



DOKUMENTIN KERRONNAN KEINOJA

Tarkastelussa dokumenttiprojekti
Vapaaehtoisen palkka

Lotta Laakso

Opinnäytetyö
Toukokuu 2015
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittamisen ja kuvallisen
ilmaisun suuntautumis-
vaihtoehto

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittamisen ja kuvallisen ilmaisun suuntautumisvaihtoehto

LAAKSO, LOTTA:
Dokumentin kerronnan keinoja
Tarkastelussa dokumenttiprojekti *Vapaaehtoisen palkka*

Opinnäytetyö 37 sivua, joista liitteitä 1 sivu
Toukokuu 2015

Tässä opinnäytetyössä tarkasteltiin dokumentin kerronnallisia keinoja ja tyylejä. Dokumentin traditioita käytiin läpi historiallisesta näkökulmasta nykypäivän kerronnallisiin malleihin. Fiktioelokuvan käytäntöjä ja vaikutuksia verrattiin dokumenttielokuvan kerronnallisiin ulottuvuuksiin.

Opinnäytetyössä tuotiin esille dokumenttielokuvan kerronnan termistöä ja alan teoreetikoiden malleja kerronnan jaotteluun. Opinnäytetyö antoi sekä teoreettista, että käytännönläheistä tietoa dokumentin kerronnan rakentamisen eri mahdollisuuksista.

Opinnäytetyön sisältö koottiin alan teoksia hyödyntäen. Aineisto kerättiin myös käytännökokemuksen, sekä alan ihmisiltä saadun tiedon perusteella.

Lisäksi opinnäytetyössä käytiin läpi dokumenttiprojektin *Vapaaehtoisen palkka* -kerronnan keinoja. Dokumentin kerronnan teoriaa tarkasteltiin käytännön tasolla ta-pausesimerkin avulla.

ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media
Scriptwriting and Visual Expression

LAAKSO, LOTTA:
Storytelling Techniques of a Documentary
Case: A Documentary Project 'A Volunteer's Wage'

Bachelor's thesis 37 pages, appendices 1 page
May 2015

This thesis examined the storytelling techniques and styles of a documentary. The documentary traditions were studied from the historical aspects to today's storytelling models. Fiction movie customs were compared to the narrative dimensions of a documentary.

The thesis brought up some terminology of documentary storytelling and some theoretical models for narration. The work gave theoretical as well as practical information on the possibilities of constructing a documentary.

The content of this thesis was compiled by using literature in the field and films. The data was also based on practical experiences, as well as on information given by professionals.

The storytelling techniques were overviewed by using the documentary project *A Volunteer's Wage* as an example. This project was a practical approach to the theory of storytelling.

Keywords: documentary, narration, storytelling techniques

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	DOKUMENTTI KÄSITTEENÄ.....	7
2.1	Mikä on dokumentti?	7
2.2	Dokumentin historiaa.....	8
2.2.1	Varhaiset dokumenttigenret	9
2.2.2	Cinéma vérité ja Direct Cinema.....	9
2.3	Fiktioelokuva vs. dokumentti.....	10
3	DOKUMENTIN KERRONNAN KEINOJA.....	13
3.1	Dokumenttien kerronnallista jaottelua.....	13
3.1.1	Moodit.....	14
3.1.2	”Äänet”.....	16
3.2	Aiheen merkitys kerronnassa.....	17
3.3	Kerrontaa kuvilla	17
3.3.1	Yleisiä kuvauskäytäntöjä	18
3.3.2	Kuvaustyyli	19
3.4	Leikkausstrategiat	21
3.5	Spiikin käyttö	21
3.6	Dokumentin dramatisointia.....	22
3.6.1	Symbolit ja metaforat.....	23
3.6.2	Valaisu.....	23
3.6.3	Leikkausrytmi	24
3.6.4	Värimäärittely	24
3.6.5	Ääni ja musiikki	25
4	KERRONNALLISET RATKAISUT DOKUMENTISSA VAPAAEHTOISEN PALKKA.....	26
4.1	Käsikirjoitus.....	26
4.2	Kuvaus	27
4.3	Leikkaus.....	28
4.3.1	Kerronnan apuvälineet	29
4.3.2	Äänimaailma	31
5	POHDINTA.....	33
	LÄHTEET.....	35
	LIITTEET	37
	Liite 1. DVD Vapaaehtoisen palkka -dokumentti	37

1 JOHDANTO

Dokumentin tekemiseen liittyy paljon vakiintuneita työtapoja ja käytäntöjä, jotka vaihtelevat suuressa määrin niin dokumentin luonteesta kuin tekijästä riippuen. Jokainen dokumentin tekijä joutuu tiedostaen tai tiedostamatta pohtimaan kysymyksiä miten havaita ja kohdata maailma ja miten kertoa siitä muille. (Aaltonen 2006, 10.) Tästä on nimenomaan kyse silloin kun puhutaan dokumentin kerronnan keinoista.

“Koska termi dokumentti kattaa erilaisia kerronnan muotoja ja malleja, eroavat yksittäisten teosten ominaisuudet toisistaan melkoisesti. Siksi on vaikeaa kuvailla täysin tyhjentävästi kaikkia eri malleja.” (Valkola 2002, 114.) Tässä opinnäytetyössä en pyri suinkaan kertomaan kaikkia eri malleja miten rakentaa dokumenttia, vaan ainoastaan kertomaan dokumentin kerronnan eri mahdollisuuksista. Käyn läpi myös asioita, jotka vaikuttavat dokumentin kerronnallisiin ratkaisuihin, niin käytännön näkökulmasta kuin historiallisessa kontekstissa.

Dokumentin kerronnan avulla katsojalle tuodaan todellisuutta ymmärrettävään muotoon. Dokumentti on tulkittua tietoa, jolle kerronta antaa raamit. Alkuun tutkin dokumentin määritelmää ja historiallista taustaa, jonka jälkeen perehdyn muutamiin yleisimpiin kerrontamalleihin ja vakiintuneisiin käytäntöihin.

Käytännön osuuteni opinnäytetyötä on dokumenttiprojekti *Vapaaehtoisen palkka* (A Volunteer’s Wage), jota käytän tässä kirjallisessa osiossa omakohtaisena havainnointi materiaalina. Käyn oman työni kautta läpi dokumentin kerronnan keinoja sen eri teko-prosessin ajoilta. Dokumentti on parityönä toteutettu projekti, jossa toimin itse toimittajana, käsikirjoittajana, kuvaajana sekä leikkaajana. Työparini Pauliina Vilpakka on vastannut dokumentin äänityöstä sekä musiikista. Tuotantopuoli on hoidettu yhteistyönä ja dokumentti on kuvattu huhtikuussa 2014 Dar es Salamissa, Tansaniassa.

Dokumentti kertoo neljän vapaaehtoistyöntekijän työstä ja kokemuksista Tansaniassa. Ajatus tehdä dokumentti vapaaehtoistyöntekijöistä lähti omasta kiinnostuksesta lähteä avustamaan Afrikkaan. Vapaaehtoistyöstä löytyy paljon dokumentteja ennestään, mutta monesti aiheeksi on rajattu avuntarve ja sen pohjalta tehdyt projektit. Halusin lähestyä vapaaehtoistyötä vapaaehtoistyöntekijöiden näkökulmasta, jotta saisin kattavan kuvan

siitä mitä vapaaehtoistyöhön lähteminen konkreettisesti pitää sisällään ja minkälainen prosessi se on vapaaehtoiselle itselleen.

Vapaaehtoisjärjestötoiminta on hitaasti kasvava trendi, joskin jo pitkään historiassa jatkunut toimintamalli. Vapaaehtoisuudesta ollaan montaa mieltä, niin sen hyödyistä, kuin ongelmistakin. Parin vuoden takaa Unicefin työntekijänä ja kuukausilahjoitusten kerääjänä huomasin ihmisten luottamuspulan järjestöjä ja vapaaehtoisuutta kohtaan. Monilla oli halu auttaa, mutta tietoa vähän, toiset taas kieltäytyivät periaatesyistä. Halusin tehdä dokumentin niille, jotka ovat kiinnostuneita vapaaehtoistyön eri näkökulmista ja niille, jotka ovat ajatelleet itse lähtevänsä vapaaehtoisiksi.

2 DOKUMENTTI KÄSITTEENÄ

2.1 Mikä on dokumentti?

Ymmärtääksemme kerronnan elementit on ymmärrettävä käsitys dokumentista. Ennen kuin paneudun syvemmin erityyppisiin dokumentteihin, käyn läpi dokumentin merkitystä yleisellä tasolla.

Dokumentti sanana on laaja, ja siten vaikeahko, sillä se käsittää kaiken mikä on tallennettua materiaalia, myös esimerkiksi asiakirjat. Tässä työssä käsite dokumentti viittaa kuitenkin audiovisuaaliseen asiaohjelmaan. Käytän myös termiä dokumenttielokuva samassa merkityksessä, vaikkakin se usein mielletään jo tietynlaiseksi dokumentiksi. Usein dokumenttielokuva terminä assosioidaan elokuvamaiseksi dokumentiksi tai jopa dokumentiksi, joka esitetään vain valkokankaalla. Dokumenttielokuva nimityksellä ei ole kuitenkaan itsestään selvää selitystä, vaan monesti sitä käytetään yleisnimityksenä kaikista dokumenteista puhuttaessa. Pyrin siten jättämään huomioimatta näiden termien vivahde erot ja keskittymään laajempiin konsepteihin.

Usein dokumenttia määritellään totuuden esittämisenä, mikä on kuitenkin harhaan johtavaa, sillä dokumentit luodaan aina jonkun näkökulmasta. Skottilainen dokumentaristi John Grierson luonnehtikin dokumenttia ”todellisuuden luovana tulkintana” (Valkola 2002, 13). Dokumentin tekijät päättävät itse mistä haluavat kertoa ja rajaavat aina näkökulmansa todellisista tapahtumista. Tästä syystä dokumentit eivät pysty täysin esittämään todellisuutta sellaisenaan, vaan totuus on aina kameran linssin läpi rajattua materiaalia, sekä leikkausvaiheessa tarkoin valikoitua kuvaa. Yliopistoprofessori Wilma de Jong (2012, 50) kuvaa dokumenttia hybridi elokuvanlajina, joka pyrkii esittämään todellisuutta luovana ja kriittisenä taidemuotona.

