodostaen ohjelman lopullisen luonteen ja syvemmän merkityksen. (Karisto & Leppänen 1997, 9-10.)

Radiodokumentille on ominaista myös aihetta palveleva, äänten ja äänimaailmojen ominaisarvon tiedostava ilmaisu. Erilaiset äänelliset elementit eivät ole alisteisia puheelle, vaan samalla tavalla merkityksellisiä ja puheen kanssa vuorovaikutuksessa olevia osia ohjelman kokonaisuudesta. Tekijä ei pyri yksiselitteisesti tarjoamaan totuutta niin kuin hän sen näkee, vaan luottaa kuulijan vastaanottokykyyn ja herkkyyteen, ja antaa

tälle mahdollisuuden muodostaa oma tulkintansa monitasoisesta ohjelmasta. (Karisto & Leppänen 1997, 21.)

2.2 Radiodokumentin tekoprosessin malli

2.2.1 Ideasta aiheeksi

Herkät aistit sekä kyky tehdä havaintoja ihmisistä ja yhteiskunnasta ovat tekijän tärkeimpiä voimavaroja. Maailma on täynnä päteviä radiodokumentin aiheita ja usein ne saattavat olla aivan silmien alla jokapäiväisessä elämässä. Ideoita ei siis suoranaisesti keksitä, vaan niihin törmätään tai syvemmän tutkiskelun jälkeen ne löydetään. (Karisto & Leppänen 1997, 41.)

Idean saaminen ei vielä takaa konkreettisempaa visiota; varsinaista aihetta. Jotta idea kypsyi aiheeksi täytyy tekijän muodostaa oma näkökulmansa ja rajauksensa idean havaintojen perusteella. Aiheenmuodostaminen on siis tekijän omaa tulkintaa aiheesta, joka vaatii päähänpistojen lisäksi myös faktapohjaisia perusteluja sekä tiedonhankkimista niiden selvittämiseksi. (Karisto & Leppänen 1997, 43.) Prosessi vaatii yksilöllisellä tasolla jo selkeää katseensuuntaamista ulospäin: luovia mieliä ja herkkäaistisia havainnoitsijoita on paljon, mutta tekijöiksi valikoituvat ne, jotka lisäksi omaavat vahvan näkemyksen ja tahdon sekä rohkeuden ajaa näkemystään eteenpäin ja julki. (Kolehmainen & Saastamoinen, 16.)

Tulkinnasta voidaan muodostaa perusväite, toisin sanoen päälause. Päälause vastaa kysymykseen: "Mitä haluan teoksellani sanoa?" Päälause ja sen pohjalta toimiminen rajaa aihetta voimakkaasti ja tarjoaa tekijälle selvät lähtökohdat. Tekijän päälause pyritään ei-propagandistisessa dokumentissa häivyttämään niin, että mahdollisuus valmiin teoksen monitulkintaisuuteen säilyy. Päälausetta ei tulisi myöskään pitää ehdottomana välttämättömyytenä teoksen lähtökohdaksi ellei sellainen tekijälle luontevasti konkretisoidu. Päälause voi selkeytyä tekoprosessissa tekijälle myös myöhäisemmässä vaiheessa. (Kolehmainen & Saastamoinen, 16.)

2.2.2 Aiheen toteutus

Hannu Kariston ehdottamassa radiodokumentin työprosessissa aiheen pohjalta muodostetaan äänityssuunnitelma, jotta tekijällä on käsitys siitä, mitä ääniä ja äänimaailmoja teoksen teemat ja sisältö edellyttävät. Äänitystilanteista kirjoitetaan lista, jossa huomioidaan niiden alustava kulku ja olosuhteet. Suunnitelmaan kuuluu myös äänitysten teknisen toteuttamisen harkitseminen ja sopivien mikrofoniin valinta. Äänitysten suunnittelua voidaan pohtia elokuvanteosta tutun näyttämöllepanon (mise-en-scene) näkökulmasta: tekijä miettii mihin hän haluaa mikrofoniin sijoittaa ja miten äänityksen kohteet sijoittuvat "ääninäyttämölle". Ovatko kohteet kaukana vai lähellä? Miltä tila kuulostaa ja miten se heijastaa kohteiden ääniä? (Karisto & Leppänen 1997, 49-50.)

Ihmisiä tavatessaan ja heitä äänittäessään tekijän pitäisi saada ansaittua kohteidensa luottamus, jotta nämä laskisivat epätavallisen tilanteen nostattamia luonteensa turvamuureja ja paljastaisivat ainakin joitakin puolia aidoista piirteistään. Luottamusta voidaan kerätä osoittamalla vilpittömää kiinnostusta ihmiseen ja tekemällä omat tarkoituksensa selviksi. Ihanteellista olisi, että myös kohde omaksuisi teoksen tekemisen tärkeäksi ja panostaisi omia henkisiä voimavarojaan sen eteen. Avoimuutta osoittavan henkilön kanssa tekijän tulisi omaksua auttajan rooli. Asettumalla samalle tasolle tenttimistä välttämällä ja ymmärrystä osoittamalla tekijä auttaa kohdettaan löytämään kokemuksilleen ja tuntemuksilleen sanat. (Karisto & Leppänen 1997, 51-52.) Tällöin tekijä voi saada tallennettua jotain lausuntopuhetta välittömämpää ja aidompaa.

Kun äänityssuunnitelman mukaiset äänitykset ovat toteutettu, linnoittautuu tekijä kuunteluhuoneeseen materiaalin määrästä riippuen mahdollisesti pitkäksikin aikaa. Huolellinen kuuntelu on tärkeä osa prosessia, sillä sen pohjalta tekijä ratkaisee, pätevätkö alkuperäiset tulkinnat ja suunnitellut teemat, vai onko materiaalin ytimessä joitain muita totuuksia. (Karisto & Leppänen 1997, 54.) Kuunteluvaiheessa tekijä myös selvittää, riittääkö olemassa oleva materiaali mahdollisten uusien näkökulmienkin valossa. Prosessi vaatii tekijältä jälleen nöyryyttä. Pystyykö tekijä myöntämään, että alkuperäiset tulkinnat ja näkemykset eivät palvelekaan toteutunutta materiaalia? Karisto kuvailee radiodokumentin tekemistä dialektiseksi prosessiksi, dialogiksi materiaalin ja toimittajan oman näkemyksen välillä. (Karisto & Leppänen 1997, 56.)

Radiodokumentin käsikirjoituksen lähtökohtainen erottaja monien muiden teostyyppien käsikirjoituksista on radiodokumentin tekijäkeskeisyys. Tekijä valmistaa teoksensa tavallisesti alusta loppuun yksin, joten käsikirjoituksen ei tarvitse palvella muita kuin tekijää itseään. Käsikirjoitusta ei siis tarvitse sovittaa mihinkään muodolliseen formaattiin, vaan se voi olla tekijänsä näköinen ja häntä itseään parhaiten palveleva. Edellytyksenä on, että teoksen rakenne on tekijällä selkärangassa siinä vaiheessa, kun teosta koostetaan ja aika sekä resurssit ovat rajallisia.

