

Antti Ojala

**DOKUMENTTIELOKUVAAJAN ILMAISULLISET KEINOT –**

**Kuvaajan rooli performatiivisessa dokumenttielokuvassa**

Pro gradu -tutkielma

Lapin yliopisto

Taiteiden tiedekunta

Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Syksy 2013

A naturalistic writer documents himself through his production. Because my writing, as Roland Barthes would say, contains naturalistic elements, it is evident therefore that it contains a great interest in living and documentary *events*. In my writing there are deliberate elements of a naturalistic type of realism and therefore the love for real things . . . a fusion of traditional academic elements and of contemporary literary movements.

**Pier Paolo Pasolini**

## Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Dokumenttielokuvaajan ilmaisulliset keinot –

Kuvaajan rooli performatiivisessa dokumenttielokuvassa

Tekijä: Antti Ojala

Koulutusohjelma / oppiaine: Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu -tutkielma\_X\_ Laudaturtyö\_\_\_

Sivumäärä: 98

Vuosi: Syksy 2013

### Tiivistelmä:

Pro gradu tutkii performatiivisen dokumenttielokuvan kuvaamista ja kuvaajan visuaalisia ilmaisukeinoja. Dokumenttielokuvan kuvaajana omia intressejani lähellä ovat kuvalliset ratkaisut – kuten rajaus, valaisu ja kuvausformaatti. Tutkimusaiheeni ulkopuolella ovat ohjaajan vastuulla oleva henkilöohjaus, leikkaajan tekemät ratkaisut tai äänisuunnittelijan käyttämä äänimaailma. Analyysini pohjautuu David Bordwellin ja Kristin Thompsonin kuvauksen laadulliseen tarkasteluun. Käytän tutkimusmenetelmänä itsereflektiota.

Primaariaineistona tutkielmassa toimii dokumenttielokuva *Somma sommarum*, jota tarkastelen tekijälähtöisesti. Tutkimukseni tavoitteena on käsitellä omaa työskentelyäni ko. dokumenttielokuvan perusteella. Itsereflektion avulla ja aineistoni asiantuntijana pystyn purkamaan dokumenttielokuvan kuvaamisen eri työvaiheita yksityiskohtaisesti. Kantaani on lisäksi tukemassa ammattilaiskuvaajien haastattelut.

Vaikka kuvattavien henkilöiden tarinan täytyy nousta aina etusijalle, elokuvakerronta on kuitenkin audiovisuaalista luonteeltaan. Esteettisiä muotoseikkoja täytyy arvioida tarinankerrontaa tukevana elementtinä – miten tuoda asiat esiin valitun näkökulman edellyttämässä muodossa? Dokumenttielokuvaani valittiin performatiivinen ote, sillä se korosti parhaiten päähenkilöiden seesteistä elämää ja teokseen vaadittavaa eheyttä.

Performatiivisuus elävöittää kerrontaa, mutta tuo myös omat haasteensa työskentelyyn. Performatiivisuudessa täytyy ottaa huomioon esimerkiksi dollyn, ratojen tai valaisun käyttö, mitä ei käytetä esimerkiksi seurantadokumenteissa. Se vaatii sekä kuvaajalta että ohjaajalta kykyä luoda tilanteisiin autenttisuutta kykyjen puitteissa vaikka kohtauksia jouduttaisiin uusimaan.

Keskiössäni on tarkastella kuvaajan välineitä toteuttaa työnsä. Kyse on tapauskohtaisesta analyysistä – toteutuskelpoisia variaatioita on useita. Tärkeään rooliin nousee myös digitaalijärjestelmäkameroiden käyttö dokumenttielokuva-tuotannossa. Digitaalitekniikka on kehittynyt huomasti viime vuosina ja niiden ominaisuudet ja halpa hinta ovat asettaneet ammattilaisetkin arvioimaan niitä vakavasti työvälineinään myös videokuvauksessa.

Avainsanat: Dokumenttielokuva, moodit, tekijälähtöisyys, kuvaus, Somma

Muita tietoja:

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi\_X\_

Suostun tutkielman luovuttamiseen Lapin maakuntakirjastossa käytettäväksi\_\_\_

(vain Lappia koskevat)

## **University of Lapland, Faculty of Art**

The title of thesis: Documentary Cinematographers Means of Expression –  
Role of Cinematographer in a Performative Mode

Author: Antti Ojala

Degree program / subject: Audiovisual mediaculture

The type of the work: Pro Gradu -thesis X Laudatur thesis     

Number of pages: 98

Year: Autumn 2013

### Abstract:

This thesis examines the cinematograph of performative documentary film and a cinematographer's visual means of expression. As a documentary film cinematographer, my main interests are visual solutions – such as composition, lighting and image format. Outside of my research is narration, which belongs to the director's responsibilities. As well as the editor's solutions and sound designing. My analysis is based on to David Bordwell's and Kristin Thompson's qualitative research of cinematography. I use self-reflection as a research method.

The thesis focuses primarily on my perspective of the documentary film *Somma sommarum*, as an author. The purpose of my research is to reflect upon my own work for this documentary. With self-reflection and expertise of my material I can analyze different operations in detail during this documentaries filmmaking process. Also supporting my views with interviews of professional cinematographers.

Story behind the people which we record must always be in primacy. However, because film narrative is mostly aesthetic about it's character, it is impossible to ignore. Aesthetic form factors must be assessed in a supportive element of storytelling – how to denounce the chosen point of view of the selected form? For a documentary film performative extract was selected, because it best highlighted the main characters peaceful life and the integrity of the work required.

Performativity livens up the narrative, but also brings challenges to the work. In a performance one must take into account for example dolly, tracks or lighting, which is not used in follow-up documentaries. It requires, as well director as cinematographer, the ability to create authenticity to situations within the capabilities, even if scenes need to be replaced.

The main point in my thesis is to view cinematographer's tools to implement his work. It is case by case analysis – there are several variations to it. An important role is also played by the use of DSLR cameras in documentary film production. Digital technique has developed a lot during the last years. Due to it's features and low cost, professionals have re-evaluated them as serious tools for videography.

Keywords: Documentary film, modes, authority, cinematography, Somma

### Further information:

I give a permission the pro gradu thesis to be read in the library X

I give a permission the pro gradu thesis to be read in the Provincial Library of Lapland       
(only those concerning to Lapland)

## SISÄLLYSLUETTELO:

1	JOHDANTO	7
2	DOKUMENTTIELOKUVA	11
2.1	Dokumenttielokuvan määritelmä	11
2.2	Lyhyt historia Nanookista nykypäivään	12
2.3	Suomalaisen dokumenttielokuvan kuvaajat	15
2.4	Dokumenttielokuvan luonteesta	17
2.5	Kuvan oletettu totuus	18
3	TEOREETTINEN TAUSTA	20
3.1	Tutkimusmenetelmällinen viitekehys	20
3.2	Nicholsin moodit – performatiivisuuden rajat	23
3.3	Ilmaisulliset valinnat tutkimuskysymyksenä	28
3.4	Täydentävät analyysikysymykset	30
3.5	Aineistona dokumenttielokuva ja teemahaastattelut	31
3.5.1	Dokumenttielokuvan synopsis	33
3.5.2	Haastateltavat ja kysymysrunko	35
3.6	Reflektio ja muut tutkimusmenetelmät	36
3.7	Validius syntyy triangulaatiossa	39
4	KUVAAJAN ROOLI JA IDENTITEETTI	41
4.1	Dokumenttielokuvan kuvaaja	41
4.2	Kuvaajan ominaisuudet ja merkitys	43
4.3	Eettiset velvoitteet ja tyylin vaikutus	45
4.4	Dokumentit ohjelmapaikan mukaan	46
4.5	Maailman kohtaaminen	48
4.6	Filosofia dokumentin takana	49

5	SOMMA SOMMARUM -DOKUMENTTIELOKUVAN KUVAAMINEN	51
5.1	Teoksen taustaa	51
5.2	Ennakkosuunnittelu	52
5.2.1	Kuvasuunnitelma taustalla	53
5.2.2	Kuvauspaikat löytyvät läheltä	55
5.3	Tekniikka ja formaattisidonnaisuus	57
5.3.1	DSLR-kamerat dokumentti- ja fiktiotuotannoissa	57
5.3.2	Digijärjestelmäkamerat hyvässä ja pahassa	60
5.3.3	Digitaalisuuden tuoma muutos	61
5.3.4	Optiikan vaikutus	63
5.4	Kuvan rajaaminen	64
5.4.1	Rajaus tilassa	65
5.4.2	Ajallinen ulottuvuus	71
5.5	Valon säätely	75
5.5.1	Valaisu fiktioelokuvien tapaan	76
5.5.2	Värimäärittely yleisesti	78
5.5.3	Somma Sommarumin värimäärittely	80
6	YHTEENVETO JA ARVIOINTI: Kuvaaja Nicholsin määrittelemän performanssin asettamissa rajoissa	84
	Lähdeluettelo	88
	LIITTEET	96
	Elokuvan kohtausluettelo	96
	Juliste	97
	Tietoa elokuvasta	98
	DVD	

Dokumenttielokuva on aina subjektiivinen, tekijänsä näköinen ja henkilökohtainen näkemys kyseisestä aiheesta.<sup>1</sup> Subjektiivisuudelta ei voida välttyä, sillä tekijä joutuu tekemään jatkuvasti valintoja tuotannon eri vaiheissa. Subjektiivisuutta on jo elokuvanteon ensi hetkistä lähtien kuvauspaikkoja ja -henkilöitä valittaessa: Mistä näkökulmasta hän kohdettaan lähestyy? Mitä hän rajaa aiheen ulkopuolelle? Miten kamerat asemoidaan ja milloin kuvataan? Dokumentaari muodostaakin parhaimmillaan synteesin, joka kuvastaa sekä päähenkilöidensä maailmaa että tekijänsä intentioita.

Miksi valita dokumentti kerrontamuodoksi fiktion sijaan? Fiktioelokuvalla on kuitenkin puolellaan laajemmat elokuvalliset esitystekniikat performatiivisuudessaan. Luulen, että omalla kohdallani kiinnostus dokumenttielokuvaan löytyy samasta syystä, jonka vuoksi suomalaisyleisökin on löytänyt dokumenttielokuvat viime vuosina. Kyse on *totuudesta*. Olemme jo nähneet kaiken elokuvista, televisiosta ja netistä, joten janoamme nyt totuus-aspektia näkemältämme. Varsinkin digitaaliefektien aikakaudella haluamme vaihteeksi luottaa näkemäämme. Tutkija Veijo Hietalan mukaan halu kokea todellisia tunteita selittää myös tosi-tv:n suosion viimeisen vuosikymmenen aikana: ”Kaikkea aitoa haikaileva uusromanttinen kulttuurimme halajaa myös tunteiden aitoutta. Ja niitähän tosi-tv juuri tarjoilee: oikeiden ihmisten (= ei näyttelijöiden) oikeita, aitoja tunteita.”<sup>2</sup>

Jälkmodernit teoreettiset lähestymistavat vaikuttivat elokuvan realismin pohdintaan 1970-1980-luvuilla. André Bazin esitti elokuvan todellisuusestetiikasta puhuttaessa ajatuksen intentionaalista subjektista. Bazinille realismi on estetiikkaa, joka rakennetaan taiteen keinoin.<sup>3</sup> Bazin tarkoitti tällä sitä, että saavuttaakseen realismin ikeen, todellisuudesta oli aina uhrattava jotain. Siegfried Kracauer määritteli realistisen pyrkimyksen elokuvalla ominaislaatuisimmaksi.<sup>4</sup> Muista taiteista eroten elokuva tallentaa nimenomaan *totuutta*, vaikka kyse olisikin näytellystä tapahtumasta, so. representaatio – kyse on joka tapauksessa todellisesta elämästä.

Totuus ei kuitenkaan ole niin yksiselitteinen asia. John Grierson oli jo 1930-luvulla sitä mieltä, että ”dokumentti on todellisuuden luovaa käsittelyä, ei suinkaan todellisuutta itseään”.<sup>5</sup> Stella Bruzzin mukaan olisi hyödyllisempää vain ”hyväksyä se, että

1 Koiso-Kanttila 2003, opetusmateriaali

2 Hietala 2007, 63

3 Helke 2006, 83

4 Kracauer 1960, 39

5 Jalonen 2002, 6

dokumenttielokuva ei koskaan voi olla yhtä kuin todellisuus, että kamera ei koskaan voi tallentaa hetkeä sellaisena kuin se olisi ollut ilman kameran läsnäoloa.” Dokumenttielokuvassa totuus muodostuu joka kerta tapauskohtaisesti, ne ovat esittäviä tekoja (performative acts). Tämän johdosta hyppäys performatiiviseen tyyliin (mihin *Somma sommarum*issa päädyttiin) ei ole mielestäni lopulta niin iso. Bruzzi hyväksyisi myös alussa esiin tulleen ”tekijän subjektiivisen vaikutuksen”, sillä ilman tätä näkökulmaa ovat kaikki dokumentaariset esitykset lähtökohtaisesti epäonnistuneita.

Esitystapoja koskevien valintojen vuoksi dokumenttielokuva lähestyy paikoin fiktioelokuvan kerronnan muotoja näytteilleasettelussaan. Bill Nichols kertoo: ”Documentary operates in the crease between life as lived and life as narrativised.”<sup>6</sup> Tärkeimpänä tekijänä tulisi pitää kuitenkin teoksen keskeistä sanomaa. Mitä haluan teoksellani sanoa ja miksi olen valinnut juuri kyseisen tavan tutkia aihettani? Dokumentaristina (oli sitten kyse ohjaamisesta tai omassa tapauksessani kuvaamisesta) pääsen seuraamaan läheltä tilanteita joihin en muuten pääsisi käsiksi. Kyse voi olla esimerkiksi voyeristisesta halusta tirkistellä todellisia tilanteita elävässä elämässä tai tiedonjanoa asioita kohtaan. Jouko Aaltosen mukaan tekoprosessi voi ilmentää jopa eksistentiaalisia motiiveja. Maailman kohtaaminen, tutkiminen ja ymmärtäminen on tärkeää.<sup>7</sup> Elokuvantekijällä on käytössään näihin päämääriin liikkuva kuva ja ääni.

Tutkielmani kirjallisessa teoriaosassa käyn läpi omaa työskentelyäni kuvaajana dokumenttielokuvan *Somma sommarum* tekoprosessin kautta. Toimin pääkuvaajana hankkeessa, jota toteutettiin pitkäjänteisesti kesien 2011-2012 aikana. Analysoin dokumenttielokuvan visuaalista ja auditatiivista ilmaisua Bordwellin kuvauksen laadullisen jaottelun perusteella sekä Bill Nicholsin moodien kautta. Moodeista nousi etusijalle työtäni ajatellen performatiivinen moodi, joka kulkee apuna sisällöntarkastelussa läpi tutkielman. Vaikka pääpaino analyysissäni on dokumenttielokuvan formalismissa, sitä täytyy tarkastella kuitenkin performaation näkökulmasta käsin. Eli miten taiteelliset valintani kuvaamassani dokumenttielokuvassa istuvat valitun lähestymistavan muotoon.

*Somma sommarum* lähti liikkeelle halustamme kertoa Ossi Somman tarina. *Somma* oli toiminut taiteilijana vuosikymmeniä ja tehnyt mm. vastamainoksiin perustuvia teoksia. Somman maailmankuva vetosi erityisesti ohjaajaan. Itse en kokenut niinkään hengenheimolaisuutta Somman taiteen kanssa, vaan olin kiinnostunut enemmän vanhuuden teemasta. Vaikka teos onkin ensisijaisesti ohjaajan tulkinta kohteesta, toimivat

---

6 Winston 1995, 101

7 Aaltonen 2006, 101



ohjaaja ja kuvaaja yhteistyössä ja tämän dialogin kautta ainakin Somma sommarumissa teoksesta muotoutui myös vahvasti itselleni leimallinen kokonaisuus. Tällä tarkoitan sekä visuaalista koruttomuutta että mainittuja teemojen painotuksia.

Mielestäni vanhuuden tuoma elämäkokemus on aina mielenkiintoisempaa kuin nuoruuden ailahtelevuus. Tästä syystä monissa aiemmissä fiktiivisissä lyhytelokuvissani onkin esiintynyt pääasiassa vanhoja ihmisiä. Oma panokseni olikin nostaa vanhuuden käsittely toiseksi keskeiseksi aihepiiriksi dokumenttielokuvassamme. Pirjo Honkasalo arvelee omien elokuviensa pääteemaksi hiljaisuuden, Virpi Suutari taas hänen yhdessä Susanna Helkeen kanssa ohjaamien teosten teemoiksi tavallisuuden tutkimisen ja rakastamisen. Itseäni kiehtovat samat aiheet, lisäksi kuitenkin joukkoon vielä vanhuuden tarkastelemisen nuoren ihmisen näkökulmasta – mihin kaikki lopulta päättyy?

Kuvaajana omat vaikutinmahdollisuuteni ovat rajalliset, mikä saikin itseni kiinnostumaan juuri dokumenttielokuvan kuvausprosessista taiteellisessa tutkimuksessani. Kuvaaja saattaa tulla usein projektiin mukaan vasta, kun sitä on ehditty suunnitella jo pitkään. Niin kävi Somma sommaruminkin kohdalla, ohjaajan kehiteltyä käsikirjoitusta jo toista vuotta. Vasta elokuvasäätiön tuen kautta projekti lähti nopeasti etenemään jolloin itse liityin projektiin. Elokuva toteutettiin tuotantoyhtiömme IrisFilmin kautta (kaupparekisterissä Kino Iris Ay).

Dokumenttielokuva on taiteenmuoto, jossa kerronta elää jatkuvasti. Toisaalta se asettaa kuvaajan työpanoksen epäedulliseen asemaan, koska kohtauksia ei ehditä suunnitella yhtä tarkasti kuin fiktiotuotannoissa. Toisaalta kuvaaja saa myös vapauksia kun tilanteisiin täytyy reagoida nopeasti ja kuvaaja joutuu työskentelemään oman intuition mukaan. Kohtauksesta ei välttämättä ehditä keskustella ohjaajan kanssa ja kuvan tekeminen jää kuvaajan vastuulle.

Elokuvaa pidetään toisinaan vanhentuneenakin formaattina, sillä se passivoi katsojan seuraamaan tilanteita osallistuvuuden sijaan. Omassa työskentelyssäni pitäydyn tiukasti lineaarisen kerronnan piirissä, sillä en koe että katsojan osallistuminen toisi mitään lisäarvoa teokselle. Osallistuvuuden peräänkuuluttaminen nykyaikana kielii mielestäni enemmänkin ihmisten kärsivällisyyden puutteesta. Itselleni osallistuva toiminta aiheuttaa vain katkoksia tarinaan ja tekijän viestiin keskittymisessä. Jos tekijällä on selkeä käsitys siitä, mitä teoksellaan haluaa sanoa, eivät muotoseikat vaikuta viestin perillesaattamiseen. Kaiken takana oleva ajatus kantaa kyllä läpi teoksen.

Varsinaisia esikuvia en pysty esittämään, koska en halua toistaa kenenkään ilmaisua sellaisenaan. Kerrontaani ovat kuitenkin vaikuttaneet suuntaukset laajalta skaalalta:

venäläisen kirjallisuuden eksistentialismi, Ingmar Bergmanin samasta lähteestä ammentavat elokuvat, Valentin Vaalan ja Teuvo Tulion varhaiset melodraamat. Dokumenttielokuvantekijöistä iranilaisen Forugh Farrokhzadin *The House is black* (*Khaneh siah ast*, 1963) teki pysäyttävän vaikutuksen ja oli todiste dokumenttielokuvan vaikutinmahdollisuuksista. Anastasia Lapsuin ja Markku Lehmuskallion elokuvien avaruus kiehtoo. Kuvaajista itseäni inspiroivat Timo Salmisen sekä Harris Savidesin selkeät linjat.

Olen työskennellyt ammattimaisesti fiktiotuotannoissa sekä tv-ohjelmissa vuodesta 2009 alkaen. Työnantajinani ovat toimineet monet elokuva- ja televisiotuotantoyhtiöt sekä mainostoimistot. Dokumenttielokuvien osalta hyppäys ammattimaisempaan tekemiseen tapahtui puolestaan *Somma sommarumin* myötä. Vuonna 2012 *Somma sommarum* esitettiin mm. Tampereen elokuvajuhlien kotimaisessa kilpailusarjassa, jossa se voitti nuorisotuomariston kunniamaininnan.

### 2.1 Dokumenttielokuvan määritelmä

Elokuvat voidaan jakaa kahteen päätyyppiin, fiktiivisiin ja ei-fiktiivisiin.<sup>8</sup> Fiktioissa tapahtumat ja henkilöt ovat keksittyjä vaikka niillä todellisuudessa saattaisikin olla vastineensa. Ei-fiktiiviset elokuvat taas esittävät todellisen maailman, jossa ihmiset elävät tai ovat joskus eläneet. Dokumenttielokuva on yksinkertaisimman määritelmän mukaan siis todellisuutta kuvaava elokuva. Tämä perinteinen käsitys tarkoittaa elokuvaa, jossa ei ole näyttelijöitä ja jonka tapahtumia ei ole keksitty.<sup>9</sup> Dokumenttielokuvan luonteesta on esitetty erilaisia määritelmiä eri aikoina, joista seuraavaksi keskeisimmät.

John Grierson määritteli 1930-luvulla dokumenttielokuvan 'todellisuuden luovaksi käsittelyksi' julkaistuaan luonnehdintansa Robert J. Flahertyn elokuvasta *Moana* (1925). Sedergrenin mukaan Griersonin määrittelyä vanhempi dokumentaarinen elokuva on itse asiassa vailla omaa nimeä, mikä ei muutu edes siitä näkökannasta että Flahertyn aiempaa *Nanook* (1922) -elokuvaa pidettäisiin dokumenttielokuvana.<sup>10</sup> Vaikkakaan kukaan aikalainen ei sitä sellaiseksi kutsunut. Dokumenttielokuva kuvaa hänen mukaansa todellista elämää. Koska dokumenttielokuvassa voidaan käyttää myös yksityiskohtia, on se tulkinta kuvatusta elämästä. Dokumentit ovat siis muutakin kuin vain esittämistä, representaatiota – ne ovat myös tulkintaa eli interpretaatiota. Griersonia pidetäänkin dokumentaarin muodon ensimmäisenä määrittelijänä: The term 'documentary' itself seems to have been coined in 1926 by John Grierson, the man usually considered to be the founding father of British documentary.<sup>11</sup>

1960-luvulla Erwin Leiser tarkoitti dokumenttielokuvalla elokuvia, jotka kuvataan ilman ammattimaisia näyttelijöitä ja joiden tarkoituksena on kuvata todellisuutta täysin aidosti. Tämä vastaa melko tarkkaan luvun alussa esitettyä käsitystä. Christian Olsson määritteli dokumenttielokuvan elokuvaksi, joka kuvaa todellisuutta ilman näyttelijöitä: ”Se mitä näytetään vastaa jotakin mikä on tapahtunut tai tapahtuu yhä uudelleen ja uudelleen juuri siten”. Tutkija Richard Barsamin mukaan dokumentti on yksinkertaisesti vain yksi osa ei-fiktiivistä elokuvaa.

