

Anna-Pia Ahola

Todellisuuden ja totuuden maailmassa

Nummidoc ideasta dokumenttielokuvaksi

Opinnäytetyö

Kevät 2015

SeAMK Liiketoiminta ja kulttuuri

Kulttuurituotannon ko

SeAMK 

SEINÄJOEN AMMATTIKORKEAKOULU
SEINÄJOKI UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

SEINÄJOEN AMMATTIKORKEAKOULU

Opinnäytetyön tiivistelmä

Koulutusyksikkö: Liiketoiminta ja kulttuuri

Tutkinto-ohjelma: Kulttuurituotanto

Suuntautumisvaihtoehto: Mediatuotanto

Tekijä: Anna-Pia Ahola

Työn nimi: Todellisuuden ja totuuden maailmassa: Nummidoc ideasta dokumenttielokuvaksi

Ohjaaja: Jukka Saarela ja Esa Savola

Vuosi: 2015

Sivumäärä:

Liitteiden lukumäärä: 3

Tässä opinnäytetyössä käyn läpi dokumenttielokuvan historiaa ja määritelmiä lyhyesti, kuvailen dokumenttielokuvan eri tyylilajeja ja moodeja sekä pohdin dokumenttielokuvan etiikkaa ja suhdetta todellisuuteen. Kuvailen myös oman dokumenttituotantoni eri vaiheet pohtien niiden onnistumista.

Tein opinnäytetyöni mediaosuutena dokumenttielokuvan Nummirock-metallifestivaalista. Tuotanto alkoi vuoden 2013 lopussa, ja dokumenttielokuva tuli valmiiksi huhtikuussa 2015. Työnimenä oli Nummidoc, joka lopulta päättyi myös dokumenttielokuvan nimeksi.

Tuotantoprosessin kuvauksen ohessa pohdin, miten dokumenttielokuvatuotannon eri vaiheet voivat vaikuttaa dokumenttielokuvan totuudellisuuteen ja mitä tulee ottaa esimerkiksi leikkausvaiheessa huomioon, ettei todellisuus vääristy.

Kerron myös tilanteista, joissa täytyi pohtia valintojamme eettisestä ja moraalisesta näkökulmasta.

Avainsanat: dokumenttielokuva, dokumenttielokuvatuotannon prosessi, todellisuuden esittäminen, etiikka, Nummirock

SEINÄJOKI UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Thesis abstract

Faculty: School of Business and Culture

Degree programme: Degree Programme in Cultural Management

Specialisation: Media Management

Author: Anna-Pia Ahola

Title of thesis: In the world of reality and truth: Nummidoc from an idea to a documentary film

Supervisors: Jukka Saarela and Esa Savola

Year: 2015

Number of pages:

Number of appendices: 3

In this thesis, I briefly cover the history and definitions of documentary film, as well as the different styles and modes of documentary film. I also consider the ethics of documentary filmmaking and the relation between documentary film and reality. I also describe the process of my documentary production.

I filmed a documentary of the Nummirock Metal Festival as the audio-visual part of my thesis. The pre-production of the documentary began at the end of year 2013. The documentary, called Nummidoc, was finished in April 2015.

As I describe the production process of Nummidoc, I ponder how the different phases of the production may affect the truthfulness of the documentary. For example, what to take into account during the editing phase so that the represented reality will not differ from reality.

I also address the situations during the production where ethics and morals had to be taken into consideration.

Keywords: documentary film, documentary production process, presentation of reality, ethics, Nummirock

SISÄLTÖ

Opinnäytetyön tiivistelmä.....	1
Thesis abstract	2
SISÄLTÖ.....	3
Kuvio- ja taulukkoluetelo.....	4
Käytetyt termit ja lyhenteet	5
1 JOHDANTO.....	6
2 DOKUMENTTIELOKUVA.....	7
2.1 Historiaa ja määritelmiä.....	7
2.2 Lajityypit	8
2.3 Moodit	11
2.4 Dokumentin etiikka ja suhde todellisuuteen	14
3 NUMMIROCK-DOKUMENTIN TUOTANTOPROSESSI	17
3.1 Idea, yhteydenotto festivaalin tuottajiin ja esituotanto.....	17
3.2 Käsikirjoittaminen	20
3.2.1 Kevään haastattelukuvaukset ja suuntaa käsikirjoitukselle	25
3.2.2 Kuvakäsikirjoitus	26
3.3 Festivaaliviikko ja vahvistuksia kuvaustiimiin	29
3.4 Jälkituotanto ja sen haasteet.....	33
4 YHTEENVETO	35
LÄHTEET	37
LIITTEET	39
Taulukko 1. Dokumentin tyylin suhde aikaan.....	9

Käytetyt termit ja lyhenteet

Story editor	Story editorin, vapaasti suomennettuna tarinan leikkaajan, työnkuvaan voi kuulua koko ei-fiktiivisen tuotannon aikana tehtävä tarinan rakentaminen, kuten käsikirjoittamisen ja jälkituotannon aikana. Story editor ei ole vakiintunut termi elokuva- ja televisioiteollisuudessa. (What do story editors do?)
Synopsis	Synopsis on tiivistelmä tehtävän elokuvan tai dokumenttielokuvan keskeisestä sisällöstä, ja siitä käy ilmi elokuvan idea ja juoni. Dokumenttielokuvan synopsis kertoo myös elokuvassa käytettävän tyylin. (Aaltonen 2011, 73–74.)

1 JOHDANTO

Nummirock on vuosittain juhannusviikonloppuna järjestettävä metallimusiikkifestivaali. Päätimme työparini Mari Hernesniemen kanssa yhdistää voimamme ja teimme opinnäytetyömme mediaosuutena dokumenttielokuvan Nummirock-metallifestivaalista. Festivaali oli molemmille ennestään tuttu. Itse olin ollut Nummirockissa festivaalivieraana ensimmäisen kerran vuonna 2009. Molemmat olimme ihastuneet festivaalin rentoon tunnelmaan ja tietysti hyvään musiikkiin, ja meitä kiinnosti tutustua festivaalin taustoihin tarkemmin.

Tuotantoprosessi alkoi varsinaisesti vuoden 2013 lopussa. Erinäisten käännteiden myötä tuotantoprosessi venyi lopulta puolitoistavuotiseksi ja dokumenttielokuva, Nummidoc, valmistui loppukevästä 2015. Teimme lähes kaiken Hernesniemen kanssa kahdestaan – ideoinnista käsikirjoittamiseen, tuottamiseen, ohjaamiseen ja jälkituotantoon – ja tuotantoprosessi osoittautuikin välillä melko raskaaksi. Oma kokemattomuutemme kouluprojekteja suuremmista tuotannoista ja tarvittavan ajan puute vaativat veronsa ja näkyvät myös lopputuloksessa, mutta kokemus oli opettavainen ja äärimmäisen mielenkiintoinen.

Opinnäytetyöni kirjallisessa osassa tarkastelen dokumenttielokuvaa ja sen määritelmiä sekä pohdin sen suhdetta todellisuuteen. Käyn läpi Nummidoc-tuotannon vaiheet pohtien samalla, miten kukin vaihe vaikuttaa todellisuuden näyttäytymiseen dokumenttielokuvassamme. Miten ohjailemme dokumenttielokuvassa nähtäviä henkilöitä mahdollisesti muotoilemalla kysymykset tietyllä tavalla, miten näkökulmamme saattaa vääristää todellisuutta ja miten leikkauspöydällä todellisista tapahtumista kuvattu materiaali muuttuu erilaiseksi.

Dokumenttielokuvan tuotantoon kuuluvat olennaisena myös eettiset kysymykset. Kun kohteena on todellinen henkilö, dokumenttielokuvan tekijällä on tietty vastuu kohdettaan sekä yleisöään kohtaan. Miten kuvata ja esittää henkilön elämää siten, että siitä ei koidu henkilölle negatiivisia seurauksia pysyen samalla totuudessa, jota katsoja odottaa? Pohdin myös dokumenttituotannon eri vaiheiden onnistumista oman kokemukseni pohjalta.

2 DOKUMENTTIELOKUVA

2.1 Historiaa ja määritelmiä

Dokumenttielokuvia on tehty muodossa tai toisessa niin kauan, kun elokuva taiteena on ollut olemassa. Joulukuun 28. päivänä vuonna 1895 ranskalaisveljekset Auguste ja Luis Lumière pitivät yhden ensimmäisistä julkisista elävän kuvan näytöksistä kankaalle heijastettuna Pariisissa. Näytöksiä oli ollut aiemminkin, ja ensimmäiset elokuvat olivat yleensä yhdellä otoksella kuvattuja. Esimerkiksi Lumièren veljekset veivät kameransa rannoille, puistoihin ja kaduille ja kuvastivat ihmisten jokapäiväistä elämää. (Bordwell & Thompson 2008, 442.) Rabigerin (2009, 67–68) mukaan juuri Lumièren veljekset asettivat elokuvateollisuuden alulle kuvaamalla tavallisten ihmisten arkea, jotka eivät edes olleet tietoisia olevansa mukana tekemässä historiaa. Näitä ensimmäisiä elokuvia voidaankin verrata löyhästi dokumenttielokuvaan; molemmat kuvaavat todellista maailmaa ja todellisia ihmisiä todenmukaisessa ympäristössään.

International Documentary Associationin emeritajohtaja Betsy A. McLanen (2012, 4–5) mukaan ensimmäisen dokumenttielokuvan sanotaan olevan Robert Flahertyn *Nanook – Pakkasen poika* (*Nanook of the North*) vuodelta 1922. Elokuva kertoo eskimoiden elämästä, jota Flaherty oli kuvannut haluten tuoda kyseisen kansan elämää suuren yleisön tietoisuuteen. Näin Flaherty kehitti uuden tavan tehdä elokuvaa. Flahertyn toinen dokumenttielokuva sai dokumenttielokuvatekijä John Griersonin keksimään uuden merkityksen *documentary*-sanalle. Hän käytti sitä Flahertyn *Moana*-elokuvan arvostelussaan vuonna 1926 kirjoittaen, että elokuvalla oli *documentary value*, dokumentaarista arvoa. Sana *documentary*, eli dokumentti, pohjautuu latinankielisestä sanasta *docere*, joka tarkoittaa opettamista.

Dokumenttielokuvien ohjaaja, tuottaja ja käsikirjoittaja Jouko Aaltosen mukaan (2011, 15–16) Griersonin (1966) määritelmä dokumenttielokuvasta, ”todellisuuden luovaa käsittelyä”, on hyvä, sillä se on tarpeeksi väljä antaakseen dokumenttielokuvien tekijöille vapauden kokeilla ja hakea muotoa, ollen samalla jännitteinen. Elokuva on jaettavissa kahteen päätyyppiin; fiktiiviseen ja ei-fiktiiviseen. Dokumenttielokuva kuuluu nimenomaan ei-fiktiiviseen tyyppiin, sillä se esittelee todelli-

sen maailman. Maailman, jossa ihmiset ovat tai ovat olleet olemassa ja katsoja tietää kuvatun maailman ja henkilöiden olevan todellisia. David Borwellin ja Kristin Thompsonin (2008, 338) mukaan dokumenttielokuvan tunnistaa sellaiseksi usein jo nimen perusteella, sillä ihmisillä on tiettyjä opittuja mielle yhtymiä dokumenttielokuvaan liittyen.

Elokuvakriitikko ja teoreetikko Bill Nicholnsin (2001, luku 6) mukaan Griersonin (1966) määritelmä vaatii tarkennusta. Hän toteaa, että ”todellisuuden luova käsittely” tunnustaa sen, että dokumenttielokuvan tekeminen on luova pyrkimys, mutta jättää ”todellisuuden” ja ”luovan käsittelyn” välisen ristiriidan ratkaisematta. Toisaalta tämä tarjoaa hänen mukaansa yhden selityksen dokumenttielokuvan veto-voimalle. Nichols (2001, luku 6) toteaa, että dokumenttielokuva kertoo todellisudesta ja oikeasti tapahtuneista asioista, mutta tulee ottaa huomioon, että fiktiivisiä elokuvia tehdään perustuen tositahtumiin ja eläviin tai joskus eläneisiin ihmisiin. Mikä erottaa dokumenttielokuvan näistä Nicholnsin mukaan on se, että dokumenttielokuvan henkilöt esiintyvät omana itsenään, kun taas fiktiivisessä elokuvassa henkilöt ovat hahmoja, joita näyttelijät esittävät. Nicholnsin (mp.) mukaan dokumenttielokuvalla on oma äänensä, mikä erottaa sen ei-dokumenteista, kuten valvontavideokuvasta, tiedeohjelmista tai informatiivisista ohjevideoista. Dokumenttielokuvissa voidaan käyttää esimerkiksi faktatietoa ja valvontavideokuvaa, mutta dokumenttielokuva esittää asiat niitä tulkiten ilmaisuvoimaisesti ja puoleensavetävästi. Dokumenttielokuva tarkastelee maailmaa henkilökohtaisemmasta näkökulmasta kuin esimerkiksi uutiset, ja näin dokumenttielokuvalla on oma äänensä.

Dokumenttielokuvan ääni johtuu oman näkemykseni perusteella siitä, että dokumenttielokuvan tekijän oma arvomaailma, näkökulma ja suhtautuminen näkyvät siinä. Dokumenttielokuvan tekijät päättävät itse, mistä haluavat dokumentin tehdä. Aaltonen (2011, 20) toteaa, että ”dokumenttielokuva on luovaa, tekijälähtöistä ja persoonallista ilmaisua, siis taidetta”. Ehkä juuri sanat taide ja ilmaisu kertovat jo, että elokuvassa on koettavissa oma äänensä. Tv-uutisissa esitetään faktoja ja videokuvaa uutisoitavasta asiasta. Dokumenttielokuvassa pysytellään todellisessa maailmassa ja oletettavasti totuudessa, mutta asiat ilmaistaan eri tavalla. Dokumentaristin näkökulma ja tekemänsä valinnat esimerkiksi päähenkilön suhteen vaikuttavat paljolti siihen, mitä dokumenttielokuvassa nähdään.

