

# KEMI-TORNION AMMATTIKORKEAKOULU

Tuotantoroolien merkitys ja vuorovaikutus dokumenttielokuvassa

Askeleeni-dokumenttielokuvan toteutus yhden hengen työryhmässä

Mirva Korpela

Kulttuurialan opinnäytetyö  
Viestinnän koulutusohjelma  
Medianomi (AMK)

TORNIO 2009

## TIIVISTELMÄ

Korpela, Mirva 2009. Tuotantoroolien merkitys ja vuorovaikutus dokumenttielokuvassa. Askeleeni-dokumenttielokuvan toteutus yhden hengen työryhmässä.

Opinnäytetyö. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu. Kulttuuriala. Viestinnän koulutusohjelma. Sivuja 46.

---

Opinnäytetyöni tarkoitus on selvittää syitä dokumenttielokuvan tuotantoroolien jakautumiseen ja tuotantoryhmän jäsenien määrään. Pohdin myös sitä, kuinka tuotantoryhmän jäsenten keskinäinen vuorovaikutus tai sen puute vaikuttaa ehjän dokumenttielokuvan syntymiseen.

Käytän opinnäytetyöni teoreettisena viitekehyksenä alan kirjallisuutta, ammattilaisten teoria- ja muuta tutkimustietoa, tukihaastatteluja sekä omaa oppimaani. Vertailen oman teososani myötä syntyneitä käytännön kokemuksia dokumenttielokuva-alan teorioihin, ja tarkastelen näiden avulla sitä, miten tuotantoroolien jakautuminen palvelee dokumenttielokuvan merkityksiä.

Opinnäytetyöni teososa on 11-minuuttinen Askeleeni-dokumenttielokuva, jonka toteutin tuotannon alusta loppuun yhden hengen työryhmässä – olin samanaikaisesti käsikirjoittaja, ohjaaja, kuvaaja, äänittäjä sekä leikkaaja. Askeleeni on seurantadokumentti etenevää epilepsiaa sairastavasta Päivistä, hänen parisuhteestaan ja rajallisista unelmistaan. Teososan avulla pystyin analysoimaan erityisesti yksintekemisen puutteita ja etuja ja vertailemaan näitä dokumenttielokuvan tekijälähtöisyyteen sekä tekijöiden omiin kokemuksiin tuotantoryhmien jäsentymisestä.

Tutkimuksessani selvisi, että ammattilaistuotantojen kokoonpanot vaihtelevat kahdesta - kolmesta henkilöstä suurempiin tuotantoryhmiin. Yksintekeminen ei ole dokumenttielokuva-alalla yleistä, vaikka nykitekniikan luomat mahdollisuudet tähän ovat jo periaatteessa olemassa. Hyvä dokumenttielokuva syntyy yhteistyön, vuorovaikutuksen ja keskustelun kautta – ei yhden hengen työryhmässä.

Asiasanat: dokumenttielokuva, tuotantoryhmä, vuorovaikutus, yksintekeminen

## ABSTRACT

Korpela, Mirva 2009. The significance of and interaction between production team members in documentary films. Working alone as a work method in the production of *Askeleeni* documentary film.

Bachelor's Thesis. Kemi-Tornio University of Applied Sciences. Business and Culture. Degree Programme of Media Arts. Pages 46.

---

The purpose of my Bachelor's Thesis is to find out factors influencing the composition and number of production team members in a documentary film. Another aim is to compare the importance of interaction and the lack of it between the production team members pursuing a comprehensive documentary.

The theoretical part of my thesis comprises documentary literature, theory and other research material by professionals on documentary business, together with support interviews and my own experience of the documentary field. I compare my own practical experience that I gained by making my own documentary with the basic theories of documentary film making. This comparison aims to find out how the roles of the production team members' impacts on the basic meanings of documentary making.

The work part of my thesis is an 11-minute documentary film *Askeleeni* which I produced all by myself from the beginning to the end. I was in the roles of a script writer, director, cameraman, sound recorder and editor. *Askeleeni* (2009) is an observational documentary about Päivi, who has got a rare kind of epilepsy, and about her relationship and the limited dreams that are attached to it. With the help of my own documentary I was able to analyze the drawbacks and the benefits of working alone. In addition, I was able to compare my own experiences with the creator-orientation of documentary film making and documentary film makers' own experiences of how production teams are usually organized.

I found out through my research that the number of production team members is usually between two or three to bigger productions. Working alone is not a typical working method in the documentary film making field even though the prerequisite for doing so already exist. A comprehensive documentary is to be completed through collaboration, interaction and dialogue between the production team members – not by working alone.

Keywords: documentary, production team, interaction, working alone

# SISÄLLYS

## TIIVISTELMÄ

## ABSTRACT

1 JOHDANTO.....	5
2 DOKUMENTTIELOKUVA.....	8
2.1 Dokumenttielokuvan moniulotteinen määritelmä.....	8
2.2 Tekijälähtöisen elokuvan historiaa.....	10
2.3 Fakta vastaan fiktio.....	12
2.4 Tyyliuuntien ja moodien vaikutus tuotannoissa.....	14
3 TEKIJÄLÄHTÖINEN TUOTANTOPROSESSI.....	18
3.1 Tekijävetoisuuden korostuminen dokumenttielokuvassa.....	18
3.2 Tekniikan kehityksen aiheuttamat muutokset.....	20
3.3 Tuotantoroolien jakautumisen merkitys.....	22
3.4 Tuotantoroolien vuorovaikutus tekoprosessissa.....	24
4 ASKELEENI-DOKUMENTTIELOKUVA.....	29
4.1 Esituotanto: Idea, research ja treatment.....	29
4.2 Tuotanto: Ohjaus, kuvaus ja äänitys.....	31
4.3 Jälkituotanto: Editointi.....	34
4.4 Yksintekeminen - tarkoituksenmukaisuus vai pakkorako?.....	37
5 YHTEENVETO JA POHDINTA.....	39
LÄHTEET.....	43

## 1 JOHDANTO

Dokumenttielokuva olisi sanana hyvin vaikea selittää henkilölle, joka ei sen merkitystä tuntisi. Tulkintoja dokumenttielokuvan syvimmästä olemuksesta on esitetty sen satavuotisen historian aikana runsain määrin. Jokaisella dokumenttielokuvan tekijällä on varmasti oma näkemyksensä ja tulkintansa siitä, mikä dokumenttielokuvan perimmäinen määritelmä on, ja mitkä säännöt ohjaavat sen tekoprosessia. Yleisellä tasolla voidaan kuitenkin sanoa, että dokumenttielokuvan tarkoitus on representoida eli esittää ja tulkita todellisuutta – ei fiktiota. Tämä tavoiteltu totuus voi olla tekijän, dokumentin päähenkilön tai katsojan, mutta harvoin kuitenkaan koko objektiivinen ja absoluuttinen totuus, jota on usein pidetty dokumenttielokuvan ihanteena. Pyrkimyksessä saattaa totuus esiin on kuitenkin aina kysymys tulkitsemisesta, lähtökohtaisesti juuri tekijän näkökulmasta.

Opinnäytetyöni tarkoitus on tutkia ihmistä dokumenttielokuvan luomistyön takana. Tuotantoroolien käsitteistä, merkityksistä ja tehtävistä löytyy runsaasti tietoa alan kirjallisuudesta ja muista tietolähteistä, mutta suhteellisen vähän siitä, miksi tiettyihin tuotantoroolijakoihin päädytään. Kuitenkin selkeästi erinäisten dokumenttielokuvien taustatietoja tutkiessa käy ilmi, että vain harvoissa, jos periaatteessa missään, tuotantoryhmä rajoittuu ainoastaan yhteen henkilöön. Tavoitteeni on löytää ja eritellä syitä siihen, minkä perusteella ratkaisuihin tuotantomiehityksen lukumäärästä ja mahdollisesta roolien sulautumisesta on päädytty. Tarkoituksenani on myös tutkia dokumentaristien omia intressejä töitään kohtaan; mikä ohjaa itse tekijää matkan varrella kohti lopullista teosta, dokumenttielokuvaa? Millaisia ratkaisuja ja minkä vuoksi eri dokumentaristit ovat tehneet valintoja koskien muuta tuotantoryhmää heidän rinnallaan? Onko aiheenvalinta vaikuttanut ohjaajien tapaan työskennellä vuorovaikutuksessa muiden tuotantoryhmän jäsenten kanssa?

Analysoin opinnäytetyössäni lisäksi dokumenttielokuvan tekijälähtöisyyttä ja sen luomia merkityksiä dokumenttielokuvien roolien jakautumiseen. Tekijälähtöisyydellä tarkoitetaan yleensä sitä, että työ tunnetaan tekijästään, ja dokumenttielokuvaa markkinoidaan lähes poikkeuksetta ohjaajan nimekkeellä. Ohjaaja on dokumenttielokuvassa taiteellinen johtaja, päätöksentekijä, ideoija sekä ylipäänsä ryhmän kasassa pitävä voima. Analysoin siis tämän lähtökohdan kautta tekijälähtöisyyttä muun tuotantoryhmän näkökulmasta – mitkä syyt ovat historian

varrella johtaneet siihen, että ohjaajan rooli on ainakin markkinoinnin ja tunnettavuuden näkökulmasta niin sanotusti merkittävin? En tarkoita tällä kyseenalaistavani ohjaajan merkitystä elokuvalla, vaan yritän pohtia asiaa tekijävetoisuuden korostamisen lähtökohdasta.

Tekijälähtöisyyden lisäksi tiheään käyttämiäni termejä ovat tuotantoryhmä ja sen jäsenet sekä näiden välinen vuorovaikutus. Tuotantoryhmällä tarkoitan sitä kokonaismäärää ihmisiä, jotka ovat dokumenttielokuvan tuotantoprosessissa mukana. Usein tuotantoryhmä viittaa opinnäytetyössäni myös pelkästään esimerkiksi kuvausvaiheessa mukana oleviin ihmisiin, vaikka kuvausryhmä onkin tarkempi termi. Tuotantoryhmän jäsenellä tarkoitan puolestaan henkilöä, joka edustaa jotakin tiettyä tuotantoroolia tai muuta työnkuvaa, joka liittyy dokumenttielokuvan tuotantoprosessiin. Näitä rooleja edustavat esimerkiksi ohjaaja, kuvaaja ja leikkaaja. Termin vuorovaikutus perustelen puolestaan sillä, mitä yleensä tarkoittaa, kun puhutaan ryhmän jäsenten välisestä vuorovaikuttamisesta – keskustelusta, kuuntelemisesta, mielipiteiden ja näkökulmien vaihdosta ja yhteistyöstä. Leif Åberg määrittelee yhden organisaatioteoreettisen perusolettamuksen järkevällä työnjaolla: ”Ihmiset organisoituvat saadakseen yhdessä aikaan jotain, johon yksin eivät kykenisi” (1998, 144).

Oman teososani avulla pystyin tutkimaan lähemmin ja käytännöntasolla tuotantoroolien merkityksiä dokumenttielokuvalla, toteutinhan dokumenttielokuvani alusta loppuun yksin. Painopiste ja päämäärä on siis tutkia sitä, onko dokumenttielokuvaa tarkoituksenmukaista, järkevää tai ylipäänsä mahdollista toteuttaa yhden hengen työryhmässä, vai onko tämä vain ratkaisu, joka johtaa vääjäämättä epäonnistumiseen ainakin useimmilla tuotannon ja toteuttamisen osa-alueilla? Tämän kysymyksen kautta lähdin pohtimaan tuotantoryhmän henkilöiden välistä vuorovaikutusta sekä dialogia ja sitä, millaisia merkityksiä näiden peruselementtien olemassaolo tai puute luo dokumenttielokuvalla. Pyrkimyksenäni on siis verrata yksintekemistä työmenetelmänä laajemman tuotantoryhmän toimintaan; käsittelen muun muassa kysymyksiä yksintekemisen hyödyistä sekä haittapuolista ja siitä, millaisia merkityksiä tuotantoroolien määrä voi luoda lopulliselle dokumenttielokuvan kontekstille.

Käsittelen tekstissäni myös dokumenttielokuvan laajempaa kontekstia, sillä jokainen osa-alue historiasta nykypäivään pitää sisällään viitteitä siihen, kuinka tuotantoryhmät

ovat muodostuneet tai voivat muodostua. Sivuan opinnäytetyössäni siis dokumenttielokuvaan liittyviä sääntöjä ja ohjenuoria, ja vertailen eri koulukuntien teorioita. Siirryn yleisen teorian kautta oman teososan analysointiin, jossa reflektoin omia kokemuksiani alan kirjallisuuteen, tutkimustuloksiin, alalla vaikuttaneiden ja edelleen vaikuttavien henkilöiden tietotaitoon sekä kokemuksiin ja tukihaastatteluihin. Haastattelin opinnäytetyötäni varten dokumentaristi Jouko Aaltosta sekä Yleisradion entisenä dokumenttiohjaajana toiminutta Irmeli Heliötä.

Opinnäytetyöni on siis toiminnallinen opinnäytetyö ja käyttämäni tutkimusmenetelmä tekemällä tutkiminen – Askeleeni-dokumenttielokuvan tekoprosessin avulla sain kokemusta dokumenttielokuvan tekemisen teeseistä käytännössä, minkä kautta kykenen paremmin käsittelemään tutkimuksellista osaa opinnäytetyössäni. Aiheen ja taustoituksen huomioon ottaen tärkeimpiä työkalujani ovat havainnoiva ja osallistuva dokumenttielokuva. Tutkin tuotantoryhmän eri jäsenten välistä vuorovaikutusta ja keskustelua lähinnä vain näiden tyylilajien kautta jo senkin takia, että koen oman teososan edustavan enimmäkseen näitä moodeja. Opinnäytetyöstäni on mahdollisesti apua sellaisille henkilöille, jotka joko suunnittelevat toteuttavansa dokumenttielokuvan yksin, tai miettivät vaihtoehtoja dokumenttielokuvan toteuttamiselle ryhmäjoon näkökulmasta; moni dokumenttialan opiskelija tai aloitteleva dokumentaristi joutuu miettimään sitä, kuinka monta henkilöä hänen on tarpeen- ja tarkoituksenmukaista valita mukaan tuotantoryhmään, ja millaisia osa-alueita tekijä pystyy mahdollisesti hoitamaan itseksensä.

## 2 DOKUMENTTIELOKUVA

### 2.1 Dokumenttielokuvan moniulotteinen määritelmä

Dokumenttielokuvan perimmäisestä luonteesta on esitetty vuosisadan aikana laaja skaala erilaisia tulkintoja. Yksi yleisesti hyväksytty määritelmä on, että dokumenttielokuva kuvataan ”- - aidossa ympäristössä, ilman lavasteita ja ammattinäyttelijöitä elokuvaksi, joka tallentaa tapahtumia mahdollisimman todenmukaisesti” (Fakta 2001). John Grierson, dokumenttielokuvan pioneeri, käytti sanaa ”dokumentaarinen” ensimmäistä kertaa vuonna 1926 kuvaillessaan lehtikirjoituksessa Robert Flahertyn Moana-elokuvaa. Grierson on myös sanonut dokumenttielokuvan olevan todellisuuden luovaa käsittelyä, jossa voidaan esittää ja ilmaista todellisuutta mekaanisen jäljittelyn sijasta. (Aaltonen 2006.) Yhtä ainoaa ja yhtenevää määritelmää dokumenttielokuvalla ei periaatteessa ole olemassa, mutta tämäkin on tulkinnanvaraista. Kukaan tuskin kaikista määreistä huolimatta kiistää seuraavaa lausetta: ”Dokumenttielokuva jäljittelee todellista sosiaalishistoriallista maailmaa, fiktio taas sepitteellistä, mahdollista maailmaa” (Aaltonen 2006, 32). Tämän totuuden etsimisessä tuotantoryhmän sisäiset jännitteet ja vuorovaikutus saavat uusia merkityksiä esimerkiksi verrattuna fiktielokuvan tuotantoprosessiin; dokumenttielokuvaa toteutetaan vain harvoin tarkan käsikirjoituksen ja kuvaussuunnitelman mukaan, mikä vaikuttaa erityisesti siihen, kuinka ryhmä toimii yhteistyössä tilanteissa, jotka eivät usein ole ennakoitavissa.

