

**MATKA VIDEOMUOTOISEN KUVAESSEEN MAAILMASSA**  
**DOKUMENTTI VAI EI?**

Lapin Yliopisto

Taiteiden tiedekunta

Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Kesä 2015

Ville-Petteri Määttä

## Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Matka videomuotoisen kuvaesseen maailmassa – dokumentti vai ei?

Tekijä: Ville-Petteri Määttä

Koulutusohjelma/oppiaine: Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu –tutkielma  Laudaturtyö

Sivumäärä: 86

Vuosi: 2015

### Tiivistelmä:

Tutkin millaisena videomuotoinen kuvaessee näyttäytyy, kun sitä tutkitaan dokumenttielokuvan tutkimuskeinoin. Lähestyin tutkimustani oletuksesta, jossa perinteinen kuvareportaasi, joka hyödyntää Life-lehden narratiivia, siirretään videomuotoon. Videomuotoisena siihen lisätään ääneen tapahtuvaa kerrontaa sekä erilaisia siirtymiä ja videomuodon mahdollistamia leikkaustyyliä.

Aineistona tutkielmassa on oma, vuonna 2011 valmistunut What is Nipwitz? –teos. Teos koostuu valokuvista, haastattelumateriaalista sekä musiikista. Tavoitteenani oli tarkastella tekijän näkökulmasta, kuinka perinteinen kuvareportaasi on muuttanut muotoaan, kun se on alistettu lineaariselle aikajanelle ja siitä on muodostettu videomuotoinen kuvaessee. Teokseni ilmaisu koostuu valokuvien muodostamasta tarinasta, jossa seurataan kohderyhmän matkaa läpi talven dokumentaarisen valokuvan keinoin, joka vertautuu dokumenttielokuvan tutkimuksessa havainnoivaan moodiin.

Teosta oli luontevaa tutkia dokumenttielokuvan keinoin, koska kerrontatyylit, ilmaisulliset keinot ja teoksen tapa lähestyä katsojaa ovat dokumenttielokuvan kaltaisia. Eroavaisuuksia löytyy työtavoissa, joissa korostuu etenkin valokuvakameran käyttö, ja sen luomat erilaiset mahdollisuudet verrattuna liikkuvan kuvan tallennusvälineisiin. Tekijän kannalta kuvareportaasin siirtäminen videomuotoon antaa enemmän kerronnallisia mahdollisuuksia, joiden avulla käsiteltävää aihetta pystyy lähestymään laajemmin eri näkökulmista. Kuvaesseen alistaminen videomuotoon luo siitä lyhytdokumentin, jonka kerronta on erilaista kuin perinteisen kuvareportaasin. Tutkielman keskiössä on kysymys siitä, millainen on videomuotoinen kuvaessee.

Avainsanat: Dokumenttielokuva, Kuvareportaasi, Moodit, Videomuotoinen kuvaessee, Lyhytdokumentti, Dokumentaarinen valokuva, Kerronta

### Muita tietoja:

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi

Suostun tutkielman luovuttamiseen Lapin maakuntakirjastossa käytettäväksi   
(vain Lappia koskevat)

## Sisällysluettelo

<b>Johdanto</b> .....	<b>1</b>
<b>Tutkimusmenetelmä</b> .....	<b>5</b>
<b>1. Teorialuku</b> .....	<b>8</b>
1.1 Teoreettinen viitekehys .....	8
1.2 Aikaisempi tutkimus.....	9
1.3 What is Nipwiz? -teoksen tausta .....	10
<b>2. Kuvareportaasi</b> .....	<b>12</b>
2.1 Mikä on kuvareportaasi?.....	12
2.2 What is Nipwitz? -teoksen rakenne.....	15
<b>3. Nicholsin moodit</b> .....	<b>19</b>
3.1 Poeettinen moodi.....	21
3.2 Selittävä moodi .....	27
3.3 Havainnoiva moodi .....	28
3.4 Osallistuva moodi .....	31
3.5 Refleksiivinen moodi.....	32
3.6 Performatiivinen moodi .....	33
<b>4. Analyysi</b> .....	<b>36</b>
4.1 Todellisuus -ja esittämisaspekti .....	36
4.2 Oman teokseni analyysi.....	40
<b>5. Pohdinta</b> .....	<b>47</b>
5.1 Runollisuus kerronnan keinona .....	47
5.2 Kärpästen herra vai objektiivisuuden orja.....	49
5.3 Kuinka kertoa kuvilla .....	54
5.4 Ääneen kerrottu totuus.....	58
<b>6. Millainen on videomuotoinen kuvaessee?</b> .....	<b>71</b>
<b>Painetut lähteet</b> .....	<b>77</b>
<b>Sähköiset lähteet</b> .....	<b>81</b>
<b>Kuvalähteet</b> .....	<b>83</b>
<b>Aineisto</b> .....	<b>85</b>

## Johdanto

Visuaalisuus ja kuvat ovat jollain tasolla aina hallinneet elämäni. Nähdyt elokuvat ja lastensarjat siirtyivät pihapelien leikeiksi Turtlesien, Karate Kidien ja muiden lapsuuden klassikoiden muodossa. Mielessä oli silti aina kuva. Kuva siitä, miltä leikkien pitäisi oikeasti näyttää. Se ei tietenkään ollut mahdollista, mutta mielikuvituksessa liikuttiin aina joko japanilaisessa karatesalissa tai suurkaupungin viemäreissä. Mielikuvitusleikkien kadotessa iän myötä, tilalle tulivat luonto-dokumentit – erityisesti kalastusaiheiset opetusvideot – joiden maailma pysäytti ja laittoi miettimään: jossain kaukana luonto on jylhää, kaunista ja saavuttamattomissa.

Omat kalastusreissut muuttuivat teini-iässä näiden nähtyjen luonto-dokumenttien halvoiksi vastineiksi. Se ei silti vähentänyt niiden arvoa tai halua dokumentoida näitä reissuja. Kipinä ajatukseen dokumentista heräsikin Kuhmon erämaajärvillä. Halu kertoa siitä, mitä tarkoittaa, kun järvi on tyyni ja telkkä rikkoo veden pinnan laskeutuessaan veteen. Kameraan en kuitenkaan vielä koskenut, mutta kipinä oli selvästi syttynyt. Mielikuvitus alkoi muuttua todeksi.

Kipinää vahvisti Virpi Suutarin & Susanna Helken dokumentti *Joutilaat* (2001). Dokumentti kertoo ajalehtihoitoista. Ihmisistä, jotka etsivät suuntaa elämällensä Suomussalmella. Dokumentti iski lujaa. Luonnon romantisointi muuttui tosielämän havainnoinniksi. Tuntui kuin dokumentti olisi kertonut minusta tai ehkä enemminkin meistä, Sotkamolaisista nuorista. Maailma ja tapahtumat olivat lähellä omaa elämäni, vaikka en elänytkään samanlaista elämää kuin elokuvan päähenkilöt. Olin myös nuorempi kuin elokuvan päähenkilöt vuonna 2001. Tiedostin kuitenkin, että Joutilaiden päähenkilöiden ajatukset elämästä ja valinnoista olisivat itselläni edessä lähitulevaisuudessa. Dokumentissa oli jotain universaalia. Ajatus siitä, että voisin tulevaisuudessa olla yksi elokuvan henkilöistä, teki minuun lähtemättömän vaikutuksen.

Tuntemukseni ei olekaan mikään ihme. Suutari & Helke ovat tietoisesti rakentaneet dokumenttinsa tällaiseksi. Tätä en tietenkään tiennyt tai tunnistanut katsoessani elokuvaa. Taju Kankaalle –teoksessa pureudutaankin juuri tähän aiheeseen. Teoksen kirjoittajat toteavat: ”Tekijät eivät ole ohjelmoineet katsojalle mitään tiettyä paikkaa, vaan elokuvan avoimuus mahdollistaa eri näkökulmien ottamisen” (Ahonen, Rosenqvist, Rosenqvist & Valotie 2003, 237).

Näin jälkikäteen ajateltuna *Joutilaat* on ollut yksi elämäni suurista käännekohdista. Olen tajunnut, että elokuva avasi minulle ajatuksen ihmisestä ja erityisesti tavasta, jolla jonkun ihmisen tai ihmisten kautta, voi kertoa elämästä enemmän. Siinä Suutari & Helke onnistuivat juuri edellä mainitun avoimuuden kautta.

Olen toteuttanut tuota ajatusta toimiessani lehtikuvaajana. Suurin nautintoni on ollut reportaasien (Kuva 1.) kuvaaminen. Reportaasin käsite kiehtoi minut pauloihinsa heti urani alusta lähtien. Reportaasin avulla pystyin tekemään piendokumentteja arjesta: peilaamaan yhden kautta suurempaa kokonaisuutta, vaikuttamaan asioihin, ja tuomaan äänen niille, jotka eivät sitä saisi muuten kuuluviin. Se kiehtoi minua. Valmiin reportaasin näkeminen lehdessä oli aina syy mennä oluelle työpäivän jälkeen. Olin lähellä lapsuuden haavekuvaa ja pystyin jopa ylittämään sen.

## Sunnuntai



Noora Neuvonen käy Maljan ja Ninjan kanssa Lohtajan koirapuistossa lähes päivittäin.



K-kauppias Taimi Kärnä tuntee hyvin lohtajalaiset. Henri Järvelin on Kärnä'n tyttärensä poika.



Kalevi ja Marja-Liisa Väyrynen sekä Liisa Väisänen muistetelevat, että Lohtajan kaupunginosa olisi saanut nimensä alueelta joskus sijainneesta Lohtaja-nimisestä tilasta.



Marja Piirainen ja Rainer Hästytä ovat napanterialaisia. Vuonna 2006 avattu karaokebaari Napanteri liennytti Lohtajan levottoman lähiöbaarin maineen.

# Lohtaja

## Kaupunginosa numero yhdeksän

REETTA PAUNONEN, TEKSTI  
VILLE-PETTERI MÄÄTTÄ, KUVAT  
Kajani

Nelisen kilometriä Kajaanin keskustan kaakana on paikka, joka muistuttaa kaupungin ilhavista vuosista kolme vuotikymmentä sitten. 70-luku veteli viimeisiin. Kajani voi hyvin ja kaivot.

Kaupungin pääsiminen purkaantui käytöstä poistuneen Maaston kaatopaikan kupeeseen. Viitostien, Sokajärventien ja Vuorelahdentien syliin kaavoitettiin pilavahuita uusi asuinalue. Sunnuntai, että sin-

ne laskeutuivat myös Kajani Oyn savut.

Kaupunki oli luvannut maise-möidä kaatopaikan. Ziteidijien päälle kärrättiin maata ja kalkkia, joka sai roskakukkulat hoh-tamaan valkoisina kaupungin keskustaan saakka.

Samaan aikaan kaatopaikan kylkeen kaivettiin kiivaasti kuoppaa, johon oli tarkoitettu väkän uuden lähiön perustukset. Perustusten päälle nousi 80-luvun maun mukaisia punatillitaloja. Samalla vaivastalon arkkitehtuurin muotilla leivottiin omakoti-, rivit- ja kerrostalo.

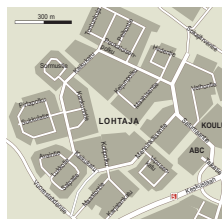
Omitusasuunsa, kaupungin vuokratiloissa ja opiskelijakäynnissä syntyivät Lohtajan

valot. Kellot kääntyivät 80-luvulle.

**Ensimmäiset asukkaat**  
Opettaja Liisa Väisänen oli ensimmäisiä lohtajalaisia.

Hirvi oli juossut Toontunkuja eikä nimenyt toniin läpi, mikä oli varma merkki siitä, että tonttien rakentaminen alkoi 1979 ja Väisäiset muuttivat Lohtajalle joulukuksi 1980. Kaatopaikka hai-tui Toontunkujalle ensimmäisen asuinvuoden ajan.

Toontunkujan, Peikontien ja Häidöntien ensimmäisten omakotitalojen rinnalla rakennettiin ripeästi Kalkukadun ja Menninkäisten opiskelijakämppejä ja kaupungin vuokra-asuntoja.



Kiinteistö Oy Kajaanin Pietari nostatti Lohtajalle 168 opiskelijasuntoa ja 298 muuta kerrostalokasuntoa sekä 125 rivitaloluoneistoa. Suurin osa rakennettiin vuoteen '85 mennessä, muutama viimeiset puuri ennen 90-luvun taitetta.

Väisästen muutto loihdutteli myös opettaja Marja-Liisa Väyrysen perheineen Lohtajalle. He muuttivat ammattikoululaisten rakentamaan omakotitaloon Toontunkujalle vuonna 1983.

Kaupunki oli luvannut lähiö-

- Ja minä menin mukaan politiikkaan, Väyrynen lisää. Koulu oli saatava.

**Kamppailu koulusta**  
Samoihin aikoihin K-kerju bok-sasi Kajaanin taakse kolme uuden kaupunginosan. K-mareket Lohtaja avautui vuonna '83. Väisästen muistin mukaan Lohtajalla asui tuolloin nelisenataa ihmistä.

Uudelle asuinalueelle syyntettiin myös päiväkotit, neuvola, hammashoitola ja sivuteveyssassa 80-luvun puolivälissä mennessä.

Väisänen ja Väyrynen saivat koulunsa vuonna '84, kun päiväkodin päätödyssä aloitti kaksi etähuokkalaisten ryhmää. Kalk-

kosluokalle siirryttiin Keskus-kouluun. Muutaman luokan minikoulu aloitti toimintansa neljä vuotta myöhemmin ja lopulta vuosikymmenen vaihteessa Lohtajan koulusta tuli kokonaisen kauden lookan ala-aste.

Koulu pursui oppilaita eikä erikäsittelyä voinut käyttää niiden varmistamiseen tarkoitukseen. Nurkat olivat täynnä.

**Lähiön maine**  
Uusi kaupunginosa tarvitsi lähiöbaarin. Kaupan kylkeen asettunut kupilla ehti toimia usealakin eri nimillä. Baarin hahmo kuitenkin pyösi aamuna. Se oli tavallinen lähiöbaari, rehellinen räkälä.

Lohtaja oli vielä nuori ja sen

Kuva 1. Kuvaamani reportaasi vuodelta 2010. Reportaasi kertoi Kajaanin pahamaineisesta kaupunginosasta ja oli ideointini työn tulos. Reportaasissa toteutuu Life-kuvaesseen narratologinen malli mukautettuna. Yhden polttovälän käyttö on ollut tietoinen valinta kerronnan kannalta. (Kainuun Sanomat, 2010.)

Toinen merkittävä kohtaaminen minun ja dokumentin – tai dokumenttielokuvan – välillä tapahtui Sodankylän filmifestivaaleilla kesällä 2011. Katsottuani useamman elokuvan ja muiden lähtiessä nukkumaan, taistelin tieni Lapinsuun teatteriin, jossa esitettiin dokumenttielokuva *Bird on A Wire* (1974). Valitsin elokuvan lähinnä sen takia, että se kertoi Leonard Cohenista. Olin kuunnellut jonkun verran Cohenia ja tykkäsin joistain hänen kappaleistaan. Olin todella väsynyt, mutta elokuva piristi mieltäni ja sai minut otteeseensa. Lieneekö kyseessä ollut Sodankylän taika, sillä jälkikäteen katsottuna elokuva ei ollut erityisen hyvä, vaan enemmänkin tylsä kiertuetaltiointi. Sillä hetkellä elokuva tuntui kuitenkin todella hyvältä. Se oli viimeinen, jonka Sodankylässä katsoin ja jäi pyörimään mieleeni. Toteutustapa oli niin reportaasimainen, että se vaikutti ajatuksiini pitkän aikaa. En silti osannut antaa nimeä elokuvan tyylille tai toteutustavalle. Pidin sitä mielessäni reportaasielokuvana.

Ensimmäinen videomuotoinen kuvaessee – nimitys jota työssäni käytän – joka on jäänyt mieleeni, on New York Timesin julkaisema *One in 8 Million*. Sarja on kokoelma tarinoita, jossa äänen pääsevät tavalliset newyorkilaiset ihmiset, jotka eivät ole aiemmin esiintyneet lehden sivuilla. Se yhdistää äänen ja valokuvan tavalla, jonka koin hyvin kiehtovaksi katsoessani sarjan ensimmäisiä osia kesällä 2009. Kyse oli multimediareportaasista, jossa yhdistetään kahta tai useampaa eri mediaa ja esitysalustana toimii internet tai muu vuorovaikutteinen katselualusta (Deuze 2004, 139-140.) Projektin toteutustapa on hyvin yksinkertainen. Mustavalkoiset kuvat vaihtuvat taustalla kohteena olevan henkilön kertoessa tarinaansa. Tarinat oli nauhoitettu etukäteen ja kuvaaja Todd Heissler oli kuunnellut ne ennen kuvaamista. Tästä syystä kuvat tukevat tarinaa, usein myös abstraktilla tasolla. Jos henkilö puhuu puiden tuoksusta on Heissler kuvannut jossain vaiheessa puiden lehtiä. Kuvia on paljon ja ne eivät välttämättä nousisi yksittäisinä kuvina mestariteoksiksi, mutta kokonaisuus on mieleen jäävä mestariteos. (New York Times 2010.)

*One in 8 Million* avasi eteeni kokonaan uuden genren, joka ei jättänyt minua rauhaan. Aiemmat kokemukseni ja havaintoni dokumenttielokuvasta yhdistettynä

valokuvaan, avasivat mahdollisuuden kokeilla One in 8 Millionin tapaista toteutusta yhdistää kuvat ja kerronta. Tämä yksittäinen videomuotoinen kuvasessee onkin suurin innoitukseni syy tutkielmassani käsiteltävälle What is Nipwitz? -teokselle. Sattumien summan – jota avaan myöhemmin – kautta pääsin dokumentoimaan teokseni päähenkilöitä ja pyrkimään kohti jotain samantyylistä kuin One in 8 Million. En voi väittää päässeeni samalle tasolle, mutta oppimismatkana teoksen toteutus oli hyvin mielenkiintoinen. Pohdinkin siis tutkielmassani millainen on teos, joka yhdistää piirteitä kuvareportaasista, dokumenttielokuvasta ja haastatteluun perustuvasta kerronnasta. Dokumentti on sana, joka yhdistää vääjäämättä valokuvaa ja elokuvaa. Onko videomuotoinen kuvaessee kuitenkin dokumentti vai onko kyseessä oma tyyliänsä?

## **Tutkimusmenetelmä**

Tutkielmassani käytän laadullista eli kvalitatiivista tutkimusmenetelmää. Kvalitatiivista tutkimusta pidetään pehmeänä tutkimusmenetelmänä ja sitä käytetään usein, kun tarkoituksena on kuvata aineistoa ja muotoa. Sitä voidaan pitää kvantitatiivisen eli numeraalisen tutkimuksen vastakohtana. (Eskola & Suoranta 1998, 13.)

Aineisto voi siis olla hyvinkin avointa ja hajanaista, mutta se täytyy rajata tarkasti. Suoranta ja Eskola (1998) puhuvatkin harkinnanvaraisesta otannasta, jossa keskitytään pieneen määrään tapauksia, ja pyritään niiden avulla mahdollisimman tarkkaan analyysiin. Aineistossa ei olekaan tärkeintä sen määrä vaan laatu. (Eskola & Suoranta 1998, 18.)

Suorannan ja Eskolan (1998) mukaan laadullinen tutkimus mahdollistaa puhtaalta pöydältä lähtemisen. Siinä ei aseteta hypoteesia, eikä se sisällä ennakoasettamuksia tai määritelmiä. Hypoteesittomuus myös mahdollistaa tutkijalle yllättymisen ja oppimisen reaktiot. Tutkittavan aineiston tarkoituksena on vauhdittaa tutkijan ajattelua. (Eskola & Suoranta 1998, 18-20.)



Kvalitatiivinen tutkimus valikoitui tutkimusmenetelmäksi, koska sen avulla jonkin aiheen tutkiminen onnistuu kokonaisvaltaisesti. Tutkimusmenetelmä myös mahdollistaa pyrkimyksen paljastaa tai löytää aineistosta tosiasioita. Tämän ansiosta päästään asetelmaan jossa ei pyritä vain todentamaan jo olemassa olevia väittämiä. Tästä syystä se soveltuukin hyvin tutkimukseen, josta ei ole paljon aiempaa tutkimustietoa. (Hirsjärvi & Remes, Hurme 2005, 152.)

Tutkimusotteeni on hermeneuttinen. Tutkija Pirkko Anttila (1998) on todennut kirjassaan Tutkimisen tieto ja Tiedon hankinta seuraavasti: ”Hermeneuttinen kehä ei ole umpeutuva kehä, jossa ei edetä mihinkään. Sen vuoksi tutkija käy läpi aineistoaan monta kertaa koettaen vapautua omista esteistään ymmärtää tutkimuskohdetta. Kehää kiertäessään tutkija toisaalta pääsee koko ajan lähemmäksi tutkimuskohdettaan, toisaalta se syventää hänen omaa itseymmärrystään. Samalla erottuvat vähitellen oma lähestymistapa ja tutkittavan kohteen oma olemus, jotka siis ovat kaksi eri asiaa (Anttila 1998, Metodix).”

Hermeneuttisen kehän ajatus kuvaa hyvin omaa tutkimusprosessiani, jossa palasin aineistooni uudelleen ja uudelleen. Tämän avulla pystyin pääsemään lähemmäksi aineistoni ydintä ja muodostamaan selkeän tutkimusongelman kirjottaessani työtä.

Tutkimuksessani hyödynnän taustaani lehtikuvaajana, sekä erityisesti omaa *What is Nipwitz?* -teostani, joka yhdistää aiempaa kokemustani kuvareportaasien tuottamisesta sekä kiinnostustani dokumenttielokuvaa kohtaan. Koska tutkimuksellani ei ole hypoteesia, on laadullinen tutkimusmenetelmä luontainen lähestymistapa. Tutkimuksen avulla pystyn analysoimaan oman *What is Nipwitz?* -teokseni tarkasti, ja kokemaan oppimisen ja yllättymisen reaktiota perehtyessäni paitsi omaan teokseeni myös muihin teoksiin, joita olen valinnut laajentaakseni tutkimusaineistoani. Vertaisteosten avulla pystyn käsittelemään laajemmin omaa taiteellista lähestymistapaani sekä teokseni muotoon ja sisältöön vaikuttaneita valintoja.

Koska tutkin omaa teostani on tutkimukseni tarkempi määritelmä laadullinen tapaustutkimus. Tapaustutkimus on luonteva tutkimustapa, mikäli kyseessä on käytännönongelmien kokonaisvaltainen tarkastelu tai kuvaus ja sitä ei voida tehdä irrallaan tilanteesta tai tapahtumaketjusta (Syrjälä, Ahonen, Syrjäläinen & Saari 1994, 11).

# 1. Teorialuku

## 1.1 Teoreettinen viitekehys

Teoreettinen viitekehykseni koostuu kuvareportaasia sekä dokumenttielokuvaa käsittävästä kirjallisuudesta. Pääaineistonani käytän kuvareportaasin puolelta Hannu Vanhasen väitöskirjaa Kuvareportaasin (r)evoluutio (2002), sekä Merja Salon teosta Imageware (2000). Dokumenttielokuvaa käsittelevässä tutkimuksessa nojaan Bill Nicholsin moodeihin ja pääteokseni on Nicholsin Introduction to Documentary (2001). Lisäksi hyödynnän tutkimukseni dokumenttielokuvaa käsittelevässä osassa Susanna Helken väitöskirjaa Nanookin Jälki vuodelta 2006, sekä Jouko Aaltosen väitöskirjaa Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa vuodelta 2006.

Analyysissä hyödynnän lähdekirjallisuutta ja erityisesti Bill Nicholsin moodeja. Moodien avaamisen käytän Jouko Aaltosen (2006) esittelemää taulukkomallia, jossa hän on eritellyt Nicholsin moodien suhteita todellisuus – ja esittämisaspektin kautta. Lisäksi pureudun teoksessani tapahtuvaan kerrontaan hyödyntäen lähdekirjallisuutta.

Analyysin tueksi olen katsonut muita dokumenttielokuvia, joista löytyy Nicholsin moodeja tyypittäviä piirteitä. Tämän avulla olen pystynyt etsimään omasta teoksestani sitä tyypittävät piirteet ja hyödyntämään teokseni analyysissä Aaltosen (2006) taulukkomallia.

## 1.2 Aikaisempi tutkimus

Lähestyn teokseni tutkimusta kuvareportaasin ja erityisesti dokumenttielokuvan kautta. Kuvareportaasi on tutkielmani kannalta tärkeä käsite, koska oletukseni on, että olen siirtänyt kuvareportaasin videomuotoon ja näin ollen sitä voidaan edelleen pitää kuvareportaasina. Kuvareportaasia Suomessa ovat ansiokkaasti tutkineet väitöskirjoissaan Merja Salo (2000) sekä Hannu Vanhanen (2002).

Dokumenttielokuvan tutkimus ja käsitteistö muodostavat tutkielmani selkärangan. Tutkielmani kannalta onkin ollut tärkeää palata ajassa taaksepäin ja huomata, että tekemäni teokset eivät olekaan olleet uusia tai vallankumouksellisia. Tuolla matkalla olen ollut erityisesti kahden dokumenttielokuvan suomalaisen tutkijan varassa. Susanne Helken (2006), sekä Jouko Aaltosen (2006) väitöskirjat ovat avanneet minulle peruskäsitteistön ja Aaltosen (2011) osalta myös dokumenttielokuvan tekoprosessin.