2.2 Lajityypit

Sana *genre* on varmasti jokaiselle tuttu, ja jokainen tietää mitä sillä tarkoitetaan, vaikka ei sen virallista määritelmää tietäisikään. Genreistä kuulee puhuttavan kaikkien taiteenlajien yhteydessä. Puhuttaessa elokuvasta, moni osaa sanoa, mikä genren elokuvista pitää eniten; onko se sitten musikaali- tai toimintaelokuva. David Bordwell ja Kristin Thompson (2008, 318–319) toteavat, että puhuttaessa elokuvan genreistä, puhutaan tietyn tyyppisistä elokuvista. Heidän mukaansa jotkin genret erottuvat toisistaan teeman mukaan, kuten gangsterielokuvat, mutta toiset, kuten musikaalit, erottuvat jo siitä, että toistuva musiikki ja laulu ovat osa musikaalielokuvaa. Bordwell ja Thompson (2008, 321) toteavat, että vaikka jotkin genret ovat yleisön suosiossa vuosikymmenestä toiseen, ne muuntuvat ajan saatossa. Esimerkiksi komedia 1920-luvulla oli hyvinkin erilaista verrattuna nykyajan komediaan. Aaltosen (2006, 47) mukaan dokumenttielokuvaa voidaan pitää omalla genrenään, sillä katsoja tunnistaa dokumenttielokuvan ulkoiset tunnusmerkit. Hänen mukaansa (s. 49) dokumenttielokuvan genren sisällä tapahtuu genreytymistä, ja dokumenttielokuvan genreiksi ovat muodostuneet muun muassa henkilökohtainen, antropologinen ja historiallinen dokumenttielokuva. Aaltonen (s. 50) toteaa, että on kuitenkin tavanomaista, että lajityyppejä yhdistellään. Samoinhan fiktiivisen elokuvan genret usein risteytyvät. Nykyään usein puhutaan esimerkiksi kauhukomediasta tai toimintakomediasta.

Aaltosen (2006, 72) mukaan henkilökohtainen dokumenttielokuva on vakiintunut dokumenttielokuvan lajityypiksi, ja sitä voidaan pitää kotimaiselle dokumenttielokuvalla tyypillisenä vuosituhanteen vaihteen jälkeisenä aikana. Henkilökohtainen dokumenttielokuva sai alkunsa 1960-luvulla, kun syrjässä olleet ryhmät ja vähemmistöt alkoivat vaatia oikeuksiaan (Barsam 1992, 361; Aaltosen 2006, 72 mukaan). Henkilökohtainen dokumenttielokuva kertoo joko tekijästä itsestään tai hänen läheisestään, kuten perheenjäsenestä. Tekijä on itse läsnä henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa. On tyypillistä, että henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa erilaiset elementit ja elokuvaajat yhdistyvät, mikä antaa tekijälle suuren vapauden. Tekijän oma näkökulma sitoo dokumentin osat yhteen. (Aaltonen 2006, 76-77.)

Tampereen yliopiston verkkosivuilla (Antropologinen tutkimus: Mitä se on?) määritellään antropologista tutkimusta:

Kuten antropologia-termin kreikankieliset kantasanat *anthropos* (ihminen) ja *logos* (tieto, järki) ilmaisevat, antropologia on ihmistiede. Sen perimmäisenä tarkoituksena on inhimillisen kulttuurin kartoittaminen ja ymmärtäminen.

Antropologisen elokuvan keskeinen piirre on toisen kulttuurin ymmärtäminen (Aaltonen 2006, 59). Aaltosen (s. 51) mukaan kaikki elokuva on jollakin tavalla liitettävissä antropologiaan, sillä elokuva on kulttuurin tuote. Elokuvassa on havaittavissa kulttuurin piirteitä heijastaen massojen käsityksiä. Antropologisessa elokuvassa käsitellään usein ihmisen käyttäytymistä ja sosiaalista toimintaa, ja kulttuuri ja ihmiset nähdään sellaisena kuin ne kuvaushetkellä ovat (Hampe 1997, 27–28; Aaltosen, 2006, 49 mukaan). Kuten nykyinen antropologia, myös antropologinen elokuva on tulkitsevaa, dialogista, refleksiivistä ja kriittistä (Ruby 2000, 36; Aaltosen 2006, 57 mukaan).

Historiallinen dokumenttielokuva käsittelee Aaltosen (2006, 66–68) mukaan nimensä mukaisesti menneisyyttä ja jo tapahtunutta, jossa dokumenttielokuvan tekijä ei itse ole ollut mukana. Koska historia, mennyt, ei tapahdu nyt, se on olemassa meidän omassa tietämyksessämme, minkä vuoksi historialliset dokumenttielokuvat käsittelevätkin tavallaan omaa aikaamme ja sitä mitä jostakin historiallisesta tapahtumasta tai hahmosta tiedämme (mts. 60–61). Aaltonen sanoo, että historiallisessa dokumenttielokuvassa on olemassa jännite argumentaation ja rekonstruktion välillä. Onko kyseessä argumentointi vai tarinankerronta, looginen esitys vai tapahtuneen jäljittely, vaiko näitä kaikkia? Historiallisen dokumenttielokuvan tekijä voi käyttää historiallisia dokumentteja lähteenään tai myös esittämisen kannalta, kuten arkistofilmiä tai ajankohdan kuvituksena. Aaltosen mukaan (s. 66–68) dokumenttielokuvan suhteessa aikaan on kolme tasoa: käsiteltävä aikakausi, elokuvan ajankohta ja elokuvan katsomisajankohta. Nämä kaikki ovat keskenään vuorovaikutuksessa, mikä tuo elokuvaan erilaisia merkityksiä.

Taulukko 1. Dokumentin tyylin suhde aikaan. Jouko Aaltosen (2006, 61) taulukko havainnollistaa dokumenttielokuvan tyylin suhdetta aikaan. Aaltonen pohjaa taulukkonsa Hannu Salmen (1993, 213) nelikenttään, joka koskee elokuvan käyttöä historiantutkimuksen lähteenä.

	KOHDE TAPAHTUNUT	KOHDE TAPAHTUU	KOHDE KUVITTEELLI- NEN
MATERIAALI TODELLINEN	Historiallinen dokumenttielokuva	Antopologinen dokumenttielokuva, seurantadokumentti, uutiskatsaus, taltiointi	Arkisto- materiaalia käyttävä fiktio
MATERIAALI KUVITTEELLI- NEN	Postmoderni dokumenttielokuva, draamadokumentti (dramatisoitu dokumentti)		Fiktio eri muodoissaan, mock documentary (valedokumentti)

2.3 Moodit

Bill Nicholisin (2001, luku 1) mukaan dokumenttielokuvat voidaan jakaa kuuteen erilaiseen moodiin. Dokumenttielokuvaluotannon moodit edustavat elokuvateollisuuden resurssien tarjoamia erilaisia mahdollisia tapoja tehdä dokumenttielokuvia. Eri moodit painottavat elokuvateollisuuden eri tekniikoita. Variaatioita moodeihin aiheuttavat esimerkiksi dokumenttielokuvan tekijä sekä aikakauden tavat.

Nicholisin (2001, luku 1) määrittelemät kuusi eri moodia ovat:

- Poeettinen
- Selittävä
- Havainnoiva
- Osallistuva
- Refleksiivinen
- Performatiivinen

Nicholsin (2001, luku 1) mukaan moodit ovat verrattavissa fiktiivisen elokuvan lajityyppeihin, kuten kauhuun, draamaan tai komediaan: Moodit tarjoavat löysän viitekehyksen eri elokuvatyyppien konventioille, mikä luo myös katsojalle odotuksia elokuvan sisällöstä ja tyylistä. Eli jos jokin elokuva määritellään komediaelokuvaksi, katsoja odottaa, että siinä on tiettyjä konventioita, kuten hauskaa dialogia ja päähenkilö joutuu esimerkiksi noloihin tilanteisiin. Samoin toimivat dokumenttielokuvan moodit, eli mikäli katsojalla on tiedossa, mihin moodin dokumenttielokuva luokitellaan, hän odottaa tiettyjä konventioita ja lähestymistapoja. Dokumenttielokuva voidaan Nicholsin (mt.) mukaan luokitella johonkin moodiin, mutta usein se voi sisältää elementtejä useasta eri moodista, kuten esimerkiksi refleksiivinen dokumentti voi sisältää suuriakin määriä osallistuvaa materiaalia. Dokumenttielokuvan moodi antaa täten elokuvalla rakennetta, mutta se ei määrää koko elokuvan järjestystä.

Poeettinen moodi painottaa Nicholsin (2001, luku 6) visuaalisia assosiaatioita ja dokumenttielokuvan tekijän huomio keskittyy elokuvan muotoon ja henkilöihin. Nicholsin (mt.) mukaan poeettinen moodi painottaa tunnelmaa, sävyä ja tunnetta enemmän kuin faktatiedon esittämistä; muun muassa rytmisyys ja kuvailevuus ovat keskeisiä elementtejä. Poeettisessa moodissa ei esimerkiksi ole jatkuvuusleikkausta, eli elokuvan tapahtumia ei voida välttämättä sijoittaa tiettyyn aikaan ja paikkaan. Todellista maailmaa käytetään raakamateriaalina, jota muunnellaan omaperäisesti. Katsoja saa tietoa – oppii – tunnereaktioiden kautta. Mitä tunnetaan, kun maailma koetaan poeettisella tavalla. Poeettinen moodi avaa uusia mahdollisuuksia välittää tietoa, jota se ei esitä suoralla tavalla. (mt.)

Selittävä moodi perustuu Nicholsin (2001, luku 6) mukaan sanalliseen selitykseen ja tiedonantoon. Katsojaa puhutellaan suoraan puheäänellä ja mahdollisesti tekstein. Suora puhuttelu antaa katsojalle halutun näkökulman ja se edistää annettua argumenttia. Selostus voi olla joko niin sanotusti voice-of-God commentary eli jumalan ääni -selostus, mikä tarkoittaa, että puhuja kuullaan, mutta häntä ei nähdä. Joissakin dokumenttielokuviissa, jotka kuuluvat selittävään moodiin, voidaan käyttää voice-of-authority commentarya, eli asiantuntijaselostusta. Tällöin selostaja myös nähdään dokumenttielokuvassa. Selittävä moodi luottaa loogiseen tiedonantoon. Annettu, katsojalle suoraan kerrottu tieto on pääasia. Toisin kuin elokuvaker-

ronnassa yleensä, kuvat ja leikkaus vain tukevat annettua tietoa. Kuvat toimivat esimerkiksi havainnollistaen puhuttua asiaa. Selittävä moodi on usein se, jonka katsojat yhdistävät herkimmin dokumenttielokuvaan. (mt.)

Havainnoiva moodi tarkoittaa Nicholsin (2001, luku 7) mukaan sitä, että kamera toimii osallistumattomana ja häiritsemättömänä välineenä elämän ja tapahtumien havainnoimiseen, eli tapahtumia seurataan niihin puuttumatta. Tämän dokumenttielokuvatyyppin synnyn mahdollisti Nicholsin (mt.) mukaan Kanadassa, Euroopassa ja Yhdysvalloissa toisen maailmansodan jälkeen kehittynyt kameratekniikka. Kehitettiin uusia, kevyempiä kameroita ja ääninauhureita, mikä mahdollisti äänen synkronoimisen kuvaan ilman suurta kalustoa ja kaapeleita. Uudet kamerat ja ääninauhurit mahdollistivat sen, että kameraa pystyi käsittelemään vain yksi henkilö. Monet elokuvantekijät päättivätkin luopua lavastuksesta ja komposition hallinnasta ja kuvasivat spontaanisti tapahtumia. Tuloksena syntyi dokumenttielokuvia, joihin ei lisätty kertojaaäntä, musiikkia, lavastettuja kohtauksia eikä monia haastatteluita. Dokumenttielokuvassa tapahtumat nähtiin sellaisina kuin ne olivat tapahtuneet ja ihmiset sellaisina kuin ovat. (mt.)

Osallistuva moodi tarkoittaa Nicholsin (2001, luku 7) mukaan sitä, että dokumentin tekijä sekä dokumentin kohde ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Vuorovaikutustapa voi olla haastattelu tai keskustelu, joka johtuu tekijän tutkimasta kysymyksestä. Mitä kuvassa nähdään kertoo tekijän ja hänen kohteidensa suhteesta ja tilanteen luonteesta. Toisin kuin havainnoivassa dokumenttielokuvassa, dokumenttielokuvan tekijällä on oma roolinsa tapahtumien kulussa. Tekijän läsnäololla sekä hänen näkökulmallansa on suuri vaikutus dokumenttielokuvaan. Myös katsojalle välittyy käsitys siitä, millaista tekijällä on ollut kuvatussa tilanteessa. (mt.)

Refleksiivinen moodi keskittyy Nicholsin (2001, 7) mukaan dokumenttielokuvan tekijän ja katsojan väliseen vuorovaikutukseen, toisin kuin osallistuva moodi keskittyy tekijän ja hänen kuvaamansa kohteen väliseen vuorovaikutukseen. Refleksiivinen moodi pureutuu Nicholsin (mt.) mukaan maailman esittämiseen liittyviin ongelmiin, mikä erottaa sen muista moodeista. Miten maailma esitetään? Mitä esitetään? Dokumenttielokuvasta ei nähdä läpi toiseen maailmaan, vaan se nähdään rakennettuna esityksenä. Refleksiivinen moodi myös haastaa realismin tyylinä ja

sitä tukevat tekniikat, kuten narratiivisen rakenteen, aikajärjestykseen perustuvan leikkauksen ja henkilöhahmojen kehittymisen. (mt.)

Performatiivinen moodi vetoaa Nicholisin (2001, luku 7) mukaan dokumenttielokuvan katsojan tunteisiin esittävällä tavalla, eikä tarjoa välttämättä erityisen todentukaista kuvaa maailmasta – esittävyys nousee suoran kerronnan edelle. Performatiiviseen moodiin kuuluvissa dokumenttielokuvissa todellisuuden ja kuvitellun yhdistely on Nicholisin mukaan tavallista, ja ne ottavat enemmän vapauksia muun muassa epätavanomaisilla narratiivisilla rakenteilla. Performatiivinen moodi nostaa kysymyksiä tiedosta ja siitä, mitä muuta kuuluu maailman ymmärtämiseen faktatiedon lisäksi. Maailmatietomme monimutkaisuus korostuu, kun sen subjektiivisia ja tunteisiin liittyviä osa-alueita korostetaan. Merkitys itsessään on subjektiivinen ja tunnepitoinen ilmiö, jonka jokainen kokee eri tavalla. (mt.)