Teoksen muotoa suunnitellessa tekijä etsii vastausta kysymykseen: miten sanoa? Sanottava asia voi olla hyvinkin painavaa, mutta ilman toimivaa muotoa kuuntelijan aistit ja tunteet jäävät saavuttamatta. Muodon tulisi syntyä luontevasti sisällön ehdoilla, jos pohjatyö aiheen kehittelyvaiheessa on tehty perusteellisesti. Rakennetta haettaessa korostuu tekijän henkilökohtainen suhde aiheeseen; valmiita oppikirjamuotteja ei tulisi ainakaan kirjaimellisesti noudattaa. Tekijä etsii teoksensa rakennetta oman sisäisen dramaturgian-tajunsa ohjaamana aihe- ja tapauskohtaisesti. (Karisto & Leppänen 1997, 57.)

3 DIRECT CINEMA JA CINEMA VÉRITÉ

3.1 Yhdysvallat

"Syy miksi useimmat dokumentit olivat tylsiä oli se, että ne olivat kuvallisia luentoja tai haastatteluja. Aito elämä ei koskaan välittynyt elokuvasta. Meidän täytyi unohtaa kirjallinen logiikka, ja löytää draamallinen logiikka, jolla asiat oikeasti tapahtuivat. Sen avulla meillä olisi kokonaan uusi pohja uudentalaiselle journalismille. Se olisi teatteria ilman näyttelijöitä, näytelmää ilman käsikirjoittajaa, toimittamista ilman subjektiivista mielipidettä. Se mahdollistaisi ihmisten elämän tarkastelemisen merkittävässä hetkissä ja tilaisuuden tehdä niistä henkilökohtaista kokemusta vastaavat johtopäätökset." - Robert Drew (Saunders 2007, 9.)

Amerikkalaista Robert Drew'tä voidaan hyvällä syyllä pitää amerikkalaisen dokumentaarin havainnoivan tyyli-suunnan pioneerinä. Drew'llä oli käytössään riittävät resurssit ja asema arvostetussa Life-lehdessä toimeenpannukseen opiskeluaikoinaan Harvardissa kysyttelemiään näkemyksiä uudenkaltaisesta tarkempisilmäisestä uutistoiminnasta, jonka mahdollistaisi "mobilisoitunut raportointi aidosta elämästä ei-julkisissa tilanteissa". (Saunders 2007, 9.)

Televisio teki 60-luvun vaihteessa entistä voimakkaammin tuloaan amerikkalaiseen kotitalouksiin ja valokuvareportaaseistaan tunnetulla Lifella oli intresseissään laajentaa toimintaansa uuden ja kansan huulilla olevan median puolelle. Drew oli Lifessa ennen Harvardin vuosia työskennellessään yrittänyt toteuttaa projektia nimeltä Key Picture, jossa kuvareportaasit olisi toteutettu televisiossa, mutta tuolloin (50-luvun alkupuolella) tekniset rajoitteet olivat vielä ylitsepääsemättömiä ja aikeet kariutuivat.

Palatessaan Harvardista takaisin Lifen leipiin Drew alkoi kerätä ympärilleen lahjakkaita elokuvaajia ja tekniikoita, joiden avulla hän pyrki vapauttamaan elokuvakameraa sen rajoitteista. Tämän Drew Associates -ryhmän jäsenet modifioivat olalla operoitavaa 16 mm:n Auricon-kameraa niin, että siihen pystyttiin yhdistämään matkalaukun kokoinen kelanauhuri. Tuohon aikaan kevyenä pidetty, synkronisoidun äänen tallentamisen mahdollistava tekniikka oli lopulta avain Drew'n visioiden konkretisoimiseen. (Saunders 2007, 10.)

3.2 Ranska

Jean Rouch (s. 1917) oli ranskalainen elokuvantekijä ja antropologi, joka oli 1940-luvun lopulta alkaen kuvannut afrikkalaisten heimojen kulttuuria ja rituaaleja. Sosiologi Edgar Morinin sanoin Rouch toimi kuin elokuvaaja-sukeltaja, joka kannettavan kuvauskalustonsa kanssa sukeltaa tosielämän tilanteisiin ihmisenä, ei kuvausryhmän ohjaajana. Näin ollen Rouch myös hyväksyy kuvan ja äänen kömpelyyden osana elokuviensa ilmaisua. (Rouch & Morin & Feld 2003, 230.)

60-luvun alussa Rouch koki tarpeen kuvata kotimaansa ihmisiä ja hän kehitteli kamera-tekniikoineen hiljaisempaa 16 millimetrin filmikameraa uutta, yhteistyössä Morinin kanssa tehtävää elokuvaa varten. Synkronisoidun äänen mahdollistavaa kamerakalustoa kehitettiin *Ranskalainen päiväkirja (1961)* -nimisen elokuvan kuvausten edetessä.

Ranskalaisen päiväkirjan yhteydessä Edgar Morin alkoi puhua cinéma véritéstä. Tarkalleen ottaen Morin puhui uudesta cinéma véritéstä, sillä termi pohjautui neuvosto-elokuvaaja Dziga Vertovin filmeistä käytettyyn ”kinopravda” -käsitteeseen, jonka kirjaimellinen merkitys on täysin sama (suom. "totuuselokuva"). Vertovin pyrkimyksenä elokuvassaan *Mies ja elokuvakamera (1929)* oli hänen omien sanojensa mukaan ”ilmaista universaalia elokuvan kieltä, joka perustuu täydelliseen pesäeroon teatterin ja kirjallisuuden kielten kanssa” (von Bagh 2007, 51.) [Sattumoisin Robert Drew'n puheista voi löytää samoja kaikuja, vaikka Vertovilla ei Drew'n itsensä mukaan ollut häneen mitään vaikutusta (Saunders 2007, 9.)] Edgar Morin kirjoitti fiktioelokuvan saavuttaneen kaikkein syvimpiä totuuksia ihmisten tunteista ja heidän muodostamista suhteistaan, mutta totuutta elämän autenttisesta elämisestä fiktio ei koskaan pystyisi tallentamaan. Morin hahmotteli cinéma véritén täyttämään tätä tehtävää. (Morin ym. 2003, 229.)