---

8 Aaltonen 2011, 15

9 Nummelin 2005, 263

10 Sedergren & Kippola 2009, 18

11 Izod & Kilborn 1998, 426

Ranskalaisen elokuvaesseeisti André Bazinin mukaan dokumenttielokuvalla on luonteenomaista sen välittömyys. 'Todellisuuden suora tallentaminen' on kannatellut teknologian mahdollistaman 'puhtaan' ilmaisun nimiin kumartavaa perinnettä. Dokumenttielokuvassa maailma altistuu historian sattumanvaraisuudelle ja ennustamattomuudelle kuten Susanna Helke asian määrittelee. Helke puhuu arvaamattomuudesta: ”Kysymys on mahdollisuudesta, latentista tilasta, joka syntyy siitä, että käsikirjoitus- tai kuvausprosessi altistuu historian arvaamattomuudelle”.<sup>12</sup> Bazinin teoria jatkuu: Bazin's position moves beyond the construction of a scene of absolute self-presence for the documentary sign, suggesting instead an outright immateriality arising from its utter absorption by the historical referent.<sup>13</sup>

Dokumenttielokuvalla on erityinen suhde todellisuuteen. Elokuva samaan aikaan suuntautuu todelliseen elämään mutta toisaalta on sen luovaa ilmaisua. Objektiiivisuuden ja subjektiivisuuden käsitteet ovat dokumenttielokuvan historiassa tasapainotelleet eri tilanteiden ja tavoitteiden mukaan. Objektiiivisuus ei Aaltosen mukaan ole absoluuttinen ja ehdoton tavoite elokuvantekijälle, sillä ”maailma ei ole tasapuolinen tai oikeudenmukainen”.<sup>14</sup> Dokumenttielokuvalla on lisäksi aina väite esitettävänä: se kurkottaa elokuvan ulkopuoliseen maailmaan ja rakentaa näkemyksen siitä. Katsojan on voitava uskoa näkemänsä todeksi, muuten luottamus esitettyyn materiaaliin on vaarassa kadota. Luottamuksen säilyttämisessä on kyse sanattomasta sopimuksesta tekijän ja katsojan välillä koskien elokuvan luonnetta.

## 2.2 Lyhyt historia Nanookista nykypäivään

Dokumenttielokuva syntyi alunperin matkailun edistämiseksi – 1800-luvun alun taikalyhty-näytöksissä yleisö pääsi ”matkustamaan” kuvassa esiintyviin paikkoihin pelkästään istumalla salissa.<sup>15</sup> Ajan ja tilan konstruktio siis murtui. Myös Lumièren veljesten ensimmäiset elokuvat olivat dokumentaareja todellisista tapahtumista: Työläiset lähtevät tehtaasta (*La sortie des usines Lumière*, 1895), Juna saapuu asemalle (*L'Arrivée d'un train en Gare de la Ciotat*, 1896)... Lumièren elokuvien pienimuotoisuus ja

---

12 Helke 2008, 57

13 Renov 1993, 21

14 Aaltonen 2011, 17

15 Langlois 1996, 112: Elokuvan ansiosta ajasta tulee tila ja välimatka, tilasta ja välimatkasta aika ja yllättäen löydämme itsemme saamasta viestejä avaruudesta. Miltä ihmisistä mahtoikaan tuntua, kun he näkivät ensimmäistä kertaa Lumièren elokuvia. He istuivat Pariisissa katselemassa Tokiota!

yksinkertaisuus herättävät helposti harhakuvan, että ne ovat lähinnä perustallennuksia ja siten yksiulotteisella tavalla ”taiteellisesti” ongelmattomia.<sup>16</sup> Lumiären elokuvissa hetken ”realismi” näyttäytyikin impressionistisena elämän vangitsemisena.<sup>17</sup>

Ensimmäisenä kokopitkinä dokumenttielokuvana on yleisesti pidetty Robert J. Flahertyn *Nanook – pakkasen poika* (1922) elokuvaa. Myöhemmin on kuitenkin käynyt ilmi että useat kohdat teoksessa ovat olleet lavastettuja. Sen päähenkilöt eivät oikeasti olleet perhe ja tapahtumat olivat jälkikuvattuja. Yleisö kuitenkin piti teoksesta ja lähestulkoon loukkaantui väitteistä sitä vastaan. Tämä selittääkin, että kysymys onkin siitä, millaisen kuvan se antaa todellisuudesta, ei siitä mitä sen kuvauksissa on tapahtunut.<sup>18</sup> Elokuvan todenmukaisuuden sitominen yksityiskohtien autenttiseen toistamiseen johtaa helposti itsetarkoituksellisuuteen, joka ei palvele elokuvan kokonaisuutta.<sup>19</sup>



KUVA 1. *Nanook – Pakkasen poika* (Robert J. Flaherty, 1922).

Huomiolle pantavaa on, että Flaherty kuvasi itse elokuvan. Elokuvan alkuaikoina ohjaajat

---

16 Bagh 2002, 51

17 Vrt. impressionismin määritelmä: vaikutelman vangitseminen tietystä hetkestä

18 Lähikuva 1/09: Totuus 24 kertaa sekunnissa

19 Helke 2006, 160

toimivat usein myös kuvaajina, varsinkin dokumenttielokuvissa. Tilanteita oli helpompi hahmottaa ja ”ohjata” kameran luupin läpi ohjeistamalla kunnon monitorien puuttuessa. Dokumenttielokuvassa koettiin murrosvaihe 1950-1960 lukujen vaihteessa teknisen ja esteettisen vallankumouksen kautta. Uuden teknologian myötä kalusto keventyi ja synkroninen kenttä-äänitys mahdollistui.<sup>20</sup> Dokumentaristi pystyi nyt objektiivisesti havainnoimaan kohdettaan ilman että mitään täytyi rekonstruoida erikseen. Teknisen muutoksen myötä syntyi uusi tyyliisuuntaus nimeltään *direct cinema* eli suora elokuva, joka korosti tilanteen autenttisuutta. Direct cinemassa totuus oli etusijalla ja kaikenlainen vaikuttaminen teknisesti (mm. valaisu) tai sosiaalisesti (järjestetyt tilanteet) olivat kiellettyjä.<sup>21</sup> Amerikasta lähteneen suuntauksen pioneereina toimivat mm. Richard Leacock sekä Mayslesin veljekset.

Direct cineman vastapainoksi syntyi Ranskassa samoihin aikoihin *cinéma vérité*, jossa lähestymistavaksi nostettiin ”todellisuuden katalysointi”.<sup>22</sup> Vuorovaikutteisessa *cinéma vérité*ssä tekijän rooli korostui ja katsojalle tehtiin selväksi kyseessä olevan rekonstruktio todellisuudesta, ei absoluuttinen totuus. Yksi keskeinen ero havainnoivaan ja selittävään dokumentaariin on se, että tekemisen prosessia ei pyritä kätkemään. *Cinéma vérité*n eli ”totuuselokuvan” avainteoksiin kuuluvat mm. Ranskalainen päiväkirja (*Chronique d'un été*, Jean Rouch & Edgar Morin, 1961) sekä Ihana toukokuu (*Le joli mai*, Chris Marker / Pierre Lhomme, 1963).

Bill Nicholnsin mukaan jokainen elokuva on dokumenttia: ”Even the most whimsical of fictions gives evidence of the culture that produced it and reproduces the likenesses of the people who perform within it. In fact, we could say that there are two kinds of film: (1) documentaries of wish-fulfillment and (2) documentaries of social representation. Each type tells a story, but the stories, or narratives, are of different sorts”.<sup>23</sup>

Dokumenttia ja tosi-tv:tä ei kuitenkaan tulisi sekoittaa keskenään. Siinä missä tosi-tv perustuu puhtaasti viihdyttämiseen ja tunteiden esittämiseen, löytyy dokumenttielokuvasta aina jonkinlainen ”yhteiskunnallinen vastuullisuus” kuten Nichols dokumentin päämäärän kiteyttää.<sup>24</sup> John Grierson esitti, että dokumenttielokuva eroaa uutiskuvastosta sekä opetuselokuvasta. Hänen mukaansa ”luonnollisen aineiston

---

20 Aitken 2006, 163

21 Aitken 2006, 163: ”A series of camera modifications led to a stage where a lightweight camera was synchronised with a mobile sound unit, so that life could be captured ”on the move”.”

22 Helke 2006, 66

23 Nichols 2001, 100

24 Hietala 2007, 73

yksinkertaisesta kuvailemisesta siirrytään aineiston luovaan muotoiluun.”<sup>25</sup> Uutisten ja opetuselokuvien vastakohtana dokumenttielokuva lähenee taiteen tunnusmerkkejä.

### 2.3 Suomalaisen dokumenttielokuvan kuvaajat

Suomalainen elokuvateollisuus lähti itse asiassa liikkeelle dokumenttielokuvilla vuonna 1904, kun ”Uutta Helsingistä – Nikolainkadun koulun koulunuorisoa välitunnilla” ilmestyi.<sup>26</sup> Heikki Aho & Björn Soldan ovat myös suomalaisen dokumenttielokuvan pioneereja tuottaen satoja dokumenttielokuvia 1920-luvulta lähtien. Toisen maailmansodan aikaan 1940-luvun alussa rintamalla tapahtumia erikoistuiivat tallentamaan TK-kuvaajat,<sup>27</sup> jotka toimivat armeijan palveluksessa elo- ja valokuvaten arvokasta aikalaiskuvaa.

Jörn Donner ohjasi 1970-luvulla kolme dokumenttielokuvaa, joista etenkin Heikki Katajiston ja Eero Salmenhaaran kuvaamaa ensimmäistä (*Perkele! Kuvia Suomesta*, 1971) pidetään merkittävimpänä pitkänä dokumenttielokuvana kyseisenä vuosikymmenenä.<sup>28</sup> Donnerin kaksi muuta elokuvaa olivat *Ingmar Bergmanin maailma* (1976) sekä *Bergman-kansio* (1978). 1970-luvulla myös Pirjo Honkasalo, Peter von Bagh ja Markku Lehmuskallio aloittivat tahoillaan toimintansa tuottaen lukuisia palkittuja dokumenttielokuvia. Elokuviensa kuvaajana niinkään toiminut Honkasalo työskenteli aluksi Pekka Lehdon kanssa ohjaten mm. *Kainuu 39* (1979) elokuvan joka yhdisteli fiktion ja dokumenttielokuvan perinteitä.

Jos *Ranskalainen päiväkirja* oli Ranskassa ”totuuselokuvan” perusteos, Suomessa samaan pyrki Heimo Lappalainen vastaavalla teoksellaan *Suomalainen päiväkirja* (1984), joka tallentaa erityisesti helsinkiläisen älymystön asenteita.<sup>29</sup> Fiktio-ohjaajana tutuksi tullut Mika Kaurismäki on keskittynyt varsinkin viime vuosina yhä enemmän dokumenttielokuvaan. Kaurismäen *Saimaa-ilmio* (1981) tallensi sen ajan rock-klassikot, Jacques Cheuichen kuvaamat *Moro No Brasil* (2002) ja *Sonic mirror* (2008) taas keskittyivät brasilialaisen musiikin tarkasteluun. Muita 1980-luvun dokumenttielokuvia olivat mm. Lasse Naukkarisen *No Comments* (1985) sekä Kanerva Cederströmin *Lenin-setä asuu Venäjällä* (1988).

---

25 Kinisjärvi 1988, 122

26 Filmin kesto oli vain n. 2min ja kuvaajana arvellaan olleen ulkomaalainen kuvaaja Pietarista

27 Kirjaimet TK tulevat siitä, että TK-kuvaajat kuuluivat vuonna 1942 perustettuun pääesikunnan alaiseen tiedotuskomppaniaan

28 Toiviainen 2000, 452

29 Toiviainen 2000, 451

1990-luvulla ilmestyivät mm. John Websterin ensimmäiset työt kuten *Pölynimurikauppiat* (1993). Niinikään 1990-luvulla aloittanut sekä 2000-luvulla yhä jatkanut Visa Koiso-Kanttila on Isältä pojalle -trilogiansa (*Isältä pojalle* 2004, *Talvinen matka* 2007, *Miehen kuva* 2010) lisäksi toteuttanut monia henkilökohtaisia seurantadokumentteja. Arto Halonen on yksi menestyneimpiä dokumentaristejamme ohjattuaan ja kuvattuaan mm. elokuvat *Pyhän kirjan varjo* (2007) sekä *Sinivalkoinen valhe* (2012). Lehmuskallion kuvaamat ja yhdessä Anastasia Lapsuin kanssa ohjaamat elokuvat *Anna* (1997), *Seitsemän laulua tundralta* (2000) sekä *Jumalan morsian* (2003) ovat keränneet paljon kiitosta sekä palkintoja. Unohtaa ei sovi myöskään Virpi Suutarin ja Susanna Helkeen palkittua *Joutilaat* (2001) -dokumenttielokuvaa, joka mielestäni ennakoii aikaisessa vaiheessa dokumentin menestymisen mahdollisuuksia myös suomalaisittain. Kuvaajina toimivat kokeneet Harri Rätty, Heikki Färm sekä Pini Hellstedt.

Suomalainen dokumenttielokuva on saanut 2000-luvulla runsaasti tilaa myös elokuvateattereiden ohjelmistossa, kun *Miesten vuoron* (2010) kaltaiset tyyliteltyt dokumentit ovat päässeet ohjelmistoon.<sup>30</sup> Dokumenttielokuvan kokema nousu audiovisuaalisen ilmaisun keskeiseksi modaliteetiksi toi tutkimuksen piiriin uusia tavoitteita: dokumenttielokuvan sisäisten ulottuvuuksien lisäksi alettiin yhä ponnekkaammin pohtia teoksen suhdetta sen rajojen ulkopuolelle.<sup>31</sup> Esimerkiksi *Miesten vuorossa* on käytetty hyvin tyyliteltyä lähestymistapaa, joka viestii katsojalle tilanteiden järjestämisestä kameralle. Katsoja tiedostaa tämän, mutta ei silti koe katsovansa fiktiivistä elokuvaa, ovathan tunteet aidot.

Somma sommarumissa lähdettiin liikkeelle samankaltaisista asetelmista performatiivisuudessa. Helke näkee asian näin: ”Viittaussuhde elokuvanteosta riippumattomaan, sen ulkopuolella virtaavaan historialliseen, yhteiskunnalliseen tai sosiaaliseen todellisuuteen on suurempi kuin fiktiivisissä elokuvissa”.<sup>32</sup> Tämän viittauksen muoto vaihtelee sitten dokumenttielokuvaan valitun lähestymistavan mukaan.

---

30 Kamera kuvaa kaikessa yksinkertaisuudessaan maisemat, saunat ja miehet lähes maagisina kuvina. Päähenkilöiden läsnäolo sekä tunteiden syvyys ovat lähes sillä rajalla, että pystyykö niitä enää katsomaan. Elokuva paljastaa miehen sielun poikkeuksellisen läheltä kaikessa alastomuudessaan ja muodostaa runollisen muotokuvan suomalaisesta miehestä. (Nordisk Film)

31 Hongisto 2006, 50

32 Helke 2006, 18



## 2.4 Dokumenttielokuvan luonteesta

Dokumenttielokuva on aina vuorovaikutusta tekijän ja kuvattavan kohteen välillä. Tekoprosessiin liittyy paljon vakiintuneita tapoja ja käytäntöjä.<sup>33</sup> Strategiat ja työtavat vaihtelevat paljon sekä dokumenttielokuvan luonteesta että tekijästä riippuen. Dokumentti on tyylilajiltaan sen tapaista, että elokuva saa varsinaisesti muotonsa vasta kuvausvaiheessa. Dokumenttia ei pysty käsikirjoittamaan kuten fiktiota, sivu sivulta, vaan tilanne elää koko tuotannon ajan.

Ohjaajan rooli on tietysti keskeinen ajatellen elokuvan sanomaa ja käsiteltäviä aiheita. Myös kuvaaja vaikuttaa tarinankerrontaan ja tuo oman panoksensa kohdehenkilöiden tarinaan. Dokumenttielokuvassa ohjaaja saattaa toimia myös elokuvan kuvaajana, varsinkin pienemmissä tuotannoissa. Esimerkiksi Pirjo Honkasalo kuvaa kaikki ohjaamansa dokumentit. Jos kuvaaja on taas erikseen, on ohjaajalle helpompi valita tuttu kameramies jonka kanssa työskentelystä on positiiviset kokemukset.

Dokumenttielokuvassa tekijän on reagoitava nopeasti muuttuviin tilanteisiin. Kohdehenkilöiden tarkkailu, myös luopin ulkopuolelta kuvauksen aikana, on tärkeää. Nopeasti ohimenevät mielenkiintoiset hetket jäävät tallentamatta ellei kuvaaja tarkkaile ympäristöä tarpeeksi hyvin. Dokumentissa ei välttämättä ole mahdollisuutta ottaa uusiksi kaikkia kohtia. Ainakin autenttisuus niistä on tällöin poissa. Riippuu tietysti valitusta lähestymistavasta elokuvateoreettisesti: onko kyseessä runollinen, selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen vai performatiivinen. Tämän Bill Nicholsin luoma jaottelu selkeyttää dokumentin luonnetta suhteessa fiktiiviseen tarinankerrontaan.

Kuten aiemmin mainitsin, John Grierson oli dokumenttielokuvan uranuurtaja joka otti ensimmäisenä käyttöön sanan dokumenttielokuva vuonna 1926 elokuv-arvostelussaan. Hänen mukaansa dokumenttielokuvan erotti muista alkuperäismateriaalia käyttävistä elokuvan muodoista havaintojen teon taso ja tarkoitusperä sekä hankitun aineiston kunnianhimoinen jäsentely. Keskeistä hänen ajatuksissaan on, että dokumenttielokuva tallentaa elävää elämää, ja sillä on kyky havainnoida ja poimia todellisia tarinoita toisin kuin studioelokuva.<sup>34</sup>

Yleisö on löytänyt dokumenttielokuvat uudelleen. Itse dokumenttielokuvat perustuvat oikeiden tunteiden ja tapahtumien esittämiseen. Jo Lumièren ensimmäisten elokuvien aikaan tavallisia ihmisiä nähtiin arkisissa tilanteissa. Viime vuosien reality-tv:n

---

<sup>33</sup> Aaltonen, 2006, 10

<sup>34</sup> Kinişjärvi 1988, 122

suosio voi osaltaan selittää dokumenttielokuvien suosiota tällä vuosikymmenellä. Ollaan siis palattu elokuvan alkuaikojen konventioihin. Tänä päivänä av-kulttuurin suosituin ”trendi” esittää taas kerran oikeita tavallisia ihmisiä ja heidän kokemusmaailmaansa, mutta tällä kertaa vuosien saatossa kehittyneiden fiktiivisten lajityyppien puitteissa.<sup>35</sup>

Mitä se kertoo meistä? Veijo Hietalan mukaan me katsojina luomme tarpeen tietynlaiselle kuvastolle. Kyse ei siis ole sisällöntuottajan päättämästä asiasta, mikä milloinkin vetoaa yleisöön – vaan tarpeesta joka kuvastaa aikaamme missä elämme. Dokumentaari on inhimillisen havainnon intensifioitu muoto.<sup>36</sup> Dokumenttielokuva on myös siinä mielessä etuoikeutettu elokuvan muoto, että sen prosesseissa yksityinen havainto kasvaa yleispäteväksi.

Kuvaajana tarkkailen kuvattavia henkilöitä luupin läpi. Vaikka kyse olisi vain havainnoivasta tarkkailemisesta, kuvattavat tiedostavat aina kameran läsnäolon mikä vaikuttaa heidän käyttäytymiseensä. He ikään kuin näyttelivät itseään. Ohjaajan – ja myös kuvaajan – tehtävä olisi luoda ilmapiiri jossa tästä näyttelemisestä päästäisiin eroon ja löydettäisiin oikea ihminen sen takaa. Oikea ihminen kiinnostaa aina.

## 2.5 Kuvan oletettu totuus

Dokumenttielokuvan totuus -aspekti asettuu jonnekin fiktioelokuvan ja uutisjournalismin välimaastoon. Fiktioelokuva on näytelty, vaikka se perustuisi tositapahtumiinkin. Kyse on aina ohjatuista tilanteista. Uutiset ovat hyvä esimerkki journalismista, joka tukeutuu struktuurisesti samoihin osiin kuin elokuvan kerrontatapa – liikkuvaan kuvaan ja ääneen jotka vaikuttavat katsojaan emotionaalisesti syvemmin kuin pelkkä printtimedian uutisteksti. Uutiset ovat totta, kuvatut tilanteet tapahtuvat oikeille ihmisille paraikaa. Tässä piilee juuri Tv-uutisten voima. Dokumenttielokuva taas on totta, henkilöt ovat oikeita ja esiintyvät usein omalla nimellään, mutta tilanteita on aina ohjattu tavalla tai toisella.

Totuus on filosofinen käsite, jonka tulkinta muuttuu eri näkökulmien mukaan: Totuuden vastaavuus- eli korrespondenssiteorian mukaan jokin väite on tosi, jos sitä vastaava tosiasia on olemassa. Eli jos väite vastaa asioiden todellista tilaa. Totuuden yhteensopivuus- eli koherenssiteorioiden mukaan jokin väite sen sijaan on tosi, jos se on yhteensopiva muiden totuuksien kanssa. Pragmaatikot uskovat väitteiden olevan tosia,

---

35 Hietala 2007, 59

36 Bagh 2007, 12

mikäli ne mahdollistavat menestyksellisen toiminnan. C. S. Peircen mukaan totuuden määrittää tieteellisen yhteisön suorittaman tutkimuksen lopputulos. John Dewey taas katsoi tosien käsitysten olevan sellaisia joiden avulla on mahdollista järjestää ympäristö niin, että hämmennys saadaan poistettua. Totuusrelativistien ja sosiaalisen konstruktivismin edustajan Michel Foucault'n mukaan totuus on valtakamppailun alainen tekijä, joka vaihtelee aikakauden käsitysten mukaan.<sup>37</sup>

Alfred Tarski julkaisi vuonna 1935 totuuden ongelmaa analysoivien tutkimustensa tulokset kirjassaan *Der Wahrheitsbegriff in Formalisierten Sprachen*. Uraa uurtavassa tutkimuksessaan Tarski tarkasteli ennen kaikkea täsmällisesti muotoiltuja formaalikieliä. Tarskin valtava vaikutus perustuu siihen, miten hän näytti että totuus voidaan määritellä eksplisiittisesti laajalle (ja näennäisen edustavalle) joukolle tällaisia kieliä.<sup>38</sup> Tanskalainen filosofi Søren Kierkegaard esitti totuuden olevan subjektiivinen käsite: hän ei kiellä objektiivisen totuuden olemassaoloa; se on olemassa, mutta merkityksettömänä. Ylipersonallinen, intersubjektiivinen totuus on mitä se on – vankkumaton ja ennen kaikkea väistämätön.<sup>39</sup> Kierkegaardin totuuden alkulähteenä toimii kaiken kattava usko, joka lähtee yksilöstä itsestään. Kierkegaard vastusti lisäksi jyrkästi G. W. F. Hegelin mahtailevaa tapaa esittää kaikki totuus objektiivisena, paloiteltuna valmistuotteena. Pohdinnan arvoista on myös miksi objektiivista totuutta sitten ei voisi yhdistää subjektitason kokemukseen, mistä Kierkegaardkin puhuu.

---

37 Michel-Foucault.com, verkkosivusto

38 Hintikka 2001, 256

39 Saarinen 1985, 320

### 3 TEOREETTINEN TAUSTA

#### 3.1 Tutkimusmenetelmällinen viitekehys

Tutkielmani on opinnäytetyömäinen analyysi dokumenttielokuvan kuvaamiseen liittyvistä prosesseista. Alusta lähtien oli itsestään selvää, että haluan tehdä taiteellisen osion tutkielman tueksi. Se on mielestäni jopa välttämättömyys taideteollisella alalla – ilman toista työ ei ole kokonainen. Taideteollisen alan ongelmana on helposti – etenkin didaktiikassa – taidon rajautuminen vain joko teoriaan tai käytäntöön. Näiden yhteensulauttaminen on tärkeää, sillä miten pystyä opettamaan mitään teoriassa jos ei tunne käytäntöä, ja toisinpäin? Lauri Törhönen kritisoi seurantaselvityksessään (Suomen elokuvakoulu, Opetusministeriön julkaisuja 2007:8) elokuvakoulujen didaktiikan ”puhtaasti tutkijan teoreettista ajattelutapaa”, mikä ei tukeudu itse taiteen tekemiseen.<sup>40</sup>

Olen opiskellut liikkuvaa kuvaa sekä ammattikorkeakoulussa että yliopistossa, ja halusinkin että lopputyössäni tämä kahtiajako myös näkyy. Käytännön taiteellisen työn sovittaminen tieteelliseen kontekstiin tuo parhaiten esiin paneutumiseni aiheeseen. Pelkästään tutkijan teoreettiseen näkökulmaan juurtumista olen pyrkinyt välttämään koko opiskelujeni ajan. Teoria on toiminut kuitenkin hyvänä peilinä työskentelylle. Lähestyn aihepiiriäni asiantuntijan roolissa, koska tutkimukseni empiirinen aineisto koostuu kuvaamastani dokumenttielokuvasta.