Dokumentin yhtenä tärkeänä tehtävänä on jakaa informaatiota. Katsojakokemusta helpottaakseen se pyritään rakentamaan sellaiseen muotoon, että katsojan kiinnostuneisuus pysyy yllä läpi dokumenttiohjelman. Dokumentti käsitteenä ei kata mitään tiettyä aluetta, eikä siihen kuulu mitään lopullista tekniikan tai sisällön muotoa tai tyyliä (Valkola 2002, 30). Sekä dokumentin tekniikkaan, että sisältöön vaikuttavat niin historia, yhteiskunta, ympäristön tekijät, kuten myös dokumentin tekijän omat mieltymykset.

2.2 Dokumentin historiaa

Dziga Vertovin puolittain elokuvaksi puolittain dokumentiksi määritelty teos *Man with a Movie Camera* vuodelta 1925 on oivallinen filmi, joka antaa meille tietoa filmidokumentoinnista sen alkuajoilta lähtien ja myös niistä elokuvankerronnan tavoista, jotka olivat jo siinä vaiheessa muodostuneet. Vertovin dokumentti oli sen ajan kokeileva teos, mutta vaikuttaa nykyäänkin modernilta juuri kerrontatapojensa ansiosta. *Man with a Movie Camera* pitää sisällään dokumentoitua materiaalia elokuvan teosta, näyttäen tekijää itseään työnsä parissa. Tästä teoksesta näkee hyvin kuinka kuvanvalinnat ja leikkaus antavat tekijälle vallan vaikuttaa sisällöllisiin assosiaatioihin ja siten katsojien mieliteisiin.

Kameran kehittymisen myötä 1800-luvun loppupuolella, oli mahdollista siirtyä filmikuvaan. Varhaisesta elokuvasta käytettiin Suomessa nimitystä eläviä kuvia (Sedergren & Kippola 2009, 46). Kuten myös valokuvia, elävää kuvaa ja myöhemmin myös ääntä, pidettiin todisteena oikeista tapahtumista (Aaltonen 2006, 223).

Ensimmäiset kuuluisat dokumentaristit olivat Lumièren veljekset, jotka patentoivat filmikuvaa tallentavan kinematografikone -keksintönsä helmikuun 13. päivänä 1895. Heidän kuvaamansa ensimmäinen dokumentaarinen otos tunnetaan nimellä *Työläiset poistuvat Lumièren tehtaasta Lyonissa* (kuva 1). Tämä dokumentoitu pätkä kesti vain 50 sekuntia. (Sedergren & Kippola 2009, 38.) Kuvattavaksi kelpasi kaikki mitä arvostettiin ja mikä vaikutti kiinnostavalta (Sedergren & Kippola 2009, 30). Tässä vaiheessa ei voinut vielä erottaa elokuvaa ja dokumenttia toisistaan, sillä se oli yhtä ja samaa, tekniikan mullistumisen ansioista toteutunutta, elävää kuvaa. Vasta vuosien ja vuosikymmenien myötä alettiin erottamaan eri lajityyppejä (Sedergren & Kippola 2009, 30).



KUVA 1. Still-kuva dokumentista *Työläiset poistuvat Lumièren tehtaasta Lyonissa*

Dokumenttielokuvalla on ollut historiassa vahva perinne nimenomaan tiedon esittämisenä, valistamisena ja propagandana. Dokumentin aihe tai tekijän näkemys on ollut päähuomiolla. Aiheet kuten teollistuminen ja kansallinen identiteetti olivat suosittuja. Nykyään saatetaan korostaa asiatiedon esittämisen sijaan dokumentista välittyvää tunnetta tai taiteellista ilmaisua.

2.2.1 Varhaiset dokumenttigenret

Ensimmäiset elokuvat olivat ei-fiktiivisiä, jotka tallensivat todellisia tapahtumia ja asioita. Näitä kuvattiin muun muassa siitä syystä, että katsojille voitiin näyttää paikkoja, mihin he muuten eivät olisi voineet päästä, tai näyttää ajankohtaisia asioita ja teollisuuden tuotoksia. (Aaltonen 2011, 30.)

Dokumentteja oli luokiteltavissa eri genreihin jo 1900-luvun alkuvuosikymmenistä lähtien, jolloin ne alkoivat saamaan nykypäiväisen muotonsa. Keskeisiä genrejä olivat **matkailuelokuvat**, **paikkakuntakuvaukset**, **urheilufilmit**, **opetuselokuvat**, **teollisuuselokuvat**, **kulttuurifilmit**, **kansatieteelliset elokuvat**, **työväenelokuvat**, **propagandaelokuvat** ja näiden ulkopuolelle jäävät ”**vapaa-aiheet**”. Genreluokitteluita ei kuitenkaan tähän aikaan korostettu, vaan esimerkiksi mainoksissa viitattiin lähinnä katsojan oletettuun kokemukseen. (Sedergren & Kippola 2009, 106.)

Propagandaelokuvat olivat suosittuja etenkin toisen maailmansodan aikaan. Niissä korostui kansallinen identiteetti, omien tavoitteiden oikeus, luonnollisuus ja puhtaus. Vastustajaa määriteltiin näiden vastakohtana. (Sedergren & Kippola 2009, 324.) Dokumenttielokuvat eivät siis alkuaikoinakaan olleet puhtaasti objektiivisiä, vaan päinvastoin monesti hyvinkin päämäärätietoisia.

2.2.2 Cinéma vérité ja Direct Cinema

Dokumenttien objektiivisuudesta alettiin puhua 1960-luvulla, jolloin Ranskassa kehittyi fiktioelokuvan vastareaktionä Cinéma vérité. Jean Rouchin suuntauksen ideana oli korostaa fiktion ja faktan eroja ja tehdä dokumenttielokuvista mahdollisimman realistisia ja tuotannollisesti läpinäkyviä (Valkola 2002, 35; Aaltonen 2006, 33). Samaan aikaan

syntyi Yhdysvalloissa Direct Cinema -metodi, joka pyrki yhtäläillä luonnolliselta vaikuttavaan tulokseen (Rosenthal 1996, 223). Molemmat metodit korostavat totuudenmukaisuutta ja rehellisyyttä katsojan ja tekijän välillä.

Direct Cineman tekijöiden pyrkimyksenä oli luoda mahdollisimman realistinen asetelma, jossa dokumentaristit olivat sivustaseuraajan roolissa ja näkymättömiä. Cinéma vérité taas pyrki provosoiden esittämään realismia juuri tekijän esittämisen avulla. (Valkola 2002, 35.) Molemmat metodit ovat tuoneet tyyliuuntia tämän päivän dokumentin kerronnalle ja molempia kerronnan keinoja myös käytetään. Edelleen dokumenttielokuviissa pyritään säilyttämään autenttisuuden tuntu.

2.3 Fiktioelokuva vs. dokumentti

Dokumentin määritelmää voidaan tulkita myös sen eroavaisuudesta fiktioelokuvaan nähden. Yksinkertaistettuna suurin eroavaisuus fiktioelokuvaan on se, että dokumentissa kuvattavat kohteet ja tapahtumat ovat todellisia, kun taas fiktioelokuvassa ne ovat mielikuvituksentuotetta ja lavastettua maailmaa. Tässä poikkeuksena kuitenkin tositahtumiin perustuvat fiktioelokuvat, joissa kyse on oikeasti tapahtuneista asioista, jotka ovat kuitenkin yhdistettyinä keksittyyn todellisuuteen.

Vaikka dokumenttia määritellään järjestetyksi todellisuudeksi, on ymmärrettävä se, että mitä ylipäänsä otetaan dokumenttielokuvaan mukaan on aina subjektiivista ja siten väite siitä, että kuva ei valehtele, on lähellä fiktiota itsessään. Erityisesti se mitä jätetään ottamatta mukaan dokumenttiin, on määritelty sen mukaan mikä sopii dokumentin tarinaan tai aiheeseen. (Lee-Wright 2010, 45.) Vaikkei siis dokumenttia voi puhtaasti sanoa fiktioksi, ei se täysin objektiivistakaan ole.

Dokumenttielokuva saatetaan määrittää yhdeksi omaksi genreksi muiden elokuvagenren kanssa. Dokumenteilla on kuitenkin olemassa joukko omia ilmaisukeinoja, joita on mahdollista määritellä ja sen lisäksi myös lähes kaikki fiktion kerronnalliset keinot joita hyödyntää (Aaltonen 2011, 18). Dokumenttielokuvat ovat ottaneet vuosien saatossa yhä enemmän vaikutteita fiktioelokuvien rakenteesta ja niitä tehdäänkin nykyään hyvin vaihtelevasti eri tyylillä ja eri tyylejä yhdistäen.

Nykyään monet dokumentit pyritään saamaan mahdollisimman elokuvamaisiksi. Katsojan tunteisiin vetoaminen antaa voimakkaamman katsojakokemuksen ja saattaa myös auttaa katsojaa sisäistämään dokumentin sanomaa vahvemmin ja ainakin pitämään mielenkiintoa yllä. Dokumentit, kuten fiktioelokuvatkin, rakentuvat draamankaaren varaan, eli ne sisältävät selkeän alun, keskikohdan ja lopun. Tämän aikana katsojan emootiota pyritään kasvattamaan. Draamankaari voi olla vaikka sellainen, että päähenkilö haluaa saavuttaa jonkin asian palavasti, kokee haasteita matkalla ja lopulta onnistuu siinä (Curran Bernard 2007, 45).