Näiden neljän tutkijan teokset antavat omalle tutkimukselleni suurimman panoksen. Olen myös perehtynyt Tatu Blomqvistin (2012) pro gradu -tutkielmaan ”Kuvakertomus digitaalisella aikajanalla – Lineaarisen multimediareportaasin narratologinen ruumiinavaus.” Tutkielmassaan Blomqvist pohtii multimediareportaasin käsitettä narratologian kautta. Sain Blomqvistin tutkimuksesta paljon taustatietoa ja vahvistusta omalle tutkielmalleni, vaikka aihepiirimme olikin eri. Blomqvist käsittelee myös ansiokkaasti kuvareportaasia, mistä oli taustatietona hyötyä omalle tutkimukselleni.

Lisäksi olen perehtynyt Mikko Leinosen (2012) web-dokumenttia käsittelevään pro gradu -tutkielmaan, jossa sivutaan osittain samaa aihepiiriä kuin omassa tutkielmassani. Tutkielmani kannalta tärkeässä osassa on myös dokumenttielokuvan moodit. Moodeja omissa opinnäytteissään ovat käsitelleet Sara Bahmanpour (2013) sekä Matti Ollila (2010).

### 1.3 What is Nipwiz? –teoksen tausta

What is Nipwiz? –teos on ensimmäinen tekemäni videomuotoinen kuvaessee. Teos valmistui syksyllä 2011 ja osallistuin sillä kilpailuun, johon kutsuttiin viisi suomalaista hiihto –tai lumilautavalokuvaajaa. Kutsu kilpailuun kävi keväällä 2011 ja sen järjesti Rukan asiakaslehti Nietos.

Kuvasin teosta joulukuusta 2010 toukokuun alkuun 2011. Teokseeni olen kuvannut Nipwitz nimisen laskuryhmän talvea, ja matkaa heidän kuvatessaan videoita vapaalaskusta urbaanissa ympäristössä. Videoiden keskiössä on tempujen tekeminen suksilla hyödyntäen kaupunkien olemassa olevia rakenteita, kuten käsikaiteita, seiniä ja muita erikoisia rakennelmia, kuten taideteoksia.

Laskukuvien kuvaaminen on oma genrensä, jossa on vahvat säännöt ja periaatteet, joita tulee noudattaa. Hyvin usein kuvien keskiössä on selkeästi erottuva kohde (laskija), joka tuodaan kuvasta esiin käyttäen mainosvalokuvamaisia keinoja, kuten salamavalaja. Dokumentaarinen valokuvaus on ollut laskukuvaamisen piirissä jollain tasolla toissijaista. Tärkeämpää on ollut suoritteiden taltiointi. Laskukuvaamista voikin pitää enemmän mainoskuvamaisena ilmaisuna, kuin dokumentaarisenä valokuvana. Etenkin jos kuvia kuvataan kaupunkiympäristöissä, joissa tilaa ja valoa voi hallita luonnollista ympäristöä paremmin.

Oma kuvailmaisuni poikkeaa perinteisestä tavasta kuvata laskukuvia. En ole koskaan pyrkinyt vain suoritteiden taltioimiseen, vaan olen halunnut muodostaa kokonaiskuvan kulttuurista hyödyntämällä dokumentaarisen valokuvan ja kuvareportaasin keinoja. Olen pyrkinyt kertomaan tarinaa, en vain yksittäisistä tempuista, vaan ihmisistä, jotka uhraavat talvensa – ja hyvin usein talven pimeimmät yöt – laskuelokuvien tekoon.

Kuvatessani teosta en keskittynyt niinkään tuottamaan valokuvia videomuotoiseen kuvaesseeeseen, vaan pikemminkin perinteiseen aikakauslehti

tyylin kuvareportaasiin. Olenkin alistanut kuvani vasta myöhemmin lineaariselle aikajanelle muodostaen niistä videon. Tästä syystä teoksessani on kertoja. Halusin kertojan avulla tuoda teokseeni enemmän syvyyttä, sillä oletin muiden kisassa olleiden teosten pohjaavaan enemmän tai vähemmän musiikkivideomaiseen kerrontaan. Toinen syys oli materiaalissani, jota halusin jollain tavalla varjella. Loppujen lopuksi kuvia ei kertynyt niin paljoa, että niistä olisi saanut leikattua nopean, musiikkivideomaisen kokonaisuuden.

Rakentaessani teosta video-editointi ohjelmassa, tajusin pystyväni rakentamaan kuvistani tarinan. Seuraavassa luvussa avaan kuvareportaasin käsitettä, jonka jälkeen avaan teokseni rakennetta yksityiskohtaisemmin ja siirryn pohtimaan teokseni luonnetta suhteessa kuvareportaasiin, sekä Nicholsin moodeihin.

## 2. Kuvareportaasi

### 2.1 Mikä on kuvareportaasi?

Olen aina miettinyt miksi haluan kuvata etäältä. En tykkää häiritä ihmisiä, vaan pysyttelen mieluummin taustalla odottaen käden heilahdusta ja riemun kiljahdusta. Useammin käden heilahdusta. Nautin jollain tavalla kuvien hiljaisuudesta enemmän kuin kaaoksesta. Nautin enemmän runollisista, hiljaisista ja pysäyttävistä kuvista, jotka kertovat omaa tarinaansa. Näissä kuvissa ei välttämättä edetä mihinkään, niissä ei ole liikettä, mutta silti ne saavat ajattelemaan. Miettimään mistä kuvassa on kysymys: mitä tekijä yrittää kuvillaan kertoa ja miksi? Oman kuvatyylini miellän runolliseksi. Semioottisesti ajateltuna kuvani ovat tulkinnanvaraisia, konnotatiivisia: ne kantavat mukanaan kulttuurisia arvoja (Vanhanen 2002, 11). Pyrin välittämään rauhallisuutta ja hitautta. Tavoitteeni on saada katsoja pysähtymään ja etsimään kuvasta jotain, joka laittaa katsojan ajattelemaan.

Kun aloit *What is Nipwitz?* -teoksen tekemisen, en nähnyt kuviani ja tapaani toimia millään tavalla runollisena. Enemmän kyse oli jollain tapaa matkimisesta ja asioiden toistamisesta. Tästä syystä koin yllätyksen alkaessani analysoida teostani. Kuvallinen tyylini ei ole muuttunut vuosien varrella kovin paljoa. Aiemmin mainitsemani piirteet ovat edelleen vahvasti läsnä.

Koska teokseni koostuu valokuvista, on syytä miettiä mihin kuvauksen genreen ne suhteutuvat. Onko kyse uutiskuvaamisesta, ruokakuvaamisesta vai kenties jostain ihan muusta? Teokseni seuraa nuoria miehiä, jotka kuvaavat laskettelua kaupungissa. Teoksessani dokumentoin paitsi urheilu-urituksia, myös miesten elämää.

Kenneth Kobren mukaan kuvareportaasissa, kuvaaja pystyy tutkimaan aihetta syvällisesti ja esittämään siitä näkemyksensä tai mielipiteensä. Kuvaaja pystyy myös näyttämään kuvaamansa asian monet eri puolet (Kobre 1996, 117). Teokseni on Kobren mukaan siis kuvareportaasi. Merja Salo määrittelee

kuvareportaasin käsitettä Suomen Sanomalehtien liiton käsitteen kautta seuraavasti: ”Reportaasi on todellisuuden kuvausta, joka perustuu havaintoihin tapahtumapaikalla. Siinä yhdistyvät asiatietojen luotettavuus ja kirjoittavan luovuus. Vankkojen faktojen lisäksi se pohjaa kirjoittajan persoonallisiin havaintoihin, tunteisiin, tunnelmiin, näkemyksiin. Olennaisinta on läsnäolon tuntu” (Salo 2000, 81).

Kuvaus puhuu kirjoittajasta, mutta se soveltuu myös kuvareportaasin avaamiseen. Teokseni on todellisuuden kuvausta, joka perustuu havaintoihin. Kuvia ei ole lavastettu – ainakaan kaikkia teoksen kuvia – niissä välittyvät omat tunteeni ja näkemykseni sekä läsnäolon tuntu.

Syy, miksi halusin ensin avata kuvareportaasin käsitettä, on hyvin yksinkertainen. Perinteinen kuvareportaasi on hyvin lähellä elokuvallista kerrontaa. Tunnetuin kuvareportaasin kulta-ajan lehdistä oli Life. Vuonna 1936 perustettu lehti aloitti ohjelmallisesti kuvaesseeiden tuottamisen yhden valokuvaajan näkemyksen kautta. (Salo 2002, 95.)

Lehti meni jopa niin pitkälle, että jokaiselle kuvaajalle annettiin kahdeksankohtainen lista kuvaeseen narratiivisesta tyyppimallista, jota lehden perustaja Henry Luce kuvaili sarjaksi valokuvia narratiivisessa järjestyksessä. Tässä mallissa oli selkeäsi havaittavissa dramaattiset ja vahvat aloitus – ja lopetuskuvat, joiden välissä oli joukko kuvapareja, kuvasarjoja ja kuvakontrasteja. (Salo 2000, 95.)



Lista (Kobre 1996, 147.) oli seuraavanlainen:

1. Yleisnäky, joka esittää tarinan näyttämön.
2. Puolikuva toiminnasta tai henkilöryhmästä
3. Lähikuva tai yksityiskohta esimerkiksi henkilön käsistä tai rakennuksista.
4. Henkilökuva, joko tiukasti rajattu kasvokuva tai miljöömuotokuva.
5. Toiminta, vuorovaikutus, ihmisiä keskustelemassa tai tekemässä jotain.
6. Avainkuva, ”nimikirjoitus”. Yksi kuva, johon tiivistyvät kaikki kertomuksen avainasiat, ”ratkaiseva hetki”.
7. Sekvenssi. Vaihe vaiheelta etenevä kuvasarja, ennen/jälkeen kuvapari, tai lineaarinen alku-keskikohta-loppu –kuvasarja. Antaa reportaasille toiminnallisuutta.
8. Päätöskuva, ”viimeinen sana”.

Yllättävää kyllä, Life-esseen malli eheänä muistuttaa hyvin vahvasti Hollywood-elokuvien elokuvarakennetta (Salo 2000, 96). Klassisessa Hollywood-elokuvien narratiivissa on Pam Cookin (2007) mukaan kyse prosessista, jossa vastaantulevat ongelmat ratkaistaan, jotta maailmaan (elokuvan fiktiivinen maailma) saadaan palautettua rauha tai maailma ennalleen. Siksi narratiivi eteneekin askel kerrallaan kohti vääjäämätöntä ratkaisua. Rakenteelle on myös tyypillistä kausaalinen rakenne, jossa jokin tapahtuma johtaa aina seuraavaan. (Cook 2007, 45.) Life-kuvaesseen mallin voi ajatella noudattavan tätä samaa kaavaa. Kun kuvaessee alistetaan videomuotoon, on erilaisten kuvatyyppeiden sekoittaminen keskenään mahdollista. Non-lineaarinen narratiivinen esitystapa mahdollistaa leikkittelyn ja katsojan hämäämisen. Silti esseessäni on jossain määrin havaittavissa aiemmin mainittua kausaliteettia.

Videomuodossa muuttuvat kuvien vaikutussuhteet ja keinot dramaattisesti. Kuvaesseeä voisi toki tutkia käyttäen hyödyksi Hollywood-elokuvan klassista rakennetta, mutta oma kuvaesseeni videomuotoisena on lähempänä

dokumenttielokuvaa kuin klassista Hollywood-elokuvaa, sillä kuvaesseeni kerronta nojaa dokumentaariseen valokuvaan. Tästä syystä hyödynnänkin teokseni tutkimuksessa dokumenttielokuvan tutkimuskeinoja. Näin kuitenkin tarpeelliseksi käydä läpi klassisen kuvareportaasin rakenteen, sillä kuvatessani teosta videomuoto ei ole ollut lähtökohtaisesti mielessäni. Työskentelytavassani olenkin mennyt kuva edellä, keskittyen yhtenäiseen kerrontaan, joka on lähempänä kuvareportaasia. Kuvat on myös kuvattu esitettäväksi perinteissä aikakauslehdessä, mieluiten Life-lehden esseen rakennetta noudattaen.

## **2.2 What is Nipwitz? –teoksen rakenne**

Tässä luvussa avaan teoksen rakenteen käyttäen apuna aiemmin esiteltyä Kenneth Kobren kahdeksan kohdan listaa, joka tyypittää Life-kuvaesseen rakennetta. Lisäksi avaan teoksen ääneen tapahtuvan kerronnan rakenteen litteroidun tekstin avulla ja pohdin kertojan asemaa suhteessa tekstiin.

### **Kuva**

Jos tarkastelen omaa teostani pelkästään Life-esseen pohjalta, edellä mainittua listaa hyödyntäen, voidaan havaita kaikki kyseiset kuvatyypit.

Esseeni alkaa yleisnäkymällä (1.), jossa on henkilö laajassa kuvassa pitämässä suksia käsissään. Tämän jälkeen siirrytään puolikuviin (2.) tästä samasta henkilöstä. Essee jatkaa kahdella ensimmäisellä kuvatyypillä leikittelyä hyvin pitkään, sotkien joukkoon kohtaa viisi. Kohdassa viisi on tarkoitus kuvata toimintaa ja vuorovaikutusta ihmisten välillä. Toimintaa kuviin tulee kuitenkin jo heti alussa, kun näytetään henkilö tekemässä temppua. Ensimmäinen selkeä henkilökuva (3.) tulee hieman myöhemmin. Esseelle onkin tyypillistä sotkea eri kuvatyyppejä keskenään ja esseen sisällä on havaittavissa eräänlaisia mikroesseitä, sillä rakenne on episodimainen. Avainkuvaa (6.) on vaikeampi löytää ja se on jollain tapaa henkilökohtainen mielipide. Itse ajattelen avainkuvana kuvaa, jossa kaksi henkilöä on hotellihuoneessa. Kuvassa tiivistyy arki, johon kuuluu matkustaminen ja lajin fyysisuus, joka näyttäytyy paitsi kuvissa olevien

henkilöiden selkeästi lihaksikkaan ulkomuodon kautta, myös toisen hahmon kädessään pitämän kylmävoidepurkin välityksellä. Sekvenssejä (7.) esseestä löytyy kolme. Ensin näytetään henkilö liukumassa suksilla seinää pitkin, sen jälkeen näytetään kuvasarja intervalli-tekniikalla, näyttäen tunnelmia mökin sisältä. Tämän jälkeen siirrytään ravintolaan jossa kuvataan sekvenssin avulla yhden henkilön iltaa ravintolassa. Päätöskuva (8.) koostuu mielestäni kahdesta osiosta: ensin kuvataan miestä toimistohuoneessa, ja tämän jälkeen katsojan eteen tuodaan dramaattisesti paljastuva kuva henkilöstä kävelemässä ylös ja laskemassa alas rinnettä. Tätäkin kuvaa voidaan pitää sekvenssin tyyllisenä, sillä kyseessä on kuvapari.

### **Ääneen tapahtuva kerronta**

What is Nipwitz? -teoksen kesto on viisi minuuttia ja kuusi sekuntia (05:06). Rakenteeltaan se on kaksiosainen: ensimmäisessä osassa kertoja puhuu ääneen kuvaesseen alussa esitellen produktion, jota hän on osallisena tekemässä. Alun kerrontaosuus on loppua pidempi (57 sekuntia) ajallisesti.

Toisessa osiossa liikutaan enemmän tulevaisuudessa ja odotuksissa, joita produktio mahdollisesti herättää. Kerronnallisesti osuus on lyhyempi (24 sekuntia) ja enemmän loppukaneettimainen kokonaisuus. Alla teos on jaettu kahteen osaan ja kertojan puhe on litteroitu.

### **Jakso 1.**

*Aika 0.17-1.14, kesto 57 sekuntia.*

”Nipwitz oli ideana olemassa jo useamman vuoden ajan, ennen kuin me julkaistiin ensimmäinen video. Ehkä vasta syksyllä 2009 meillä kaikilla oli tarpeeksi kokemusta aloittaa tämän tekeminen, ja se oli ehkä ihan hyvä ratkaisu, koska eihän tästä olisi mitään tullut joskus viisi vuotta sitten.

Me ollaan kaikki tehty näitä laskukuvausjuttuja aika monta vuotta. Ja nyt kyllä huomaa että tämä, miltä Nipwitz näyttää nyt niin se on just sitä, mitä me haluttiin jo vuosia sitten tehdä, vaikka ei me sitä vielä tajuttu silloin. Meillä on mukana tosi monipuolisia laskijoita ja se on siistiä, että jokainen laskija pystyy näyttämään omaa osaamistaan, ja tämä monipuolisuus täydentää tätä kokonaisuutta, mikä tämä nyt on.”

Ensimmäisessä, 57 sekuntia pitkässä osiossa kertojan asemaa ei tuoda ilmi. Kertojan tekstistä ei selviä, miksi juuri hänet on valittu kertojaksi. Voidaan kuitenkin havaita, että kertoja on selkeästi lähellä aihetta, sillä hän tietää mistä puhuu. Selkeimmin tämä käy ilmi kertojan sanoessa heidän tekevän asioita ryhmänä. Tekstissä korostuukin se, ettei kertoja puhu itsestään vaan toimii ryhmän äänenä. Kertoja on selvästi valittu toimimaan ryhmään virallisena äänenä, johtajana.

Aikakäsite on selkeästi menneessä. Mikään kertojan puheessa ei viittaa nykyhetkeen, lukuun ottamatta kohtaa, jossa hän sanoo, että se mitä he tekevät nyt, näyttää sellaiselta, mitä he ovat aina halunneet tehdä. Tämä ei kuitenkaan varsinaisesti sijoita tekstiä nykyaikaan, eikä kuvaeseen visuaalinen puoli tue tässä hetkessä olevaa ajan käsitettä. Aika ja paikka pysyvätkin hyvin etäännytettyinä kertojan puheessa.

Visuaalisesti paikka on selkeämmin läsnä, mutta ilman kuvatekstejä, jotka kertovat missä ollaan, sitä olisi mahdoton hahmottaa.

## **Jakso 2.**

*Aika 03.51-04.15, kesto 24 sekuntia.*

” Tietysti paras palkinto mitä siitä voi saada, on se että, että katsojat oikeasti odottaa että milloin tulee seuraava Nipwitz-jakso. Kyllähän se aina koko porukkaa motivoi tekemään jotain uutta. Ja tietää että pääsee taas päräyttää jotain vähän erilaista.”

Kuvaessee etenee kohtaan, jossa kertoja aloittaa puheensa uudelleen. Tässäkään vaiheessa kertojaa ei suoraan esitellä, vaan hän pysyy häivytettynä. Kertoja puhuu kohteesta, jolle hän on suunnannut tekemänsä työn. Kertoja puhuu edelleenkin ryhmästä. Ajan ja paikan käsite pysyy edelleenkin piilossa.

Kuvat tukevat molempien osioiden kerrontaa voimakkaasti. Ensimmäisessä osassa kuvat esittelevät selkeästi, mistä kertoja kertoo: kuvissa näytetään laskettelua urbaanissa ympäristössä. Kuvista selviää myös, että laskettelua dokumentoidaan liikkuvan kuvan muotoon esittelemällä kameramiehiä, jotka dokumentoivat tapahtumia. Kertojan positiota ei kuitenkaan paljasteta suoraan, mutta siitä annetaan viitteitä heti alussa. Jos katsoja tuntee kerronnan kohteena olevaa ryhmää, hän voi tunnistaa kuvista kertojan tekemällä johtopäätöksiä tämän asemasta.

Toisessa kerronnallisessa osiossa mennään toimistotilaan. Alkukuvan jälkeen kuvissa esiintyvän henkilön voi päätellä olevan kertoja. Kuvat tukevat kerrontaa ja paljastavat kertojan identiteetin, mutta eivät silti kerro mikä on kertojan asema ryhmässä, josta hän on puhunut. Viitteitä tästä kyllä annetaan, sillä kertojan viimeinen lause ”että pääsee taas päräyttää jotain vähän erilaista” linkittää kertojan kuvaan, jossa työskennellään videoeditoinnin parissa. Lopputeksteissä selviää kertojan olevan vain kertoja. Asemasta ei mainita mitään.

Kuvaessee olettaa katsojan tuntevan kerronnan kohteena olevan aiheen ja mahdollisesti jopa kertojan.

### 3. Nicholsin moodit

Kuten jo aiemmassa luvussa mainitsin, tutkin teostani dokumenttielokuvan keinoin. Jouko Aaltosen (2011) mukaan dokumenttielokuva on suuntautunut todellisuuteen, mutta on samanaikaisesti luovaa ilmaisua. Tätä tukee myös tunnetuin dokumenttielokuvan määre, jonka esitti skotlantilainen John Grierson. Griersonin mukaan dokumenttielokuva on ”todellisuuden luovaa käsittelyä”. (Aaltonen 2011, 15-16.) En avaa dokumenttielokuvan käsitettä tätä laajemmin, sillä kuten Griersonin määrittely osoittaa, dokumenttielokuva pitää sisällään hyvin laajan mahdollisuuden tekijöille tuoda esiin luovuuttaan.

Hyödynnän tutkielmassani yhdysvaltalaisen elokuvateoreetikko Bill Nicholsin mallia, jolla voidaan luokitella ja jäsentää erilaisia dokumenttielokuvia. Yhteensä mallissa on kuusi eri moodia: poeettinen, selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen ja performatiivinen (Aaltonen 2006, 81). Käytän tästä lähtien tekstissä Nicholsin moodeista edellä esittämiäni Jouko Aaltosen suomennoksia. Näiden moodien avulla pystyn pureutumaan dokumenttielokuvan ytimeen ja tuomaan esiin sen erilaiset tyylilajit ja muodot.

Väljästi ajatellen moodien voidaan ajatella edustavan fiktiivisen elokuvan puolelta tuttua genre-määritelmää. Kyse on kuitenkin eri asiasta. Siinä missä fiktiivisen elokuvan voidaan ajatella perustuvan täysin eri genreihin, kuten komediaan, draamaan tai trilleriin, ei asia ole silti niin yksinkertainen. Genret ovat laveita ja sekoittuvat helposti keskenään. Bordwellin ja Thompsonin (2003) mukaan genre onkin helpompi tunnistaa kuin määritellä. Musikaali voi olla myös trilleri. Dokumentaarisen elokuvan piirissä on myös genrejä, kuten opetus -tai propagandavideot. (Bordwell & Thompson 2003, 108-109.)

Jouko Aaltonen (2006) tosin kyseenalaistaa Bordwellin ja Thompsonin määritelmän genrestä dokumenttielokuvassa ja tuo sen nykyaikaan. Aaltosen mukaan dokumenttielokuva tarkoittaa genrenä ja terminä luovaa, tekijälähtöistä taiteellista ilmaisua, jonka aiheena on sosiaalishistoriallinen maailma.

Dokumenttielokuvan voi Aaltosen mukaan myös mieltää sitä kautta, mitä se ei ole. Se ei ole tv-journalismia, kuten MOT tai Ajankohtainen kakkonen, eikä se ole opetuselokuvaa tai propagandaa. (Aaltonen 2006, 48.)

Moodien avulla päästään kuitenkin syvemmälle ja ne kertovat dokumenttielokuvasta enemmän kuin laveasti määritellyt genret. Helke puhuukin dokumentin lähestymistapoja määrittävistä periaatteista: ”Nämä lähestymistapojen lajit ovat kiteytyviä elokuvan keinoista, lähestymistavallisista ihanteista ja tietoteoreettisista otaksumista, jotka ilmentävät erilaisia käsityksiä dokumentaarisuudesta elokuvassa.” Helke myös muistuttaa, ettei moodeilla voida tarkoittaa tyyliä, vaikka tuokin tyyliä määrittäviä seikkoja esiin. Moodeissa on kuitenkin kyse enemmän tekijän tavasta toimia suhteessa kuvaamaansa todellisuuteen. Tämän takia moodeja voikin pitää lähestymistapana, jonka avulla saadaan tietoa todellisuudesta. (Helke 2006, 55.)

Moodien voi ajatella myös edustavan eri aikakausia 1920-luvulta 1990-luvulle saakka. Tietty moodi on ollut jokaisen ajanjakson aikana vallitseva. (Helke 2006, 55.) Moodien lineaarisuus tulee selkeästi esille, kun käyn ne yksityiskohtaisesti läpi. Nicholsin mallin voi ajatella siis kuvaavan dokumenttielokuvan kehittymistä ja siinä se toimii hyvin (Aaltonen 2006, 83).

Nicholsin malli onkin saanut kritiikkiä osakseen juuri tavasta, jossa se esittää dokumenttielokuvan kehityksen lineaarisena. Tunnetuin kriitikko on Stella Bruzzi, jonka mukaan Nicholsin ongelma on tavassa, jossa moodit esitetään heikoimmasta vahvimpaan ja ne eivät huomioi esimerkiksi Dziga Vertovin 1920-luvun elokuvia, joita voidaan pitää refleksiivisinä. Bruzzi jatkaa kritiikkiään myös kiinnittämällä huomiota seikkaan, jossa Nichols luokittelee väkisin elokuvia sopimaan moodeihinsa. Bruzzi tulkitsee Nicholsia myös niin, että elokuvantekijöillä on pakko ajautua kohti tilaa, jossa dokumentti voi rikkoa toden ja esittämisen välisen raja-aidan. (Bruzzi 2003, 1-2.)