Morinin ja Rouchin elokuvaa *Ranskalainen päiväkirja* voidaan pätevällä syyllä kutsua ranskalaisen cinéma véritén määritteleväksi perusteokseksi. Elokuvassa ohjaajat tapaavat pariisilaisia, järjestävät näiden kanssa haastatteluja ja pyöreän pöydän keskusteluja, ja kysyvät esimerkiksi: ”Oletko onnellinen?”. Jouko Aaltonen lainaa Bill Nicholnsin määritelmää: ”Elokuvantekijä astuu ulos kaikkietävän kommentaattorin roolista, luopuu meditoivasta politiikasta ja karpäsenä katossa havainnoimisesta ja muuttuu sosiaali-

seksi toimijaksi”. (Aaltonen 2011, 27.) Morin kirjoitti Ranskalaisen päiväkirjan olevan tutkimusta, jonka aiheena on aito elämä Pariisissa. Morinille elokuva ei ollut fiktiota, mutta ei myöskään dokumenttielokuvaa. Hän piti elokuvaa "kokeiluna, jota tekijänsä ja näyttelijänsä elävät". Morinilla oli cinéma véritélle ylevä pyrkimys: hän toivoi sen saavuttavan katsojassa tunteen ihmisten välisestä veljeydestä, jolloin tuntee vieroksuvaansa vähemmän toisia, tuntee vähemmän kylmyyttä sekä epäinhimillisyyttä ja kuoriutuu valheellisen elämän kerrostumista. (Morin ym. 2003, 231.) Tavoite aiheuttaa katsojalle tunne siitä, että hän on läsnä elokuvan tapahtumissa on yhteistä amerikkalaiselle ja ranskalaiselle 60-luvun uudelle dokumentille. Amerikkalaiset kuitenkin pyrkivät tähän ilman kameran ja kohteen välistä ohjausta, pyrkimyksenään näyttää kohtaukset katsojalle suoraan sellaisina kuin ne tapahtuivat.

Ranskalaisen päiväkirjan lopussa Rouch ja Morin keskustelevat työstään. Mitä jos joku haastateltavista on valehdellut? Sille ei voi mitään, eikä se haittaa mitään: puhujilla on syynsä, valhekin täytyy hyväksyä kokonaiskuvaan kuuluvana asiana. (von Bagh 2007, 258.)

3.3 Problematiikkaa

”Meillä oli kaikenlaisia sääntöjä. Kuvasimme käsivaralta, ilman jalustaa. Emme käyttäneet valoja, emme kysyneet kysymyksiä, emme koskaan pyytäneet ketään tekemään mitään.” - Richard Leacock uuden amerikkalaisen dokumenttielokuvan tekijöiden metodologiasta.

Drew Associates -ryhmään kuului muuten muassa Richard Leacock, D.A. Pennebaker ja Albert Maysles, jotka työskentelivät Drew'n elokuvassa Primary ja lähtivät kukin vähitellen omille teilleen kannattelemaan uutta amerikkalaista dokumenttielokuvaa Drew'n suosion laskiessa elokuvan Crisis (1963) jälkeen. Robert Drew kuvasi tärkeimmissä elokuvissaan poliitikkoja, kuten Kennedyn veljeksiä. Aiheeseen liittyy totuuden ja autenttisuudentavoittelun näkökulmasta perustavanlaatuinen ongelma, jonka Primaryn toisena kuvaajana toiminut Leacock myöhemmin myös lopulta tiedosti toteamalla, että kuvausryhmällä ei ollut mitään mahdollisuutta päästä osalliseksi varsinaisesti merkittäviin poliitikoiden välisiin keskusteluihin. ”Huomattavasti suuremmalla todennäköisyydellä saa taltioitua ihmisiä harrastamassa seksiä, kuin rehellisiä poliitikkoja”, totesi Leacock aikanaan. (Saunders 2007, 27.)

Albert Maysles, joka veljensä Davidin kanssa teki dokumentteja The Beatlesista, Rolling Stonesista ja kiertävistä raamattukaupustelijoista, antoi amerikkalaiselle vérité -elokuvalle nimen direct cinema, joka hänestä paremmin vastasi välittömyyttä, johon Mayslesitkin elokuvillaan pyrkivät. Albert Mayslesin mielestä cinéma vérité -termi aiheutti ihmisissä liian vahvoja konnotaatioita ja ennakkoluuloja. ”Sanassa suora on vähemmän tunnelatausta. Menemme suoraan tilanteisiin, kun ne tapahtuvat ja läsnäolotamme huolimatta saamme väkisinkin taltioitua jotain, mikä on totuudenmukaisempaa.” (Vogels 2010, 178.)

Amerikkalaiset tekijät monesti vierastivat ranskalaisten kollegoidensa metodeja. Richard Leacock esitti syytöksen, että Jean Rouch pakotti haastatteluihinsa merkityksiä ja johdatteli ihmiset muiksi kuin itsekseen. (von Bagh 2007, 244.) Ranskalaisten mielestä taas amerikkalaiset elivät itsepetoksessa, jos kuvittelivat saavansa tallennettua kameran läsnäolon tiedostavia ihmisiä ”aitoina”. Objektiivisuuden käsitteen kyseenalaistaminen olikin Ranskassa voimakkaampaa, ja Rouch tiedosti että kameran suuntaminen johonkin on itsessään jo subjektiivinen valinta, puhumatta siitä, kuinka kuvataan ja miten materiaali leikataan.

Toisin kuin esimerkiksi Robert Drew tai Richard Leacock, olivat Maysles-veljekset avoimen tietoisia elokuvan tai minkään muunkaan taiteenlajin olemattomasta mahdollisuudesta olla objektiivista. Heille tärkeintä oli tekijälähtöinen suoraselkäisyys, jota vaalittiin käsittelemällä aiheita ja kuvattavia rehellisesti ja pyrkien syvimmän olemuksen taltioimiseen. Autenttisuus muodostuisi näin jonkinlaisesta suhteesta totuuden, kauneuden ja taiteen välillä. (Vogels 2010, 8.)

"Avain elokuvan onnistumiseen on luottamuksellinen suhde kuvattaviin. He kunnioittavat elokuvantekijää ja elokuvantekijä kunnioittaa heitä." - David Maysles (Vogels 2010, 8.)

3.4 Käsitteiden epäselvyys

Yhdysvaltalaisen havainnoiva koulukunta ei ollut vastalause ranskalaiselle osallistuvale metodille tai toisinpäin, sillä ne syntyivät käytännössä samanaikaisesti eikä esimerkiksi Robert Drew ollut omien sanojensa mukaan edes kuullut Jean Rouchista. (Saunders 2007, 9.) Ranskalaiset ja amerikkalaiset 60-luvun dokumentit ovat ehkä liiankin

kanssa liputettu saman cinéma vérité -tunnussanan alle, vaikka elokuvilla ei tuntunut olevan muuta yhteyttä kuin periaatteiltaan samanlaiset kuvaus- ja äänitystekniikat. Nykyään cinéma vérité (tai pelkästään vérité) -termiä käytetään niin dokumentissa kuin fiktiossakin usein hyvin löyhästi lähinnä tarkoituksena ilmaista, että elokuva on teknisesti rosoinen ja tarkoituksellisen huolittelemattoman näköinen tai kuuloinen. Keskustelu totuuselokuvan totuudellisuudesta unohdettiin Yhdysvalloissa joskus 70-luvun puolivälillä, jolloin viimeistään direct cinema oli auttamattoman epämuodikasta ja elokuvakouluissakin 60-luvun dokumentteja käytettiin lähinnä varoittavina esimerkkeinä. (Saunders 2007, 191.) Peter von Bagh kirjoittaa, että cinéma vérité -käsitteeseen liitetty "metafyysinen ja moraalinen väristys" oli liioittelua, eikä termin kantaisä Dziga Vertovkaan tarkoittanut "totuudella" totuutta elokuvassa, vaan elokuvan totuutta. (von Bagh 2007, 244.) On siis olemassa subjektiivisia yksittäisen elokuvan tarjoamia käsityksiä ja välähdyksiä häviävän pienestä osasta elämää ja olemassaoloa, jotka liikuttavat osaa yleisöstä ja jättävät osan kylmäksi. Edesmenneen elokuvantekijän Chris Markerin sanoin: "Totuus ei ole päämäärä, mutta ehkä se on tie".