Draamadokumentit tai toiselta nimeltään **dokudraamat** ovat niin sanottuja elokuvan jatkumoa (Aitken 2006, 220). Näille löytyy useampia määritelmiä, joskin pääsääntöisesti ne sekoittavat draaman ja dokumentin elementtejä keskenään. Usein esimerkiksi todelliset tapahtumat esitetään näyttelijöiden ja lavastusten avulla. Tekijät pyrkivät siten tuomaan esille teoksillaan väitteen todellisesta maailmasta elokuvallisilla keinoilla, totuutta kuitenkin vääristelemättä. (Aaltonen 2011, 16.) Draaman ja dokumentin välinen suhde teoksissa vaihtelee dokumentista riippuen ja Dave Saundersin (2010, 49) mukaan yhdyssanojen draamadokumentti tai dokumenttidraaman jälkimmäisille sanoille annetaan usein enemmän painoarvoa, josta voisi siis päätellä onko kyseessä enemmän dokumentti, vaiko draamaa.

Mitä enemmän dokumenttielokuvat muistuttavat fiktioelokuvia, sitä suuremmalla syyllä katsojan on oltava tietoinen siitä, mitä dokumentissa voidaan pitää totuutena ja mikä taas tulkintana. Dokumenttielokuvan ja katsojan välillä syntyy sanaton sopimus siitä, mikä on elokuvan luonne, sen esittämiskeinot ja suhde ulkopuoliseen maailmaan (Aaltonen 2011, 16). Dokumentin on oltava uskottava, mutta myös sellainen johon katsoja voi luottaa. Katsojan on siis ymmärrettävä elokuvan pelisäännöt (Aaltonen 2011, 16).

Erityistapauksen muodostavat **valedokumentit** (mock documentaries), jotka näyttävät dokumenteilta, mutta ovat täysin sepitteisiä (Aaltonen 2011, 18). Tämän tyyllisen elokuvan on tarkoitus sävyyttää katsojaa ja antaa katsojalle todentuntuinen olo aiheesta ja tapahtumista. Katsojaa ei ole kuitenkaan tarkoitus jättää epätietoisuuteen elokuvan to- tuudesta vaan antaa katsojalle mahdollisuus havaita, että kyse on fiktiosta. Nämä elokuvat yhdistävät dokumentin kerronnan keinoja fiktion elokuvamaailmaan. Esimerkkinä valedokumentista on Belgialainen mustaa huumoria omaava *Man Bites Dog* -elokuva. Alkuun kaikki kuvaustyylistä ja aiheesta lähtien viittaa siihen että kyseessä on doku-

mentti, mutta loppua kohden tilanteet kuitenkin kärjistyvät niin epärealistisiksi, että katsoja tulee itse tietoiseksi siitä, että kyseessä voi olla ainoastaan elokuva.

3 DOKUMENTIN KERRONNAN KEINOJA

Dokumentin tekijä löytää erilaisia kerronnallisia keinoja puhutellakseen katsojaa ja välittääkseen sanomaansa. Nämä keinot ovat riippuvaisia elokuvan lajityypistä, moodista ja siitä, millaiseen dokumenttielokuvan traditioon teokset asettuvat. (Aaltonen 2006, 222) Kerronnallisilla keinoja tarkastellaan tässä niin sisällöllisestä, kuin teknisestä näkökulmasta.

3.1 Dokumenttien kerronnallista jaottelua

Dokumentteja pyritään jakamaan eri alalajeihin, niin tekijän kerronnallisesta näkökulmasta lähtien, kuin myös katsojaa ajatellen. Dokumentit ovat monimuotoisia ja monet niistä pitävät sisällään useampia elementtejä. Harva dokumentti noudattaa nykyään selkeästi yhdenlaista jaottelun mallia. Etenkin digitaalisen kulttuurin myötä kerronnan mahdollisuudet ovat ennestään lisääntyneet ja saaneet uusia elementtejä ylleen (Valkola 2002, 114).

Dokumentit erotellaan muusta ei-fiktiivisistä ohjelmista kuten uutisista, tosi TV:stä ja muista asiaohjelmista erikseen, vaikka monesti etenkin viimeisestä kategoriasta löytyy samankaltaisia piirteitä dokumenttielokuvien kanssa. Käyn läpi yleisimpiä puhtaasti dokumenttikäsitteen alla syntyneitä alalajeja ja muotoja.

Reportaasit ja TV-dokumentit ovat useimmiten asiakeskeisempiä kuin luovat dokumenttielokuvat ja lähtökohta näihin mielletään journalistiseksi (Aaltonen 2011, 21). Tässä pätee kuitenkin myös sama mitä aikaisemmin määritelmästä dokumenttielokuva, eli selkeää sisällöllisestä muodosta pääteltävää rajanvetoa ei ole, vaan käsitteen määritelmä voidaan asettaa sen esitystavasta tai vaikkapa tuotannollisista lähtökodista tarkastuen. Reportaasit ja TV-dokumentit voivat pitää sisällään täysin samanlaisia kerrontatapoja, kuten muutkin dokumentit.

Dokumentit voidaan jakaa käsiteltävien aiheidensa mukaan muun muassa **seurantadokumenteiksi, tilannekuvauksiksi, henkilökuviksi, henkilökohtaisiksi dokumenteiksi, historiallisiksi dokumenteiksi ja elokuvalliseksi esseeksi**. Seurantadokumentti on näistä hyvin luontainen muoto, jossa kuvan taltioiminen on pitkäjäksoinen prosessi.

Kohteena voi olla yksilö, yhteisö, luonto tai mikä vaan asia, jota seurataan tietyn ajanjakson ajan. (Aaltonen 2011, 21.) Tilannekuvaus nimensä mukaisesti kertoo, että kuvattuna on tietty tilanne joka muodostaa aiheen dokumentille. Henkilökuvat esittävät yhden henkilön tarinan tai teeman. Juoni on usein toissijainen tämänytyppisissä dokumenteissa (Aaltonen 2011, 22). Henkilökohtainen dokumentti kertoo tekijän henkilökohtaisesta asiasta tai teemasta. Aiheeksi kelpaavat mikä vaan tekijään liittyvä asia kuten, omat vanhemmat, lapset, suku, perhe tai parisuhde. (Aaltonen 2011, 23.) Historiallinen dokumentti esittää asioita historiasta. Tällainen dokumentti voi olla haasteellista kuvittaa, jos teemasta ei löydy tarpeeksi arkistomateriaalia. Usein hyödynnetäänkin lavastettuja tilanteita tai muuta rakennettua kuvitusta, kuten vanhoja lehtileikkeitä tai valokuvia. Elokuvallinen essee voi yhdistää kaikkia yllämainittuja lajeja tai rakentaa täysin omanlaisen kokonaisuuden. Elokuvallinen essee pohtii, argumentoi, testaa ajatuksia ja päätyy johonkin lopputulokseen. Siinä voidaan käyttää tekstiä tai se voi olla täysin mykkä. Suomessa tämänytyylinen dokumentti on harvinainen, kun taas esimerkiksi Ranskassa hyvinkin käytettyä. (Aaltonen 2011, 25.)

3.1.1 Moodit

Yhdeksi tärkeimmäksi elokuvateoreetikoksi nimetty yhdysvaltalainen Bill Nichols on kehittänyt mallin, jolla on mahdollista jäsentää ja luokitella erilaisia dokumenttielokuvia. Yhtäläilla, kuten fiktioelokuvat luokitellaan genreihin, Nichols jakaa dokumenttielokuvat moodeihin. Genret määrittelevät elokuvassa fiktiivisiä maailmoja, kun taas moodit todellisuutta. (Aaltonen 2011, 25.) Moodit ovat etenkin dokumentin tekemisen kannalta tärkeitä, sillä niillä on mahdollista hahmotella dokumentin tyyliä ja saada ideoita sen lopputulokseen.

Nicholsin moodeja on kuusi kappaletta, jotka ovat nimeltään **Poettinen moodi** (Poetic mode), **Selittävä moodi** (Expository mode), **Havainnoiva moodi** (Observational mode), **Osallistuva moodi** (Participatory mode), **Refleksiivinen moodi** (Reflexive mode) ja **Performatiivinen moodi** (Performative mode) (Aaltonen 2011, 25-28). Useimmiten katsoja ei kiinnitä huomiota dokumentin tekotapaan vaan lähinnä sisältöön, ja siksi moodit ovat ennen kaikkea mielenkiintoisia tekijän näkökulmasta. Harva dokumentti käyttää vain yhtä moodia toteutukseen, vaan monesti dokumentit ovat niin sanottuja hybridielokuvia, joissa käytetään useampia malleja hyödyksi.

Poeettinen moodi on nimensä mukaisesti elokuvallinen runo. Se painottaa visuaalisia assosiaatioita, rytmiä ja kuvailevia jaksoja. (Aaltonen 2011, 25.) Poeettinen dokumentti mielletään usein enemmän taiteeksi kuin journalistiseksi tuotokseksi.

Selittävä moodi perustuu argumentaatioille ja sanalliselle kerronnalle. Teksti vie kuvaa, jolloin kuvat ovat tekstin todisteita, kuvittamista tai demonstraatiota. Dokumentin rakenne määräytyy tekstin logiikan mukaan. (Aaltonen 2011, 26.) Teksti voi olla niin haastatteluja, kertojan ääntä tai kirjallista informaatiotekstiä kuvan päällä.

Havainnoiva moodi on Direct Cineman jälkeläinen, eli dokumentaristilla on sivustaseuraajan rooli. Mitään kohtauksia ei järjestetä eikä lavasteta, jolloin kamera on ikään kuin kärpäsenä katossa (Aaltonen 2011, 27). Haastavaa tälle tyylille on se, että kuvattavien on oltava mahdollisimman luonnollisesti kameran edessä ja mieluiten unohtaa olevansa kuvattuina.

Havainnoivan moodin ollessa Direct Cinemaa, osallistuva moodi on cinema véritéä. Dokumentaristi haastattelee, provosoi tai osallistuu jollakin tavalla kuvattavaan tilanteeseen (Aaltonen 2011, 27).