Dokumenttielokuvalla on monta nimeä – esimerkiksi Susanna Helke ei suostu väitöskirjassaan ”Nanookin jälki – Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla” käyttämään tätä ilmaisua, vaan on korvannut sen johdonmukaisesti sanoilla *dokumentaari* tai *dokumentaarinen elokuva* (2006, 18). Jo tämä pieneltä vaikuttava seikka todistaa sen, että näkemyserot dokumenttielokuvan perimmäisestä luonteesta ovat valtavia. Erityisen kiistanalaista tuntuu olevan tutkimus erilaisten tyyllilajien välillä, mitä muun muassa Helke (2006) käsittelee väitöskirjassaan; kuinka sallittua on yhdistää niin sanottua fiktiivistä tarinankerrontaa todellisuuteen perustuvaan dokumenttielokuvaan. Tällä tarkoitetaan sitä, kuinka pitkälle elokuvan ohjaukseen tulisi puuttua, voiko tilanteita ja kohtauksia lavastaa, tai sitä, onko dokumenttielokuva enää dokumentaarinen, kun se on alusta loppuun valmiiksi suunniteltu, ohjattu ja lavastettu



noudattaen fiktiivisen kerronnan perusteita. Dokumenttielokuvan lavastaminen vaatii myös tuotantoryhmän väliseltä vuorovaikutukselta enemmän – onko päämäärä tällöin jokaisen tuotantoroolin edustajan tiedossa siten, että ohjaajan oma tavoite toteutuu myös teknisesti ja sisällöllisesti yhteistyössä muiden ryhmänjäsenten kanssa?

Kukaan tuskin kieltää sitä, että dokumenttielokuvan tarkoitus on siis jollakin tavalla esittää sitä, mitä todellisuudessa tapahtuu tai on tapahtunut. Ilmaisua ”voisi tapahtua” kuuluisi pikemminkin mielestäni fiktion piiriin. Viitataan tällä tilanteiden ja kokonaisten kohtausten lavastamiseen – jo ensimmäiseksi dokumenttielokuvaksi kutsutussa ”Nanook – Pakkasen poika”-elokuvassa ohjaaja Robert Flaherty käytti kuvatessaan keinoja, joiden oikeellisuus hämärtyy fiktion ja dokumenttielokuvan rajapinnassa. Flaherty kuvasi dokumentin jo kerran aikaisemmin, mutta onnistuttuaan tuhoamaan filmirullat, hän muutti toimintatapojaan, kun huomasi samalla, mitä olisi voinut tehdä elokuvaansa paremmin. Toisella kerralla hän muun muassa otti kuvauksissaan useita ottoja, ja suoranaisesti lavasti joitakin kohtauksia, joiden tiesi tapahtuneen jo aikaisemmalla kerralla. Tästä huolimatta hänen elokuvansa täytti jo vuonna 1922 nykypäivänä hyväksytyt dokumenttielokuvan vaatimukset ja teemat (Himmelstein 2008). Dokumenttielokuvan historia ei siis ole vapaa ohjauksesta, lavastuksesta tai subjektiivisesta tavasta tarttua aiheeseen. Tyyllilajien kehityksen myötä kuitenkin myös roolien työnkuva ja keskinäinen dialogi on kokenut muutoksia.

1960-luvulla syntyi ajatus dokumenttielokuvan tekemisestä ilman ennakkosuunnittelua tai muuten tapahtumiin puuttumista; ohjaajasta ja muusta kuvausryhmästä haluttiin tehdä mahdollisimman näkymättömiä. *Direct cinema* (Yhdysvalloissa nimetty ”suora elokuva”) ja *cinema verité* (eurooppalainen ”totuuselokuva”) pyrkivät puhtaasti havainnoivaan ja objektiiviseen näkökulmaan uudessa dokumenttielokuvassa. Kameran kohteina oli tavallisia ihmisiä arkiaskareissaan ilman tekijöiden pyrkimystä ohjata kameran edessä tapahtuvia tilanteita. (Stubbs 2002.) Tämän koulukunnan pioneereja olivat muiden muassa D.A. Pennebaker sekä Frederick Wiseman. Wiseman on tehnyt kolmen vuosikymmenen ajan yhteiskunnallisia aiheita käsitteleviä dokumenttielokuvia, joissa hän ei esimerkiksi haastattele kuvattaviaan lainkaan, vaan antaa näin elokuvan ja sen sisällä olevien ihmisten puhua puolestaan. Havainnoivan lajityypin synty vaikutti suuresti tuotantoryhmien kokomuutokseen; tekijät pyrkivät irtautumaan kokonaan studiotyyllisestä kuvaustavasta, mikä vallitsi sodankäynnin täyttämässä maailmassa 30-

ja 40-luvuilla. Tekijän oli nyt huomattavasti helpompaa siirtyä kentälle kevyen kuvauskaluston kanssa jopa yksin.

Dokumenttielokuvaa on siis pidetty hyvin tekijävetoisena myös tutkimuksissa. Jokaisella dokumentaristilla ja dokumenttielokuvaa tutkivalla tekijällä on oma tulkintansa ja määritelmänsä dokumenttielokuvan suhteesta todellisuuteen, mutta lopulta kyse on kuitenkin katsojasta, mitä esimerkiksi Barry Hampe korostaa kirjassaan ”Making Documentary Films and Videos” (2007, 9). Katsojan ja tekijän välinen vuorovaikutus on lähes näkymätöntä, sillä katsoja ei ole suorassa vuorovaikutuksessa tekijän kanssa kuin erikseen järjestetyissä esikatseluissa tai muissa näytöstilaisuuksissa. Tästä huolimatta katsoja on lopulta se, joka tulkitsee dokumenttielokuvaa ulkopuolisen näkökulmasta, ja muodostaa näin oman totuuden näkemästään. Tälle tosiasialle dokumenttielokuvan tekijä on viime kädessä vastuussa, vaikka jokaista katsojaa ei voi eikä pidäkään pyrkiä miellyttämään. Dokumentaristin tulisi näin ollen miettiä vuorovaikutustaan katsojan kanssa jo elokuvan tekoprosessin alkuvaiheessa.

## 2.2 Tekijälähtöisen elokuvan historiaa

Kautta historian dokumenttielokuva tunnetaan ohjaajavetoisena. Mielestäni oikea termi on kuitenkin juuri tekijälähtöisyys, millä viitataan dokumenttielokuvan alullepanijaan, kantavaan voimaan ja ylipäänsä luomistyöhön, minkä pääosin ohjaaja tekee muiden tuotantoryhmän jäsenten avustamana. Ohjaaja on ylipäänsä se, jonka ideasta, lähtökohdista, intresseistä sekä tavoitteista dokumenttielokuvaa aletaan toteuttaa. Muut tuotantoryhmän jäsenet ikään kuin auttavat ohjaajaa tässä prosessissa kohti kokonaista elokuvallista ilmaisua. Ohjaaja on dokumenttielokuvan taiteenalalla se artisti, jonka käden kautta valmis työ esitellään yleisölle. Dokumenttielokuvan ohjaaja voi olla taustahahmo, joka ei vaikuta elokuvan tekniseen toteutukseen, mutta usein ohjaaja, erityisesti nykypäivänä, pyrkii vaikuttamaan esimerkiksi kuvalliseen ilmaisuun tarttumalla itse kameraan, tai haluaa koota aineistonsa itse leikkauspöydässä. Variaatioita on siis nähtävissä jo historian varrella; esimerkiksi John Grierson on sekä ohjannut, leikannut että tuottanut elokuvansa ”Drifters” (1929), kun taas vuonna 1934 ilmestyneen ”Aransaarten mies” – elokuvan on ohjaaja Robert Flaherty kaiken kaikkiaan käsikirjoittanut, kuvannut ja leikannut ohjaamisen lisäksi. (von Bagh 2007.)

Griersonin ja Flahertyn elokuvat sijoittuvat dokumenttielokuvan alkutaipaleelle. Sittemmin esimerkiksi suoran elokuvan saralla vaikuttaneet D.A. Pennebaker sekä Richard Leacock ovat sekä ohjanneet, kuvanneet että leikanneet omia elokuviaan. Ohjaajan työnkuva ei ole siis missään vaiheessa dokumenttielokuvan historiaa pysynyt jähmeästi vain siinä yhdessä ja ainoassa, niin sanotussa aineettomassa työnkuvassa, vaan ohjaajat ovat kautta aikojen pyrkineet edustamaan myös muita roolinimikkeitä omissa elokuvissaan. Mielenkiintoista tässä olisi selvittää haastattelun kautta, mitkä syyt ovat johtaneet näiden legendojen valintoihin työnkuvistaan, sillä ainakin on selvää, etteivät dokumenttielokuvien tyylilajit tai moodit näihin ole juurikaan vaikuttaneet. Vaikutusta on varmasti ollut myös sillä, mihin dokumentaristi on esimerkiksi alun perin kouluttautunut; muun muassa D.A. Pennebaker oli alkujaan insinööri, joka tutustui kameratekniikan saloihin ennen filmiuransa käynnistymistä (Rosenthal 1971, 192).

Peter von Bagh sanoo kirjassaan ”Vuosisadan tarina – Dokumenttielokuvan historia”, että elokuva syntyi murrosvaiheessa yhtä aikaa modernin maailman läpimurtojen kanssa. 1900-luvun alussa riehuneilla sodilla oli myös suuri vaikutus siihen, millaisia elokuvia tuotettiin ja millä keinoilla. Paljon tuonaikaista materiaalia on tuhottu tai tuhoutunut, mistä johtuukin, että useita historiallisia tapahtumia on lavastettu uudelleen, ja tästä huolimatta ne kantavat dokumenttielokuvan nimeä. (von Bagh 2007.) Sotien jälkeisenä aikana siirryttiin yhteiskunnalliseen, kantaaottavaan ja epäkohtia paljastavaan dokumenttielokuvan muotoon – havainnoivaan dokumenttielokuvaan.

90-luvulle tultaessa elokuva sai uuden muotonsa; henkilökohtaisen, subjektiivisen dokumenttielokuvan, missä tekijä on joko itse pääosassa tai niin lähellä aihetta, että hänen läsnäolonsa on dokumentissa näkyvä. Subjektiivisen dokumenttielokuvan tekijä ei ole aiheesta johtuen sidoksissa muuhun tuotantoryhmään. Moni dokumentaristi, joka on osallisena elokuvassaan, voi esimerkiksi itse kuvata koko elokuvan. Tällöin hän on suorassa vuorovaikutuksessa muiden päähenkilöiden kanssa, vaikka välissä onkin edelleen tallennusväline eli kamera. Kenneth Louis Smith (2005) sanoo, että kamera on kolmas persoona missä tahansa vuorovaikutussuhteessa dokumenttielokuvassa. Smith viittaa tällä kameran luomaan auktoriteettiin sekä siihen, että kuvattava voi kokea olevansa tärkeä osa tallennettavaa todellisuutta. Smith sanoo lisäksi, että kameran läsnäolo vuorovaikutuksessa voi olla myös haitaksi – kuvattava voi kokea kameran epämiellyttävänä, tekijän tungettelevana tai kohde voi alkaa esittää jotakin sellaista roolia, mikä on kaukana hänen omasta persoonastaan. Vuorovaikutussuhteita on siis

myös tekijöiden ja heidän välineidensä sekä kohteiden välillä, eikä tämä seikka ole muuttunut dokumenttielokuvan historian aikana juuri lainkaan. Jo Edisonin ensimmäinen 500-kiloinen filmikamera oli vuorovaikutusvälineenä tekijän ja elokuvan kohteen välillä, mutta tekniikan kehittyessä kameran rooli on ikään kuin pienentynyt ja muuttunut huomaamattomammaksi.

Vuorovaikutuksen näkökulmasta historia on periaatteessa toistanut itseään. Vaikka vuorovaikutuksen keinot ja tavat ovat muuttuneet, dokumentaristien on jo alusta asti pitänyt kommunikoida muiden tuotantoryhmän jäsenten kanssa. Vuosisadan alun liikkuvan kuvan kokeilut tapahtuivat jokseenkin pienissä ryhmissä, mutta tämä voi selittyä sillä, että kuvaajan työtä verrattiin edelleen valokuvaamiseen; valokuvaaja tunnetusti työskenteli myös tuolloin pääosin yksin, eikä liikkuvan kuvan potentiaalia osattu aluksi aavistaa, vaikka varsin pian kuvilta alettiinkin odottaa kerronnallisia piirteitä. Kertomisen poetiikan vaatimus uudenaikaiseen ”valokuvaamiseen” – onhan liikkuva kuva 24 kuvaa liitettynä peräkkäin – alkoi vaikuttaa myös siihen, millaisiin roolijakoihin elokuvatuotannoissa alettiin pian päätyä, ja jotka ovat tänä päivänä ja yhä edelleen tunnistettavissa.

### 2.3 Fakta vastaan fiktio

Dokumenttielokuvan historia kulkee käsi kädessä fiktioelokuvan kanssa. Jo varhaisessa vaiheessa liikkuvalla kuvalla alettiin odottaa enemmän; pelkät kuvat asemalle saapuvista junista tai tanssijoista ja voimamiehistä eivät enää riittäneet, vaan ihmiset alkoivat kaivata sisältöä, tarinankerrontaa. Näyttämölle astui tuolloin Georges Méliès, fiktioelokuvan isäksi kutsuttu ranskalaismies, joka nähtyään Lumièren veljesten ensimmäisen esityksen, päätti ryhtyä kehittämään itsekin kameraa. Ei kulunut kuin vajaa vuosi, kun Méliès tuotti jo ensimmäisen fiktioelokuvansa. Eräiden kuvausten aikana hänen filmirullansa jumittui, minkä seurauksena Méliès kehitti sattumalta trikkikuvan sekä ylipäänsä tavan muuttaa muun muassa lavasteiden ja kameran paikkaa leikkausten välissä. (Heikkilä 2004.) Tämän oivalluksen myötä myös dokumentaarisen aineiston kuvaajat käsittivät uuden mahdollisuuden – kuvan ei tarvinnut olla enää staattinen ja paikallaan pysyvä, vaan kerronnalle aukeni uusia mahdollisuuksia.

Dokumentaarisien ja fiktiivisten elokuvan raja on siis jo periaatteesta häilyvä, vaikka selkeänä sitä haluaisi pitääkin. Fiktiivisiä keinoja on käytetty dokumenttielokuvissa jo alusta lähtien, mutta myös toisinpäin; Bill Nichols kirjoittaa teoksessaan ”Introduction to documentary” (2001, 22), että esimerkiksi Vittorio de Sican fiktioelokuva ”Polkupyörävaras” (1947) on verrattavissa esimerkiksi Flahertyn ”Nanookiin” kerronnallisten seikkojen osalta, vaikkei ”Polkupyörävarasta” dokumentaarisenä elokuvana pidetäkään. Molemmat elokuvan ilmaisumuodot hyödyntävät toisiaan; tiettyjen elementtien lainaaminen ei siis ole kiellettyä, mutta rajanveto voi olla tarpeen, jotta pystyttäisiin edelleen puhumaan erikseen sekä fiktio- että dokumenttielokuvasta, joiden erot ovat joka tapauksessa merkittäviä. Vaikka dokumenttielokuva käsitetäänkin faktuaalisena, todenperäisenä esityksenä maailmasta, on selvää, että dokumentaarinen elokuva on aina vain tekijän tulkinta hänen kokemastaan maailmasta. Tapahtumien täytyy tästä huolimatta perustua myös jonkun toisen kokemaan todellisuuteen, jotta sitä voitaisiin käsitellä niin sanotusti yleismaailmallisena. Kenties myös tässä piilee yksi vuorovaikutuksen perustavanlaatuisista hyödyistä; usean eri henkilön (tuotantoryhmän sisällä) tavoittelema totuus voi paljastua sellaisenaan paremmin, kuin yhden henkilön näkemä ja tulkitsema totuus maailmasta.