4 RADION UUSI AALTO

Uuden dokumenttielokuvan vanavedessä myös radiodokumentin mahdollisuuksia alettiin tutkia uudesta näkökulmasta. Kannettavat nauhurit mahdollistivat liikkuvan kenttääänittämisen jo 1950-luvun alkupuolelta lähtien ja ”avointa mikrofonia”, joka tallentaa elämää sellaisena kuin se tapahtuu hyödynsi ilmaisullisena elementtinä Tanskassa saksalaissiirtolainen Willy Reunert. Reunertin nauhoituksiin haastattelujen välissä vahingossa tallentunut satamaympäristön ”villi ääni” innosti Reunertia ja hän käytti sitä osittain primäärisenä ilmaisullisena elementtinä dokumentissaan *Hampurin satama* vuonna 1953. (Madsen 2010, 398.) Eurooppalainen radio oli kuitenkin vielä liian parkkiintunut studioon ja vanhoihin toimintamenetelmiin, ja uudenlaisen radioilmaisun läpimurtoa saatiin odotella 1960 ja -70 -lukujen taitteeseen saakka.

Vuonna 1964 saksalainen Peter Leonard Braun teki Lontoossa BBC:n avustuksella kolmeosaisen ”akustisen elokuvan” *Londoner abend* (suom. Lontoon ilta), jossa Braun sijoitti mikrofoneja korttipelin ympärille, vinttikoirajuoksutapahtumaan ja englantilaisyyliseen publiin. Dokumentissa käytetään kertojanääntä, mutta tapahtumapaikkojen äänten ei ole tarkoitus kuvittaa tekstiä, vaan toimia yhtä lailla kertovana elementtinä. Braunin pyrkimyksenä oli tehdä dokumentti, joka on ensisijaisesti aistillinen, faktuaalisuuden ollessa toissijaista. Braun omisti aikansa radiolle, koska hänen sanojensa mukaan tietyt asiat puuttuvat kuvallisesta ilmaisuvälineestä. Myötäeläminen, sympatian tunne ja ymmärrys saavutetaan paremmin korvan kuin silmän kautta. (Madsen 2010, 400.)

1970-luvun puoliväliin mennessä naturalistisia äänityksiä, ts. ”villii ääntä” ilmaisukeinona hyödyntäviä radiodokumentteja tehtiin jo eri puolilla maailmaa ja voitiin puhua ”akustisen elokuvan” tyylisuunnasta. Cinéma véritén syntymaassa Ranskassa dokumenttielokuvan ”auteur” -hahmoja, kuten Rouchia ja Chris Markeria käytettiin viitteellisinä esikuvina ilmaisua kuvatessa ja teorisoidessa. Ranskassa käytettiin termiä ”documentaire de création” ja puhuttiin radiofoniasta niin kuin elokuvaan liittyen puhutaan elokuvallisuudesta. Pyrkimyksenä oli legitimoida radion asema yksilöllisenä, tekijäkeskeisenä luovan ilmaisun välineenä: kahdeksantena taiteena. Kun palkitulta radiodokumentaristi Kaye Mortleylta kysyttiin, mikä documentaire de creation on, vastasi hän seuraavasti: ”Nimi, joka annetaan radioilmaisulle, jossa fakta liukuu kohti jotain muuta. Radioilmaisua, jonka tarkoituksena ei niinkään ole ohjeistaa tai informoida, vaan pyrki-

myksenä on luoda aidoista äänistä kudottu oma universuminsa. Aihe ei ole ensisijaisen tärkeä, vaan se toimii usein vain verukkeena, joka sallii tekijän kertoa jotain universaalimpaa - tai intiimimpää... Tärkeintä on tekijän läsnäolo ja se millä tavoin tekijä sitoutuu aiheeseen". (Madsen 2010, 402.)

Filosofisen pohjatyön päälle muodostunut akustisen elokuvan tai documentaire de creationin suuntauksen tekijät käyttivät työvälineenään entistä käytännöllisempiä kannettavia nauhureita, joilla pystyttiin tallentamaan myös pidempiä otoksia. Tilanteet voitiin esittää niiden luonnollisessa kestossaan. Tekijät pystyivät improvisoimaan ja etsimään pitkistä ostoista tietynlaista syvyysvaikutelmaa, tai radiofonisuutta. Kuulija voitiin asettaa tutkimusmatkailijan asemaan ja hänet voitiin johdattaa sisään tapahtumien ytimeen tutkimaan maailmoja, joita ei pysty silmällä näkemään.

5 HAVAINTOJA JOKINAISESTA

5.1 Idea ja lähtökohdat

Jokinaisen puuhahenkilöt projektivastaava Katariina Angerian johdolla tulivat talvella 2010 kertomaan tapahtumasta Kemi-Tornion ammattikorkeakouluun tarkoituksenaan rekrytoida opiskelijoita työharjoitteluun ja opinnäytetyön tekoon projektin tiimoilta. Minulle sauma oli oikein sopiva, sillä sain mukaan liittymällä selviksi harjoittelu-, opinnäytetyö- sekä kesätyökuviot. Hyväksi mahdollisuudeksi koin myös sen, että pääsisin toteuttamaan haluamaani äänidokumentoinnin tehtävää omilla ehdoillani. Mukaan liittyi myös opiskelijatoveri Hannu-Pekka Peltomaa, jonka kanssa lähdimme toteuttamaan dokumentointia demokraattisena työparina.

Motivaationani dokumentin tekemiseen oli siis lähinnä opiskelija eteenpäin vievät käytännön syyt. Vuoden 2009 syksyllä olin suorittanut suuntaavaan Ääni 1 - opintokokonaisuuden (15 op), jonka aikana sain kerättyä pohjaa mikrofonitekniikoihin, stereoäänitykseen ja Pro Tools -äänileikkausohjelmaan. Peltomaa opiskeli talven aikana myös jatkokurssit Ääni 2 ja Ääni 3, kun itse suuntauduin monimediajournalismin ja dokumenttielokuvan opintoihin. Ajatus ja halukkuus toteuttaa jonkinlainen ääniteos oli olemassa jo aiemmin, mutta tekeminen jäi konkreettisten ideoiden puuttuessa pienimuotoisempiin ja hätäisesti toteutettuihin äänikompositioihin.