Refleksiivinen moodi on lähellä osallistuvaa moodia, sillä katsojalle halutaan näyttää tekijöiden aktiivinen läsnäolo tilanteissa. Refleksiivinen moodi kuitenkin korostaa dokumentin tekoprosessia ja katsoo sitä myös kriittisesti. (Aaltonen 2006, 82.) Dziga Vertovin *Mies ja elokuvakamera*, josta aiemmin kerroin, on määritelty refleksiiviseksi dokumentiksi (Aaltonen 2011, 28). Dokumentin tekeminen on siis osa dokumenttia, tässä moodissa (kuva 2).

Performatiivinen moodi korostaa asioiden esittämistä. Moodi välittää tunnetta ja asiaa ilman objektiivisuuden näkökulmaa. Tyypillistä tämänäyttyisissä dokumenteissa on asioiden ja tilanteiden lavastaminen. Tämä moodi on kaikista moodeista lähinnä fiktiivistä elokuvaa, joskin katsojalle ei ole tarkoitus väittää lavastettuja kohteita aidoiksi. (Aaltonen 2011, 29.)

Esimerkki refleksiivisistä moodista:



KUVA 2. Mikhail Kaufman työnsä *Man with a Movie Camera* parissa

3.1.2 ”Äänet”

Käsite ”ääni” ei tässä kontekstissa tarkoita dokumentin varsinaista ääntä, vaan elokuvantekijän viestiä ja kerrontatapaa. Carl.R. Plantinga kehitti ”äänet” dokumenttien luokittelun avuksi vaihtoehtoisena välineenä Nicholsin moodeille. Plantingan tavoite ei ollut muodostaa uusia kategorioita, vaan kuvata erilaisia dokumentin rakenteisiin ja tyyleihin liittyviä strategioita. (Aaltonen 2006, 94.)

Plantingan ”ääniä” on kolme kappaletta: **formaalinen**, **avoin** ja **poeettinen**. Formaalinen ääni vastaa lähinnä Nicholsin selittävää moodia eli perinteistä dokumenttielokuvan kerrontaa. Avoin ääni perustuu suoraan elokuvaan (Direct Cinema), cinéma véritéhen ja taide-elokuvan perinteeseen. Poeettinen ääni tutkii esittämistä tarkemmin ja painottuu esteettiseen näkökulmaan. (Aaltonen 2006, 94.)

Platingan äänet ovat siis käytännössä yhtäläiset kerronnan näkökulmasta, kuin Nichol-
sin moodit. Moodeihin verrattuna niitä on vähemmän, eli niillä on väljemmät määritelmät. ”Äänet” korostavat täysin tekijälähtöistä asetelmaa. Ne eivät sinänsä luokittele dokumentteja, vaan antavat tekijöille suhteen työllensä.

3.2 Aiheen merkitys kerronnassa

Dokumentin aiheella on suuri merkitys sen kerrontatapaan. On täysin eri asia tehdä dokumenttia esimerkiksi jostakin ajankohtaisesta asiasta, kuin jostakin menneestä tapahtumasta. Emme pysty menemään ajassa taaksepäin kuvaamaan menneitä tapahtumia, kun taas jotakin mikä on tulevaisuudessa edessä voidaan hyvinkin mennä seuraamaan paikan päälle ja kuvaamista on myös mahdollista suunnitella etukäteen. On myös aiheita joita on mahdoton toteuttaa niin että kuvataan paikanpäältä materiaalia. Näitä voivat olla muun muassa salaiset kokoukset, sodat tai ulkopuolisilta kielletyt maat ja paikat, kuten vaikkapa Pohjois-Korea tai tuotantoeläinfarmit. Näistäkin on tosin jo olemassa useita dokumentteja. Jos ei ole mahdollisuutta mennä paikan päälle kuvaamaan, on mietittävä muita keinoja toteuttaa dokumentti, esimerkiksi haastattelemalla aiheeseen liittyviä henkilöitä muualla kuin itse kohteessa.

Aiheen valinnan tulisi olla sellainen, joka on tekijän omassa intressissä. Dokumentin tekeminen vie yleensä paljonkin aikaa, joten aiheen täytyy kiinnostaa tekijää pitkään. Käytännön tasolla on myös katsottava aihetta sen toteutuksen näkökulmasta, eli siten, miten aihe tullaan esittämään ja onko sitä mahdollista ylipäänsä toteuttaa. Täytyy miettiä myös saako aiheesta tarpeeksi informaatiota ja onko se mielenkiintoinen esitettäväksi asti. Kerronnan keinoja on siis pohdittava jo aiheen vallinnasta lähtien.

3.3 Kerrontaa kuvilla

Dokumentteja voidaan rakentaa niin elokuvien kuvituskeinoja hyödyntäen, että täysin dokumenttikerronnan omia ”hiljaisia” käytäntöjä noudattaen. Nämä ”hiljaiset” käytännöt ovat dokumentaristien ajan myötä vakiintuneita työtapoja, jotka siirtyvät tekemisen kautta oppina uusille dokumentaristeille. Nämä työtavat ovat muokkautuneet niin historian, tekniikan ja tyylien myötä.

Dokumentin kerronta pohjautuu siihen, että kuvattavat tilanteet ovat tosia ja useimmiten ei-lavastettuja. Kuvaustilanteisiin pystytään valmistautumaan etukäteen, mutta todellisia tilanteita on aina vaikea täysin ennakoida. Dokumentin kuvaus on siis lähtökohdilta hyvinkin erilainen fiktioelokuvaan nähden. Kuvaustapaan vaikuttaa sekä aihepiiri, että kuvattava ympäristö.

Vaikka pääosin dokumentit rakennetaan nimensä mukaan dokumentoidusta materiaalista, nykyään on tekniikan myötä mahdollista rakentaa dokumenttielokuvia myös täysin eri lähtökohdista, ilman varsinaista dokumentoitua materiaalia. Kuvat voivat koostua esimerkiksi animoiduista piirroksista tai valokuvilla rakennetuista **stop-motion** videoita (Documentary Storytelling Techniques 2015). Kunhan faktat ovat kohdillaan, voidaan ohjelmaa kutsua dokumentiksi. Harvemmin dokumentit ovat täysin animoituja, vaan sisältävät ainakin osittain kuvattua materiaalia. Myös graafisia kuvioita ja taulukoita käytetään hyödyksi informatiivisissa dokumenteissa. Historiallisissa dokumenteissa käytetään lähes poikkeuksetta vanhoja arkistomateriaaleja kuvituksena.

3.3.1 Yleisiä kuvauskäytäntöjä

Kuten elokuvissa, myös dokumenteissa on pyrittävä kuvaamaan niin, että katsojan on helppo ymmärtää ympäröivä tila ja tapahtumien jatkumo. Dokumenteissa pätee samat suojaviivasäännöt kuin elokuvissakin. Esimerkiksi jatkuvaa liikettä tulisi aina kuvata samalta puolen, jotta tilanteiden loogisuus säilyisi. Keskustelutilanteet taas olisi hyvä kuvata niin, että toisen puhujan katseen suunta olisi aina oikealla ja toisen vasemmalla (Aaltonen 2011, 255). Näin katsoja ymmärtää että puhujat keskustelevat vastakkain. Henkilöiden ei haluta näyttävän siltä, että he vaihtavat kesken kaiken paikkaa, ellei näin oikeasti tapahdu. Suojaviivan rikkomista voidaan toki hyödyntää kerronnallisesti, jos kuvattava tilanne kaipaa sitä. Esimerkiksi jos halutaan korostaa kaoottista tilannetta, tai muuten vaan vauhdikasta menoa, epäjohdonmukainen, nopea leikkaus voi antaa hyvänkin rytmin kohtaukselle.

Verrattuna fiktion, dokumenttien leikkaus on usein enemmän katkonaista, sillä kuvaustilanteita tehdään harvoin uusiksi ja kuvaajan on vaikea olla monessa paikassa samaan aikaan. Näin ollen klassisen leikkauksenmukaista materiaalia ei aina saada tarpeeksi.

Dokumenteissa ei kuitenkaan ole tarpeellista myöskään näyttää jokaista liikettä, vaan katsoja pystyy hahmottamaan tilanteen olennaisista kuvista päätellen.

Kohtaukset olisi hyvä aloittaa joko **esittelykuvalla** paikasta (establishing shot) tai **siirtymäkuvalla**, joka voi olla esimerkiksi detalji kuva tilanteesta tai kuvattavasta henkilöstä (Aaltonen 2011, 256-257). Toki voidaan myös leikata suoraan **tapahtumakuvaan**, jos näin halutaan.

Inserteillä tuodaan yksityiskohtia esille kohtauksissa (Aaltonen 2011, 259). Ne ovat tilanteesta otettuja lähikuvia, joilla voidaan korostaa jotakin olennaista asiaa tai muuten vaan tehdä dokumentista mielenkiintoisempi. **Välikuvisa** pätee sama, kuin inserttikuvissa, eli niiden avulla luodaan sekä mielenkiintoa kohtauksen ympärille, että tuodaan lisää informaatiota kohtaukseen. Välikuvat ovat kohtaukseen sidottuja kuvia, vaikkeivät välttämättä tilanteesta itsessään otettua kuvaa. Kuvausvaiheessa olisi hyvä muistaa, että mitä enemmän on kuvituskuvaa olemassa sitä helpompi on dokumenttia myöhemmin editoida ja viedä haluttuun suuntaan.

”**Puhuvat päät**” eli suorat **haastattelukuvat** henkilöistä ovat tulleet dokumentteihin uutisista. Ne ovat hyvin yleisesti käytettyjä nykyajan dokumenteissa, sillä niiden avulla voidaan antaa suoraa informaatiota katsojalle helposti ja tehokkaasti. ”Puhuvia päitä” kuitenkin kritisoidaan tylsänä kerrontatapana, jotka vievät elokuvamaisuutta dokumenteista. Ne sopivat kuitenkin tietyyttypisiin, etenkin informatiivisiin dokumentteihin. Dokumenttia aloittaessa on siis tiedettävä etukäteen minkä tyyppistä dokumenttia haluaa tehdä, elokuvamaista vai journalistista.