Dokumenttielokuvan ideaalina pidetään edelleen tietynlaista objektiivisuutta, vaikka tästä onkin pyritty sinnikkäästi erkanemaan kohti rehellisen subjektiivista elokuvaa. Dokumenttielokuva on aina tekijänsä ja hänen kokemansa todellisuuden näköinen, vaikka perimmäinen tarkoitus olisikin esittää kuvattu todellisuus sellaisena, kuin se tapahtuu, on tapahtunut tai joissakin tapauksissa olisi voinut tapahtua. Muun muassa John Websterin mielestä dokumenttielokuvan luonteen muuttuminen ”- - griersonilaisesta luottavaisesta totuuden etsimisestä - -” kohti rehellisesti subjektiivisen näkökulman antavaa ja osallistuvaa dokumenttilajia on pelkästään vain luonnollista, ja auttaa dokumentaristeja ymmärtämään vihdoinkin dokumentin vahvuudet ja rajoitukset. Webster sanoo myös, että ”Dokumenttielokuva ei voi olla objektiivinen, mutta siinä voi olla totuus (joskus).” (Webster 1996.) Puhdas objektiivinen totuus pyrittiin löytämään juurikin *direct cineman* ja *cinema veritéen* koulukunnissa, mutta jo lähtökohdiltaan tavoite on aina ollut tuomittu – jokainen dokumenttielokuvan tekijä vaikuttaa todellisuuteen omalla päätöksenteollaan puhumattakaan kuvausvälineistön läsnäolosta ylipäänsä.

Tuotantoryhmien koko ei ole juurikaan riippuvainen siitä, onko elokuva fiktiivisiä elementtejä sisältävä tai objektiivisuuteen pyrkivä, havainnoiva dokumenttielokuva. Fiktiivisessä dokumenttielokuvassa tuotantoryhmältä vaaditaan kenties enemmän vuorovaikutusta ja keskustelua esimerkiksi siitä, mitä kuvaajan tulee huomioida verrattuna tilanteeseen, jossa kuvaaja (tai ohjaaja) ei olekaan varma, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan. Lavastetun kohtauksen kuvaustilanne on täysin erilainen kuin kohtauksen, joka tapahtuu ikään kuin automaattisesti ilman varsinaista tarvetta ohjaukseen. Lavastetun kohtauksen rakenne perustuu fiktion lainalaisuuksiin – ohjaaja antaa päähenkilöilleen viitteellisiä tai tarkkoja ohjeita siitä, miten kuvattavan kohteen tulee toimia, ja kohtauksen rakenne on pitkälti käsikirjoitettu. Tällöin koko tuotantoryhmällä on erilainen lähtökohta kuvaamiseen; ohjaajan tulee kuvaussuunnitelman ja ohjaustilanteen kautta opastaa muita tuotantoryhmän jäseniä, kuten kuvaajaa ja äänittäjää, kun taas esimerkiksi havainnoivassa elokuvassa ohjaaja voi jättää heille vapaammat kädet toimia vastaantulevissa tilanteissa. Vuorovaikutuksen keinot ovat siis molemmissa samankaltaisia, mutta fiktiivinen kerronta vaatii tuotantoryhmän jäseniltä kenties strukturoidumpaa rakennetta toimimiseen.

#### 2.4 Tyyliuuntien ja moodien vaikutus tuotannoissa

John Webster on nimennyt dokumenttielokuvalla viisi selvästi erottuvaa tyyliuuntaa. Ensimmäinen näistä perustuu Griersonin määritelmään dramatisoidusta dokumenttielokuvasta, jossa autoritäärinen kertoja kuvailee tapahtumia selostavasti. Tavallisesti tällaisia dokumentteja ovat luonto- sekä antropologiset eli kulttuuriset elokuvat. Toinen tyyliuunta kehittyi edellisestä kuvausvälineiden muuttuessa kevyemmiksi, jolloin dokumentaristit pystyivät tallentamaan tapahtumia helpommin sekaantumatta kuvaustilanteeseen. Tällöin muodostui tapa, jolla osa dokumentaristeista kuvaa edelleen; ennakkotutkimuksen osuus ennen kuvauksia on mahdollisimman pieni, jotta se ei vaikuta elokuvan sisältöön, eikä ohjaaja pyri varsinaisesti puuttumaan tapahtumienkulkuun kuvaustilanteessa. Kyse on siis ”totuuselokuvasta”, toiselta nimeltään ”suorasta elokuvasta”. (Webster 1996.)

70-luvulla dokumenttielokuvaan kehittyi kolmas tyyliuunta: haastattelu eli niin kutsuttu puhuva pää. Tämän Webster toteaa olevan surullisen yleinen piirre vielä nykyisissäkin dokumenteissa. Muun muassa Errol Morrisin tunnetussa

dokumenttielokuvassa ”Thin Blue Line” (1988) käytetään puhuvaa päätä lähestulkoon koko teoksen ajan, ja vieläpä niin suoraan, että Morris on ohjannut haastateltavansa puhumaan suoraan kameralle. Silti Morrisin dokumentti edustaa kokonaisuudessaan yleisintä eli neljättä tyyliisuuntaa, missä puhuvaa päätä sekoitetaan dramatisoituun sekä suoraan dokumenttielokuvaan. (Webster 1996.)

Viides dokumentin tyyliisuunta on subjektiivinen, omakohtaisesta käsityksestä tai näkökulmasta johtuva dokumentti, joka on syntynyt viimeisen kahden vuosikymmenen aikana dokumentaristien levottomuudesta objektiivisuuden taakkaa kohtaan. Subjektiivinen dokumentti myöntää sen, ettei objektiivisuus ole enää ehdoton vaatimus, jota tulisi tavoitella keinolla millä hyvänsä. Subjektiivinen dokumentti ei vastusta näyttelystä tai muuten performatiivista tai dramatisoitua dokumentaarikaavaa, vaan rikkoo sitä surutta. (Webster 1996.) Jos unohdetaan Lumiéren veljesten todellisuuden niin kutsutut objektiiviset taltioinnit ja katsotaan aikojen saatossa tehtyjä ensimmäisiä dokumentteja, on todettava, että subjektiivisia dokumentteja on tehty aina - ne ovat vain saaneet vasta nyt hyväksynnän omaksi tyyliisuunnakseen.

Jouko Aaltonen sanoo sähköpostihaastattelussani (2009), ettei tyyliisuunnalla ole merkitystä tuotantoryhmän roolien jakautumisessa. Hän sanoo kuitenkin, että hänen ideaalinsa tuotantoryhmän koosta, kun tyyliilajina on havainnoiva dokumenttielokuva, olisi kuvausryhmä, joka koostuisi kahdesta henkilöstä, ja elokuvalla olisi lisäksi leikkaaja sekä tuottaja erikseen. Kyse on lopulta tyyliilajista riippumatta siitä, millaisen ryhmän esimerkiksi käsikirjoittaja-ohjaaja kokee tarpeelliseksi elokuvalleen. Usein näitä intressejä ohjaa juurikin dokumenttielokuvan aihe; kun puhutaan elokuvasta, jossa pyrkimys on tavoittaa jotakin henkilökohtaista, koskettavaa ja päähenkilöltä kysytään asioista, jotka ovat hänelle kenties hyvin arkoja, on järkevää, ettei kuvaustilanteessa ole useita ihmisiä rikkomassa tunnelmaa.

Bill Nichols on puolestaan nimennyt dokumenttielokuvalla kuusi moodia, joita ovat poeettinen eli visuaalisuuteen nojaava, selittävä eli argumentoiva, havainnoiva eli lavastamaton, osallistuva eli vuorovaikutukseen perustuva, refleksiivinen eli tekijän ja katsojan suhdetta korostava ja performatiivinen moodi, joka tukeutuu esittämiseen. Alun perin moodeja oli vain neljä, mutta Nichols vastasi muiden teoreetikkojen kritiikkiin lisäämällä poeettisen ja performatiivisen moodin myöhemmin. (Nichols 2001; Aaltonen 2006, 81 - 82.)

Moodien tarkoitus on siis suuntaa-antavasti eritellä erilaiset dokumenttielokuvaa koskevat muodot, mutta Nichols on saanut tämän takia myös kritiikkiä; esimerkiksi italialainen Stella Bruzzi arvostelee Nicholssia liian tiukasti rajatuista muodoista, jotka eivät riitä kuvaamaan jokaisen tehdyn dokumenttielokuvan luonnetta (Aaltonen 2006, 87 - 88). Nichols on kuitenkin vastannut palautteeseen vedoten juurikin suuntaa-antavuuteen; hänen tarkoituksensa ei ole lokeroida, vaan vapaamuotoisesti esittää moodeja, joihin dokumenttielokuvan tutkimus voi tukeutua. Mielestäni moodit luovat tukevat perustan teoreettiselle tutkimukselle, vaikka – kuten jo aiemmin olenkin todennut – dokumenttielokuvien todellisuuden painoarvo on lopulta veteen piirretty viiva ja tekijän sekä tulkitsijan näkökulmasta riippuvainen.

Moodeja tarkastellessa tuotantoroolien jakautumisen kannalta erityisesti sekä havainnoivassa että osallistuvassa moodissa on näkyvissä jonkin verran sitä, että näiden moodien edustamissa dokumenttielokuviissa on suhteellisen pieniä (kuvaus)ryhmiä. Tätä ei tietenkään pysty yleistämään, mutta ainakin itse näkisin, että juuri näiden moodien elokuvissa on pelkästään hyödyksi, mikäli tuotantoryhmä ei koostu kuin kahdesta tai kolmesta henkilöstä. Jouko Aaltonen sanoo, että tuotannoissa, joissa hän on ollut mukana, ovat tuotantoroolit määräytyneet enemmän tuotanto- ja kuvausolosuhteiden mukaan, ei niinkään moodien (2009). Oma mielipiteeni on silti se, että havainnoivassa tai erityisesti osallistuvassa moodissa tai ylipäänsä henkilökohtaisessa dokumenttielokuviassa pieni ryhmä ajaa asiansa paremmin, koska tällöin mahdollisten häiriötekijöiden riski on pienempi. Tällöin todellisuuteen vaikuttaminen olisi (ainakin) periaatteessa vain vähäistä.

Osallistuva ja havainnoiva moodi ovat periaatteessa vastakohtia toisilleen. Osallistuvassa elokuvassa tekijä on vahvasti läsnä ja usein jopa itse kameran edessä – otetaan esimerkiksi vaikkapa Michael Moore, yhdysvaltalainen dokumentaristi. Mooren populistinen ja provosoiva tyyli on saavuttanut maailmanlaajuisesti sellaista suosiota, josta moni dokumentaristi kenties vain haaveilee. Havainnoivassa dokumentissa puolestaan tekijä pyrkii olemaan näkymätön eikä puutu juurikaan kameran edessä tapahtuviin asioihin. Objektiivisuus on tästä huolimatta mahdottomuus, sillä tekijä tulkitsee näkemäänsä jatkuvasti tekemillään valinnoilla esimerkiksi sen suhteen, milloin hän päättää käynnistää kuvauksen. Kuvaajan tekemät ratkaisut puolestaan esimerkiksi kuvan rajaamisen suhteen ovat aina subjektiivisia tai ohjaajan määrittelemiä – se, mitä kuvan ulkopuolelle jää, voi vaikuttaa totuuden saavuttamiseen merkittävästi.



Esimerkiksi Jean Rouch, ranskalaisen totuuselokuvan päätekijä, on sitä mieltä, että ”- - on moraalista pelkuruutta kätkeytyä ”puolueettoman sivustakatsojan” rooliin.” Rouchin mielestä dokumenttielokuvan päähenkilöt näyttelevät aina, joten miksei hän puuttuisi ja osallistuisi kameran edessä näkyviin tapahtumiin? Rouchin vaikuttaminen cinema véritéen alalla sisältää perustavanlaatuisen ristiriidan; kun ”suoran elokuvan” pyrkimys ei ollut osallistua dokumenttielokuvaan, toimi Rouch juuri päinvastoin – hänelle tekijän, kohteen ja kameran vuorovaikutus tarkoitti osallistumista, kun taas esimerkiksi Wiseman, totuuselokuvan yhdysvaltalainen edustaja, ei edes haastatellut kuvattaviaan, vaan antoi todellisuuden puhua itse puolestaan. (von Bagh 2007.) Onko siis niin, että jokainen dokumenttielokuvan tyyli on myös kiinni vain tekijänsä omasta tulkinnasta? Tyylilajien ja niiden sekoittumisen kautta läpi historian on myös tekijän, muun tuotantoryhmän ja kohteen välinen vuorovaikutus muuttunut – kamera on ikään kuin viety vuosikymmenten vaihtuessa lähemmäksi kohdetta, mikä on vaikuttanut paljon siihen, kuinka dokumenttielokuvaa on alettu rakentaa eri lähtökohdista uudelleenlaisen dialogin kautta.

### 3 TEKIJÄLÄHTÖINEN TUOTANTOPROSESSI

#### 3.1 Tekijävetoisuuden korostuminen dokumenttielokuvassa

Dokumenttielokuva on kautta historiansa siis tunnettu tekijästään, mikä elokuvan kyseessä ollessa tarkoittaa (yleensä) ohjaajaa. Tekijälähtöisyys on periytynyt dokumenttielokuvan määritelmään sitä kautta, että tekijä on ikään kuin tarinankertoja, mutta puheen tai kynän tilalla hänellä on kamera, tallentamisväline, minkä avulla hän tekee tulkintoja näkemästään ja kokemastaan todellisuudesta. Dokumenttielokuvan idea, tavoite, tulkinta ja kokonaisuuden yhteensovittaminen nojaa ainakin esituotantovaiheessa pitkälti ohjaajan näkemyksiin. Ohjaaja on kuitenkin harvoin ainoa tekijä tuotantoprosessissa, mutta tästä huolimatta moni elokuva tunnetaan pitkälti vain ohjaajan nimellä. Historiasta löytyy kuitenkin useita poikkeuksia – esimerkiksi dokumenttielokuvaa ”Salesman” (1969) markkinoitiin ohjaajien, Mayslesin veljesten, sekä leikkaaja Charlotte Zwerinin yhteistyönä (Rosenthal 1971).

Jo vuosisadan alussa rakentui selkeä linjaus siitä, että ohjaajan rinnalla tuotantoprosessissa on tuottaja, mutta muiden tuotantoryhmien roolit jakautuvat hyvin eri tavoin dokumenttielokuvan historiassa. Lumiéren veljekset kuvasivat, ohjasivat ja tuottivat lyhyet kuvakertomukset kaksistaan, mutta jo 1920-luvulle tultaessa tuotantoryhmät olivat selkeästi laajempia. Karkeasti yleistäen dokumenttielokuviissa on läpi historian ollut tuottaja, ohjaaja, käsikirjoittaja, kuvaaja, äänittäjä ja leikkaaja. Mykkäelokuvien aika kesti vielä 1920-luvulle, mutta erilaisia äänikokeiluja tehtiin jo mykkäelokuvakaudella; esimerkiksi Georges Mélièsin elokuvia säestettiin niin sanotusti livenä, esimerkiksi pianomusiikilla (Heikkilä 2004).