2.4 Dokumentin etiikka ja suhde todellisuuteen

Timo Korhosen (2012, 40) mukaan Juha Räikkä (2002, 84) on määritellyt syitä siihen, miksi jokin ammatti on eettisesti herkkä. Keskeisiä syitä on Räikän mukaan kolme: itsenäisten valintojen ja vallan määrä, etäisyys arkipäivän moraaliin ja se, miten tunneperäisesti ammatissa tehtävän työn tuloksiin suhtaudutaan. Korhosen (2012, 40–41) mukaan Räikän analyysin perusteella dokumenttielokuvan tekijän ammatti on herkkä, ja eettisyys tulee usein puheeksi dokumenttielokuvan tekemisen yhteydessä. Korhonen toteaa, että dokumenttielokuvan tekijä luo luottamuksen tuntemattomaan henkilöön ilman, että tarkoituksena on muodostaa varsinaisesti ihmissuhdetta. Dokumentin päähenkilö kiinnostaa dokumenttielokuvan tekijää, mutta tarkoituksena on tuottaa kolmatta osapuolta kiinnostava elokuva.

Nichols (2001, luku 7) nostaa esiin eettisyyskysymyksiä kuvaillessaan dokumenttielokuvan eri moodeja. Esimerkiksi havainnoivan dokumenttielokuvan tekijä seuraa toisen ihmisen elämää siihen puuttumatta tai vaikuttamatta. Katsoja tekee omia johtopäätöksiään ja tulkintojaan dokumenttielokuvassa esiintyvistä ihmisistä. Mitä jos katsoja näkee, että henkilö ei ole terve tai käyttäytyy itseään vahingoittavasti, toimiiko dokumenttielokuvan tekijä eettisesti oikein ollessaan puuttumatta

siihen mitenkään? Nichols pohtii, onko eettisesti oikein kuvata toisen ihmisen elämää ilman, että tämä tietää tarkalleen mitä dokumenttielokuvan tekijä hakee. Tällöin henkilö saattaa muokata käyttäytymistään, mikä saattaa johtaa katsojan tekemiin virheellisiin tulkintoihin, jotka voivat olla joko positiivisia tai negatiivisia.

Aaltosen (2006, 190–191) mukaan dokumenttielokuvan teossa ei voi välttyä eettiseltä näkökulmalta, ja eettiset ongelmat voidaan jaotella neljään luokkaan:

- Tekijän omiin sisäisiin eettisiin ongelmiin eli siihen, miten uskollinen hän on itselleen taiteilijana
- Tekijän ja rahoittajien välisiin ongelmiin
- Tekijän ja kohteen välisiin ongelmiin
- Tekijän ja yleisön välisiin ongelmiin

Aaltosen (2006, 191) mukaan pääpaino on todellisuuden ja katsojalle esitetyn todellisuuden suhteessa. Aaltosen mukaan professori ja journalisti Brian Winston (2000, 115) on sitä mieltä, että journalismin eettiset periaatteet eivät enää päde, kun dokumenttielokuva nostetaan taiteeksi; taiteella on toinen, oma moraalinsa suhteessa totuuden kertomiseen. Winstonin mukaan dokumenttielokuvan tekemisen ongelma on se, että totuudelle pitäisi pysyä uskollisena ja samanaikaisesti kyetä esittämään se taiteellisesti. Filosofit Juhani Pietarinen ja Veikko Launis (2002, 42–57) määrittelevät etiikan moraalina tutkivana tieteenalana, eli ollaan kiinnostuneita siitä, mikä on hyväksyttävää tai tuomittavaa. Journalistinen etiikka on jaettavissa deontologiseen ja teleologiseen etiikkakäsitykseen (Mäntylä 2004, 26). Deontologisen etiikkakäsityksen omaksunut journalisti toimii työssään tuoden esiin totuuden, ja tukee sitä mahdollisimman monilla faktoilla. Teleologisen etiikkakäsityksen omaksunut journalisti taas pohtii enemmän surauksia. Mikäli hän odottaa seurauksien olevan negatiivisia, hän on valmis esimerkiksi jättämään koko totuuden kaikkine faktoineen kertomatta. (mts.)

Dokumenttielokuva ei voi mielestäni esittää todellisuutta sellaisena, kuin se on, mutta dokumenttielokuva pyrkii esittämään sen todenmukaisimmalla mahdollisella tavalla. Se, mikä vaikuttaa todellisuuden vääristymiseen, johtuu varmasti dokumenttielokuvan tekijöistä ja kaikista tuotantoprosessin vaiheista. Ehkä dokumenttielokuvan tekijän valitsema näkökulma kuvaamaansa aiheeseen jo sulkee pois

oleellisia asioita. Bordwellin ja Thompsonin (2008, 338) mukaan katsoja olettaa dokumenttielokuvassa nähtävien ihmisten ja tapahtumien olevan aitoja ja saatavan tiedon olevan luotettavaa. Dokumenttielokuvan tekijällä on tässä suhteessa velvollisuus sekä esittämäänsä asiaa tai ihmistä sekä katsojaa kohtaan; miten todellisuuden pystyy esittämään sitä mahdollisimman vähän vääristämättä?

Aaltosen (2006, 167) mukaan ei väitetä, että dokumenttielokuva kertoisi yhtä selkeää totuutta, mutta dokumenttielokuvan tekijät pyrkivät selkeästi totuudellisuuteen. Totuudellisuus on kuitenkin katsojankin olettamuksena dokumenttielokuvaa katsottaessa. Aaltosen (s. 168) mukaan elokuvan määrittelemisen dokumentiksi velvoittaa henkilöiden autenttisuuteen. Tämä jo rajaa elokuvan pois fiktion alueelta. Korhonen (2012, 14) pohtii, onko dokumenttielokuvan tekijällä oikeus muokata todellisuutta draaman ehdoilla. Hän toteaa, että dokumenttielokuvassa nähtävät tilanteet eivät aina ole tallentuneet kameralle sattumalta. Hän kertoo esimerkkinä sen, että kuvatessaan dokumenttielokuvaa hän oli kerran onnistunut tallentamaan tietyn hetken, jonka oli nähnyt jo aikaisemmin saamatta kuitenkaan tallennettua ehjää kohtausta. Korhonen (s. 15) sanoo, että tekijän valinnat leimaavat koko dokumenttielokuvan tekoprosessia. Näitä valintoja ovat:

- Päähenkilön valinta
- Tapa, jolla päähenkilöä kuvataan
- Mitä kuvatusta materiaalista tekijä valitsee käytettäväksi
- Miten tekijä rakentaa tarinan valitsemastaan materiaalista

Korhosen (2012, 282) mukaan nykypäivän suomalaiset dokumenttielokuvan tekijät noudattavat oikeusetiikkaa. Sovinnaisen vuorovaikutuksen rajoja ylitetään, mutta elokuvasta käy ilmi kohteen suostumus siihen. Vastuullinen dokumenttielokuvan tekijä pyrkii Korhosen (s. 42) mukaan esittämään kohteensa aina kohteen ehtojen mukaisina. Onko dokumenttielokuvan tekijän velvollisuus lopulta enemmän itseään, kohdettaan vai yleisöään kohtaan? Kuinka paljon tekijä voi antaa periksi kohteen toiveille? Onko koskaan suotavaa olla täysin totuudenmukainen, vaikka kohde ei sitä haluaisi? Riippunee jokaisesta tekijästä itsestään, millaista moraalialia he noudattavat. Korhosen (s. 24) mukaan moraalikeskustelut kirjallisuudessa ja tekijöiden välisissä pohdinnoissa eivät anna varsinaisia työkaluja dokumentin etiikan purkamiseen, vaan etiikkakeskustelu jää usein yleiselle tasolle.

3 NUMMIROCK-DOKUMENTIN TUOTANTOPROSESSI

3.1 Idea, yhteydenotto festivaalin tuottajiin ja esituotanto

Idean tehdä dokumentti Nummirock-festivaalista saimme työparini Mari Hernesniemen kanssa syksyllä 2013. Ajatus opinnäytetyön tekemisestä yhdessä oli haudunut jo jonkin aikaa. Dokumentin tekeminen juhannuksena järjestettävästä metallifestivaalista tuntui luontevalta, sillä festivaali oli molemmille jo ennestään tuttu. Itse olin ollut festivaalivieraana Nummirockissa useana vuotena. Olin ihastunut festivaalin tunnelmaan ja rentouteen, mutta festivaalin historiasta ja taustoista en tiennyt paljoakaan. Festivaalituotanto itsessään oli vieras ja kiinnostava aihe, ja opinnäytetyön myötä tarjoutui mahdollisuus tutustua aiheeseen oman suosikkifestivaalin kautta. Dokumenttielokuvan tekeminen oli toinen asia, mikä erityisesti ideassa miellytti. Tuotannon aikana pääsisin kokeilemaan osaamistani, ideoimaan, suunnittelemaan ja toteuttamaan lajityypin sallimin vapauksin. Festivaalin aikana saa kokeilla kuvaustaitojaan ja reagointikykyään ja samalla mukana kulkee myös itseä kiinnostava journalistinen näkökulma.

Idean saatuaamme ja sitä hetken hauduteltuamme aloimme keskustella siitä, millaisen dokumentin haluamme tehdä. Alusta alkaen tiesimme, että haluamme dokumentissa kerrottavan festivaalin historiasta. Kesän 2014 festivaalin aikana kuvasimme festivaalitunnelmaa, aluetta, ihmisiä ja haastattelimme festivaalikävijöitä. Mielenkiintoisimman näkökulman tarjosi itseni yllättänyt tieto siitä, että Nummirock tuotetaan täysin talkoovoimin ja tuotannon ydintiimi koostuu pääosin yhdestä perheestä kahdessa sukupolvessa. Oman kokemukseni perusteella festivaali on ammattitaitoisesti tuotettu ja kilpailukykyinen. Synopsiksen tekeminen oli aluksi vaikeaa ja se muuttuikin monta kertaa. Jouko Aaltonen (2006, 117) toteaa, että dokumenttielokuvan teossa synopsis on väljä ja se tehdään rahan saamista esituotannon aloittamista varten. Koska minä ja Hernesniemi teimme kaiken itse, lukuun ottamatta kahden kuvaajan apua festivaalikuvauksien aikana, emme hakee tuotannolle rahallista avustusta. Synopsis toimikin meillä suuntaa antavana kirjoitettuna ajatuksena siitä, mitä haluamme tehdä, vaikka synopsis lopulta muuttuikin tuotannon aikana useita kertoja.

Kun synopsis oli muotoutunut, otimme tammikuussa 2014 yhteyttä festivaalipro-moottori Tero Viertolaan. Sovimme ensimmäisen tapaamisen Viertolan ja hänen vaimonsa ja festivaalin tuottajan Mari Viertolan kanssa. Helmikuussa keskuste-limme yhdessä siitä, millaista dokumenttia lähtisimme työstämään. Viertolat olivat myönteisiä projektille, ja suunnitelman työstämistä jatkettiin. Suunnittelussa ja kä-sikirjoittamisessa otimme huomioon Viertoloiden toiveen siitä, että dokumentissa emme nostaisi heitä niin sanotusti jalustalle, sillä festivaalituotannossa on mukana niin monia muita, joiden työpanos on korvaamaton. Opinnäytetyötämme ohjaava opettajamme (2014) totesi, että dokumenttielokuvaa varten tarvitsimme kuitenkin jonkun, jonka kautta tarina kerrotaan. Viertolat olivat tähän luontevin ja paras valin-ta, sillä heidän roolinsa ja pitkän historiansa vuoksi festivaalituotannossa he olivat parhaat henkilöt kertomaan Nummirockin historiasta ja tuotannosta. Kokoustimme toisen kerran Tero ja Mari Viertolan sekä Hannu Viertolan kanssa ja sovimme haastatteluaiakatauluja. Kokoustamisen aikana jo keskustelimme alustavasti heidän kokemuksistaan ja tehtävistään Nummirockin tuotannossa.

Tässä vaiheessa jo tuli ensimmäinen eettistä pohdiskelua vaativa tilanne vastaan. Halusimme ottaa Viertoloiden toiveen huomioon, koska se oli perusteltu. Täytyi kuitenkin pohtia sitä, että miten pidämme suunnittelun ja tuotannon omissa käsis-sämme, emmekä anna muiden toiveiden vaikuttaa liikaa tekemisiimme. Doku-menttielokuvatuotannon pitäisi kuitenkin mennä tekijän ehdoilla, jotta se, mitä me halusimme kertoa ja tutkia tulisi toteen. Viertolat kuitenkin toimivat tässä tuotan-nossa niin sanotusti asiantuntijoina, joten heidän näkökulmansa olivat oleellisia. Tiesimme, että haluamme pitää heidät dokumentin keskiössä kertomassa tarinaa. Jos haastattelisimme useita muita henkilöitä ja käyttäisimme jokaista haastattelua dokumentissa, siitä tulisi hyvin sekava. Jos noin 20-minuuttisella dokumentilla nähdään liian monta kasvoa, katsojan voi olla hyvin vaikea hahmottaa kokonai-suutta ja pysyä tarinassa mukana.