Tekemäni havainnot dokumenttielokuvan kuvausjakson eri prosesseista eivät välity niin selkeästi paperilla, kuin audiovisuaalisena teoksena. Halutunlaisen tunnelman vangitseminen elokuvaan on koko paletin kattavan työn tulos aina valon ja varjon käytöstä dramaturgiseen johdatteluun. Tekemäni kuvalliset ratkaisut määrittävät omaa havainnointikykyäni, joten taiteellisen osuuden kautta pystyn erittelemään tarkemmin tekemiäni valintoja. Dokumentin teko on kuitenkin luonteeltaan ensisijaisesti ympäröivän maailman havainnointia, ei niinkään siihen puuttumista oli sitten kyse millaisesta näkökulmasta tahansa. Esimerkiksi performatiivisessa moodissa tilanteiden elävöittäminen

---

40 Merkityksellistä ja osin korkeakoulun perinteistä profiilia hämärtävää on myös ollut se, että Taideteolliseen korkeakouluun on hakeutunut ja rekrytoitu runsaasti taiteiden ja median ym. teoriaan, taidehistoriaan, muotoiluhistoriaan, elokuvan historiaan jne. erikoistuneita omien alojensa huippuhenkilöitä, joiden ajattelutapa kuitenkin on puhtaasti tutkijan teoreettinen, ei omaa taiteen tekemistä ajattelun ja opetuksen perustana kunnioittava. Akateemisuus on sekä tuottanut uutta ajattelua, että aiheuttanut ristiriitoja opetuksen, tutkimuksen, taiteellisen tekemisen ym. järjestämisessä, myös muilla kuin elokuvataiteen osastolla.

lähtökohtana ovat aina todelliset henkilöt ja tilanteet.

Pro gradu -tutkielmani taiteellisena työnä toimii *Somma sommarum* -dokumenttielokuva (2012), joka kertoo taiteilija Ossi Somman 50-vuotisesta kuvasodasta ja hänen elämästään entisessä kyläkoulussa yhdessä vaimonsa kanssa. Taideteosten lisäksi dokumentin keskeiseksi teemaksi nousee vanhuuden käsittely. Dokumenttielokuvani noudattelee perinteisen lineaarisen dokumentin kerrontamuotoa, joten tutkimuksen lähtökohtana ei ole keskittyä kerronnan muotoseikkojen uudelleenkirjoittamiseen. *Somma sommarum* on saanut Suomen elokuvasäätiöltä käsikirjoitustukea sekä Vision että Nokian kunnan avustusta. Valtakunnallista levitystä dokumentille ei ole, vaan tärkeimpinä levitysväylinä toimivat elokuvafestivaalit sekä internet: videopalvelut kuten Vimeo, YouTube sekä Kelaamo, kotisivut ja sosiaalinen media.

Dokumenttielokuvassa työskentelin kuvaajana. Kuvaajan roolin identiteettiini ei kuvausvaiheessa vaikuttanut vielä teorian käsite, tutkijan rooliin mukauduin vasta taiteellisen työskentelyn jo päätyttyä. Tämä tuotti synteessin tekijälähtöisen sekä tutkijan teoreettisen näkökulman välillä, mikä antoi syvyyttä taiteellisen työskentelyni arviointiin. Taiteilijana työvälineitani ovat ”intuitio ja reflektio, joiden avulla hakeudutaan uuteen, usein ennakolta aavistamattomaan. Tutkimustulos, joka tutkijalta edustaa uutta tietoa ja parempaa teoriaa, on taiteilijalta uusi, syvällisempi, terävämpi, osuvampi, ilmaisevampi taideteos”.<sup>41</sup> Taiteellista työtä tehtäessä ei tekijällä usein ole tarkkaa kuvaa työskentelyn yksittäisistä piirteistä, sillä tekijästä riippuvia tai riippumattomia muutoksia ilmenee aina. Teos muotoutuu kuvausajankohdan mukaan, missä tekijä reflektoi suunnitelmiaan havaittuun ja tekee tätä seuraavat ilmaisulliset ratkaisut itse tilanteen sisällä.

Taiteellisen työskentelyn arvioimisen kannalta prosessista pitää ilmetä työn tavoitteet. Tämän lisäksi tunnistettavissa täytyy olla tavoitteiden ”saattaminen asiayhteyteen (*kontekstualisaatio*) kirjallisuustarkastelun avulla, tavoitteiden saavuttamiseksi soveltuvan metodin identifioiminen ja kuvaus, analyysi ja päätelmät”<sup>42</sup> kuten Anne Douglas (2000) asian valaisee. Douglas toteaa lisäksi, ”ettei käyttökelpoisen tiedon lisäämistä voi olettaa automaattiseksi tapahtumaksi”. Tämä on olennaista tutkimukseni kannalta, sillä sen tulokset eivät ole absoluuttisia totuuksia – eivät voisiakaan olla, eikä pitäisikään – vaan ne ovat oman intuitioni heijastuma. Pinta, johon lukija voi tarttua tai jättää tarttumatta oman arvionsa mukaan. Omien argumenttieni puolesta pyrin lisäämään validiutta väitteilleni refleктоivien haastattelujen sekä teokseni välisen

---

41 Anttila 2005, 99

42 Anttila 2005, 99

diskurssin avulla.

Somma sommarumista tekemäni johtopäätökset ovat itse teoksesta vaikka analyysissäni käytän myös kuvausten aikaisia suunnitelmia (so. hiljainen tieto<sup>43</sup>). Esimerkiksi otoksen kestoa arvioidessani en kuvaajana voi vaikuttaa lopulliseen elokuvaan päätyvän otoksen keston, vaan se on leikkaajan työtä. Arvioin lopputulosta, en sitä millaisena otoksen kuvasin ja paljonko siitä on leikattu pois. Valmis dokumentti on kuitenkin taiteellinen osioni johon sitä tukeva teoreettinen tutkielma perustuu.

Analyysini pohjautuu David Bordwellin ja Kristin Thompsonin hahmottelemaan kuvauksen formalismin kvalitatiiviseen tarkasteluun, jonka esittelen tarkemmin luvussa 3.3. Sen mukaan formalismia lähestytään visuaalisuuden, kuvan rajaamisen ja kohtauksen keston mukaan. Ennen sitä valotan hieman Bordwellin ja Thompsonin näkemystä elokuvan käytänteistä. Elokuva on muodoltaan systeemi, joka tarvitsee tietyt periaatteet jotta sen eri osat toimivat keskenään: ”Artworks are products of culture; hence many of the principles of artistic form are matters of convention”.<sup>44</sup>

Bordwell ja Thompson nostavat esiin viisi yleisperiaatetta, jotka katsoja voi poimia ja ymmärtää elokuvan muotokielestä: tarkoitus; samankaltaisuus ja toisto; erilaisuus ja variaatiot; kehittyminen; sekä yhtenäisyys / epäyhtenäisyys. Tarkoitus nousee elokuvan hahmojen ja eri elementtien motivaatiosta. Miksi jokin on elokuvassa siten kuin se on? Samankaltaisuus liittyy elokuvassa olevien piirteiden tunnistamiseen ja siihen, miten ne sijoittuvat todellisuuteen. Erilaiset variaatiot esimerkiksi elokuvan formalismissa muuttavat katselukokemusta. Variaatioita voi esiintyä myös esimerkiksi henkilöhahmojen persoonissa tai esiinpanossa. Bordwellin ja Thompsonin mukaan kehitystä tulisi tapahtua tarinankerronnan usealla osa-alueella henkilöistä tapahtumiin. Yhtenäisyyden ja epäyhtenäisyyden kautta hahmotetaan mikä osa kohtauksista kuuluu elokuvaan, mikä on *osa* sitä.

Tutkielmassani kulkee rinnan Bordwellin mallin kanssa Nicholsin dokumenttielokuvaa jaottelevat moodit. Tarkastelenkin aineistoani performatiivisen moodin lainalaisuuksien valossa. Kyseessä on siis tutkimusmenetelmien kimppu, jotka empiirisen tiedon aineistossani tuottavat toivon mukaan parhaan mahdollisen lopputuloksen.

---

43 Michael Polanyin luoma käsite (tacit knowledge). So. henkilökohtainen tieto tai taito, jota on vaikea jakaa.

44 Bordwell 1986, 35

### 3.2 Nicholisin moodit – performatiivisuuden rajat

Amerikkalainen elokuvantutkija Bill Nichols on jaotellut erilaiset dokumenttielokuvan muodot viiteen erilaiseen moodiin. Näitä moodeja ovat: poeettinen moodi, selittävä moodi, havainnoiva moodi, osallistuva moodi, refleksiivinen moodi ja performatiivinen moodi.<sup>45</sup> Moodien avulla dokumenttielokuvia voidaan luokitella niiden luonteen perusteella. Tutkielmani kannalta Nicholisin jaottelu auttaa asettamaan saamiani tuloksia moodin erityispiirteiden asettamaan kontekstiin. Moodit toimivat tutkielmassani vertailukohtana sille, miten olen onnistunut käyttämään valittua lähestymistapaa työssäni.

Nichols asettaa dokumenttielokuvat nimenomaan tieteen (Brian Winstonin tarkoittamassa mielessä) ja taiteen (esteettinen ilmaisu) risteykseen.<sup>46</sup> Carl R. Plantinga taas esitti dokumentaaristen lähestymistapojen typologian, joka perustui erilaisiin kerronnallisen ja tiedollisen arvoavallan asteisiin.<sup>47</sup> Tapoja, joilla ei-fiktiivisen (engl. *nonfiction*) kerrontavan käyttäjä voi puhutella katsojaa, voivat olla formaali (*formal*), avoin (*open*) sekä poeettinen (*poetic*). Vaikka Nicholisin jaottelua on kritisoitu jossain määrin rajoittavaksi, koen sen kuitenkin olevan selkeämpi Plantingan jaotteluun verrattuna ja helpottavan lähestymistä itse teoreettiseen tutkimukseen.

Dokumenttielokuvan traditiossa on nähtävissä kahden perinteen leikkaus: Siinä kohtaavat sekä draamallinen (tarinallinen) että argumentoiva (retorinen) perinne. Jako nojaa tavallaan jo Aristoteleen, painotetaanko enemmän *Runousoppia* vai *Retoriikkaa*.<sup>48</sup> Nicholisin moodeja ajatellen voidaan selittävä moodi mieltää argumentoivaksi, havainnoiva moodi tarinalliseksi, osallistuva moodi painottuu tarinaan, refleksiivinen ja performatiivinen moodi hyödyntävät molempia perinteitä.

**1. Poeettinen moodi** (poetic mode) nousi 1920-luvulla avangarden perinteestä. Teokset ovat kokeellisia, poikkitaiteellisia, symbolistisia ja abstrakteja. Poeettinen eli sanatarkasti runollinen moodi pyrkii tekijän subjektiiviseen tulkintaan kohteestaan. Tehokeinoina tekijällä ovat dokumentaarin (toden) lisäksi visuaaliset assosiaatiot. Moodi toimii vastareaktionä varhaisen fiktioelokuvan sisällölle ja muodollisille konventioille. Nichols selventää moodin luonnetta: ”(it) moves away from the ‘objective’ reality of a given situation or people, to grasp at an “inner truth” that can only be grasped by poetical

---

45 Nichols 1991, 32

46 Hongisto 2006, 54

47 Helke 2006, 71

48 Aaltonen 2006, 223

manipulation.”<sup>49</sup>

Luis Buñuelin Andalusialainen koira (*Un Chien Andalou*, 1928, yhdessä Salvador Dalín kanssa) sekä Kulta-aika (*L'Age d'or*, 1930) on hyvä esimerkki tässä tapauksessa. Teokset antoivat vaikutelman dokumentaarista todellisuudesta mutta sitten popularisoivat tämän totuuden: ”Characters caught up in uncontrollable urges, abrupt shifts of time and place, and more puzzles than answers.”<sup>50</sup> Myös Leni Riefenstahlin *Olympia* (1938) on klassinen esimerkki siitä, miten poeettinen dokumentaari korostaa visuaalisuutta kannustaakseen yleisöä ymmärtämään teoksen sisäisen totuuden. Riefenstahl manipuloi elokuvan audiovisuaalisuutta korostaakseen arjalaisen rodun ylivertaisuutta osana natsien propagandaa.

**2. Selittävä moodi** (expository mode) on dokumenttielokuvan klassinen malli, jossa katsojalle kerrotaan tai selitetään tapahtumia. Selittävä moodi perustuu argumentaatiolle ja sanalliselle kommentaarille – katsojaa puhutellaan suoraan.<sup>51</sup> Nichols käyttää termejä ”voice-of-God”, jossa puhujaa kuullaan mutta häntä ei nähdä sekä ”voice-of-authority commentary”, jossa auktoriteetin aseman ottanut puhuja myös nähdään. Selittävässä moodissa esitettävä materiaali pyrkii vahvistamaan argumentteja.

Dokumenttielokuvan isänäkin pidetty John Grierson kehitti termin 1920-luvulla. Selittävä malli on toisaalta paljon käytetty ja siten suosittu dokumenttielokuvan muoto. Kääntöpuolena voidaan nähdä moodin kuluminen ja jonkinasteinen konservatiivisuus kerrontamuodon suhteen. Moodin edustajia ovat monet luonto-ohjelmat ja dokumentit, historia- ja opetuselokuvat sekä tv-reportaasit.

Moodin ongelmana on katsojan oman pohdinnan jättäminen taka-alalle tekijän antaessa informaation valmiina. Kertojan ääni saattaa jopa nousta todellisuuden yläpuolelle ja artikuloida materiaalia ilman, että vasta-argumentteihin muodostuu edes tilaisuutta. Selittävän moodin puhuja koetaan aukottomana auktoriteettina.

**3. Havainnoiva moodi** (observational mode) painottaa tekijän puuttumattomuutta kuvattavan kohteen toimiin. Havainnoivassa moodissa visuaalisuus on toisarvoinen asia, kun tärkeimmäksi kriteeriksi muodostuu tilanteen autenttisuus ja henkilöiden reaktioiden tarkka havainnointi. Tilanteet muuttuvat spontaanisti joten kuvaajan tehtävä on reagoida niihin intuitiivisesti. Tekijöiden osalta moodi saattaa herättää kysymyksen tekijöiden

---

49 Documentary – Life Through A Lens, verkkosivu

50 Nichols 2001, 104

51 Aaltonen 2006, 81



moraalista ja siitä missä määrin he syyllistyvät peräti voyerismiin. Mahdollisuus kuvata ihmisiä näiden huomaamatta johti ko. työmetodin analysoimiseen, missä määrin kuvattavat olivat todellisuudessa antaneet luvan kuvaamiseen.

Havainnoiva moodi kehittyi 1960-luvulla kuvauskaluston kevennyttyä ja muututtua helpommin liikuteltavaksi. Kuvaaja käytti 16mm filmikameraa ja kevyttä kenttäääninauhuria, joten kuvausryhmä saattoi käsittää vain 1-2 henkilöä. Tämän myötä kuvattavat henkilöt saattoivat helpommin unohtaa kameran ja kuvaajan. Kuvaaminen ei enää keskeyttänyt tilanteita, joten tilanteita ei tarvinnut suunnitella niin tarkkaan. Kamera siirtyi havainnoimaan elävää elämää edustaen indikatiivista kerrontaa, jossa ”pyritään pelkästään kuvaamaan tapahtumia niin kuin ne todella tapahtuivat”.<sup>52</sup>

Yhdysvalloissa liike nimesi itsensä direct cinemaksi. Direct cineman myötä vallitsevaksi kerronnan keinoksi vakiintui kriisirakenne eli ihmisten asettaminen draamallisia jännitteitä synnyttäviin vastoinkäymisiin ja murrostilanteisiin. Myötähäpeästä ammentavia dokumenttielokuvia on sittemmin nähty eri muodoissa, Suomessa esimerkiksi John Websterin *Pölynimurikauppiat* (1993) -elokuvan kautta. Monien muiden kirjoittajien lisäksi Plantinga ”nostaa direct cineman yhdeksi keskeiseksi lajin historian käännekohdaksi, erityisesti murroksena formaalista avoimeen tapaan puhutella katsojaa”.<sup>53</sup> Helken mukaan direct cinemassa selittämisen sijaan myös kiteytyy ajatus dokumenttielokuvasta todellisuuden ilmiöiden puhtaana näyttämisenä katsojan arvioitavaksi.

**4. Osallistuva moodi** (participatory mode) voitaisiin nähdä havainnoivan moodin vastakohtana. Osallistuvassa moodissa dokumentoija haastattelee kuvattavaa henkilöä tai vaikuttaa muulla tavoin kuvaustilanteeseen. Yleistä on että dokumentin tekijä esiintyy itsekkin elokuvassa. Dokumentaristi ei ole enää pelkkä tarkkailija vaan tässä tapauksessa aktiivinen osallistuja – elokuvantekijän ja kuvattavan vuorovaikutus on muita moodeja keskeisemmin esillä. Kuten Nichols kiteyttää: ”Elokuvantekijä astuu esiin kaikkitietävän kommentaarin takaa, pois meditoivasta poetiikasta, luopuu karpäsenä katossa havainnoimisesta ja muuttuu sosiaalisesti toimijaksi”.<sup>54</sup>

Somma sommarumin kohdalla mietimme osallistuvan moodin käyttöä. Se olisi ollut perusteltua, sillä dokumentin ohjaajan ja päähenkilön välinen ideologinen harmonia sekä vastakkainasettelu uransa alussa olevan nuoren taiteilijan vs. ikääntyvän mentorin

---

52 Korhonen 2012, 52

53 Helke 2006, 72

54 Aaltonen 2006, 82

välillä olisi voinut olla hedelmällinen lähtökohta. Tästä kuitenkin luovuttiin, koska se olisi tuonut jälleen yhden teeman lisää taiteilijan töiden ja vanhuuden käsittelyn lisäksi mihin alle 30 minuutin dokumentissa ei olisi riittänyt aika. Osallistuvasta moodista toimii esimerkkinä Jean Rouchin Ranskalainen päiväkirja (*Chronicle of Summer*, 1961).

**5. Refleksiivinen moodi** (reflexive mode) korostaa tekijän ja katsojan välistä suhdetta. Kamera rakentaa todellisuutta. Reflektiivisen moodin elokuvat rikkovat perinteistä dokumenttielokuvan kerrontaa. ”Se lisää katsojan tietoisuutta elokuvassa olevassa esiintyvän todellisuuden konstruoidusta luonteesta, jolloin tekijän ja katsojan suhde korostuu.”<sup>55</sup> Moodin heikkoutena voidaan pitää sen abstraktisuutta, joka voi uhata sanoman hukkumisen kokeellisuuden taakse.

Refleksiivisen moodin elokuvat ”nostavat huomion kohteiksi toisten ihmisten esittämiseen liittyvät moraaliset ongelmat”.<sup>56</sup> Timo Korhosen mukaan ne saattavat antaa vaikutelman siitä, että päähenkilöt esitetään autenttisesti, mutta asettavat samalla esittämisen tavan kyseenalaiseksi. Nichols itse toteaa, että refleksiivinen moodi on kaikkein itsetietoisin ja itseään kyseenalaistava dokumentaarisen esittämisen tapa. Se rikkoo kerronnan konventioita sekoittamalla näyttelijöitä todellisiin henkilöihin ja asettamalla näin katsojan manipuloinnin kohteeksi.

Dziga Vertovin Mies ja elokuvakamera (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) pidetään yhtenä refleksiivisen moodin klassisista merkkiteoksista. Vertov kehitteli käsitteen *Kino Pravda* (totuuselokuva), joka innoitti Jean Rouchia luomaan oman muunnelmansa totuuselokuvasta, *Cinéma Vérité*.

**6. Näkökulmaksi pro graduni taiteellisen osion dokumenttiin valittiin performatiivinen moodi.** Performatiivinen moodi (performative mode) nousi esiin etenkin 1980-luvulla ja se korostaa perinteisesti objektiivisena pidetyn dokumentin ilmaisutavan subjektiivisia piirteitä. Kuvattavien henkilöiden ja maailman edelle menee näytteilleasettelu eli performatio. Referoinnin sijaan teoksen dominoivana elementtinä on esittäminen. Raja dokumentin ja fiktion välillä hämärtyy: dokumentti on sekoitus ekspressiivistä, poeettista ja retorista aspektia.<sup>57</sup> Nichols rinnastaa performatiiviseen moodiin liittämään ominaisuuksia venäläisten formalistien ajatuksiin

---

55 Aaltonen 2006, 82

56 Korhonen 2012, 56

57 Aaltonen 2006, 83

vieraannuttamisesta.<sup>58</sup> Tässä kohdin nousee esiin miellelyhtymä Bertolt Brechtin vieraannuttamisen estetiikkaan.<sup>59</sup>

Kun aiemmin dokumenttielokuvan keskeisenä tehtävänä oli ollut esittää vakuuttava väite sosiaalishistoriallisesta todellisuudesta, viittaavat performatiiviset dokumenttielokuvat pikemminkin katsojaan kuin historialliseen todellisuuteen. Toisin kuin esimerkiksi havainnoivassa moodissa, jossa tekijän moraalisuus koettiin kyseenalaiseksi, performatiivisen moodin voidaan nähdä ratkaisevan useita dokumenttielokuvan moraalisia kysymyksiä. Korhosen mukaan ”kysymys siitä, miten päähenkilöitä katsottiin griersonilaisessa tai havainnoivassa dokumenttielokuvassa, jäävät pois, kun tekijä tai tekijät ovat kuvatun ryhmän jäseniä”.<sup>60</sup> Kuvattavat henkilöt eivät enää ole pelkästään kohteita, vaan itsenäisiä subjekteja.

Bill Nicholsille performatiivinen moodi on luonteeltaan poliittista. Siihen liittyy kysymys vallasta ja ja kohteena olemisesta, ja se on heikon puolella vahvempaa vastaan aivan kuten Somma sommarumissa. Somman tapauksessa kyse on taistelusta kapitalistista järjestelmää vastaan, joten antagonistit on melko yleismaailmallinen. Normaalisti dokumenttien pitäessä sisällään ”me puhumme heistä meille” -asetelman, performatiivinen moodi voi kääntää asetelman toiseksi, kuten: ”me puhumme itsestämme meille”.

Performatiivisen moodin vahvuudet liittyvät siihen, että dokumenttielokuva eheytyy ja suunnitelmallisuuden ansiosta muodostuu nautittavammaksi seurata. Koin että päähenkilöiden seesteinen ja asettunut elämä vaatisi visuaaliseksi ilmееkseen harkitun, kontrasteiltaan syvän ja tyylytellyn lopputuloksen. Moodin heikkoutena voitaisiin taas mainita autenttisuuden tunteen kärsiminen, epäkonkreettisuus ja tunnuspiirteiden runsaus – dokumentaarin rakennettu ja esitetty luonne ja objektiivisen taltioinnin mahdottomuus on hyväksytty.<sup>61</sup>

Tutkielmani taiteellinen osa ei pyrikään olemaan objektiivinen, vaan se hakeutuu subjektiivisen maailmantulkinnan rooliin. Performatiivisuudella saavutetaan mennyt sellaisena, mihin muiden moodien tekniikat eivät kykenisi. Näin se lähenee fiktioelokuvan kerrontaa. Helken mukaan Nicholsin performatiivisuus ”kuvastaa tekijöiden muuttunutta asennetta dokumentaarisuuteen, objektiivisuuden mahdollisuuteen, poliittisuuteen tai sosiaalisen subjektin paikkaan suhteessa yhteiskuntaan ja historiaan”. Aivan kuten Robert J. Flahertyn aiemmin esitelty elokuva *Nanook* lähes vuosisata sitten, myös Somma

---

58 Helke 2006, 145

59 Brechtin eepinen teatteri: Brecht pyrki vieraannuttamaan katsojan tapahtumista niin, että katsoja ei eläydy, vaan tietää kokemuksen olevan näytelmää. Näin kirjailija pääsee vetoamaan järkeen, ei tunteisiin.