Ensimmäisen maailmansodan aikana tehtiin runsaasti elokuvia, joita voidaan kutsua nykyään myös dokumenttielokuviksi, vaikka niiden perimmäinen ajatus oli kenties kuvata uutisenomaisesti (varsinaisia uutiskatsauksia ei vielä tuolloin ollut olemassa sanan nykyaikaisessa merkityksessä) ympärillä tapahtuvia kauheuksia. Hyvä esimerkki kuvausryhmän koosta on ”The Battle of the Somme” (1916), joka koostui vain kahdesta kuvaajasta. Geoffrey Malins ja J.B. McDowell seisoivat kameroineen kaukana tapahtumista, mutta elokuvallinen painoarvo ei tästä tai muun tuotantoryhmän poissaolosta kärsinyt – kuvaustyylin ansiosta elokuvaa pidetäänkin historiallisesti

merkittävänä sen koskettavuuden ja tietynlaisen etäisyyden ansiosta. Vaikka elokuva liikkeekin uutis- ja dokumenttielokuvan rajamaastossa, joilla molemmilla on omat sisäiset tuotantoryhmänsä ja jäsenten erilaiset työnkuvat, voi teoksen silti laskea dokumenttielokuvan kategoriaan. (von Bagh 2007.) On siis selvää, että tuotantoryhmät eivät ole aina muodostuneet perinteisesti, ja dokumenttielokuvan genreen sijoitettavia teoksia on voitu tehdä ilman varsinaista ohjaajaa, mutta puhutaanko tällaisissa tilanteissa silti journalismin ensiaskeleista tai ikään kuin valokuvaamisesta, mutta välineenä toimii vain tällä kertaa kamera, joka tallentaakin 24 kuvaa sekunnissa yhden sijaan? Kenties tässäkin on kyse vain tulkitsemisesta sen suhteen, mihin vedetään raja esimerkiksi uutisten ja dokumenttielokuvan lajityypeissä.

Roolien sekoittaminen ja yhteensulautuminen on ollut hyvin tavanomaista, ja tutkimusten puutteellisuus johtuu kenties siitä, että jokaisella on tapansa toimia – kun esimerkiksi havainnoivassa elokuvassa ihanteellista olisi vaikkapa kahden hengen toimiva työryhmä, voidaan lavastetussa, antropologisessa, historiallisessa tai muussa suuremman mittakaavan dokumenttielokuvassa tarvita suurempia tuotantoryhmiä. Kyse on kuitenkin lopulta juurikin vuorovaikutuksesta; vaikka esimerkiksi ”The Battle of the Somme” (1916) kuvaajat olivat kaukana sekä toisistaan että kuvattavistaan, toimi kamera tässä tapauksessa vuorovaikutusvälineenä tekijöiden, kohteiden sekä viime kädessä katsojien välillä saavuttaen todellisuuspainoarvonsa.

Dokumenttielokuva-ala on minkä tahansa yritysalan tavoin riippuvainen taloudellisista seikoista. Elokuva-alan historiaa tarkastellessa on selvää, että fiktioelokuvaan on kautta linjan sijoitettu enemmän rahaa kuin dokumenttielokuvaan – tämä on nähtävissä jo siinä, että tuotantoyhtiöt ja isot studiokeskittymät erityisesti elokuvan kulta-ajalla 30- ja 40-luvuilla panostivat pääosin fiktiivisen elokuvan tuottamiseen. Dokumenttielokuva on elokuvagenreltään ollut aina niin sanotussa sijaisroolissa, eikä se ole vielä tänäkään päivänä popularisoitunut fiktioelokuvan tavoin. Dokumenttielokuvien tekijät ovat siis usein altaalla rahoituksen järjestämisen suhteen, vaikka – ainakin nykyisin – useat erilaiset tahot järjestävät moniulotteisia kanavia hakea rahoitusta. Tästä huolimatta sanotaan, että usein dokumentaristi elää kädestä suuhun, mikä voi myös selittää tekijöiden halukkuutta pitää tuotantoryhmiä suhteellisen pieninä.

### 3.2 Tekniikan kehityksen aiheuttamat muutokset

Lumiéren veljekset ja Thomas Alva Edison kehittivät tahoillaan 1800-luvun loppupuolella erinäisiä teknisiä välineitä, joiden perimmäinen tarkoitus oli kehittää ja tallentaa liikkuvaa kuvaa. Edisonin kehittämä kamera oli kooltaan niin valtava, että sen siirtämiseen tarvittiin useampi henkilö, eikä tätä laitetta edes kuljetettu studion ulkopuolelle, vaan Edisonin taltioima ”todellinen maailma” tuotiin kameran eteen. Lumiéren veljesten kehittämä kamera painoi vain noin viisi kilogrammaa, mikä olikin vajaan sadasosan Edisonin aiemmasta versiosta, ja näin ollen niin sanottua oikeaa todellisuutta pystyttiin lähestymään toisella tavalla, uudesta näkökulmasta. (Barnouw 1993, 5-6.) Historia oli käännekohdassa – valokuviiin ja niiden liikkumattomuuteen tottuneet ihmiset pääsivät ikään kuin osaksi filmille tallennettua ja valkokankaalle projisoitua liikettä.

Yhtä aikaa kameran keksimisen kanssa Thomas Alva Edison esitteli vuonna 1894 patentoimansa ”Kinetoskoopin” – jonkinlaisen projisointi- eli filminsiirtolaitteen, minkä innoittamana Lumiéren veljekset alkoivat kehittää omaa laitettaan. Heidän kehittelemänsä ”Kinematografi” patentoitiin samana vuonna ennen legendaarista ensiesitystä 1895 pariisilaisessa kahvilassa. Louis ja Auguste Lumière kehittivät filmille muun muassa reunoiltaan perforoidun eli rei’itetyn filmin, jota onnistuttiin liikuttamaan kahden neulan avulla; materiaali liikkui tasaisesti eteenpäin kamerassa. (von Bagh 2007, 21.) Varsinaisen filmimateriaalin kehitys puolestaan edesauttoi värielokuvan syntymistä. (Bellis 2009). Vaikka taistelua elokuvan isyydestä käytiinkin tuon vuosisadan lopulla ankarasti, saivat Lumiéren veljekset kunnian tuoda ensimmäisenä liikkuvan kuvan yleisön silmien eteen (von Bagh 2007).

Kehitystä tapahtui hiljalleen, ja ääni onnistuttiin yhdistämään kuvan kanssa 20-luvun lopulla. Synkronoitu ääni kehitettiin kuitenkin vasta 1950-luvulla vain hieman ennen television läpimurtoa. Bill Nichols sanoo, ettei äänen keksiminen tarkoittanut samaa fiktio- ja dokumenttielokuvalle, vaan mykkäelokuvan kausi oli elinkelpoinen dokumenteissa vielä 60-luvulle tultaessa (2007). Ääni oli jo suuri askel (myös) dokumenttielokuvalle, mutta varsinainen muutos tapahtui, kun 1960-luvulla kameravälineistö keveni huomattavasti (Rosenthal 1971; von Bagh 2007). Rosenthalin (1971) mukaan tämä oli edistysaskel erityisesti havainnoivalle ja suoralle dokumentille, sillä kuvausryhmä pystyi kuljettamaan laitteistoa aikaisempaa helpommin ja laitteet

olivat huomattavasti selkeämpiä toiminnoiltaan. Lisäksi käsivarakuvaaminen oli uusi innovaatio kuvaamiselle, ja joitakin tilanteita oli kuvallisesti vaivattomampaa hallita tällä tekniikalla. Synkronoitu ääni ja kevyt kuvauskalusto edesauttoivat siis entisestään ryhmäkokojen pienentymistä.

70- ja 80-lukujen taitteessa digitaalinen vallankumous mursi myös kuvaamisessa raja-aitoja; videokameran keksiminen eri tallennusmuotoineen helpotti dokumenttielokuvan tekemistä entisestään, ja periaatteessa kuka vain onnistui nyt hankkimaan käsiinsä filmikameraan nähden edullisen välineen taltioida tapahtumia. Tässä piileekin suurin muutos dokumenttielokuvien tuotantoryhmien koostumiselle; tekniikan keventyminen on helpottanut erityisesti kuvaajan ja ohjaajan työnkuvaa. Äänittäminen puolestaan hoituu nykyään helposti ohjaamisen ja kuvaamisen sivutoimena, joten yhdenkin henkilön siirtyminen keskelle tapahtumia on jo periaatteessa mahdollista.

Leikkaajan roolikuva tai ryhmäkoko ei ole vuosisadan aikana juurikaan muuttunut. Elokuvia leikattiin vuosisadan alussa hiljaisessa huoneessa, jossa leikkaajan käytössä oli pelkistetysti vain leikkauspöytä, saksit ja suurennuslasi. 1920-luvulla yleiseen käyttöön lanseerattiin Moviola, joka toimi mekaanisesti. Moviola edesauttoi erityisesti äänileikkauksessa – äänen ja kuvan synkkaaminen kävi saksien kanssa äänettömiltä huuilta lukevalle leikkaajalle mahdottomaksi. (Murch 2001.) Mekaanisista laitteista Moviolan lisäksi käytettiin muiden muassa saksalaisia KEM:iä ja Steenbeckiä, ja nämä kolme yleisintä laitetta säilytti suosionsa 90-luvulle tultaessa. Filmin leikkausprosessissa tarvittiin (tarvitaan tänäkin päivänä) useampia tekijöitä, sillä muun muassa filminsiirtoprosessissa on sen verran monta vaihetta, että yhden henkilön vastuulle prosessi ei yleensä jäänyt. Mekaaninen tapa editoida jäi kuitenkin 2000-luvulle tultaessa digitaalisen aikakauden tuotteiden eli muun muassa Avidin ja Final Cut Pron jalkoihin, sillä digitaalisessa leikkaamisessa on lopulta myös filmileikkaajana aloittaneen Walter Murchin (2001) mielestä enemmän etuja mekaaniseen nähden. Digitaalisella aikakaudella yksi henkilö voi helposti hoitaa jokaisen editointivaiheen, joten nykypäivänä leikkausstudiossa istuu vain kaksi henkilöä, jotka ovat leikkaaja ja ohjaaja. Vuorovaikutuksen kautta tilannetta tarkastellessa paljon ei ole muuttunut; jo filmileikkaaja työskenteli pääosin yksin lopullisessa editointivaiheessa, ja oli vuorovaikutuksessa pelkästään ohjaajan ja mahdollisesti äänisynkkaajan kanssa, ellei sitten hoitanut tätäkin vaihetta yksin.

Digitaalisen aikakauden mukanaan tuomiin mahdollisuuksiin kuuluu myös olennaisesti taloudellisuus. Filmitekniikkaan verrattuna digitaalinen videotekniikka tarkoittaa dokumenttielokuvan tekijöille valtavia kustannussäästöjä. Tekijät säästävät rahaa sekä videotekniikan hankkimisessa että materiaalin jälkikäsitelystä, eikä kaluston hankkimisesta omaan käyttötarkoitukseen koidu suuria investointeja. Näin ollen rahaa jää nykypäivänä kenties aikaisempaa helpommin käytettäväksi esimerkiksi tuotantoryhmän jäsenten palkkaamiseen, paremman kaluston hankkimiseen tai elokuvan levittämiseen ja markkinointiin. Tästä huolimatta olen sitä mieltä, että tekniikan kustannusten pieneneminen vaikuttaa dokumenttielokuvien rahoitukseen vain välillisesti; dokumentaristi joutuu rahoitusta hakiessaan selvittämään tarkasti elokuvaansa varten tarvittavan budjetin, joten summa on kokonaisuudessaan pienempi kuin silloin, kun tekijä hakee rahoitusta filmille kuvattavaan elokuvaan. Toki on silti selvää, että dokumentaristi joutuu jo idea- ja rahoituksenhankkimisvaiheessa miettimään myös esimerkiksi sitä, minkä kokoisen tuotantoryhmän hän ympärilleen tarvitsee, ja mistä tuotannon osa-alueista hän on valmis joustamaan.

### 3.3 Tuotantoroolien jakautumisen merkitys

Dokumenttielokuvan – niin kuin minkä tahansa elokuvan – tekoprosessi vaatii siis jo aikaisemmin luettelemani tuotantoroolit: käsikirjoittajan, tuottajan, ohjaajan, kuvaajan, äänittäjän sekä leikkaajan. Vuosisadan läpileikkauksella on näkyvissä tuotantoroolien sulautumista toisiinsa; sama henkilö on voinut olla vastuussa esimerkiksi ohjaamisesta, tuottamisesta ja käsikirjoittamisesta, kun taas varsinainen kuvausryhmä on voinut koostua muista henkilöistä. Kuitenkin yleisesti katsoen elokuvilla on ollut usein erikseen tuottaja sekä ohjaaja, kun taas leikkaaja on useimmissa tapauksissa erillinen, niin sanottu ulkopuolinen, henkilö.

Myös tekniikan kehittyminen on vaikuttanut olennaisesti kuvausryhmien kokoon. 1960-luvulla kuvauskaluston keveneminen johti siihen, että kuvaaja ja äänittäjä pystyivät ”- seuraamaan tapahtumia minne ikinä ne siirtyivätäkään ilman ohjaajan tai apulaisten väliintuloa.” (von Bagh 2007, 243.) Myös Jouko Aaltonen on sitä mieltä, että teknisten mullistusten avulla tekijöiden kynnys tarttua aiheeseen on madaltunut ja vertaa dokumenttielokuvan tekijän työnkuvaa kirjailijaan: ”Kamerasta on tullut kynä ja pöytälaatikkokuvaajien määrä on lisääntynyt” (2009). Monet alan asiantuntijat

korostavat kuitenkin sitä, ettei kuka tahansa pysty tekemään dokumenttielokuvaa; muun muassa Barry Hampe (2007) sanoo, että siihen vaaditaan monen eri osa-alueen tuntemista, tietämistä ja taitoa. Keskittyminen moneen asiaan yhtä aikaa vaatii moniosaamista, mikä ei siltikään tarkoita sitä, että tekijä onnistuisi tavoitteessaan jokaisella tuotannon osa-alueella. Mielestäni tekijän tulisi tiedostaa omat heikkoutensa ja vahvuutensa, jolloin hän kykenisi perustavammin määrittelemään sen, mitä hän elokuvaltaan haluaa, ja millä keinoilla ja resursseilla tämä päämäärä toteutuu.

90-luvulle tultaessa kotimaiseen dokumenttielokuvaan astui uusi ilmiö – henkilökohtainen dokumenttielokuva. Tällöin syntyikin tapa, joka on nähtävissä nykyelokuvissa edelleen; yksi henkilö, useimmiten juuri käsikirjoittaja-ohjaaja, pyrkii toteuttamaan koko dokumentin lähtökohtaisesti alusta loppuun itse, tai ainakin mahdollisimman pienessä tuotantoryhmässä. Syy on mielestäni hyvin yksiselitteinen; henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa ohjaaja on niin itseään lähellä olevien asioiden äärellä, että muiden tekijöiden, esimerkiksi kuvausryhmän, läsnäolo rikkoo tunnelmaa ja elokuvan tavoitetta, eikä sitä näin ollen tekijän taidoista ja kyvyistä riippuen tarvita.

Tuotantoroolien jakautuminen on siis yleensä kiinni pelkästään intresseistä. Yksi dokumentaristi voi haluta rinnalleen vain muutaman henkilön, joiden kanssa työskennellä intiimimmin, kun taas toinen saattaa kerätä ympärilleen varsinaisen tuotantoverkoston valaisijoista erilaisiin assistentteihin. On siis periaatteessa mahdotonta määritellä, millaisiin dokumenttielokuviin ja miksi tulisi kasata tietynlainen tai – kokoinen tuotantoryhmä, vaan kaikki riippuu tekijästä ja tämän haluamasta lopputuloksesta. Oman kokemukseni perusteella voin helposti suositella muiden henkilöiden ottamista mukaan elokuvan tekoprosessiin. Yksintekemisessä tavoite voi helposti hämärtyä, kun mukana ei ole muita ihmisiä vaikuttamassa elokuvan tavoittelemaan suuntaan. Lisäksi keskittyminen häiriintyi eri osa-alueilla – kuvatessani jouduin samalla myös ohjaamaan ja seuraamaan ääniä, joten kuvansommittelu ja rajaaminen, tyylikeinot, kameran asetukset ja muut mahdolliset visuaalisuuteen liittyvät seikat ja säännökset jäivät valitettavasti toisarvoiseksi tai ainakin vähäisimpään osaan teososani tuotantoprosessissa.