Moodit ovat selkeitä, helposti omaksuttavia ja ne ovat hyvä keino dokumenttielokuvan tutkimukseen. Moodeja ei kuitenkaan tulisi ajatella täysin järkähtämättöminä raja-aitoina joita ei voi ylittää. Päinvastoin. Nichols on itsekin korostanut moodien päällekkäisyyttä ja joustavuutta. Kyse onkin väljistä apuvälineistä dokumenttielokuvan ymmärtämiseen. (Aaltonen 2006, 88.) Koska Nichols on myöntänyt itsekin moodeihinsa liittyvät ongelmat, on ne syytä ottaa huomioon tutkimusta tehdessä.

### **3.1 Poeettinen moodi**

Helken (2006) mukaisesti ajateltuna poeettisen moodin voi sijoittaa dokumenttielokuvan alkuaikaan 1920-luvulle (Helke 2006, 55). Moodilla on Nicholsin mukaan paljon yhteistä modernismin synnyn ja avantgarde-elokuvan kanssa (Nichols 2001, 102). Poeettinen moodi esittää todellisuutta fragmentaarisena, subjektiivisina impressioina, epäkoherenttina toimintana ja vapaasti assosioiden pohjautuen avantgardeen (Aaltonen 2006, 85).

Poeettinen moodi juontaa juurensa neuvostoliittolaisen montaasin perinteeseen sekä ranskalaiseen impressionismiin. Vuonna 1919 Lenin kansallisti elokuvateollisuuden, ja kolme vuotta tästä hän esitti ajatuksen elokuvasta kaikkein tärkeimpänä taidemuotona. Taustalla oli tietenkin pyrkimys korkeatasoisen propagandamateriaalin tuottamiseen. Kansallistamisen seurauksena elokuvatuotantojen määrä kasvoi vuosina 1921 – 1924, 11 kappaleesta 157 kappaleeseen. (Eisenstein 1978, 26.)

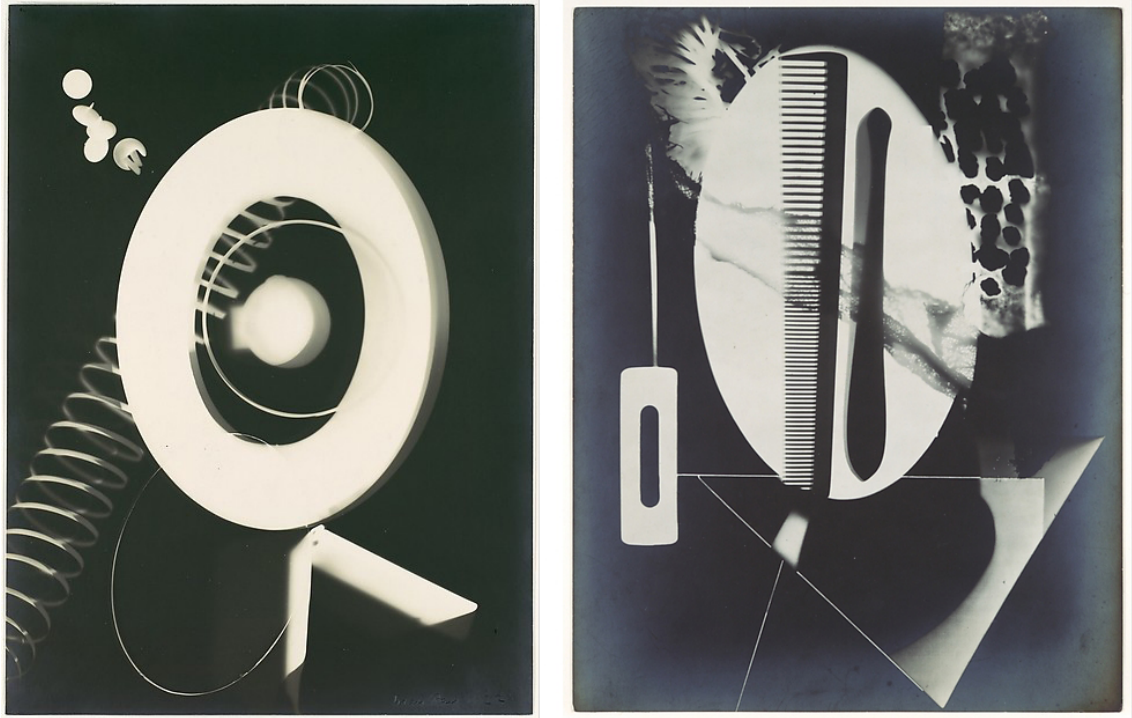
Kasvu oli nopeaa ja ehkä tunnetuimman neuvostoliittolaisen kokeilevan elokuvan tekijän, Lev Kulešovin ympärille alkoi kasvaa kokeellisen elokuvan yksikkö, joka teki kokeilujaan usean vuoden ajan ilman filmiä materiaalipulan vuoksi. Kulešov tuli tunnetuksi tekemästään omaa nimeään kantavasta kokeesta, jossa hän liitti kuvan näyttelijän ilmeettömistä kasvoista erilaisia tunnetiloja aiheuttaviin kuviin. Kuvissa esiintyi näyttelijän kasvojen lisäksi kuva lapsesta ruumisarkussa,



näyttelijättärestä makoilemassa sohvalla sekä täydestä keittolautasesta. (Eisenstein 1978, 27.)

Näiden kuvamontaasien avulla katsojat kokivat erilaisia tunnetiloja. Kulešovin koetta voidaan pitää neuvostoliittolaisen montaasiin peruskäsitteenä. Lyhyesti montaasin voidaan käsittää tarkoittavan kahden kuvan summaa, jonka tulos ei ole yksinkertainen vaan se antaa jotain enemmän (Eisenstein 1978, 27).

Avantgarde -elokuva ja montaasi luovat vahvan pohjan poeettiselle dokumenttielokuvalle. Bill Nichols puhuukin poeettisesta kokeilusta, joka jatkui läpi 1920-luvun. Avantgarden luoma ajatus etäänntyneestä kuvauksesta ja kertojasta näkyy vahvana poeettisessa dokumentissa. Avantgardessa onkin nähtävissä elokuvantekijöiden vahva halu näyttää miten he näkevät asiat, ei niinkään sitä, miltä asiat oikeasti näyttävät. Hyvänä esimerkkinä avantgardesta toimii Man Rayn "Rayogrammit", jotka valotettiin suoraan valokuvauspaperille ilman objektiivia, asettamalla kuvattavat kohteet suoraan valoherkän valokuvauspaperin päälle. (Nichols 2001, 88-89.) Poeettisen kokeilun tyypittävänä piirteenä voikin pitää tekijän vahvaa halua näyttää maailma kokemallaan tavalla. Tuoda oma äänensä esiin visuaalisuuden ja omien ratkaisujensa kautta.

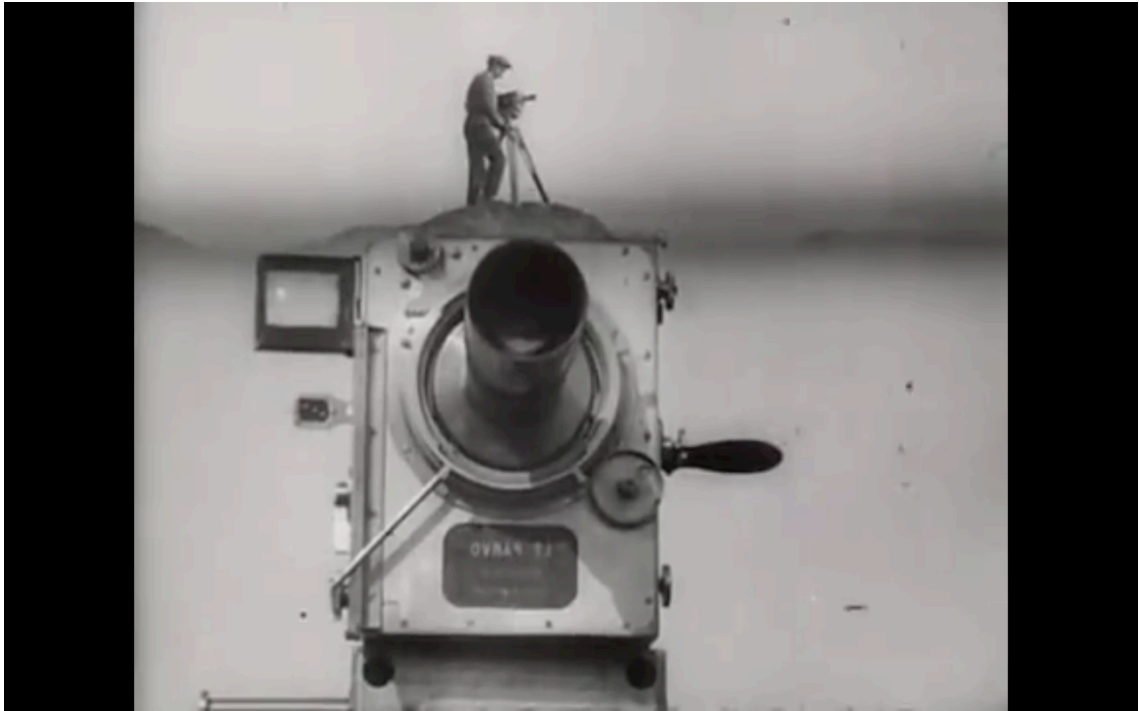


Kuva 2. Kaksi esimerkkiä Man Rayn Rayogrammista vuodelta 1922. Ray sijoitti kuvassa olevat objektit suoraan valoherkän paperin päälle. Tämän jälkeen hän valotti paperin, jolloin esineet muodostivat kuvan. (Ray, 1922.)

Dziga Vertovin *Man With A Movie Camera* (1929) ilmestyi vuonna 1929 ja toi hyvin esiin neuvostoliittolaisen montaasin. Elokuvasa kuvataan elokuvaajan matkaa. Teos oli edistyksellinen, sillä siinä kokeiltiin ensimmäistä kertaa monia poikkeuksellisia, sittemmin vakiintuneita kuvaus- ja leikkaustekniikoita. Elokuvasa poikkeuksellisen tekee Vertovin tapa verrata elokuvantekijän kameraa silmään. Kuvakerronnalla näytetään, kuinka elokuvan tekijällä on valta kontrolloida havaintoja todellisuudesta editoinnin ja erikoistehosteiden kautta. Esimerkiksi elokuvan avauskuvassa on päällekkäisvalotus, jossa elokuvaaja näytetään seisomassa oman kameransa päällä, ikään kuin vuorella. Samantyyllisiä efektejä on paljon. Toisin kuin tieteiselokuvissa, joissa tämän tyylliset efektit yritetään kätkeä, näyttää Vertov ne rehellisesti. Hän haluaa osoittaa, kuinka kameralla voi muokata jokapäiväisiä asioita elokuvallisin keinoin. (Bordwell & Thompson 2003, 443.)

Vertovin lähtökohtana olikin ajatus, jossa keskiössä oli kamera-silmä. Kamera-silmä pystyi paljastamaan syvempiä totuuksia kuin epätäydellinen ihmissilmä.

Vertov pitikin kaikkea mitä elokuvakameralla ja trikeillä pystyi tekemään elokuvallisena. Tämä näkyy vahvasti *Man With a Movie Camera* -elokuvassa. (Kohtamäki 2001, 5.)



Kuva 3. Tyypiesimerkki Neuvostoliittolaisesta montaasista on Dziga Vertovin *A Man with A Movie Camera* (1929) -elokuva. Kuvassa elokuvan avauskuva, jossa näytetään elokuvan kuvaaja seisomassa kameran päällä. (Vertov, 1929.)

Vertov tuo itsensä läsnä olevaksi ja rikkoo illuusion elokuvan pyhimmästä keinosta, tekijän etäännyttämisestä. Hän osoittaa katsojalle elokuvan ja elokuvantekijän voivan manipuloida tämän katsojakokemusta, ja osoittaa, että sen mitä katsoja näkee, on elokuvaa, ei totta. Vertovin *Man With A Movie Camera* on hyvin poikkeuksellinen aikansa kuvaksi. Siinä on paljon poeettisia piirteitä ja siinä seurataan elokuvaajaa kuvaamassa kaupungin elämää. Kuvaajan läsnäolo kuitenkin rikkoo poeettisuuden käsitteen, ja tekee elokuvasta enemmän näytellyn ja lavastetun. Silti se etenee poeettisen elokuvan tyyliä. Siinä ei ole selkeää aikaa eikä paikkaa ja leikkaus ei noudata rytmiä. Elokuva onkin kuvattu Moskovassa, Kiovassa ja Odessassa. Kuvaaja liikkuu näiden kaupunkien välillä saumattomasti, aivan kuin lentäen. (Bordwell & Thompson 2003, 444.)

Nichols puhuu paljon dokumenttielokuvan äänen löytymisestä. Tällä hän tarkoittaa kertojan tapaa tuoda omat näkemyksensä esiin. Tästä *Man With A Movie Camera* on hyvä esimerkki. Ranskalaiset impressionistit nojasivat Jean Epsteinin esille tuomaan photogénien käsitteeseen, kun taas neuvostoliittolaiset tekijät nojasivat Sergei Eisensteinin luomaan montaasin käsitteeseen. Näiden avulla tekijät saivat oman äänensä kuuluviin ja loivat pohjaa poeettisen kerronnan esille nousemiseen. Ennen kaikkea avantgarden ja montaasin nouseminen vapauttivat tekijät toteuttamaan itseään, eikä vain toistamaan tieteelliseen tyyliin tapahtumia, kuten aiemmin oli tapana. (Nichols 2001, 88-90.)

Poeettinen moodi kulki käsi kädessä modernismin kanssa, esittäen todellisuutta fragmentteina. Se on aina tekijänsä subjektiivinen kokemus, joka rakentuu ristiriitaisista tapahtumista, jotka liittyvät toisiinsa vain etäisesti. (Nichols 2001, 103.)

Poeettiseen moodin pohjautuvalle dokumentille on ominaista, että sitä kuvattaessa ei noudateta käsikirjoitusta, leikkaus ei noudata rytmiä ja kuvia käytetään mielikuvituksellisesti. Hyvänä esimerkkinä toimii Francis Thompsonin vuoden 1957 teos *N.Y.,N.Y.* (1957). *N.Y.,N.Y.* on nähtävissä samoja elementtejä kuin Dziga Vertovin *Man With Movie Camerassa*. *N.Y.,N.Y.* hyödyntää samantapaista kuvien käyttöä, tosin huomattavasti pidemmälle vietyä. Teoksia yhdistää, kuten lähes kaikkia poeettisen moodin dokumentteja, kertomus yhden päivän tapahtumista. *N.Y.,N.Y.* on kuitenkin huomattavasti modernimpi.

Silti se voidaan sijoittaa kaupunkisinfonioiden sarjaan, joilla tarkoitetaan varhaisia, kaupunkien elämää kuvaavia dokumenttielokuvia. Kaupunkisinfonioille on tyypillistä niiden muodottomuus. Kaupunkisinfonioissa on lavastettuja ja lavastamattomia kohtauksia kaupunkien elämästä. Näitä yhdistetään toisiinsa tavalla, jolla elokuvantekijä pyrkii herättämään tunteita tai mielikuvia katsojassa. (Bordwell & Thompson 2003, 444.) Myös *Man With A Movie Camera* voidaan luokitella kuuluvaksi kaupunkisinfonioiden sarjaan.



Kuva 4. Francis Thompsonin teos N.Y.,N.Y. vuodelta 1957 kuvattiin läpi kaleidoskoopin. Tämä muodosti läpi elokuvan jatkuvan tehokeinon, josta yllä oleva kuvakaappaus antaa kuvan. (Thompson, 1957.)

Ensimmäisistä kuvista lähtien on selvää, että montaasin vaikutus näkyy läpi elokuvan. Elokuvan värillisyyttä ja musiikki tekevät siitä huomattavasti positiivisemmän ja helposti lähestyttävämmän kuin Vertovin elokuvasta, mutta kerronnan keinot ovat samoja. Thompson käyttää läpi elokuvan tehokeinona kuvia, jotka on kuvattu kaleidoskoopin läpi. Rakenteeltaan pysyy kuitenkin samana: elokuva vaikuttaa tapahtuvan yhden päivän aikana. Thompson menee jopa niin pitkälle, että esittää elokuvassaan sängystä nousevan ihmisen ja avautuvien sälekaihtimien ”kimaran”, aivan kuten Vertov. Poeettisen dokumentin piirteinä onkin vahva toisto. Samaa kuvaa voidaan näyttää useamman kerran peräkkäin. Vaikka Thompsonin elokuvassa avautuu sälekaihtimia, kyse on kuitenkin eri ikkunoista. Ikään kuin tällä haluttaisiin esittää useamman kuin yhden ihmisen herääminen uuteen aamuun. Poeettisuuden tyypittävänä piirteinä onkin, ettei siinä keskitytä yhteen päähenkilöön, vaan keskitytään kuvaamaan asioita tai ilmiöitä, kuten yhden päivän kulkua tai vaikka junamatkaa kuten Abel Gancen teoksessa *La Roue* (1923) vuodelta 1923.

*La Roue* keskittyy vielä matkan sijaan enemmän kuvaamaan junan voimaa ja nopeutta: sitä kuinka juna matkaa kohti tuntematonta päämäärää. Leikkaus on nopeaa ja se keskittyy enemmän rytmiin ja muotoon kuin itse junan toimintaan. (Nichols 2001, 103.)

### **3.2 Selittävä moodi**

Omassa teoksessani on kertoja, eräänlainen kaikkietävä Jumalan ääni, joka tietää kaikesta kaiken ja osaa kertoa mitä kuvissa tapahtuu. Tällaisen kertojan käyttö on ollut hyvin yleistä dokumenttielokuvan perinteessä. Kertojaa kuullaan, mutta ei näytetä. Kyseessä on Nicholsin selittävä moodi. (Aaltonen 2006, 81.) Selittävälle moodille on tyypillistä Jumalan äänen käyttäminen, mutta kertoja voidaan myös näyttää. Tällöin käytetään Jumalan äänen sijasta asiantuntijaääntä. Kuvakerronta nojaa vahvasti kertojan kertomukseen: asiantuntijuuteen ja tietämykseen. Kertomus toimii kuvatekstimäisesti tuoden kuville lisäarvoa ja avaamalla niiden sisältöä. Kertojan teksti muodostaa kertomuksen perspektiivin. Se on objektiivista ja kaikkietävää. Objektiivisuus ja perspektiivi muodostavatkin teoksen sanoman. (Nichols 2001, 105-108.)

Selittävän moodin heikkous selviää jo sen nimestä; se on selittävä. Se nojaa vahvasti Jumalan tai asiantuntijan ääneen. Tuo ääni voi olla niin vahva, että se ohjaa katsojan huomion pois kuvista tai aiheesta jota ne käsittelevät. Esimerkiksi Frank Capran *Why we Fight* (1942-1945) -dokumenttisarja, jossa on seitsemän osaa, perustuu täysin oletukseen, jonka mukaan nuorten miesten tulisi liittyä Yhdysvaltojen armeijaan toisen maailmansodan aikana. Argumentteina toimii patrioottinen asenne kotimaata kohtaan, amerikkalaisen demokratian ihanteet sekä Hitlerin pahuus. Kyse on siis hyvin naivistisesta tavasta argumentoida sodan puolesta. Kyse on mustasta ja valkoisesta, hyvästä ja pahasta. Tämän tyylisten asetelmien luominen on helppoa käyttäen hyväksi selittävää moodia (Nichols 2001, 109).

Aaltonen (2006) tiivistää selittävän moodin nojaavan vahvasti informoivaan logiikkaan, jossa teksti dominoi kuvaa ja kuvat toimivat tekstin todisteina. Vahvimmin selittävä moodi on nähtävissä perinteisissä dokumenttielokuvissa, jotka nojaavat kaikki tietävään selostukseen sekä tv-reportaasissa, jossa on vahva selostajaaani. (Aaltonen 2006, 82.)

### **3.3 Havainnoiva moodi**

Havainnoiva moodi, kuten nimestä voi päätellä perustuu havainnointiin. Siitä käytetäänkin usein nimitystä karpäsenä katossa oleminen. Poeettisessa ja selittävässä moodissa uhrataan usein tilanteiden aitous, jotta saadaan tuotettua sellaista kuvaa ja materiaalia kuin halutaan. Havainnoivassa moodissa tämän tyyllisiä uhrauksia ei tehdä. Elokuvan tekijä sen sijaan kuvaa materiaalia tarpeeksi, ja muodostaa tästä materiaalista oman pohdintansa, näkökulmansa ja argumentaationsa editointivaiheessa. (Nichols 2001, 109.)

Havainnoiva moodi ei nojaa syy-seuraussuhteiden varaan rakennettuun dramaturgiaan kuten fiktiiviset teokset. Se pyrkii myös näyttämään tilan ja ajan yhtenäisempänä välttämällä leikkauksessa jatkuvuutta. Tyhjät ja kuolleet hetket ovat elokuvan kannalta merkityksellisiä, eikä niitä vältellä. Ne ovat osa elokuvaa. Havainnoivassa moodissa eletään hetkessä. Siksi se ei sovellu historiallisten tapahtumien esittämiseen. (Helke 2006, 64.)

Havainnoivan moodin pohjana on 60-luvun kameravälineiden kehitys, jonka seurauksena pystyttiin synkronoimaan kuva- ja ääni käyttäen kevyttä kalustoa. Tämä mahdollisti karpäsenä katossa olemisen ja aidon havainnoinnin. Kehityksen seurauksena, elokuvan henkilöt elivät omaa elämäänsä ja ovat aidossa kanssa käymisessä muiden henkilöiden kanssa. Elokuville välittyikin aidosti henkilöiden kriisit ja tapahtumat elämässä, niin pienet kuin suuret. Henkilöiden keskiössä ei ole elokuvan teko, vaan heidän oma elämänsä, johon he keskittyvät. Havainnoiva moodi vaatiiikin valtavan määrän kuvattua materiaalia. Tämä vaatii myös katsojan

huomiota. Katsojan tulee seurata elokuvaa tarkasti tietääkseen mikä on tärkeää ja mitä on jo sanottu tai tehty. (Nichols 2001, 110-111.)

Havainnoiva moodi on teokseni kannalta tärkeä, sillä siinä yhdistyy monia asioita, joita pidetään tärkeänä perinteisessä kuvajournalismissa: havainnointi, kuvaajan huomaamattomuus sekä asioiden taltiointi sellaisena kuin ne tapahtuvat. Havainnoiva moodi onkin herättänyt elokuvantekijöiden piirissä samoja kysymyksiä, joista keskustellaan kuvajournalistisen työn yhteydessä. Milloin puuttua asioiden kulkuun, milloin ilmoittaa havaitsemastaan rikoksesta poliisille? Eettisten kysymysten listaa voi jatkaa loputtomiin. (Nichols 2001, 112.)

Samoja kysymyksiä on käsitelty myös Suomen mediassa vuonna 2014. Meeri Koutaniemen kuvat naisten ympärileikkauksesta herättivät keskustelua siitä, pitääkö kuvaajan puuttua tilanteen kulkuun ja pyrkiä estämään tapahtuma (Nousiainen, 2014). Keskusteluissa oli myös vuoden 2014 World Press Photo kilpailun voittajakuva, jossa kuvajournalisti Sara Lewkovich taltioi perheväkivaltaa. Kuvassa mies on selkeästi väkivaltainen naista kohtaan, lapsen katsoessa taustalla. Lewkovich joutui puolustautumaan Suomen mediassa, kun hänen kuvansa olivat esillä Valokuvataiteen museossa. (Grönholm, 2014.)

Tapaukset toimivat selvänä indikaattorina sille, kuinka ihmiset kokevat valokuvien todistavaan tilanteen aitouden täysin. Elokuvasssa tilanne voi jatkua eteenpäin ja tapahtumien lopputulos selviää katsojalle. Valokuva näyttää vain pienen katkelman tapahtuneesta. Kuvajournalisti tai dokumentaarinen valokuvaaja onkin eräänlainen havainnoivan moodin puhdas toteutuma, ainakin yhden kuvan osalta. Kameran läsnäolo voi kuitenkin liittää tapahtuman osaksi historiaa ja todistaa tapahtuman aitouden (Nichols 2001, 113).

Havainnoiva moodi voi kuitenkin joutua tietyllä tapaa huijatuksi. Hyvänä esimerkkinä toimivat lehdistötilaisuudet, jotka voi tallentaa havainnoimalla, mutta ne on silti järjestetty jonkun asian esiintuomisen vuoksi. Tilaisuutta ei edes järjestettäisi mikäli kamerat eivät olisi sitä taltioimassa. (Nichols 2001, 113.)



Yksi ensimmäisistä havainnoivaa moodia noudattavista dokumenteista on Leni Riefenstalin dokumentti *Tahdon riemuvoitto* (Triumph des Willens, 1934) Saksan kansallissosialistisen (natsipuolue) työväenpuolueen puoluekokouksesta vuodelta 1934. Dokumentti alkaa kuvista, joissa natsipuolueen puheenjohtaja Adolf Hitler saapuu kokouspaikalle lentokoneella. Dokumentti jatkuu seuraamalla puoluekokouksen tapahtumia, kuten marsseja, sotilaskaluston esittelyjä ja puheita. Adolf Hitleriä esitellään paljon ja puolueen mahtia tuodaan esiin havainnoinnin keinoin. Elokvasta saa käsityksen, että kaikki tapahtuu luonnollisesti. Kyse on kuitenkin huijauksesta. Riefenstalilla oli käytössään valtavat resurssit, mikä näkyy elokuvan korkeina tuotantoarvoina, kuten pitkissä kamera-ajoissa, ilmakuvissa ja useissa eri kuvakulmissa. Kaikki tapahtumat oli lavastettu kuvausta varten, ja osa puheista kuvattiin jopa uudelleen, mikäli ne eivät olleet tarpeeksi hyviä. (Nichols 2001, 114.)