60 Korhonen 2012, 58

61 Helke 2006, 89

sommarum asettaa tärkeämmäksi aiheen kokonaisvaltaisen käsittelyn kuin totuuden yksityiskohtaisen kuvittamisen. Nicholsin moodien ideana kun onkin jaotella tekijän ja elokuvan suhdetta totuuteen. Toisin sanoen: millä strategioilla saadaan totuus elokuvaan?

Performatiivisen puolen lisäksi haluaisin nostaa rinnalle poeettisen moodin, jossa visuaalisilla mielleyhtymillä on merkittävä rooli. Poeettisessa moodissa nousee keskeiseksi kyky muokata visuaalisuuden kautta katsojan käsitystä dokumenttielokuvan perimmäisestä sanomasta. Poeettisuus voidaan myös löytää teoksen raameista: se huokuu tekijän subjektiivisesta maailmankuvasta ja esitystavasta, jossa muotoseikoilla on oma erityinen roolinsa. Kyse on kokonaisuudesta, jonka eheyttä ja harmoniaa esimerkiksi havainnoivan dokumenttielokuvan rauhattomuus häiritsisi.

Bill Nicholsin moodit eivät ole varsinaisesti dokumenttielokuvan tyyllilajeja, ja niistä voikin olla vaikea saada otetta. Nicholsin jaottelu auttaakin tutkielmassani sijoittamaan analysoimani taiteelliset valinnat kontekstiinsa – performatiivisen moodin rajoihin – ja lisäksi pohtimaan totuuden hakemisen strategioita dokumenttielokuvaan. Olenkin ottanut analyysi-osuudessa kantaa myös performaation rakentumiseen kuvallisista ratkaisuksista.

### 3.3 Ilmaisulliset valinnat tutkimuskysymyksenä

Dokumenttielokuvan kuvaajana omia intressejäni lähellä ovat kuvalliset ratkaisut – kuten kuvakoko, rajausta, käytetty kalusto ja valaisu. Tutkimusaiheeni ulkopuolella ovat ohjaajan vastuulla olevat kerronnalliset seikat, leikkaajan tekemät ratkaisut tai käytetty äänimaailma. Henkilöhahmojen tarinan täytyisi aina olla etusijalla. Koska elokuvakerronta on kuitenkin suurelta osin esteettistä luonteeltaan, ei tätä puolta voida sivuuttaa noin vain. Esteettisiä muotoseikkoja täytyy arvioida tarinankerrontaa tukevana elementtinä – miten tuoda asiat esiin valitun näkökulman edellyttämässä muodossa?

Oli sitten kyse fiktion tai dokumenttielokuvan kuvaamisesta, *kuvauksen laadun* kannalta tärkeää ei ole pelkästään se **mitä** on kuvattu, vaan myös **miten** se on kuvattu.<sup>62</sup> ”Miten” -muuttuja antaa Bordwellin mukaan kuvaajalle kolme vaihtoehtoa, jotka ovat: (1) visuaalinen näkökulma, (2) kuvan rajaaminen, sekä (3) kohtauksen kesto. Keskityn tutkielmani luvuissa tarkastelemaan tekemiäni formalistisia ja esteettisiä ratkaisuja tämän kolmijaottelun pohjalta: *Ennakkosuunnittelu* -luku toimii johdantona tekemiseen, *Tekniikka*

---

62 Bordwell 1997, 167

*ja formaattisidonnaisuus* käsittelee DSLR-kameroita dokumenttielokuvassa ja optiikkaa, *Kuvan rajaaminen* on suoraan Bordwellin jaottelusta käsittäen myös kohtauksen keston vaikutuksen tarkastelun. Ismo Kiesiläinen painottaa myös elokuvan kuvaamisen olevan rajaamista kahdessa suhteessa: ajassa ja tilassa.<sup>63</sup> *Valon säätely* sen sijaan keskittyy Bordwellin visuaaliseen näkökulmaan.

Visuaalisena näkökulmana arvioin valaisun merkitystä lopputuloksen kannalta. Annan kuvaajana paljon painoarvoa valaisulle, sillä sitä kautta kuvat saavat syvyyttä mikä niiltä niukan kuvaustyylini vuoksi muuten voisi jäädä saavuttamatta. Kuvan rajaamista käyn läpi kuvan motiivin ja Marcel Martinin ellipsi -käsitteiden kautta sekä kohtauksen kestoja Roland Barthesin punctum -käsitettä hyödyntäen. Käsitteet käyn tarkemmin läpi kyseisten lukujen alussa. Bordwellin jaottelun ulkopuolelta olen ottanut lisäksi tutkimukseeni mukaan digitaalitekniikan vaikutuksen analysoinnin.

Tutkimukseni pääkysymyksenä toimii: ***Mitkä ilmaisulliset valinnat ohjaavat kuvaajan työskentelyä dokumenttielokuvan kuvaustilanteessa?*** Tarkentaen: *Mitä ilmaisullisia keinoja kuvaajalla on käytettävänään dokumenttielokuvassa, ja miten ne ilmenevät taiteellisessa aineistossani Somma Sommarumissa (2012)?*

Kulttuuriesineet (kuten dokumenttielokuva) ovat ontologisesti monimutkaisia ja kulttuuritieteissä voidaankin esittää tarkentavia kysymyksiä kuten 'mitä X merkitsee?'.<sup>64</sup> Pelkän kuvailun sijaan tutkimuskohteelle etsitään näin tulkintaa. Hermeneutiikka ilmaiseekin tapaa jolla kohdetta ymmärretään. Dokumenttielokuva on luonteeltaan uutta etsivä taiteenmuoto, jonka merkitykset jäsentyvät vasta työn edetessä. Tutkielmassani kuvaan kohtaamiani tilanteita ja ratkaisumalleja, joista sitten kokoan tulkinnat johtopäätöksiin.

Nicholsin moodit toimivat tutkimuksessani reflektioivina kysymyksenasetteluina: miten performatiivinen moodi ilmentyy valmiissa teoksessa? Tarkastelen taiteellista aineistoani formalismin käsitteistä lähtöisin. Nicholsin moodi-ajattelu korostuu tämän analyysin rinnalla pohdintana totuuskäsityksestä. Eli miten totuus saadaan elokuvaan moodin sisällä, tai; miten tekijän ja elokuvan suhde totuuspuhumiseen rakentuu? Kuvan motiivi rakentuu tätä kautta.

---

63 Kiesiläinen 2009, 7

64 Niiniluoto 1990, 296

### 3.4 Täydentävät analyysikysymykset

Rajaan tutkielmani käsittelemään kuvausta kolmen laadullisen osan puitteissa. Näitä ovat **tekniikka**, **kuvan rajaaminen** sekä **valaisu**. Rajaavina analyysikysymyksinäni tutkielmassa toimivat seuraavat kysymykset:

- 1) Täyttääkö kuvanlaatu sille asetetut kriteerit? (Digitaalisuuden vaikutus)
- 2) Soveltuuko DSLR-kamera dokumenttikäyttöön? (DSLR-kamerat)
- 3) Mikä kuvassa kiinnittää huomion? (Rajaus tilassa)
- 4) Mitä elokuvassa näkyy, mitä on jätetty pois? (Rajaus ajassa)
- 5) Millaista valo elokuvassa on? (Selittyvä valo)
- 6) Minkä sävyistä valo on? (Säädely valo / värimäärittely)

Kuvanlaatua määrittelevinä kriteereinä nostan esiin kuvan selkeyden, oikean valotuksen sekä kameran hallitun liikuttelun. Lisäksi analyysiosan alussa tarkastelen ennakkosuunnittelua kuvakäsikirjoituksen sekä kuvauspaikkojen etsimisen (location scout) kautta.

Luen aineistoani siten, että taiteellinen dokumenttielokuva *Somma sommarum* toimii lähiluentani kohteena ja käytän sen analysoimisessa teosanalyysiä. Omat kokemukseni dokumenttielokuvan tuotannosta nostan esiin itsereflektion kautta. Dokumenttielokuvan kuvaajille tekemäni haastattelut toimivat reflektion apuna, peilattessani omaa työskentelyäni suhteessa kollegojen kokemuksiin ja valintoihin. Tutkimusaineistoni on siis 3-tasoinen luonteeltaan, yhdistellessäni erilaisia aineistoja ja analysoidessani niitä tarkentavien analyysikysymysten avulla.

Analyysikysymyksiin haen vastauksia lukemalla kuvaa Sihvosen periaatteiden perusteella: Kuvan lukeminen on ilmiö, joka toimii yhtä aikaa sekä optisessa merkityksessä että tunnetasolla. Optisen tason tehtävänä on pyrkimys palauttaa kuvittelun ehdot eli havaitsemisen rakenteet *ruumiillisiin* kokemuksiin. Esteettistä havaitsemista käsittelevät periaatteet osana laajempaa esteettisen kokemuksen fenomenologiaa ovat yksi sellainen kehikko, joka antaa mahdollisuuden kytkeä toisiinsa tilaa, prosessia ja kokemusta korostavat aspektit.<sup>65</sup>

Havaitsemin prosessi liittyy ruumiin läsnäolon kokemukseen ja ajattelun prosessi taas mielen eli tajunnan representaatioihin. Dufrennen mukaan jokainen täydellinen

---

65 Sihvonen 1996, 30

havainto edellyttää tarttumista merkitykseen: havaitseminen ei siis ole passiivista ja sinällään merkityksettömien ilmenemismuotojen rekisteröintiä. Havaitseminen on kykyä sekä löytää merkityksiä että tehdä johtopäätöksiä.

Tunnetasolla Henry Bacon näkee elokuvan seuraavalla tavalla: Todellisuudessa teemme elokuvaa elämällä elämäämme, eksistoimalla ja toimimalla. *Kaikki elämä toimintojensa kokonaisuudessa on luonnollista, elävää elokuvaa; tässä mielessä, se on kielellinen vastine puhutulle kielelle sen luonnollisessa ja biologisessa merkityksessä.*

Elämällä representoimme itseämme ja huomioimme toisten representoivan itseään. Inhimillisen maailman todellisuus ei ole mitään muuta kuin tämä kaksoisrepresentaatio, jossa olemme sekä näyttelijöitä että katsojia.<sup>66</sup> The optical pattern is read saccadically; the mental experience is the result of the sum of cultural determinants, and is formed by it.<sup>67</sup>

Pier Paolo Pasolinin visiossa elokuva suhteutuu todellisuuteen niin kuin kirjoitettu kieli puhuttuun kieleen: “Elokuvan kieliopin perusta ja määräytyneisyys on se tosiasia, että elokuvan kielen minimaaliset yksiköt ovat todellisuuden reprodusoidut objektit, muodot ja toiminnat, joista on tullut signifierin vakaat, perustavaa laatua olevat elementit.”<sup>68</sup> Näin ollen elokuvallinen ilmaisu, toisin kuin kirjoitettu tai puhuttu kieli, ei ole vain symbolista, sillä se “muodostaa paralleelin todellisuuden kanssa, jota se ilmaisee”. Pasolinin mukaan elokuva representoi todellisuutta todellisuuden avulla ja on siten “todellisuuden kirjoitettu ilmentymä”. Hän päätyykin puhumaan “todellisuuden semiotiikasta”, joka perustuu “kineemeille”, esineiden kuville, jotka ovat meille tuttuja todellista maailmaa koskevan tuntemuksemme perusteella.

### 3.5 Aineistona dokumenttielokuva ja teemahaastattelut

*Somma Sommarum* -elokuva on keskeisin osa tutkimusaineistoani. Sen tekijänä pystyn erittelemään tarkemmin teoksen lähtökohtia ja tavoitteita. Nojaan tutkimukseni lähdekirjallisuudessa pääasiassa dokumenttielokuvaa käsittelevään kirjallisuuteen, mutta mukana on myös elokuvaa yleisesti käsitteleviä teoksia. Kamerateknisesti (mihin tutkielmani painottuu kuvaajan ilmaisua tutkiessa) dokumenttielokuva ja fiktiyelokuva ovat samaistettavissa.

Empiirisenä aineistona käytän siis *Somma sommarum* -dokumenttielokuvaa.

---

66 Bacon 2000, 40

67 Monaco 1977, 144

68 Bacon 2000(II), 7

Pystyn analysoimaan siitä eräitä työvaiheita jotka ovat olleet tarkemman tutkimiseni alla. Näitä ovat prosessin eri vaiheissa olleet mm. ennakkosuunnittelu, storyboardista eli kuvasuunnitelmasta vapaa kerronta sekä ilmaisulliset keinot. Dokumentti on aina yhteistyötä monen tahon kanssa kuten elokuvanteko ylipäätään. Siten en voi tarpeeksi korostaa yhteistyön, keskustelujen ja suunnittelun merkitystä työryhmän kanssa. Kirjallisen tutkimukseni työstämisessä opettajien antama ohjaus sekä seminaari-istunnot ovat näytelleet keskeistä roolia.



KUVA 2. Ossi ja Sinikka olohuoneen pöydän ääressä. ”Joka päivä vanhenee. Ja tää alkais riittää kyllä... vanhenemiseksi”.

Syventävänä sekundaariaineistona hyödynnän laatimani kysymysrunгон avulla keräämiäni vastauksia dokumenttielokuvan kuvaamisesta. Haastateltavat henkilöt löytyivät omien yhteyksieni kautta sekä tutkielman ohjaajien myötävaikutuksella. Henkilöiden hakeminen vei oman aikansa, sillä kesällä elokuvatuotannot pitävät ihmiset kiireisinä. Lopuksi tutkielmaan valikoitui kolme erilaista persoonaa ja pitkän linjan elokuvaajaa.

Tutkimuskirjallisuutta olen hakenut alan väitöskirjoista ja tekijälähtöisistä tutkimuksista joissa sivutaan myös kuvaamista. Näitä ovat olleet mm. Susanna Helken, Timo Haanpään sekä Kanerva Cederströmin tutkielmat. Tärkeänä lähdekirjallisuutena ovat toimineet esimerkiksi Bill Nicholsin teokset *Introduction to Documentary* sekä



*Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.* Myös David Bordwellin ja Kristin Thompsonin yleisteos *Film Art. An Introduction* auttoi selvittämään monia käsitteitä.

### 3.5.1 Dokumenttielokuvan synopsis

Synopsis on tiivistelmä tai yleiskuvaus elokuvan tapahtumista, josta selviää elokuvan sisältö ja muoto. Seuraavassa referoin taiteellisen osuuteni tapahtumat tiivistetysti, jotta tutkielman lukijan olisi helpompi jäsentää käsitellyt asiat ajallisesti. Treatment taas tarkoittaa synopsisen ja elokuvakäsikirjoituksen välivaihetta, jossa kuvataan projektin rakenne ja juoni, mutta juonta ei ole vielä jaettu erillisiksi kohtauksiksi.

Elokuva alkaa kuvituskuvalla jossa näytetään Ossin työskentelyä talonsa nurkalla. Hän viimeistelee työn alla olevaa vahafiguuria. Tämän jälkeen tilitään<sup>69</sup> Somman vajan portaita ylhäältä alas, johon on kirjailtu teksti: *Nälkään kuolleet ovat taivaassa ahneiden paikka on helvetti*. Prologi päättyy talon olohuoneeseen, jossa Ossi istuu yhdessä vaimonsa Sinikan kanssa puhumassa ulkona olevista taideteoksistaan, joihin luonnonilmiöt vain antavat uutta muotoa. ”Luonto tekee tehtävänsä”, Ossi toteaa. Ruutuun ilmestyy teksti *Somma sommarum – taiteilija Ossi Somman kuvasota*.

Ossin kertoman mukaan hänen taideteoksensa ovat saaneet kimmokkeensa holokaustin kuvista – oliko parempi että ihmiset kuolivat ennemmin sotaan kuin nälkään? Elokuva on jaettu viiteen osaan, joista ensimmäisenä on *Koti*. Henkilöiden varsinainen esittely tapahtuu Sinikan kattaessa kahvipöytää ja kertoessa muutosta Helsingistä Siuroon. Hänellä jäi pääkaupunkiseudulle rakkaat työkaverit vakuutusyhtiössä ja entinen elämämpiiri. Ossi nousee talolle vievää polkua rauhallisin askelin ja kertoo miten hyvä paikka Siuro taitelijalle on. Erityishuomion saa vaimon säännöllisesti tekemä ruoka, mikä luo päiviin rytmiä. Sinikka ajatteli, että Siuroon muuttaessa aikaa jäisi runsaasti kaikkeen mahdolliseen, mutta näin ei kuitenkaan käynyt. Taustalla näemme Ossin veistoksia ja mm. presidentti Tarja Haloselta tulleen kehystetyn kirjeen, jossa Ossille annetaan professorin arvo. Pariskunta muistelee sieniretkiä keittiössä ja elettyä elämää, jonka askel on jo hiljentynyt.

*Veistospuisto*. ”Tuonelan virta” solisee puiston laidalla. Ossi kertoo taiteensa

---

<sup>69</sup> Tilttaus: Nosto, pystypanorointi; tilt, tilt shot, vertical panning. Ts. Kamera pysyy paikoillaan, mutta liikkuu pystysuunnassa alhaalta ylös tai ylhäältä alas (Elokuvantaju/Oppimateriaali)

synnystä, samalla kun näemme kuvituskuvin hänen teoksiaan vuosien varrelta. Veistospuisto näyttäytyy elokuvan visuaalisesti näyttävimpänä lokaationa. Sen temaattisesti suurimpia kokonaisuuksia ovat noin 300 metriä pitkä veistosten reunustama polku Via Dolorosa, ja tontin läpi virtaava puro Tuonelan virta.<sup>70</sup> Somman mukaan tämän päivän ihmisellä on käytössään suunnaton määrä joukkotuhoaseita, jotka ovat nykypäivän harhautumista. ”Koko puiston voi kokea installaationa maailman tilasta. Se on syntynyt kuitenkin yksittäisistä veistoksista. Niiden avulla yritän tuoda esille aikamme ongelmia, saada ihmiset näkemään, ajattelemaan ja toimimaan.” Veistospuisto on täysin oma maailmansa, joka on syntynyt vuosien varrella teosten ja niihin vaikuttaneiden luonnonilmiöiden tuloksena. Lopuksi Ossi nostaa esiin Pasolinin tavarafasismien: ”Natsi-Saksa tuhosi miljoonittain ihmisiä, arkipäivän fasismissa se on moninkertainen määrä”.

*Vanhuus.* ”Joka päivä vanhenee. Tää alkais riittää jo”, tokaisee Sinikka. Elämän ehtopuolella elävällä pariskunnalla on pitkä yhteinen historia. Vanhuutta pohditaan hieman vakavammin käsitellessä Ossin invaliditeettia ja Sinikan sokeutumista. Sinikka tekee yhä ruokaa itse ja hoitaa pariskunnan kotia vaikka hän ei silmänpohjan rappeutuman takia juurikaan enää näe. Välillä vanhuutta tarkastellaan myös hauskojen tarinoiden muodossa – Sinikka kertoo heidän ostosreissustaan elämänmakuisen tarinan, missä Ossi oli ostamassa kasvisliemikuutioita kunnes ihmetystä aiheutti teksti pakkauksen kyljessä.

*Taiteilija.* Ossi saa tunnustuksen työstään presidentti Tarja Haloselta näyttelynsä yhteydessä Galleria Sculptorissa Helsingissä. Lisäksi hän kertoo taiteestaan Tampere-talolla pidetyn näyttelyn yhteydessä, jossa hän sivuaa myös kokemaansa auto-onnettomuutta teostensa kautta. Teoksista esillä ovat useat rintakuvat sekä figuurit. Tampere-talon näyttelyn avajaiset keräävät runsaan yleisön. Paikalle on tullut myös Sinikka-vaimo ja lisäksi kuulemme Ossin pitämästä puheesta katkelman.

*Työskentely.* Elokuvan viimeinen osio käsittelee Ossin työskentelemistä taiteen hyväksi. Hän selailee leikekirjaansa, johon on vuosien varrella kerännyt artikkeleita itsestään. ”Taiteen tehtävä on saada ihminen kyseenalaistamaan”, Somma kertoo. Sinikka tuo oman mausteensa kertomalla Ossin säntillisistä päiväunista, jotka töiden lomassa voivat venyä pitemmiksikin. Ossi jatkaa työskentelyään ulkona ja työhuoneessaan sekä kertoo lopuksi kuinka taidettakin ohjaa nykyään valitettavan usein raha. ”On meitä toisenlaisiakin vielä muutama”, hän lopettaa hymyssä suin.

---

70 Somma 2009, 53

### 3.5.2 Haastateltavat ja kysymysrunko

Perustelen tutkimusjoukkoni rajausta siten, että haastatellut olivat työskennelleet alalla jo vuosikymmeniä ja heillä kaikilla oli takanaan useita ammattilaisprojekteja kuvausvastuullisina. Lähetin kokeneille ammattilaiskuvaajille (Jarkko T. Laine, Lasse Naukkarinen, Pekka Aine) yhdeksän kysymystä koskien mm. dokumenttielokuvan valaisua, digitaalisuutta sekä kuvaajan vaikutinmahdollisuuksia:

- 1) Kuvaajan tärkeimmät ominaisuudet nimenomaan dokumenttielokuvassa?
- 2) Millä keinoin kuvaaja pystyy vaikuttamaan dokumentin kerrontaan?
- 3) Miten paljon kuvaaja on tarinankertoja ja kuinka paljon ohjaaja kuvaustilanteessa?
- 4) Miten kommunikointi ohjaajan kanssa eroaa fiktiotuotannosta?
- 5) Voiko dokumenttia kuvakäsikirjoittaa?
- 6) Miten suhtaudut digijärjestelmäkameroihin ja ylipäättään formaatti-asioihin elokuvanteossa?
- 7) Kuinka paljon valaiset dokumenttielokuvaa?
- 8) Mitä mieltä olet visuaalisesti tyylitellyistä dokumenteista verrattuna havainnoivaan käsivarakuvaukseen? Viekö visuaalisuus autenttisuuden dokumentilta?
- 9) Jos dokumentin aihe on ristiriidassa oman kantasi tai moraalisi kanssa, pystytkö kuvaajana antamaan tällaiselle aiheelle uutta näkökulmaa vai miten menettelet?

Toteutin kysymysrunгон siten, että ne eivät johdattele vastaajaa millään tavalla ja että niistä saatujen vastausten perusteella pystyn saamaan materiaalia analyysini eri alaotsikoihin. Vastaukset auttavat refleктоimaan omaa työskentelyäni suhteessa heidän työtapoihinsa. Kysymysten selkeys ja yksiselitteisyys nousivatkin keskeisiksi määrittäviksi kriteereiksi.

Dokumenttielokuvan ohjaamisesta löytyy kirjallisuutta sekä suomeksi että englanniksi, mutta kuvaamisesta ei niinkään. Kuvaamista lähinnä sivutaan dokumenttielokuvan tekoa käsittelevissä kirjoissa. Tämä saattaa osaltaan johtua dokumenttielokuvan luonteesta, jossa ohjaaja voi vastata myös kuvaamisesta. Tästä syystä koin haastattelumateriaalin keräämisen tärkeäksi ajantasaisen tiedon saamiseksi vertailukohdaksi suhteessa omaan taiteelliseen työskentelyyni ja valintoihini.

### 3.6 Reflektio ja muut tutkimusmenetelmät

Pro gradu -tutkielmani koostuu sekä taiteellisesta osiosta että tieteellisestä tutkimuksesta ja lähestyn aiheitani teosanalyysin ja itsereflektion näkökulmasta. Teosanalyysini lähtökohtana on Somma sommarum -dokumenttielokuva ja itsereflektiota hyödynnän keräämäni haastatteluaineiston analysoimisessa. Teoreettisessa työssä tarkoitukseni on löytää määritteitä ja johdonmukaisuutta suhteessa taiteelliseen työskentelyyn, joka tapauksessani koskee dokumenttielokuvan kuvaajan roolia.