3.3.2 Kuvaustyyli

Kuvaustyyli määrittää pitkälti sen, minkälaisesta dokumentista on kyse. Esimerkiksi luontodokumentit eroavat kuvaukseltaan melkoisesti matkailudokumenteista ja kokoil-lan seurantadokumentit henkilökuvista. Kuvaustyylin valintaan vaikuttaa niin kohde, ympäristö, mahdolliset katsojat ja aiheeseen sopiva ilmaisukeino. Kuvaustyyliin ja si-ten dokumentin olemukseen liittyviä tekijöitä ovat kuvan liike, laatu, kuvakulmien va-linta ja rajaus.

Mikäli halutaan dokumentissa korostaa autenttisuutta, toimintaa tai muuten saada mielenkiintoisempaa kuvausta aikaan, liikkuvan kameran käyttö on paras valinta. Liikettä on mahdollista saavuttaa käsivarakuvauksella, kameratelineillä tai erinäköisillä ajoratoilla. Riippuen tyylistä ja kuvausmahdollisuuksista on valittava sopivin vaihtoehto tilanteeseen. Käsivarakuvauksella on hyvä vaihtoehto silloin kun aikaa on vähän ja liikettä on paljon. Tämä toimii esimerkiksi urheilukuvauksissa erittäin hyvin. Vaihtoehtona on käyttää myös urheiluun tarkoitettuja erikoiskameroita, jotka ovat mahdollista kiinnittää suoraan liikkuvaan kohteeseen. Jos kameran liikettä haluaa kontrolloida, eli saada siitä vähemmän heiluvaa, kameratelineet eli rigit ovat oiva apu tähän. Ajoratoja käytetään usein vain isoissa dokumenttituotannoissa, sillä ne vievät niin aikaa kuin budjettia. Niillä saadaan kuitenkin tehtyä hyvin elokuvamaista jälkeä.

Kuvauskalusto valitaan sen perusteella mihin dokumenttia tehdään ja millä laadulla. Jos kyseessä on vaikkapa TV-dokumentti, ei ole aina tarpeen kuvata järeimmällä, elokuvateatteriin esitettäväksi tarkoitettulla, kamerakalustolla. Kuvauskaluston valintaan vaikuttaa myös kuvauspaikka, eli ympäristöntekijät ja kuvausluvut. Joskus voidaan myös tahallisesti tehdä ”huonolaatuista” kuvaa, jos se tyyllisesti on sopivaa dokumentin kannalta. Nykyään hyvinkin yleinen tyylikeino on, että haastateltavat kuvaavat itse itseään, vaikkapa kännykällä. Tällä voidaan saada aikaan aivan omanlainen tunnelma ja aitous dokumentille. Tämän tyyppistä kuvausta on käytetty muun muassa tv-dokumenttisarjoissa *Iholla* (2012 Sub, AVA) ja *Sivuraiteilla* (2013 YLE).

Kuvakulmilla on mahdollista vaikuttaa suurestikin dokumentin kerrontaan. Kuten elokuvissakin, myös dokumenteissa kuvakulman valinnoilla voidaan korostaa muun muassa henkilöiden tuntemuksia tai sosiaalista statusta. Kuvakulmilla vaikutetaan myösleistunnelmaan. **Lintuperspektiivistä** kuvattuna kohde näyttää pieneltä ja yksinäiseltä, kun taas **sammakkoperspektiivissä** henkilö koetaan arvokkaaksi ja suureksi.

Dokumenteissa tehokkain keino pelkistää ja jättää häiritsevää materiaalia pois kuvasta on rajata kuvat. Näin dokumentin merkitys myös aukeaa paremmin katsojalle. Rajamalla voi myös yhdistää asioita saman kuvan sisälle. (Aaltonen 2011, 262.) Lisäksi henkilön sisäistä tunnetta saadaan rajaamalla esille. Esimerkiksi jättämällä henkilöön katseen suuntaan tilaa, antaa se mielikuvan siitä että henkilö kokee olevansa vapaa. Sitä vastoin ahdas rajausta kielii henkilön sisäisestä ahdistuneisuudesta. Samoilla tavoin vaikuttaa myös onko kuvassa paljon henkilöitä vai vähän, kokeeko henkilö olevansa yksi-

näinen vai turvassa. Rajaamiseen olisi syytä kiinnittää erityisen paljon huomiota kuvavaiheessa, sillä vaikka jälkikäteen on myöskin mahdollista rajata kuvia, kuvanlaatu huononee sen mukana.

3.4 Leikkausstrategiat

Kuvattua materiaalia on mahdollista lähteä kokoamaan eri keinoja käyttäen. Aaltonen (2011, 344-346) on listannut kuusi eri kerronnallista leikkausmallia: 1. **Kronologia**, 2. **Käsikirjoituksen mukaan**, 3. **Rinnakkaiset tarinat erikseen**, 4. **Kaikki kohtaukset erikseen**, 5. **Avainkohtaukset ensin**, 6. **Selostustekstin tai haastattelurungon mukaan**.

Kronologisessa leikkauksessa kohtaukset ovat nimensä mukaisesti aikajärjestyksessä. Käsikirjoituksen mukaan leikattaessa käsikirjoitus on lähtökohtana, jonka jälkeen arvioidaan sopiiko kohtaukset yhteen sellaisenaan. Rinnakkaisessa tarinoiden leikkauksessa leikataan jokainen tarina erikseen, minkä jälkeen ne yhdistetään kokonaisuudeksi, esimerkiksi lomittain leikattuna. Kohtaukset voidaan leikata kaikki myös erikseen, jolloin ne liitetään yhteen sen mukaan miten ne sopivat keskenään. Haasteellista tässä on kokonaisuuden hahmottaminen ja voi olla, että ylimääräistä työtä kertyy jälkikäteen kohtauksia yhdisteltäessä. Avainkohtaukset ovat kohtauksia, jotka ovat tarinan kannalta olennaisimpia, eli lähinnä alku, käännekohta ja loppu leikataan ensimmäiseksi, jonka jälkeen on helpompi lähteä työstämään välikohtauksia. Selostustekstin tai haastattelurungon mukaan leikataan, kun teksti on pääasiallisessa asemassa ja halutaan rytmittää kerrontaa aiheiden mukaan. Television asiaohjelmissa sekä reportaaseissa käytetään usein tätä menetelmää. (Aaltonen 2011, 344-346.)

3.5 Spiikin käyttö

Äänen mahdollistuessa videontaltioinnissa, dokumenttielokuvista tuli vuosikymmeniksi puhevetoisia. Kuvatun tapahtuman ulkopuolelta tuleva vakuuttava miesääni kertoi miten asiat ovat ja mitä kuvassa tapahtuu. Dokumenttielokuvat olivat opettavaisia ja niissä esitettiin varmaa tietoa. Tätä kertojan ääntä kutsutaan edelleenkin **“Jumalan ääneksi”** (Voice of God). (Aaltonen 2011, 26.)

Spiikin eli selostustekstin, tai toisin sanoen kommentaarin käyttö, on yksi ilmeinen kerroksen keino. Selostus antaa näkökulman ja merkityksen kuvalle, se jakaa informaatiota, kertoo ja kommentoi, sekä vie tarinaa eteenpäin. Se liitetään usein Nicholsin selittävään moodiin. Spiikkiä käytettäessä kuvasta tulee useimmiten sanalle altisteinen, sillä katsoja assosioi kuvaa tekstin perusteella. (Aaltonen 2006, 224.) Puheen voimasta hyvänä esimerkkinä näyttäytyy Chris Markerin dokumentti *Letter from Siberia*. Dokumentti näyttää samaa kuvapätkeä Siperian neuvostoliittoajan teollistumisesta eri spiikkejä käyttäen, muodostaen samalla täysin eri käsityksen tapahtumista. Spiikkiä voidaan siis kritisoida sen pohjalta, että se vie kovalta oman merkityksen ja siten myös vähentää katsojan mahdollisuutta omaan tulkintaan. Jälleen kerran dokumentin tekijä joutuu päättämään minkälaisen dokumentin haluaa luoda; selkeän ja informatiivisen vai kenties luovemman ja havainnoivan. Spiikki on kuitenkin hyvä apuväline dokumentin selkeyttämiseksi.

Dokumentteja voidaan jakaa spiikkien perusteella kategorioihin. On **hiljaisia dokumentteja**, joissa spiikkejä ei käytetä lainkaan. Sitten on **neutraaleja dokumentteja**, joissa käytetään Jumalan ääntä eli selostajaa. Spiikit voi myös tehdä dokumentaristi itse minämuotoisesti tai sitä varten voidaan palkata näyttelijä. Teksti voi olla myös täysin kirjallista monologia, jota dokumentti vain kuvittaa. Myös haastattelut ja dokumentissa esiintyvien henkilöiden puhe on spiikkiä ja se voi esiintyä irrallisena dokumentin haastattelukuvista. (Aaltonen 2006, 225.) Spiikkejä esiintyy siis monessa muodossa useimmissa dokumenteissa.

3.6 Dokumentin dramatisointia

Dokumentin dramatisointiin voidaan vaikuttaa jo käsikirjoitus vaiheessa, keksimällä valitulle aiheelle mahdollisia juonen käännteitä. Käytännössä dokumentti useimmiten eroaa suurestikin käsikirjoitusvaiheesta, sillä todellisuutta kuvatessa mitä vaan voi tapahtua. Juju onkin siinä, että dokumentaristin tulisi aina tarttua niihin herkullisiin yllätyksiin ja tapahtumiin, mitä dokumentin tekovaiheessa tapahtuu ja leikkauspöydällä muokata niistä tarpeen mukaan uusi juoni dokumentille.