Nämä lähtökohdat eivät ole Hannu Karistonkin painottaman tekijälähtöisen aiheenomaksunnan ja itsensä kautta tekemisen näkökulmasta erityisen ideaalit. Ideahan itsessään (tai ainakin konteksti mahdolliselle idealle) tuotiin tarjottimella nenäni eteen. Kuitenkin Jokinainen -taidevaelluksen idea oli niin erikoislaatuinen ja kiinnostava, että saatoin kokea menettäväni jotain, jos en tarttuisi mahdollisuuteen. Olen luonteeltani melko varautunut ja huono innostumaan asioista, mutta tässä tapauksessa joku resonoi. Ajatus ryhmästä tanssijoita, jotka laskevat jokea lähes 500 kilometriä 20 000:sta muovipullostasta rakennetulla, naisen vaatteeseen puetulla lautalla vakuutti mahdollisuudellaan. Saatoin ajatella, että projektista saisi väkisin irti kiinnostavaa radioilmaisua.

5.2 Research

Dokumenttia varten tehtiin hyvin minimaalisesti esityötä. Käsikirjoitus oli sivullinen hajanaisia merkintöjä muistikirjassa. Ajatus tapahtumien mahdollisimman objektiivisesta tallentamisesta ei ollut vielä ennen äänityksiä kristallisoitunut. Emme osanneet ennalta juurikaan aavistella, mitä tarkalleen ottaen olemme lähdössä tallentamaan. Olimme toki saaneet alustavan aikataulun, kylätapahtumien ohjelmakartan ja eri lehtijulkaisuissa ilmestyneitä ennakkojuttuja, mutta alue, suurin osa ihmisistä ja tanssitaide olivat molemmille vieraita. Olin kuukausina ennen vaelluksen alkamista yrittänyt miettiä radiodokumentille näkökulmaa. Mietin, voisiko jokilaakson kulttuuria ja historiaa käyttää kerronnallisina elementteinä limittämällä tarinoita poikkinainnista, joppauksesta ja tukinuitosta pääjuonteeseen taidevaelluksesta ja siinä mukana olevista henkilöistä. Ajatukset eivät kuitenkaan jalostuneet minkäänlaiseksi konkreettiseksi aiheeksi. Syitä aiheenvalmistelun puutteellisuuteen voi nähdä minun ja Peltomaan kokemattomuuden lisäksi siinä, että dokumentillamme ei ollut osallistuvaa tuottajaa. Projektin puolesta meillä oli kyllä työharjoittelun ohjaajat, mutta heillä ei ollut valmiuksia, saati aikaa tai velvollisuutta toimia dokumentin tuottajina. Asiantunteva tuottaja olisi voinut vaatia tarkempaa paneutumista ja auttaa omakohtaisen aiheen muodostamisessa ja tällöin meillä olisi ollut Karesuvantoon lähtiessä selkeämpi käsitys siitä, mitä lähdemme äänittämään.

Käytännössä dokumentin research tehtiinkin taidevaelluksen alkamista edeltävällä viikolla Karesuvannossa, jossa Jokinainen -lauttaa rakennettiin. Tulimme Hannu-Pekan kanssa Karesuvannon koululle ensimmäisen rakennuspäivän iltana, jolloin työryhmällä oli palaveri käynnissä. Liityimme joukkoon ja tallensimme keskustelua kämmentallentimella. Emme kysyneet keneltäkään mitään ja annoimme palaverin jatkua omalla painollaan. Seuraavan parin päivän aikana äänitimme lautan rakentamista ja siihen sekä vaellukseen liittyvää keskustelua. Emme edelleenkään kysyneet kysymyksiä, mutta pyörittelin päässäni mahdollisia työryhmän jäsenten haastatteluja. Huomasimme kuitenkin pian, että suorat äänityksemme kertovat tarinaa sellaisinaan. Esimerkiksi ajan käyminen vähiin lautanrakennuksessa ennen ilmoitettua vaelluksen aloitusta juhannusaattona aiheutti välien kiristymistä ja konfliktia ja äänitimme eripurana samoin kuin olimme äänittäneet hetkiä, joissa henkilöt istuvat ringissä repien irti 20 000 palautuspulloon etikettejä toiminnan absurdiudelle vitsaillen. Ryhmä muodosti dynaamisen monipäisen protagonistin, jolla oli yhteinen tavoite ja riittävästi persoonallisuutta ollakseen

kiinnostava. Jokinainen -työryhmään kuului yhteensä 20 jäsentä, jotka nimellisesti jakautuivat tanssijoihin, muusikoihin, ”roudareihin”, tiedottajiin ja dokumentoijiin. Kolmella jäsenellä oli äänityksissämme muita suurempi rooli. Tanssija Katariina Angeria toimi myös projektivastaavan roolissa ja hän jakoi muulle ryhmälle käytännön informaatiota muun muassa aikatauluista. Tanssija Reijo Kela oli johtajahahmo, kokenut ja karismaattinen. Roudarina toiminut kolarilainen Ahti Hiltunen taas oli todellinen kansanmies, paikallisena todella luonteva ottamaan kontaktia yleisöön ja joenrannalla Jokinaista ihmettelevään väkeen.

5.3 Äänitykset

Tallensimme tapahtumaa koko sen keston ajan aina 16. heinäkuuta asti. Äänitimme taiteilijoiden välisiä keskusteluja, performansseja, kylätapahtumia, joen solinaa ja koskien kuohuja. Muutamalla pätkällä toinen meistä oli myös mukana lautalla. Lautta ei suinkaan ollut jatkuvasti liikkeellä, vaan paria poikkeusta lukuunottamatta lautalla matkaa taivaltanut ryhmä johon kuului Kelan ja Angerian lisäksi muusikko Kristiina Ilmonen, tanssijat Pirjo Yli-Maunula ja Anne Hiekkaranta, kapteeni ja lautan suunnittelija Seppo Mäkinen sekä varakapteeni Kristiina Suninen, yöpyi sisätiloissa lautan ollessa ankkuroituna.

Peltomaa oli päävastuullinen työparin kalustamisessa. Dokumenttia tallennettiin lopulta Tascam HD-P2 kenttätallentimeen liitetyllä Sennheiser MKH 416 -monokanavaisella haulikkomikrofonilla sekä Zoom H4 ja Olympus LS-10 stereokämmentallentimilla. Äänityksistä suurin osa tehtiin ulkoilmassa ja tekniset vaikeudet tuulen kanssa toivat oman haasteensa eritoten kämmentallentimilla työskennellessä. Haulikkomikrofoni oli varustettu asianmukaisella tuulisuojuksella.

Jokinaista äänittäessä suuntasimme mikrofonit usein myös tapahtumien yleisöön. Osassa äänityksistä yleisön jäsen ottaa keskusteluyhteyden työryhmän jäseneen ja osassa he seuraavat sivusta ja keskustelevat toistensa kanssa. Jälkikäteenkin tuntuu yllättävältä, kuinka varauksettomasti tapahtumien yleisö suhtautui meihin äänittäjiin. Vain muutama kerran mikrofoniin reagoitiin suoraan verbaalisesti moittien tai kävelemällä pois. Selkeästi havaittavaa ”lukkoon” menemistä tapahtui ajoittain; arviolta yhdessä tapauksessa kymmenestä. Osasyynä hyväksyntään saattoi olla äänittäjien tiivis läsnäolo tapahtumissa. Jokinainen oli itsessään niin uusi ja omituinen asia jokivarressa, että sen siivellä

saattoi kulkea mikrofonit kourassa ihmisten juttuja kuuntelemaan. Äänittäjät hyväksyttiin osana Jokinaista ja meille tapahtuman osallisina epäsuorasti jaettiin ajatuksia ja mielipiteitä.