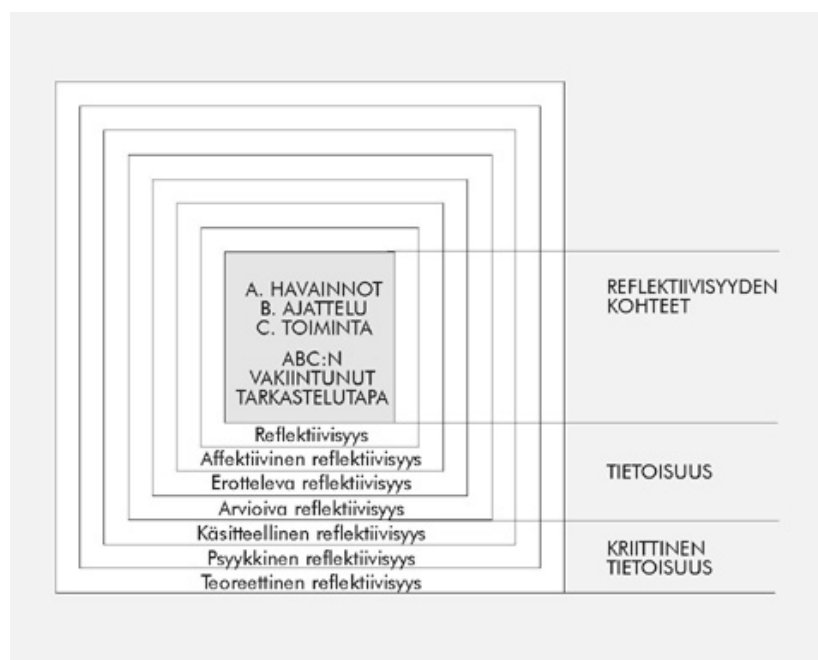
Koska olen itse kuvannut aineistona toimivan dokumentin, käytän teosanalyysin lisäksi itsereflektiota tutkimusmetodinä. Itsereflektio toimii arvioidessani empiirisesti kokemaani (Somma sommarumin osalta) kuvaajien haastatteluissa ilmenneisiin kokemuksiin. Aineistonani toimivaan elokuvaan sovellan ensisijaisesti teosanalyysiä, mutta myös itsereflektiota. Tämä on välttämätöntä tutkimusmateriaalin vuoksi, joka toimii vain limittäin (vrt. dokumenttielokuvaajana omat kokemukseni vs. haastateltujen kuvaajien näkemykset). Kyse on siis poikkitieteellisestä esityksestä. Elokuvan luonteen vuoksi myös intentiolla on roolinsa, joka ilmenee tutkielmassa dokumentarismille luonteenomaisena uuden etsimisenä. Tekijänä pystyn tarkemmin erittelemään prosessin vaiheita ja tuomaan esille näkökulmia joihin pelkkä teosanalyysi ei pystyisi.

Lisäksi huomion kiinnittyminen kuvaajan rooliin on tärkeää aikaisemmin tuotetun tutkimusmateriaalin kanssa, sillä ohjaaja on yleensä nähty hallitsevana hahmona audiovisuaalisissa tuotannoissa. Lähestyn tutkimusongelmaa analyysiosan kautta muodostettujen kysymysten kautta, jotka on esitelty edellisessä luvussa. Analyysikysymysten myötä pyrin ymmärtämään syvällisemmin dokumenttikuvaajan roolia ja kuvaajan ilmaisullisia keinoja. Viimeisessä luvussa puran saamieni argumenttien valossa tutkielmani johtopäätöksiä.

Aineistoni asiantuntijana pystyn käsittelemään valittuja aiheitani omakohtaisesti ja kirjoittamaan ne auki aineistonani toimivaa dokumenttielokuvaa purkamalla. Tutkielmassani materiaalinani toimivan Somma sommarum -dokumenttielokuvan avulla syvennyn todellisiin elämän tapahtumiin ja tarkastelen väliintuloni vaikutuksia. Painopisteenä ei ole niinkään saada täsmällistä tietoa tiettyä tarkoitusta varten vaan toteuttaa reflektiivinen malli, miten taiteelliset ongelmat on ratkaistu subjektiivisesti omassa työssäni. Lopputuloksena on siis tapauskohtainen analyysi yhdenlaisesta ongelmanratkaisusta.

Reflektoin työskentelyäni *havaittajan näkökulmaan* (vrt. kuva, Mezirow'n malli)

liittyvien kysymysten kautta. Havainnoissa (A) pyrin kysymyksenasetteluillani vastaamaan sellaisiin kysymyksiin, kuten: miltä asia tutkijasta näyttää tai miltä asia ulkopuolisesta näyttää? Tarkastelen tekemiäni valintoja, reflektoin niitä ja arvioin kriittisesti (B). Koska arvioni nojaavat valmiiseen produktioon (C: Toiminta) ja argumentit perustuvat lopullisessa teoksessa havaittaviin ilmaisullisiin keinoihin, käytän tutkielmassani rinnakkaismetodina teosanalyysiä. Teosanalyysiä käytetään yleisesti taiteen tutkimuksessa yksittäisen teoksen kohdalla, jos sitä halutaan eritellä ja pilkkoa osiin. Teosanalyysissä syvennyttään teoksen struktuuriin: millaisista osasista se koostuu, millaisia mielleyhtymiä teos minulle katsojana herättää? Jos itsereflektio painottaakin tekijän intentioita, teosanalyysi pureutuu yksittäiseen teokseen.



KUVA 3. Mezirow'n (1981) reflektoinnin kohteet ja tasot (Anttila 2005).

Itsereflektion voisi määritellä mm. tavaksi tutkia jotakin ajatusta tarkoituksella muuttaa tai kehittää jotakin, saada aikaan todellinen muutos. Anttila kertoo: ”Normaalitieteessä taiteella ymmärretään yleensä taideoteoksia ja niiden ominaisuuksia. Kun puhutaan taiteen lajeista, silloin asettuvat taustalle ne luovat prosessit, joita taideteosten tuottaminen edellyttää. Teoksia tarkasteltaessa puhe kääntyy taiteen alan osaamiseen – sen hallintaan – ja sen seurauksena nousee esiin taiteilijan oma perspektiivi, joka dominoi enemmän kuin yleisön tai taidekriitikon näkemys kohteen sisällöstä tai ilmaisutavasta”.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Anttila 2005, 99

Reflektiivinen toiminta muokkautuu tavoitteidensa mukaan, so. tuotekehitystoiminta eroaa tyystin **luovan prosessin** refleктоimisesta. ”Henkilökohtaisessa prosessissa kyse on subjektiivisesta itsereflektiosta – itseymmärryksestä – koska siinä tekijä tarkastelee omaa työskentelyään, ajatuksiaan, mielikuviaan”.<sup>72</sup>

Reflektio tarkoittaa yleisesti ottaen samaa kuin ”heijastaa”, ”tuumailla”, ”mietiskellä”, ”harkita”, ”järkeillä”. Itsereflektio taas on tietoista toimintaa, jota kuvaavat määritelmät itsensä kohtaaminen, itsensä ilmaiseminen sekä itsensä arvioiminen.<sup>73</sup> Anttila painottaa että taiteellisen tutkimuksen kohdalla on syytä kiinnittää huomiota kriittiseen reflektioon ja ilmaisun intersubjektiivisuuteen. Tällä tarkoitetaan kaikkea diskurssia, joka ulottuu pelkän puheen ja sanojen ulkopuolelle. Tässä kohdin tulemme tutkimuksessani siihen, mitä itse kuvaajana koen.

Anttila painottaa lisäksi taiteellisen tutkimuksen tekijöiden riskin ottamisen tarpeellisuutta, millä hän tarkoittaa taiteellisen työn yllätyksellisyyttä ja rohkeaa uusien väylien hakemista, muutoin taiteellinen tutkimus normalisoituu – so. vanhojen tapojen kasaantuva toisto. Tästä lähtökohdasta ponnistan itsekin. Aineistoni kautta on mahdotonta kirjoittaa yksiselitteistä totuutta, mutta yhden toimivan menetelmän se antaa lukijalle käytettäväksi omaa taiteellista työskentelyään varten.

D. A. Schön painottaa hiljaisen tiedon (*tacit knowledge*) asemaa osaamiseen perustuvassa käytännössä eli *knowing-in-action and in-practise*. Schönin teoriassa asetetaan kuitenkin suuri merkitys tietoiselle ongelman asettamiselle, joka kulkee läpi koko prosessin vastaten tehtävässä ilmeneviin vaikeuksiin tai epävarmuuteen.<sup>74</sup>

Subjektiivisesti orientoituneessa taiteellisen prosessin tutkimuksessa on kolme keskenään vuorovaikutuksessa olevaa tekijää: Subjektina toimii luovan teon **tekijä**. Siinä on **luova teko** kaikkine osatekijöineen (työvälineet, materiaalit, suunnittelu ja toteuttamisen prosessi). Teon tulos, tuote eli **artefakti** voi olla hyvin monenlainen, omassa tutkimuksessani kyseessä on dokumenttielokuva.<sup>75</sup> Luovan prosessin tutkimuksen vuorovaikutussuhteet jakautuvat näiden kolmen välille. Tutkielmani koostuikin tekijänä oman kuvaajaidentiteettini hahmottamisena, dokumenttielokuvani tekoprosessin analysoimisena sekä valmiin ”tuotteen” arviointina. Oma toimintani taiteen kentällä heijastuu työhöni ja sitä kautta kenttä elää minussa. Heideggerin mukaan taideteoksen synty lepää taiteilijan ja teoksen välisessä vuorovaikutuksessa. Teoksen syntyperä on

---

72 Anttila 2005, 78

73 Anttila 2005, 416

74 Anttila 2005, 79

75 Anttila 2005, 101

taiteilija. Taiteilijan syntyperä on teos. Kumpaakaan ei ole ilman toista.<sup>76</sup>

Intentio auttaa avaamaan tutkimukseni kysymyksenasettelua. Metodisesti intention käsitteellä voin konkretisoida reflektiivisen tutkimuksen tuloksia suhteessa dokumenttielokuvan kuvaamiseen. Trevor Ponechin mukaan intentio on kausaalinen linkki halujen ja tekojen välillä.<sup>77</sup> Elokuvaaminen perustuu hyvin pitkälti intention, ideat kuvauspaikalla jalostuvat vielä suunnitelmista. Intentio on omien tarkoitusperien purkamista ja tapauksessani hakea tietoa käytännön työskentelystäni.

### 3.7 Validius syntyy triangulaatiossa

Tutkimuksen pätevyyttä arvioitaessa käytetään validiuden ja reliaabeliuden käsitteitä. Reliaabelius tarkoittaa sitä, että tutkimustyö on tehty niin huolellisesti, että sen tuloksia voidaan pitää toistettavina. ”Validius on kuitenkin tutkimuksen kannalta yleisesti ottaen ratkaisevampi laadun kriteeri, koska siinä on kyse mahdollisista systemaattisista ongelmista tutkimuksen suorituksessa tai tulkinnoissa.”<sup>78</sup> Validius tarkoittaa ”aineistosta tehtyjen johtopäätösten luotettavuutta”. Tutkimuksessa siis tutkitaan sitä mitä on tarkoituskin tutkia.

Validius jaetaan *sisäiseen* ja *ulkoiseen* validiuteen, jotka yhdessä muodostavat kokonaisvalidiuden. Sisäinen validius koskee tutkimusprosessin toteutuksen systemaattista luotettavuutta. Ulkoinen validius taas tarkoittaa tutkimustulosten yleistettävyyttä annetussa kontekstissa, eli miten hyvin otoksen perusteella tehdyt johtopäätökset vastaavat perusjoukkoa.

Validiutta voidaan parantaa hyödyntämällä useampia näkökulmia. Tämä menetelmä tunnetaan triangulaationa. Denzin jakaa triangulaation neljään tyyppiin:<sup>79</sup>

1. Tutkijatriangulaatio: samaan tutkimukseen osallistuu useita tutkijoita vaiheittain
2. Teoreettinen triangulaatio, ilmiön tarkasteleminen eri teorioiden näkökulmasta
3. Aineistotriangulaatiossa ongelmaa ratkaistaan eri tutkimusaineistoja analysoimalla
4. Metodologinen triangulaatio: samaan aineistoon käytetään useita tutkimusmenetelmiä

---

76 Heidegger 1995, 143

77 Livingstone; Plantinga 2009

78 Saukkonen 2011, verkkomateriaali

79 Hirsjärvi 2003, 215

Lisätakseni tutkimukseni yleistettävyyttä, so. luotettavuutta, otin mukaan tutkimusmenetelmäksi vielä aineiston triangulaation.<sup>80</sup> Aineistotriangulaatio on erilaisten menetelmien, tutkijoiden, tietolähteiden tai teorioiden yhdistämistä tutkimuksessa. Triangulaation käyttöä perustellaan sillä, että yksittäisellä tutkimusmenetelmällä on vaikea saada kattavaa kuvaa tutkimuskohteesta. Uskotaan myös, että kun jokin tutkimusmenetelmä kuvaa kohdetta vain yhdestä näkökulmasta, on useammalla menetelmällä mahdollista korjata tätä luotettavuusvirhettä.<sup>81</sup>

Usean erilaisen aineiston yhdisteleminen auttaa rakentamaan moniulotteisemman kuvan tarkasteltavasta aiheesta. Tätä kautta tutkimukseni tuloksia voidaan yleistää ja niiden luotettavuus kasvaa. Yhdistelen keskenään omia kokemuksiani elokuvatuotannon eri vaiheista käyttäen aineistonani *Somma sommarum* -dokumenttielokuva sekä dokumenttielokuvan kuvaajien näkemyksiä aiheesta. Kuvaajien mielipiteet keräsin haastatteluiden avulla pääsääntöisesti sähköisesti. Tämän lisäksi tutkielmani tukena toimii kirjallinen lähdeaineistoni.

Tutkielman validiuden kannalta on mietittävä, miten se asettuu käytäntöön ja päinvastoin. Tutkielma on joukko abstrakteja käsitteitä kun taas käytäntö ilmenee empiirisessä maailmassa. Juuri abstraktien käsitteiden vastaavuus tutkittavien maailmassa muodostuukin oleelliseksi. Tärkeää on myös se, miten tutkija on onnistunut käsitteen rajauksessa ja määrittelyssä. Oman tutkielmani kohdalla käsitteeni on rajattu hyvin tarkasti koskemaan vain kuvaajan taiteellisia ratkaisuja aineistonaan valmis elokuva.

Toiminnallisissa opinnäytteissä (graduni tieteellinen osuus on luonteeltaan opinnäytemäinen) hyväksytään tiedon *subjektiivinen lähtökohta* (vrt. tieteen objektiivisuus), mutta käytännöllinen ja henkilökohtainen tieto eivät poista tutkimuksellisen asenteen vaatimusta. Juuri empiirisessä aineistossa korostuu epävarmuuden mahdollisuus. Tämän tietoisien riskien välttämiseksi tekijänä minun on pyrittävä kriittisyyteen ja asettamaan alan toiminnallinen tieto koetukselle.

---

80 Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, verkkomateriaali

81 Eskola; Suoranta 1998, 69



## 4.1 Dokumenttielokuvan kuvaaja

Kuvaaja tulee usein mukaan tuotantoon vasta kun projektia on ehditty suunnitella joskus jopa useiden vuosien ajan. Tämä saattaa vaikuttaa hänen vaikutinmahdollisuuksiinsa, ainakin käsikirjoituksen muokkaamisen suhteen. Esituotantovaihe (pre-production) näyttäytyy fiktiotuotannossa hyvin tärkeässä roolissa. Tuotannon suunnittelun toteutus on vielä halpaa verrattuna kuvausvaiheeseen (production) jolloin henkilöstömäärä on monikymmenkertainen. Jälkitöiden (post-production) merkitystä korostetaan sekalaisesti sekä fiktio- että dokumenttituotannonnoissa riippuen ohjaajasta. Dokumenttielokuvan esituotannossa kuvaajalla on loppujen lopuksi hyvin vähän tehtävää: Somma sommarumissa käytin ajan pääasiassa kalustolistojen laatimiseen, kameroiden valitsemiseen sekä ohjaajan kanssa käytyihin keskusteluihin miltä elokuva saattaisi näyttää – millaista tyyliä siihen haemme.

Kuvaajalle tietyt perusasiat ovat tärkeitä: rajaus, kompositio, valaisu, kameran sijoittelu, polttoväli, valotus ja kameran liikkeet. Näistä valinnoista syntyvät kuvat ja niillä katsojaa puhutellaan.<sup>82</sup> Nämä perusasiat ovat työni rakennuspalikoita, joiden avulla kuvasta rakennetaan sellainen kuin halutaan. Ohjaajan kanssa on tärkeää keskustella etukäteen, mitä yksittäisillä kuvilla halutaan kertoa – tiivistetympin: mikä on motiivi?

Dokumenttielokuvassa on vähemmän mahdollisuuksia vaikuttaa esimerkiksi kameran paikkaan ja valaistukseen johtuen genren luonteesta. Tämä korostuu etenkin havainnoivassa moodissa, jossa kuvaaja tekeytyy mahdollisimman huomaamattomaksi kohteen kannalta. Aaltonen varoittaa passiivisista valinnoista, joita ovat liian huonot kuvat mukautumalla liikaa vaativiin olosuhteisiin. Dokumenttielokuvan kuvaaminen on huomattavasti hienovaraisempaa kuin fiktioelokuvan. Ohjaajan ja kuvaajan yhteistyö on hiljaisia päännökökkyksiä tai kuiskauksia jotta kuvattavat henkilöt eivät häiriinny. Tämä lisäksi siksi, että kaikki arvokkaat reaktiot saadaan tallennettua mahdollisimman puhtaana.

Dokumenttielokuvan tekoa kuvataan usein tutkimisen, tutkimusmatkan, etsimisen tai löytämisen metaforilla.<sup>83</sup> Juuri matka-vertaus toistuu myös usein tekijöiden puheessa: Visa Koiso-Kanttila kuvaa dokumentin tekoa matkaksi jossa kartan avulla nähdään

---

<sup>82</sup> Aaltonen 2011, 247

<sup>83</sup> Aaltonen 2006, 160

väljetapit, mutta mitä matkalla tapahtuu jää arvoitukseksi. Dokumentin luonne, henkilöt – jopa aihepiiri saattaa muuttua aiheeseen paneutuessa.

Somma Sommarumin tapauksessa lähtökohtaisesti oltiin tekemässä taiteilijakuva mielenkiintoisesta persoonasta ja hänen ideologiastaan. Päähenkilö Ossi Somma osoittautui kuitenkin päätöksessään varsin vakavahenkiseksi joten huumoria kaivattiin myös mukaan. Ossin vaimo Sinikka toi elämänmakua aihepiiriin ja kevensi tunnelmaa. Juuri Sinikasta muodostui dokumentin sydän, joka auttoi kantamaan mielenkiinnon elokuvan loppuun saakka. Hahmossa kiehtoi alusta asti Sinikan lämminhenkinen ja elämänmakuinen kerrontatapa.

Dokumenttielokuvan teossa lopputulosta ei voi etukäteen asettaa. Seppo Rustaniuksen mukaan päämäärää ei voi saavuttaa ilman uskollisuutta dokumenttielokuvan essentiaaliselle olemukselle, sillä kyseessä tutkimusmatka. Tutkimuksella ei kuitenkaan tässä yhteydessä tarkoiteta tieteellistä tutkimusta vaan pikemminkin maailman havainnointia ja yritystä ymmärtää sitä.<sup>84</sup> Tutkimusta ei tapahdu niinkään ennakkosuunnittelussa, vaan se on kuvattavien henkilöiden kanssa käytävää dialogia, asioiden jäsentelyä.

Vaikka dokumenttielokuvan tekeminen on orgaaninen kokonaisuus, jatkuva prosessi, painottuvat eri tekemisvaiheessa todellisuusaspekti ja esittämisaspekti eri tavoin.<sup>85</sup> Mielenkiintoista oli, miten kuvauspaikalla saattoi tulla uusia ideoita jotka vaikuttivat teoksen ilmeeseen. Intentiolla on tärkeä rooli dokumenttielokuvan kuvauksen kannalta, eli että tekijänä pystyn reagoimaan muuttuviin tilanteisiin ja tarvittaessa irtaantumaan suunnitelluista konventioista. Dokumenttia ei kuitenkaan voi käsikirjoittaa (tai kuvakäsikirjoittaa) kuten fiktioelokuvaa, koska tilanne elää jatkuvasti.

Kuvaajan työ on luonteeltaan luovuuden lisäksi myös hyvin teknistä. Kuvaajalle työskentely on taidetta edellä mainittujen intention hetkien aikana ja suunniteltaessa esimerkiksi valaisua. Kameran tekniikka, optiikan valinta ja formaatti ovat nekin toki taiteellisia valintoja, mutta käytännön työskentelyn kannalta kyse on juurikin työskentelystä – teknisestä suorittamisesta. Se, miten paljon kuvaaja on dokumenttielokuvan kuvaustilanteessa tarinankertoja suhteessa ohjaajaan vaihtelee suuresti kuvausryhmäkoonpanojen mukaan. ”Mitä syvemmin kuvaaja on selvillä dokkarin tematiikasta, tavoitteista ja mahdollisesta tarinasta, sitä paremmin hän voi olla myös tarinan kertoja”<sup>86</sup>, Lasse Naukkarinen summaa.

---

84 Aaltonen 2006, 161

85 Aaltonen 2006, 164

86 Naukkarinen 11.6.2013, sähköpostihaastattelu

Oma taidekäsitykseni kumpuaa Leo Tolstoin filosofiasta: ”Taiteen, kaiken taiteen ominaisuuksiin kuuluu ihmisten yhdistäminen sinänsä. Mikä hyvänsä taide saa aikaan sen että taiteilijan välittämän tunteen vastaanottavat ihmiset kokevat henkistä ykseyttä ensiksikin taiteilijan kanssa, toiseksi kaikkien niiden kanssa jotka ovat saaneet saman vaikutelman”.<sup>87</sup> Somma sommarumin ajattomat aiheet (vanhuus, elämän merkityksellisyys, taide) ovat globaaleja, ihmisiä yhdistäviä teemoja. Taiteen, kuten dokumenttielokuvan kautta yleisö pääsee osalliseksi tunteelliseen kanssakäymiseen ”ei vain kaikkien oman aikansa ihmisten vaan myös menneiden ja tulevien aikojen ihmisten kanssa”.<sup>88</sup> Haluan toimia tämänkaltaisena viestinviejänä.

#### 4.2 Kuvaajan ominaisuudet ja merkitys

Kuvaajan ominaisuuksien tarkasteleminen auttaa kokoamaan työkaluja teoreettisen viitekehyksen ongelmanasettelua ratkaistessa. Millaisia psykologisia tai emotionaalisia valmiuksia kuvaaja tarvitsee, jotta työskentely sujuisi mahdollisimman jouhevasti? Lasse Naukkarinen listaa näistä joitain: ”Kyky havainnoida tilaa ja siinä juuri sillä hetkellä tapahtuvaa, jäsentää näkemäänsä ja kuulemaansa sekä kyky eläytyä kuvattaviensa elämään. Tilanteen taju ei ole pahitteeksi, eikä sosiaalisuus”.<sup>89</sup> Entä miten kuvaajan työpanokseen suhtaudutaan yleisesti ottaen?

Kuvaaja jää usein taka-alalle elokuvan taiteellisia ansioita arvioitaessa ja ohjaajan roolin korostuessa. Peter von Bagh nostaa mielellään teoksissaan jalustalle elokuvaa uudistaneita neroja – ohjaajia, joiden kosketus takaa projektin onnistumisen. Käytännössä työskentely elokuvatuotannoissa koostuu kuitenkin lukemattomien ammattilaisten panoksesta yhteisen projektin eteen, jolloin sen onnistumiseksi ohjaaja voi lähinnä ohjailla tapahtumia oikeaan suuntaan. Kuvaaja Jarkko T. Laineen (F.S.C.) mukaan ohjaajan panos nostetaan erityiseen arvoon: ”Ohjaajan merkitystä korostetaan aika tavalla dokumenttielokuvassa, ja esim. sen joka on kirjoittanut tai konseptoinut teoksen, vähätellään, mutta toki se usein onkin ohjaaja itse”.<sup>90</sup>

Dokumenttielokuvia tehdään usein pienemmillä työryhmillä verrattuna fiktiotuotantoihin. Tämä tarkoittaa myös kuvaajan roolin vahvistumista, kun vastuu

---

87 Tolstoi 1898, 219

88 Tolstoi 1898, 234

89 Naukkarinen 11.6.2013, sähköpostihaastattelu

90 Laine 12.3.2013, sähköpostihaastattelu

jakaantuu pienen ryhmän kesken. Muuttuviin tilanteisiin on reagoitava nopeasti. Laine jatkaa: ”Kuvaaja minun nähdäkseni sekä käytännössä hyvin pitkälti ohjaa dokumenttia kuvausten aikana, kameran käydessä, ja myös esileikkaa materiaalia. Ohjaaja astuu peliin nähtyään materiaalit tai muuten ymmärrettyään, mitä on tehty, ja opastaa sitten kuvaajaa haluamaansa suuntaan.” Pekka Aineen mukaan ”kuvaajalla pitäisi olla ainakin yksi leikkaustapa mielessä, miten kuvat saadaan toimimaan keskenään”.<sup>91</sup> Ahtaissa tiloissa ohjaaja ei usein ole edes läsnä oton aikana joten tilannetta ohjailee kuvaajan intuitio. Dokumenttielokuvassa mikään kirjoitettu ei voi varmistaa sitä, mitä kuvaamisen hetkellä tapahtuu.<sup>92</sup>

Kuvaaminen tarkoittaa Bordwellin mukaan ”kirjoittamista valolla”.<sup>93</sup> Filmmaker is creating patterns of light on celluloid. Most often the filmmaker uses a camera to regulate how light from some object will be photochemically registered on the sensitized film. In any event, the filmmaker can select the range of tonalities, manipulate the speed of motion, and transform perspective.