Tapaamiset Viertoloiden kanssa toimivat samalla ennakkotutkimustyönä. Saimme käsityksen siitä, millaisia persoonia he ovat ja kuulimme heiltä Nummirock-festivaalin tuotantoon ja historiaan liittyviä seikkoja. Näistä saimme apua myös näkökulman valitsemiseen sekä käsikirjoittamiseen. Tässä vaiheessa tosin aiheeseen liittyi jo liian monta kiinnostavaa näkökulmaa; historia, talkootuotanto, Vier-to-

lan perhe ja miten festivaalituotanto jatkuu samassa perheessä sukupolvesta toiseen sekä talkoovoimin tuotetun festivaalin kilpailukyky verrattuna muihin festivaaleihin, joiden tuotannon taustalla toimii suuri koneisto. Tämä vaikeutti huomattavasti käsikirjoittamista ja kuvauksien aikataulutusta, sillä tiesimme, että näkökulma on rajattava, mutta emme tienneet, mikä niistä olisi lopulta hedelmällisin. Emme kyenneet päättämään, mitä haluaisimme dokumentillamme kertoa. Olisimme halunneet esitellä dokumentin historian ja sen nykyisen tilan mahdollisimman kattavasti, sekä syventyä festivaalin maailmaan ja siihen kuuluvien ihmisten kokemuksiin.

Tässä vaiheessa jo oli ajatuksissa se, miten todenmukaisesti kykenisimme Nummirockin tuotannon ja maailman esittämään. Mikäli kohteenamme olisi vain yksi henkilö, hänen kokemuksensa ja elämänsä, olisi helpompi saada todellisuutta hyvin kuvaava dokumentti. Nummirockin tuotantoon taas kuuluu niin monta henkilöä ja tekijää, että ei olisi järkevää eikä suotavaa valita vain yhtä. Siinä tapauksessa dokumentista olisi muutenkin tullut ennemminkin henkilödokumentti, ja festivaali itsessään olisi jäänyt taka-alalle. Tällöin henkilöä olisi myös täytynyt seurata vuoden ympäri, jotta hänen elämästään olisi saanut tarpeeksi kattavan ja todenmukaisen kuvan. Myös dokumenttituotantoon käytettävissä ollut aika huolestutti, sillä sekä minä että Mari Hernesniemi teimme koulun ohella töitä, mikä verotti dokumenttiin käytettävissä olevaa aikaa. Koko ajan oli pieni pelko siitä, että ehdimmekö taltioimaan festivaalituotantoa vain pintapuolisesti. Riittäisikö aikamme muodostamaan hyvän luottamussuhteen meidän ja kohdehenkilöidemme välille, että he luottaisivat meidän tarkoituksiimme? Dokumenttielokuvan totuudenmukaisuuden kannalta on tärkeää, että kohdehenkilö tuntee olonsa mukavaksi ja turvalliseksi, jotta pystyy esiintymään omana itsenään.

Gillezeau (2004, 50) mukaan tarkkaa rajaa rahoituksen, esituotannon ja tuotannon välille voi olla vaikea vetää. Esituotantoon kuuluvat kaikki käytännön järjestelyt, jotka mahdollistavat tuotannon toteutumisen, kuten rahoituksen hankkiminen, työntekijöiden hakeminen tuotantoon, kuvauspaikkojen etsiminen ja kuljetuksien järjestäminen. Dokumenttituotantomme, jonka työnimeksi valikoitui Nummidoc, eri osa-alueet sekoittuivat toisiinsa. Kuvauspaikat valikoituivat sen mukaan, mitä sovimme haastateltavien kanssa. Tärkein kuvauslokaatio, Nummijärvi, taas oli itses-

täänselvyys. Rahoitusta emme hakeneet, sillä sitä emme edes tarvinneet. Kuvauskalusto ja leikkausohjelma löytyivät koululta. Ajomatkat taittuivat omilla autoilla. Ainoat kustannukset tulivat lopulta kuljetus- ja ruokakuluista. Kaikki tehtiin kahden naisen voimin, ainoastaan festivaalin ajaksi hankimme kaksi kuvaajaa lisää pienen tiimiimme. Kuvaajat hankimme vasta siinä vaiheessa, kun tuotanto oli jo alkanut ja ensimmäiset haastattelut kuvattu. Kuvaajiksi festivaalille lupautuivat mediatuotannon opiskelija Joni Kiviniemi ja juuri media-assistentiksi valmistunut Elina Kankaisto. Nummirock oli molemmille tuttu, joten he olivat luonteva valinta ja tiesimme, että yhteistyö heidän kanssaan tulisi toimimaan mutkattomasti. Esituotannon ja tuotannon vaiheet sekoittuivat väkisinkin, sillä projekti kesti niiden osalta noin puoli vuotta. Tuotantoon kuului selkeästi kaksi eri vaihetta: keväällä kuvatut haastattelut ja itse festivaali.

3.2 Käsikirjoittaminen

Aaltosen (2011, 102) mukaan dokumenttielokuvan käsikirjoitus on lähinnä suunnitelma sisällöstä ja muodosta, ollen samalla tekijöilleen ohjeena. Tämä pätee täysin siihen, miten Nummirock-dokumentin käsikirjoitus toimi. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa ja sisältösuunnitelmassa (Liite 1) dokumentti on jaoteltuna alku-, keski- ja loppuvaiheeseen, joissa jokaisessa käsitellään omia teemojaan. Sisältösuunnitelman mukaan dokumentin alussa käsiteltäisiin Nummirockin historiaa, festivaalin muotoutumista nykyisenlaiseksi sekä festivaalituotannon ensimmäisiä vaihteita. Minulla ja Hernesniemellä oli jo entuudestaan tiedossa, että Nummirock ei ole aina ollut metallimusiikkifestivaali. Vielä 1990-luvulla festivaaliesiintyjät edustivat eri musiikkigenrejä. Keskivaiheessa oli sisältösuunnitelman mukaan tarkoitus tutustua festivaalin alkuvalmisteluihin, itse festivaaliin ja sen onnistumiseen, talkoolaisiin sekä Viertolan perheeseen ja siihen, mitä festivaalin tuottaminen heiltä vaatii. Loppuvaiheessa olisi käsitelty festivaalin tulevaisuutta ja sitä, mitä festivaalin jälkeen tapahtuu. Tämä olisi noudattanut Rabigerin (2009, 284) esittelemää antiikin kreikkalaisten kolmen näytöksen mallia: Ensimmäisessä näytöksessä esitellään aihe ja henkilöt, toisessa tulee vastaan haasteita ja henkilöt pyrkivät saavuttamaan tavoitteensa, ja kolmannessa tulee huippukohta ja ratkaisu. Rabiger (mt.) toteaa, että kolmen näytöksen malli on yhä tänä päivänä korvaamaton tarinan osien jäsentelyn

työkalu. Toivoimme, että haastatteleamalla dokumentin henkilöitä muutaman kerran ennen festivaalia, saisimme tallennettua kameralle festivaalituotannon haasteita ja kompastuskiviä ja seuraisimme, miten henkilöt niistä selviytyvät. Tällä saisimme tarinaan rakennetta ja tietynlaisen kaaren. Lopulta kolmen näytöksen malli ei tullut näkymään omassa dokumentissamme.

Kuten Aaltonen (2011, 102) toteaa, dokumenttia varten ei ole mahdollista kirjoittaa samankaltaista tarkkaa käsikirjoitusta kuin fiktiivisiin elokuviin. Dokumenttielokuvan teossa ei voi koskaan tarkasti tietää, mitä kameralle tallentuu. Siksi myös Nummidocin käsikirjoitus oli meille suuntaa antava ohje ja muistio siitä, mitä dokumentille halusimme. Kuten sisältösuunnitelmasta (Liite 1) voi huomata, lähdimme hakemaan kuva- ja haastattelumateriaalia liian monesta näkökulmasta. Missään vaiheessa emme ajatelleet, että jättäisimme jotakin leikkausvaiheen murheeksi, mutta näin kuitenkin kävi. Päähenkilöksi valitsimme aluksi Tero Viertolan, joka vaikutti mielestämme sopivimmalta ja mielenkiintoisimmalta henkilöltä. Hän on kasvanut ollen mukana vanhempiensa kanssa Nummirockin maailmassa ja hänellä on keskeinen ja näkyvä rooli tuotannossa. Aaltosen (2006, 123) mukaan elokuvasta ja tarinasta tulee ehjempi ja samaistuttavampi, kun se keskitetään yhteen henkilöön. Tämän ajatuksen mukaan teimme myös käsikirjoitusta. Toisena päähenkilövaihtoehtona oli festivaali itsessään. Tämän suhteen meillä oli pelko siitä, ettemme ehtisi saamaan tarpeeksi materiaalia ja se, että dokumentista tulisi-kin lopulta mainosfilmin tyyppinen, mikä taas ei ollut tarkoitus eikä sitä silloin voisi enää kutsua dokumentiksi. Korhosen (2012, 15) dokumenttielokuvan tekijän valinnat leimaavat koko työprosessia, ja yksi näistä valinnoista on päähenkilön valitseminen. Päähenkilön valinta siis vaikuttaa koko prosessin lopputulokseen.

3.2.1 Kevään haastattelukuvaukset ja suuntaa käsikirjoitukselle

Haastattelimme Tero ja Mari Viertolaa kolme kertaa ennen festivaalia. Haastattelimme myös Tero Viertolan isää, Hannu Viertolaa, joka on ollut mukana Nummirockin tuotannossa alusta asti. Tero ja Mari Viertolaa haastattelimme heidän kotonaan ja kerran Nummijärven Salakarilla, jossa Nummirock-festivaali pidetään. Hannu Viertolaa haastattelimme hänen kotonaan. Kuvauspaikat valikoituivat, kun

totesimme, että tuttu paikka voisi tuntua luontevimmalta ja helpoimmalta, sillä kuvaustilanne itsessään voi tuntua epäluontevalta. Mielestämme myös se, että henkilöitä haastateltiin heidän kotonaan, siellä missä he myös tekevät pääosan tuotannon työstä, antoi omanlaistaan arvoa dokumentille. Tero ja Mari Viertolan ensimmäinen kuvattu haastattelu oli pääosin niin sanotusti harjoitteluhaastattelu. Kysyimme heiltä hyvin erilaisia ja eri aiheisiin liittyviä kysymyksiä. Ajatuksena oli, että he saisivat paremmin kuvaa siitä, mitä heiltä haemme ja samalla he saisivat totutella kuvaustilanteeseen. Samalla saimme harjoitusta itse ja Viertoloiden vastauksien perusteella lisätietoa Nummirockin historiaan ja tuotantoon liittyvistä asioista. Tämän perusteella pystyimme taas rajaamaan näkökulmaamme. Samalla saimme kokeiltua, miten kysymykset kannattaa muotoilla, ettemme ohjaile heidän vastauksiaan liikaa.

Aikaisempien tapaamisten ja ensimmäisen kuvatun haastattelun myötä meitä alkoi kiinnostaa erityisesti yksi näkökulma: Nummirock-festivaalin tuottaa pieni ydinryhmä, jonka keskiössä on Viertolan perhe. Hannu Viertola vaimonsa Liisa Viertolan kanssa ovat olleet mukana tuotannossa jo vuosikymmeniä. Heidän lapsensa Tero ja Tiina Viertola ovat kasvaneet ollen mukana Nummirockin tekemisessä yhä enemmän ja ovat yhä tänä päivänä. Tero ja Mari Viertolan lapsetkin jo pyörivät vanhempiansa mukana Nummirockin maailmassa. Meitä kiinnosti erityisesti se, että miksi Nummirock ”periytyy” sukupolvelta toiselle samassa perheessä, vaikka tuotanto tapahtuu ilman rahallista korvausta omalla vapaa-ajalla. Viertolat eivät halunneet dokumenttielokuvan keskittyvän heihin. He toivoivat alusta alkaen, ettei heitä nostettaisi etusijalle, kun tuotannossa on niin moni muu ihminen mukana, vaikka ei niin näkyvässä roolissa kuin he itse. Heihin tutustuttuamme halusimme myös arvostaa heidän mielipidettään ja toivettaan, ehkä jopa miellyttää, että dokumenttielokuvaprosessi saadaan vietyä loppuun.

Tässä tilanteessa päällimmäisenä ajatuksena oli se, että dokumenttielokuvastamme ei saisi koitua kohteillemme harmia. Sinänsä festivaalin tuottaminen ei ole eettisesti kovin herkkä aihe. Mitä sellaista dokumenttielokuvan henkilöt voivat kertoa, mistä voisi tulla ikäviä seurauksia? Henkilö voi sanoa jotakin loukkaavaa tai toimia moraalisesti väärin. On mahdollista, että se voisi synnyttää vastarintaa festivaalivieraissa. Henkilö voi ottaa kunnian aikaansaannoksista itselleen, mikä voi aiheut-

taa vastarintaa niissä, joiden kanssa henkilö työskentelee. Viertoloiden ajatus oli selkeästi se, että he eivät voi eivätkä halua ottaa kunniaa itselleen. Vaikka he ovatkin tuotannon keskiössä, tuotanto murtuisi täysin ilman muita osallisia. Aaltosen (2006, 194) mukaan dokumenttielokuva alkaa julkaisun jälkeen elämään niin sanotusti omaa elämäänsä, mihin tekijällä ei ole vaikutusta. Voi olla, että yleisö näkee ja kokee dokumenttielokuvan aivan eri tavalla kuin tekijä itse. Lienee tapauskohtaista, mutta dokumenttielokuvalla on vaikutus sen kohdehenkilöiden elämään. Aaltosen (s. 193) mukaan hänen haastattelemansa Visa Koiso-Kanttila on sitä mieltä, että on osattava vetää raja tiettyyn pisteeseen; mitä paljastaa päähenkilöstään ja mitä ei. Omasta mielestäni dokumenttielokuvan tekijällä täytyy olla tietynlainen kunnioitus päähenkilöään kohtaan, sillä ilman tätä henkilöä ei elokuvakaan onnistuisi.