Toteutimme kahteen otteeseen täysin automaattisen äänitallenteen. Lautta oli valmistautumassa Matkakosken laskemiseen ja koimme oleellisen tärkeäksi saada äänite lautalta, laskijoiden näkökulmasta. Äänittäjää ei voinut kuitenkaan turvallisuussyistä ottaa mukaan, joten kiinnitimme kämmentallentimen nippusiteillä lautan rakenteisiin. Tallentimeen asetettiin automaatiikat päälle ja se jätettiin äänittämään, kunnes muisti täyttyisi. Tulokset äänityksestä yllättivät positiivisesti, sillä koskenlasku välittyi kuulijalle hyvin intensiivisenä ”toimintakohtauksena”. Äänityksen mattona kuului koski, jonka lähestyminen loi nousevaa jännitettä. Rantakivikolla soittaneen perkussionisti Ilkka Tolosen väkevä rummutus kuului kiihtyvänä taustalla (kuva 2). Kapteenin komennot ryhmälle ja nielun ylitys lautan rakenteiden natistessa täydensivät kuvaa. Ryhmän vilpittömät riemuhuudahdukset koskesta selviämisen varmistuttua toimivat katharsiksena. Toisen kerran samaa äänitystekniikkaa kokeiltiin Kukkolankoskessa. Tuloksena oli taas hyvä äänite, mutta lauttalaisten toiminnassa oli jo paljon enemmän varmuutta ja samanlainen intensiivisyys jäi äänitteestä sisällöllisesti puuttumaan.



Kuva 2. Jokinainen astumassa Matkakosken. Edessä perkussionisti Ilkka Tolonen

Äänite Matkakosken laskusta tuntui itsenäiseltä teokselta, jossa oli melko selkeä draamallinen rakenne. Alussa kapteeni neuvoo ryhmää ja kertoo tarvittavista toimenpiteistä, jos joku sattuu tippumaan veteen. Jännite nousee tasaisesti ja huipentuu noin 20 sekunnin ajan kosken ylityksessä. Reilu 7 minuutin yhden oton teos ilmoitettiin Tornion Radiofestivaalien dokumenttisarjaan, jonka tuomaristossa oli muiden muassa Hannu Karisto Yleisradion dokumenttiryhmästä. Teokselle annettiin palautetta sisällöstä ja etenkin teknisestä toteutuksesta. Automaattisen äänityksen suurin heikkous on dynamiikan tasapaksuus ja tähän kilpasarjan palautteenantajat jäivätkin paljolti kiinni. Äänitystä pidettiin raskaana kuunneltavana ja sisältöä pidettiin joiltain osin myös falskaavana. Palaute tuntui hivenen hämmäntävältä ja jopa turhauttavalta, sillä itse pidän edelleen tallennetta erikoislaatuksena. Raati ei pystynyt eläytymään tallenteen kuvaamaan maailmaan, vaan jäi kiinni muodollisiin seikkoihin ja niissä havaitsemiinsa ongelmiin. Äänittäjän lähtökohdistani en koskaan kiinnittänyt äänitteen tekniseen tasoon kovinkaan suurta huomiota, saati että olisin kokenut sen häiritsevänä. Kuulijalle tällä ei tietysti ole juurikaan merkitystä. Radiodokumentaristin olisikin hyvä pyrkiä sovittamaan teoksen aiheesta ja sen taustoista paljonkaan tietämättömän kuulijan saappaita aika ajoihin omiin jalkoihinsa.

Minä ja Peltomaa emme siis itse haastatelleet ketään dokumenttia äänittäessämme. Valmiiseen tuotokseen kuitenkin päätyi jokunen haastattelu. Media osoitti kohtuullisesti mielenkiintoa tapahtumaa kohtaan ja haastattelupyynnöt ja taiteilijoille tuli useimmilta paikallisilta medioilta. Eräs dokumentin osa alkaa tilanteella, jossa Pohjolan Sanomien toimittaja sopii Katariina Angerian kanssa haastattelusta. Äänittäjä seuraa toimittajaa sekä Angeria sisään huoltoaseman kahvilaan, jossa haastattelu tapahtuu. Äänittäjänä jätin kämmentallentimen pöydälle haastattelua tallentamaan ja poistuin itse ulos. Muissa tallentamissamme median haastatteluissa olimme itse läsnä ja näihin verrattuna huoltoasemahaastattelu oli hyvin avoin ja reflektiivinen. Tähän on tosin varmasti monia muitakin syitä kuin äänittäjien poissaolo. Tässä tapauksessa toimittaja oli kykenevä ja empaattinen haastattelija.

Jokinlaisessa äänittäjänä toimiessani pyrin olemaan hyvin aktiivinen kuuntelija. Ohjaaja olin siinä mielessä, että minulla oli myös visuaalinen kontakti tapahtumiin ja pystyin tekemään päätöksiä äänityskohteista myös näköhavaintojen perusteella. Äänittäessä mietin monesti, että olen sivustaseuraavana äänittäjänä itse mahdollisesti päähenkilö,

jonka asemaan kuulija voi asettua. Tätä ajatusta pyrin konkretisoimaan äänittämällä vähintään epäsuorasti omaa liikehdintää tehden samalla kannettavaan käsivaralta ope- roitavaan kameraan vertautuvia "mikrofoniajoja". (Karisto & Leppänen & Lindholm, 83.) Liikuiin äänitystilanteessa paikasta toiseen äänityksen ollessa käynnissä ja keskityin äänityksen tasalaatuisuuteen ja siihen, ettei näkökulma liikaa vääristyisi. Saatoin myös kääntää mikrofonin jalkoihini päin niin, että askeleeni selvästi kuuluivat. Samoin tavoin, kuin Mayslesin veljekset saattoivat elokuvissaan kuvata omaa peilikuvaansa, myös tässä tapauksessa teen kuulijan tietoiseksi tekijän läsnäolosta, enkä yritä valheellisesti sitä pimittää. Itsetietoisien viittauksen lisäksi tällainen tyylikeino voi myös luoda uutta ja yllättävää ääntä ja toimia vaihtoehtona leikkauspöydällä tehdyille siirtymälle.

5.4 Äänittäjien suhde kohteisiin

Ajatus siitä, että sivusta seuraava tallentaja olisi käytännössä huomaamaton kärpänen katossa on lähtökohtaisesti melko naiivi. Täydellisen luonnollisen käytöksen ja ulosan- nin tallentamisesta ei ole mitään vakuutta, sillä tapoja käyttäytyä ulkoisen seurannan alaisena on loputtomasti. Jokaisella on omat piirteensä, joita tarkkailun alaisena tietoi- sesti tai tiedostamatta korostaa taikka piilottaa. Täydellisen autenttisia tallenteita saa- dakseen tulisi turvautua salaaäänitykseen, mikä on useimmissa tapauksissa moraalisesti arveluttava menetelmä. (McLeish 1999, 270.)