Elokuva, kuten muutkin taidemuodot, ovat siitä mielenkiintoisia välineitä, että niiden kategorioiminen paremmuusjärjestykseen on aina subjektiin sidottu mielipide. Joitain lainalaisuuksia voidaan kuitenkin löytää. Hyvän kuvaajan ominaisuuksia voidaan jaotella kontekstin mukaan. Tekijälähtöisesti on huomiolle pantavaa pohtia, millaisia käytännön ilmaisukeinoja itselläni on kuvaajana käytettävissäni? Millaisia audiovisuaalisia tekijöitä pystyn käyttämään hyödykseni saadakseni halutun vaikutelman tai tehostukseni sitä? Näitä voivat olla esim. formaatin valinta tai valon säätely – tapahtui se sitten kuvaustilanteessa tai jälkikäsitellyssä värimäärityksenä. Tutkielmani analyysissä erittelen keinoja tekniikan, rajauksen sekä valaistuksen näkökulmasta.

Kuvaajana olen tottunut tekemään yksityiskohtaisen ja tarkan storyboardin eli kuvasuunnitelman. Fiktio tuotannoissa huolellisesti tehty kuvakäsikirjoitus on kivijalka, johon kuvaaja voi palata läpi tuotannon. Henkilökohtaisesti olen tukeutunut storyboardiin hieman liikaakin aikaisemmissa tuotannoissa, joten *Somma Sommarum* (2012) -dokumentin kohdalla lähdin alusta alkaen vapaampaan ilmaisuun. Pääpiirteet olivat selvillä, lopun otimme vastaan sellaisenaan ja teimme ilmaisulliset valinnat sen hetkisen intuition perusteella. Kuvakäsikirjoittamisesta myöhemmin lisää omassa luvussaan.

---

91 Aine 1.7.2013, puhelinhaastattelu

92 Cederström 2003, 104

93 Bordwell 1997, 210

### 4.3 Eettiset velvoitteet ja tyylin vaikutus

Kuvattava maailma on vuorovaikutuksessa tekijän kanssa ja vaikuttaa näin myös elokuvan tyyliin.<sup>94</sup> Somman tarina sopi hyvin omaan visuaaliseen hahmottamiseeni enkä joutunut muuttamaan tyyliäni projektin suhteen. Dokumenttielokuvan tyyllilajit vaikuttavat kuvaajan rooliin ja vaikutinmahdollisuuksiin tuotannossa. Tyylin voi välittää informaatiota, mutta vaikuttaa myös katsojaan emotionaalisesti ja havainnollisesti. Jarmo Valkolan mukaan: ”Jos halutaan nimetä yksi tyyli, joka on leimannut dokumenttia, voidaan puhua juuri realismista”.<sup>95</sup> Henry Bacon määrittelee tyylin Bordwellin hengessä elokuvallisten keinojen johdonmukaiseksi käytöksi. Tyyliin liittyvät ratkaisut sijoittuvat esittämisasiänsä alueelle.<sup>96</sup> Valitsimme kuvauspaikat ja suunnittelimme kameranliikkeet ja valaisun hyvin etukäteen, mikä auttoi kuvausvaiheessa kokeilemaan tyyllittelevämpää otetta. Kuvailmaisullisesti lähtökohtana oli tehdä pitkiä kuvia, joilla vahvistaa vanhuuden eteeristä tunnelmaa. Tavoittelin omassa työssäni runollisuutta yhdistelemällä Somman taiteen ja yksityiselämän kuvauksessa samoja elementtejä: performatiivisuutta ja huolellisesti rakennettuja sekä valaistuja kuvia.

Barry Hampe jaottelee dokumenttielokuvat tyyllillisesti kolmeen kategoriaan: antropologinen, historiallinen sekä henkilökohtainen dokumenttielokuva. Somma sommarum asettuu näistä lähinnä antropologiseen tulkintaan, jonka perustendessi on kuvata ihmisiä sekä kulttuureita tässä ja nyt sellaisenaan. Antropologinen elokuva seuraa usein esimerkiksi ihmisten käyttäytymistä ja sosiaalista toimintaa.<sup>97</sup> Baconin mukaan ”muodon hahmottamisessa ei ole kysymys pelkästään puhtaasti esteettisestä toiminnosta – mihin evolutionäärisiin, psykologisiin tai sosiaalisiin seikkoihin sen sitten katsotaankin perustuvan”.<sup>98</sup>

Ian Aitken nostaa esiin kaksi tärkeää piirrettä dokumenttielokuvassa sen eriytyessä historian saatossa selvästi omaksi tyyliuntaukselleen. Näitä ovat dokumenttielokuvan pienemmät tuotantokustannukset verrattaessa fiktioelokuvaan sekä mieltymys kuvata autenttisissa kuvauslokaatioissa.<sup>99</sup> Aitkenin mukaan tällä oli vaikutuksensa myös tärkeän tyyliuntauksen syntyyn: ”The preference for location filmmaking is also an important factor relating to camera technology, as it paved the way for one of the most dramatic periods of

---

94 Aaltonen 2006, 142

95 Valkola 2002, 47

96 Aaltonen, 2006, 140

97 Aaltonen 2006, 49

98 Bacon 2000, 24

99 Aitken 2006, 162

innovation in documentary filmmaking: direct cinema.”<sup>100</sup>

John Grierson sanoo: ”Kun ihminen pyrkii johonkin tavoitteeseen, se kertoo, että kiinnostus tuota tavoitetta kohti ohjaa häntä. Kun nämä mieltymykset ja kiinnostuksen kohteet kohtaavat toisen ihmisen mieltymykset ja kiinnostuksen kohteet, tilanne saa moraalisen latauksen. Näin luonnollisesta toimijasta tulee moraalinen subjekti, kun hänen aikeensa koskettavat toisten toimijoiden aikeita, haluja ja mieltymyksiä”.<sup>101</sup> Toisin sanoen dokumenttielokuvan tekijänä toimeni asettavat jonkun toisen ihmisen moraalisen objektin asemaan.

Dosentti Juha Räikkä määrittelee eettisesti herkän ammatin kolmen osatekijän mukaan: itsenäisten valintojen määrän mukaan, etäisyyden arkipäivän moraalista kautta (esimerkiksi sotilaat, poliitikot) ja miten tunneperäisesti ammatin harjoittajan työn tuloksiin suhtaudutaan (vrt. lääkäreiden työ). Dokumenttielokuvan tekijän ammatti on Räikän erittelyn perusteella eettisesti herkkä ammatti. Tekijät painiskelevat moraalisten kysymysten parissa sekä tekevät itsenäisiä päätöksiä jotka vaikuttavat kerrottavan tarinan esitystapaan ja siihen, missä valossa sen henkilöt esitetään. Kuvattavilla henkilöillä voi loppujen lopuksi olla hyvin vähän sananvaltaa valmiin teoksen taiteellisten ratkaisuiden suhteen.

Dokumenttielokuvan ohjaaja, mutta myös kuvaaja on ikäänkuin psykologin roolissa. Tekijänä haluan ymmärtää henkilöitä, paitsi siksi että pystyn rakentamaan saamani kuvan perusteella teoksen visuaalisuuden vastaamaan henkilöiden kokemaa maailmaa ja painottamaan haluamiani seikkoja, mutta myös aidosta kiinnostuksesta henkilöiden tarinaan. ”Tutkijoiden tapaan dokumentaristit seuraavat ihmisten elämää erityisalansa ammattilaisina, ja siksi heidän on oltava tietoisia ammatin harjoittamista ohjaavasta etiikasta”.<sup>102</sup>

#### 4.4 Dokumentit ohjelmapaikan mukaan

Dokumenttielokuvien jakelu on muuttunut viime vuosina teknisten uudistusten myötä. ”Dokumenttielokuvan rahoitusvaikeudet pakottavat tuottajat miettimään uudenlaisia rahoitustapoja, kuten dokumenttielokuvien jälkimyyntiä, joka on perinteisesti ollut hyvin vähäistä. Osasyynä jälkimyyntin puuttumiseen ovat olleet television levityssopimukset,

---

100 Aitken 2006, 163

101 Korhonen 2012, 39

102 Korhonen 2012, 41

mutta osittain myös tietämättömyys uusien jälkimyyntikanavien toiminnasta ja niihin liittyvistä ansaintamalleista.”<sup>103</sup>

Dokumenttielokuvienkin profiloituminen tiettyyn formaattiin aloitetaan jo rahoitusvaiheessa. Levittäjät toivovatkin nykyään, että heihin oltaisiin yhteydessä mahdollisimman varhaisessa vaiheessa, jotta voidaan tehdä päätös siitä, mitkä elokuvat suunnataan suoraan elokuvateattereihin. Eri instanssien kriteereinä toimivat mm. dokumenttielokuvan pituus ja kesto. Nämä määräävät hyvin paljon mitkä tahot ylipäätään ottavat elokuvia esitettäväkseen. Dokumenttiprojekti Goes Cinema on vain yksi esimerkki tämänkaltaisessa kehityksessä.<sup>104</sup>

Somma sommarum on lähimpänä YLE:n Tosi tarina -formaattia, jonka ohjelmat ovat pituudeltaan keskimäärin 28 minuuttia, mikä vastaa melko hyvin dokumenttielokuvamme pituutta. Tosi tarinaan valittujen ohjelmien odotetaan kertovan jostain yhteiskunnallisesta asiasta – unohtamatta tunnepuolta. Päähenkilöinä toimivat usein tavalliset ihmiset, joiden kautta asioita käsitellään. Yleisradion internet-sivuilla ohjelmaformaatti esitellään seuraavalla tavalla:

TV1:n Asiaohjelmien Tosi tarina-sarja kertoo puolen tunnin tarinoita suomalaisista suomalaisille katsojille. Tarinat etsivät ja tavoittavat aina jotain erityistä arjesta ja tästä päivästä. Ihmiskohtaloiden kautta kuuntelemme suomalaisten sydämenlyöntejä, välitämme heidän omia kokemuksiaan, kuvaamme suomalaista arjenkulkua, elämän kipupisteitä ja huippukohtia. Henkilöiden ohella tarinoista välittyvät ilmiöt, tapahtumat, ajan ongelmat ja ristiriidat, yhteiset ja yksityiset ajatukset.<sup>105</sup>

Somma sommarumista suunniteltiin alunperin yli tunnin pituista pitkää dokumenttielokuvaa. Tarinan edetessä tultiin kuitenkin siihen lopputulokseen, että materiaali toimii paremmin lyhyemmässä muodossa kuten puolessa tunnissa. Meidän tapauksessamme dokumentin profiili muotoutui vastaamaan Tosi tarina -formaattia vasta jälkityö-vaiheessa. YLE on suhtautunut viime vuosina kuivakiskoisesti ulkopuolisiin ohjelmahankintoihin, joten tuotimme elokuvan ensisijaisesti festivaali- ja nettilevitystä silmällä pitäen.

---

103 Mononen 2011, opinnäytetyö

104 Yle.fi / Dokumenttiprojekti: Elokuussa 2009 Dokumenttiprojekti siirtyi myös elokuvateattereihin.

105 Tosi tarina – Ohjelman esittely, nettisivut / Yle TV1

#### 4.5 Maailman kohtaaminen

Aaltosen mukaan dokumenttielokuvan kuvausvaihe ei ole käsikirjoituksen monotonista kuvittamista vaan kyse on nimenomaan maailman kohtaamisesta.<sup>106</sup> Dokumenttielokuvan tekijällä on usein vastassaan amatööri-esiintyjiä, joilla ei välttämättä ole minkäänlaista kokemusta esiintymisestä. On yksilökohtaista, miten paljon kameran läsnäolo vaikuttaa yksilöön. Vaikka todellisuusaspekti onkin keskeisenä kuvauksissa, nostaa Aaltonen myös esittämisaspektin tärkeään osaan. Tämä näkyy kuvausvaiheessa tehtävissä ratkaisuisissa, siinä miten tekijä maailmasta kertoo, elokuvan tyyliä ja muussa ilmaisussa.

Vuorovaikutus elokuvan kohteiden ja kameran kanssa tapahtuu yleisesti ohjaajan välityksellä, mutta kuvattavaa henkilöä vastassa on kuitenkin kamera ja sen takana kuvaaja. Itse pyrin kuvaustilanteessa häivyttämään itseni taka-alalle, enkä kommunikoi juurikaan kuvattavan kanssa ellei kyse ole hänen asemoinnistaan kuvasommittelun suhteen. Tämä etäisyys auttaa omasta mielestäni kuvattavan unohtamaan minut ja sitä myötä kameran läsnäolon.

Ohjaaja on tietysti yleisesti ottaen elokuvan taiteellisesti vastuullisimmassa toimenkuvassa, mutta myöskin eniten kontaktissa henkilöhahmojen kanssa. Kuvaajan kohtalona on usein keskittyminen tekniikkaan ja tilanteiden seuraamiseen luopin läpi – kosketus kuvattaviin henkilöihin jää etäiseksi. Dokumenttielokuva eroaa luonteeltaan tässä: koska dokumenttielokuva muotoutuu vasta kuvausvaiheessa, joutuu kuvaajakin osallistumaan tilanteiden syntymiseen ja analysoimiseen. Dokumentissa ohjaaja osallistuu usein myös kuvaukseen, niin myöskin Sommassa.

Somma sommarumissa oli käytössä kaksi kameraa kerrallaan. A-kameraa operoin minä, B-kameraa pääasiassa ohjaaja tai kamera-assistentti. B-kamera oli tuotannossamme lähinnä tukemassa A-kameran kuvaa, esimerkiksi usein haastattelutilanteissa ääni oli keskeisellä sijalla mutta B-kameran avulla saimme myös kuvan tarvittaessa talteen. Kyse oli myös tehokkuudesta; pystyin itse ottamaan teoksista tyylieltyjä kuvia samaan aikaan tai työstämään jo seuraavia kohtauksia etukäteen.

Dokumentaarisen elokuvan prosessissa tekijä astuu keskelle maailmaa, joka on epälooginen, epälineaarinen, yllättävä, joskus liian hidas, useimmiten liian nopea. Ennen kaikkea se on arvaamaton.<sup>107</sup> Elokuvantekijänä pystyn jossain määrin hallitsemaan tarinamaailmaa elokuvan sisällä, mutta historiaan en voi vaikuttaa. Elämä elokuvan

---

<sup>106</sup> Aaltonen 2006, 143

<sup>107</sup> Helke 2008, 56



ympärillä liikkuu ja muuttuu, ja historian tallentajana oma roolini on mukautua muuttuviin tilanteisiin.

Viime vuosina dokumenttielokuva on lähestynyt fiktiota ja usein myös fiktio dokumenttia.<sup>108</sup> Katsojan kannalta on kuitenkin edelleen tärkeää tietää teoksen suhde todellisuuteen, kuten Jouko Aaltonen asian ilmaisee. Fiktioelokuvan kansainvälinen valtavirta muodostuu yhä pitkälti studioelokuvasta, dokumenttielokuvan siirtäminen studioon ei tapahdu aivan yhtä vaivattomasti. Autenttiset tilanteet vaativat autenttiset tapahtumapaikat. Digitaalisuuden myötä fiktioelokuva on ottanut harppauksen takaisin studioon, tällä kertaa vain chroma key -tekniikan mahdollistamiseksi.

Susanna Helken mukaan ”läpi elokuvan historian on kuitenkin tehty elokuvia, jotka ovat *sekä* dokumenttaarisia *että* fiktiivisiä”.<sup>109</sup> Mikäli dokumenttielokuva joutuu taipumaan tulevaisuudessa myös studion raameihin, tulevat sen vaikutinmahdollisuudet muuttumaan ratkaisevasti. Viitteitä tästä saatiin jo israelilaisen Ari Folmanin ohjaaman animaatiiodokumentin *Waltz with Bashir (Vals Im Bashir, 2008)* muodossa. Kehittyvä resoluutio mietityttää haastattelemani Pekka Ainetta: ”4K on jo normaalia ja siitäkin isommat resoluutiot ja ne vain lisääntyvät. Dokumenttielokuviakin esitetään isoilla kankailla, jolloin pienemmätkin yksityiskohdat tulee nähtäville”.<sup>110</sup> Kehitysprosessiin tulee jatkossakin vaikuttamaan myös tekniset muutokset, jotka muokkaavat kerrontaa uusiin konventioihin.

#### 4.6 Filosofia dokumentin takana

Dokumenttielokuvamme päähenkilön Ossi Somman keskeisenä innoittajan taiteellisessa työskentelyssään ja filosofiassaan toimii italialainen elokuvaohjaaja Pier Paolo Pasolini (1922-1975), jonka ajatus 'tavarafasismista' kuvaa hänen mukaansa tämän päivän maallistunutta ja materiaalistunutta yhteiskuntaamme. Somma kertoo: ”Vastustan jatkuvan kasvun ideologiaa, ihminen pärjää vähemmälläkin. Jos rakastamme liikaa tavaroita, muutomme itsekin tavaraksi. Jo Pasolini sanoi, että tavarafasismi on tämän päivän fasismia”. Pasolini oli provokatiivinen ohjaaja ja italialaisen modernin elokuvan rohkein tekijä, joka tunnettiin myös kirjailijana sekä poliittisena vaikuttajana.

Jatkuvan kasvun ideologia ja sen vastustaminen herättää kirjavia mielipiteitä.

---

<sup>108</sup> Aaltonen 2011, 18

<sup>109</sup> Helke 2008, 57

<sup>110</sup> Aine 1.7.2013, puhelinhaastattelu

Vauraamalla yhteiskunnalla on paremmat edellytykset huolehtia vähäosaisista ja vähentää leikkauksia palveluissa. Bruttokansantuotteen kasvu ei korreloi välttämättä kuitenkaan hyvinvoinnin kasvun kanssa. Bkt-keskitetyn talouspolitiikan ulkoisvaikutuksina voidaan listata mm. nykyiset hyvinvointi-, ympäristö- ja ilmastonmuutosongelmat. Juuri näiden argumenttien taakse Sommakin mielestäni asettuu. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon että Euroopassa näille ulkoisvaikutuksia on pienennetty jatkuvasti: EU:n ilmastopolitiikan mukaan mm. kasvihuonepäästöjä on sitouduttu vähentämään vuoteen 2050 mennessä 80-95 prosenttia (vertailuvuotena 1990) osana kansainvälistä ilmastositimusta.<sup>111</sup> Kyse onkin kahden ison, Yhdysvaltojen ja Kiinan, tulevaisuuden ratkaisut jotka vaikuttavat globaalisti myös muiden maiden tulevaisuuteen.

Miten sitten työskennellä rakentavasti dokumenttielokuvan parissa, jonka päähenkilön ideologia ja tematiikka eroaa tekijän omasta? Elokuvassa, oli sitten kyse fiktiosta tai dokumentista, asetetaan kuvattavan henkilön asemaan. Haluamme kertoa hänen tarinansa, joten oman intentiot eivät saa häiritä työskentelyä. Kuvaaja Jarkko T. Laineen mukaan: ”Henkilöitä on kunnioitettava. Piste. Mutta jos aiheen moraalit ei edes sivua omaani, pyrin kuitenkin olemaan neutraali, ettei oma moraalini tarttuisi esim. epämiellyttävinä kuvakulmina tai rajauksina”.<sup>112</sup>

Henkilökohtaisesti liikun samalla linjalla: pyrin mieluummin pohtimaan, mitä Somma voi itselleni antaa – dokumenttina ja henkilönä. Pekka Aine nostaa esiin vääränlaisen innokkuuden: ”Väliin tuntuu että etenkin nuoremmat ihmiset on niin elokuvan lumoissa, tarkoittaen että maailma seis kun kuvataan elokuvaa. Välillä on ollut tilanteita että moraaliset ja eettiset rajat on tulleet vastaan”.<sup>113</sup> Lasse Naukkariselle on tullut omista dokumenttielokuvissaan vastaan henkilöitä, joiden maailmankatsomustaan hän ei ole jakanut: ”Näissä olen näyttänyt heidät omana itsenään ja omine mielipiteineen ja jättänyt päätöksenteon katsojan tehtäväksi. Olen käyttänyt myös huumoria tai erilaisia kuvauksellisia ja leikkauksellisia keinoja välittämään kantaani.”<sup>114</sup>

---

111 Elinkeinoelämän keskusliitto

112 Laine 12.3.2013, sähköpostihaastattelu

113 Aine 1.7.2013, puhelinhaastattelu

114 Naukkarinen 11.6.2013, sähköpostihaastattelu

### 5.1 Teoksen taustaa

*Somma sommarum* (2012) käsittelee taiteilija Ossi Sommaa, hänen työtään ja elämäänsä Siuron kylän vanhassa koulurakennuksessa vaimonsa Sinikan kanssa. 65% invalidisoitunut Ossi työskentelee yhä edelleen päivittäin. Koulun vieressä sijaitsevassa metsässä ovat Ossin veistokset, jotka muodostavat valtavan Via Dolorosa veistospuiston. Somma on tehnyt kanta-aottavaa taidetta yli 50 vuotta, ”käynyt sotaa kuvalla kuvaa vastaan”, kuten hän itse sanoo.

Dokumentin aihe oli vihreitä arvoja kannattavalle ohjaajalle hyvin tärkeä ja henkilökohtainen. Vaikka en itse jaakaan yksiselitteisesti tätä maailmankuvaa, kiinnostuin silti aiheesta sen sukupolvet ylittävän taiteilijuuden vuoksi. 2010 perustamamme IrisFilmin puitteissa tuotanto lähti liikkeelle kesällä 2011. Avoin yhtiömme toimi myös ainakin omalta osaltani eräänlaisena korkeakouluna ammattimaisempaan tekemiseen ja yrittämiseen.

Teimme yhteensä kolme matkaa Siuron kylään Ossin kotiin. Ensimmäisellä kerralla tutustuimme kuvauspaikkoihin ja suunnittelimme yhdessä ohjaajan kanssa mahdollisia kuvasuuntia. Itse dokumenttielokuvan kuvaukset olivat kahdessa pääkuvausjaksossa ajoittuen kesästä 2011 kesään 2012. Tämän lisäksi dokumentissa on lyhyt osio Ossin näyttelystä Galleria Sculptorissa Helsingissä, joka kuvattiin elokuussa 2012. Kuvausten välillä elokuvalla kerättiin lisärahoitusta valmiista materiaalista leikatun trailerin avulla. Tämä on yleinen ja hyväksihavaittu menetelmä varsinkin pienen budjetin tuotannoissa, sillä rahoittajien on helpompi lähteä projektiin mukaan mikäli on jotain konkreettista mitä esittää. Kuvauspäiviä kertyi kaiken kaikkiaan noin 6. Ennakkosuunnitteluun, matkustamiseen ja kaluston kokoamiseen kului lisäksi paljon aikaa ennen varsinaisia kuvauksia.