Kuva 5. *Tahdon Riemuvoitto* sisälsi useita elokuvaa varten lavastettuja kohtauksia. (Riefenstal, 1935.)

*Tahdon riemuvoitto* onkin hyvä esimerkki havainnoivan moodin heikkoudesta ja vahvuudesta. Elokvain keinoin on helppo saada asiat näyttämään haluamiltaan ja

valjastaa dokumenttielokuva keinoksi saavuttaa omat päämääränsä, vahvan argumentoinnin ja kuvakerronnan avulla.

### **3.4 Osallistuva moodi**

Osallistuvan moodin peruseriaatteena on elokuvantekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus. Elokvat perustuvat haastatteluihin, provosointiin tai tilanteisiin osallistumiseen. Osallistuvassa moodissa elokuvantekijästä tulee sosiaalinen osallistuja. (Aaltonen 2006, 82.)

Katsoessa osallistuvan moodin elokuvia odotamme todistavamme historiallista maailmaa tai tapahtumia jonkun kautta, joka osallistuu aktiivisesti elokuvan tapahtumiin. Tämä muodostaa täysin eri lähestymistavan tapahtumiin kuin karpäsenä katossa oleminen, poeettinen uudelleenjärjestely tai vahva argumentointi. Elokvaa eletään elokuvantekijän tunteiden ja havaintojen kautta. Elokvantekijästä tulee osallistuvassa moodissa melkein kuin yksi elokuvan henkilöistä tämän osallistuessa elokuvan tapahtumiin. (Nichols 2001, 116.)

Osallistuvan moodin avulla voimme tuntea millaista elokuvan tekijälle on olla läsnä tilanteissa, ja kuinka nämä tilanteet vaikuttavat lopputulokseen (Nichols 2006, 116). Voimme siis kuulla ja nähdä kuinka dokumentin tekijät teot, ilmeet, asennot ja puhe vaikuttavat tilanteiden etenemiseen ja lopputulokseen. Kyse on samasta asiasta kuin Dziga Vertovin kinosilmä, jossa elokuvantekijä toi itsensä läsnä olevaksi elokuvaan montaasin keinoin. Osallistuva moodi hyödyntää samaa läsnäolon tuntua, mutta ei hyödynnä kameratemppuja tai leikkausta, vaan elokuvan tekijän läsnäoloa. Kyseessä onkin Jean Rouchin ja Edward Morinin käyttämä termi Cinéma Vèritè, väljästi suomennettuna todellinen elokuva. Cinéma Vèritèlle on tyypillistä, että elokuvan tekijät ja kohteet neuvottelevat ja keskustelelevat. Heidän suhteensa laatu näytetään. Miten he toimivat toisiaan kohtaan ja millaista valtaa ja voimaa henkilöt käyttävät. Tarkoituksena on näyttää, että kaikki mitä kuvataan on totta, vaikka tilanteet olisikin järjestetty kuvauksia varten. (Nichols 2001, 117-118)

Samaan aikaan Cinéma Véritén kanssa pinnalle nousi Direct Cinema liike. Näiden kahden liikkeen erottavana tekijänä – vaikka ne usein sotketaankin keskenään – voidaan pitää Véritén tapaa, jossa elokuvantekijä toimii tilanteiden käynnistäjänä. Direct Cinemassa luotetaan kuvaan ja tapahtumien havainnointiin ilman minkäänlaista kommentaaria, joka avaa tapahtumien kulkua. (Helke 2001, 13.) Cinéma Véritén tekijät rakensivat usein tilanteensa keinotekoisesti sellaisiksi, että he pystyivät toimimaan provosoiden tai hyökkäävästi. Näin he saivat haastamiltaan henkilöiltä haluamansa vastaukset. Direct Cinema ei toiminut näin, vaikka sen keinot olivatkin muuten hyvin samanlaisia ja perustuivat kevyeen kamerakalustoon.

Osallistuva moodi lisää havainnoivaan moodiin aktiivisen läsnäolon elokuvaan. Tekijän esiintyminen elokuvassa joko henkilönä, tai haastattelijana saa elokuvan kiinnittymään paremmin tähän hetkeen – aikaan jolloin elokuvaa tehdään. Tällä päästään eroon argumentoivasta kertojaäänestä ja tuodaan elokuva lähemmäs katsojaa. Yksilön ääni kuuluu paremmin läpi elokuvan. Osallistuvan moodin monipuolisuus tekee siitä hyvän tavan tehdä dokumenttielokuvaa. Se soveltuu hyvin henkilökohtaisen elokuvaan tekoon, mutta sitä voidaan käyttää hyödyksi myös tehtäessä historiallista elokuvaa. (Nichols 2001, 123.)

### **3.5 Refleksiivinen moodi**

Refleksiivinen moodi on Nicholsin kuudesta moodista itsetietoisin ja elokuvan tekoa eniten kyseenalaistava. Se asettaa elokuvanteon peruserätykset epäilyksen alaiseksi sekä kiinnittää huomiota dokumentin teon ennako-odotuksiin ja konventioihin (Aaltonen 2006, 82).

Refleksiivisen moodin piirteitä on nähtävissä jo aiemmin käsittelemässäni Dziga Vertovin *Man with a movie camera* elokuvassa. Vertov näyttää elokuvassaan kuvan, jossa kuvaaja Mikhail Kaufman kuvaa ihmisiä hevosvaunun kyydissä. Tämän kuvan jälkeen leikataan leikkaushuoneeseen, jossa Vertovin vaimo Elizaveta

Svilova järjestelee filmiä äskettäin nähdystä kohtauksesta oikeaan järjestykseen. (Nichols 2001, 123.)

Kyseinen esimerkki on hyvä kuvaus siitä, miten refleksiivinen moodi rikkoo käsityksen siitä, miten elokuva on rakennettu. Elokuvan tekijä kutsuu katsojan osaksi elokuvan tekoprosessia näyttämällä miten kohtaus on päätynyt elokuvaan leikkauspöydän ääressä.

Refleksiiviselle moodille on myös tyypillistä käyttää näyttelijöitä. Näyttelijöiden käyttö naamioidaan kuitenkin todellisiksi kohtauksiksi, niin että katsoja luulee kyseisten henkilöiden olevan osa aitoja tapahtumia. Näyttelijöiden käyttö paljastetaan usein elokuvan kuluessa pienten vihjeiden avulla tai viimeistään lopputeksteissä. Elokuvan tekijä haluaakin asettaa katsojan miettimään kysymystä, mikä dokumentissa on totta ja mikä ei? (Nichols 2001, 124.)

Refleksiivinen moodi saakin meidät pohtimaan kysymystä siitä, millaista dokumenttielokuvan tulisi olla. Sen avulla korostetaan katsojan ja tekijän välistä suhdetta. Se ei ainoastaan näytä elokuvan keinotekoisuutta, vaan myös kyseenalaistaa sen. (Aaltonen 2006, 82.)

### **3.6 Performatiivinen moodi**

Kuten aiemmin todettiin, Nicholsin moodit muodostavat historiallisen jatkumon 1920-luvulta nykypäivään. Moodeista kehittyneimpänä voidaan pitää viimeisintä, kuudetta, performatiivista moodia. Jouko Aaltosen mukaan performatiivisessa moodissa keskeistä on esittäminen; performaatio. Dokumenttielokuva ei ole enää vain ikkuna maailmaan, eikä sitä dominoi referointi vaan esittäminen. (Aaltonen 2006, 82-83.)

Performatiivisille dokumenteille on tyypillistä niiden avoin subjektiivisuus. Siinä on havaittavissa viittaussuhde todellisuuteen, mutta se on alisteista ilmaisulle. Katsoja tulkitsee näkemäänsä ja antaa kokemalleen omia merkityksiä. Selittämisen

ja argumentoinnin sijaan dokumentaristi vihjaa ja vetoaa tunteisiin. (Helke 2006, 86.)

Nichols pyrki vastaamaan performatiivisella moodilla 1990-luvun alun tietoteoreettisen keskusteluun, jota käytiin erityisesti feminismistä, jälkikolonialismista, etnisyydestä ja muista pinnalla olleista aiheista, joista tehtiin dokumenttielokuvia. Aiemmin dokumenttielokuvat olivat olleet objektiivisia, mutta performatiivisessa dokumentissa tekijän lähestymistapa oli subjektiivinen. Tämä vaati uutta moodia, jonka alle elokuvat voitiin sijoittaa. (Helke 2006, 86-87.)

Performatiivisia piirteitä on ollut nähtävissä jo varhaisissa dokumenttielokuvissa. Nämä piirteet olivat läsnä, mutta eivät täyttäneet koko elokuvaa. Performatiivisen dokumentin tavoitteena on näyttää yhteiskunnallinen subjektiivisuus, jossa yhden ihmisen kautta pyritään kuvaamaan laajempaa ilmiötä. (Nichols 2001, 132-133) Performatiivinen moodi ottaakin katsojan enemmän osaksi elokuvaa. Aiempi tapa, jossa katsojaa suostuteltiin argumentaation avulla on jätetty sivuun. Painotus siirtyi todellisuudesta tekijään. (Helke 2006, 87.)

Performatiivinen dokumentti pyrkii näyttämään, että maailma on paljon laajempi kuin siitä dokumentissa näkemämme osa. Tämä on mahdollista siten, että elokuvantekijä keskittyy yhteen asiaan, jonka kautta voidaan peilata laajempaa kokonaisuutta. (Nichols 2001, 137)

Performatiivisen moodin elokuvat keskittyvät usein poliittisten aiheiden ympärille ja käsittelevät valtaa ja vallankäytön kohteena olemista. Siksi se on usein vähemmistöjen ja heikkojen puolella. Performatiivisessa dokumentissa vähemmistöt ja sorretut saavat oman äänensä kuuluviin, he puhuvat sinulle tai meille, ei toisinpäin. (Aaltonen 2006, 83)

Johdannossa käsittelemäni Virpi Suutarin ja Susanne Helken *Joutilaat* (2001) elokuvaa voi pitää performatiivisena. Tästä syystä koen kyseisen moodin

läheiseksi itselleni. Tietämättäni performatiivisen moodin elokuva on ollut suuri innoittajani.

## 4. Analyysi

Nicholsin moodit luovat pohjan opinnäytteeni analyysiosioon. Peilaan omaa teostani valitsemaani Errol Morrisin *The Thin Blue Line* (1981) elokuvaan. Valitsin Morrisin elokuvan esimerkiksi, koska koen sen olevan täysin performatiivinen ja sisältävän piirteitä kaikista Nicholsin moodeista. Se hyödyntää fiktion ja toden sekoittumista keskenään lavastettujen osioiden kautta. Nämä ovat piirteitä joiden avulla pystyn avaamaan oman teokseni rakennetta ja keinoja joilla olen pyrkinyt vaikuttamaan katsojaan. Aloitan analyysin purkamalla *The Thin Blue Linen* väljästi osiin hyödyntämällä Aaltosen käyttämään todellisuus- ja esittämisaspektin teoriaa. Tämän jälkeen avaan omaa teostani hyödyntäen samaa analyysin keinoa.

### 4.1 Todellisuus –ja esittämisaspekti

Eeva Kurjen mukaan dokumenttielokuvan tila ja aika on keinotekoisesti rajattu ja niitä käsitellään ennen esittämistä (Kurki 2001, 3). Näihin sanoihin tiivistyy paljon myös Jouko Aaltosen sanomaa, jota hyödynnän teokseni avaamisessa käyttäen apuna hänen vuonna 2006 esittelemää sovellusmallia. Aaltosen mukaan Nicholsin moodit ottavat kantaa kahteen peruskysymykseen: todellisuuteen ja esittämiseen. ”Dokumenttielokuva ei voi olla pelkkää todellisuuden taltiointia, eikä se voi olla pelkkää esittämistä, representaatiota tai performatiota. Sekä todellisuusaspekti että esittämisaspekti ovat aina läsnä jollain tavalla, joko dialogisesti tai kerroksellisesti” (Aaltonen 2006, 91).

Aaltosen taulukko (Taulukko 1.) – jossa on yksinkertaistettu Nicholsin moodit – toimii hyvänä työkaluna analysoidessani omasta teoksestani löytyviä todellisuus- ja esittämisaspektin tyypittäviä piirteitä, jotka voidaan nähdä tekemieni valintojen summana.

Taulukko 1. Aaltosen kaavio todellisuus –ja esittämisaspekteista (Aaltonen 2006, 91).

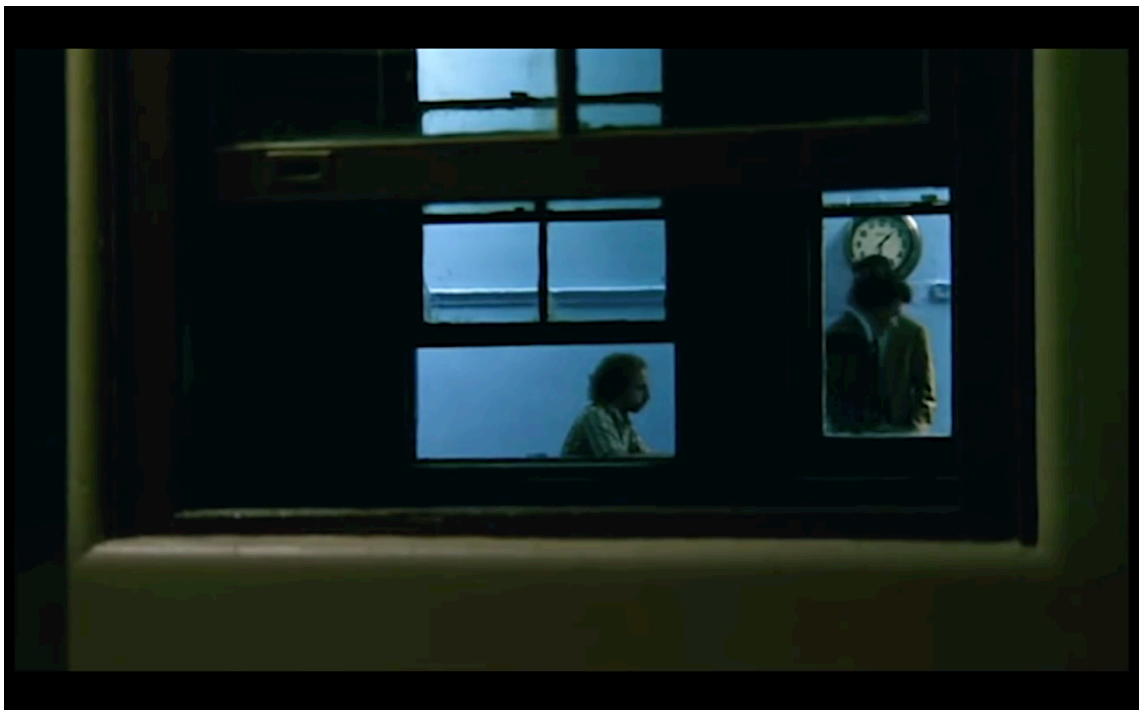
<b>Moodi</b>	<b>Todellisuusaspekti</b>	<b>Esittämisaspekti</b>
POEETTINEN	fragmentaarisuus, subjektiiviset impressiot	visuaaliset assosiaatiot, rytmi, muoto, tonaalisuus, formalismi, kokeellisuus
SELITTÄVÄ	yhtenäinen maailma, rationaalisuus, valistus, kuvat todisteista	argumentointi, kommentaari, "kuvitettu luento"
HAVAINNOIVA	suora suhde todellisuuteen, puuttumattomuus tapahtumiin, objektiivisuus, positivismi	näkymätön kerronta
OSALLISTUVA	vuorovaikutus maailman kanssa, elokuvantekijä sosiaalisena toimijana, elokuva todisteena kohtaamisesta	vuorovaikutusten esittäminen kuvassa
REFLEKSIIVINEN	elokuvan todellisuus konstruoitu, elokuva kommentoi tätä, kompleksinen maailma	muoto refleksiivinen, katsojasuhde keskeinen, vieraantuminen ja oudontaminen
PERFORMATIIVINEN	kompleksisuus, moniäänisyys, kysymys tiedon luonteesta, ruumiillisuus, toiseus	taiteelliset ja kokeelliset strategiat, toisto, esiintyminen, fiktiivisyys

Todellisuusaspektin avulla on mahdollista tarkastella teoksen todellisia, katsojalle näkyviä elementtejä, kuten kuvausta ja leikkausta. Elementtejä, joiden on pakko olla totta, ja jotka välittyvät katsojalle suoraan. Esimerkkinä käytän Errol Morrisin *The Thin Blue Line* (1988) elokuvaa. Elokuva kertoo oletettavasti syyttömänä vankilaan tuomitun miehen tarinan. Morris hyödyntää elokuvassaan tapahtuneiden tilanteiden ja tuomioon johtaneiden tapahtumien rekonstruktioita, uudelleenrakentamista. Hän on rakentanut uudelleen tapahtumat, jotka johtivat miehen vangitsemiseen, ja pyrkii näiden avulla osoittamaan miehen syyttömyyden.



Susanna Helke pitääkin elokuvaa rakennetun elokuvan klassikkona: dokumentaarisenä trillerinä, jonka tapahtumia ei olisi voinut esittää ilman tilanteiden uudelleen lavastusta, sillä elokuvan oikeudenkäynnistä oli kulunut jo kymmenen vuotta (Helke 2001, 12). Elokuvakriitikko Roger Ebert on Helken kanssa samoilla linjoilla. Hän on todennut elokuvan ilmestymisvuonna sen olevan draamaa ja dokumenttia sekä tutkimusta ja haaveilua (Ebert 1988).

Morrisin elokuvasta – joka on aivan loistava – löytyy piirteitä monista eri moodeista, mutta sijoitan sen performatiivisen moodin alle. Tätä tukee myös Ebertin edellä esitetty toteamus elokuvan olevan sekä draamaa, että dokumenttia. Tarkastelen elokuvaa käymällä läpi performatiivisen moodin kohdalta löytyvät määreet sekä todellisuus- että esittämisaspektin kohdalta.



Kuva 6. Kuvakaappaus Errol Morrisin *The Thin Blue Line* (1988) elokuvasta. Kohtaus on malliesimerkki uudelleenrakennetusta kohtauksesta. Kohtauksessa kuulustellaan elokuvan päähenkilö Robert Adamsia (tai tätä esittävää henkilöä), jota syytetään poliisin murhasta. (Morris, 1988.)

Elokuva on hyvin kompleksinen. Katsoja ei voi tietää, onko elokuvan päähenkilö Robert Adams syyllinen vai syytön. Siksi elokuva on hyvin moniääninen. Siinä kuullaan sekä syyttäjän että puolustajan puolta. Myös päätodistajat käydään läpi ja

heidän ristiriitaiset persoonansa tulevat hyvin esiin, joka kyseenalaistaa heidän tapauksesta oikeudenkäyntiin tuomaansa tietoa ja sen luonnetta. Ruumiillisuutta kuvataan hyvin elokuvassa haastattelujen avulla. Henkilöiden vaivaantuneet eleet ja ilmeet, tai suoranainen kiihko välittyvät hyvin. Morris on antanut kameran viipyä haastateltavien luona. Tämä näkyy esimerkiksi tuhkakupissa kasvavina tupakantumppien määränä. Morris on selvästi saanut haastateltavat rentoutumaan.

Ruumiillisuuden kautta päästään myös toiseuden ytimeen: Syytetty Adams on selvästi kärsijän osassa. Silti hän on hahmona läpi elokuvan suorastaan stoalaisen tyyne, mikä jollain tapaa vahvistaa joko hänen syyttömyyttään tai syyllisyyttään. Elokuvan aikana ei suoranaisesti selviä mikä Adams on miehiään. Adamsin Stoalainen tyyneys viittaa joko kohtalonsa hyväksymiseen syyttömänä, tai sitten syyllisyyteen. Adams on ristiriitainen hahmo ja tämä ristiriitaisuus pitää katsojan otteessaan.

Esittämisaspektissa taas esiintyy paljon taiteellisia ja kokeellisia strategioita, jotka Aaltonen on nostanut esiin yhtenä elementtinä. Elokuvassa rakennetaan uusiksi tuomioon johtaneita tapahtumia. Morris ohjaajana kyseenalaistaa tuomioon johtaneen oikeudenkäynnin rakentamalla tilanteet uusiksi tavalla, jonka katsoja kokee luotettavammaksi kuin oikeuden päätökset. Tämä korostuu pienissä, kyseenalaistavissa seikoissa, kuten kuulustelujen aikana seinällä nähtävässä kellossa, jonka ajan kuluminen ei ole looginen. Toinen, ehkä parempi esimerkki on todistajanlausuntojen kyseenalaistaminen. Osoittamalla uudelleenrakentamisen avulla, että silminnäkijät eivät ole voineet nähdä Adamsia tilanteessa, jossa murha on tapahtunut. Tästä päästään toiston teemaan, mikä on läsnä läpi elokuvan. Esimerkkien avulla, hyödyntäen toistoa, katsoja ei voi olla huomioimatta Morrisin esittämiä näkemyksiä Adamsin syyttömyydestä. Kaikki nämä rakennetut osiot ovat kuitenkin fiktiivisiä. Katsoja ei todellisuudessa voi tietää onko näin oikeasti tapahtunut. Faktat – jotka Morris tuo katsojan eteen – kertovat, että tapahtumat ovat totta, mutta silti kyseessä on Morrisin näkemys. Uudelleen rakennetut kohtaukset on kuvattu elokuvamaiseen tyyliin, joskin tuotantoarvoiltaan hieman

halvanoloisesti. Elokuva nojaakin paljon pieniin elementteihin, kuten puolustuksen ja syyttäjän puolen – jolla viitataan erityisesti Adamsiin ja syyttäjään – haastattelumateriaalin. Nämä todelliset ihmiset tekevät elokuvan, jota ei olisi olemassa ilman uudelleen rakennettua materiaalia. Molemmat ovat siis tärkeitä. Morrisin ohjaus on kuitenkin puolueeton. Hän toimii enemmän etsijänä kuin syyttäjänä tai puolustajana. Morris onkin todennut toimineensa yksityisetsivänä ennen *The Thin Blue Linen* tekoa (Hughes 2006).

Totesin *The Thin Blue Line* elokuvan olevan performatiivinen, mutta Henry Bacon tuo esiin toisenlaisen Bill Nicholsin esittämän näkökulman. Hänen mielestään elokuvaa voidaan pitää refleksiivisenä. Morris on jättänyt problematisoimatta dokumentin tekemisen eettiset kysymykset ja ollut kiinnostuneempi elokuvallisen efektin aikaansaamisesta kuin totuuden esiin tuomisesta. (Bacon 2001, 40.)

Ajatus on mielenkiintoinen ja tällä Nichols viittaa kysymykseen siitä, kumpi on Morrisin elokuvassa tärkeämpää: totuuden esiintuonti rekonstruktion avulla, vai rekonstruktion mahdollistama elokuvan draaman kaari ja elokuvallisempi esitystyylillä. Totuutta etsitään, mutta sitä ei esitetä totena. Tällaisen tavan tehdä voi nähdä hyvin refleksiivisenä, sillä rekonstruktiot ovat heijastuksia dokumentin tekijästä itsestään, ja ne kyseenalaistavat dokumentin ”totuutta”. Itse miellän elokuvan kuitenkin performatiiviseksi, ja kuten on jo todettu useaan kertaan, menevät Nicholsin moodit hyvin paljon päällekkäin. Tietyllä tavalla voisi sanoa moodien limittyvän sitä enemmän toisiinsa mitä enemmän niitä on määritelty ja tutkittu.

## **4.2 Oman teokseni analyysi**

Aaltosen taulukko tarjoaa hyvin suoraviivaisen tavan käydä läpi elokuvan rakenne tai tavat, joilla elokuva pyrkii vaikuttamaan. Se nopeuttaa analyysiä ja mahdollistaa oman teokseni rakenteen avaamisen aivan uudella tavalla. Taulukkoon pystyisi sijoittamaan yksittäisiä kohtauksia, tapahtumia tai elokuvallisia tyylliseikkoja. Siksi onkin tärkeää rajata omaa teosta tyypittävät piirteet tarkasti. Muuten teoksesta on

helppo löytää piirteitä, jotka eivät todellisuudessa ole tärkeitä teoksen käsittelyn kannalta. Näitä piirteitä olisi myös helppo sijoittaa taulukkoon lähes jokaisen moodin kohdalle.

Itse pidän teostani toisaalta klassisena kuvaesseenä tai kuvareportaasina, ja toisaalta dokumenttielokuvana. Tästä syystä olen analysoinut aiemmin teoksessani esiintyvät klassisen Life-kuvaesseen piirteet Kobren esittämän kahdeksanosaisen listan avulla. Nämä kuvaesseen tyypittävät piirteet määrittävät kuvakerrontani kuvajournalistina, ei niinkään dokumentin tekijänä.