Päätimme kuitenkin pitää perhenäkökulman osana dokumenttia. Se oli niin kiinnostava ja lopulta niin olennainen osa Nummirockia, että pyrimme pitämään sen yhtenä kantavana aiheena. Tähän liittyen päätimme painottaa sitä, että Nummirock tuotetaan täysin talkoovoimin. Miksi jokainen Viertoloiden lisäksi ydinryhmään kuuluva on mukana Nummirockissa vuosittain ja miksi vuosittain vapaaehtoiseksi hakee uusia ihmisiä. Nummirockin kuuluisan tunnelman tutkiminen oli myös alusta asti tarkoituksena, ja ehkä sillä oli yhteys talkoohengen voimissaan oloon. Tätä ajatusta pohjusti myös toimittaja Pekka Nyrhisen artikkeli Nummeen tulet, Nummeen jäät Kaaoszine-verkkosivulla (9.8.2014). Nyrhinen kirjoittaa artikkelissa Tero Viertolaa haastateltuaan: ”Tapahtumapaikka, esiintyjät, yleisö. Nämäkö nyt ovat ne asiat, jotka Nummesta tekevät Nummen? Hieman antiklimaattista, odotin shokkipaljastusta vesijohtoveteen sotketusta keijukaispölystä.” Tätä mekin halusimme osaltamme yrittää selvittää, Nummirockin viehätystä, tai ainakin pyrkiä tuomaan itse kokemaamme tunnelmaa dokumentissa esiin. Näiden ajatusten perusteella mietimme kysymyksiä jatkohaastatteluja varten.

Selkeämpi ajatus dokumentin rungosta oli syntynyt: Haastattelut toimisivat tarinaa kantavana materiaalina, jonka ympärille rakentaisimme kuvituskuvalla nähtäväksi Nummirockin tuotannon konkreettisen etenemisen festivaalialueen rakentumisesta itse festivaaliin. Tässä vaiheessa tiesimme, että Tero ja Mari Viertolalta kysyisimme festivaalin tuotannosta, heidän omista kokemuksistaan siihen liittyen, festivaal-

lin tulevaisuudesta sekä talkoovoimasta. Hannu Viertolan haastattelussa selvittäisimme Nummirockin historiaa. Tero ja Mari Viertolaa haastattelimme seuraavan kerran Nummijärvellä festivaalialueella. Tästä saimme dokumentin kannalta hedeelmällisimmän haastattelun. Viertolat kertoivat muun muassa elämästään Nummirockin parissa, talkoovoiman suuresta merkityksestä sekä festivaalin hengissä pitämiseen liittyvistä haasteista. Samalla kuvasimme Tero Viertolan yksinhaastattelun sillä ajatuksella, että hän on dokumentin päähenkilö. Tästäkin haastattelusta saimme hyvää materiaalia hänen henkilökohtaisista mietteistään siitä, mikä tekee Nummirockin. Kuvasimme pariskuntaa kolmannen kerran heidän kotonaan, kun molemmat istuivat keittiön pöydän ääressä festivaalia tehden molemmat omalla tietokoneellaan. Samalla kyselimme vielä heidän ajatuksiaan sen hetkisestä tilanteesta. Tämä haastattelu ei päätynyt lopulliseen dokumenttiin.

Haastattelujen myötä tulimme uuden ongelman eteen. Tuotanto oli sujunut hyvin tasapainoisesti, joten dokumentille ei tulisi kiinnostavia käännekohtia. Ei materiaalia siitä, miten henkilöt kohtaavat haasteita tai tekevät riemuvoittoja. Tässä tuli eteen dokumentin käsikirjoittamisen mahdottomuus ja dokumenttituotannon arvaamattomuus. Tässä tapauksessa arvaamattomuutta oli se, että yllättäviä käännteitä ei tullut eteen. Toisaalta tämä oli tuotannon sen hetkistä todellisuutta. Pohdimmekin välillä, kuvaako sana ”dokumentaatio” tuotostamme lopulta paremmin kuin ”dokumentti”. Tässä mielessä dokumenttielokuvamme osuisi Aaltosen (2006, 61) taulukossa (ks. s. 10) kohtaan taltiointi. Materiaalimme on todellista ja se tapahtuu. Taltioinnista tulee mieleen ensimmäisenä jonkin yksittäisen tapahtuman, kuten konsertin kuvaaminen. Nummidocissa kuitenkin kuullaan haastatteluja, joissa palataan tuotannon historiaan ja pohditaan festivaalituotannon uhkia. Täten pääsemme kuitenkin pois ajatuksesta, että kuvaamamme tuotos olisi taltiointi.

Pohdimme sitä, voimmeko esittää Nummirockin ja sen tuotannon kovin todenmukaisesti, kun materiaalia meillä tulee olemaan vain yhdeltä vuodelta. Festivaalin historia kuitenkin vaikuttaa sen tämänhetkiseen todellisuuteen. Esimerkiksi se, miten aikaisempina vuosina tulleet voitot tai tappiot vaikuttavat festivaalin ja sen tuotantoon tänä vuonna. Mitä jos jonakin vuonna on tehty virhe, josta on opittu? Tänä vuonna se osataan välttää, mutta dokumentistamme ei käy ilmi toiminnan taustalla oleva todellisuus.

Se, että tuotannon aikana ei tapahtunut mitään käännekohtaa, huolestutti. Tarina tulisi kulkemaan hyvin tasaisesti. Festivaalin aikana mahdollisesti voisi tapahtua jotakin, mistä saisimme hieman nostetta ja tarinankaarta. Sitä ei kuitenkaan voi ennustaa eikä luottaa siihen. Kevään aikana olisimme voineet hakemalla hakea joitakin vastoinkäymisiä ja dokumenttielokuvan leikata siten, että pienet murheet näyttäisivät suuremmilta. Tämä ei kuitenkaan olisi enää totuudenmukaisuudessa pysyvää dokumenttielokuvan tekoa. Dokumenttielokuvamme menettäisi heti arvonsa, ja se ei ollut meille edes harkinnan arvoinen vaihtoehto. Dokumenttielokuviissa voi nähdä lavastettuja tai animoituja kohtauksia, joiden tarkoitus on esittää todellisuutta. Se on hyväksyttävää, jos se on dokumenttielokuvan ja todellisuuden esittämisen kannalta tarpeellista ja katsojaa hyödyttävää. Nummidocin kohdalla se ei olisi hyväksyttävää, sillä esimerkiksi aikaisempien vuosien aikana eteen tulleiden ongelmien rekonstruktio ei palvelisi katsojaa tai tarinaa. Niin sanotusti ”menneiden kaivelu ja näytille tuominen” ei toisi dokumenttielokuvaan mitään sellaista, mitä katsoja ei voisi itse kuvitella haastatelluilta henkilöiltä kuulemansa perusteella.

Hannu Viertolan haastattelussa keskityimme Nummirockin historiaan. Saimme haastattelumateriaalia siitä, miten tapahtuma on muotoutunut juhannustansseista musiikkifestivaaliksi ja lopulta metallimusiikkifestivaaliksi. Viertola puhui myös siitä, miten tuotannon keskittyminen yhden perheen harteille voi olla myös haitallista festivaalille. Hannu Viertola oli erittäin hyvä haastateltava. Hän pystyi olemaan kameran edessä vaivattomasti ja kertomaan asiat selkeästi, mielenkiintoisesti ja hyvällä tempolla. Vaikka keskityimme paljon festivaalin historiaan, kysyimme myös samoista aiheista kuin Tero ja Mari Viertolalta. Näin saimme yhdistettyä eri henkilöiden haastattelut yhtenäiseksi, mikä oli tärkeää dokumentin kerronnan kannalta. Käsikirjoitusvaiheessa olimme suunnitelleet haastattelevamme myös Liisa ja Tiina Viertolaa. Lopulta aika ei kuitenkaan riittänyt ennen festivaalia, joten heitä haastatelimme festivaalin aikana lyhyesti. Lopulta heidän haastattelunsa olivat visuaalisesti liian erilaisia verrattuna muuhun materiaaliin, eivätkä ne sisällöllisesti antaneet mitään uutta dokumentille. Haastattelut kuvattiin hyvin erilaisessa ympäristössä kuin muu materiaali, joten se olisi näyttänyt hyvin irtonaiselta. Tämä ei toisaalta palvelut sitä, että halusimme tutkia tuotannon keskittymistä yhteen perhee-

seen. Tämä jo muokkasi todellisuuden ja esitetyn suhdetta. Jätimme pois kaksi oleellista henkilöä ja heidän näkökulmansa.

Tero Viertola mainitsi yksinhaastattelussaan, että Nummirock on elämäntapa. Viertolat olivat myös aikaisempien tapaamisten aikana kertoneet, että kevään aikana Nummirockin eteen tehdään töitä päivittäin vapaa-ajalla. Festivaaliviikolla he rakentavat vapaaehtoisten kanssa festivaalialueen. Valtaosa tuotannosta jäi meiltä tallentamatta, sillä kuvauspäiviä oli ennen festivaaliviikkoa vain neljä. Emme saaneet materiaalia itse tekemisestä, mikä on dokumentin kannalta harmi. Vaikka Viertolat haastatteluissaan kertovat tuotannon vaatimasta ajasta ja sen raskaudesta, se jää konkretisoitumatta. Katsojalle ei välity todenmukainen kuva siitä, miten Nummirock muodostuu vuoden aikana metallifestivaaliksi. Toisaalta kattava ja kokonaisvaltainen kuvaus tuotannosta voisi tuntua myös puuduttavalta eikä se välttämättä toimisi dokumenttielokuvassa. Tällöin dokumenttielokuvamme pituuttakin olisi täytynyt pidentää huomattavasti.

3.2.2 Kuvakäsikirjoitus

Olennainen osa fiktiivisen elokuvan käsikirjoitusta on kuvakäsikirjoitus. Elokuvan ohjaaja tekee käsikirjoituksen tarkan tutkimisen ja analysoinnin jälkeen kuvakäsikirjoituksen, jossa hän määrittelee, millaisia kuvia kohtauksista otetaan: mikä kuvakoko, kulma ja millaisia liikkeitä kameralla voidaan tehdä. Kuvakäsikirjoituksen lisäksi voidaan piirtää stillkuvia visuaaliseksi ohjeeksi. (Kindem & Musburger 2005, 90.) Dokumenttielokuvan tuotannossa samanlaista tarkkaa kuvakäsikirjoitusta ei voi tehdä. Nummirock-dokumenttia vartenkaan se ei ollut mahdollista, sillä etenkin festivaalin aikana ei voinut ennustaa, millaisia kuvia kameralle tallentuu. Viertoloiden haastatteluja varten teimme hyvin löysän kuvasuunnitelman: kuvakoot mitä käyttäisimme, olisivat puolikuva, puolilähikuva ja lähikuva. Kuvakoot vaihtelisivat, mutta kamera ei liikkuisi. Festivaalikuvausta varten kuvasuunnitelmamme oli entistä löysempi: kaikki kuvakoot sekä kameran liikkeet olisivat sallittuja. Pääasiassa ottaisimme kuitenkin rauhallista kuvaa ilman nopeita ja radikaaleja kameran liikkeitä ja antaisimme kuvan sisällön puhua puolestaan. Tarkoitus oli kuvata ha-

vainnoivaa materiaalia, eli kuten Nichols (2001, luku 7) sen määrittelee, kuvaisimme tapahtumia pysyen itse niihin osallistumattomana.

Havainnoivan materiaalin lisäksi halusimme myös haastatteluita ja kommentteja festivaalivierailta. Heiltä saisimme näkökulman siitä, miten Nummirockin tuotanto on onnistunut. Ilman festivaalikävijöitä ei festivaalia tehtäisi, joten miten yleisö näkee ja kokee tapahtuman? Tarkoituksena oli saada mahdollisimman kattavasti materiaalia ympäri festivaali- ja leirintäaluetta. Koska haastattelut oli kuvattu kolmella samalla kuvakoolla (puolikuva, puolilähikuva, lähikuva), halusimme festivaaleilta vaihtelua kuvakokoihin. Tarkoituksena oli ottaa laajoja kuvia ja kuvata pieniä yksityiskohtia ja kaikkea sen väliltä (Liite 2). Halusimme kuvilla myös painottaa ja konkretisoida tunnelmaa festivaalivieraiden keskuudessa. Tunnelmaa lienee mahdoton esittää todenmukaisena, jo senkin vuoksi, että jokainen ihminen kokee tunnelman omalla tavallaan. Havainnoiva materiaali olisi kuitenkin totuudenmukaista, sillä tilanteita ei lavastettaisi. Tämä materiaali näyttäisi, mitä kaikkea festivaalin aikana tapahtuu.

3.3 Festivaaliviikko ja vahvistuksia kuvaustiimiin

Nummirock on kolmepäiväinen festivaali, joka alkaa juhannusviikon torstaina. Juhannusviikolla Nummijärven Salakarilla, eli festivaalialueella, aloitetaan lavojen pystyttäminen ja alueen rakentaminen festivaalikuntoon. Kuvaisimme festivaalialueen rakentamista kolmena päivänä. Kuvaisimme rakentamista havainnoivaan tyyliin. Rakentamassa oli Tero Viertolan lisäksi kymmenkunta talkoolaista, jonakin päivänä useampiakin. Festivaalialueella Nummijärven rannassa on kaksi kiinteää lavaa. Pääsimme kuvaamaan, kuinka talkoorakentajat korjasivat niitä ja nostivat suuret katokset lavojen päälle. Tero ja Mari Viertolan 6-vuotias poika hääräsi mukana koko ajan, mistä saimme hauskaa kuvamateriaalia. Se myös konkretisoi sitä, että Nummirockin tuotanto on perheen monen sukupolven yhteinen elämäntapa. Välillä myös Mari Viertola seurasi alueella rakentamista ja myös heidän muutaman vuoden ikäinen tyttärensä oli mukana.

Olisimme halunneet haastatella tai ainakin saada lyhyitä kommentteja Viertoloilta ja talkoorakentajilta, mutta loppujen lopuksi emme ehtineet. Rakentajien keskuste-

lut olisivat toimineet myös korvaavina haastattelulle. Ne olisivat tuoneet myös tietynlaista autenttisuutta, sillä me emme olisi kysymällä ohjailleet heitä kertomaan tietyistä asioista. Puhe äänittyi kameraan lopulta huonosti, sillä emme päässeet tarpeeksi lähelle rakentajia, muutoin olisimme olleet tiellä. Toisaalta alueella oli ajoittain niin kova tuuli, että se olisi tallentunut liian voimakkaasti eikä puheesta olisi saanut selvää. Tämän olisimme voineet korjata, mikäli meillä olisi ollut mukana kolmas henkilö, joka olisi voinut keskittyä äänittämiseen. Meillä oli alusta asti kova halu saada tehdä kaikki itse, jotta dokumentista tulisi juuri sellainen, kuin itse halusimme. Jälkikäteen ajateltuna meidän olisi kannattanut ottaa tuotantotiimiimme lisäkäsiä, mikä olisi voinut vaikuttaa lopputulokseen positiivisesti. Juhannusviikon aikana kävimme myös leirintäalueella kuvaamassa innokkaimpia festivaalivieraita, jotka olivat leiriytyneet jo useita päiviä ennen festivaalin alkua. Saimme myös haastattelun kahdelta leiriytyjältä.