Arvioin teosta kolmen kokonaisuuden mukaan, jotka ovat:

- Teknisten ratkaisuiden perusteella, kuten digitaalitekniikka ja optiikan vaikutus lopputulokseen
- Rajaus tilassa sekä ajallinen ulottuvuus
- Selittyvä ja säädelty valaisu

Tämän kolmijaottelun perusteella pyrin erittelemään taiteellisena osiona toimivaa dokumenttielokuvaani mahdollisimman laajasti. Jaottelu perustuu osittain Bordwellin mainitsemiin laadullisen kuvauksen kriteereihin lukuunottamatta lisäämääni teknisiä ratkaisuita. Tekniset ratkaisut pitävät sisällään digitaaliteknologian arvioinnin lisäksi analyysin käytetyn optiikan vaikutuksesta lopputulokseen. Elokuva on teknisin kaikista taiteenlajeista, ja tekniikan vaikutus kerrontaan on huomioitava lopputulosta arvioitaessa.

Visuaalisuutta lähestyn valaistuksellisesta näkökulmasta sekä värimäärittelyprosessin kautta. Visuaalisesti *Somma Sommarum*issa vuorottelevat hyvin vahvasti valo ja varjo. Veistopuisto suorastaan huokuu vihreää väriä, ihan kuin *Somman* ideologiakin. Se, onko *Somma Sommarum* loppujen lopuksi poliittinen elokuva jää kyseenalaiseksi. Ohjaajan mukaan ”dokumentissa kuvataan sitä, kuinka ihminen keskittyy koko elämänsä ajan vaikuttamiseen maailmaan taiteella. Kysymys kuuluu, onko se turhaa vai hienoa?”<sup>115</sup>

## 5.2 Ennakkosuunnittelu

Ennakkosuunnittelussa kuvaajan tärkeimpiä tehtäviä ovat kamerakaluston valinta, kuvauslokaatioihin tutustuminen, kuvasuuntien suunnitleminen, valaistuksen tarpeen arviointi sekä ohjaajan kanssa keskusteleminen kohtauksien sisällöstä. Ennakkosuunnittelussa painotan huomioni kuvasuunnitelman tekoon sekä kuvauslokaatioiden arviointiin taiteellisessa lopputyössäni.

Etenkin digitaalisuuden tuomat muutokset sekä kuvaamiseen että elokuvien jakeluteknisiin yksityiskohtiinkin ovat muuttaneet alaa huomattavasti, tarjoamalla käyttöön suhteessa halpaa kalustoa sekä materiaalin lähes rajatonta muokattavuutta. Ennakkosuunnitteluun digitaalisuus asettaa omat haasteensa silloin, jos käytössä on esimerkiksi *chroma key* -tekniikkaa. Lineaarisen dokumenttielokuvan ollessa kyseessä ennakkosuunnittelu tapahtui perinteiseen tapaan. Muutoksia aiheuttivat sen sijaan valittu performatiivinen lähestymistapa, kun kohtauksia oli tarpeen suunnitella tarkemmin kuin dokumenttielokuvissa yleensä on tapana.

Nykyään monet dokumenttielokuvat jo käsikirjoitetaan. Näin pystytään käyttämään hyväksi draamallisia elementtejä ja tekemään katsojajystävällisempiä elokuvia.<sup>116</sup> *Somma sommarumiin* en työstänyt käsikirjoitusta, mutta osallistuin ohjaajan kanssa teemojen

---

115 Nokian Uutiset 10.12.2012

116 Leino 2003, 98

kehittelyyn ja keskusteluihin, mihin suuntaan elokuvaa pitäisi viedä. Leinon mukaan ”käsikirjoituksessa on etukäteen kerrottu, mitä kenestäkin henkilöstä ja kustakin tilanteesta halutaan saada irti”. Sommassa käsikirjoitus oli treatment jossa kohtaukset oli jäsennetty kerronnallisesti järkevään muotoon. Se helpotti työtäni kuvaajana, kun mietin miten yksittäiset kuvat käyttäytyvät keskenään.

Dokumenttielokuva ei ole välttämättä selkeästi juonellinen kokonaisuus, joka kattaisi koko tarinan. Yksittäiset kohtaukset korostuvat dokumentissa. Dokumenttielokuvassa tärkeämpää ovat yksittäisissä kohtauksissa toimivat päähenkilö, ristiriidat ja esteet jota kautta elokuva saa kerronnallisen muotonsa. Näin dokumentissa on nähtävissä eepin kerronnan elementtejä.<sup>117</sup> Somma sommarumissa draaman kaari kulkee töiden esittelyn kautta elämään Siurossa ja siitä Tampere-talon sekä presidentti Halosen palkitsemistilaisuuksiin. Kaiken työn taustalla on kuitenkin Sinikka-vaimon kanssa vietettyjen vuosien lämmin muistelemine. Valkolan mukaan kuitenkin ”elokuvan otos on enemmän deskriptiivinen kuin narratiivinen yksikkö, sillä elokuvan narratiiviset rakenteet nähdään tutkimuksessa elokuvan deskriptiivisten rakenteiden alalajina”.<sup>118</sup>

Elokuvalle on ominaista sen selektiivisyys (valikoivuus, erottelukyky), näkökulmien muodostaminen valintojen kautta. Valkola kertoo: ”Lyhinkin dokumenttielokuva sisältää paljon valintoja, organisointia, fiktion näkökulmaa. Elokuvallisen strategian muotoutumiseen liittyy ajatus, jonka mukaisesti elokuvan rakenne kätkee sisäänsä vähitellen paljastuvia asioita”.<sup>119</sup> Elokuvan otokset siis laajentuvat korostusten sarjaksi kameran selektiivisen suodattimen kautta. Valkolan mukaan elokuvaa ei tämän vuoksi voida ymmärtää pelkästään todellisuuden tallentamisena. Kohtausten leikkaamisen jälkeen ei olla enää tekemisissä todellisuuden kanssa, vaan sen representaation.

### 5.2.1 Kuvasuunnitelma taustalla

Yleensä kuvaaja laatii storyboardin eli kuvasuunnitelman ennen elokuvan kuvauksia, jotta hän pystyisi konkretisoimaan paitsi itselleen – myös muulle työryhmälle millaisia kuvia ollaan rakentamassa. Kuvakäsikirjoitus on siis kuvallinen tai kirjallinen selvitys siitä, millaisin kuvin elokuva aiotaan kertoa. Kirjallisessa muodossa kerrotaan normaalisti

---

117 Leino 2003, 98

118 Valkola 1993, 184

119 Valkola 1993, 185

kuvakoko, kuvassa esiintyvät henkilöt, kuvan kesto sekä tapahtumat kuvassa lyhyesti. Kuvallisessa muodossa taas elokuvan kuvat esitetään sarjakuvamaisesti piirrettynä siten, että myös kuvassa tapahtuva liike on jotenkin visualisoitu.<sup>120</sup> Siitä ilmenee kuvan rajaus, valon suunta, mitä kuvassa näkyy ja mahdollinen liike.

Idea storyboardiin kehitettiin Walt Disneyn animaatiostudioilla varhain 1930-luvulla ja myöhemmin sitä aloitettiin käyttämään myös fikti elokuvien kuvasuunnittelussa.<sup>121</sup> Ensimmäiset koko elokuvan kattavat storyboardit toteutettiin vuonna 1933 lyhyeen animaatioon Kolme pientä porsasta (*Three Little Pigs*) ja pitkään teatterielokuvaan 1939 Tuulen viemää (*Gone with the Wind*). Näytelmäelokuviissa on tavallista, että ainakin vaativammista toimintakohtauksista tehdään storyboard, mutta myös koko elokuvan kuvasuunnitelma voidaan laatia storyboardin muotoon. Storyboardin voi toteuttaa elokuvan ohjaaja, kuvaaja tai tehtävään erikseen palkattu piirtäjä (storyboard artist).

Normaalisti toteutan hyvinkin tarkat kuvasuunnitelmat kuvatessani elokuvaa. Somma sommarumissa lähdin ensi kertaa työskentelemään vapaamuotoisemmin. Keskustelimme ohjaajan kanssa hyvin paljon kuvien toteuttamisesta, mutta itse kuvauksiin jätin sijaa myös improvisaatiolle. Pekka Aine kertoo: ”Dokumenttielokuva kuten fiktiokin elää sitä tehtäessä ja syntyy konkreettisesti tekohetkellä”.<sup>122</sup> Aineen mukaan harvoin tarvitsee turvautua kuitenkaan yksittäisten kuvien piirtämiseen etukäteen: ”Ellei sitten ole jokin oleellinen syy, kuten post production tai halutaan tehdä leikkauksellisia ratkaisuja tai rakentaa kuvasuuntia. Vähintään still-kamera on oiva laite, joka kulkee helposti mukana.”

Visuaalisesti Somma Sommarum suunniteltiin lähtökohtaisesti riisutuksi kokonaisuudeksi, mikä helpotti spontaanin ilmaisun valintaa. Toteutin lähinnä kamera-ajosta kuvasuunnitelmia ja käytin myös Aineen suosittamaa still-kameraa apuna. Halusin löytää kuvattavan henkilön persoonallisuuden kaiken ennaltasuunnitellun visuaalisuuden takaa. Dokumenttielokuvan tekemisessä joudutaan usein improvisoimaan, minkä vuoksi olikin luonnollisempaa kokeilla vapaamuotoisempaa työskentelyä juuri tämän projektin osalta.

Dokumenttielokuvaa ei voi käsikirjoittaa fiktiotuotannon tapaan, kuvattavat tilanteet ja henkilöt elävät elämäänsä ja tilanteisiin pitää tarttua hetkessä. Fiktiossa tilanteet ovat taas lavastettuja. Aristoteleen mukaan juonet ovat joko yksinkertaisia tai

---

120 Elokuvantaju, verkkomateriaali

121 Disney credited animator Webb Smith with creating the idea of drawing scenes on separate sheets of paper and pinning them up on a bulletin board to tell a story in sequence, thus creating the first storyboard (Christopher Finch, *The Art of Walt Disney*, Abrams, 1973).

122 Aine 1.7.2013, puhelinhaastattelu

monisäikeisiä, koska jäljittelyn alainen toiminta kuuluu ilman muuta jompaankumpaan mainituista ryhmistä. Yhtenäisen kokonaisuuden muodostava toiminta on Aristoteleen mukaan yksinkertaista, jos muutos tapahtuu ilman peripetiaa tai tunnistamista. Näiden täytyy johtua välttämättömästi sellaisesta juonen rakenteesta joka on aiemmin tapahtunut.<sup>123</sup>

John Websterin mukaan selkeällä rakenteella elokuvantekijä varmistaa sen, että dokumentin tarina kehittyy.<sup>124</sup> Rakenne ei saa olla implisiittisesti ristiriidassa jäsentymättömän todellisuuden käsitteen kanssa. Lähdin samasta määritelmästä liikkeelle pohtiessani Somma Sommarumin visuaalisuutta. Dokumentti kertoo ennen kaikkea vanhuudesta, vaikka se onkin puettu Ossin taiteen ympärille. Kuvaus ei saanut nousta liikaa esiin, vaan eteerisyys täytyi näkyä myös lopputuloksessa. Lisäksi itse pidän hyvin sommitelluista kuvista, joista on riisuttu kaikki ylimääräinen informaatio.

Kuvakäsikirjoituksen tarpeellisuudesta dokumenttielokuvan kohdalla voidaan olla montaa mieltä. Jarkko T. Laine ei laadi storyboardia, eikä ole kohdannut siihen useimmiten tarvettakaan: ”Jos on fiktiivisiä jaksoja dokkarin sisällä, niin ehkä silloin”.<sup>125</sup> Lasse Naukkarinen löytää myös toisinaan storyboardille käyttöä: ”Yleensä en kuvakäsikirjoita, mutta tiettyjä vaikeita tiloja ja odotettavissa olevia tilanteita saatan hahmottaa kuvallisesti”.<sup>126</sup>

## 5.2.2 Kuvauspaikat löytyvät läheltä

Elokuvan kuvauspaikkojen etsiminen on olennainen osa dokumenttielokuvan teko-prosessissa, jossa tekijä yleensä etsii fyysisiä ympäristöjä, joissa hän voi käsitellä haluamaansa teemaa tai aihetta. Toisaalta liian pitkälle menevän suunnittelun voidaan pelätä rikkovan aiheen ainutkertaisuuden: Jotain spontaanisuudesta, tekijän ja maailman kohtaamisen ainutkertaisuudesta katoaa, jos se tapahtuu täydellisesti ja tyhjentävästi jo ennakkotutkimusvaiheessa. Pirjo Honkasalo kiteyttää saman asian: ”Dokkareissa on usein se ristiriita ennakkotutkimuksen kanssa, et jos ennakkotutkimuksessa löydät jotain hyvää, niin se ei ole ollenkaan varma, et sä saat sitä sitten lopulta kuvattua”.<sup>127</sup>

Kuvauspaikkoja oli yhteensä viisi: Somman kotitalo, veistospuisto ja ulkovaja,

---

123 Aristoteles 1967, 33

124 Webster; Elokuvantaju, verkkooppimateriaali

125 Laine 12.3.2013, sähköpostihaastattelu

126 Naukkarinen 11.6.2013, sähköpostihaastattelu

127 Aaltonen 2006, 121

jotka sijaitsivat samassa pihapiirissä. Lisäksi dokumenttia kuvattiin Tampere-talolla sekä Galleria Sculptorissa Helsingissä. Pääkuvausjaksot keskittyivät Somman kotitalolle, joten siirtymiä oli vähän. Helsingistä matkaa kuvauspaikalle kertyi n. 300km, mutta kuvauspäivien sisäisiä siirtymisiä ei juurikaan ollut. Tämä helpottaa ja nopeuttaa tietenkin tuotannollisesti projektia, kun kallista työaikaa ei jouduta haaskaamaan ryhmän liikutteluun kuvauspaikkojen välillä.

Elokuvassa käytettäville kuvauspaikoille ei ole olemassa mitään yleistä määritelmää, tietty kohtaaminen vain vaatii näyttämökseen tietynlaisen ympäristön, mikä vastaa ohjaajan visiota maailmasta mihin elokuva sijoittuu. Kuvauspaikat ovat normaalisti elokuvan järjestäjän pääasiallisen vastuun alla. Isommissa tuotannoissa on erikseen henkilö, joka etsii potentiaalisia kuvauslokaatioita (engl. *location scouting*). Tuotantoyhtiöt ja elokuvakomissiot myös keräävät lokaatiolistoja, joissa he säilyttävät kuvauksellisista paikoista kuvia ja muita dokumentteja. Tätä kautta tuotantoyhtiöt voivat käyttää heidän palveluitaan elokuviansa kuvauspaikkojen haussa.

Pohjois-Suomessa on kuvattu viime vuosina useita isoja ulkomaisia elokuvatuotantoja, joiden kuvauspaikkoihin suomalaisorganisaatiot ovat osallistuneet.<sup>128</sup> Ulkomaiset tuotantoyhtiöt tuovat runsaasti rahaa alueelle jonne he majoittuvat ja edistävät myös mahdollisesti työllisyyttä alueella elokuvan tarvitessa erilaisia palveluita, kuten juuri mainitsemani kuvausjärjestämistä paikallisella tasolla.

Somma sommarumissa kuvauspaikat järjestyivät ikäänkuin itsestään, perustuihan elokuva hyvin pitkälle Somman omaan pieneen elinympäristöön. Koti ja pihapiiri muodostivat elokuvan pääasiallisen tapahtumapaikan. Kuvauspaikkojen järjestelyssä saimme paljon apua myös Ossin siskolta, joka tarjosi yösijan ja ruokien lisäksi opastusta tarvittaessa. Lisäksi ohjaaja oli runsaasti yhteydessä asianosaisiin henkilöihin joten kuvauspaikkojen kanssa ei ollut ongelmaa missään vaiheessa.

Oma osuuteni oli käydä läpi tilat valaisua ja ajoratoja ajatellen, suunnitella kuvien käytännön toteutusta sekä tarkistaa ennakkoon kuvauspaikkojen virtalähteet. Keskustelin myös ohjaajan kanssa kuvasuunnista ja mihin tiloihin sijoittaisimme kunkin osuuden elokuvasta.

---

<sup>128</sup> Yksi näistä oli Joe Wrightin ohjaama Hanna (2011), jota kuvattiin Kuusamossa. HS International Edition 13.3.2012: - - (Film) earned the town of Kuusamo (home to the Ruka ski-resort) a million euros in revenue, or up to EUR 2 million if indirect revenue is included.



### 5.3 Tekniikka ja formaattisidonnaisuus

Teknisinä ratkaisuuina käsittelen DSLR-kameroita elokuvanteossa. Tekniset ratkaisut pitävät sisällään digitaalitekniikan ja formaattivalinnat sekä käytettyjen objektiivien vaikutukset lopputulokseen. Elokuva on tekninen taiteenlaji, jossa halutun lopputuloksen saamiseksi kuvaajalla on käytettävissään runsaasti apuvälineitä. Digitaalisuuden aikakaudella kuvankäsittely on tehnyt muokattavuudesta vieläkin helpompaa.

#### 5.3.1 DSLR-kamerat dokumentti- ja fiktiotuotannoissa

Käsittelen tässä luvussa DSLR-kameroiden soveltuvuutta dokumenttikuvaamiseen sekä digitaalisuuden tuomaa muutosta alalla. Digijärjestelmäkameroilla työskentely oli itselleni hyvin tuttua kuvattuani aiemmin monia lyhytelokuvia ja mainoksia DSLR-kameroilla (Digital single-lens reflex camera). Ei ollutkaan ihme, että projektiimme valikoitui Canonin digijärjestelmäkamerat. Itse käytin Canon EOS 5D Mark II ja EOS 7D kameroita vaihtuvalla optiikalla, mutta B-kameraosuuksia kuvattiin myös Canonin 60D:llä sekä tuoreella Canon EOS 5D Mark III:lla, joka eroaa edeltäjästään nopeudessa ja monipuolisuudessaan.

Vaikka digijärjestelmäkamerat on suunniteltu ensisijaisesti still-kuvaamiseen, niiden mahdollisuudet HD-videon kuvaamiseen ovat saaneet tekijät käyttämään niitä laajemminkin. Esimerkiksi Canonia käytetään jo yleisesti ammattilaistuotannoissa ympäri maailman. Otan tähän esimerkkejä fiktiivisten tuotantojen puolelta, sillä sieltä saadut tulokset ovat vertailtavissa dokumenttielokuvien kuvaamiseen. Kamerateknisesti ne vastaavat toisiaan, eroavaisuudet ilmenevätkin lähinnä ilmailullisissa ratkaisuissa.

*House* -tv-sarjan 6. kauden päätösjakso ”Help Me” kuvattiin kokonaan Canon 5D:llä. Tätä ennen digitaalisia järjestelmäkameroita ei oltu ammattimaisesti käytetty ison budjetin tuotannoissa. Seuraavassa tarkastellaankin kompaktien digitaalisten kameroiden etuja suhteessa filmikameroihin sekä raskaampaan digitaalitekniikkaan (esim. RED).

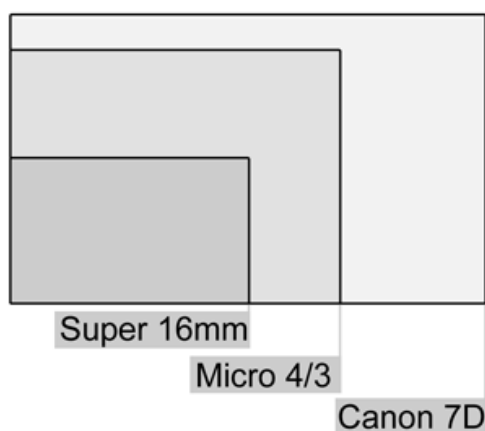
Kameran ominaisuudet ja pieni koko auttoivat kuvauksissa varsinkin hankalissa lokaatioissa. Kuvaajana toiminut Gale Tattersall kertoo: ”These allowed the production team to work in very tight spaces, using minimal lighting, while also offering a very shallow depth of field putting the backgrounds out of focus, and making the work very challenging for the focus pullers”. Tattersall oli erityisen tyytyväinen kennon kokoon, mikä

auttoi myös syväterävyyden rajaamisessa pienelle alueelle.<sup>129</sup> Pienessä kennossa suurin haitta aiheutuu laajakulmakuvaukselle. Filmikameralle hankitut laajat linssit (jotka sopivat digijärjestelmäkameran runkoon) eivät käytännössä näytäkään enää niin laajoilta kun kennon koko ”croppaa”<sup>130</sup> osan kuva-alasta pois.

*Black Swanin* (2010) metrossa tapahtuvat kohtaukset kuvattiin Canon 7D:llä. Elokuva kuvattiin muuten pääasiassa Arri 416:lla. Kuvaaja Matthew Libatique (ASC) mukaan syynä kameravaihtoon oli ennen kaikkea liikuteltavuus ja pärjääminen pienemmällä työryhmällä. ”I tested a bunch of different exposures and then brought the footage to Charlie Hertzfeld at Technicolor, who put it in the system so I could look at the highlights, the moire and the resolution. Then I went back to the drawing board to do more tests. The 7D has more depth of field than the 5D, but I needed that because I didn't have a follow-focus unit and needed to work really fast”.

Libatique kuvasi kaiken dokumentaariseen tyyliin käsivaralta. Kamera-assistenttia eli ns. ”skarppaajaa” (focus puller) ei ollut metrokuvissa, joten hän tarkensi kuvan myös itse. Libatique päätti kuvata Canonin 24mm linssillä käyttäen 1600 ASA -valotusherkkyyttä, jolloin syväterävyys saatiin jälleen sovitettua pienemmälle alueelle.<sup>131</sup>

Selventääkseni DSLR:n etuja esimerkiksi Black Swanissa myöskin käytettyyn



16mm:iin löytyy ohesta havainnekuva Canonin 7D:n jättimäisestä sensorin koosta suhteessa 16mm sekä MFT (jota Olympus ja Panasonic käyttävät) kennoihin. ”Libatique piti Canon 7D:n aukon f/8:ssa antaakseen pienemmän syväterävyyden, mikä todennäköisesti sopii paremmin yhteen 16mm kanssa, jolla loput elokuvasta kuvattiin”.<sup>132</sup>

KUVA 4. Canon 7D vertailussa mm. Super 16mm kanssa.

129 USA Today (5/14 2010); Gale Tattersall: The footage "looked absolutely stunning," he says. Filmmakers love shooting video on the 5D because the 22 megapixel sensor is so much larger than found on most video cameras, and it produces shallow depth of field (backgrounds out of focus). He says the results he got from the 5D would be "completely unavailable to me on any film system." So he convinced the producers to do an entire episode, using 3 5Ds and a host of Canon lenses.

130 So. rajaa kuvasta osan pois

131 NO Film School, verkkomateriaali

132 NO Film School, verkkomateriaali

Kotimaisen dokumenttielokuvan alalla digitaalisia järjestelmäkameroita on käytetty ainakin Virpi Suutarin *Hilton!* (2013) -elokuvassa.<sup>133</sup> Heikki Färmin kuvaama elokuva vie ”katsojan todella syvälle epämukavuusalueelle” (HS/Nyt) hieman samaan tapaan kuin rovaniemeläisten huumeidenkäyttäjien elämää kuvaava *Reindeerspotting* (2010).<sup>134</sup> Hiltonin kaltaisten elokuvien kohdalla kompaktit järjestelmäkamerat ovat varmasti parempi ratkaisu yritettäessä päästä nuoria päähenkilöitä mahdollisimman lähelle. Ison kuvauskaluston ja ryhmän läsnäolo veisi autenttisuuden, kuten Reindeerspottingissakin olisi käynyt jos elokuva olisi kuvattu jollain muulla kuin Handycamilla.<sup>135</sup>

Canon 5D on yleistynyt nopeasti myös muissakin suomalaisissa ammattilaistuotannoissa viime vuosina ja sillä on kuvattu jopa pitkiä elokuvia kuten *Likainen pommi* (2011) ja *Hyvä poika* (2011). Uuden kotimaisen elokuvan visuaalisena kykynä on kunnostautunut viime aikoina kuvaaja Anu Keränen, jonka ensimmäinen pitkä elokuva *Skavabölen pojat* ilmestyi 2009. Toisessa kuvaustyössään *Hyvässä pojassa* Keränen käytti juurikin Canonin EOS 5D Mark II -kameraa, joka mahdollisti liikkuvamman tekotavan. ”Canonin 5D:n suurempi kenno ja herkkyys mahdollistavat kuvaamisen hämärässä. Kamera on edullinen ja näppärän kokoinen ja sillä on paljon hyviä ominaisuuksia, vaikkei se elokuvien tekemiseen olekaan suunniteltu.”<sup>136</sup> Kummatkin elokuvat on ohjannut Zaida Bergroth, ja hän sanookin Ylen blogissaan ymmärryksen ja yhteistyön ohjaajan kanssa olevan avainasemassa onnistuneen elokuvan aikaansaamiseksi.