Dokumenttia voidaan dramatisoida myös teknisestä näkökulmasta katsottuna. Kohtauksiin on mahdollista saada lisää sisältöä ja tunnetta tietynlaisilla kuvilla ja tunnelmalla. Muun muassa kuva-assosiaatioilla saadaan lisättyä merkitystä tarinaan. Tunnelmaan on mahdollista vaikuttaa niin valaisulla, äänillä ja musiikilla, kuten myös leikkausvaiheessa kuvanrytmillä ja värimäärityllä.

3.6.1 Symbolit ja metaforat

Ammattitason dokumenteissa käytetään kaikkia dramatiikan keinoja dokumentteja tehdessä. Jokaisella kuvalla mitä dokumentissa näytetään tulisi aina olla merkitys ohjelman kannalta. Tämä merkitys voi olla informatiivinen tai visuaalisesti stimuloiva. Merkitys voi olla myös syvällisempi tarinan muodostamisen kannalta. Alan Rosenthalin mukaan abstrakteilla kuvilla, jopa aiheeseen liittymättömillä kuvilla on mahdollista muuttaa dokumentin tarinaa haluttuun suuntaan suhteellisen helposti (Kelloniemi 2011, 27).

Osa dokumentin symboliikasta saattaa tulla aivan huomaamatta dokumenttia tehdessä, sillä kuvaaja ja ohjaaja assosioi aiheitaan koko ajan kuvattaviin kohteisiin. Kuvauspaikoilta löytyy usein ne elementit, jotka ovat dokumentin aiheen kannalta tärkeitä.

3.6.2 Valaisu

Valo on olennaisessa osassa niin elokuvissa, kuin dokumenteissakin. Ilman valoa, ei ole kuvaa. Dokumentteja voidaan valaista täysin samoja tekniikoita käyttäen kuin elokuviakin. Yleensä dokumenteissa kuitenkin käytetään pääasiallisesti kuvauspaikalla vallitsevaa valoa, jota täydennetään lisävaloilla. Tämä siksi että se on helpompaa ja luonnollisempaa kuvaustilanteissa, joissa kuvaaja joutuu improvisoimaan. Lisäksi se on tyyli kysymys. (Aaltonen 2011, 269.) Isojen budjettien dokumenteissa valaisuun panostetaan enemmän, sillä se vaatii enemmän resursseja. Valoja voidaan toki rakentaa pienemmälläkin budjetilla, mutta lopputulos ei aina vastaa samaa, ja siksi pienissä tuotannoissa on myös sen takia hyvä käyttää luonnonvaloa pääasiallisena elementtinä.

Valolla, kuten elokuvissakin, voidaan muokata elokuvan tunnelmaa ja lisävaloilla valaista pimeitä kohtauksia. Tunnelmaan vaikuttavia tekijöitä ovat valon lämpötila, eli se onko valo pehmeää vai kovaa, minkä väristä valo on sekä varjojen muodostuminen. Valolla voidaan myös ohjata katsojan huomio olennaisiin asioihin ja irrottaa haluttu kohde taustastaan (Aaltonen 2011, 268).

3.6.3 Leikkausrytmi

Dokumentin tyyliin ja tunnelmaan vaikuttaa leikkaustempo. Leikkausrytmiä pohtiessa on syytä huomioida alkuun kohderyhmä, sillä esimerkiksi nuoret seuraavat mielellään nopeatempoisempaa ohjelmaa kuin vanhempi ikäpolvi. Paljon informaatiota sisältävät dokumentit saattavat selkeys syistä olla hitaampitempoisia, kun taas elokuvat joissa toiminta on pääosassa, voi leikkausrytmi olla nopeampaa.

Leikkausrytmillä voi leikitellä dokumentissa ja tehdä siitä mielenkiintoisempaa erilaisilla kohtauksilla. Riippuen dokumentista leikkaus voi olla joko hyvin johdonmukaista, jota on helppo seurata, tai sitten hyvin taiteellista ja tunnelmaa korostavaa.

3.6.4 Värimäärittely

Värimäärittelyllä saadaan elokuvamaisempaa jälkeä aikaan. Värit kertovat selkeimmin tunnetiloista. Kylmät ja tummat värit assosioidaan suruun ja haikeuteen, kun taas lämpimät ja kirkkaat värit iloon ja huolettomuuteen. Näillä erilaisilla väritunnelmilla on helppo viedä tarinaa haluttuun suuntaan. Dramaattisia käännekohtia voidaan korostaa halutulla tunnelmalla, joka saadaan aikaan kuvien värimaailmalla. Myös henkilöhahmojen tunnetiloista voi saada paremmin kiinni tietyillä väriassosiaatioilla.

Värimäärittely dokumenteissa on usein hillitympää kuin elokuvissa, sillä realistisuudesta halutaan pitää kiinni. Jokaiseen ammattitasondokumenttiin tehdään kuitenkin jonkinlainen värimäärittely, joka on joko hyvin realistinen, lähinnä visuaalista näkökulmaa parantava tai sitten kerronnan kannalta olennaista, tarkoin harkittua värimäärittelyä.

3.6.5 Ääni ja musiikki

Äänen ja musiikin merkitys dokumentissa on yhtäläinen elokuvaan verrattuna. Sen rooli on yhtä tärkeä videokuvan kanssa ja kuten kuvakin se tuo informaatiota ohjelmaan ja luo tunnelmaa. Erona on se, että elokuvissa jokainen ääni on kontrolloitua, kun taas dokumenteissa ääni perustuu tilanteiden taltioimiseen. Musiikki voidaan ottaa suoraan joko tapahtumapaikoilta, jolloin se on **lähdemusiikkia** tai liittyy jälkikäteen, jolloin sitä kutsutaan **elokuvamusiikiksi** (Aaltonen 2011, 388-389).

Dokumenteissa on mahdollista kontrolloida ääntä käyttämällä mikrofoneja, jotka kohdistavat äänen ottamisen tietystä paikasta, sulkien muun hälyn ympäriltä. Esimerkiksi keskustelutilanteissa voi olla hyvä käyttää nappimikkejä, jotta saadaan tarkempaa ääntä haastateltavista henkilöistä. Nappimikkejä harvoin käytetään elokuvissa, sillä ne näkyvät kuvassa ja paljastavat siten elokuvan magiikan. Melua tulisi säätää myös poistamalla turhat häiriötekijät kuvauspaikalta, kuten ilmastointilaitteet tai taustalla soiva radio. Taustamusiikin kanssa on oltava tarkkana, sillä jos se on tunnistettavaa, siitä joutuu maksamaan tekijänoikeuskorvauksia, jotka voivat olla huikea lisä budjetille (Aaltonen 2011, 272).

Ääniraitoja on hyvä ottaa myös tilanteiden ulkopuolelta, sillä niillä pystyy leikkausvaiheessa yhdistämään kohtauksia keskenään ja luomaan lisätunnelmaa kuvien alle. Kuten elokuvissakin, voidaan käyttää **pisteääniä**, eli erikseen äänitettyjä ääniä joita käyttää tehosteina kuvan alla. Näiden avulla vahvistetaan luonnollisia ääniä, mutta luodaan myös elokuvallista äänimaailmaa. Mitä rikkaampi äänimaailma on, sitä elokuvallisempi lopputulos dokumentista saadaan. Joskus niukempi äänimaailma voi olla kuitenkin tehokkaampaa ja sopii tietyntyyliin dokumentteihin paremmin (Aaltonen 2011, 399).

Musiikilla voidaan vahvistaa elokuvan dramaturgiaa esimerkiksi korostamalla tarinan käännekohtia. Sen avulla voi myös kertoa aikakauden ja paikan. Joskus asioita voi olla vaikea sanallisesti kertoa, jolloin musiikki voi olla hyvä apukeino tähän. Aina dokumentti ei kuitenkaan kaipaa musiikkia ja riippuen sen lajityypistä, se voi olla parempi-kin että sitä ei käytetä. (Aaltonen 2011, 388- 389.)

4 KERRONNALLISET RATKAISUT DOKUMENTISSA VAPAAEHTOISEN PALKKA

4.1 Käsikirjoitus

Vapaaehtoisen palkka -dokumenttia oli haasteellista käsikirjoittaa, sillä dokumentti vaati reissua Tansaniaan, jonka mahdollistuminen varmistui vasta muutamaa viikkoa ennen sinne lähtöä. Etukäteen Tansanian päähän oli vaikea saada yhteyttä, joten kärsimme informaatiopulasta. Mahdollisista haastateltavista saatiin tietoa vasta muutamaa päivää aikaisemmin, joten tarkempi sisällön suunnitteleminen oli pikaista. Käsikirjoituksemme oli siis vain suuntaa viittaava.

Jo heti alkuun muodostin mielessäni dokumentin, jossa olisi rinnakkaistarinoita vapaaehtoisten kertomana. Visualisoin jo silloin leikkausstrategian päässäni. Halusin, että tarinat poikkeaisivat toisistaan mahdollisimman paljon, jotta saataisiin eri näkökulmaa vapaaehtoistyöhön. Pyysinkin Tansanian päässä ottamaan huomioon henkilöiden lähtökohdat ja tarkoituserän haastateltavia pyydettyä.