Olimme Hannu-Pekka Peltomaan kanssa tiiviisti mukana työryhmän jäseninä. Koko ryhmä majoittui pääosin samoissa paikoissa kuten kouluissa ja leirikeskuksissa. Ateriat syötiin samoista padoista. Kolmen viikon aikana ryhmästä muodostui liikkeellä oleva yhteisö, jonka jäsenistä tuli ystäviä. Kuitenkin dokumentille valitsemamme tyyli edel- lytti meitä asettumaan sivulliseen asemaan. Käytännössä tilanne ei aiheuttanut ristiriitaa, sillä äänitystilanteissa tuntui vallitsevan äänittäjän ja äänitettävän välinen hiljainen ym- märtämys ja luottamus. Jokinainen, jonka kokonaisuuteen myös radiodokumenttimme kuu- lui, oli yhteinen pyrkimys ja yhteistyön toimivuus oli edellytys onnistumisille. (Karisto & Leppänen 1997, 51.) Henkilöiden tarvitsi vain keskittyä omaan tekemiseensä äänittä- jien seurattessa äänettöminä. En muista aistineeni minkäänlaista siirtymää käytöksessä tallennuksen ollessa käynnissä mikrofonien laskemiseen. Ehkä mikrofonit olivat heidän näkökulmasta osa meidän persoonaa, sillä ne olivat suurimmaksi osaksi aina läsnä, tai ainakin valmiina. Vastaa tuli vain yksi tapaus, jossa työryhmän jäsen kehotti sulke- maan tallennuksen, ennen kuin puhui ryhmän jäsenten sisäisessä keskustelussa. Tähän

kohteella on toki oikeus ja tässä tapauksessa tekijän oli hyvin helppoa noudattaa pyyntöä.

Jokinainen-ryhmään kuuluneet taiteilijat olivat kokeneita esiintyjiä, jotka olivat saaneet tuntumaa tallennusvälineiden läsnäoloon aikaisemmissa projekteissaan. Reijo Kela oli 90-luvun alkupuolella toteuttanut Videopäiväkirja -teostaan ja häntä on kuvattu taidetta käsitteleviin dokumentaarisiihin ohjelmiin. Kelan luonne välittyi minulle hyvin ulospäinsuuntautuneena ja hänen taiteensa varsin osallistuvalla. Näistä seikoista johtuen Kela oli ihanteellinen subjekti havainnolliselle metodillemme. Kela jutteli ja otti kontaktia yleisöön reaktioita etsien ja niitä hyödyntäen. Aktiivisena toimijana hän osaltaan kirjoitti olemuksellaan ja toiminnallaan dokumenttiamme. Kelan esiintyvää taiteilijapersoonaa oli kolmen viikon aikana vaikea erottaa "arkipersoonasta".

5.5 Jälkityöt

Dokumenttiprojektin jälkityö aloitettiin viikon mittaisen lepotauon jälkeen heinäkuun viimeisellä viikolla. Äänitteitä kertyi noin 80 tuntia ja ensimmäisenä työvaiheena oli kuunnella materiaali järjestelmällisesti kaikkinaisuudessaan läpi, tehden samalla kattavat muistiinpanot äänitteiden sisällöstä. Kuunteluun kului lopulta aikaa kaksi viikkoa ja muistiinpanoja kertyi reilusti päälle sadan liuskan. Muistiinpanoista oli kuitenkin käsikirjoitus- ja leikkausvaiheissa korvaamatonta hyötyä, joten työ oli selvästi vaivan arvoisen.

Kuunteluvaiheen pohjalta aloimme ideoimaan käsikirjoitusta ja dokumentin muotoa. Alkuperäisenä ajatuksena oli toteuttaa noin 50 minuuttinen teos, joka soveltuisi Yleisradiolla esitettävien täysimittaisen radiodokumenttien raameihin. Tällaisen muodon hahmottaminen osoittautui kuitenkin mahdottoman vaikeaksi suhteessa materiaalin määrään. Kolmen viikon tapahtumat olisi pitänyt rajata todella tiiviiseen pakettiin, eikä jonkinlaisen kohokohtakimaran väsäminenkään tuntunut hyvältä ajatukselta. Eritoten muodon hahmottamisessa olisi varmasti auttanut, jos dokumentin aihetta olisi alunperin harkittu enemmän ja muodostettu tulkintaa ja päälause aiheesta.

Päädyimme lopulta episodirakenteeseen, joka mielestämme palvelisi kaikkein parhaiten materiaalimäärää ja koko dokumenttiprojektia. Olimme alkuperäistä 50 minuutin muotoa varten hahmotelleet kohtausrakenteen, joka eteni kronologisesti kylätapahtumia ja

lautan etenemistä mukailten. Kohtausrakenteen pohjalta teimme leikkauskäsikirjoituksen yhdelle jaksolle kerrallaan. Muistiinpanoja hyväksikäyttäen poimimme sopivat päätökset Pro Tools -leikkausohjelmaan ja väsäsimme niistä jakson jonkinlaiseen kokonaiseen muotoon. Tauon jälkeen kuuntelimme aikaansaannoksen ajatuksen kanssa läpi ja kirjassimme ylös huomioita ja korjausehdotuksia. Näiden pohjalta paikkailimme jakson kuunneltavampaan muotoon. Tarvittaessa kuuntelimme jakson taas uudestaan läpi varmistaksemme toimivuuden, kunnes siirryimme käsikirjoittamaan seuraavaa jaksoa.

Kävimme tämän kaavan läpi kymmenen kertaa, kunnes valmiina oli kymmenen noin 20 minuuttista jaksoa. Viimeisenä työvaiheena oli jaksojen miksaaminen, joka toteutettiin yhden viikon aikana joulukuussa. Miksaaminen tarkoitti rajallisen asiantuntemuksen sallimana käytännössä lähinnä äänentasojen tarkastamista ja tasoittamista. Valmiit jaksot monistettiin ja poltettiin masterlevyille, jotka postitettiin monistusta varten projektivastaava Katariina Angerialle 21. joulukuuta. Kopioita jaettiin kirjastoille, paikallisille toimijoille ja työryhmälle itselleen. Varsinaisessa radioesityksessä sarja ei ainakaan toistaiseksi ole ollut.

6 POHDINTA

Jos ovat dokumenttielokuvan ja sen cinéma vérité- ja direct cinema -suuntausten väittämät totuudesta kyseenalaisia ja ristiriidoiltaan monitahoisia, on radion puolella samainen keskustelu vieläkin varauksellisempaa. Radio on lähtökohdiltaan huono eksaktin tiedon välittäjä, sillä pelkkä kuulon varassa tapahtuva aistiminen jättää enemmän varaa subjektiiviselle tulkinnalle. Radio sopiikin paremmin välittämään mielikuvia ja tunteuksia. (Karisto & Leppänen 1997, 7.)