Viimeisiä rakenteluja tehtiin torstaina, festivaalin ensimmäisenä päivänä, ennen kuin yleisö päästettiin festivaalialueelle. Kuvasimme viimehetken kiirettä ja valmistautumista festivaalialueen porttien avaamiseen. Torstaina seuraamme liittyivät myös kuvaajamme Elina Kankaisto ja Joni Kiviniemi. Kiviniemi on kokenut kuvaaja, jota meidän ei tarvinnut ohjeistaa, ainoastaan ohjata, jotta hän tiesi, minkälaista kuvaa haluamme. Kankaistolle käyttämämme kalusto ei ollut entuudestaan tuttu. Torstaina ohjeistimme häntä kameran käytössä, minkä hän oppi nopeasti. Hän on loistava valokuvaaja, joten hänellä oli luonnostaan kyky ottaa hyvää kuvaa. Meille oli varattu oma työskentelytila vanhasta koulurakennuksesta, jossa oli myös talkoolaisten keskus. Asettauduimme taloksi ja tutustuimme rakennukseen ja kulkulupiin sekä muihin käytännön seikkoihin. Kun festivaalialueen avaaminen lähestyi, kuvasimme, kuinka väki jonotteli porteilla ja tuotantotiimi ohjasi talkoolaisia eri suuntiin ja valvoivat, että kaikki on valmista. Kuvasimme festivaalialueella ja kävimme hakemassa leirinnästä kuvamateriaalia. Loppuaika torstaina kului alueeseen uudelleen tutustuen, tällä kertaa erilaisesta näkökulmasta kuin aikaisemmin festivaalivieraana ollessa.

Perjantaina aamupäivällä kokoontuimme tiimin kanssa työtilaamme. Hernesniemen kanssa kertosimme vielä tarkemmin ja ohjeistimme kuvaajiamme siitä, minkä tyylistä kuvaa haluamme ja mistä. Meillä oli paperille listattuna, mitä kuvaa ehdot-

tomasti haluamme festivaalin aikana kuvattavan (Liite 2). Kiviniemelle annoimme melko vapaat kädet. Hänelle annoimme kameran ja pyysimme, että hän kiertelisi festivaali- ja erityisesti leirintäalueella kuvaten kaikkea, mitä näkee ja tapahtuu; kuvitus- ja tunnelmakuvaa. Minä, Hernesniemi ja Kankaisto lähdimme kolmestaan kiertelemään haastattelumateriaalin toivossa. Minä kuvasin, Kankaisto toimi ääninäisenä ja Hernesniemi haastatteli. Saimme useita haastatteluja festivaalivierailta. Hyvin samaan tyyliin jatkoimme myös lauantain. Välillä jakaannuimme pienempiin ryhmiin, jotta materiaalia ehdittiin saamaan tarpeeksi ja monipuolisesti. Välillä jouduimme sateen vuoksi pitämään taukoa, sillä kaikille kameroille ei ollut sadesuojaa. Materiaalia kertyikin paljon. Tietynlaista varovaisuutta kuitenkin täytyi pitää, sillä emme halunneet kuvata kovin humalaisia ihmisiä. Koimme, ettei olisi moraalisesti oikein julkaista materiaalia humalaisista ihmisistä, jotka eivät välttämättä edes tienneet heitä kuvattavan. Toki on tyypillistä, että festivaalivieraat hankkiutuvat tarkoituksella humalaan, eli se on osa festivaalin todellisia tapahtumia. Festivaalitapahtumien tämän osan esittämistä emme nähneet tarpeellisena emmekä muutenkaan eettisestä näkökulmasta järkevänä. Aaltosen (2006, 193) mukaan tekijä ei voi vapauttaa itseään kaikesta vastuusta, vaikka henkilö olisikin antanut luvan häntä kuvata. Oli henkilö sitten humalainen tai ei, minulla ja Hernesniemellä on vastuu.

Viertoloilta yritimme saada kommenttia festivaalin aikana. Tässä tulimme sen tilanteen eteen, että he eivät halunneet kommenttia antaa. He luultavasti kokivat, että heitä on kuvattu jo niin paljon, että nyt pitäisi haastatella jo muita festivaalityöntekijöitä. Tero Viertola kyselikin monta kertaa, että olemmeko jo haastatelleet muita. Festivaalin aikana haastattelimme Liisa Viertolaa ja Tiina Viertolaa. Haastattelut kuvattiin sen takia, että heillä molemmilla on keskeinen rooli tuotannossa, erityisesti festivaalin aikana. Lopulta haastattelut eivät kuitenkaan sopineet dokumenttiin. Jouduimme kuvaamaan heidän haastattelunsa sisällä työtilassamme, johon asetimme myös valaistuksen ja kaksi kameraa kuvausta varten. Ulkona olisimme halunneet kuvata miljöön takia, mutta koska bändit soittivat koko ajan, musiikki olisi tullut ääniraidalle liian vahvana. Esimerkiksi Tiina Viertolaa olisimme halunneet haastatella backstagella, joka on hänen vastuualueensa festivaalin aikana, mutta sinne musiikki kuuluu lavalta erityisen hyvin. Aaltosen (2011, 215–216) mukaan ennen kuvauksia tehdään kuvauspaikkatiedustelu, jossa tutustutaan mahdol-

lisiin valaistustarpeisiin sekä varmistetaan, voiko paikassa äänittää kuvausajan kohtana. Meillä oli tietysti tiedossa etukäteen se, että alueella äänittäminen on hankalaa, sillä bändien esiintymisten välissä on lyhyt aika. Luotimme siihen, että pääsemme sisätiloihin tekemään haastattelut tarvittaessa. Aikataulullisten rajoitteiden vuoksi emme pystyneet heitä aikaisemmin haastattelemaan.

Keväällä olin sopinut myös artistihaastattelun. Koimme, että artistin näkökulmasta Nummirock on varmasti erilainen kuin festivaalivieraan tai tuottajan näkökulmasta, ja halusimme myös tätä näkökulmaa täydennykseksi. Sovin toukokuussa festivaalin viimeisen esiintyjän, Stonen keulahahmo Janne Joutsenniemen kanssa haastattelun. Hänenkin haastattelunsa kuvattiin sisätiloissa ja häneltä saimme erinomaisen haastattelun. Tämän haastattelun jääminen pois dokumentilta harmitti, mutta se ei yksinkertaisesti sopinut muuhun materiaaliin. Joutsenniemeltä saimme myös luvan kuvata heidän esiintymistään, joten saimme myös keikkamateriaalia dokumentille. Keikan jälkeen saimme myös tallennettua jokaisen Nummirockin päättävän iletulituksen. Festivaalikuvaukset onnistuivat loppupeleissä melko mutkattomasti. Välillä huolestutti se, että emme olleet saaneet lainkaan kommenttia Viertoloilta festivaalin aikana. Ohjaava opettajamme (2014) oli muistuttanut keväällä, että tulee pitää huoli siitä, ettei päähenkilö yhtäkkiä katoa johonkin. Vielä festivaalin aikana pidimme Tero Viertolaa päähenkilönä, joten se, ettei häntä enää saatu haastateltua, huolestutti. Kuvasimme häntä etäältä, kun hän pyöri festivaali-alueella töitä tehden ja ihmisten kanssa jutellen, mutta se ei välttämättä tulisi riittämään. Tässä vaiheessa jouduimme toteamaan, että se joudutaan jättämään leikkauspöydän haasteeksi. Mahdollisesti voisimme saada festivaalista itsestään päähenkilön.

3.4 Jälkituotanto ja sen haasteet

Emme olleet missään vaiheessa varsinaisesti päättäneet tai pohtineet, minkä lajityypin tai moodin mukaisen dokumenttielokuvan aiomme tehdä. Meillä oli näkemys siitä, miltä haluamme dokumentin näyttävän ja miten aiomme kuvaukset toteuttaa, mutta emme tiedostaen hakeneet tietyn tyylistä dokumenttielokuvaa. Kun dokumenttielokuvamme sijoittaa Aaltosen taulukkoon (ks s. 10, taulukko 1), dokument-

tielokuvamme olisi antropologinen dokumenttielokuva. Kuvattu materiaali tapahtui sitä kuvatessa ja se oli todellista. Sinänsä teimme antropologista tutkimusta, sillä tutustuimme uuteen kulttuuriin: Nummirockiin. Nummirockiin kuuluu oma yhteisönsä, omat tapansa ja tietty paikka. Tätä tutkimusta tulimme tekemään siten, että kuvasimme ihmisiä ja tapahtumia havainnoivaan tyyliin eli niihin itse puuttumatta. Haastattelumme veivät dokumenttia osallistuvan moodin suuntaan, sillä me olimme vuorovaikutuksessa haastateltaviemme kanssa. Me emme kuitenkaan itse näy dokumenttielokuvassa. Näin dokumenttielokuvalla on myös refleksiivisiä piirteitä, eli meidän omat näkökulmamme näkyvät siinä, mistä aiheista olemme haastateltavia pyytäneet kertomaan ja tämä on vuorovaikutuksessa katsojan kanssa.

Dokumenttielokuvan jälkityövaiheessa aineisto järjestetään muotoon, jonka katsoja hahmottaa. Jälkityövaiheessa tehdyt päätökset ja ratkaisut vaikuttavat siihen, miten katsoja kokee ja ymmärtää näkemänsä. Kuvamateriaali ja ääni leikataan ja sitä käsitellään tarvittaessa. (Aaltonen 2006, 144.) Dokumenttielokuvan jälkityövaiheessa ei ole valmista käsikirjoitusta, jonka mukaan se tarkasti leikataan, kuten fiktiivisten elokuvien tuotannossa. Aaltosen (2011, 102) mukaan yksityiskohtaista käsikirjoitusta ei voi dokumenttielokuvaan kirjoittaa, sillä koskaan ei voi varmasti tietää, mitä kuvausvaiheessa tapahtuu ja tallentuu kameralle. Nummirock-dokumentin jälkityövaiheessa emme juuri lainkaan seuranneet käsikirjoitusta tai tekemäämme sisältö- ja rakennesuunnitelmaa, vaan dokumenttia alettiin leikkaamaan kuvattun aineiston ja haastattelujen sisällön pohjalta. Ken Dancygerin (2007, 304) mukaan dokumenttielokuvan leikkaajalla on erityisen näkyvä taiteellinen vapaus leikkaamisessa. Dokumenttielokuvan leikkaajalla on vapaus yhdistellä kuvaa ja ääntä, mutta toisaalta tämä myös rikkoo kuvattua todellisuutta, mikä on dokumenttielokuvan perustana (s. 305). Tavallaan dokumenttielokuvan käsikirjoituskin syntyy vasta leikkausvaiheessa.

Jälkituotantovaihe aloitettiin aluksi tarkistamalla, että kuvattu materiaali on tallella ja ettei se ole vaurioitunut. Ennen ensimmäisen version leikkaamisen aloittamista täytyi tutustua haastattelumateriaaliin ja analysoida sitä. Aaltosen (2006, 147) mukaan leikkaaminen esitetään oppikirjoissa lineaarisena prosessina, joka aloitetaan katsomalla materiaali läpi, jatketaan purkamalla haastattelut paperille ja tekemällä muistiinpanoja, tehdään leikkauskäsikirjoitus ja valitaan käytettävät otot. Tämän

jälkeen aloitetaan niin sanottu raakaleikkaus, minkä jälkeen siirrytään yksityiskoh-
tiin. Nummidocin leikkausprosessi meni pääpiirteittäin näin. Alkuperäisen aikatau-
lun mukaan meidän oli tarkoitus leikata dokumentti syys- ja lokakuun aikana 2014.
Valitettavasti aikataulua jouduttiin muuttamaan, sillä sinä aikana koululla ei ollut
tarjota tarvittavia työvälineitä, mikä tuli meille täysin yllätyksenä. Leikkaaminen
lykkäytyi keväälle 2015. Leikkausvaiheen aloittamisessa oli ongelmana se, kun
tarvittava työtila oli taas käytettävissämme, meillä ei ollut tarpeeksi vapaa-aikaa
leikkaamiseen. Hernesniemi pääsi aikaisemmin aloittamaan editoinnin. Leikkaa-
mista hankaloitti se, että minulla ja Hernesniemellä oli hyvin erilaiset aikataulut,
joten materiaalia emme ehtineet katsomaan yhdessä. Kävimme vuorotellen leik-
kaamassa, joten joka kerta aikaa kului siihen, että täytyi tutustua siihen, mitä toi-
nen oli tehnyt. Toisaalta tässä oli hyvätkin puolensa, ja haastattelumateriaali saa-
tiin lopulta leikattua sopivan mittaiseksi ja tarina kulkemaan sujuvasti. Pystyimme
varmistumaan siitä, että valitsemamme materiaali oli oleellista ja totuudenmukai-
suus ei kärsinyt haastatteluja leikatessa.