Yksi osapuoli tuotantoryhmien jakautumisessa on lisäksi kustannustehokkuus. Vaikka tämä koskee mielestäni pääosin esimerkiksi uutis- ja ajankohtaistoimintaa ja muita

toimituksellisia tahoja, on selvää, että talouspolitiikan kiristyessä vaikutus näkyy myös dokumenttielokuvan rahoituskanavissa. Moni dokumentaristi toimii niin sanottuna indie-tekijänä eli rahoittaa toimintaansa pääosin omavaraisesti, mikä puolestaan vaikuttaa suoraan siihen, mihin osa-alueisiin tekijä haluaa tai ylipäänsä pystyy panostamaan. Tällöin pienten tuotantoryhmien muodostamisen tai tuotantoroolien sulautumisen mahdollisuus on suurempi; tekijän tulee olla valmis luopumaan esimerkiksi ulkopuolisen kuvaajan tai leikkaajan palkkaamisesta. Oman kokemuksen perusteella en olisi valmis tulevaisuudessa, mikäli dokumenttielokuva-alalle vielä päätyisin, valmis tinkimään tuotantoryhmän muista jäsenistä. Yksintekeminen on kustannustehokasta, mutta lopullinen jälki ei ole laadukasta - ainakaan verrattuna lähtökohtaisesti siihen, mitä se voisi olla, kun useampi henkilö on yhteistyön kautta mukana tuotantoprosessissa alusta loppuun saakka.

#### 3.4 Tuotantoroolien vuorovaikutus tekoprosessissa

Tuotantoroolien tehtävänkuvat dokumenttielokuvan tekoprosessissa ovat hyvin erilaiset. Tuottajan pääasiallinen rooli on toimia yleisesti ottaen elokuvan rahoittajana. Tuottaja voi itse toimia tilaajana, jolloin hän hakee työlleen sopivat tuotantoroolien edustajat ja palkkaa heidät. Kuitenkin erityisesti nykypäivänä esimerkiksi käsikirjoittaja-ohjaaja on se, joka hakeutuu itse tuottajan luokse. Tuotantoyhtiöiden valtava kasvu tavallaan helpottaa yksilöä rahoituksen hankkimisessa, mutta kilpailu on myös kovempaa.

Tuottajan tehtävä on kuitenkin laajempi kuin vain rahahanojen aukaiseminen. Tuottaja valvoo elokuvan tekoprosessia alusta loppuun, ja usein hänellä on myös päätösvalta siitä, millainen elokuvasta lopulta muodostuu. Usein on kuitenkin niin, että tuottaja antaa ohjaajalle suhteellisen vapaat kädet, ja näin tapahtuu yleensä juurikin dokumenttielokuvatuotannoissa. Tämäkin johtuu suuresti dokumenttielokuvien tekijälähtöisyydestä, eli ohjaaja on yleensä päävastuussa tuottamastaan materiaalista ja kokonaisuuden kasaamisesta. Dokumenttielokuvan sanotaan olevan yksi taiteenmuoto, joten miksi tuottaja, ulkopuolelta elokuvan varsinaista tekemistä seuraava henkilö, puuttuisi taiteilijan hengentyöhön? Dokumenttielokuvan prosessi on täynnä luovia päätöksiä sekä ratkaisumalleja, mistä kenties johtuukin, että tekijävetoisuutta korostetaan paljon dokumenttielokuvan tutkimuksessa.



Tuottaja on esituotantovaiheessa ensimmäiseksi vuorovaikutuksessa sekä käsikirjoittajan että ohjaajan kanssa. Useissa tapauksissa dokumenttielokuvan alueella tämä on yksi ja sama henkilö. Käsikirjoittamisen merkitys dokumenttielokuvassa riippuu täysin tekijästä; toiset kirjoittavat 40-sivuisia käsikirjoituksia, kun taas toiset kirjoittavat ideastaan vain jonkinlaisen hahmotelman tai ennakkosuunnitelman. Nykyään tuotantoyhtiöt lähes poikkeuksetta vaativatkin jonkinlaisen työsuunnitelman, jotta heidän olisi mahdollista nähdä kokonaiskuva siitä, mitä ja miksi tekijä haluaa tehdä – ovathan he luovan työn rahoittajia. Huomasin itse, että käsikirjoittaminen tuntui yllättävän vaikealta (kuinka voin tietää, mitä päähenkilölleni tulee tapahtumaan kuvausten aikana?), ja lopullinen työsuunnitelma olikin kurssillamme treatmentin muodossa. Lopulta ymmärsin kuitenkin käsikirjoittamisen hyödyn – pystyin sen avulla valmistautumaan siihen, mitä olin menossa tekemään, sain jäseneltyä tavoitteitani sekä hahmottamaan teemoja, mitä pyrin dokumenttielokuvallani esittämään. En siis täysin pysty ymmärtämään esimerkiksi *direct cineman* tyyllisuuntaa lähteä kentälle ilman ennakkosuunnittelua.

Jouko Aaltosen mielestä on hyvä, jos tuottaja ja ohjaaja ovat eri henkilöitä. Näiden roolien intressit voivat olla erisuuntaiset ja on tärkeää, että roolit täydentävät toisiaan ja niiden välille syntyy dialogi. (Aaltonen 2009.) Kuvausvaiheessa tuottaja jää kenties hieman taka-alalle (vaikka seuraakin tuotantoa jatkuvasti), sillä kuvausryhmä on tuotantovaiheessa se, mikä menee kentälle tekemään työtänsä. Ohjaajan tehtävä ennen tätä vaihetta on kerätä rinnalleen työryhmä. Ryhmän koko riippuu siis täysin ohjaajan omista intresseistä ja tarpeista. Nykypäivänä uusi roolikuva on äänittävä ohjaaja. Tämä on loogista, sillä toimivaan kuvausryhmään ei tällöin tarvita kuin kaksi henkilöä, ohjaaja-äänittäjä sekä kuvaaja. Myös Jouko Aaltonen (2009) kertoo, että hän äänittää omissa (havainnoivissa) elokuvissaan säännöllisesti. Totesin omassa dokumentissani juurikin äänittämisen ongelman; koska sekä kuvasin että ohjasin, en voinut yhtä aikaa pidellä myös haulikkomikkiä tai tarkkailla ääniä erillisestä mikseristä, joten ääni joutui dokumenttielokuvassani sivuosaan. Tämä oli kuitenkin tietoinen valinta, koska halusin – ja toisaalta myös jouduin – toteuttamaan elokuvani yksin.

Dokumenttielokuvan ohjaamisesta on keskusteltu kiihkaasti alan tutkimuksen saralla. *Direct cineman* pyrkimys oli erottaa ohjaaminen kokonaan kuvaustilanteesta tai ainakin pyrkiä saamaan se niin näkymättömäksi kuin mahdollista. Tällä pyrittiin todellisuuden koskemattomaan taltiointiin, vaikka jo tuolloin jokainen päätös esimerkiksi kuvan

rajaamisesta, kuvauksen käynnistämisestä ja lopettamisesta tai kameran paikan muuttamisesta on todellisuuteen vaikuttamista. Jo pelkästään kuvan rajaaminen on olennainen osa dokumenttielokuvan luonnetta; se, mitä ohjaaja tai kuvaaja päättää jättää kuvan ulkopuolelle, voi vääristää tai muuttaa niin sanottua totuutta suuntaan, jota voi kutsua subjektiiviseksi päätöksenteoksi. Ohjaaminen on siis välttämätön paha, jos asian haluaa niin käsittää; mielestäni ohjaajan rooli on elokuvassa jo siksikin tärkeä, että elokuvasta ei yksinkertaisesti tulisi mitään ilman päätöksentekijää ja suunnanantajaa.

Yleisradion entinen dokumenttiohjaaja, Irmeli Heliö (nykyinen toimittaja-ohjaaja Ohjatmedia Oy:ssä) korostaa myös ohjaajan vuorovaikutusta muun kuvausryhmän kanssa. Hän on toteuttanut dokumenttejaan minimillään kolmen hengen ryhmässä, eikä näe, että yksintekeminen olisi kovin kannattavaa; useamman henkilön yhteistyö ruokkii hänen mielestään dokumenttielokuvan kokonaisuutta. (Heliö 2009.) Kuvausvaiheessa tärkeää on siis jokaisen kuvausryhmän jäsenen välinen vuorovaikutus- ja yhteistyösuhde. Ohjaajan tulee muun ryhmän kanssa sopia erinäisistä säännöistä koskien nauhoitustilanteita, kuten esimerkiksi siitä, kuka voi sanoa ”poikki” kesken kuvauksen. Lisäksi osaavan kuvaajan ja mahdollisen äänittäjän on oltava tietoisia siitä, mitä ohjaaja haluaa elokuvallaan sanoa, ja miten tätä tulisi kuvaus- ja äänitystilanteissa tavoitella. Yleensä ohjaaja valikoi ryhmäänsä sellaisia henkilöitä, joiden kanssa hän on jo aikaisemmin työskennellyt, ja jotka tuntevat hänen tapansa ja mahdollisesti jopa ajatuksensa kuvaustilanteissa.

Yksi kuvaustiimin jäsen voi helposti pilata koko yhteishengen, jolloin keskinäinen vuorovaikutus on vaarassa tuhoutua. Alan Rosenthal sanookin, että dokumenttielokuvassa ohjaajan ja kuvaajan välinen ymmärrys ja vuorovaikutus ovat suuremmassa osassa kuin esimerkiksi fiktiossa; ohjaajan tulee luottaa pitkälti kuvaajan omiin spontaaneihin päätöksiin siitä, milloin hän kuvaa ja milloin ei. Esimerkiksi Allen King nimittikin kuvaajansa Richard Leitermanin elokuvansa ”A Married Couple” (1969) lopulta apulaisohjaajaksi sen takia, että Leiterman oli suuressa vastuussa elokuvan visuaalisesta (ja myös näin ollen sisällöllisestä) lopputuloksesta. (Rosenthal 1971, 21-30.)

Jälkituotannossa tärkein vuorovaikutussuhde on ohjaajan ja leikkaajan välillä. Tuottajasta ja tuotantoyhtiöstä riippuen myös nämä tahot voivat olla tiiviisti mukana eri editointivaiheissa, mutta vaiheen alusta lähtien ohjaaja on se, joka työstää materiaalia

valmiiksi kokonaisuudeksi leikkaajan kanssa. Näiden tuotantoroolien yhteistyöstä löytyi paljonkin vastakkaisia näkökulmia. Esimerkiksi Kanerva Cederström toteaa Jouko Aaltosen haastattelussa, ettei hän pysty siirtämään leikkaajalle omaa sisäistä prosessiaan, ja on tämän takia leikannut itse useita elokuviaan. Ohjaaja Markku Lehmuskallio puhuu samassa kirjassa siitä, että dokumenttielokuvassa on kyse hänen omista kuvistaan, joista ulkopuolinen ei voi olla tietoinen. Näistä mielipiteistä huolimatta selvisi, että henkilökohtaisia dokumenttielokuvia on kuitenkin useammin leikattu ulkopuolisen leikkaajan kanssa, jotta asiaan saataisiin tarvittavaa etäisyyttä. Lisäksi tässä tapauksessa leikkaaja on voinut osata katsoa sisältöä katsojan kannalta, kun tekijä on saattanut itse rakastua materiaaliinsa, ja on leikannut materiaaliinsa asioita, jotka eivät avaudu katsojalle. (Aaltonen 2006.)

Barry Hampe vertaa ohjaajan ja editoijan työnkuvia siten, että ohjaaja on kuvausvaiheessa työskennellyt mahdollisuuksien, ratkaisujen ja ongelmien kanssa, kun taas leikkaaja joutuu töihin varsinaisen todellisuuden kanssa. Ohjaajan aikomuksilla kuvausten onnistumisen suhteen ei ole väliä vasta kuin sitten, kun materiaali on itsessään leikkauspöydällä. (Hampe 2007, 324.) Leikkaaja työstää kokonaisuuden vain sen materiaalin ehdoilla, mitä hänellä on edessään, ja voi joissakin tapauksissa olla ohjaajan kanssa eri mieltä jonkin kohtauksen toimivuudesta. Ohjaaja saattaa pitää kiinni joistakin kuvista vain sen takia, että niiden eteen on nähty tarpeettomankin paljon vaivaa, mutta leikkaajan työ on sanoa, mikäli kuva ei vain istu muuhun materiaaliin merkityksiä luovasti tai on muuten ristiriidassa muun materiaalin kanssa. Myös Irmeli Heliö (2009) pitää leikkaajan ammattitaitoa tärkeänä elementtinä jälkituotantovaiheessa; ulkopuolinen leikkaaja näkee itselleen tuntemattoman materiaalin tuorein silmin, ja osaa katsoa sitä uudesta, tai ainakin kenties erilaisesta näkökulmasta kuin ohjaaja.

Tärkeintä vuorovaikutuksessa tuntuu siis olevan se, että dokumenttielokuvan onnistumiseksi tarvittaisiin ikään kuin useampia näkökulmia. On totta, että käsikirjoittaja-ohjaaja voi helposti sokeutua materiaaliinsa, eikä näin ollen saa materiaalistaan irti tarvittavaa potentiaalia. Toisaalta taas sama henkilö voi olla niin kiinni prosessissa, että ulkopuolinen henkilö ei vain mahdu saman pöydän äärelle. Tämäkin seikka – kuten niin moni muukin dokumenttielokuvan kyseessä ollessa – on siis niin tekijäkohtaista, ettei oikeaa tai väärää tapaa voi eritellä. Voi vain spekuloida, kumpi tapa olisi missäkin tyyli-lajissa käytännöllisempi vaihtoehto, vaikka lopulta kaikki on kuitenkin kiinni yksilöstä. Tokihan itse sekä ohjaaminen että leikkaaminen vaatii

tekijältä jo tietoa riittävästi, jotta voisi onnistuneesti sekä rakentaa (ohjaus), purkaa (materiaalin loggaus) ja kasata (leikata) luovan työnsä tuloksen. Kenties totuuden löytäminen on niin sanotusti helpompaa, kun sitä on kaivamassa esiin useampi henkilö.

Vuorovaikutuksen mahdollisuus ei silti aina käytännössä tarkoita, että se onnistuisi – tuotantoryhmän jäsenten väliset konfliktit voivat hyvin myös pilata dokumenttielokuvan tavoitteen tai vaikuttaa siihen muuten vahingoittavasti. Tällaiseen tilanteeseen verrattuna yksintekemisessä on myös ristiriitainen puolensa siinä mielessä, että dokumenttielokuvan riski kaatua toimimattomiin roolisuhteisiin on minimissään. Ohjaajan on siis tärkeää sisäistää se, että hän tulee toimeen muiden tuotantoryhmän jäsenten kautta, sillä tällä varmistetaan yhteisen tavoitteen toteutuminen. Osaava ja ammattitaitoinen työryhmän jäsen pystyy arvioimaan myös itsenäisesti ohjaajan tavoitteita ja pyrkimyksiä ilman, että joutuu käymään jatkuvaa dialogia ohjaajan kanssa siitä, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan.