Saara Cantell on todennut väitöskirjassaan Timantiksi tiivistetty -kerronnalliset strategiat fiktiivisessä lyhytelokuvassa (2011), lyhytelokuvan olevan oma taiteenlajinsa, joka tarvitsee oman määrittelynsä. Lyhytelokuvaa ei tulisi pitää vain harjoitelmana matkalla kohti pidempiä tuotantoja. Hän myös kirjoittaa, etteivät lyhytelokuvat noudata klassista "aristotelis-hollywoodilais" dramaturgia-ajattelua jossa on selkeät käännekohdat, juonet, päähenkilöt ja rakenteet. (Cantell 2011, 11-12.) Minun on hankala mieltää teostani elokuvaksi, vaikka Saara Cantellin mukaan se voisi täyttää lyhytelokuvan määreen.

Cantell kuitenkin rajaa väitöskirjassaan lyhyet dokumenttielokuvat pois määreestään, lähinnä oman tekijä-identiteettinsä vuoksi. Hän määrittää käsittelevänsä alle viidentoista minuutin mittaisia fiktiivisiä elokuvia. Rajauksen hän on tehnyt selkeästi sen pohjalta, että alle viidentoista minuutin elokuvien rakenne on erilainen ja perinteiset dramaturgiset mallit pätevät siihen heikommin. (Cantell 2011, 28-29)

Mielestäni Cantellin ajatukset pätevät hyvin myös oman teokseni kohdalla. Vaikka kyseessä ei olekaan fiktiivinen elokuva, miellän sen silti eräänlaiseksi lyhytdokumenttielokuvaksi, johon eivät täysin päde normaalit dokumenttielokuvan määreet. Toisaalta Nicholisin moodeja tutkiessa voidaan havaita niiden käsittävän käytännössä koko elokuvan historian Lumièrin veljesten

ensimmäisistä elokuvista vuodelta 1895, aina nykypäivään saakka. Varhaiset dokumenttielokuvat on hyvinkin helppo mieltää lyhytelokuviksi.

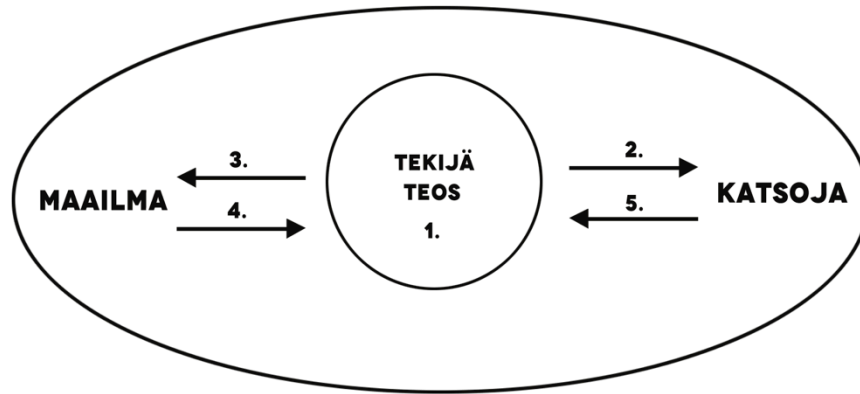
Nicholsin moodit ovat hyvin joustavia ja kätkevät allensa paljon enemmän mahdollisuuksia kuin fiktiivisen elokuvan tutkimus. Koen kuitenkin tällaisen pohdinnan mielenkiintoiseksi, sillä teokseni edustaa kasvavaa suuntausta, jossa yhdistetään eri elementtejä audiovisuaalisessa kerronnassa. Tätä kerronnan tyyliä ei ehkä ole vielä täysin määritelty omaksi kerronnan tavakseen. Samantyyliiseen kysymykseen Cantell on hakenut vastausta väitöskirjassaan.

Aaltonen kuvaa aspektien välistä vuorovaikutussuhdetta yksinkertaisella kaaviolla (Kaavio 1.), josta voi päätellä, mitkä ovat olleet aspektien painotussuhteet eri aikakausina ja eri moodeissa. Kaavio perustuu ajatukseen, jossa tekijä ja teos ovat keskiössä. Laidoille sijoittuvat maailma ja katsojat. Keskiössä olevat teos ja tekijä ovat ikään kuin kuplassa, johon tulee vaikutteita sekä maailmalta että katsojalta.

Poeettinen, kaikista moodeista tekijälähtöisin sijoittuu keskelle kuplaan. Performatiivinen moodi sijoittuu keskelle, mutta ei kuplan sisään. Tämä johtuu ajatuksesta, jossa performatiivista moodia ei voida nähdä paradigmana kuten muita moodeja, vaan pikemminkin se kuvaa aikalaisten vaikeutta hahmottaa oman aikansa tilannetta. Nicholsin mielestä performatiivinen moodi on dokumenttielokuvan pääte piste, huipentuma. Moodi on kuitenkin laajuudessaan epämääräinen ja epäselvä: se sisältää piirteitä kaikista muista moodeista, ja Nicholsin teoriaa mukaillen monet muihin moodeihin kuuluvat elokuvat olisivat performatiivisia. Muiden moodien väliset suhteet on helppo sijoittaa kaavioon, sillä ne ovat suoraviivaisempia kuin poeettinen tai performatiivinen moodi. (Aaltonen 2006, 87-92.)

Omassa analyysissäni hyödynnän kaaviota (Kaavio 1.) hyvin yksinkertaisesti. Käyn myöhemmin läpi oman teokseni samalla tavoin kuin esimerkkinä toimineen Errol Morrisin *The Thin Blue Line* elokuvan. Käymällä teokseni näin läpi pystyn hahmottamaan, mistä moodeista löytyy tyypittäviä piirteitä koskien omaa teostani.

Tämän avulla pystyn osoittamaan oman teokseni ”moodit” ja kertomaan, kuinka ne sijoittuvat Aaltosen kaavioon.



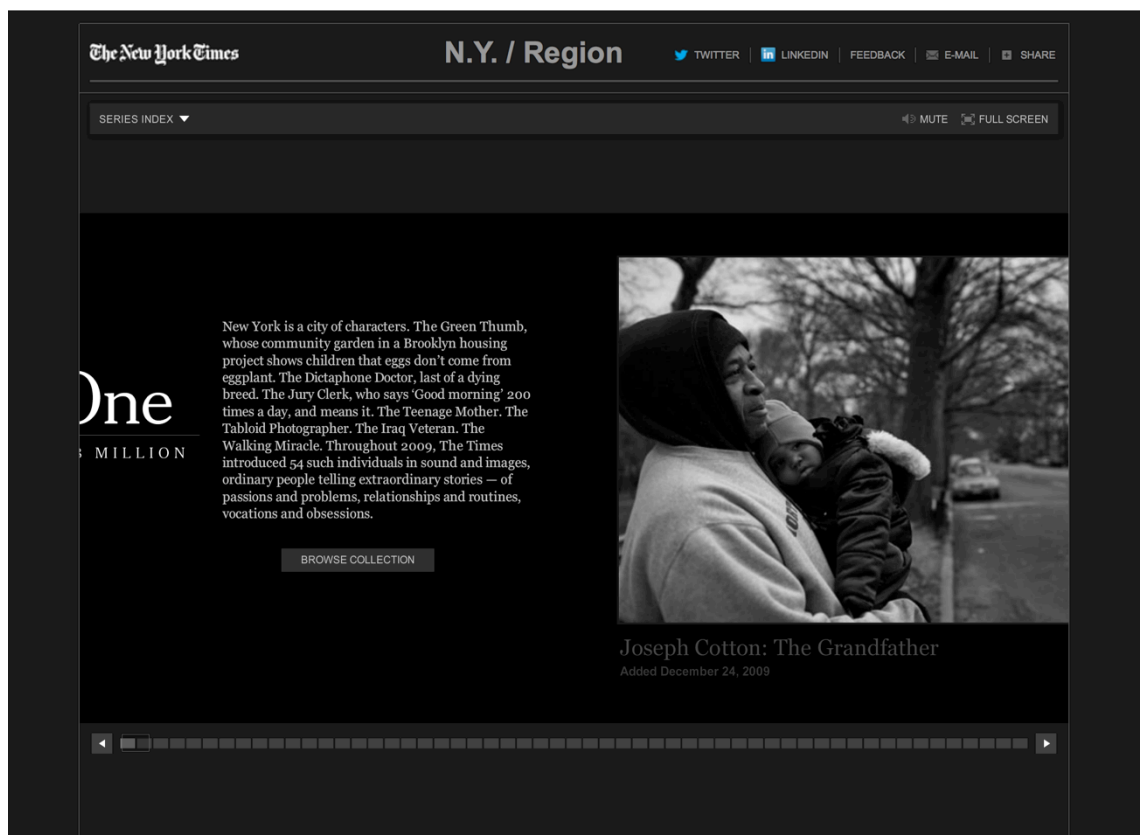
- 1. POEETTINEN MOODI**
- 2. SELITTÄVÄ MOODI**
- 3. HAVAINNOIVA MOODI**
- 4. OSALLISTUVA MOODI**
- 5. REFLEKSIIVINEN MOODI**
- 6. PERFORMATIIVINEN MOODI**

Kaavio 1. Aaltosen kaaviosta selviää, kuinka moodit toimivat suhteessa maailmaan ja katsojaan (Aaltonen 2006, 92).

Aaltosen mukaan moodit näyttäytyvät tekijälle erilaisina strategioina, ja tekijät eivät valitse moodia tietoisesti. Tekijät pikemminkin asettautuvat tiettyyn traditioon ja hakevat vastauksia elokuvanteon käytännön ja etiikan ongelmiin. (Aaltonen 2006, 92.)

Tehdessäni omaa teosta, en suunnitellut, käsikirjoittanut tai valinnut mitään lähestymisstrategiaa, jonka pohjalta pääsin lopputulokseen. Silti pohjana oli tietynlaisia teoksia, elokuvia, valokuvia ja muita ärsykeitä, joista ammensin osia omaan teokseeni. Suurin innoittajani oli jo johdannossa mainitsemani Emmyn parhaasta lähestymisestä uuteen dokumenttiin voittanut One in 8 Million –sarja (Estrin, 2010). Sarjan tapa yhdistää valokuvaa ja ääntä teki lähtemättömän vaikutuksen. Ehkä tajusin myös samalla, että jokaisen kuvan ei välttämättä tarvitse

olla maailmanluokan otos tai Henri Cartier-Bresson tyylinen ”ratkaisevan hetken” mestariteos. Sarja osoitti, että kokonaisuus voi olla vaikuttava rakentuessaan hyvän ja mielenkiintoisen tarinan tai kertomuksen päälle. One in 8 Million sisältää loistavaa valokuvaa ja mielenkiintoisia tarinoita. Kertoja on äänessä koko teoksen ajan. Tämä eroaa siinä mielessä omasta lähestymisestäni erittäin paljon. En silti voi olla sanomatta, etteikö tämä yksittäinen sarja olisi vaikuttanut minuun tai tekemiini ratkaisuihin ja valintoihin eniten.



Kuva 7. One in 8 Million –sarjan etusivu. Kuvassa sarjan esittelyteksti sekä ensimmäisen ”jakson” intro-kuva. Alhaalla näkyvä filminauha kuvaa sarjan kokonaisjaksojen määrää. Ensimmäinen osa on julkaistu vuoden 2009 jouluaattona. (New York Times, 2009.)

Elokuvallisia ihanteita on vaikeampi määrittää, mutta myös johdannossa esiin nostamani Virpi Suutarin ja Susanna Helken Joutilaat vuodelta 2001 on toiminut esikuvana. Rehellisesti sanottuna elokuvallisesti ihanteet ovat ennemminkin suuri massa, josta tärkeimpänä mieleen on jäänyt Ron Friccken *Koyaanisqatsi* (1982). *Koyaanisqatsi* on tehnyt vaikutuksen erityisesti kokonaisvaltaisuutensa kautta. Elementtejä elokuvasta on nähtävissä omassa teoksessani intervallitekniikkaa

hyödyntävissä osioissa. Kuin myös teokseni musiikissa – jonka on säveltänyt Vesa Hoikka – löyhästi, mutta kuitenkin jollain tasolla tunnistettavasti.

Laskukulttuurin ja myös dokumentaarisen valokuvan puolella innoittajani on ollut Rami Hanafi. Hänen laskukuvissaan yhdistyy miljöön vaikutus kuvan kokonaisuuteen erinomaisesti. Ne ovat pelkkää tempun kuvausta suurempia ja kertovat tarinaa temppujen takana monia muita laskukuvaajia paremmin.



Kuva 8. Rami Hanafin kuva Nicholas Wolkenista Norjassa. Kuvassa on elementtejä, joissa toisaalta tekijälähtöisyys, ja toisaalta dokumentaarisuus yhdistyvät kokonaisuudeksi, joka tekee kuvasta lähes maagisen todisteen lumilautakulttuurista. (Hanafi, 2012.)

Muut vaikutteeni ovat niin epämääräisiä, ettei niistä voi saada mitenkään kiinni tai niitä ei voi avata järkevästi sanallisesti. Ne kerrostuvat päällekkäisiksi pinoiksi, joiden voisi sanoa koostuvan kaikesta hausimpien kissakuvien ja Ingmar Bergmanin elokuvien väliltä. Näin väljä määritelmä kuvastaakin hyvin tapaani imeä vaikutteita lähes kaikkialta. Suurin vaikutte on kuitenkin lukeminen. Vahva yleissivistys luo hyvän pohjan dokumentille, asioiden laajemmalle ymmärrykselle ja hahmottamiselle. Tämän kaltainen lähestymistapa on tyypillinen dokumentin



tekijälle tai dokumentaariselle valokuvaajalle: viitekehys lähettäessä rakentamaan teosta on löyhä, tapahtuminen kulku voi vaikuttaa valintoihin, teoksen muotoon, tyyliin ja lopputulokseen. (Aaltonen 2006, 91-92)

Aaltonen sanoihin tiivistyy siis paljon tavasta tehdä teostani tai lähestyä maailmaa ylipäättäen. Uteliaisuus ajaa juttelemaan tuntemattomille ihmisille tai kiinnostumaan asioista, joissa ei ulkopuolisen mielestä ole mitään järkeä.

Edellä esitetyssä taulukossa (Taulukko 1.) tiivistyykin Aaltonen idea todellisuus- ja esittämisaspektista: tekijät ovat aina kaksisuuntaisessa vuorovaikutuksessa sekä kuvaamansa maailman että yleisön kanssa.

## 5. Pohdinta

### 5.1 Runollisuus kerronnan keinona

Havaitsen teoksessani kaksi tasoa, jotka voisivat hyvin toimia irrallisina. Kuvakertomus on oma osansa, joka mielestäni toimii yksin, ilman kertojaa tai musiikkia hyvin kuvareportaasimaisesti. Kuvien määrä on valtava ja niitä kaikkia ei voisi millään sijoittaa sanoma- tai aikakauslehteen. Se ei kuitenkaan vähennä teoksen kuvareportaasimaista arvoa. Tässä onkin suurin ero painettuun kuvareportaasiin. Kun kuvareportaasi siirretään videomuotoiseksi, tila ei rajoita kerrontaa. Viemällä kuvat lineaariselle aikajanelle tekijä voi määrittää ajan, jonka ne näkyvät katsojalle. Tekijä ohjaa katsojaa ja kertoo tälle mitkä kuvat ovat tärkeitä. Tällainen ajatus- ja lähestymistapa on hyvin tekijälähtöinen. Siitä syystä teokseni nojaa hyvin vahvasti Nicholsin poeettiseen moodin, joka Aaltosen aiemmin esittämässä sovellusmallissa on moodien keskiössä. Poeettinen moodi ja tekijä ovat sama asia. Koska valokuvat ovat staattisia, niiden merkityssuhteita täytyy pohtia semioottisesti, erillään elokuvatutkimuksesta, omina yksikköinä. Se ei kuitenkaan ole tutkimukseni kannalta tärkeää, sillä haluan nostaa keskiöön kokonaisen teoksen ja näin ollen jättäydyn suosiolla valokuvatutkimuksen ulkopuolelle.

Teokseni aiemmin läpikäydyistä rakenteista selviää monia piirteitä, joita voidaan yhdistää poeettisen moodin piiriin. Tekijälähtöisyyden lisäksi teoksen sisältä löytyy montaasia sekä rinnasteisia ja peräkkäisiä kuvia, joilla olen pyrkinyt vaikuttamaan katsojaan Kulešovin kokeen tyyppisillä ratkaisuille. Teoksesta löytyy myös osioita, joissa leikitellään erilaisilla leikkaustekniikoilla, ja fragmentaarisuus on hyvin vahvasti läsnä läpi teoksen. Teoksesta löytyy myös selkeä rajaus, aivan kuten aiemmin käsitellyssä *N.Y.,N.Y. (1957)* -teoksessa, jossa kuvataan, poeettiselle moodille hyvin tyyppillisesti, yhden päivän tapahtumia New Yorkissa. Oman teokseni rajaus on talvi. Siinä ei myöskään ole selkeää tai selkeitä päähenkilöitä. Kukaan henkilöistä ei nouse keskiöön.

Omana inspiraationani ovat olleet Godfrey Reggion teos *Koyaanisqatsi: life out of balance* (1982) sekä Ron Fricken *Baraka* (1992). Nämä teokset sijoittuvat maailmansinfonia-kategoriaan ja peilaavat kerrontakeinonsa ja tyyliensä hyvin vahvasti poeettisen moodin varhaisista elokuvista. Ne ovat kuitenkin modernimpia kuin esimerkiksi *N.Y.,N.Y.* (1957) tai *La Roue* (1923). *Koyaanisqatsi* ja *Baraka* hyödyntävät paljon tekniikoita, jotka ovat olleet aikanaan hyvin edistyksellisiä, kuten läpi molempien elokuvien käytössä oleva intervallikuvaus. Myös leikkaus, kerronta ja musiikin sekä muun äänityön modernimpi käyttö, tekevät niistä hyvin erilaisia kuin vanhoista poeettisen moodin elokuvista. Silti nämä teokset ovat rakenteeltaan hyvin poeettisia. Omassa teoksessani olen pystynyt hyödyntämään näiden kahden modernin poeettisen moodin elokuvan käyttämiä tekniikoita hyödyntämällä kehittyneitä kamerateknologiaa. Esimerkiksi intervallikuvaus onnistuu nykyään jo matkapuhelimella. Kuvanlaatu on myös mahdollista saada lähes yhtä hyväksi kuin 35mm elokuvafilmille kuvattaessa.

Intervallikuvauksen yleistymisen näkyminen vahvasti teoksessani. Hyödynnän sitä kahdessa kohtaa. Ensimmäisessä kuvaan perinteisempää, *Barakassa* hyvin yleistä staattista intervallikuvaa, jossa seuraan mökissä tapahtuvaa toimintaa tunnin ajan yläviistosta. Toinen kohtaus on edistyksellisempi. Siinä seurataan yhden ihmisen iltaa ravintolassa. Jälkimmäinen kohtaus on täysin uuden, kehittyneemmän kuvauskaluston mahdollistama: olen pystynyt kuvamaan käsivaralta hyvin pimeissä tilanteissa kuvia, jotka olen videoeditointi-ohjelman aikajanalla muokannut intervallitekniikkaa hyödyntäväksi kerronnalliseksi kokonaisuudeksi. Tämä toinen intervallikohtaus on oikeastaan teoksessani ainoa kohtaus, jossa on selkeä päähenkilö. Silti se on hyvin poeettinen ja vaikka jokaisessa kuvassa on sama henkilö, se vaatii katsojalta hyvin tarkkaa silmää, jotta tämän yksittäisen henkilön voi nostaa päähenkilön rooliin. Kohtaus on hyvin lyhyt ja tukee muuta kerrontaa. Tietyllä tavalla se korostaa jopa teokseni fragmentaarista luonnetta, sillä seuraava kohtaus tapahtuu täysin eri tyyllisessä ympäristössä.

Kuten Nichols on todennut, eivät moodit ole täysin selkeitä linnakkeita, jotka eivät ylitä rajoja. Ne lainaavat toisista moodeista. Näenkin omassa teoksessani selkeitä

piirteitä poeettisesta moodista. Vaikuttaa jopa, että niitä on enemmän kuin piirteitä muista viidestä moodista. Poeettista ajatusta tukee myös teokseni lähestymistapa kuvaamaani ilmiötä (laskukulttuuri) kohtaan. Esitystapa ei ole mitenkään normaali kyseisen ilmiön piirissä.

## **5.2 Kärpästen herra vai objektiivisuuden orja**

Teokseni kannalta on tärkeää oma asemani yhteisössä, jota kuvaan. Oman aseman määrittäminen on dokumenttielokuvan tekijän kannalta yksi tärkeimpiä ratkaisuja. Nicholsin moodeja pohtiessani käy hyvin selväksi, kuinka dokumentin kohteet ovat saaneet jokaisen moodin myötä enemmän omaa ääntänsä kuuluviin. Dokumentaarisen valokuvaajan voi nähdä hyvin diktaattorimaisena hahmona. Hyvänä esimerkkinä toimii perinteinen henkilökuvaus. Kuvaaja voi valita milloin painaa nappia. Yhden valinnan avulla kuvattava kohde voidaan näyttää joko surullisena, iloisena, pohtivana, rohkeana tai oikeastaan missä tahansa mielentilassa. Lista on lähes loputon. Vain kuvaaja tietää, millaisen valinnan tekee ja miksi. Valintoihin voi myös lisätä perspektiivin valinnan (yläviistosta, alaviistosta), polttovälin valinnan ja kuvaajan omat valinnat, joilla tarkoitan kuvaajan tapaa viestiä kuvattavan kanssa. Kysymys onkin ennen kaikkea kuvaajan ja katsojan välisestä sopimuksesta: joskus kuva voi olla niin lavastetun näköinen, että katsoja tajuaa sen heti katsoessaan kuvaa. Joskus taas kuvaaja huijaa katsojaa, tämän tietämättä tulleensa huijatuksi.

Aiemmin kirjoitin havainnoivaa moodia käsittelevässä luvussa Leni Riefenstalin *Tahdon Riemuvoitto* (1935) -elokuvan lavastetuista kohtauksista. Lavastettuja kohtauksia voi hyvin verrata dokumentaarisen valokuvaajan tekemiin valintoihin. Mittakaava vain on suurempi. Havainnoivaa moodia hyödyntävän dokumentintekijän vaikuttamiskeinot ovat leikkaushuoneessa, jossa hän ohjaa elokuvan uudestaan päästäkseen haluamaansa lopputulokseen. Cinema Vérieure tai Direct Cinemaa hyödyntävän dokumentin tekijän vaikuttamiskeinot ovat erityisesti kuvaustilanteessa. Riefenstalin vaikuttamisen keinoja olivat uudelleen

kuvatut puheet ja lavastetut marssikohtaukset. Valokuvaaja on jossain näiden moodien välimaastossa.

Omaa teostani tehdessä olin havainnoijan roolissa. Se oli minulle helppo ja luontainen rooli, vaikka kuvasin vuosia tuntemiani ihmisiä. Valokuvaajana havainnointi on usein helppoa. Valokuvakameraa ei koeta niin tungettelevana ja kun ei kuvaa, silloin ei kuvaa. Kamera ei millään lailla häiritse kuvattavia ihmisiä. Videota kuvattaessa, kuvattavat hetket tulee päättää etukäteen. Vaikka kyse olisi havainnoinnista, on kameran käytävä koko ajan. Valokuvia kuvattaessa kuvaaja voi valita, milloin hän kuvaa. Analogia on siis hyvin yksinkertainen: havainnoivassa dokumentissa pyritään tuottamaan mahdollisimman paljon videokuva, josta leikkauspöydällä koostetaan elokuva. Havainnoivaa valokuvaa tehtäessä toimitaan samoin, mutta kaikkea ei tarvitse kuvata saadakseen olennaisen talteen. Koska valokuvat eivät liiku, ne voivat huijata enemmän. Kuva väsyneestä ihmisestä on helppo saada taltioitua, vaikka ihminen ei oikeasti olisi väsynyt. Videolla niin ei voi tehdä ilman lavastamista ja näyttelemistä. Tämä ei tietenkään päde täysin kaikkeen dokumentaariseen valokuvaan, mutta silti valokuvakuvan aitoutta, aivan kuten dokumenttielokuvankin, tulisi kyseenalaistaa enemmän.

Oman teoksessani havainnointi on keskeisessä roolissa johtuen aiemmin mainitsemistani seikoista. Ainoa tavoitteeni oli olla karpäsenä katossa. Se, miten havainnointi, on onnistunut on katsojan päätettävissä. Hänen kokemuksensa, ennakko-odotuksensa ja osittain myös kuvaamani aiheen lajituntemus vaikuttaa katsojan mielipiteeseen teoksesta. Hyvin vannoutunut laskukulttuurin tuntija kiinnittää teoksessa huomiota täysin eri asioihin kuin lajia tuntematon katsoja. Aivan samalla tavoin kuin maapallon ilmaston lämpenemistä kertovaa dokumenttia katsoisi ilmastoasiantuntija tai vakaasti fossiilisia polttoaineita vastustava katsoja. Kyse on katsojan ennakko-odotuksesta katsomaansa kohtaan. Tässäkin Riefenstalin *Tahdon Riemuvoitto* (1935) toimii hyvänä vertailukohtana: 1930-luvun Saksa otti kansallismielisyydessään dokumentin eri tavalla vastaan kuin muu maailma.