Käytimme dokumentissa Hannu Viertolan haastattelua, Tero Viertolan yksinhaas-
tattelua sekä Tero ja Mari Viertolan Nummijärvellä kuvattua yhteishaastattelua.
Jouduimme jättämään Tero ja Mari Viertolan toisen haastattelun sekä Liisa Vier-
tolan ja Tiina Viertolan haastattelut pois, sillä ne eivät visuaalisesti sopineet lainkaan
muuhun materiaaliin. Ainoastaan pidentämällä dokumentin kestoa merkittävästi
olisimme voineet käyttää heidänkin haastattelujaan. Koska olimme päättäneet jul-
kaista dokumentin internetissä, sen maksimipituus saisi mielellään olla noin 20
minuuttia. Digitaalisen videon asiantuntija Gretchen Siegchristin (What's the Best
Video Length for the Web? [Viitattu 23.4.2015]) mukaan internetvideon sopiva pi-
tuus riippuu muun muassa sisällöstä ja kohdeyleisöstä, vaikka yleinen käsitys on,
että internetvideon maksimipituus on noin kolme minuuttia. Tämä johtuu siitä, että
ihmiset yleensä selailevat internetissä kiinnostavaa sisältöä, eivätkä he jaksaa kes-
kittyä pidempiin videoihin. Dokumenttielokuvia löytyy hyvin eri pituisia. Story editor
Karen Everettin (Best Length for Documentary Films, 2010) mukaan kannatta
noudattaa leikkaaja Deborah Hoffmanilta kuulemaansa neuvoa, että dokument-
tielokuvan sopiva pituus on se, miten paljon se vaatii. Näitä kahta ohjetta sovelta-
en totesimme, että noin 20–25 minuuttia on sopiva pituus dokumenttillemme. Koh-
deyleisöksi määrittelimme metallimusiikista ja musiikkifestivaaleista kiinnostuneet

sekä Nummirockissa festivaalivieraana olleet. Nummidoc on dokumentti, minkä vuoksi potentiaalinen katsoja tietää jo odottaa, että videon pituus voi olla pidempi kuin muu videomateriaali verkossa.

Hannu Viertolan haastattelu oli selkeää. Hän puhui hyvällä tempolla, selkeästi ja pitäen sopivia taukoja, jotka helpottivat leikkaamista. Tässä vaiheessa huomasimme, että Hannu Viertola olisi mahdollisesti paras henkilö elokuvan päähenkilöksi. Hän puhui haastattelussa selkeästi ja mielenkiintoisesti höystäen kerto- maansa huumorilla, kuitenkin pohtimatta syvällisesti Nummirockin tuottamiseen liittyviä haasteita. Tämän vasta leikkausvaiheessa huomattuamme harmittelimme, ettei hänestä ollut enempää kuva- ja haastattelumateriaalia. Hänellä on eniten kokemusta, tietoa ja näkemystä siitä, mikä Nummirock on ja miksi siitä on muotoutunut nykyisenlainen. Hänen ja vaimonsa Liisa Viertolan kanssa on tuotantoa tehnyt samoja ihmisiä jo vuosia ja heidän mukaansa on tullut uusia sukupolvia. Dokumenttielokuvastamme olisi voinut tulla erittäin mielenkiintoinen myös siten, että olisimme ottaneet päähenkilöksi Hannu Viertolan ja keskittyneet hänen näkökulmaansa ja nykyisen Nummirock-yhteisön muodostumiseen. Hänen haastattelunsa tuli lopulta toimimaan tehokkaana tarinaa kantavana materiaalina.

Todellisuuden todenmukainen esittäminen vaati haastattelumateriaaleja leikattaessa erityistä huomiota. Vääjäämättäkin todellisuus vääristyy, kun tunnin mittaisesta haastattelusta joudutaan valitsemaan muutamien minuuttien pituinen pätkä. Tässä jouduimme pohtimaan, välittykö katsojalle sama ajatus henkilöiden kertomasta asiasta, kun he eivät kuule koko vastausta ja mahdollisesti vastausta pohjustavaa pohdintaa? Eri henkilöiden haastatteluja yhdisteltäessä täytyi myös pitää huoli, ettei toisen henkilön sanomiset pohjustaneet tai antaneet väärää kontekstia seuraavan henkilön kertomalle. Täysin kokonaisvaltaista ja todenmukaista esitystä haastattelumateriaalista lienee vaikea leikata, mutta onnistuimme siinä mielettämme hyvin. Kun materiaali oli valittu ja editoitu, jouduimme toteamaan, että emme noudattaneet Viertoloiden toivetta siitä, että dokumentilla nähtäisiin muitakin. Hernesniemi kertoi asiasta heille ja siitä, että painotimme leikatessa kuitenkin talkootyöläisten merkitystä. He eivät tästä loukkaantuneet, mikä oli mielestäni osoitus siitä, että tietynlainen luottamussuhde oli syntynyt ja pysynyt, vaikka tuotannossa oli talven ajan taukoa.

Kun haastattelut olivat pääosin leikattu ja käytettävä haastattelumateriaali valittu, päätimme jakaa leikkausvastuuta. Hernesniemi jatkoi haastattelumateriaalin hienosäätöä ja minä aloin etsimään ja asettelemaan sopivaa kuvituskuvaa ja rytmittämään dokumenttia. Sopivaa kuvituskuvaa löytyi paljon. Sen yhdistämistä runkona toimivaan haastattelumateriaaliin vaikeutti se, että kuvituskuvien ääniraitaa pystyi harvoin käyttämään. Ääniraidalle oli tallentunut taustalla kuuluvaa musiikkia, joko lavalla silloin esiintyvän yhtyeen musiikki tai leirinnässä kuunneltu musiikki. Koska Nummidoc tehtiin nollabudjetilla, meillä ei olisi varaa maksaa vaadittavia tekijänoikeusmaksuja. Tekijänoikeuksilla suojatun musiikin käyttämiseen omassa audiovisuaalisessa tuotannossa tarvitaan lupa, ja musiikin käytöstä maksetaan tarvittava maksu (Nordisk Copyright Bureau: Audiovisuaalisen tuotannon luvat). Kuvituskuvan ääniraitaa pystyimme käyttämään vain silloin, kun taustalla kuuluva musiikki kuului tarpeeksi hiljaa niin, ettei siitä saa selvää, ja silloin, kun ääniraidalle ei ollut musiikkia tallentunut. Myös kova tuuli oli tallentunut liian dominoivana osalle materiaalista, joten sekään äänimateriaali ei ollut käyttökelpoista. Ääniraidan puuttuminen verottaa kuvan tehoa ja todenmukaisuutta. Kuvasta saattaa tulla lattea vaikutelma, ellei kuva ole muutoin jollakin tapaa erityisen upea tai kiinnostava.

David Sonnenscheinin (2001, 32) mukaan tärkeintä puheen äänityksessä ja editoinnissa on, se, että puheesta saa selvää ja ettei taustan ääni dominoi kohtausta. Ongelmia tähän voivat aiheuttaa liian matala tai korkea äänitysvolyymi, jolloin ääni voi mennä esimerkiksi särölle. Myös taustalta kuuluva ääni voi dominoida ääniraitaa liikaa. (Sonnenschein 2001, 32.) Näihin ongelmiin törmäsimme myös leikkausvaiheessa, ja audioraitoja täytyi käsitellä jonkin verran. Pääasiassa vaadittiin äänen volyymitasojen säätämistä, jotta eri henkilöiden haastattelut kuuluisivat saman tasoisina. Puheääni säröytyi vain parissa kohdassa, kun haastateltava yhtäkkiä puhui tavallista kovempaa. Pääasiassa äänen käsittely onnistui leikkausohjelman omilla audiotyökaluilla. Ulkona kuvatut haastattelut täytyi viedä erilliseen ääniohjelmaan, että häiritsevän tuulen sai edes osittain poistettua, tai ainakin vähennettyä sitä. Lisäsimme dokumentille myös musiikkia. Koska toimimme lähes nollabudjetilla, eli kaikki kustannukset katettiin itse, emme voineet käyttää tekijänoikeuksien suojaamaa musiikkia. Internetistä löysimme onneksi sopivaa musiikkia, jota ei tekijänoikeuslaki suojaa. Musiikki on yhdysvaltalaisen musiikkituottaja Kevin McLeodin tekemää vapaaseen käyttöön tarkoitettua musiikkia.

Kuvamateriaalia täytyi jonkin verran värimääritellä. Tarkoituksena ei ollut käsitellä kuvia niin, että niihin tulisi taiteellista efektiä, vaan mahdollisimman luonnollisen näköisiksi. Kuvituskuvan värejä lähinnä vahvistimme nostamalla värien tasoa, voimakkuutta. Haastattelumateriaalin värejä jouduimme käsittelemään enemmän. Hannu Viertolan haastattelu oli hyvin punertava väritään. Meillä ei kuvatessa ollut myöskään tarpeeksi valoja, joten takavalo puuttui. Henkilö ei siis erotu taustastaan riittävästi. Tero ja Mari Viertolan ulkona kuvatut haastattelut taas olivat väritään melko harmaita ja latteita, sillä ne oli kuvattu varjossa. Hannu Viertolan haastattelukuva siis oli selkeästi väreiltään lämpimämpi. Tasoitimme eroa vähentämällä Hannu Viertolan haastattelukuvan lämpötilaa ja vastaavasti nostamalla Tero ja Mari Viertolan haastattelukuvan lämpötilaa. Oma kokemattomuutemme videomateriaalin värien käsittelyssä hankaloitti hieman tehtävää, mutta useiden kokeilujen ja ohjaavan opettajamme avustuksen jälkeen saimme kuvista omissa silmissämme tarvittavan hyvän näköiset.

3.5 Budjetti ja käytetty kuvauskalusto

Aaltosen (2011, 137) mukaan dokumenttielokuvan budjetti eli kustannusarvio saadaan purkamalla käsikirjoitus osiin ja arvioimalla jokaiseen kohtaukseen vaadittavien resurssien hinta. Resursseja ovat muun muassa kuvauskalusto, kuvaamiseen tarvittava kesto ja henkilöille kertyvät työtunnit. Aaltosen (2011, 140) mukaan budjetin vastaparina toimii rahoitussuunnitelma, jonka avulla mietitään, miten tarvittavat resurssit hankitaan. Nummidoc-projekti tehtiin lähes täysin nollabudjetilla, ja kustannuksia tuli ainoastaan kuvauskaluston vakuutuksesta sekä kuljetus- ja ruokakuluista. Kuvauskaluston vakuutukset tulivat lopulta maksamaan alle 5 euroa. Kuljetuskuluja tuli yhteensä noin 100 euroa. Summa tulee yhteen lasketuista kilometreistä sekä polttoaineen keskimääräisestä hinnasta. Ruokailukustannukset eivät poikenneet lopulta tavallisena arkipäivänä käytetystä rahamäärästä, sillä meille tarjottiin päivittäin lounas festivaalin aikana. Tuotantosuunnitelmaa tehdessämme teimme myös arvion (Liite 3) siitä, mitä dokumenttituotanto olisi tullut kustantamaan, mikäli olisimme esimerkiksi maksaneet itsellemme ja kuvaajillemme

media-alan ammattiliiton määrittelemät minimipalkat sekä käyttäneet tekijänoikeuslain suojaamaa musiikkia. Tämän arvion mukaan dokumenttimme arvoksi laskimme 16 724,84 euroa.

Tähän kustannusarvioon emme laskeneet laitteistovuokraa, sillä tarvittavan kuvauskaluston saimme lainaan koululta. Toisaalta emme maksaneet kenellekään palkkaakaan, joten laitteistovuokra olisi ollut hyvä laskea arvioon myös. Koko dokumentin kuvasimme Panasonicin AG-HPX250EJ P2HD –kameroilla. Kevään haastattelukuvauksissa meillä oli käytössämme yksi tai kaksi kameraa, riippuen siitä, kuvasimmeko ulkona vai sisätiloissa. Festivaalin aikana meillä oli käytössämme kolme kameraa. Sisätiloissa äänitimme haastattelut Edirol-äänityslaitteella ja käytimme langattomia nappimikrofoneja. Festivaalien aikana kuvatessamme audio tallennettiin suoraan kameraan. Mikrofoneina toimivat Sennheiserin haulikomikrofonit. Sisätiloissa kuvatessamme meillä oli käytössä kolme Led-valotaulua. Näiden lisäksi mukanaamme oli tarvittavat liitäntäjohdot, kamera- ja valoalustat, sadesuojia kameroille sekä puomi ja kolmet kuulokkeet äänittämistä varten.

4 YHTEENVETO

Nummirock-dokumenttielokuvan tuotantoprosessi venyi lopulta noin puolentoista vuoden mittaiseksi. Alkuperäisen suunnitelman mukaan dokumenttielokuvan oli määrä valmistua loka-marraskuussa 2014. Valitettavasti jälkituotantovaihe siirtyi usealla kuukaudella keväälle 2015. Se, oliko siitä hyötyä, haittaa, vaiko oliko sillä vaikutusta, ei voi tietää. Toisaalta leikkausvaiheen alkaessa projektiin oli saanut tietynlaista etäisyyttä, mikä ehkä osaltaan antoi mahdollisuuden katsoa materiaalia ulkopuolisen silmin. Toisaalta tästä saattoi olla haittaakin, sillä haastattelutilanteet eivät olleet enää tuoreessa muistissa. Kaiken kaikkiaan jälkituotantovaihe oli haastava, sillä leikkaamiseen pystyi keskittymään vain vähän aikaa kerrallaan. Tässä vaiheessa elämässä oli jo niin paljon muita aikaa vieviä velvollisuuksia, joita ei voinut lykätä. Mikäli dokumentin olisi voinut leikata syyskuun 2014 aikana, jonka olimme Mari Hernesniemen kanssa ottaneet vapaaksi, dokumenttielokuva olisi voinut olla hyvinkin erilainen. Keväällä leikkaus jouduttiin tekemään kiireellä, joten lopputulos ei ainakaan henkilökohtaisesti täysin vastaa omia odotuksia.

Dokumenttielokuvan tuotantoprosessi itsessään oli mielenkiintoinen ja haastava kokemus. Itselläni ei ollut aikaisempaa kokemusta dokumenttituotannosta, ainoastaan se, mitä audiovisuaalisen tuotannon projekteja olemme opiskeluaikana tehneet. Nummidoc-tuotanto oli erittäin opettavainen ja vastaan tuli useita tilanteita, jolloin joutui oman reagointikykyä ja osaamisensa laittamaan koetukselle. Koen, että selviydymme Hernesniemen kanssa prosessista hyvin siihen nähden, että meitä oli vain kaksi henkilöä tuotantoa tekemässä, lukuun ottamatta festivaalikuvaajiamme. Jälkikäteen viisastuneena olemme todenneet, että meidän olisi ehdottomasti kannattanut koostaa suurempi tuotantoryhmä. Tuotantoryhmän kanssa olisimme voineet keskustella asioista ja olisi voinut tulla uusia toteuttamisideoita, emmekä olisi välttämättä jumiutuneet esimerkiksi käsikirjoitusvaiheessa niin pahasti. Samaten leikkausvaiheessa, jolloin käsikirjoitus meni lähes kokonaan uusiksi ja aika alkoi loppua kesken, olisi ollut hyvä, jos mukana olisi ollut muitakin.