## 4 ASKELEENI-DOKUMENTTIELOKUVA

### 4.1 Esituotanto: Idea, research ja treatment

Idea Askeleeni-dokumenttielokuvaani alkoi hahmottua jo ennen koulussamme käynnistynyttä dokumenttielokuvakurssia. Olen tuntenut elokuvani päähenkilön jo 10-vuotiaasta lähtien, ja seurannut vierestä hänen PME-epilepsiansa etenemistä. Aloittaessani opinnot media-alalla oli selvää, että halusin kertoa Päivin tarinan jossakin muodossa – oli se sitten koulumme kurssitarjontaan liittyen esimerkiksi radiodokumentti, ajankohtaisohjelma tai lehtijuttu. Dokumenttielokuvan toteutukseen tarjoutui kuitenkin mahdollisuus keväällä 2009, ja aloin kehittää ideaani eteenpäin.

Elokuvan päähenkilö on siis 26-vuotias Päivi, jonka harvinainen epilepsian muoto on erinäisten vaiheiden kautta edennyt siihen, että Päivi on menettänyt muun muassa kävelykykynsä lähes kokonaan, mutta ei ole antanut tämän missään vaiheessa rajoittaa tekemisiään – jotkin asiat vain ovat tulleet sairauden myötä rajoittamaan hänen elämäänsä. Tarkoitukseni oli alun alkaen tehdä tarina Päivistä ja hänen rajoitetuista unelmistaan koskien elämää ylipäänsä, sivujuonteena myös hänen parisuhdettaan. Saatuaani ensimmäiset kuvaukset valmiiksi, näytin materiaalia ohjaaville opettajille, jotka neuvoivat minua vaihtamaan teeman kokonaan Päiviin ja Ramiin, hänen avopuolisoonsa. Teemana oli siis pelkistetysti parisuhde ja siihen liittyvät rajoitetut unelmat Päivin näkökulmasta. Tarkoitukseni oli siis saada myös aikaisemmin taustalla pysynyt Rami toiseksi päähenkilöksi, mutta lopullisessa versiossa on näkyvissä, että tämä oli yksi puoli sekä researchissa että ohjaamisessa, missä epäonnistuin.

Koska päähenkilöni asui Seinäjoella, haaste yksintekemisestä ilmaantui ensimmäistä kertaa eteeni. Koska päätin kuvata dokumenttielokuvaa huhtikuusta kesäkuuhun, en saanut mukaani muita opiskelijoita kurssiltamme. Kävimme yksintekemisestä keskusteluja myös muutaman muun opiskelijan osalta, ja yritimme ratkoa mahdollisia ongelmia jo etukäteen mahdollisimman tarkasti. Kurssiaikataulun ollessa suhteellisen tiukka, en ehtinyt matkustaa Seinäjoelle etukäteen tutustumaan ystäväni avomieheen, jota en ollut aikaisemmin tavannut. Kuvittelin muutenkin, että focuksen pysytellessä Päivissä, en tarvitsisi Ramin luottamusta samalla tavalla kuin Päivin, johon selkeä

luottamus oli jo syntynyt, eikä minun tarvinnut pelätä Päivin reagointia kameraan hänen ulospäinsuuntautuneisuutensa ja teatteritaustansa takia. Luottamuskysymyksessä Ramin suhteen epäonnistuin ensimmäistä kertaa, sillä kuvausten edetessä hän jäähmettyi totaalisesti kameran edessä, ja hän onnistui jopa välttelemään sovittuja kuvausajkoja, jolloin tarkoitukseni oli taltioida heidän yhteisiä tekemisiään. Lopputuloksena syntyi dokumenttielokuva, jossa Rami on läsnä joissakin kuvissa, mutta niissäkin taustalla. Pelkäsin eniten lopputuloksen kannalta kiusallista kuvaa Päivistä; hän puhuu suhteestaan ja avopuolisostaan lämpimästi, mutta kuvissa hän on yleensä yksin, mikä voi antaa vaikutelman, että kaikki mitä hän sanoo, on yksipuolista, eikä tämä ollut tavoitteeni.

Idea kehittyi synopsiksen kautta treatmentiin. Jouko Aaltonen (1993) määrittelee treatmentin synopsiksen ja käsikirjoituksen välimuodoksi, jossa on elokuvan rakenne ja juoni kirjoitettuna, mutta ei varsinaista kohtausluetteloa. Omassa treatmentissani oli alustava luettelo kohtauksista, joiden oletin todennäköisesti tapahtuvan. Käsikirjoitusvaihe tuntui yllättävänkin hankalalta, sillä ajattelin, etten voi millään tietää, mitä kuvausten aikana tulee tapahtumaan. Ennakointi oli kuitenkin tarpeellista, sillä osasin treatmentin avulla jäsentää tavoitteitani kuvausvaiheessa, vaikka en paperia varsinaisesti enää tässä vaiheessa katsonutkaan. Lisäksi ennakointi auttoi tulevien yksintekemiseen liittyvien riskien kartoittamisessa ja kuvausten etenemisen suunnittelussa, mikä auttoi jonkin verran miettimään sitä, mihin osa-alueisiin minun tulisi panostaa toiminnallisessa vaiheessa.

Esituotantovaiheessa research jäi siis puutteelliseksi, vaikka kävinkin Päivin kanssa keskusteluita puhelimitse ennen paikan päälle menemistä kuvauskaluston kanssa, ja sain myös Ramilta luvan kuvata häntä omassa kodissaan. Researchin avulla olisin saanut paremman luottamuksen toiseen päähenkilöni eli Ramiin, sillä uskon, että hän olisi ajan myötä tottunut sekä uuden ihmisen että kameran läsnäoloon. Tosin kolme kuukautta ei kenties tässäkin asiassa olisi riittänyt. Vuorovaikutussuhteeni jäi siis puutteelliseksi myös toisen päähenkilön kanssa, mikä osaltaan söi dokumenttielokuvani uskottavuutta.

Tuottajan roolissa dokumentissani oli siis Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu ja ohjaavat opettajat Risto Huru ja Antti Haase, joiden kanssa olin vuorovaikutuksessa erityisesti esituotantovaiheessa. Ammattimaiseen tuotantoon verrattuna sain kuitenkin

suhteellisen vapaat kädet elokuvani toteutukseen, vaikka opetussuunnitelma myötäilikin muuten ammattimaista tuotantoa. Koulu antoi lisäksi jokaista dokumenttielokuvaa varten sadan euron budjetin, mikä tosin kohdallani kului kuvauskaluston ja itseni kuljettamiseen Tornion ja Seinäjoen välillä. Olin täysin omillani jokaisessa tuotantovaiheessa, joiden aikana raaka totuus vuorovaikutuksen puuttumisesta valkeni itselleni.

#### 4.2 Tuotanto: Ohjaus, kuvaus ja äänitys

Suurimmat ongelmakohdat yksintekemisessä paljastuivatkin omalla kohdallani juuri ohjausvaiheessa, niin kuin olin jo etukäteen ennakoanut. Koska jouduin keskittymään ohjaamisen lisäksi myös tekniikan hallitsemiseen, jokainen osa-alue (ohjaus, kuvaus ja äänitys) joutui prosessissa kärsimään. Pidin alusta lähtien tärkeimpänä tavoitteenani onnistua dokumentissani sisällöllisesti; halusin, että Päivin tarina lataisi mahdollisista teknisistä ja kuvauksellisista puutteista huolimatta katsojassa tietynlaisen tunnetilan ja olisi koskettava ja ajatuksia herättävä. Tässä olin selkeästi sisäistänyt Walter Murchin (2001, 17 - 20) opin ”kuudesta säännöstä” (”the rule of six”), missä hän on laskenut prosentuaalisesti sen, minkä kokee tärkeimpänä elokuvalla. Tässä säännössä tunne on elokuvan tärkein tekijä 51 prosentilla, ja jättää jälkeensä tarinan, leikkauksen rytmin, huomiopisteiden muutokset, syvyysvaikutelman jatkuvuuden ja sen, miten ihmiset sijoittuvat kuvan tilassa.

Pyrin ohjaajana rooliin, jossa en vaikuttaisi juurikaan tapahtumiin kameran edessä. Vaikka en ole ohjaamista vastaan, olen sitä mieltä, että kohtausten lavastaminen tulee kyseeseen vain siinä tapauksessa, kun kuvataan asioita, joita on jo voinut tapahtua, tai jotka tapahtuisivat muutenkin, vaikkakin ohjaajan myötävaikutuksella. Tästä hyvä esimerkki on Virpi Suutarin ja Susanna Helkkeen dokumenttielokuva ”Joutilaat” (2001). Ohjaaja-pari on myöntänyt avoimesti käsikirjoittaneensa elokuvan sekä suoranaisesti rakentaneen siihen muutamia kohtauksia. (Aaltonen 2006.) Mielestäni tämä ei kuitenkaan rikkonut elokuvan kaavaa tai vääristänyt todellisuutta. Eri asia on kuitenkin, mikäli lavastamisella pyritään vaikuttamaan katsojaan siten, että totuutta vääristellään tapahtumien tai elokuvan päähenkilöiden kustannuksella. Ohjaajalla on suuri vastuu sekä kuvaus- että leikkausvaiheessa pitää langat käsissään siten, että hän

pystyy esittämään haluamansa todellisuuden subjektiivisesti objektiivisesta näkökulmasta.

Palasin kuitenkin kuvausten edetessä mielessäni alustaviin kohtauksiin, joita olin aikaisemmin halunnut elokuvaani. Niin sanottu esikuvani elokuvalla oli Pia Andellin dokumenttielokuva ”Maailmassa” (2003), joka eteni päähenkilöiden haastatteluilla ja niiden päälle lisätyllä kuvituksella. Sataprosenttista ääntä kuvan kanssa elokuvassa oli vähäisesti, eikä haastattelukuvia eli ”puhuvaa päätä” ollut käytetty ollenkaan. Omassa dokumentissani edetään samoin pitkälti juuri haastatteluosioihin nojaten ja näitä spiikkejä kuvittaen. Olin kohtausluettelo kirjoittaessani yrittänyt miettiä tapahtumia, joita mahdollisesti onnistuisin kuvaamaan. Etenin pitkälti Päivin ja Ramin omien päivärytmien mukaan, mutta ehdotin myös itse mahdollisia kohtauksia, kuten esimerkiksi elokuvan loppukohtauksen, missä Päivi ja Rami laulavat karaokessa dueton. Tällä viittasin Päivin haastatteluihin, missä hän kertoo heitä yhdistävästä tekijästä eli karaokesta, ja sain loppukohtauksesta suhteellisen koskettavan heidän oman kappalevalinnan ansiosta.

Kuvasin dokumentin Panasonicin HVX-200:lla, kevyellä HD-kameralla. Käytössäni oli vain kaksi muistikorttia, joille mahtui 720 x 576 – resoluutioista dvcpro-formaattikuvaa yhteensä vain 35 minuuttia. Tämä tarkoitti, että korttien ollessa täynnä jouduin käyttämään aikaa 35 minuuttia vastaavasti korttien tyhjentämiseen. Toiminto tapahtui kameralla, sillä käytössäni ei ollut muistikortinlukijaa, ja tämä taas tarkoitti sitä, että jouduin keskeyttämään kuvaamisen puolen tunnin välein. Tässä oli yksi itsestäni riippumaton tekninen este jatkuvalla taltioinnille ja havainnoivan elokuvan periaatteelle. Jouduin jatkuvasti laskemaan korteissa jäljellä olevaa kestoa ja mitoittamaan sitä mahdollisesti tapahtuvien asioiden suhteen. Pari kertaa kävikin niin, että muistin vähäisyyden vuoksi en voinut kuvata tiettyjä asioita – esimerkkinä juuri elokuvani loppukohtauksena oleva karaokekohtaus, jossa jouduin säästämään kuvausajan pelkkään ravintolassa olemiseen, en esimerkiksi sinne saapumiseen. Kuvausten suunnittelu oli raskasta, koska minulla ei ollut mahdollisuutta olosuhteiden takia kuvata nauhalle, jolloin kamera olisi voinut pyöriä jatkuvasti vain lyhyin keskeytyksin nauhanvaihdon ajaksi. Lisäksi keskittyminen tällaisiin seikkoihin söi ohjaamista, mikä ei muutenkaan ollut itselleni tuttua kuin vähäisen teorian kannalta.



Ongelmallisiin tekniikkaan liittyvä seikka oli äänittäminen. Tiedostin tämän jo suunnitteluvaiheessa, mutta opettajien ohjeistuksella päätin, etten käytä haulikkomikkiä kuin sellaisissa kohtauksissa, joissa sen merkitys on olennainen. Äänitin siis pelkästään kamerassa olevalla mikillä sekä nappimikillä, joka oli kiinnitettynä Päiviin. Tiesin kuitenkin jo ennen materiaalin siirtoa Avidiin, että äänet tulevat olemaan (verrattuna esimerkiksi suuntaavaan haulikkomikkiin) auttamattoman huonoja, ja niiden aiheuttavan kohinaa editointivaiheessa. Tämä oli kuitenkin mielestäni suhteellisen pieni seikka tavoitettani silmälläpitäen, vaikka olenkin pettynyt äänen laatuun lopullisessa versiossa. Muun muassa Jouko Aaltonen kertoo sähköpostihaastattelussani (2009), että hän tavallisesti sekä käsikirjoittaa, ohjaa että äänittää dokumenttielokuvansa. Myös moni muu ohjaaja äänittää samalla, sillä mikäli äänet otetaan joko kameraan tai ääninauhuriin, ei äänittämiseen vaadita kuin haulikkomikin pitämistä. Dokumenttielokuvia voi siis tehdä helpostikin kahden hengen työryhmällä (mikäli tuottajaa ei tähän lasketa), mutta yhden hengen kyseessä ollessa kädet eivät yksinkertaisesti riitä jokaiseen tehtävään.

Aaltonen luettelee yksintekemisen ongelmiksi kuvaamisen ja äänityksen; hänen mielestään kuvaus voi kärsiä ja tulos on tällöin huono persoonallisesta ja muuten hyvästä sisällöstä huolimatta, tai kuvaus voi onnistua, mutta ruvelle äänitetty ääni (yliohjautunut) on yleensä vain käyttökelvotonta (2009). Olin itse ensimmäistä kertaa tilanteessa, jossa minun olisi pitänyt uskaltaa tarttua rohkeammin kameraan sellaisissakin tapauksissa, jotka saattoivat tuntua kiusallisilta. Pidin päähenkilöihin toisinaan etäisyyttä heidän yksityisyytensä kunnioituksen takia – ulkopuolinen kuvaaja olisi kenties osannut astua tilanteisiin röyhkeämmin. Omassa tapauksessani koen, että jokainen osa-alue kuvausvaiheessa kärsi juuri sen takia, että jouduin yksin keskittymään liian moneen asiaan yhtä aikaa. Yksintekemisessä oli mielestäni kuitenkin myös hyviä puolia.

Aiheenvalinnasta johtuen koin yksintekemisen jokseenkin tarkoituksenmukaisena, sillä ottaen huomioon sen seikan, että tunsin päähenkilöni entuudestaan ja olin tekemässä hänestä ja hänen yksityiselämästään dokumenttielokuvaa hänen kotonaan, oli toteuttaminen helpompaa, kun olin paikalla vain yksin kuvausvälineiden kanssa. Vaikka luottamus pulaa Päivin kanssa ei missään vaiheessa ollut, voisin kuvitella, että muiden, vieraiden henkilöiden läsnäolo olisi voinut vaikuttaa Päivin käyttäytymiseen kameran edessä. Olin myös riippumaton muiden ihmisten aikatauluista ja menoista, ja pystyin

suunnittelemaan kuvaukset täysin päähenkilöni aikataulujen mukaan. Minulla oli täysi päätäntävalta kuvien, äänten ja tapahtumien taltioimisen suhteen, enkä joutunut neuvottelemaan asioista muiden henkilöiden kanssa. Tämä oli toisaalta myös suuri haittapuoli; kukaan dokumenttielokuvien parissa työskentelevä tuskin kiistää vuorovaikutuksen ja ylipäänsä tietyn osa-alueen ammattitaidon merkityksen. En itsekään ryhtynyt toteuttamaan dokumenttiani sen takia, että olisin kuvitellut pystyväni tuottamaan parasta mahdollista laatua jokaisessa tuotannon osa-alueessa. Olen joka tapauksessa sitä mieltä, että yksintekeminen kuvausvaiheessa on hyvinkin mahdollista, jos on valmis tinkimään joidenkin osa-alueiden onnistumisesta. En kuitenkaan pysty suosittelemaan vastaavanlaista vaihtoehtoa.