Lehtikuvaajan työssä tavoitteeni on olla puuttumatta tilanteen kulkuun. Joskus olen mennyt jopa niin pitkälle, että olen pyrkinyt kuvaamaan tapahtumia etäältä, antamatta itseäni ilmi. Tässä teoksessa tällainen lähestymistapa ei olisi ollut mitenkään mahdollinen. Olen osallistunut kuvissa näkyviin tapahtumiin aktiivisesti tai vähemmän aktiivisesti. Tästä syystä olen ollut havainnoijan lisäksi myös osallistuja. Monissa tilanteissa, olenkin keskeyttänyt omat toimeni vain ottaakseni kuvan. Tämä eroaa havainnoivan moodin tavasta tehdä dokumenttia. Silti en näe teoksessani osallistuvan moodin piirteitä, sillä omaa ääntäni ei kuulu kerronnassa tai en näy suoraan kuvissa.

Havainnoivalle moodille on tyypillistä, että siinä ei näyttyädy fiktiivisestä kuvakerronnasta tuttua syy- ja seuraussuhteiden logiikka. Tarina etenee omalla painollaan. Tutkielman alussa sanon kuitenkin, että teoksessani on syy- ja seuraussuhteiden logiikkaa havaittavissa. Näin onkin kerronnan tasolla, mikä on selvästi havaittavissa litteroidusta kertojan tekstistä. Kuvallisella tasolla kausaliteetti ei näyttyädy kovin voimallisesti. Vaikka kuvani noudattavat ainakin väljästi Life-esseen rakennetta, ne eivät silti muodosta Hollywood -tyylistä klassista kuvakerrontaa, kun ne alistetaan aikajanelle ja viedään videomuotoon. Suurin syy tähän on tapani rakentaa video. Kuvat näkyvät tietyn ajan, eivätkä leikkaukset noudata klassista tapaa siirtyä kuvakokojen välillä. Leikkaus ei myöskään korosta tiettyjä asioita kuvakerronnassa. Leikkaus on ennemmänkin fragmentaarista.

Teokseni editointi alkoi massiivisella kuvien läpikäymisellä. Teokseen päätyikin vain murto-osa kuvatusta materiaalista. Työnkulkuni kuvauspäivän jälkeen on aina samanlainen. Tuon kuvat kuvakirjaston hallintaohjelmistoon, jossa arvioin kuvat tähdillä. Aloitan yhden tai kahden tähden kierroksella ja lopetan viiden tähden kierrokseen. Yleensä viiden tähden kuvia on 5-8% kuvatusta materiaalista. Tämän jälkeen en välttämättä palaa kuviin kuukausiin.

Kun aloin koostamaan teosta videoeditointiohjelmassa, aloitin työn jäsentämällä kuvat kansioihin paikkakuntien mukaan. Tässä vaiheessa käyn lävitse viiden

tähden kuvat. Katsoessani kuvia palaan kuvanottohetkeen ja mietin, olisiko kuitenkin niin, että alemmalla tähtiluokituksella oleva kuva olisi parempi. Tässä tilanteessa katson valitun kuvan ympäriltä myös muut valitsemani kuvat, oli niillä tähtiä tai ei. Prosessi on aikaa vievää, mutta antaa mahdollisuuden miettiä myös teoksen lopullista rakennetta ja valintoja, jotka olen tehnyt aiemmin arvioidessani kuvia. Tietyllä tavalla nautin editointivaiheesta, sillä se palauttaa mieleen kuvanottohetken hyvin elävästi vaikka siitä olisi kulunut useita kuukausia.

Kun kuvat oli järjestetty paikkakunnittain, toin ne videoeditointiohjelman aikajanelle, jossa aloin miettimään teoksen lopullista rakennetta ja muotoa. Tässä vaiheessa mielessäni oli *Barakan* (1992) ja *Koyaanisqatsin* (1982) kaltaiset teokset. Silti pidin mielessäni jollain tasolla kuvareportaasin periaatteet ja yritin ujuttaa väliin Life-esseen tyyppistä kerrontaa.

Editointiprosessi taas muistuttaa hyvin paljon havainnoivan moodin tapaa tehdä elokuva ”valmiiksi” leikkauspöydällä.

Etiikan kannalta havainnoiva moodi on erityisen herkkä. Monesti elokuvantekijä joutuu tilanteisiin, joissa hän joutuu päättämään kuvaako tilanteen vai ei. Oma tapani on kuvata mahdollisimman paljon, ja rajata editointivaiheessa pois kuvat ja materiaali, joka ei täytä omia eettisiä vaatimuksiani. Lehtikuvaajan työssä olen myös joutunut miettimään kuvien julkaisukelpoisuutta yksilön intimitteettisuojan kannalta kuvatessani esimerkiksi tilanteessa, jossa yksilö ei näyttäydy hyvässä ”valossa” ollessaan humalassa. *What is Nipwitz?* -teosta kuvatessa tämän kaltaisia tilanteita ei tullut vastaan.

Vuonna 1994 valmistunut Steve Jamesin ohjaama elokuva *Hoop Dreams* kuvaa kahden koripalloilussa ammattilaisuutta tavoittelevan nuoren matkaa yläasteikäisestä lukion kautta yliopistoon. Dokumentti on malliesimerkki havainnoivasta moodista. Kuvaukset kestivät usean vuoden ajan ja tekijät kuvasivat tilanteita, joissa joutuivat miettimään, voivatko he julkaista tiettyjä taltioimiaan kohtauksia. Bill Nichols kertoo kohtauksesta, jossa toinen elokuvan

päähahmoista, Arthur Agee, harjoittelee koripalloa etualalla, samalla kun isä myy huumeita taustalla. Elokuvan tekijät miettivät pitkään, voiko kohtausta näyttää elokuvassa. He konsultoivat jopa lakimiehiä, riittääkö kuvamateriaali syytteen nostamiseen isää vastaan. Lopulta tekijät näyttivät kohtauksen elokuvassa, sillä kaikki perheenjäsenet hyväksyivät sen näyttämisen. Isä pidätettiin myöhemmin huumausainerikoksesta. Isä piti kohtausta tärkeänä ja se dramatisoi hyvin hänen kasvuaan vanhempana. (Nichols 2001, 11.)

Esimerkki kertoo hyvin eettisistä valinnoista, joita dokumentin tekijöiden on tehtävä. Itse koen, että aito innostus kuvaamaansa aihetta kohtaan, ihmisten kohtaaminen ihmisenä, oli hän millainen tahansa, ja tämän kunnioittaminen vievät pitkälle. Jouko Aaltonen on haastatellut suomalaisia dokumentaristeja näiden käyttämistä työtavoista. Hän on päätenyt lopputulokseen, jossa tekijällä on erilaisia strategioita käytettävänä suhteessa kuvaamiinsa henkilöihin: kontakti henkilöihin, tilaisuudessa läsnä oleminen, eläytyminen ja intuitio. (Aaltonen 2006, 137.)

Näiden strategioiden hyödyntäminen voi johtaa jopa elämäntapaan, jossa vietetään aikaa kuvaamiensa henkilöiden kanssa. Näin on käynyt esimerkiksi Visa Koiso-Kanttilan *Karkotetut* (1998) elokuvassa. Kyse on niin sanotusta emic- asemasta, joissa elokuvantekijä on läsnä sosiaalisissa tilanteissa. Etic-asemassa elokuvantekijä keskittyy tekemiseen. Monesti tapauksissa, jossa ohjaaja myös kuvaa elokuvansa, hän joutuu tasapainottelemaan näiden tilanteiden välillä. Näin kävi Koiso-Kanttilalle *Karkotettuja* kuvatessa. (Aaltonen 2006, 136-139.)

Itse tasapainoilin myös näiden kahden aseman välillä. Havainnoivassa moodissa tällainen lähestyminen ei välttämättä ole niin ongelmallinen. En voi myöskään välttyä ajatukselta, jossa tapani kuvata vain still-kuvia helpotti prosessia.

Näytän yleensä kuvaamani materiaalin kohteilleni ennen sen julkaisua. Näin tein myös *What is Nipwitz?* -teoksen tapauksessa. Kukaan ei halunnut teokseni dokumentaariseen materiaaliin muutoksia, ja en joutunut pohtimaan, olisinko



muokannut teosta heidän haluamaansa suuntaan. Temppukuvien kohdalla sen sijaan kohteilla voi olla hyvinkin vahvat näkemykset. Itse katson enemmän sitä, onko kuva visuaalisesti miellyttävä ja täyttääkö se asettamani tavoitteet esimerkiksi henkilön asentojen tai kuvan kerronnallisuuden suhteen. Kuvien henkilöt sen sijaan näkevät hyvin usein kuvissa kaikki omat virheensä, ja kiinnittävät huomiota hyvinkin triviaaleihin seikkoihin. Tällaisessa tilanteessa on monesti paras pysyä alkuperäisessä kuvassa. Toisaalta joskus, kohteen mielipide voi olla hyvä, ja sitä on syytä kuunnella.

### **5.3 Kuinka kertoa kuvilla**

Kertojan aseman avaaminen on ehdottomasti vaikein asia pohtiessani teostani. Avasin kertojan asemaa hieman käydessäni läpi teoksen rakennetta. On selvää, että teoksessani on kertoja, ja tämä kertoja puhuu ääneen. Tämä kertoja ei näyttäyty, ei ilmianna itseään ja pysyy taustalla. Avatessani teoksen rakennetta litteroin kertojan tekstin. Kertoja on äänessä lyhyen aikaa: minuutin ja 21 sekuntia. Teoksen kokonaiskesto on kuitenkin yli viisi minuuttia. Teos nojaa siis hyvin vahvasti muihin tehokeinoihin kuin ääneen tapahtuvaan kerrontaan.

Teoksen rakenne ei ole muotoutunut äänen tapahtuva kerronta edellä. Kertoja tuli mukaan vasta, kun teos oli muuten valmis. Olen pohtinut tähän asti teostani lähinnä tekniseltä kannalta sekä tekemieni valintojen kautta. Se, mitä haluan teoksellani kertoa, on jäänyt varjoon. Haluankin perehtyä ensin, en ääneen tapahtuvaan kerrontaan, vaan kuvissa tapahtuvaan kerrontaan.

Avasin aiemmin kuvissa tapahtuvia temppuja mainosvalokuvamaisen ilmaisun kautta. Kerroin kuvissa tapahtuvien temppujen olevan rakennettuja tilanteita, jotka syntyvät urheilijan ja kuvaajan välisen vuorovaikutuksen kautta. Kuvat ovat siis näyteltyjä, lavastettuja tilanteita. Ne vahvistavat eetosta, joka vallitsee laskukuvakulttuurissa, laskemisen genressä. Kuvat todistavat urheilijoiden sankaruutta ja heidän taitoaan tehdä temppuja, joita monet pitävät mahdottomina. Ne eivät välttämättä ole pelkästään mainosmaisista, vaan suoranaisia mainoksia:

kuvan kohde, tämän käyttämät sukset ja muut varusteet pomppaavat esiin kuvan keskeltä mainosmaisena ilmaisun kautta.

Riitta Hänninen onkin tehnyt tutkimusta lumilautailukulttuurista ja hänen väitöskirjassaan *Puuterilumen lumo* (2012) tuodaankin esiin lumilautailun kaupallisuusaspekti. Samat teemat sopivat mielestäni kuvaamaani suksilaskemiseen kulttuuriin, ja en näe nähdessäni kahden välillä enää juuri mitään eroja kulttuurillisesti. Hänninen siteeraa väitöksessään Sosiologi Michael Donnelya, joka on todennut seuraavasti: ”Lumilautailu on muiden niin sanottujen extremelajien tavoin kauttaaltaan kaupallinen ilmiö. Lumilautailun autenttisuudessa on kysymys kulutustottumusten ja -valintojen kautta vakiintuneista aitouden tai epäaitouden muodoista” (Hänninen 2012, 88.)

Kuvien mainosmaisuus onkin ollut itseäni eniten häiritsevä tekijä. Donnelyn lausunto myös vahvistaa lajissa piilevää kaupallisuuden aspektia. Ajatusmaailman, jossa koen mainosmaisuuksien häiritsevänä tekijänä, uskon kumpuavan tavasta, jolla työskentelen lehtikuvan parissa. Pysin välttämässä urheilukisoissa taustalla olevia mainoksia tai kuvatessani urheilijaa tiedostustilaisuudessa etsin kuvakulman, jossa tämän vaatteissa olevat yhteistyökumppanit eivät varasta huomiota kuvattavalta kohteelta. Vaikka kuvallinen ilmaisuni tempujen kohdalla – joita teoksessa näytetään 24 kappaletta – on hyvin mainoskuvamaista, on suurimmassa osassa kuvia silti nähtävissä muitakin elementtejä, tarinoita kuvien sisällä.



Kuva 9. Ville Lahtisen (2012) lumilautakuva on malliesimerkki mainoskuvamaisesta ilmaisusta. Laudan merkki on nähtävissä selkeästi, laskija on nostettu salamavaloilla esiin taustasta ja miljöö on eristetty muusta ympäristöstä. (Lahtinen, 2012.)

Omat kuvani ovatkin pääsääntöisesti laajoja, etäältä kuvattuja. Taustat ovat vahvassa osassa ja ne kertovat tarinaa kuvien sisällä. Tapani kuvata laskukuvia on myös tietoinen valinta nostaa esiin tarinaa tekemisestä: tavasta, jolla nuoret miehet uhraavat talvensa harrastuksen eteen. Teoksessa on huomattavasti enemmän perinteistä, dokumentaarista valokuvaa ja osioita, jotka voidaan lukea dokumentaarisen valokuvan piiriin. Puhtaasti dokumentaarisia valokuvia on teoksessa 35-kappaletta. Lisäksi teoksessa on kolme intervallikuvausta hyödyntävää osiota ja yksi selkeä sekvenssi. Nämä dokumentaariset kuvat luovat taustan sille, mitä temppukuvissa tapahtuu. Ne kertovat tarinan muutaman sekunnin suorituksen takana, joka päättyy lopulliseen elokuvaan tai mainoskuvamaisiin kuviin. Ne ovat tärkeämpiä ja kertovat enemmän henkilöiden elämästä, vievät katsojan lähemmäksi ja antavat katsojalle jotain, mitä hän ei näe lopullisessa videossa.



Kuva 10. Ottamani kuvapari Matti Rädystä, joka päättää teokseni. Kuvaparilla olen halunnut osoittaa, kuinka laskija joutuu kiipeämään ylös rinnettä pystyäkseen tekemään urheilu-suorituksen. Näin tekemällä olen tuonut muuten yksiulotteiseen kuvaan, joka näyttää vain suorituksen, rinnalle toisen elementin, jota katsoja ei muuten näkisi. (Määttä, 2011.)

Kohtausten lavastaminen ei ole dokumentin tekijöille mitenkään vierasta. Jo varhaisissa dokumenteissa, kuten Robert J. Flahertyn *Nanook, pakkasen poika* (1922) elokuvassa nähdään kohtaus, jossa kuvataan eskimoperhettä iglun sisällä. Kohtaus on lavastettu, sillä kameraa ei olisi voitu sijoittaa iglun sisälle. Iglusta onkin poistettu osia, jotta kohtaus on voitu kuvata. Alkuperäinen normaalia suurempi iglu romahti ja sen sisällä ei ollut tarpeeksi valoa. Lopulliset kohtaukset kuvattiin iglun puolikkaassa auringon valossa. (Bacon 2001, 34.) Kyseessä onkin näkemyselokuva, jossa kohteiden elämässä toistuvat asiat on lavastettu uudelleen kuvausta varten (Helke 2006, 30).

Näen omassa teoksessani tietynlaisia lavastettuja osuuksia. Aiemmin käsittelin tekstissäni Nicholsin performatiivista moodia. Moodin tyypittävänä piirteenä oli esittäminen ja sitä edustavat elokuvat olivat avoimesti subjektiivisia. Elokuvat

viittasivat todellisuuteen, mutta olivat alisteisia ilmaisulle. Omassa teoksessani näen performatiivista moodia tyypittäviä piirteitä eritoten temppekuvastossa. Helken mukaan dokumentaristi vetosi tunteisiin. Tästä on juuri kyse laskumaaailmaa kuvaavassa kuvastossa: ne ovat osittain totta, lähes yli-inhimillisiä suorituksia ympäristöissä, joihin tavallinen harrastaja ei koskaan menisi. Ne antavat lupauksen jostain, mitä tavallinen harrastaja ei voi saavuttaa, mutta josta voi unelmoida. Hyvin mainosmaista ajattelua siis. Performatiivisuus taipuu hyvin mielikuvien vahvistamiseen, vaikka onkin parhaimmillaan tuodessaan esiin erityisesti vähemmistön ääntä. Kuvapari (Kuva 9.) Matti Rädystä on tietynlainen osoitus laskumaaailman tavasta järjestää kuvausolosuhteet kohdalleen. Kyseinen hyppyri sijaitsi Saariselällä, jonne se oli rakennettu vain kuvauksia varten. Paikalle kutsuttiin useita eri kuvausryhmiä ja hiihtokeskuksen hissejä pidettiin auki vain kuvauksia varten. Lisäksi hyppyrin alapuolella oleva terassi oli täynnä ihmisiä, jotka seurasivat kuvauksia. Kuvaukset olivat siis hyvin moniulotteisesti performatiivisia.

Luvun alussa puhuin omista tavoitteistani ja siitä mitä haluan teoksellani kertoa. Tietyllä tapaa performatiivinen moodi tukee myös omaa ajattelutapaani, jossa haluan kuvillani kertoa laajempaa tarinaa. Temppekuvien tilalle voi vaihtaa minkä tahansa lajin harrastajia, kalastajia, metsästäjiä, ratsastajia. Mitä tahansa, kunhan intohimo on läsnä. Teokseni kuvaa enemmän sitoutumista kuin yhtä lajia tai ilmiötä. Performatiivinen moodi haluaakin keskittyä yhteen asiaan tai aiheeseen, jonka kautta dokumentti kertoo laajemmasta ilmiöstä.

#### **5.4 Ääneen kerrottu totuus**

Henry Bacon määrittelee kerronnan lyhkäisyydessään seuraavasti: ”Kerronnan voi määritellä kahden tai useamman peräkkäisen tapahtuman esittämiseksi kausaalisesti toisiinsa liittyvinä ja jostakin tietystä näkökulmasta käsin. Esittäminen voi tapahtua puhutun tai kirjoitetun kielen kautta, elein ja ilmein tai vaikkapa kuvin ja äänin.” (Bacon 2000, 18.)

Aiemmassa luvussa halusin kertoa, mitä kuvillani haluan viestittää. Pelkät kuvat täyttävät Baconin mukaan kerronnan määreen. Niiden merkitys on kuitenkin vain visuaalisessa puolessa, vaikka ne toimivat omina kerronnallisina objekteina. Teokseni ääneen tapahtuva kerronta heittää visuaalisuuden päälle verkon, toisen kerroksen. ”Kerronnalla pyritään mahdollistamaan otteen ottaminen tapahtumien merkityksestä. Kerronta avaa inhimillisen toiminnan luonnetta ja merkitystä elämässä” (Bacon 2001, 18).

Voin havaita, että teokseni kerronnan määrittely ei olekaan niin yksinkertaista. Pelkkä kuva ja pelkkä ääni muodostavat toisistaan hyvin erilaiset tarinat. Siksi on tärkeää miettiä, mitä kerronnalla yleisemmin tarkoitetaan.

Bacon kertoo kerronnan tarvitsevan ajallista etäisyyttä kerrottavan tapahtumaketjun ja itse tapahtuman välillä. Hän toteaaakin seuraavasti: ”Kerronta edellyttää periaatteessa ajallista etäisyyttä kerrottavan tapahtumaketjun ja kertomistapahtuman välillä. Vain näin on mahdollista asettaa tapahtumat johonkin tiettyyn perspektiiviin ja sitä kautta saada aikaan haluttu vaikutelma lukijassa, kuulijassa tai katsojassa.” (Bacon 2001, 18.)

Omassa teoksessani etäisyyden ottaminen on tapahtunut hyvin luonnollisesti, sillä kuten jo aiemmin kerroin, editointiprosessini ja äänen tapahtuneen kerronnan nauhoitus tapahtui paljon myöhemmin kuin teoksen kuvaus. Audiovisuaalisessa kerronnassa kuvat ja äänen voi mieltää yhtä tärkeäksi kerronnan keinoksi. Kerronta tapahtuu elokuvallisessa – jollaiseksi oman teokseni miellän – kerronnassa tavalla, jonka pyrkimys on osoittaa elokuvan tapahtuvan ikään kuin silmiemme edessä. Tämä on mahdollista, koska elokuva vetoaa näkö- ja kuuloaistihimme. Näiden kahden aistin kokonaisuuden summan avulla miellämme elokuvan osaksi maailmaamme. (Bacon 2001, 19.)

Elokuvan kerronta perustuu vahvasti siihen, että katsomme ja havainnoimme tapahtumia, joissa ihmiset tai ihmisten kaltaiset oliot ovat tilanteissa, joihin voimme kuvitella itsemme. Elokuvaa katsoessamme tiedämme kyseessä olevan

taideteoksen, mutta olipa kyseessä valokuvallinen tai elokuvallinen ilmaisu, pystymme silti hahmottamaan tapahtumat, sillä suhteutamme ne todelliseen maailmaan. (Bacon 2001, 20.)

Pentti Saarikoski toteaa suomentamassaan Aristoteleen Runousopissa alkusanojen kohdalla seuraavasti: ”Samoin kuin Platon lähtee Aristoteleskin siitä, että taide on jäljittelyä ja miellyttää ihmisiä siksi, että jäljittely miellyttää” (Aristoteles 1982, 7). Jäljittely ja miellyttäminen ovat kerronnan kannalta tärkeitä. Tietyt vakiintuneet tavat kertoa – erityisesti dokumenttielokuvassa – ovat muodostuneet konventioiksi tai paradigmoiksi, joita Nichols moodeillaan kuvaa. Oma kerrontani on suhteutettuna moodeihin selkeästi lähimpänä performatiivista.

Myöhemmin tein uuden teoksen, joka käsitteli samaa aihepiiriä. Käytin kuitenkin hyvin erityyppistä kertojaa ja kerrontaa. Teos oli mielestäni refleksiivinen. Tässä teoksessa kuvat ovat jollain tasolla vielä etäännyneempiä vallitsevasta lajikulttuurin kuvastosta. Visuaalinen maailma on lähempänä dokumentaarista ja ehkä jopa avantgardistista kuvastoa. Ratkaisu oli täysin tietoinen. Kuvastoa tärkeämpää tässä uudessa teoksessa on kuitenkin omakohtainen tarinani, eräänlainen testamentti. Sentimentaalinen teksti – johon täytyy keskittyä – ei päästä katsojaa helpolla. Ehkäpä siitä syystä, teos ei pärjännyt samassa kilpailussa niin hyvin kuin aiempi teokseni. Se ei jäljittele, vaan pikemminkin luo jotain uutta lajikulttuurin sisällä. Ehkä en jollain tasolla myöskään onnistunut suhteuttamaan tätä teostani todelliseen maailmaan, jolla tarkoitan laskukulttuurin maailmaa. Aionkin julkaista teoksen myöhemmin vapaaseen jakeluun ja katsoa millaisia mielipiteitä se herättää katsojissa.



Kuva 11. Kuvakaappaus teoksestani The Empty Canvas. Visuaalinen maailma on hyvin etäännytynyt laskukulttuurin kuvastosta. Kuvieni hallitseviksi elementeiksi ovat nousseet ihmisen suhde luontoon ja ympäristöönsä. Kuva on otettu Venäjällä Nikkelin kaupungissa talvella 2014. (Määttä, 2014.)

Aristoteleen Runousoppi on kirjallisuuden perusteos, jossa määritellään tragedian ja eepoksen periaatteet. Se ei anna täydellistä kuvaa Aristoteleen opetuksista, sillä se kuuluu niin sanottuihin esoteerisiin teoksiin, joita Aristoteles ei tarkoittanut julkaistavaksi. Teos onkin hyvin vaikeaselkoinen, mutta sen avulla on hyvä tutkia taidetta ja omassa tapauksessani hyödyntämiäni kerronnan keinoja. (Aristoteles, 7-9.)

Aristoteleen opetuksista voikin ammentaa hyvin paljon, kun puhutaan kerronnasta. Aiemmin käsittelemäni ajatus jäljittelystä perustuu tavoitteeseen, jossa jäljittelyllä kuvataan toimivia ihmisiä. Jako jäljittelyssä on hyvin yksinkertainen. On olemassa pahe ja hyve. Nämä kaksi piirrettä erottavat ihmiset toisistaan, ja niiden varaan pystyy rakentamaan koko kerronnan, jolla kuvataan ihmistä. Aristoteleen runousopissa käsitellään myös tragedian ja komedian eroa. Tragediassa ihmiset pyritään kuvaamaan parempina ja komediassa huonompina. Oma teokseni on siis selvästi tragediaa. (Aristoteles, 13.)