Se, että Hernesniemen kanssa toimimme sekä tuottajina, ohjaajina, kuvaajina, äänittäjinä ja leikkaajina, teki tuotannosta kovatoisen mutta antoisan. Tuotannon jälkeen on sellainen tunne, että nyt haluaisi tehdä sen uudestaan, kun tietää, mitä

teki väärin tai vaikean kautta. Vaikka kirjoista oli ennen tuotannon aloittamista luenut dokumenttielokuvan teon raskaudesta ja vaatimuksista, ne konkretisoituivat vasta päästyä itse tekemiseen. Vaikka lopputulos ei aivan vastannut omia laatuodotuksia ja kriteerejä, kokemusta ei vaihtaisi pois missään nimessä. Laadun puutteet johtuvat lopulta omasta teknisestä kokemattomuudesta, ja dokumenttielokuva on näyte omasta tämän hetkisestä osaamisesta. Teknisellä kokemattomuudella viitataan lähinnä aikatauluttamiseen ja äänittämiseen liittyvään osaamiseen. Audiovisuaalisen tuotannon prosessi oli entuudestaan tuttu, mutta dokumenttielokuvan teossa vastaan tulee muutoksia, joihin on mahdoton varautua muutoin kuin varautumalla muutoksiin.

Lopputulos, ja nimekseen lopulta virallisestikin Nummidoc saanut dokumenttielokuva vastaa mielestäni todenmukaisuutta. Vaikka haastattelut olivat osaltaan lavastettuja, niissä käyty keskustelu ja haastateltavien kertomat asiat olivat spontaaneja ja harjoittelemattomia. Lavastamiseen viitataan lähinnä sillä, että haastatteluhetket olivat ennalta sovittuja ja haastateltavat ohjattiin tiettyyn paikkaan, jotta kuvasta saatiin hyvä. Toimimme koko tuotannon ajan eettisesti oikein, emmekä missään vaiheessa valehdelleet tai jättäneet jotakin kertomatta kohdehenkilöillemme. Tuotantoprosessi oli kaiken kaikkiaan opettavainen, ja lopputulos on mielestäni hyvä, kun pohtii hankalaa ja kiireistä aikataulua. Vaikka dokumentti on totuudenmukainen, totuus on, että todellisuus olisi tullut vahvemmin esiin, mikäli tuotannolle olisi ollut enemmän aikaa käytettävissä.

LÄHTEET

- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like.
- Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen: Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.
- Barsam, R. M. 1992. Non-Fiction Film: A Critical History. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press
- Bordwell, D. & Thompson, K. 2008. Film Art: An Introduction. 8. ed. New York: McGraw-Hill.
- Dancyger, K. 2007. The Technique of Film And Video Editing: History, Theory, and Practice. 4. painos. Burlington, MA: Focal Press.
- Everett, K. 9.2.2010 Best Length for Documentary Films. [Verkojulkaisu]. San Francisco: San Francisco Film Society. [Viitattu 23.4.2015] Saatavana: <http://www.sf360.org/?pageid=12758>
- Gillezeau, M. 2004. Hands On: A practical guide to production and technology in film, TV and new media. Sydney: Currency Press.
- Grierson, J. 1966. The First Principles of Documentary. In: F. Hardy (ed.) Grierson on Documentary. London: Faber & Faber, 147.
- Hampe, B. 1997. Making Documentary Films and Reality Videos: A Practical Guide to Planning, Filming, and Editing Documentaries of Real Events. New York: Henry Holt and Company.
- Kindem, G. & Musburger, R. B. 2005. Introduction to Media Production: The Path to Digital Media Production. 3rd ed. Burlington, MA: Focal Press.
- Korhonen, T. 2012. Hyvän reunalla: Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka. Aalto-yliopiston julkaisusarja 139/2013.
- McLane, B. A. 2012. A New History of Documentary Film. 2. ed. New York: Continuum.
- What do story editors do? Ei päiväystä. [Verkkosivu]. Media Match. [Viitattu 4.6.2015]. Saatavana: <http://www.media-match.com/usa/jobtypes/story-editor-jobs-413179.php>

- Mäntylä, J. 2004. Journalistin etiikka. Helsinki: Gaudeamus/Yliopistokustannus University Press.
- Nichols, B. 2001. Introduction to Documentary. [Verkkokirja] Bloomington: Indiana University Press. 2. painos. Saatavana Google Play -verkkomyymälästä. Vaatii käyttöoikeuden.
- Nordisk Copyright Bureau. Audiovisuaalisen tuotannon luvat. [Verkkosivu] Ei päiväystä. [Viitattu 15.5.2015] Saatavilla: <http://www.ncb.dk/fi/01/1-2.html>
- Nyrhinen, P. 9.8.2013. Nummeen tulet, Nummeen jäät. [Verkkojulkaisu] Kaaoszine. [Viitattu 10.5.2015] Saatavana: <http://kaaoszine.fi/nummeen-tulet-nummeen-jaat/>
- Rabiger, M. 2009. Directing the Documentary. 5. painos. Burlington, MA: Focal Press.
- Ruby, J. 2000. Picturing Culture. Chicago: The University of Chicago Press.
- Räikkä, J. 2002. Ammattietiikan merkitys. Teoksessa: Karjalainen, S., Launis, V. & Pietarinen, J. (toim.) Tutkijan eettiset valinnat. Helsinki: Gaudeamus.
- Saarela, J. 2014. Opinnäytetyön ohjaava opettaja. Seinäjoen ammattikorkeakoulu. Henkilökohtainen keskustelu.
- Salmi, H. 1993. Elokuva ja historia. Helsinki: Painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto.
- Siegchrist, G. Ei päiväystä. What's the Best Video Length for the Web? [Verkkojulkaisu]. USA: About.com. [Viitattu 23.4.2015] Saatavana: <http://desktopvideo.about.com/od/videoonyourwebsite/f/video-length.htm>
- Sonnenschein, D. 2001. Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- Tampereen yliopisto. Ei päiväystä. Antropologinen tutkimus: Mitä se on? [Viitattu 18.5.2015] Saatavilla: <http://www.uta.fi/avoinyliopisto/arkisto/sosiaalianthropologia/antropologia.html>
[een yliopisto](http://www.uta.fi/avoinyliopisto/arkisto/sosiaalianthropologia/antropologia.html)
- Viertola, H. 2014. Haastattelu. Nummirock-festivaalin tuottaja.
- Viertola, M. 2014. Haastattelu. Nummirock-festivaalin tuottaja.
- Viertola, T. 2014. Haastattelu. Nummirock-festivaalin tuottaja-promoottori.

Winston, B. 2000. Lies, Damn Lies and Documentaries. London: BFI publishing.

LIITTEET

Liite 1. Sisältösuunnitelma

Liite 2. Kuvaussuunnitelma

Liite 3. Budjettiarvio

LIITE 1. Sisältösuunnitelma

ALKU

1. Nummirockin historiaa
 1. Juhannusjuhlista rock-festivaaliksi
 2. Miksi Nummirock on muotoutunut juuri tällaiseksi?
 3. 90-luvun huumaa
2. Nummirock tänään
 1. Kuis näin nyt kävi?
 2. Siirtymä 90-luvulta uudelle vuosituhannele: haasteita?
 3. Kilpailu muiden festivaalien kanssa
3. Pre-Nummirock Anxiety
 1. Millaisella ammattitaidolla festivaalia tehdään?
 2. Kuinka aikaisin festarin teko aloitetaan ja mitä se vaatii?
 3. Onko Nummirockin toteutuminen aina varmaa?

KESKIKOHTA

1. Näin meidän festivaali toimii!
 1. Alkuvalmistelut
 2. Talkoohenki
 3. Leirintä
2. Näin me vaan ollaan!
 1. Close-up Viertolan perheeseen ja maatalaelämään
 2. Mitä Nummirockin pyörittäminen vaatii?
 3. Kommentteja muilta talkoolaisilta
 1. Muiden esittely vain pintapuolisesti
 2. Yhteiskuvaa, fiiliskuvaa, työn ja talkoon meininkiä!

LOPPU

1. Nummirock tulevaisuudessa
 1. Onko mitään kehitettävää vai onko kaikki jo tehty?
 2. Miksi Nummirockia tehdään? Mitä sillä halutaan saada aikaiseksi?
 3. Pysykö sama porukka Nummirockin takana tulevaisuudessa?
2. Nummirockin menestys
 1. Mikä menestyksen takana?
 2. Kenelle kiitos seisoo?
 3. Mikä auttaa menestymään tulevaisuudessakin? Mitä sen eteen tehdään?
3. Post-Nummirock depression
 1. Mitä tapahtuu, kun festivaali on ohi?
 2. Fiilikset, tunnelmat järjestäjätaholta?
4. Loppumietteet
 1. Miksi Nummirock on vain niin helvetin hy

LIITE 2. Kuvaussunnitelma

Tero / Mari / Hannu

- fiilispätkiä: miltä tuntuu? mitä parhaillaan tekemässä? haasteita? yllättäviä tilanteita?
- mahd. pidempää haastattelumatskua tilanteiden mukaan
- Tero ja mönkkäri, Tero juoksemassa paikasta toiseen
- Hannu ja talkoolaiset?
- painotetaan erityisesti Teron ja Hannun kohtaamisia, jos mahdollisuuksia: keskusteluita, kuittailuja, läppää...
- kaikki tunteet nauhalle
- Hannulta tulee hyvää settiä fiilispohjaisesti, sitä voi painottaa ns. tilanpäivityksissä
- Hannu & Liisa -kombo?

Sivuhenkilöt

- Tiina Viertola, Teron sisko (merkkarimyynti?)
- Hannun vaimo Liisa, ehdottomasti jotain kommenttia!
(- Pekka Talvitie, haastis; ollut mukana juhannusjuhlista lähtien, tekee myös rak-saa)
- talkoolaiset: pikaisia kommentteja, kuvaa pääosin mielellään työn touhussa
→ eri ikäisiä ja eri historian omaavia talkoolaisia: hyvä olisi löytää henkilö, joka on ollut kymmeniä vuosia mukana, ja henkilö, joka ensi kertaa mukana

Festivaalivieraat

- leirintä!
- fiiliksiä keikkojen jälkeen yms
- mikä parasta Nummessa, miten Nummi eroaa muista, voisiko jotain parantaa
- sekalaista seurakuntaa: eri ikäisiä, eri taustoja, Nummi-neitsyyttä ja konkareita
→ ei kuitenkaan ihan älytöntä random sekoilua tuntikaupalla (esim. sanoista ei saa selvää, ei anna muuten hyvää kuvaa Nummirockin vieraista jne)
- edelleen olisi hienoa haastatella esim. juhannustanssien ajoilta lähtien vierailutta henkilöä
- jos mahdollista, kysytään lupa Stonelta/Mokomalta päälavalta kuvaamiseen -> yleisökuvaa

Artistit / bändit / mediapersoonat

- Joutsenniemen haastis ennen Stonen vetoa
(- kommenttia Moksuilta? kymmenes vuosi Nummessa, läpimurtolätyn 10-vuotisjuhla)
- Nikula? miltä Nummi näyttää juontajan silmin? mitä sellaista Nummi tarjoaa, mitä muilla ei ole?
- Leikola? kuinka helppo stand up -koomikon on sulautua Nummeen?

- LUVATTA EI KUVATA KETÄÄN, lavojen takaosat rauhoitetaan kuvaamiselta ellei erityistä tarvetta ole

Miljö

- klassista auringonlaskua
- pientä kiinnostavaa yksityiskohtaa
- mettää, leirintäalueiden hienouksia, kontrastia luonnon ja festariasutuksen välillä
- kuvat lavoista ennen alueen avaamista yleisölle ja sen jälkeen! myös Salakari-kyltti, ranta, yleinen alue, benjihyppy-alue...
- GoPro/Denver-kombinaatio koko ajan käynnissä johonkin kiinnitettynä, vaatinee tosin valvontaa paikasta riippuen
- kaikkea mahdollista: jos sataa, yritetään ottaa nauhalle fiiliksiä sateessa (onko jotain tavallisesta poikkeavaa, kuvastaako joku muu kävijöiden fiiliksiä, mitä järjestäjät ovat mieltä)

LIITE 3. Budjettiarvio

MENOERÄ	SISÄISET KULUT	ULKOISET KULUT	LISÄTIETOA
Palkat	16 724,84€	Ei ulkoisia palkkakuluja	Hernesniemi 7971,93€, Ahola 7971,93€ (jos työtä kokonaisuudessaan yhteensä 30 päivää molemmilla). Kaksi kameramiestä saavat kolmen päivän festivaalin ajalta palkkaa kumpikin 780,98€. Laskettu Teatteri- ja media-alan liiton määrittämien minimipalkkojen mukaan, sosiaalikulut on laskettu mukaan palkkakustannuksiin.
Autokulut		200€	Hernesniemen auton käyttö, riippuen kuvausmatkojen määrästä
Kuvausruokailut		100€	Festivaalin aikana
Toimisto- ja puhelin kulut		10€	Puhelinkulut
Tilavuokrat	Ei vuokrakuluja	Ei vuokrakuluja	
Laitteistovuokrat	Ei laitteistovuokria	30€	Ei laitteistovuokria, ulkoisena kuluna vakuutukset lainatulle laitteistolle
Materiaalikulut		120€	Toimistotarvikkeet ja ulkoinen kovalevy

Menot yhteensä:	(Sisäiset yht.)	(Ulkoiset yht.)	
16 724,84€	16 724,84€	460€	

TULOERÄ	TULOT	LISÄTIETOA
Tuotteen myyntitulot	Ei tiedossa	Jos dokumentti saadaan myytyä Yleisradiolle, tuottaa se tuloja projektille
Tulot yhteensä:	(Tulot yht.)	