Alkuperäisen käsikirjoituksen mukaan oli tarkoitus verrata suomalaista vapaaehtois-kulttuuria Ison-Britannian vapaaehtois-kulttuuriin, joskin tämä aspekti jäi kuitenkin pois Afrikan kuvausreissumme jälkeen siitä syystä, että hankimme odotettua enemmän materiaalia paikan päältä ja dokumenttiin ei olisi yksinkertaisesti enää mahtunut mitään muuta tietoa. Idea oli alunperin lähtöisin Tansanian matkan järjestäjän Finn Gapin taholta, sillä heillä oli käsitys siitä, että Britannia on edellä Suomea vapaaehtois-kulttuuris- saan. Olin sattumoisin vuoden asunut vaihdossa Englannissa, joten halusin ottaa joka tapauksessa selvää tästä käsityksestä. Värväydyin siten itse mukaan projektiin, jonka tarkoituksena oli lähteä kesällä 2014 Thaimaahan vapaaehtoiseksi. Vapaaehtoisuus oli näennäisesti tehty helpommaksi opiskelijoille projektilla, jonka tarkoituksena oli kerätä vuoden aikana varoja reissua varten. Kyseinen projekti ei kuitenkaan toiminut halutulla tavalla ja lopulta matkaan pääsivät vain ne, jotka maksoivat matkasta ison summan rahaa sen jälkeen kun työtä oli jo tehty paljon etukäteen. Itseltäni jäi reissun väliin, vaikka olin jo kerännyt puolet matkavarosta ja toivonkin kovasti että ne myös hyödynnettiin vapaaehtoistyössä, kun niitä ei takaisin saanut. Sain kuitenkin kokemuksen lisää projektista ja näkökulmaa Vapaaehtoisen palkka- dokumenttiimme. Uskon, että Britan-

nian vapaaehtoisprojekteilla on hyvät tarkoitusperänsä, mutta tämän kokemuksen perusteella näyttäisi heidänkin vapaaehtoisikulttuurinsa olevan vielä lapsenkengissä.

Käsikirjoituksessa oli myös alun perin ideana kuvata vapaaehtoisia heidän Suomeen paluunsa jälkeen, mikä lopulta jätettiin väliin samasta syystä kuin edellinenkin idea, eli tilanpuutteen vuoksi. Saimme myös vastauksen niihin kysymyksiin Tansaniassa, mitä olisimme Suomessa kysyneet vapaaehtoisilta, joten se olisi ollut siinäkin mielessä täysin turhaa materiaalia. Haastateltavistamme vain yksi oli kaiken lisäksi suomalainen, joten muiden haastateltavien kohdalla tämä ei olisi voinutkaan toteutua. Päädyimme siis lopulta siihen, että kaikki dokumentissa näkyvä materiaali on Tansaniassa kuvattua. Käsikirjoituksemme lyheni siis huomattavasti alkuperäisestä, joskin kuvamateriaalia paikan päältä saatiin suunniteltua enemmän ja käsikirjoituksesta poiketen haastattelimme myös useampaa henkilöä.

Tarinoita muodostui kolme kappaletta, kuten käsikirjoitusvaiheessa suunniteltiin. Kolmannessa tarinassa päähenkilöitä on kuitenkin kaksi yhden sijaan, sillä yhdessä tapauksessa on kyse pariskunnasta. Dokumentti on aikalailla informatiivinen, mikä oli alkuperäisessäkin käsikirjoituksessa ideana, eli saattaa ihmisille tietoa vapaaehtoisuudesta, toteutui mielestäni hyvin tässä dokumentissa.

4.2 Kuvaus

Koska Vapaaehtoisen palkka -dokumentti on ennen kaikkea informatiivinen, oli tieto tuotava esille jollakin keinoin. Käsikirjoitusvaiheessa olin jo päättänyt, että informaatio tulisi henkilöhahmojen suusta, joten tärkeimmät kuvaustilanteet sisällön kannalta olivat haastattelut. Päädyin varmaan ratkaisuun näiden kannalta, eli kuvaamaan perinteiseen malliin haastattelukuvat, sen takia että niillä on sekä mahdollista rauhoittaa kuvitusta, että ne ovat myös kuvaustilanteen kannalta helpompia kun tekijöitä on vaan kaksi. Käytämme siis ”puhuvia päitä” dokumentissa harkitusti, mutta maltillisesti.

Vapaaehtoisen palkka -dokumentti on rakenteeltaan lähimpänä Nicholsin selittävää moodia, mutta kuvaus on myös havainnoivaa. Kuvasimme tapahtumia lähinnä kuvituskuvana, sillä kuvausjaksomme oli hyvin lyhyt ja siksi emme pystyneet seuraamaan pidempi aikaisesti mitään yksittäistä tapahtumaa. Halusimme taltioida asiat niin kuin ne

todellisuudessa tapahtuivat, joten emme lavastaneet mitään otoksia. Kuvituksemme on pääsääntöisesti tapahtumaa vapaaehtoisten työstä ja vapaa-ajasta.

Käytännössä kuvasimme kaikkea mihin meillä oli mahdollisuus, sillä ajanpuutteen vuoksi oli mentävä sen mukaan miten haastateltavilla oli aikaa ja minne paikallisten kanssa pääsi käymään. Tansania kohteena vaati sen, että tarvitsimme oppaan seuraksemme joka paikkaan, emmekä siis voineet lähteä kauemmaksi vapaaehtoiskeskuksesta kahden naisen kesken. Näihin kuvaus- ja aikataulupuitteisiin nähden onnistuimme saamaan onneksemme erittäin paljon kuvausmateriaalia.

Sain iloisena yllätyksenä myös avukseni paikallisen järjestön kuvaajan, jonka kanssa teimme yhteistyötä haastattelutilanteissa, sekä kävimme yhdessä kuvaamassa vapaa-ajanvietteitä. Apu oli suuri ja oli mukava nähdä paikallisten oman alan työtapoja. Saimme käyttöön järjestön kuvauskalustoa, muun muassa Canon 5D Mark II, joka oli myös mukava lisä ja helpotti työtämme. Paikallisen kuvauskaluston lisäksi itselläni oli mukana Canon 600D järjestelmäkamera, jalusta ja pieni taskuvalo.

4.3 Leikkaus

Leikkauksivaiheessa dokumentti valmistuu ja saa lopullisen muotonsa. Säilytin käsikirjoitusvaiheen ideani leikata haastateltavien tarinat lomittain, eli leikkausstrategian mukaisesti rinnakkaiset tarinat erikseen. Mielestäni tämä oli tälle dokumentille paras leikkausmuoto, sillä päähenkilöitä on useampi ja heillä kaikilla on omat tarinansa. Varsinaisia tapahtumia ei dokumentissani niinkään ole, vaan juoni rakentuu aihepiirien varaan. Pyrin leikkaamaan tarinat niin, että ne jatkavat toinen toisiaan aiheiden mukaan. Käytän siis myös haastattelurungon mukaista leikkausta.

Dokumentin alussa esittelen henkilöhahmot, jonka jälkeen menen syvemmälle heidän kokemuksissaan ja annan heille vapauden kertoa niin hyvistä kuin huonoistakin kokemuksista vapaaehtoisena olemisessa. Täytän heidän kertomuksiaan vapaaehtoisjärjestön edustajien haastatteluilla ja paikallisten kommenteilla. Pyrin myös tuomaan Tansanian kulttuuria esille totuudenmukaisesti ja sellaisena kuin sen itse koin siellä ollessani.

Leikkausrytmi on melko rauhallista, sillä puhetta ja informaatiota on paljon. Olen pyrkinyt rytmittämään tekstiä välikuvituksella ja musiikilla.

4.3.1 Kerronnan apuvälineet

Nämä asiat, joita otsikoin kerronnan apuvälineiksi ovat kenties juuri niitä ”hiljaisia” käytäntöjä, joita olen oppinut hyödyntämään opiskelun ja työharjoittelun lomassa. Dokumenttia rakentaessa luovuus on rajana ja siten kaikki, mitä voi aiheen ja muodon puitteissa hyödyntää on sallittua. Dokumenttielokuvassa siis kaikki mitä voi näyttää videon tai äänen muodossa on käytettävissä.

Videokuva koostuu monista kuvista, joten yhtäläillä valokuvia voi hyödyntää kerronnan keinona. Vapaaehtoisen palkka -dokumentissa yksi henkilöhahmoistamme työskenteli sairaalassa ja emme siksi saaneet kuvata häntä työnsä parissa. Ilman muita ilmaisukeinoja tämä olisi muodostunut ongelmaksi meille. Onneksemme henkilömme oli tehnyt työtä jo jonkin aikaa sairaalassa ja hänestä oli otettu kuvia työnsä parissa useaan otteeseen. Tämä osio dokumenttia on siis lähestulkoon kokonaan kuvitettu valokuvien avulla. Lopputuloksessa se tuo mukavan eroavaisuuden muihin dokumentin tarinoihin.

Dokumenttielokuvat ovat aiheidensa puolesta usein yhteiskunnallisesti kantaaottavia, ajankohtaisia tai historiallisia. Aiheeni ei ole historiallinen, joten se sijoittuu tähän hetkeen. Se antaa informaatiota tämän hetken vapaaehtoisuskulttuurista ja maailman maiden yhteistyöstä. Hyödynnän dokumentissa muun muassa ajankohtaisia lehtiartikkeleita draamanluomisessa. Haluan osoittaa näiden avulla teeman ajankohtaisuutta ja vakaavuutta. Koen, että tämä tuo myös uskottavuutta dokumenttiin.

Käytän dokumentissa myös symboliikkaa hyväksi, sillä leikkauspöydällä tekstiä kuvittaessani, huomasin sattumalta joidenkin kuvien sopivan täydellisesti puheen alle. Olin muun muassa kuvannut patkää, jossa näkyy Nelson Mandelan pää maalattuna paikalliseen rakennukseen ja oivalsin, että voin käyttää sitä lääkärin puheen alla kuvituksena, kun hän kertoo sairaalan avoimesta periaatteista ottaa vapaaehtoisia vastaan ilman erityisempää kokemusta sairaalatyöstä. Hän sanoo puheessaan, että me olemme kaikki täällä, sen takia että olemme saaneet joltakin mahdollisuuden siihen.

Värimäärittely on dokumentissani tärkeä kerronnanelementti, sillä erottelen eri tarinat keskenään värimaailmoilla. Tämä on oikeastaan keino, jota käytin selkeyttääkseni dokumenttia ja helpottaakseen katsojaa erottamaan milloin kukin tarina vaihtuu. Jokaisella tarinallani on oma teemaan sopiva värimaailma, jonka tarkoituksena on vaivihkaa ohjata katsojaa toiseen tarinaan (kuva 3).