”Tragedia on arvokkaan ja loppuunsaoritetun, pituudeltaan rajoitetun toiminnan jäljittely; se käyttää koristeellista kieltä teoksen eri osien erilaisten vaatimusten mukaisesti; se jäljittelee toimivien ihmisten kautta eikä kertomalla; herättämällä sääliä ja pelkoa se tervehdyttää nämä tunteet.” Tämä hyvin vaikeaselkoinen lainaus tuo esiin tragedian piirteet. Tärkeintä on kuitenkin tragedian kyky jäljitellä toimivia ihmisiä niin, että heillä on jonkinlainen luonne tai ajattelutapa. Toimiakseen tämä tarvitsee juonen, jonka päälle jäljittely rakentuu. Tragedia koostuu kokonaisuudessaan kuudesta eri osatekijästä: 1. juoni 2. luonteet 3. sanonta 4. ajattelu 5. näyttämöllepano 6. musiikki. (Aristoteles, 23.)

Juonen voidaan ajatella olevan tragedian perusta. Ilman hyvää juonta ei voi olla hyvää tragediaa. Jollain tavalla teokseni noudattaa näitä Aristoteleen oppeja. Juoni on laskuryhmän matka läpi talven. Luonteet välittyvät paitsi oman ilmaisuni, myös kuvissa esiintyvien henkilöiden, kasvojen ilmeiden, suoritteiden ja muiden vastaavien kautta. Luonteella voikin kuvata kuvailmaisullista sanontaani. Aristoteles toteaaakin mustavalkoisen piirroksen olevan kauniimpi katsella kuin umpimähkään sekoitetut kauniimmat värit. Sanontaa ja ajattelua on ääneen tapahtuva kerronta. Lasken nämä kaksi yhteen, sillä ajattelun tavoitteena on kyky ilmaista ääneen se, mikä on mahdollista ja mitä tilanne edellyttää. Näyttämönä toimii talvi, joka sitoo koko teoksen yhteen. Aristoteles pitää näyttämöllepanoa vähiten vaikuttavana tekijänä. Tämä on helppo allekirjoittaa ja tukee ajatustani intohimosta, jossa kuvien tilalle voisi vaihtaa mitä tahansa kuvastoa, joka kuvaa kulttuuria tai tekemistä, ja joka vaatii intohimoa. Musiikki on musiikkia. Mielestäni teoksen musiikki toimii erityisen hyvin, sillä se on sävelletty vain kyseistä tarkoitusta varten. Aristoteles pitääkin musiikkia taidekeinoista tärkeimpänä. Videomuotoisessa kuvaesessä nostaisin vielä muun äänimaailman yhtä tärkeään osaan. Omassa *What is Nipwitz* -teoksessani muun äänimaailman hyödyntäminen on jäänyt lähes kokonaan pois. (Aristoteles, 25.)

Nostan vielä erikseen esiin juonen, joka muodostaa pohjan tragedialle – ja oikeastaan kaikelle taiteelliselle tekemiselle. Aristoteleen mukaan kokonaista on se, millä on alku, keskikohta ja loppu. Ajatus perustuu Aristoteleen havaintoihin

luonnosta, jossa alkua ei välttämättä edellä mikään. Tätä voisi verrata alkuräjähdykseen, joka mahdollisesti maapallon ja elämän alkamisen. Loppua taas seuraa jotain. Kuvatkoon sitä luonnonkatastrofi tai räjähdys, josta seuraa väistämättä kuolemaa. Keskikohdan taas voidaan ajatella olevan keskellä: sitä ennen ja sen jälkeen tulee jotain. Ihmisen keski-ikä on hyvä esimerkki. Toimiakseen hyvä juoni tarvitsee kaikki nämä elementit. Omassa teoksessani alkua kuvaa talven alkaminen, jonka sävy maailma on mustavalkoinen. Teos etenee kohti keskikohtaa, jossa kertojan ääntä ei kuulla, mutta sävy maailma menee kohti kevättä, valoa ja värejä. Loppu päättää teoksen lumen sulamiseen ja toimistomaisemiin, jotka vievät pois talvesta. Koen jälkikäteen ajateltuna tehneeni virheen laittaessani viimeiseksi kuvaksi kuvaparin (Kuva 9.), jossa ollaan takaisin talvessa. Tämä sotii Aristoteleen ajatuksia vastaan. (Aristoteles, 28.)

Bacon puhuu loppuhuipennuksesta ja temaattisesta, sekä tarinnallisesta kirkastumisesta. Kyse on draaman katharsistisesta vaikutuksesta, jossa puistattavat asiat voivat olla näyttömällä nähtynä nautittavia (Bacon 2001, 23). Katharsis puuttuu omasta teoksestani, mutta on ehkä nähtävissä tai aistittavissa teokseni viimeisessä toimistokohtauksessa. Tietyllä tapaa toimiston voisi ajatella kuvaavan puistattavaa elementtiä, jossa ollaan pois luonnon, kaupungin ja lumen äärestä. Aika kaukaa haettua, mutta silti se päättää teoksen.

Teoksen kerronnan kannalta tärkein elementti on sen yhteneväisyys. Tämä muodostuu teoksen kokonaisuudesta, jossa tarinan, teemojen ja tyylin on toimittava yhteen. Tällä tarkoitetaan kaikkia elokuvan elementtejä: kuvaa, ääntä, lavastusta, valaistusta, näyttelijäntyötä, musiikkia, leikkausta, dialogia ja muita vastaavia elementtejä. (Bacon 2001, 23.)

Kaikkien näiden elementtien hallinta on sula mahdottomuus ja dokumenttielokuvassa – tai fiktiivisessä elokuvassa – näitä kaikkia ei välttämättä tarvitsekaan hallita. Tarkoitus kuitenkin on, että osatekijät palvelevat kokonaisuutta. Katsojaa voi kuitenkin johdattaa suuntaan, jossa hän kokee kaikkien näiden elementtien palvelevan ykseyden kokonaisuutta. Tämä onnistuu

esimerkiksi vahvan näyttelijäntyön avulla kiinnittämällä katsojan huomio päähenkilöön. (Bacon 2001, 23.)

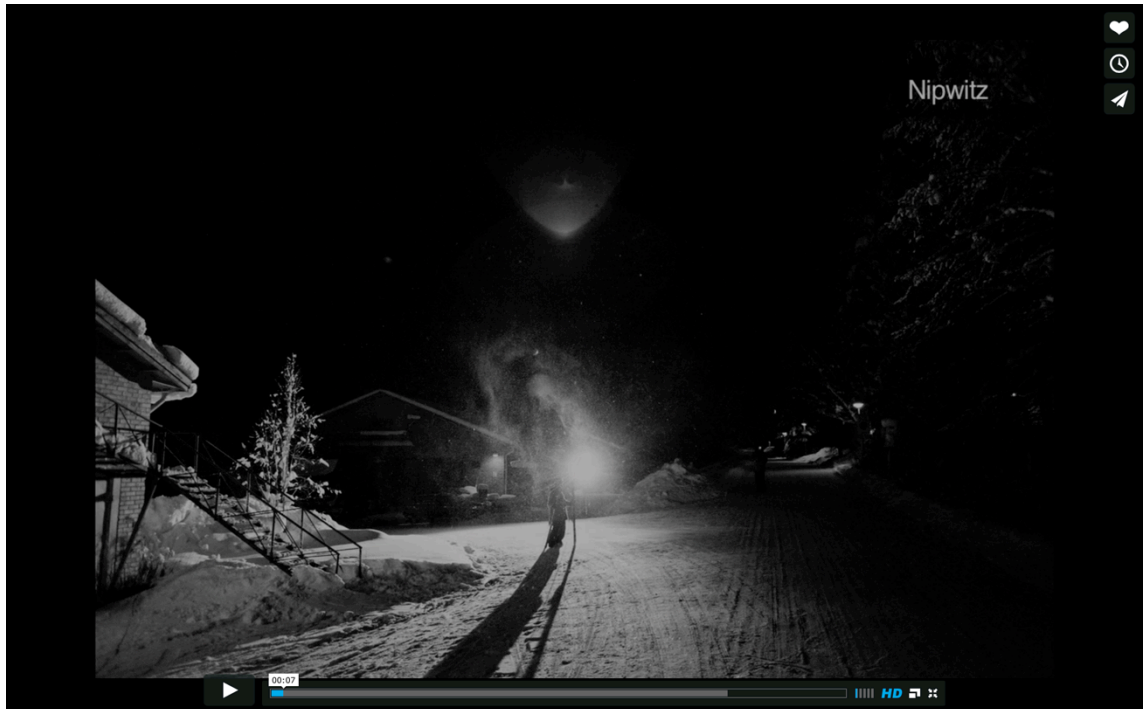
Kyse on dominanssista. Venäläisten formalistien lanseeraamasta nimityksestä havainnointia ohjaavalle tekijälle. Dominanssi on oman teokseni kannalta erittäin tärkeä tekijä. Mielestäni kuvat, eritoten tempukkuvat ovat dominantissa roolissa. Halusin sitä tai en, niiden muoto ja ilmaisutapa poikkeaa muusta teoksen kuvastosta niin paljon, että ne kiinnittävät katsojan huomion. Muu kuvasto suhteutuu nimenomaan näihin tempukkuvuihin. (Bacon 2001, 23.) Vaikka pidän tempukkuvastoa dominanttina tekijänä, eivät ne mielestäni toimisi ilman muuta dokumentaarisempaa valokuvaa. Teokseni kannalta molemmat ovat tärkeitä.

Olen puhunut intohimosta, ja kuinka kuvien tilalle voisi vaihtaa aivan eri asioita kuvaavaa kuvastoa. Pääasia on intohimo, joka näyttäytyy onnistumisina, epäonnistumisina, ilona ja suruna. Kuvat kertovat omaa tarinaansa, jota kertoja vahvistaa tuomalla esiin toiminnan inhimillistä luonnetta puhuessaan omista tunteistaan.

Sholomith Rimmon-Kenan on käsitellyt teoksessaan Kertomuksen poetiikka (1999) aukkoja kerronnassa. Hänen mukaansa aukot ovat tärkeässä osassa. Vaikka kerronta olisi kuinka tyhjentävää tahansa, aina jää aukkoja. Kertomakirjallisuudessa luonteenomaisin aukko on hermeneuttinen. Hermeneuttisessa aukossa lukija, tai omaa teostani käsitellessä katsoja, havaitsee aukon, etsii johtolankoja, muodostaa hypoteesin tai hypoteeseja, tekee valinnan ja valitsee yhden viimeistellyn hypoteesin. (Rimmon-Kenan 1999, 162-163.)

Teos on siis täynnä hermeneuttisia aukkoja, joita katsoja täyttää katsoessaan teosta. Rimmon-Kenanin mukaan monet aukoista ovat triviaaleja ja ne täytetään automaattisesti. Omassa teoksessani esimerkiksi voidaan olettaa teoksen avaavassa kuvassa olevan henkilön olevan seuraavan kuvan laskija, sillä hänellä on ensimmäisessä kuvassa laskettelusukset käsissään. Joitain aukkoja ei taas täytetä

ollenkaan, sillä ne eivät edellytä sitä. Esimerkiksi raamatun tarinat ovat hyvä esimerkki aukoista, joita ei täytetä. (Rimmon-Kenan 1999, 163.)



Kuva 12. Teoksen aloituskuva, joka tulee ruutuun mustan siirtymän kautta. (Määttä, 2011.)

Vaikka Rimmon-Kenan puhuu kertomakirjallisuudesta, soveltuu teoria myös oman teokseni tutkimukseen. Teoksessani äänen tapahtuva kerronta täyttää jollain tasolla aukkoja, joita kuvat jättävät jälkeensä. Kertojan teksti tukee kuvien tarinaa, mutta ei kuitenkaan peitä sitä alleen: teksti tuo kerrontaan täydentäviä elementtejä, jotka tekevät kerronnasta kokonaisempaa. Aukot ovat kuitenkin tarinan kannalta tärkeitä ja ne tekevät siitä mielenkiintoisen. Ne lisäävät katsojan kiinnostusta ja uteliaisuutta. Niiden avulla katsojalla on oma osansa tarinan muodostumisessa (Rimmon-Kenan 1999, 164). Kuvat pysyvät silti dominantissa roolissa läpi teoksen.

Aukot tukevat ajatusta teokseni tavasta antaa katsojalle mahdollisuus kuvitella henkilöiden tilalle jotain muuta, yhtä suurta intohimoa vaativaa tekemistä kuvaavaa kuvastoa. Aukot antavat katsojalle mahdollisuuden kuvitella itsensä kuviin. Siksi ne ovat tärkeitä.

Aukot ovat myös tyypillisiä havainnoivalle moodille. Havainnoivaa moodia hyödyntävissä dokumenteissa esiintyykin usein tyhjiä ja kuolleita hetkiä, joista puhuin aiemmin havainnoivaa moodia käsittelevässä luvussa. Omassa teoksessani on useita tyhjiä hetkiä. Teos elää siis vahvasti nykyhetkessä, sillä tyhjät ja kuolleet hetket eivät voi olla osa historiaa käsitteleviä teoksia.

Kerronnan kannalta tärkeään asemaan nousevat myös erilaiset tekstityypit. Tekstityypeillä tarkoitetaan muita elementtejä kuin varsinainen tarina-aines (Bacon 2001, 28). Omassa teoksessani tarina-aineksena voi pitää visuaalista kertomusta. Tämän visuaalisen kertomuksen, joka muodostuu lineaariseen muotoon pakotetusta kuvamassasta, ulkopuolelle jäävää ääneen tapahtuvaa kerrontaa voi nimittää tekstityypiksi.

Tekstityyppejä on neljää erilaista: argumentaatio, kuvaus, kerronta ja ekspositio. Kyse on Seymour Chatmanin *Story and Discourse* kirjassa olevasta jaottelusta. (Aaltonen 2011, 307.) Chatmanin mukaan strukturalistiset teoreetikot väittävät, että jokaisella narratiivilla on kaksi osaa: tarina (sisältää historian) ja sisältö tai tapahtumien ketju (tapahtumat, sattumat). Näitä tukevat muut osat kuten henkilöhahmot ja tapahtumapaikat. Toimiakseen narratiivi tarvitsee vielä diskurssin, jossa nämä kaksi keskustelevat keskenään. Tarinan voi käsittää narratiivin mitä -kysymyksenä ja diskurssin kuinka -vastauksena. (Chatman 1988, 19) Argumentaatio on teokseni kannalta tärkein, sillä pidän äänen tapahtuvaa kerrontaa tarina-aineksen ulkopuolisena kokonaisuutena. Argumentaatiossa yleisö pyritään vakuuttamaan jostain väitteestä. Argumentaatio voi olla joko eksplisiittinen tai implisiittinen. Näiden ero on siinä, että jälkimmäisessä väittäminen on selkeä: joku on oikein, joku on väärin. (Bacon 2001, 28-29)

Voi miettiä onko tekstityyppien läpikäynti teokseni kannalta tärkeää? Väitän sen olevan. Tekstityyppien avulla pystyn erottamaan ääneen tapahtuneen kerronnan omaksi yksikökseen. Argumentaatio on erityisen tärkeässä roolissa, sillä mielestäni äänen tapahtuvassa kerronnassa argumentaation taso näyttäytyy

erityisesti kerronnan keinoissa. Kertoja tuntee ihmiset ja selvästi tietää mistä kertoo. Argumentaationa voikin nähdä tavan, jossa kerronta ei välttämättä ole yleispätevää, vaan enemmänkin etäännytettyä. Jotta siitä saa kiinni, on tunnettava kertojan kertoma tarina jo ennen kuin sitä alkaa kuuntelemaan. Kerrontaa voi siis pitää implisiittisenä.

Tämän kautta päästään helposti kerronnan perusominaisuuksiin. Perusominaisuuksia on Meir Steinbergin mukaan kolmea erilaista: 1. Itsetietoisuus 2. Tietävyys 3. Kommunikoivuus (Bacon 2001, 38).

Itsetietoisuus perustuu konventioille, joissa yleisö on tietoinen. Kerronta voi olla tasolla, jossa ihmiset kuvittelevat itsensä kerrotun tarinan tilalle tai esimerkiksi stereotyyppioille. Tärkeintä on, että katsoja löytää kerronnasta piirteitä, jotka tuntee tai joihin voi samaistua. Tietävyys taas perustuu siihen, kuinka paljon kerronta kertoo itse tarinasta. Omassa teoksessani tietävyys on huomattavaa ja se välittyy ääneen tapahtuvan kerronnan kautta. Se on jopa tietyllä tavalla kaikkietävää. Kommunikoivuus on nimensä mukaisesti suhteessa annetun tiedon määrään. Tämä ilmenee erityisesti kertomatta jätetyissä osissa, tai osissa joilla viitataan mahdollisesti tulevaan. Tämän avulla saadaan aikaan kertomus. (Bacon 2001, 39)

Teokseni ääneen tapahtuva kerronta perustuu haastattelumateriaaliin. Jouko Aaltonen on todennut dokumenttielokuvan haastattelun olevan muuta kuin perinteinen systemaattisen tiedonhankintaan pyrkivä haastattelu. Aaltosen mukaan dokumenttielokuvan haastattelu on kerronnallinen keino, jossa tunteet ja kokemukset nousevat pääosaan. Tiedonvälityksen rinnalle nousee myös tunteen välitys. (Aaltonen 2011, 307.)

Tiedonvälityksen lisäksi haastattelun avulla pystytään viemään eteenpäin tarinaa tai tarinoita, avaamaan prosesseja tai tapahtumia, kommentoimaan, todistamaan tai vakuuttamaan. (Aaltonen 2011, 308.)

Oman teokseni kannalta – jossa haastateltua henkilöä ei suoraan näytetä – keskeisessä roolissa on prosessin avaaminen. Koko haastattelu rakentuu tämän teeman ympärille. Haastattelun voisi yksinkertaistaa kolmeen kysymykseen: milloin, mitä, miksi? Haastattelutilanne on jo hävinnyt mielestäni, mutta muistan, että hioimme vastauksia jonkun verran. Tunnen haastatellun henkilön hyvin ja suhteemme on läheinen. Roolejamme haastattelussa kuvaa hyvin Aaltosen toteamus, jossa olemalla rento, jutusteleva ja epämuodollinen, myös tunnelma muotoutuu tällaiseksi (Aaltonen 2011, 311). Mielestäni tämä toteutuu tekstissä, vaikka sitä voi pitää erittäin asiallisena. Se ei silti ole liian virallinen.

Runkoni perustuminen kolmen yksinkertaisen kysymyksen ympärille ei ollut sattumaa. Aaltosen mukaan tämän tyylliset kysymykset antavat syvempiä vastauksia, kuin kyllä tai ei tyylliset kysymykset. Olen myös hyödyntänyt kokemukseen liittyviä ”Miltä se tuntui?” kysymyksiä. (Aaltonen 2011, 313.)

Pohjasin haastattelutyylin näkemykseeni siitä, miten saan haluamani vastaukset. Tämä juonsi juurensa aiempiin keskusteluihin haastateltavan kanssa. Tiesin hänen mielipiteensä, tuntemuksensa ja tyyliä jo ennakkoon. Tämä helpotti huomattavasti haastatteluprosessia. Vastausten hiomisella viittasin prosessiin, jossa mietimme oton jälkeen sisältöä. Saatoimme päätyä hieman laajempaan ja pohditumpaan lopputulokseen jos se oli tarpeen.

Kerronnan positio *What is Nipwitz?* -teoksessa – jos ajatellaan koko teoksen analyysia – suhteessa Aaltosen todellisuus- ja esittämisaspektiin on haastavaa. Koitan silti avata tekemiäni havaintoja parhaani mukaan.

### **Todellisuusaspekti**

Todellisuusaspektin piirteistä teoksessani on nähtävissä selkeästi leikkauksellisissa elementeissä, fragmentaarisuudessa ja subjektiivisten impressioiden muodossa. Nämä ilmenevät erityisesti teoksen tavassa leikitellä erilaisilla asioilla ja tyyleillä. Kyse on siis selkeästi poeettisen moodin piirteistä.

Selittävästä moodista on selkeästi havaittavissa yhtenäinen maailma, jota voisi kuvata talven ja talveen sijoittuvan maailman kuvaamisena. Muita piirteitä en selittävästä moodista havaitse. Havainnoiva moodi – jonka olen todennut olevan teokseni kannalta tärkeä – on läsnä hyvin vahvasti. En ole puuttunut tapahtumiin ja olen pyrkinyt objektiivisuuteen ainakin jossain määrin. Teosta ja sen kuvaamaa maailmaa voidaan pitää myös positiivisena, joka on yksi havainnoivan moodin piirteistä todellisuusaspektissa. Osallistuvaa moodia en teoksestani löydä. En koe itseäni sosiaalisesti toimijaksi tavalla, joka muuttaisi elokuvan luonnetta. Vaikka olenkin maininnut osallistuneeni tapahtumiin ja koen olleeni emic-asemassa, olen mielestäni silti pysynyt enemmän etic-aseman puolella kuvaustilanteissa. Refleksiivistä moodia voidaan havaita tavassa, jossa ajattelen tilanteiden olevan lavastettuja. Ehkä jollain tavalla myös kuvillani kommentoin laskukulttuurin tapaa rakentaa mainosmaista ilmaisua. Tekijänä pidän tätä myös kompleksisena kuvana kulttuurista, jota olen kuvannut. Performatiivinen moodi on nähtävissä kompleksisuuden kautta todellisuusaspektin osalta. Myös performatiivisen moodin tapa esittää kysymyksiä tiedon luonteesta on havaittavissa. Myös toiseuden aspekti, jota olen kuvannut mahdollisuudella esittää teos millä tahansa intohimoa kuvaavalla kuvastolla varustettuna, tukee performatiivisen moodin tavoitteita. Sen sijaan ruumiillisuutta tai viittauksia siihen on vaikea löytää.

### **Esittämisaspekti**

Esittämisaspekti on huomattavasti helpompi. Ehkä Aaltosen kirjan nimi *Todellisuuden vangit* vapauden valtakunnassa onkin valittu kuvaamaan tätä kompleksia. Tietyllä tapaa todellisuusaspekti kuvaa valintoja, joihin emme välttämättä voi vaikuttaa. Ne ikään kuin ojennetaan meille, ja meidän tekijöinä tulee toimia niiden puitteissa. Esittämisaspekti taas kuvaa valintoja, joihin voimme vaikuttaa, ja jolla saamme oman tekijöinä oman äänemme kuuluviin. Kuten jo aiemmin mainitsin, Aaltonen on todennut seuraavasti: ”Tekijä on kaksisuuntaisessa vuorovaikutuksessa sekä kuvaamansa maailman että yleisön kanssa (Aaltonen 2006, 92).” Juuri maailmaa ja yleisöä aspekteilla pyritäänkin kuvaamaan. Tämä ilmenee hyvin aiemmin esittämässäni kaaviossa (Kaavio 1.).



Molempien kanssa ollaan tekemisissä kun tehdään dokumenttielokuvaa. Tekijä on kosketuksessa maailmaan, jota kuvaa yleisölle. Kärjistetysti voisi sanoa, että maailmaa (henkilöt, ilmiöt, tapahtumat) ei pysty muokkaamaan, mutta yleisölle voi tarjota muokatun osan maailmasta esittämisaspektin avulla.

Teoksessani on nähtävissä erittäin paljon poeettisia piirteitä. Siitä löytyy visuaalisia assosiaatioita, rytmiä, muotoa, tonaalisuutta, formalismia ja kokeellisuutta. Kaikkia nämä elementit Aaltonen sijoittaa poeettisen moodin alle. Selittäviä piirteitä, kuten argumentointi ei ole havaittavissa. En pyri teoksellani todistamaan mitään. Vilpitön haluni on ollut kertoa laskuelokuvia kuvaavan ryhmän tarina yhden talven kautta. Ääneen tapahtuvassa kerronnassa ei myöskään ole havaittavissa niin paljon jumalan ääntä kuin ehkä aiemmin kuvittelin. Kerronta on ehkä ennemminkin näkymätöntä ja havainnoivaa, joka sijoittuu havainnoivan moodin alle. Osallistuvaa moodia ei ole nähtävissä, sillä en itse näy kuvissa tai osallistu millään tavalla kameran edessä tapahtuvaan kerrontaan. Sen sijaan muotoa voi pitää jonkin verran refleksiivisenä, mutta sitä ei silti pysty erottamaan teoksesta omaksi, keskeiseksi elementikseen. Performaatiota on nähtävissä erittäin paljon. Pidän teosta taiteellisena ja siinä on hyödynnetty kokeellisia strategioita. Siinä on havaittavissa myös toistoa kuvaston tasolla. Mielestäni temppukuvat toistavat itseään tavalla, jota voidaan pitää performatiivisena. Fiktiivisyyden elementti on havaittavissa tavassani kyseenalaistaa laskukulttuuriin vallitsevaa eetosta.

## 6. Millainen on videomuotoinen kuvaessee?

Videomuotoinen kuvaessee omassa tapauksessani ei ole videomuotoinen kuvaessee. Kyse on enemmänkin teoksesta, joka ammentaa ominaispiirteensä dokumenttielokuvan piiristä.

Koska olen tutkinut omaa teostani, havaitsen siinä vahvoja vaikutteita työstäni lehtikuvan ja dokumentaarisen valokuvan parista. Voidaan sanoa, että olen siirtänyt lehtikuvaajana sisäistämäni kuvakerronnan tyylin – joka pohjaa Life-kuvaeseen narratologiaan – kokeellisen tai luovan dokumenttielokuvan käsitteen alle. Tämä on tapahtunut prosessissa, jossa olen alistanut kuvani lineaariselle aikajanelle. Alistamisen myötä olen löytänyt kerronnan keinon, johon olen ammentanut vaikutteita *Koyaanisqatsin* ja *Joutilaiden* kaltaisista elokuvista. Lopputulosta voi hyvinkin pitää näin yksinkertaisena ja mielestäni sitä ei ole tarpeen kyseenalaistaa. Kyse on kuitenkin omasta tavastani kertoa ja tehdä teos valitsemani tyylin mukaisesti.