Robert Drewn puheet ja pyrkimykset todellisuuden välittämisestä katsojalle sivustaseuraavan dokumentoinnin keinoin ovat radiossa toteutuskelvottomia, sillä kuulijan tulkinta on aina omakohtaista ja yksilökohtaisestikin tunteen ja tilanteen mukaan vaihtelevaa. (Karisto & Leppänen 1997, 31.) Helpoiten tämän voisi todistaa esimerkiksi kuuntelutamalla Mayslesien dokumenttielokuva *Salesman* sitä ennestään näkemättömille ja jättää esirippu avaamatta. Vaikka kiertelevistä raamattukauppiaista kertovassa elokuvassa ei ole kertojanääntä, on sen puheenparressa kuitenkin sen verran narratiivisia täkyjä, että sitä pystyy jotenkin seuraamaan. Elokuvan loputtua kuuntelijoilta tiedusteltaisiin, mitä he olivat nähneet. Lienee turhaa mainita, että vastausten kirjo olisi laaja. Elokuvan näkeminen mielikuvien jo vahvistuttua voisi monelle olla tyhjä kokemus, samalla tavalla kuin jonkun kirjan lukeneelle ja sen vahvasti kokeneelle siihen perustuvan elokuvan näkeminen. Illuusio ja subjektiivinen totuus haastetaan ja luontainen reaktio on ainakin omalla kohdallani henkisesti puolustautua. Näistä syistä havainnoivan radiodokumentin tulisi hylätä kaikenlainen pyrkimys objektiiviseen totuudellisuuteen.

Jokinainen -radiodokumenttisarjaan on pyritty rakentamaan kronologinen narratiivi, joka yksinkertaisesti seuraa vaelluksen etenemistä alusta loppuun ja esittää kohtauksia matkan varrelta. Rakenne syntyi pitkällisen ja huolellisen kuuntelun perusteella, kun jokainen sekunti 80 tuntia kestäneestä materiaalista käytiin läpi. Tässä vaiheessa hylkäsimme alkuperäisen suunnitelman alle tunnin ohjelmasta, sillä emme halunneet sitä materiaalin valossa väkisin toteuttaa. (Karisto & Leppänen 1997, 54.) Jaksot muodostuivat nimenomaan tekijöidensä intuition ja yhteisymmärryksen pohjalta. Mitään käsikirjoitusoppaita ei noudatettu. Leikkauskäsikirjoituksen koostaminen oli tietynlaista tasapainottelua dramaturgisen koheesion ja omasta mielestämme erityisen vaikuttavien äänitysten kesken. Esimerkiksi Ahti Hiltusen Reijo Kelalle esittämä korttitemppu, jota paikan päällä säestettiin perkussioinstrumentein, tallentui surrealistisen kiehtovana,

mutta kovasta yrityksestä huolimatta pätkää ei saatu soveltumaan jakson rytmiin. Lopulta jaksot muodostuivat melko luontevasti, kun luottamus ratkaisujen toimivuudesta alkoi kasvaa. Valmis teos ei tarjoa kattavuudestaan huolimatta kuulijalle mitään arkistokelpoista faktuaalista "tositetta" Jokinen-taidevaelluksesta, vaan mahdollisuuden mielikuviin ja eläytymiseen taiteen ja kulttuurin keskelle. Kronologinen narratiivi on havainnoivassa radiodokumentissa enemmänkin kuin taskulampun valokeila pimeyden keskellä. Itse kokemus perustuu pimeydestä tehtyihin subjektiivisiin havaintoihin ja mielikuviin.

Elokuvassa elokuvallisuus on mittari, jolla voidaan mitata elokuvan taiteellista arvoa. Käsitteenä elokuvallisuus on vakiintunut, mutta sitä on hankala tarkasti määritellä ja sitä onkin käytetty melko varomattomasti myös videopeleistä ja musiikista esimerkiksi silloin, kun ne kurottavat laajakuvamaisiin sentimentteihin. Itse määrittäisin elokuvallisuuden kuvien luonteesta, niiden liikkeestä ja toistensa vuorovaikutuksesta kumpuavaksi tunteelliseksi lataukseksi. Radiofonisuus vastaavana terminä on silti huomattavasti suurempi arvoitus. Mitä on puhdas radioilmaisuus ja onko radiofonisuus synonyymi puhtaalle radioilmaisuille? Radiofonisuus käsitteenä ja sen merkityksen kartoittaminen olisi oivallinen lisätutkimuksen aihe.

LÄHTEET

- Aaltonen, Jouko 2011. Seikkailu todellisuuteen: Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.
- ABC RadioNational 2013.
< <http://www.abc.net.au/radionational/features/>>
- Angeria, Katariina 2010. Jokinainen - kunnianosoitus suurelle väylälle ja sen asukkaille.
<<http://www.skr.fi/default.asp?docId=18293>>
- Aufderheide, Patricia 2007. Documentary Film: A Very Short Introduction. Cary, NC, USA: Oxford University Press.
- Chronique d'un été (Paris 1960) 1961. Elokuva. Ohjaus: Jean Rouch & Edgar Morin. Tuotanto: Argos Films.
- Jokinainen 2010. 10-osainen radiodokumenttisarja. Toteutus: Hannu-Pekka Peltomaa & Vesa Ylipelkonen. Tuotanto: Viisauden vimmaa, Kolari.
- Karisto, Hannu & Leppänen, Airi 1997. Todellisia tarinoita. Radiodokumentin tekeminen. Edita. Helsinki.
- Kolehmainen, Anja & Saastamoinen Samuli. Tarinasta kohti käsikirjoitusta. Lapin Lisä. Lapin esittävien taiteiden keskus ry. 2013.
<<http://www.letke.fi/tekijapankki/esitystaide/angeria-katariina/>>
- Lindholm, Rami 1997. Mikrofonilla ajattelua. Äänet maailman hahmottajina. Teoksessa Todellisia tarinoita. Radiodokumentin tekeminen. Edita. Helsinki. Sivut 81-93.
- Madsen, Virginia M. 2010. A Call to Listen: The 'New' Documentary in Radio - Encountering Wild Sound and 'Filme Sonore'. Historical Journal of Film, Radio and Television Vol. 30, No. 3, September 2010, s. 391–410. Routledge.
- McLeish, Robert 2005. Radio Production. Burlington, MA: Focal Press.
- Rouch, Jean & Morin, Edgar & Feld, Steven (toim.) 2003. Ciné-Ethnography. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Salesman 1968. Elokuva. Ohjaus: Albert Maysles & David Maysles. Tuotanto: Maysles Films.
- Saunders, Dave 2007. Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties. London & New York: Wallflower Press.
- Virtuaaliammattikorkeakoulu 2010. Itsereflektio ammatillisessa tutkimuksessa.
<<http://www.amk.fi/opintojaksot/0709019/1193463890749/1193464131489/1194289457551/1194290734707.html>>
- Vogels, Jonathan 2010. The Direct Cinema of David and Albert Maysles. Carbondale, IL, USA: Southern Illinois University Press.
- Von Bagh, Peter 2007. Vuosisadan tarina: Dokumenttielokuvan historia. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.