#### 4.3 Jälkituotanto: Editointi

Kuvausvaihe kesti huhtikuusta juhannukseen 2009, ja siirryin varsinaiseen editointivaiheeseen heinäkuun puolessavälissä. Kuukauden tauon aikana loggasin materiaalia kannettavalle koneelleni ja järjestelin sitä jonkin verran mahdollisiin kohtauksiin. Leikkausohjelmana käytin Avid Express Pro:ta. Kuvausten jälkeen turhauduin aiheen kanssa elämiseen, enkä kyennyt pariin viikkoon ajattelemaankaan siirtymistä koneen ja leikkaamisen äärelle. Kahden viikon mittaisen etäisyydenoton jälkeen kykenin jälleen katsomaan materiaalia uusin silmin, kun olin saanut irtautua intensiivisestä kuvausvaiheesta. Kohtausten rakentamisen alkutaipaleella huomasin kuitenkin, että monia asioita olisin voinut tehdä toisin jo sekä ideointi- että kuvausvaiheessa.

Materiaalia dokumenttielokuvani suunniteltua kestoja varten oli periaatteessa riittävästi, mutta se oli välillä hyvin kömpelöä, eikä leikkaantunut hyvin seuraavan kohtauksen materiaalin kanssa. Olisin voinut miettiä siirtymiä enemmän jo kuvatessani, jotta ne olisivat olleet luontevampia lopputuloksen kannalta. Aikaisemmin mainitsemani ongelma kohdassa 4.1 (Esituotanto: Idea, research ja treatment) päähenkilöni avomiehen kanssa paljastui kaikessa karmeudessaan leikkauspöydällä. Kuvia Ramista oli lopulta niin vähän, että käytin jokaisen niistä lopulliseen dokumenttielokuvaan, vaikka kuvat olivatkin mielestäni teknisesti ja sisällöllisesti epäonnistuneita tai eivät muuten lisänneet tarinaan draamallista arvoa. Lisäsin elokuvaan myös kolme valokuvaa Päivistä ja Ramista yhdessä, jotta sain tarinalle näin lisäsyvyyttä. Ohjaava opettajani oli

kuitenkin tyytyväinen tähän ratkaisuun, vaikka itse epäilin sitä aluksi liian siirappiseksi ja päälle liimatuksi.

Olin odottanut, että päähenkilöni elämässä tapahtuisi riittävästi asioita, joista voisin saada hyvää materiaalia, joka tukisi asettamaani teemaa ja tavoitteita. Ajan myötä huomasin, että Päivin päivät sujuivat pääosin rutiininomaisesti. Tapahtumat, joita olisin halunnut dokumenttiini, ilmenivät aina silloin, kun en joko itse ollut paikalla, tai silloin, kun kamera ei ollut mukana. Tällainen tapahtuma oli esimerkiksi yhteisellä menomatkallamme Kuusamoon, kun Päivi ei päässyt Oulussa linja-autoon sen takia, että hänen jalkansa eivät yksinkertaisesti totelleet. Päivi ja Rami jäivät siis apeina asemalle, kun itse astuin bussiin. Tilanne oli kuitenkin sen verran tunnepitoinen ja latautunut, että en ole varma, olisinko kuitenkaan kyennyt painamaan rec-nappulaa kamerastani vain dokumenttielokuvan takia. Erityisesti editointivaiheessa jäin kuitenkin kaipaamaan vastaavanlaisia tapahtumia, joissa Päivin arkielämän rajoittuneisuus olisi näkynyt vahvemmin kuin niissä kuvissa, mitä sain tallennettua.

Yksintekemisen ongelmaksi muodostui editointivaiheessa juurikin vuorovaikutuksen puute. Olin leikkausvaiheessa edelleen Seinäjoella, eikä minulla ollut mahdollisuutta näyttää materiaalia ohjaaville opettajille tai muille opiskelijoille, joilta olisin voinut saada rakentavaa palautetta. Olin siis editointivaiheessa täysin yksin, vaikka editoinnin loppuvaiheessa näytinkin dokumenttia lähipiirissäni oleville ihmisille, joilta pyysin sisältöön liittyvää palautetta. Tämä oli kuitenkin suureksi avuksi, sillä esimerkiksi Barry Hampe (2007, 50 - 51) neuvoo, että jo ideointivaiheessa dokumentaristin tulisi kysyä itseltään, miksi katsoja haluaisi nähdä juuri tämän dokumenttielokuvan. Elokuvaahan ei tunnetusti tehdä itseään tekijää vaan yleisöä varten, vaikka subjektiivinen tai osallistuva dokumentti voikin periaatteessa tähdätä tekijän omiin tavoitteisiin jonkin asian suhteen. Mielestäni dokumentaristi ei kuitenkaan voi koskaan sulkea pois ajatusta siitä, millaiselle yleisölle hän on lopulta teostaan esittämässä.

Molemmat tukihaastateltavani, Jouko Aaltonen ja Irmeli Heliö, korostivat ohjaajan ja ulkopuolisen leikkaajan välistä vuorovaikutussuhdetta. Heidän mielestään olennaisinta tässä on se, että ulkopuolinen leikkaaja voi tuoda materiaalille uusia näkökulmia ja merkityksiä. Erillinen leikkaaja katsoo kuvattua aineistoa täysin uusin silmin, kun taas ohjaaja-leikkaaja voi helposti sokeutua materiaalilleen. Lisäksi tällainen yhteistyö voi avata uusia mahdollisuuksia lopullisen dokumenttielokuvan muotoa silmälläpitäen.

Aaltonen (2009) katsoo myös, että ”- - erityisesti kokematon tekijä voi alkaa nyhrätä yksityiskohtien kanssa, kun leikkausta pitäisi katsoa kokonaisuuden (ja katsojan) kannalta.” Kävin myös vapaamuotoisia keskusteluja monien entisten dokumenttileikkaajien kanssa työharjoittelussani YLE TV2:lla, ja lähes poikkeuksetta myös he kokivat ohjaajan ja leikkaajan välisen yhteistyön ehdottomana ja olennaisena osana dokumenttielokuvan leikkausprosessia.

Jouko Aaltonen haastattelee kirjassaan ”Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa” (2006) kymmentä kotimaista dokumentaristia ja on valinnut jokaiselta analysoitavakseen kaksi dokumenttielokuvaa. Näistä kahdestakymmenestä dokumentista kahdessatoista on ohjaaja myös itse joko kokonaan tai puolittain myös leikannut elokuvansa. Tämä on mielestäni mielenkiintoinen seikka; mikäli vapaamuotoisesti haastatteleman leikkaajat olisivat myös ohjanneet leikkaamiaan dokumentteja, olisiko heidän mielipiteensä ollut päinvastainen? Sekä itse ohjaaminen ja leikkaaminen näyttävät kuitenkin olevan tekijäkohtaista, eikä se liity sinänsä moodeihin tai tyyllilajeihin, niin kuin Aaltonen kirjassaan itse toteaa (2006). Onko kyse lopulta siitä, mille erityisalueelle itse kukin on suuntautunut, ja kokee taitonsa riittäviksi tai tarpeellisiksi vain näillä osa-alueilla?

Ohjaamisen ja leikkaamisen yhdistämisessä oli kuitenkin omassa tapauksessani hyötyä. Koska suuntauduin ammattikorkeakoulussa kuvaukseen ja leikkaukseen, tuntuivat nämä osa-alueet niin sanotusti omimmilta koko prosessissa. Vaikka en ole tyytyväinen omaan kuvalliseen lopputulokseeni, olen tyytyväinen siihen kokonaisuuteen, jonka onnistuin leikkauspöydässä olemassa olevasta materiaalista luomaan. Olen sitä mieltä, että mikäli olisin antanut materiaalini ikään kuin pois enkä olisi sitä itse leikannut, en olisi kyennyt tarvittavassa määrin ohjaamaan leikkaajaa, jotta olisin kyennyt saavuttamaan haluamani lopputuloksen. Olisin kuitenkin tarvinnut ohjaavaa opetusta leikkausvaiheessa, sillä koin, että olisin näin voinut saada neuvoja joidenkin kohtausten rakentamiseen ja saavuttanut näin paremman lopputuloksen. En silti ihmettele, että osa kokeneista dokumentaristeista haluaa pitää langat omissa käsissään ja myös leikkaa työnsä itse – oman materiaalin luovuttaminen toisen käsiin voi tuntua hankalalta, eikä oman ajatuksen valjastaminen vuorovaikutuksen kautta ulkopuoliselle leikkaajalle tunnu tarkoituksenmukaiselta.

#### 4.4 Yksintekeminen – tarkoituksenmukaisuus vai pakkorako?

Yksintekemisen kokeilu oli itselleni haaste, mutta samalla myös keino tutkia käytännössä dokumenttielokuvan tuotantoprosessia. Vaikka alkuperäinen suunnitelmani ei ollut lähteä toteuttamaan elokuvaa sooloprojektina - niin tapahtui olosuhteiden pakosta - huomasin projektin opettavaiseksi ja mielenkiintoiseksi. Kaikkien osa-alueiden hallintakokeilu koitui raskaaksi ja paikoitellen mahdottomaksi tehtäväksi, mutta opin samalla myös arvioimaan tuotantoroolien vuorovaikutusta ja tarpeellista yhteistyötä yksintekemisen näkökulmasta. Dokumenttielokuvan tekeminen poikkeaa suuresti esimerkiksi fiktion tekemisestä, sillä jälkimmäiseen kasataan yleensä suuri joukko ihmisiä toteuttamaan projektia, jonka onnistumiseen vaaditaan jo tuotannon kannalta niin sanotusti enemmän kuin dokumenttielokuvalta. Dokumentissa voidaan antaa helposti anteeksi esimerkiksi valaisemisen unohtaminen, sillä osa totuuden tulkittamisesta voi olla kiinni siitä valonmäärästä, mikä tilanteessa sattuu kuvaushetkellä olemaan. Itse en valaissut dokumenttielokuvani kohtauksia lainkaan, vaan kuvasin sillä valaistuksella, mikä oli kulloinkin tarjolla.

Yksintekemisen perustana voi nykyään olla myös muuttuva media. Monilta sähköisen median toimittajilta vaaditaan nykypäivänä moniosaamista – hän saattaa tehdä saman jutun sekä televisioon, radioon että nettiin. Taustalla tässä on myös tekniikan kehittyminen sekä kenties kustannustehokkuuden lisääminen eri medioissa. Yhden henkilön oletetaan hoitavan useaa eri osa-aluetta kerrallaan, mikä on mielestäni toisaalta hyödyllistä, mutta voi myös syödä lopputuloksen laatua. Näin tapahtui myös omalla kohdallani – mikäli olisin saanut mukaani esimerkiksi kuvaajan, olisin voinut keskittyä täysipainotteisesti sisällönohjaamiseen, ja jälki olisi ollut laadukkaampaa sekä visuaalisesti että äänellisesti, koska olisin voinut äänittää samalla dokumenttielokuvan paremmilla välineillä itse.

Perimmäinen kysymys kuului siis, onko tarkoituksenmukaista, että henkilö, jolla on idea (henkilökohtainen tai ainakin itseään jollakin tasolla koskettava, koska on aiheesta kiinnostunut), resurssit toteuttaa suunnitelma ja valtavasti intohimoa aiheitaan kohtaan, toteuttaa lähtökohtaisesti yksin dokumenttielokuvansa? Vai niin, että samainen henkilö kasaa ympärilleen muutaman henkilön, joiden avulla saa luovuutensa kasvamaan ja tavoitteensa rikastumaan vuorovaikutuksen ja dialogin kautta, ja saavuttaa näin paremman lopputuloksen? Oma mielipiteeni perustuen alan ammattilaisten kokemuksiin

ja tietotaitoon, teoreettiseen viitekehukseen sekä oman teososi toteuttamiseen ja analysointiin on se, että dokumenttielokuvan yksintekeminen ei ole järkevä tai kannattava ratkaisu, vaan mahdollisesti, kuten omassa tapauksessani, olosuhteiden luoma, niin sanottu pakkorako. Tarkoituksenmukaisempaa on varmasti se, että tekijä tietää omat vahvuutensa ja osaamisalueensa, ja käyttää niitä luodakseen onnistuneen kokonaisuuden. Näkisin silti, että tekniikan edelleen kehittyessä ja moniosaamisen korostuessa uusien mullistusten edessä yksintekeminen voi yleistyä ja muuttua uudeksi tavaksi tuottaa dokumenttielokuvia. Vuorovaikutuksen merkitystä ei tästäkään huolimatta voi jättää unohduksiin.

Dokumenttielokuvan tuotantoryhmien jakautumiseen on siis olemassa päteviä syitä. Vaikka moni näistä riippuukin täysin tekijästä, eli ohjaajasta itsestään, sanoo moni tekijä juuri vuorovaikutuksen olevan tärkein heidän työkaluistaan tekoprosessin aikana. Vuorovaikutuksen merkityksellisin syy on kenties juurikin se lähtökohta, että usean silmäparin, yhteistyön, keskinäisen kanssakäymisen ja näkökulmien vaihtamisen kautta ohjaaja saavuttaa kokonaisuuden selkeämmin kuin ollessaan tilanteessa täysin yksin. Ryhmässä vallitseva (onnistunut) vuorovaikutus parantaa tuloksia alalla kuin alalla, joten miksi dokumenttielokuvan tekoprosessi poikkeaisi tästä? Yksintekeminen ei ole mahdotonta, mutta siihen tarvittavat resurssit eivät vielä nykypäivänä sovellu mielestäni dokumenttielokuvan rakentamiseen yhden hengen miehistöllä. Vaikka olenkin omaan teososaani olosuhteisiin ja lähtökohtiini verrattuna suhteellisen tyytyväinen, olen varma, että vuorovaikutuksen ja dialogin sekä muutaman muun tuotantoryhmän jäsenen avulla olisin onnistunut tavoitteissani niin teknisesti kuin sisällöllisesti paremmin.

## 5 YHTEENVETO JA POHDINTA

Teososani esituotantovaiheessa elin jonkinlaisessa illuusiossa siitä, että yksintekeminen työmenetelmänä olisi suhteellisen vaivaton ja ongelmaton tapa toteuttaa ehjä dokumenttielokuva. Olin tietysti varautunut etukäteen ongelmiin, joita tulisin tuotannossa kohtaamaan, mutta ajatuksenani oli kuitenkin se, että joidenkin osa-alueiden puutteista huolimatta pystyisin onnistuneesti luomaan kykyäni ja taitoni huomioon ottaen parhaan mahdollisen dokumenttielokuvan. Viimeistään editointivaiheessa totuus valkeni, kun huomasin, että muutaman ulkopuolisen henkilön tuoman työpanoksen, yhteistyön sekä vuorovaikutuksen avulla olisin todennäköisesti onnistunut prosessissani paremmin.