Dokumenttielokuvan tekemisen kannalta olen huomaamattani seurannut polkua, joka on läsnä lähes kaikessa dokumenttielokuvan teossa. Tätä kaavaa kuvaa mielestäni seikka, jossa dokumenttielokuvan tekijä ei valitse mitään tiettyä moodia tai strategiaa, vaan pikemminkin ajautuu kohti päämääräänsä. Minulla ei ollut käsikirjoitusta tai synopsista, mutta minulla oli mielessä tyyli, jolla halusin kertoa valitsemani tarinan. Tarina muodosti oman elämänsä ja polkunsä, jota seurasin lopulta neljän vuoden ajan. *What is Nipwitz?* -teoksen lisäksi olen tehnyt kaksi muuta teosta, jossa olen jalostanut tapaani kertoa eteenpäin.

Toinen vapauttava tekijä, joka on mahdollistanut taiteellisen lähestymisen, on ollut absoluuttinen vapaus taloudellisista paineista. Tein teoksen omarahoitteisesti ja kuvat on kuvattu aivan muuta käyttötarkoitusta varten, julkaistavaksi laskukulttuurissa edustavissa lehdissä. Taloudellinen vapaus mahdollisti kokeilun ja oman suunnan hakemisen.

Teoksesta nousee selvästi esiin seuraavat piirteet:

- Kuvat ovat dominantissa roolissa ja vievät esseetä eteenpäin.
- Äänen tapahtuva kerronta tukee kuvien sanomaa, mutta ei nouse kuvien sanoman yläpuolelle.
- Leikkauksen tyyli ja kuvien käyttö on poeettista, ja siinä on avantgardistisia piirteitä: leikkaus on fragmentaarista, leikittelee montasilla, sisältää epätyypillisiä kuvakerronnan ja leikkauksen tyylejä.
- Performatiivinen moodi sitoo yhteen kaikki edellä mainitut piirteet.

Nämä seikat tyypittävät teokseni rakennetta. Nicholsin moodien kautta havainnoituna näen teokseni sisältävän poeettisia, havainnoivia ja performatiivisia piirteitä enemmän kuin muita.

Poeettiset piirteet ovat dominantissa roolissa erityisesti rakenteen osalta. Jos teoksesta poistetaan kertoja, olisi teos helppo nähdä poeettisena kokeiluna. Kuvia tarkastelemalla – ilman videomuotoa – voidaan päätyä havainnoivaan moodiin, sillä teos nojaa vahvasti kuvareportaasin perinteeseen, jossa on hyvin paljon samaa havainnoivan moodin piirteiden kanssa. Performatiivisia piirteitä on nähtävissä erityisesti teoksen tavoitteessa. Tavoitteena on tarkoitus kertoa laajemmasta ilmiöstä pienemmän ilmiön avulla. Performatiivisuus on nähtävissä myös tietyissä lavastetuissa osioissa, joilla viitataan temppukuvastoon.

Teoksen heikkouksina voidaan pitää sen tapaa kertoa tarina vain yhden näkökulman kautta. Sitä ei voi pitää erityisen moniäänisenä vaan se on enemmänkin tekijälähtöinen. Havainnoiva kuvakerronta on mielestäni aidoin osa teosta. Epäaitona voi hyvinkin pitää jo teoksen avaavaa kohtausta, jossa tuuli ulvoo koväänisesti. Tuulen ääni on otettu kuvapankista. Todellinen äänimaailma on ollut jotain aivan muuta. Epäaitous jatkuu monissa temppukuvista, joissa kuvakulmien valinnoilla ne on saatu näyttämään todellista vaarallisemmilta tai isommilta, kuin ne suorittaessa temppua olivat. Tämä on kuitenkin

laskukuvakulttuurin maailmassa erittäin vallitseva kerronnan keino. Nämä epäaitoudet vahvistavat käsitystä tekijälähtöisyydestä.

Tutkimuksen suurin hyöty oli omien motiivieni avaaminen. Tutkimuksen avulla sain työkaluja tulevaisuuteen, joiden avulla pystyn kyseenalaistamaan tapaani toimia ja tehdä, en vain What is Nipwitzin? kaltaisia teoksia, vaan yleisesti taiteellista työtä. Tutkielman avulla ulkopuolisen on myös helppo kurkistaa yhden extremelajin taakse, ja saada kuva siitä, miten elokuvat ja kuvat todellisuudessa syntyvät.

Tutkielman tekeminen vahvisti myös omaa intohimoani dokumenttielokuvaa kohtaan. Tekemäni lehtikuvaajan työ tarjoaa vain osan niistä työkaluista kertoa maailmasta, jota dokumentaristilla on käytössään. Lehtikuvaajana pyrin aina toteen ja todellisuuden näyttämiseen. Ainakin se on lähtökohtana. Tekijäkeskeisyys ei voi olla lehtikuvaajan työtä määräävä tekijä. Enemmänkin tavoite on moniäänisyydessä, asioiden rajaamisessa lukijalle niin, että hän voi muodostaa kuvasta oman mielipiteensä tai tulkintansa. Itse pidän lehtikuvaa tai dokumentaarista valokuvaa aina subjektiivisena, mutta pyrkimyksenä on kätkeä tämä subjektiivisuus ainakin näennäisesti objektiivisuuden viittaan. Dokumentin tekijän ei tarvitse välttämättä toimia samoin. Dokumentaristi voi olla avoimesti subjektiivinen. Hän voi lavastaa, rakentaa, osallistua ja muokata. Säännöt ovat väljemmät. Tätä kuvaa jo Jouko Aaltosen Dokumenttielokuva – totta ja tarua artikkelin määritelmä, joka kuuluu seuraavasti: ”jako fiktion ja dokumenttielokuvaan ei ole enää tarpeellinen tai mielekäs. Dokumenttielokuva on joka tapauksessa representaatiota, mutkikkaan todellisuuden moninkertaista ja välittyntä esittämistä ja tulkintaa” (Aaltonen 2001, 29).

John Grierson on esittänyt ehkä tunnetuimman määritelmän dokumenttielokuvasta. Hän esitti määritelmänsä kirjoittaessaan arvostelua New York Sun -lehteen Robert J. Flahertyn elokuvasta ”*Moana of the South Seas*” (1926). Flaherty määritteli dokumentin seuraavasti: ”ei-fiktiivinen elokuva, joka kootaan elävästä elämästä kuvatusta autenttisesta tai rekonstruoidusta materiaalista

(draamadokumentti) ja jossa usein on sosiologinen teema tai lähestymistapa.” Dokumentin tarkoituksena on valistaminen, tiedottaminen, kasvattaminen, vakuuttaminen ja näkemyksen luomisen maailmasta, jossa elämämme. Ehkä tärkein asia on kuitenkin dokumentin kyky luonnehtia tekijän näkemys materiaalista toisin kuin reportaasissa, jossa aihe määrää tekijän. (Juntunen 1997, 23-24.)

Dokumenttielokuva on silti lähellä todellista maailmaa. Sillä on vain käytössään fiktiivisen elokuvan työvälineitä. Errol Morrisin *The Thin Blue Line* avasi minulle aivan uuden maailman kerronnan alueella. Tutkielmaa aloittaessani ajatuksenani oli, että voin jakaa tutkielmani kolmeen osaa: valokuvat, valokuvat videomuodossa ja voice-over eli äänen tapahtuva kerronta. Jossain vaiheessa tajusin ettei tässä olisi mitään järkeä. Kerrontaa ei tarvitse lokeroida. Teokseni kaikki osat ovat osa kerrontaa ja muodostavat kokonaisuuden. Tätä kokonaisuutta voi kutsua videomuotoiseksi kuvaesseeiksi. Nimi ei kuitenkaan kuvaa teostani tai sen rakennetta millään lailla. Siksi nimitänkin sitä valokuviin pohjautuvaksi dokumentaariseksi lyhytelokuvaksi tai vielä tiiviimmin lyhytdokumentiksi.

Ehkä tällainen lokerointi tai oman tyylilajin luonti ei vielä ole mahdollista. Tulevaisuudessa tällaiselle voi kuitenkin olla tilausta. Mielestäni *One in 8 Million* edustaa hyvin samantyylistä kerronnan tapaa. Ei siis voi pitää mitenkään ihmeellisenä, että se voitti Emmyn parhaasta uudesta dokumentaarista. Tämä on mielestäni vahva signaali sille, että teostani voi nimittää dokumenttielokuvaksi. Se vain lähestyy perinteistä dokumenttielokuvaa uudesta näkökulmasta. Keinot, tavat ja prosessi ovat samanlaisia kuin ”normaalissa” tai vanhassa tavassa tehdä dokumenttielokuvaa. Miksi keksiä uutta, kun voi varastaa vanhalta tai jalostaa vanhaa eteenpäin?

Dokumenttielokuvan uudet mahdollisuudet ovatkin enemmän katselukokemukseen liittyviä. Erilaiset uudet esitystavat mahdollistavat dokumentin käsitteen laajenemisen seuraaville tasoille. Netissä tapahtuva kerronta voi muuttaa lineaarisen kerronnan non-lineaariseksi, lisätä katsojan

osaksi ”elokuva” ja ehkä tulevaisuudessa katsoja voi myös vaikuttaa dokumentin juoneen ja lopputulokseen. Moniäänisyys saa todellisen merkityksen katsojan valitessa näkökulmansa dokumentin henkilöihin. Katsoja voi valita onko hän hyvä vai paha, lapsi tai aikuinen. Mahdollisuudet ovat rajattomat.

Oma tutkielmani ja teokseni tuo tuskin mitään uutta dokumenttielokuvan piiriin, mutta toimii ehkä keskustelun avaajana. Suomen Lehtikuvaajat Ry:n järjestämässä Vuoden lehtikuvat kilpailussa on sarja, jonka nimi on vuoden multimedia. Suomen Lehtikuvaajat Ry on määritellyt vuoden lehtikuvat 2011 –kilpailun säännöissä multimedian seuraavasti: ”Multimedia voi sisältää valokuvia, liikkuvaa kuvaa tai muita visuaalisia elementtejä yhdistettynä autenttiseen ääneen tai musiikkiin kuitenkin siten, että valokuvilla on kokonaisuudessa merkittävä rooli” (Suomen lehtikuvaajat Ry, 2011.)

Sarjan nimi on mielestäni järjetön. Kyse on aivan selvästi dokumentista. Säännöt jatkuvat seuraavasti: ”Huomaathan myös että kokoelma kuvia valmiin musiikin päällä ei pääsääntöisesti vielä täytä journalistisen multimedian kriteeriä (Suomen lehtikuvaajat ry, 2011).” Rajaus lienee tarpeellinen, sillä muuten kisa käytäisiin musiikkivideoiden kesken. Ihmettelen myös sanaa journalistinen. Journalismin määrittelyä en lähde avaamaan, mutta jo Life –lehden julkaisemat kuvaesheet olivat vahvasti lavastettuja. Journalistinen kuulostaa hienolta sanalta, mutta on aivan selvää, että kun kuvat alistetaan lineaariselle aikajalalle, ne muuttuvat välittömästi totuuden luovaksi käsitellyksi Griersonia mukaillen.

Multimedia on terminä ollut oikea aikana, jolloin kuvien, äänen ja videon esittämiseen on tarvittu fyysisiä välineitä kuten äänentoistolaitteita ja erilaisia video- ja diaprojektoreita. Aikana, jolloin on tehty oikeasti multimediallinen fyysinen teos, jossa on tarvinnut hallita erilaisia elementtejä. Elokuva voikin pitää yli sata vuotta vanhana modernina multimediana, sillä elokuvantekijät ovat yhdistäneet liikkuvaa kuvaa, ääntä ja tekstiä todella pitkään. Vielä kauemmas mentäessä multimediaa voidaan löytää jo keskiajalta jolloin käsikirjoitukset sisälsivät tekstiä, grafiikkaa ja kuvailevia kuvia (Manovich 2001, 50-51).

Nykyään, kun valokuvat pakotetaan lineaariselle aikajanelle videomuotoon, tulisi puhua dokumenttielokuvasta. Oli kyseessä sitten lyhyt tai pitkä teos. Kyse on enemmän muodosta ja sisällöstä kuin teknisestä toteutustavasta. Tatu Blomqvist on käsitellyt pro gradu tutkielmassaan multimedian käsitettä ja todennut seuraavasti: ”Rajanveto lineaarisen multimediareportaasin ja dokumenttielokuvan välillä onkin usein erittäin vaikeaa, sillä määritelmä ei pidä sisällään yhteisesti sovittua minimimäärää tietyille mediumille (Blomqvist 2012, 17-18).”

Blomqvist viittaa sanoillaan multimedian käsitteen pirstaloitumiseen. Ehkä olisikin parempi puhua vain dokumenttielokuvasta. Lineaarisuus ja narratologisuus ovat käsitteitä, joita voi tutkia dokumenttielokuvan keinoin. En usko multimedian olevan käsite, jota ihmiset käyttäisivät katsoessaan *What is Nipwitz?* -teoksen kaltaisia still-kuvaa, ääntä ja kerrontaa yhdistäviä kokonaisuuksia. Varsinkaan jos esitystapa on Vimeon tai Youtuben kaltainen click to play alusta, jossa tarinan etenemiseen ei voi vaikuttaa.

Tutkimustietoa voi soveltaa pohdittaessa videomuotoisen kuvaesseen käsitettä erityisesti valokuvaajan työn kannalta. Lehtitalot vaativat yhä enemmän videota, jonka suurin arvo on itse ”videossa”. Tällä tarkoitan tapaa, jossa mikä tahansa liikkuvan kuvan tallenne sanomalehtien verkkosivustoilla kelpaa, koska se edesauttaa mainosmyyntiä. Tällainen lähestyminen rajaa auttamatta pois lehtikuvaajien kyvyn tuottaa mielenkiintoisia tarinoita, jotka olisivat helposti siirrettävissä videomuotoon, jolloin niistä voidaan jalostaa lyhytdokumenttielokuvia. Lehtikuvaajan kyky kertoa tarina tiivistetysti on asia, jota pitäisi kunnioittaa ja hyödyntää nykyisessä median alamäessä. Tarinat ja tarinallisuus kiinnostavat ihmisiä ja lyhytdokumentit, joissa on selkeä rajaus ja sisältö, ovat malliesimerkki sisällöstä jota lukija kaipaa ja haluaa. Työni ei tarjoa selkeää työkalupakkia lyhytdokumenttien tekoon, mutta avaa ajatuksia joiden avulla tekeminen helpottuu.

## **Painetut lähteet**

Ahonen, Kimmo & Rosenqvist, Janne & Rosenqvist, Juha & Valotie, Päivi 2003: Taju kankaalle – Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa.

Turku: Kirja-Aurora

Aaltonen, Jouko 2001: Dokumenttielokuva – totta ja tarua. Teoksessa Eeva Kurki (toim.), Kimmo Kohtamäki, Susanna Helke, Jouko Aaltonen & Henry Bacon Dokumenttielokuva = todellisuuden luovaa käsittelyä.

Helsinki: Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20, 28-33

Aaltonen, Jouko 2006: Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi.

Helsinki: Taideteollisen Korkeakoulun julkaisusarja A 70

Aaltonen, Jouko 2011: Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas.

Helsinki: Like Kustannus Oy

Aristoteles 1982: Runousoppi.

Helsinki: Otava

Bacon, Henry 2000: Audiovisuaalisen kerronnan teoria.

Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

Bacon, Henry 2001: Dokumenttielokuvan ontologisia ja epistemologisia lähtökohtia. Teoksessa Eeva Kurki (toim.), Kimmo Kohtamäki, Susanna Helke, Jouko Aaltonen & Henry Bacon Dokumenttielokuva = todellisuuden luovaa käsittelyä.

Helsinki: Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20, 34-43



Bahmanpour, Sara 2013: Tarina vai tyyli? Poeettisen dokumentin traditio ja kerrontarakenne.

Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu

Blomqvist, Tatu 2012: Kuvakertomus digitaalisella aikajanalla. Lineaarisen multimediamediareportaasin narratologinen ruumiinavaus.

Tampere: Tiedotusopin Pro-gradu tutkielma. Tampereen Yliopisto.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 2003: 7-painos. Film Art: an introduction. Yhdysvallat: McGraw-Hill

Bruzzi, Stella 2003: 2-painos. New Documentary: A Critical Introduction.

Lontoo & New York: Routledge.

Cantell, Saara 2011: Timantiksi tiivistetty. Kerronnalliset strategiat fiktiivisessä lyhytelokuvassa.

Jyväskylä: Bookwell Oy.

Chatman, Seymour 1988: 4-painos. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.

New York: Cornell University

Cook, Pam 2007: 3-painos. The Cinema Book.

Lontoo: British Film Institute

Eskoja, Jari & Suoranta, Juha 1999: 3-painos. Johdatus laadulliseen tutkimukseen.

Tampere: Osuuskunta Vastapaino

Eisenstein, Sergei 1978: Elokuvan muoto.

Helsinki: Love Kustannus Oy

Helke, Susanna 2001: Esitettyjä dokumentteja ja rakennettuja todistuksia. Teoksessa Eeva Kurki (toim.), Kimmo Kohtamäki, Susanna Helke, Jouko Aaltonen & Henry Bacon Dokumenttielokuva = todellisuuden luovaa käsittelyä.

Helsinki: Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20, 12-19

Helke, Susanna 2006: Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla.

Helsinki: Taideteollisen Korkeakoulun julkaisusarja A 65

Hirsjärvi, Sirkka & Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula 2005. 11-painos. Tutki ja kirjoita.

Helsinki: Tammi

Hänninen, Riitta 2012: Puuterilumen lumo. Tutkimus lumilautakulttuurista.

Jyväskylä: Jyväskylän Yliopiston kirjasto

Juntunen, Max 1997: Elävän kuvan sanasto.

Helsinki: Oy Edita Ab

Kurki, Eeva 2001: Totuuden torvi, tuntojen tulkki. Teoksessa Eeva Kurki (toim.), Kimmo Kohtamäki, Susanna Helke, Jouko Aaltonen & Henry Bacon Dokumenttielokuva = todellisuuden luovaa käsittelyä.

Helsinki: Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20, 3-4

Kohtamäki, Kimmo 2001: Elokuvallisuus ja dokumenttielokuva. Teoksessa Eeva Kurki (toim.), Kimmo Kohtamäki, Susanna Helke, Jouko Aaltonen & Henry Bacon Dokumenttielokuva = todellisuuden luovaa käsittelyä.

Helsinki: Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20, 5-11

Kobre, Kenneth 1996: Photojournalism: The professionals' approach.

Yhdysvallat: Focal Press, University of Michigan

Leinonen, Mikko 2012: Ilmaisulliset valinnat web – dokumentissa. Miten rakennan dokumentaarisuutta hypermedialliseen teokseen?

Rovaniemi: Lapin Yliopisto

Manovich, Leo 2001: The Language of New Media.

Yhdysvallat: Massachusetts Institute of Technology

Nichols, Bill 2001: Introduction to Documentary.

Yhdysvallat: Indiana University Press

Ollila, Matti 2010: Uskottavaa dokumenttielokuvaa rakentamassa. Tarkastelun kohteena dokumentaarinen Shoot Me! –elokuva.

Tornio: Kemi-Tornion Ammattikorkeakoulu

Rimmon-Kenan, Sholomith 1999: 2-painos. Kertomuksen poetiikka.

Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Salo, Merja 2002: Imageware – Kuvajournalismi mediafuusiossa.

Helsinki: Taideteollisen Korkeakoulun julkaisusarja. B.

Syrjälä, Leena & Ahonen, Sirkka & Syrjäläinen, Eija & Saari, Seppo 1994: Laadullisen tutkimuksen työtapoja.

Helsinki: Kirjayhtymä Oy

Vanhanen, Hannu 2002: Kuvareportaasin (r)evoluutio.

Tampere: Tampere University Press

## Sähköiset lähteet

Anttila, Pirkko 1998: Tutkimisen taito ja tiedon hankinta. Haettu 26.4.2015

[http://www.metodix.com/fi/sisallys/01\\_menetelmat/01\\_tutkimusprosessi/02\\_tutkimisen\\_taito\\_ja\\_tiedon\\_hankinta/](http://www.metodix.com/fi/sisallys/01_menetelmat/01_tutkimusprosessi/02_tutkimisen_taito_ja_tiedon_hankinta/)

Metodix.com

Deuze, Mark 2004: *What is multimedia journalism*. Journalism Studies 5 (2/2004): 139-152. Haettu 26.4.2015

<http://jclass.umd.edu/classes/jour698m/deuzemultimediajs.pdf>

Ebert, Roger 1988: The Thin Blue Line. Haettu 26.4.2015

<http://www.rogerebert.com/reviews/the-thin-blue-line-1988>

Rogerebert.com

Estrin, James 2010: One in 8 Million wins an Emmy. Haettu 26.4.2015

<http://lens.blogs.nytimes.com/2010/09/29/one-in-8-million-wins-an-emmy/>

New York Times

Grönholm, Pauliina 2014: Mies uhkaili naisystävänsä ja lapsi polki hädissään lattiaa – miksi kuvaaja jatkoi töitään. Haettu 26.4.2015

<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1408683418277>

Helsinki: Helsingin Sanomat

Hughes, James 2006: The Stop Smiling Interview of Errol Morris. Haettu 26.4.2015

<http://errolmorris.com/content/interview/stopsmiling0306.html>

Nousiainen, Anu 2014: Hetki ennen silpomista – suomalaiskuvaaja todisti kahden tytön ympärileikkausta Keniassa. Haettu 26.4.2015

<http://www.hs.fi/datajournalismi/a1305766700849>

Helsinki: Helsingin Sanomat

Suomen Lehtikuvaajat Ry 2011: Vuoden lehtikuvat 2011 kilpailun säännöt. Haettu  
26.4.2015

<http://www.suomenlehtikuvaajat.fi/vlk2011/vlk2011.pdf>

## Kuvalähteet

Kuva 1.

Kainuun Sanomat

15.8.2010 Aineisto tekijän hallussa.

Kuva 2.

Man Ray / The Metropolitan Museum of Art

1922. Kuva yhdistetty kahdesta kuvasta.

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/265487>

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/265347>

Kuva 3.

Kuvakaappaus Man With a Movie Camera –elokuvasta

Dziga Vertov

1929

Kuva 4.

Francis Thompson / MoMA

1957

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=107768](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=107768)

Kuva 5.

Kuvakaappaus Tahdon riemuvoitto –elokuvasta

Leni Riefenstal

1935

Kuva 6.

Kuvakaappaus The Thin Blue Line –elokuvasta

Errol Morris

1982

Kuva 7.

Kuvakaappaus One in 8 Million –sivustosta. Haettu 26.4.2015

<http://www.nytimes.com/packages/html/nyregion/1-in-8-million/>

Kuva 8.

Rami Hanafi

2012

Kuva 9.

Ville Lahtinen

2012

Aineisto tekijän hallussa.

Kuva 10.

Ville-Petteri Määttä

2011

Aineisto tekijän hallussa.

Kuva 11.

Kuvakaappaus What is Nipwitz? –teoksesta

Ville-Petteri Määttä

2011

Aineisto tekijän hallussa.

Kuva 12.

Kuvakaappaus The Empty Canvas –teoksesta

Ville-Petteri Määttä

2014

Aineisto tekijän hallussa.

## **Aineisto**

Baraka (1992, 96:00)

Ohjaus & käsikirjoitus: Ron Fricke (ohjaus), Ron Fricke, Mark Magidson  
(käsikirjoitus)

Bird on a Wire (1974, 95:00)

Ohjaus & käsikirjoitus: Tony Palmer

Hoop Dreams (1994, 170:00)

Ohjaus & käsikirjoitus: Steve James (ohjaus), Steve James, Frederick Marx  
(käsikirjoitus)

Koyaanisqatsi (1982, 86:00)

Ohjaus & käsikirjoitus: Godfrey Reggio (ohjaus), Ron Fricke, Michael Hoenig,  
Godfrey Reggio & Alton Walpole (Käsikirjoitus)

Joutilaat (2001, 78:00)

Ohjaus & käsikirjoitus: Virpi Suutari & Susanna Helke

La roue (1923, 273:00)

Ohjaus & käsikirjoitus: Abel Gance

Man with a Movie Camera (1929, 68:00)

Ohjaus & käsikirjoitus: Dziga Vertov

Nanook of the North (Nanook, pakkasen poika) (1922, 79:00)

Ohjaus & käsikirjoitus: Robert J. Flaherty

N.Y.,N.Y. (1957, 15:00)



Ohjaus & käsikirjoitus: Francis Thompson

The Thin Blue Line (1988, 103:00)

Ohjaus & käsikirjoitus: Errol Morris

Triumph des Willens (Tahdon riemuvoitto) (1935, 110:00)

Ohjaus & käsikirjoitus: Leni Riefenstal (ohjaus), Leni Riefenstal, Walter Ruttmann & Eberhard Taubert (käsikirjoitus)

What is Nipwitz? (2010, 05:06)

Ohjaus & käsikirjoitus: Ville-Petteri Määttä

<https://vimeo.com/31977750>

Aineisto tekijän hallussa.

Why we Fight (1942-1945, seitsemän osaa.)

Ohjaus & käsikirjoitus: Frank Capra (ei kreditoitu)