KUVA 3. Esimerkki Vapaaehtoisen palkka -dokumentin värimäärittelystä

Vapaaehtoisen palkka -dokumentissa grafiikka on melko pelkistettyä ja keskittyy lähinnä paikkojen ja nimien esille tuomiseen. Dokumentissa on käytetty yhdenlaista fonttia, jotta grafiikka pysyy yhtenäisenä. Dokumentin eri tarinoissa on värimäärittelyn kanssa yhtenäisesti värikoodatut nimipalkit henkilöille. Grafiikoilla olisi mahdollista myös tuoda erilaisia tilastoja ja muita kaavakkeita esille. Näitä en kuitenkaan kokenut dokumentissamme hyödylliseksi. Dokumentin otsikossa käytän hyödyksi Tansanian maan lipun värejä.

Dokumentin intro on grafiikanomainen. Videopätkät liikkuvat kuvaruudulta toiseen ruutuun, esitellen jokaisen dokumentin päähenkilön heti alkuun ja hieman myös afrikkalaista maisemaa. Näin katsoja saa pienen käsityksen siitä, mitä dokumentissa tulee näkymään ja minkälaisesta dokumentista on kyse.

4.3.2 Äänimaailma

Äänimaailma on oikeastaan työparini osiota, mutta ohjaajana dokumentissa olen ollut osallisena tässäkin prosessissa. Ääni on tärkeä ensisijaisesti informaation jakajana, mutta myös tunnelman ja paikan luomisessa.

Pelkällä äänellä on mahdollista kertoa kulttuurista, paikasta ja ajasta. Vapaaehtoisen palkka kertoo nykyajan vapaaehtoismatkailusta Afrikassa. Afrikkalainen kaupankäynti, luonnonäänet ja musiikki ovat vahvasti esillä dokumentissa. Työparini Pauliina Vilpakka on myös onnistunut jäljittelemään omalla musiikillansa afrikkalaista tunnelmaa ja dramatisoimaan dokumentin teemoja musiikin avulla.

Tansaniasta jäi mieleen afrikkalaisten kyky säilyttää traditionaalinen musiikki nykyajan musiikin ohella. Dokumentissa olemme taltioineet materiaalia paikallisilta keikoilta, joissa nähdään tanssia ja musiikkia yhtä vahvoina elementteinä. Asut vaihtelevat nykyajan länsimaalaisista vaatteista afrikkalaisiin asusteisiin. Tämän synergian voi kuulla musiikissa, jossa länsimaalaiset vaikutteet kohtaavat afrikkalaisen kulttuurin.

Olen pyrkinyt vahvistamaan henkilöhahmojen tunnetiloja musiikin avulla. Dokumentissa vapaaehtoiset kertovat afrikkalaisen ja länsimaalaisen kulttuurin kohtaamisesta ja myös niistä vaikeista asioista joita Afrikassa vielä nykypäivänä esiintyy. Naisten ja

lasten asema erityisesti on vielä eri asteella kuin eurooppalaisilla. Musiikin avulla on helppo päästä tunnelmaan käsiksi kun käsitellään vaikeampia aiheita. Vastapainona siirtymämme jälleen iloisempiin aiheisiin, käytän musiikkia johdattajana. Se on helppo ja tehokas kerronnan keino.

Käytämme ensisijaisesti taltioituja ääniä paikanpäältä, mutta myös tehosteääniä tarpeen mukaan. Mitä rikkaampi äänimaailma on, sitä aidompi lopputulos tilanteista muodostuu. Aina ei ole mahdollista saada kaikkia ääniä nauhalle paikan päällä, joten jälkikäteen lisätyt tehosteäänit auttavat tällöin puuttuvien äänten paikkaamisessa.

5 POHDINTA

Vaikka olin ottanut Tansaniasta etukäteen selvää, toi se minulle paljon myös yllätyksiä. Seuraamalla monia vapaaehtoisdokumentteja saa sellaisen käsityksen, että kaikki afrikkalaiset elävät savimajoissa ilman vettä ja ruokaa, ja ongelmat ovat liian suuria korjattavaksi. Tämä on toki hieman liioiteltua, sillä Afrikassa asuu myös maailman rikkaimpia ihmisiä. Tansania toi kuitenkin minulle konkretiaa siitä, mitä ainakin yhdestä Afrikan maasta löytyy: Iloisia ja viisaita ihmisiä, media-alan ammattilaisia, vaatimattomasti eläviä, mutta silti modernin maailman kansalaisia. Korruptio on suuri ongelma, mutta ongelmat ovat hyvinkin korjattavissa. Tansanialla on siis hyvät mahdollisuudet tulevaisuudessa.

Kun lähdin tekemään tällaista projektia, kuvittelin meneväni maahan, jossa joudun varomaan jokaista liikettäni, kuvaamistani hämmästeläisiin ja sähkön, sekä kuvauslupien ja muiden puutteiden vuoksi materiaalia olisi hankala saada tehtyä. Onnekseni tämä kaikki jäi turhaksi peloksi, sillä paikan päällä oli aivan samanlaisia ihmisiä kuin me: Aloittelevia media-alanopiskelijoita ja ammattilaisia, jotka haluavat jakaa informaatiota, kulttuuria ja taidetta.

Dokumenttielokuvan editointivaihe kesti huomattavasti pidempään mitä olin itse alunperin suunnitellut ja kuvitellut. Työnmäärä kokopitkän dokumentin leikkaamisessa ylätti minut täysin, joskin myös opetti lisää tältä alalta. Aiheeni tälle opinnäytetyölle oikeastaan muodostui sitä mukaan, kun tajusin mitkä kaikki mahdollisuudet minulla oli käytettävissä vielä editointivaiheessa dokumentin kerrontaa ajatellen.

Dokumentin editointivaiheen ollessa loppuillaan Helsingin Sanomat julkaisi kriittisen artikkelin *Art in Tanzanian vapaaehtoisjärjestöstä*, jonka kautta mekin olimme Tansaniaan lähteneet. Vaikka artikkeli *Orpokoteihin mennään kuin huvipuistoon - vapaaehtoistyöstä tuli bisnestä* (Berner & Werp, HS 12.4.2015) olikin negatiivissävytteinen järjestöä kohtaan, sain varmuutta siitä, että dokumenttimme on edelleenkin hyvin ajankohtainen ja aiheemme vapaaehtoistyöstä ja järjestöistä jakaa edelleen monia mielipiteitä. Dokumenttimme käsittelee juurikin niitä teemoja, joista kyseisessä artikkelissa väitellään. Artikkelin luettuani, näin henkilökohtaisella tasolla, tunsin että dokumenttimme sai jälleen kerran uutta sisällöllistä merkitystä ja arvoa.

Hyödynsin projektissani kaikkia aikaisempia kokemuksiani dokumentin teosta ja niitä ”hiljaisia” käytäntöjä, joita ala on minulle tähän mennessä opettanut. Tämä opinnäytetyö on kertaus näistä traditioista, sekä teoriakatsaus dokumentin rakentamisen eri menetelmiin.

Opinnäytetyötä kirjoittaessani mieleeni on putkahtanut uusia dokumentti-ideoita ja ennen kaikkea ideoita siitä, miten toteuttaa uudet projektini. Toivon, että kaikki ne aloittelevat dokumentintekijät, jotka tätä opinnäytetyötä lukevat, saavat myös ideoita tästä omiin projekteihinsa. Minulle tämä toi luottamusta omalle työlleni ja tulevaisuuden päämäärille.

LÄHTEET

- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa - Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijänopas. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Aitken, I. 2006. Encyclopedia of the Documentary Film. New York: Routledge.
- Berner, S., Welp, K. 2015. Orpokoteihin mennään kuin huvipuistoon – vapaaehtoistyöstä tuli bisnestä. Helsingin Sanomat. Luettu 6.5.2015
<http://www.hs.fi/sunnuntai/a1428637715578?jako=e5b8e679983de64fe97fd09f71f2c67a>
- Curran Bernard, S. 2007. Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Non-Fiction Films. Second Edition. United States of America: Elsevier Inc.
- Documentary Storytelling Techniques. Luettu 20.2.2015.
<http://www.desktop-documentaries.com/storytelling-techniques.html>
- Iholla. 2012-. Ohjaus: Mika Hotakainen, Tomi Ylisuvanto. Tuotanto: Moskito Television.
- Jong, W., Rothwell, J. & Knudsen, E. 2012. Creative Documentary. Theory and Practice. United States of America: Pearson Education Limited.
- Kelloniemi, M. 2011 Visuaalisen tematiikan merkitys dokumenttielokuvan käsikirjoituksessa. Viestinnän koulutusohjelma / Audiovisuaalinen media. Kymenlaakson ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.
- Lee-Wright, P. 2010 The Documentary Handbook. Oxon: Routledge.
- Letter from Siberia (Lettre de Sibérie). 1957. Ohjaus: Chris Marker. Tuotanto: Argos-Films ja Procinex, Ranska.
- Man Bites Dog (C'est arrivé près de chez vous). 1992. Ohjaus ja tuotanto: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoit Poelvoorde, Belgia.
- Man with a Movie Camera. 1929. Ohjaus: Dziga Vertov. Tuotanto: VUFKU, Soviet Union.
- Man with a Movie Camera. Luettu 22.1.2015
http://en.wikipedia.org/wiki/Man_with_a_Movie_Camera.
- Rosenthal, A. 1996. Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos. United States of America: Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville.
- Saunders, D. 2010. Documentary. Oxon and New York: Routledge.

Sedergren, J. & Kippola, I. 2009. Dokumentin ytimessä. Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904-1944. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Sivuraiteilla. 2013. Ohjaus: Kirsi Markkanen. Tuotanto: Production House.

Valkola, J. 2002. Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino

Workers Leaving The Lumière Factory in Lyon (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon). Ohjaus: Louis Lumière Tuotanto: Louis Lumière, Ranska.

LIITTEET

Liite 1. DVD Vapaaehtoisen palkka -dokumentti