Olin aikaisemmin jollakin tavalla yhdistänyt mielikuvani yksintekemisestä kenties muihin työmenetelmiin media-alalla – muun muassa uutistoimittajalta vaaditaan nykyään moniosaamista, mikä tarkoittaa esimerkiksi toimittamista, kuvaamista, leikkaamista ja juttujen versioimista eri medioihin. Tutkimukseni edetessä huomasin, että esimerkiksi dokumentaristit, joiden olin aikaisemmin kuvitellut tehneen dokumenttielokuviaan yhden hengen työryhmässä, olivatkin kasanneet ympärilleen jonkinlaisen tuotantoryhmän; epäonnistuin siis etsiessäni dokumenttielokuvan tekijää, joka olisi toteuttanut elokuviaan täysin yksin jokaisessa tuotantovaiheessa. Esimerkiksi Suomesta löytyy useita dokumentaristeja, jotka toimivat useassa yhtäaikaisessa roolissa kuvaus- ja tämän jälkeen myös leikkausvaiheessa, mutta useimmilla dokumentaristeilla on ollut rinnallaan ainakin ulkopuolinen kuvaaja tai leikkaaja.

Tuotantoroolien jakautuminen useammalle kuin yhdelle henkilölle on mielestäni – ja myös useiden dokumentaristien sekä tutkijoiden mielestä – dokumenttielokuvalla pelkästään rikkaus. Tuotannossa mukana olevien henkilöiden keskinäinen yhteistyö, toimiva vuorovaikutus, näkökulmien vaihtaminen ja vertaileminen ja päämäärästä käytävä dialogi pitää dokumenttielokuvan elinvoimaisena. Vuorovaikutussuhteiden saavuttaminen tai ylläpito ei ole kuitenkaan yksioikoista, ja tästäkin syystä esimerkiksi ohjaajat valitsevat rinnalleen henkilöitä, joiden kanssa ovat työskennelleet jo aikaisemmin – onnistunut vuorovaikutussuhde vaatii muun muassa toisen osapuolen tuntemista, kunnioittamista, kuuntelemista ja keskustelutaitoa.

Niin kuin jo aikaisemmin totesin, vuorovaikutuksen mahdollisuus ei vielä kerro sitä, pääseekö sen luoma potentiaali esille käytännössä. Elokuvan tuotantoryhmän sisäiset jännitteet voivat viedä elokuvaa myös väärään suuntaan. Mielestäni tuotantoryhmän jakautumisessa eri rooleihin ei ole pelkästään kyse siitä, kuka hoitaa kunkin roolin teknisesti parhaiten, vaan myös siitä, kuinka hyvin jäsen toimii keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Dokumenttielokuvan tekoprosessissa tulee vastaan erinäisiä konflikteja, ongelmia sekä tilanteita, jotka vaativat jokaisen ryhmänjäsenen panostusta, mikä tarkoittaa sitä, että jäsenten tulee olla yhteistyökykyisiä. Kyse on tällöin myös ohjaajasta ja siitä, kuinka hän ratkaisee ongelmatilanteet – ohjaajan titteli ei vielä kerro sitä, onko hän työssään hyvä tai ammattitaitoinen. Huono ohjaaja voi pilata vuorovaikutuksen kokonaisuudessaan esimerkiksi sillä, ettei hän kuuntele tai ymmärrä, mikäli jollakin ryhmänjäsenellä on esittää eriäviä mielipiteitä esimerkiksi kohtauksen kuvauskeinoista.

Työmenetelmänä yksintekeminen ei mielestäni sovellu dokumenttielokuvan tekoprosessiin. Elokuvallinen ilmaisu on yksi asia, jota dokumenttielokuvalta vaaditaan; draama ja sen luoma tarinallinen kaari, jännitteet, tarinankerronnan perusteet ja kokonaisvaltainen sisältö yhdistyy visuaalisten vaatimusten kanssa ehjäksi elokuvaksi. Tekijä ei mielestäni voi yksin keskittyä kaikkiin niihin seikkoihin, mitä elokuvalliselta kerronnalta vaaditaan. Tästä huolimatta olen sitä mieltä, että kehityksen luomien mahdollisuuksien kautta pienet tuotanto- ja erityisesti kuvausryhmät palvelevat dokumenttielokuvan totuudellista pohjaa paremmin kuin se, että jokainen tuotantorooli täytetään eri henkilöillä. En näe juuri minkäänlaista ongelmaa siinä, että mikäli ohjaaja on kykeneväinen ja halukas esimerkiksi kuvaamaan ja leikkaamaan oman elokuvansa, ei hänen pitäisi joutua perustelevaan asiaa sen kummemmin tutkimustuloksilla tai muiden dokumentaristien mielipiteillä esimerkiksi ulkopuolisen leikkaajan vaadittavuudesta. Tällöin ohjaajan tulisi kenties kuitenkin harkita äänittäjän ottamista mukaan prosessiinsa, jotta hän voisi delegoida edes jonkin osa-alueen pois omasta keskittymisalueestaan.

Tuotantoroolien jakautumiseen on löydettävissä siis useita eri syitä. Tekijän eli dokumentaristin oma intohimo ja niin sanottu palava tahto sekä intressit vaikuttavat siihen, kenen kanssa hän haluaa toteuttaa visionsa ja saavuttaa näin haluamansa dokumenttielokuvallisen ytimen. Useat ohjaavat valitsevat siis rinnalleen henkilöitä, joiden kanssa he ovat aikaisemmin työskennelleet, sillä vuorovaikutus on heidän



välilleen ikään kuin jo syntynyt ennen uuden tuotantoprosessin käynnistymistä. Tuotantoroolien yhteensulautuminen puolestaan on myös kiinni ohjaajan omista lähtökohdista. Moni dokumentaristi on voinut aloittaa esimerkiksi kuvaajana tai leikkaajana, ja siirtynyt tätä kautta dokumenttielokuvien ohjaajaksi. Kustannustehokkuus voi olla yksi osasy syy myös dokumenttielokuva-alalla sille, että tuotantoryhmät pidetään mahdollisimman pieninä, jotta kustannuksia ei pääsisi syntymään tätä kautta tarpeettomasti. Dokumenttielokuvan toteutusajat ovat usein pitkiä, kuukausista vuosiin kestäviä työrupeamia, joihin ei ole yksinkertaisesti varaa palkata suuria tuotantoryhmiä.

Mikäli joku haluaa välttämättä rakentaa dokumenttielokuvan täysin yksin, niin kuin itse tein, voisin neuvoa henkilöä tiedostamaan jo etukäteen mahdolliset riskit. Researchin eli niin sanotun esitutkimuksen merkitys on tärkeä, sillä sen kautta tekijä voi suunnitella omia ongelmakohtiaan nähtyään tilanteita, joita hän mahdollisesti kohtaa kuvauksissaan. Käsikirjoittaminen auttaa suunnittelemaan kokonaisuutta sekä visuaalista kerrontaa – mahdollisten kohtausten pohtiminen jo etukäteen helpottaa moneen asiaan keskittymistä itse kuvausvaiheessa. Äänittäminen on siellä ensimmäinen ongelma, mikä tekijän tulee ratkaista joko siten, että hän tietoisesti jättää äänen vain sivuseikaksi, mikä romuttaa dokumentin elokuvallista kokonaisuutta, tai niin, että hän keksii keinoja, kuinka käyttää suuntaavaa ja laadukasta mikkiä ilman omaa operointia. Kuvauksen ja ohjauksen yhdistämistä en koe niinkään ongelmallisena henkilölle, jolla mahdollisesti on jo paljon kokemusta molemmista osa-alueista, ja joka pystyy hallitsemaan kummankin siten, että keskittyminen ei tästä häiriinny. Jälkituotantovaiheessa tekijän tulisi varmistaa jonkinlainen vuorovaikutuskeino muiden henkilöiden kanssa – editoiminen yksin on yllättävän vaikeaa ja materiaalille sokeutuminen lähes varmaa, joten olisi tarkoituksenmukaista, että tekijä saisi työnsä palautetta vaikka jonkinlaisen esikatselutilaisuuden kautta. Muuten yksintekeminen oli sinänsä haastava ja mielenkiintoinen kokemus, joka avasi ainakin omia näkökulmiani dokumenttielokuvan perimmäisestä luonteesta.

Vuorovaikutuksen puute on yksintekemisen suurin haittapuoli. Tekijä voi helposti ajatella, kuten itse sorruin aluksi tekemään, että yksin vastuussa oleminen on suhteellisen vaivaton tapa toteuttaa lyhyt dokumenttielokuva. Olisin kuitenkin heti kuvausvaiheessa ollut kiitollinen esimerkiksi ulkopuolisesta kuvaajasta ja äänittäjästä joissakin kohtauksissa. Haastatteluosuuksien tekeminen ei ollut vaikeaa, sillä en aikonut

käyttää haastattelukuvaa dokumentissani lainkaan ja äänitys hoitui vaivattomasti nappimikin avulla, mutta muissa kohtauksissa olisin kaivannut apua. Vuorovaikutuksen ja dialogin kautta olisin mielestäni onnistunut saavuttamaan haluamani lopputuloksen, ja elokuva olisi saanut mahdollisesti uusia näkökulmia, joita en itse ollut tullut edes ajatelleeksi. Yksintekeminen soveltuu siis mielestäni mainiosti esimerkiksi uutistoimittamiseen, mutta ei dokumentaarisen elokuvan parissa työskentelevälle henkilölle. Usean eri henkilön näkökulman ja vaikuttamisen kautta dokumenttielokuvalla kasvaa ikään kuin siivet, joiden avulla se pääsee tavoittamaan korkeampia päämääriä. Lopulta vuorovaikutuksessa on kyse vain niin sanotusta katseiden vaihdosta; tekijä näkee jotakin, minkä hän haluaa tallentaa ja esittää kokemansa sen avulla toiselle henkilölle, jonka käsiin lopullinen kuvientulkinta jää. On helppo olla samaa mieltä Janne Seppäsen kanssa: ”Katseen voiman ja visuaalisten järjestysten tunnistaminen avaa mahdollisuuden vastustaa pakottavia ja yksipuolisia katseita, leikkiä ironisia leikkejä tai tulkita kuvia toisin” (2001), oli kyseessä sitten dokumentaristin, kameran objektiivin tai yleisön katse, joka tulkitsee dokumenttielokuvaa. Nämä katseet määrittelevät pitkälti sitä, mitä dokumenttielokuvan on tarkoitus sanoa, representoida ja tulkita tuotantoroolien yhteistyön luomasta näkökulmasta.

## LÄHTEET

## AINEISTOLÄHTEET

Askeleeni 2009. Dokumenttielokuva. Ohjaus: Mirva Korpela. Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu.

Korpela, Mirva 2009. Askeleeni-dokumenttielokuvan tuotantoprosessin työpäiväkirja.

## TEORIALÄHTEET

Aaltonen, Jouko 1993. Käsikirjoittajan työkalupakki. Elokuvan taju – elokuvatuotannon verkko-oppimateriaali.

<[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/aaltonen\\_johdanto.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/aaltonen_johdanto.jsp)>

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. LIKE, Helsinki.

Aaltonen, Jouko 2009. Dokumenttielokuvan tuotantoroolien merkitys ja vuorovaikutus. Sähköpostihaastattelu 17.9.2009.

Barnouw, Erik 1993. Documentary: A history of the non-fiction film. Toinen painos. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, United States of America. Luettu ja tallennettu 15.8.2009.

<[http://www.google.com/books?hl=fi&lr=&id=qtZ91DNvgBMC&oi=fnd&pg=PA3&q=documentary+editing&ots=3hIIJUfF-C&sig=sLD3EIrN7pHC\\_6vnCYUdTpBREpg#v=onepage&q=documentary%20editing&f=false](http://www.google.com/books?hl=fi&lr=&id=qtZ91DNvgBMC&oi=fnd&pg=PA3&q=documentary+editing&ots=3hIIJUfF-C&sig=sLD3EIrN7pHC_6vnCYUdTpBREpg#v=onepage&q=documentary%20editing&f=false)>

Bellis, Mary 2009. History of photography. Advancements in Photographic Films and Photographic Prints. Luettu ja tulostettu 17.9.2009.

< [http://inventors.about.com/od/pstartinventions/a/stilphotography\\_2.htm](http://inventors.about.com/od/pstartinventions/a/stilphotography_2.htm)>

Fakta 2001, 1988. Tietosanakirja. WSOY, Helsinki.

Hampe, Barry 2007. Making documentary films and videos. A practical guide to planning, filming and editing documentaries. 2. painos. Holt Paperbacks, New York.

Heikkilä, Jaana 2004. Méliès'n jälkeläiset metsästävät yhä kadonneita filmejä. Tampereen elokuvajuhlien verkkolehti 2004.

< <http://www.uta.fi/festnews/fn2004/lauantai/9622.html>>

Heliö, Irmeli 2009. Ohjaaja ja toimittaja, Ohjatmedia Oy, Tampere. Haastattelu 24.8.2009.

Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Himmelstein, Hal 2008. Frederick Wiseman – U.S. Documentary Filmmaker. MBC – The Museum of Broadcast Communications. Luettu ja tulostettu 17.9.2009.

< <http://www.museum.tv/archives/etv/W/htmlW/wisemanfred/wisemanfred.htm>>

Murch, Walter 2001. In the blink of an eye. A perspective on film editing. 2. painos. Silman-James Press, United States.

Nichols, Bill 2001. Introduction to documentary. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, United States of America. Luettu ja tallennettu 20.8.2009.

<[http://books.google.fi/books?id=E5bj1XDvRxUC&dq=bill+nichols&printsec=frontcover&source=bl&ots=HDbD46ms6y&sig=xoTnVLzipXmT8sl2b7QwNhoiSjs&hl=fi&ei=vQPBSvDFGtTFsgaZ17Uu&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=3#v=onepage&q=&f=false](http://books.google.fi/books?id=E5bj1XDvRxUC&dq=bill+nichols&printsec=frontcover&source=bl&ots=HDbD46ms6y&sig=xoTnVLzipXmT8sl2b7QwNhoiSjs&hl=fi&ei=vQPBSvDFGtTFsgaZ17Uu&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3#v=onepage&q=&f=false)>

Nichols, Bill 2007. Documentary and the coming of the sound. Luettu ja tulostettu 20.8.2009.

< <http://filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm>>

Nummelin, Juri 2005. Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan. Vastapaino, Tampere.

Rosenthal, Alan 1971. The new documentary in action: A casebook in film making. University of California Press, London, England.

Seppänen, Janne 2001. Katseen voima: Kohti visuaalista lukutaitoa. Osuuskunta Vastapaino, Tampere.

Smith, Kenneth Louis 2005. Handbook of visual communication: Theory, methods and media. Lawrence Erlbaum Associates, Inc, United States of America. Luettu ja tallennettu 12.10.2009.

< <http://books.google.fi/books?id=AF7dqHPy-60C&pg=PA410&dq=documentary+interaction#v=onepage&q=documentary%20interaction&f=false>>

Stubbs, Liz 2002. Documentary filmmakers speak. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Canada. Luettu ja tallennettu 12.10.2009.

< <http://www.amazon.com/Documentary-Filmmakers-Speak-Liz-Stubbs/dp/1581152361#reader>>

von Bagh, Peter 2007. Vuosisadan tarina. Dokumenttielokuvan historia. WS Bookwell Oy, Porvoo.

Webster, John 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Elokuvantajun artikkelisarja. Luettu ja tulostettu 30.11.2007.

<[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster\\_dokumenttielokuvan.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp)>

Åberg, Leif 1998. Visiosta luotaukseen. Viestintä työyhteisön voimavarana. Kivikuru, Ullamaija & Kunelius Risto (toim.). Viestinnän jäljillä. Näkökulmia uuden ajan ilmiöön. WSOY, Juva, 143-152.

## MUUT LÄHTEET

Joutilaat 2001. Ohjaus: Susanna Helke ja Virpi Suutari. Tuotanto: Arte & Kinotar & Yleisradio.

Maailmassa 2003. Dokumenttielokuva. Ohjaus: Pia Andell. Tuotanto: Production House Ltd Finland.

The Thin Blue Line 1988. Ohjaus: Errol Morris. Tuotanto: American Playhouse & Channel 4 Television Corporation & Third Floor Productions.