Valo on tietenkin kuvaajan tärkein elementti, ja keskustelimmekin paljon valaisijan kanssa elokuvan tyylistä ja millaista tunnelmaa elokuvaan tavoittelin. 5D todellakin pärjasi hyvinkin pienellä valolla. Käytetty optiikka riitti 2.8 aukon valovoimallaan meille loistavasti. Koko valokalusto tuli Turun taideakatemiasta, josta saimmekin varsin kattavasti erilaisia HMI -valoja ja tungsteneja. Visuaalisesti pidän hyvin selkeistä kuvista: varjot ja pintojen sävyt ovat kamerateknistä kikkailua tärkeämpiä. Kamera-ajoja teen myös säästeliäästi – niiden teho perustuu mielestäni ajojen harkittuun käyttöön. Meillä oli käytössä hyvä valikoima optiikkaa – kiinteällä polttovälillä ja zoomilla varustettuja linssejä mm. Zeissilta. Linssit sekä kamerakalusto tulivat Turusta valaisijaltamme sekä Turun taideakatemiasta ja ohjaajan kautta kulttuuritalo Annantalosta.

---

133 HS/Nyt 18.3.2013: Ohjaaja Virpi Suutari on päättänyt tutustua perusteellisesti nuoriin, joita voi ehkä jo kutsua syrjäytyneiksi tai jotka ovat ainakin kipeän tietoisia siitä, että määritelmä lähestyy heitä uhkaavasti. Suutarin dokumentin nuoret asuvat Nuorisosäätiön vuokratalossa Helsingin Herttoniemessä. Talo on saanut asukkailtaan ironisen lempinimen Hilton.

134 Reindeerspotting – pako Joulumaasta (Bronson Club, 2010. Ohjaus: Joonas Neuvonen)

135 Sonyn kämmenen kokoinen digivideokamera, jolla voidaan tallentaa hd-tasoistakin kuvaa

136 Keränen 2011, verkkosivusto

Joissakin tilanteissa on johdonmukaista käyttää useampaa kameraa.<sup>137</sup> Tällaisia tilanteita tuotannossamme olivat Tampere-talolla kuvattu osuus sekä osa haastattelukuvista eli ns. puhuvista päistä. Tämä säästi runsaasti aikaa, ja Tampereen näyttelyavajaisten kohdalla kyse oli järkivalinnastakin: olihan tilanne mahdollista tallentaa ainoastaan kerran. Meillä oli käytössä varsinaisen A-kameran (jota minä operoin) lisäksi B-kamera, jota käyttivät ohjaajan lisäksi kamera-assistentti. Tämä on tärkeää tutkimukseni ja etenkin taiteellisen osion arvioinnin kannalta. Sekä A- että B-kamera olivat molemmat Canonin digijärjestelmäkameroita, mikä olikin etu myöhempää leikkausta ajatellen.

### 5.3.2 Digijärjestelmäkamerat hyvässä ja pahassa

Full High Definition- eli 1080p -videon laatu ja muokattavuus painoivat vaakakupissa formaatin valinnassa, mutta myös taloudelliset intressit vaikuttivat päätökseen. Digitaalitekniikka on hyvin halpaa suhteessa filmiin. Digijärjestelmäkameroiden hyviä puolia ovat niiden liikuteltavuus ja nopeus, joita pidän tärkeinä ominaisuuksina ajatellen dokumenttielokuvan luonnetta. Tilanteet tapahtuvat varoittamatta ja ovat ohi hetkessä, joten asianmukainen kalusto on paikallaan. Toisaalta tyyllilajiksi valittu visuaalisempi muoto pakotti harkitsemaan myös järeämpää kameraa – tässä tapauksessa etusijalla oli Red One.

Suurin osa digijärjestelmäkameroista pakkaa Quicktime-videotiedostot H.264-muotoon asetuksista riippumatta. H.264-pakkausmenetelmä on suunniteltu säästämään tallennuskapasiteettia, mutta toisaalta se vaatii moniin muihin pakkausmuotoihin verraten enemmän laskentatehoa. Koodekki<sup>138</sup> sopii hyvin videoistoon mutta hankaloittaa kuvan jälkikäsitteilyä.<sup>139</sup> Mikäli verrataan Redin tai Arri Alexan pakkaukseen H.264 pakkaa todella paljon materiaalia. H.264:n dynaaminen alue on huomattavasti pienempi kuin Redin dynamiikka, mikä aiheuttaa omat rajoitteensa värimäärittelyyn. Värimäärityssä kuvaa ei pystytä käsittelemään niin paljon. Kuva alkaa lisäksi helposti pikselöityä jälkikäsitteilyssä.

Järjestelmäkameroiden muistikortit toimivat FAT32-tiedostojärjestelmällä, jossa tiedostojen enimmäiskoko on 4Gt.<sup>140</sup> Se on hyvin vähän, sillä digijärjestelmäkamera pystyy

---

137 Aaltonen 2011, 266

138 Pakkauksenhallinta (engl. codec), so. algoritmi, joka pakkaa tai purkaa ohjelmia tai audiovisuaalista materiaalia

139 Juniper 2011, 124

140 Juniper 2011, 24

tallentamaan tällä kapasiteetilla korkeintaan 12 minuuttia materiaalia. Tiedoston kokorajoituksen tultua vastaan kamera lopettaa automaattisesti nauhoittamisen. HD-tason videokuva käyttää noin 1Gt kolmen minuutin videokuvaukseen. Tämänäyttävät rajoitukset pakottavat kuvaajan miettimään ennakkoon, miten välttää ikävät katkokset kuvaustilanteessa ettei arvokkaita hetkiä menetetä. Ohjaajan kanssa onkin syytä neuvotella etukäteen digitaalikameran rajoituksista.

Kuumuus on toinen asia, mikä usein nostetaan esiin puhuttaessa DSLR-kameroista. Digitaaliset järjestelmäkamerat kestävät varsin huonosti lämpöä, ja ne saattavatkin lopettaa toimintansa mikäli laitteen lämpötila nousee liian korkeaksi. Varoitusvalon jälkeen kamera ei enää suostu käynnistymään ennen kuin se on kokonaan jäähtynyt. Lämpötilan kohotessa kameran sisään voi tiivistyä nestettä vaurioittaen sitä sisäisesti. Suomen oloissa harvoin lämpötila nousee ulkokuvauksissa niin korkeaksi, että siitä olisi suoranaisesti haittaa, mutta haasteellisissa kuvauspaikoissa digijärjestelmäkameran käyttäytymisen muutokset on otettava huomioon.

Digitaalikameroiden suhteen löytyy monenlaisia koulukuntia. Kuvaaja Jarkko T. Laine ei ole koskenutkaan niihin, vaikka ei haluakaan nostaa niiden käyttämättä jättämistä liiaksi huomioon: ”Järkkärit kehitettiin, jotta esim. lehtikuvaajat voisivat huomaamatta ottaa videokuvaa talteen lyhyitä pätkiä. Mikään kameroiden valotusvarassa, praktikaliteetissa tai ergonomiassa ei viittaa siihen, että niitä olisi ajateltu elokuvan tekoon”.<sup>141</sup> Lasse Naukkarinen suhtautuu uteliaammin DSLR-tekniikkaan kuvattuaan paljon mm. DV- ja DVCam-kameroilla: ”Digijärjestelmäkameroiden kanssa en vielä ole sinut. Luulen että se on seuraava formaatti, jota kokeilen uteliaana”.<sup>142</sup>

### 5.3.3 Digitaalisuuden tuoma muutos

Digitalisoituminen on muuttanut elokuvantekemistä kauttaaltaan, eikä se ole voinut olla vaikuttamatta myöskään dokumenttielokuvaan. Tehosteilla voidaan käytännössä luoda uusia maailmoja – ideaaliuniversumeja. Friedrich Nietzschen mukaan ”taiteen toimintamalli oli oopiumin tavoin lievittää maailman mielettömyyttä tarjoamalla yhtä aikaa todelliselta vaikuttavaa ja utooppista”.<sup>143</sup> Kuvan ontologia on muuttunut kehityksen myötä. Dokumentaari ei ole enää todellisuuden itsensä ilmentämistä, kuten André Bazin ajatteli.

---

141 Laine 12.3.2013, sähköpostihaastattelu

142 Naukkarinen 11.6.2013, sähköpostihaastattelu

143 Ylä-Kotola 1998, 222

Vaikka dokumenttielokuvan valttina on aina ollut totuus ja maailman autenttinen representaatio, digitalisoituminen on vienyt painoarvoa kuvausvaiheen todellisuuden tallentamiselta ”muokkaamiseen ja jälkituotantoon, post-produktioon”.<sup>144</sup> Lee Manovitchin mukaan aiemman järjestellyn totuuden sijaan nyt järjestellään kuvia.

Ian Aitken jatkaa: ”The emergence of digital technology has opened up documentary filmmaking to a whole new generation of filmmakers. The affordability of many digital cameras has led to their adoption amongst a range of practitioners, many of whom can gain control of such equipment because of its extreme lightness and increasing miniaturisation. This also enables for a more ”personal” approach to filming, because filming crews can be reduced to the singular”.<sup>145</sup> Digitaalikameroiden sekä muun teknologian kehittymisen myötä useille yksittäisillekin tekijöille on löytynyt väylä toteuttaa projektejaan. Internetin kautta toimivat rahoitus-, markkinointi- ja levitysväylät antavat projektille mahdollisuuden päästä ihmisten tietoisuuteen.

Tällä hetkellä elokuvan digitalisoituminen koskee pitkälti jälkituotantoa.<sup>146</sup> Filmimateriaalin puolesta puhuu yhä filmin elävyys verrattuna joskus jopa liian tarkaksi koettuun digitaaliseen lopputulokseen. Kyse onkin elokuvantekijöiden taiteellisesta – tai taloudellisesta – valinnasta kiinni, mille materiaalille he elokuvansa päättävät kuvata. Filmin kehittäminen on kallista verrattuna digitaalisiin tiedostoihin, joita voi muokkailla rajattomasti. Somma sommarum kuvattiin osittain myös taloudellisista pakotteista digitaalitekniikalla. Pekka Aine nostaa budjettisyyt keskeiseen rooliin DSLR-kameroiden käyttämisessä dokumenttielokuvan kuvauksessa, mutta lisää myös: ”Minulla ei mitään järjestelmäkameroita vastaan. Nythän rakennetaan sellaisia malleja, joita voidaan käyttää sujuvasti skarppaamiseen, himmentämiseen ja muuhun, joita kuvaukseen kuuluu.”<sup>147</sup> Formaattiasiat hän tiivistää: ”Se kuva joka on kuvattu millä laadulla tahansa on hienempi kuva kuin se, jota ei ole kuvattu millään”.

Kameroita vertailtaessa täytyy asettaa ne kontekstiinsa. Somma sommarumin kuvausten aikaan dokumenttielokuvat kuvattiin yhä pääsääntöisesti filmille ja halusinkin testata digitaalisuuden soveltuvuutta dokumenttielokuvan konventioihin. Formaattiasioihin suhtaudun maltillisella mielenkiinnolla.

Digitaalitekniikan myötä valokuvan todistusvoima – näemme todellisen tilanteen joten sen on täytynyt olla olemassa – on horjuttanut asemaansa. Kuvankäsittelyohjelmilla

---

144 Aaltonen 2006, 43

145 Aitken 2006, 164

146 Digitaalisen elokuvateatterikeskuksen kehittämisprojekti

147 Aine 1.7.2013, puhelinhaastattelu

pystytään luomaan aidonoloinen representaatio, jolla ei kuitenkaan ole todellisia yhtymäkohtia maailmaan. Kyseessä on Platonin kehittämä ajatus ideasta ja sen objektiivisesta tarkastelemisesta. Digitaalista mediaa vertailtaessa muihin medioihin peruseroksi nousee se, että ”tietokoneessa prosessoitua materiaalia voidaan käyttää muuntamaan koneen funktionaalista arkkitehtuuria”.<sup>148</sup> Tämä tarkoittaa, että muiden medioiden ollessa luonteeltaan monosemanttisia, on digitaalinen media multisemanttista ja tätä kautta simuloitavissa sekä prosessoitavissa laajemmin.

Digitaalisuus antaa mahdollisuuksia simuloida erilaisia asioita ja ilmiöitä, jolloin voidaan ajatella digitaalisten kuvien muodostuvan todellisuudeksi itsessään.<sup>149</sup> Digitaalisen kuvan muoto perustuu simulaatioon, ei siis todellisuuden ja representaation suhteeseen. Katsomistilanne on muuttunut, kun katsojan täytyy asennoitua näkemäänsä sekä ideoiden tasolla että toisenlaisen maailman reflektiivisessä vaikutuksessa. Kuvan todistusvoima on saanut epäilyttäviä piirteitä, mikä voi häiritä dokumenttielokuvan katsomiskokemusta. Tässä kohdin liikutaan jo vaativamman kuvamanipulaation piirissä, mikä eroaa perinteisesti käsitetyin dokumenttielokuvan konventioista.

#### 5.3.4 Optiikan vaikutus

Kuvaustilanteessa käytetty optiikka muuttaa valotusta linssien valovoimaisuuden, rakenteen ja mallin mukaan. Perspektiiviin vaikuttavien efektien perusteella voidaan erottaa kolmenlaisia linssejä:<sup>150</sup> (1) The short-focal-length (laajakuva), (2) The middle-focal-length (normaali) sekä (3) The long-focal-length (tele). Linssien eri ominaisuuksien avulla kennolle tallentuvan kuvan muotoa voidaan säädellä haluttuun suuntaan.

Somma sommarumissa halusin yhdistää laajakulma -linssejä sekä tele- eli kauko-objektiiveja ristiin, jolloin hyvin laajasta kuvasta siirrytään seuraavassa kuvassa tiiviiseen lähikuvaan. Tämä tuki muuten niin rauhallista kuvallista kerrontaa, joka nojautui hyvin paljon myös valaisuun. Laajassa kuvassa Ossin hämärästä työtilasta keinovalo sekä ikkunasta heijastuva luonnonvalo pääsivät parhaiten oikeuksiinsa: ulkoa tuleva keinovalo toimi päävalona ja sitä pehmittävänä fillinä sivuikkunasta kajastuva luonnonvalo.

Syväterävyys (depth of field) ja tarkennusalue (focus) ohjaavat katsetta haluttuun suuntaan. Niitä voidaan käyttää myös tehokeinoina kuvan sommittelussa. Terävyysalue

---

148 Valkola 2002, 69

149 Valkola 2002, 68

150 Bordwell 1997, 216

tarkoittaa käytännössä aluetta tarkennuspisteen edessä ja takana, joka nähdään riittävän terävänä. Terävyysalueen kokoon voidaan vaikuttaa aukkoa muuttamalla ja objektiivin valinnalla. Tarkennusalueen muutosta käytetään ensisijaisesti kuvituskuvina toimivien teosesittelyjen yhteydessä. Tampere-talossa kuvatessamme veistosfiguuria miehen rintakuvasta käytimme laajaa linssiä. Tilttaus kuvauksen aikana toi kuvaan efektin tilan muuttumisesta kameran liikkeen mukana. Erikoislaajat, ns. kalansilmä -objektiivit ovat oikeinkäytettyinä myös hyvä tehokeino saamaan kuvaan syvyyttä ja perspektiiviä.

#### 5.4 Kuvan rajaaminen

*”Kaukaa katsoen kaupunki, maaseutu ovat kaupunki ja maaseutu; mutta mitä lähempää katsoo ne ovat taloja, puita, kattotiiliä, lehtiä, ruohoa, muurahaisia, muurahaisen jalkoja, loppumattomiin.”*

*Claude Pascal*

Elokuvassa nähty kohta on vain osatotuus tapahtuneesta. Sitä on edeltänyt aina joukko tekijän valintoja, joista keskitymme seuraavaksi kuvan rajaamiseen. Kuvan rajaamisella kuvaaja päättää mikä on *hänen elokuvaansa* ja mikä taas ei kuulu kerrottavaan kokonaisuuteen. Rajaaminen on kaiken lähtökohta. -- Dokumenttielokuvassa rajaaminen on kaikkein tehokkain keino pelkistää, jättää pois sellaista häiritsevää materiaalia, joka estää kuvan merkityksen aukeamisen katsojalle.<sup>151</sup>

Kuvan rajaaminen on valinta, ”mitä otostilassa katsojalle tarjotaan nähtäväksi ja kuultavaksi”.<sup>152</sup> Rajaamista ovat kuvan sisäinen sommittelu, kuvakulmien ja kuvakokojen valinta. Rajaamalla aihetta ja edessä virtaavaa todellisuutta tekijä joutuu aina tekemään valintoja ja ottamaan samalla kantaa. Tehtävät rajaukset manipuloivat täten todellisuutta ja teoksen maailmankuvaa vastaamaan tekijän visiota. Kyse ei siis ole pelkästään estetiikasta vaan ”laajasta ja monisyisestä journalistisesta ja dramaturgisesta ratkaisusta”.

Bill Nicholsin määritelmässä dokumenttielokuva on rakenne, jossa tieto järjestetään ja siirretään elokuvatekstin kautta katsojalle. Toimintaa edesauttavat eri elokuvatekniikat, muodot ja tyylit. Nichols ei pyri yhteen ontologisesti pitävään määritelmään vaan etsii vaihtoehtoja tekijän, tekstin ja katsojan suunnilta.<sup>153</sup> Ismo Kiesiläisen mukaan elokuvan

---

151 Aaltonen 2011, 262

152 Pirilä; Kivi 2005, 101

153 Hongisto 2006, 57



kuvaaminen on rajaamista kahdessa suhteessa: tilassa ja ajassa.<sup>154</sup> Tarkastelenkin Somma Sommarum -dokumenttielokuvan rajausta ja siihen vaikuttaneita ratkaisuja tämän jaottelun perusteella. Tilallista rajausta lähestyn Marcel Martinin ellipsi -käsitteen kautta ja ajallista rajausta Roland Barthesin määrittelemästä punctumista käsin.

#### 5.4.1 Rajaus tilassa

Rajaus tilassa käsittelee päätöstä, mitä haluamme katsojalle näyttää. Rajaus – oli se sitten laaja tai tiukka – sisältää aina valtavasti informaatiota. Kuvaajana haluan rajata kuvan siten, että se sisältää pelkästään olennaisen eikä tarinan kannalta epäolennaisia elementtejä päädy kuva-alaan. Kamera ei tee tätä huomiota, vaan kuvaajan täytyy olla tarkkana ja tulkita havaintojaan jatkuvasti. Miten kuvaan sen mitä näen? Elokuvallinen kuva rakentuu taidolle esittää oma mielikuva kohteesta havaintona siitä.

Ranskalainen elokuvaestetikko Marcel Martinin mukaan ellipsi -käsite tarkoittaa kerronnassa epäolennaisen poisrajaamista, toisarvoisista tapahtumista luopumista ja keskittymistä olennaiseen.<sup>155</sup> Elliptinen kerronta lähtee tietoisesta olennaisen ja keskeisen pois jättämisestä tai korvaamisesta. Kerronnan kannalta keskeisiä tapahtumia ei näytetä ainakaan kokonaan, vaan luotetaan katsojan kykyyn rakentaa mielikuvia. Ihan niin kuin montaasi-teoriassa. Jotta yksittäiset kuvat toimisivat keskenään, tarvitaan jokaiselle rajatulle otokselle motiivi.

Dokumenttielokuva eroaa fiktioelokuvan kuvaustilanteesta selkeimmin siinä, että kuvattavat henkilöt eivät ole ammattinäyttelijöitä vaan amatöörejä, joille tilanne ei ole niin tuttu kuin vuosia kameran kanssa työskennelleiden henkilöiden. Kuvilla päästään hyvinkin lähelle henkilöä, esitystilanteessa valkokangas voi olla useita metrejä korkea, jolloin intiimistä tilanteesta muodostuu hyvin julkinen ja paljas. Elliptinen kerronta kumoo usein elokuvan heikkoutena pidetyn seikan, eli että elokuvassa voidaan näyttää vain osa todellisuudesta suorakaiteen muotoon rajattuna. Ellipsissä rajaaminen juuri on kerrontatapaa – elliptisen ajattelun mukaan elokuvan vahvuus on myös sen keskeisen sisällön ulkopuolisessa ilmaisutilassa.<sup>156</sup>

Bordwellin mukaan tärkeitä rajaukseen nimenomaan tilassa vaikuttavia tekijöitä ovat kuvasuhde, kuvakulma, -taso, korkeus ja etäisyys. Kuvasuhde on tärkeä rajauksellinen

---

154 Kiesiläinen 2009, 7

155 Pirilä; Kivi 2005, 27

156 Pirilä; Kivi 2005, 28-29

ratkaisu, eli lopullinen fyysisesti näkyvä muoto missä elokuva tullaan esittämään. Kuvasuhde (aspect ratio) kuvaa kuvan leveyden ja korkeuden suhdetta toisiinsa. Somma sommarumissa käytimme 16:9 (1.78:1)<sup>157</sup> laajakuvaa, mikä on nykyään yleisin kuvasuhde 4:3 (1.33:1) -kuvasuhteen jäätyä lähes pois käytöstä. Performatiivisen moodin puitteissa laajakuva tuo myös mukaan kaivattua elokuvallisuutta.

#### a) Keittiö

Somma Sommarumissa Sinikka esitellään varsinaisesti kohtauksessa, jossa hän puuhailee keittiössä ja kertoo muutosta Siuroon ja sitä seuranneesta elämänmuutoksesta. Sisällä talon keittiössä Sinikka kattaa aamukahvipöytää. Kuva pysyy laajana Sinikan toteuttaessa askareita käsillään paikkoja tunnustellen. Sinikan poteman silmänpohjien rappeutumisen myötä hän on lähes sokeutunut. Sinikka kertoo miten terveys vaikuttaa arjesta selviytymiseen ja heidän elämäänsä vanhassa koulurakennuksessa. Sinikka ei enää pärjäisikään muaalla, sillä kotona hän muistaa mistä esineet ja tavarat löytyvät ja pystyy liikkumaan näkemättä.

Kohtaus on kuvattu laajalla linsillä, hitaan kamera-ajon poimiessa ensin piirongin päällä olevia esineitä, kirjoja ja kuvia ja paljastaen sen jälkeen Sinikan keittiön oviaukosta – edelleen etäällä katsojasta. Esittelyjakson idea onkin tuoda Sinikan taustaa ja persoonallisuutta esiin hänen tavaroidensa ja elinympäristönsä kautta. Tätä kautta rakentuu tarkkanäköinen dialogi Nicholsin performatiivisuuden ja totuuden kanssa. Sam Gosling on tutkinut Teksasin yliopistossa voyerismin vaikutusta ihmisestä tehtäviin havaintoihin. Hänen menetelmässään havaintoja tekevä ryhmä on tutustunut ihmisten koteihin. Näiden huomioiden perusteella on voitu päätellä paitsi asukkaan sukupuoli ja ikä myös paljon tämän luonteesta, persoonallisuudesta, arvoista, totumuksista, toiveista ja unelmista.

Somman piirongin kirjat, paperit, kynät sekä kehystetyt valokuvat näyttävät olleen niillä sijoillaan pitkään. Ne ovat löytäneet omat paikkansa ehkä vuosikymmeniä sitten ja ovat siten olennainen osa miljöötä. Piirongin pöydän etualalle on asetettu myös Somman elämäkerta, kirja joka toimii myös tutkielmani yhtenä kirjallisena lähteenä. Mukana on myös Aalto-maljakkotuomassa ilmi muotoilullista mielenkiintoa.

Kamera-ajon alkupäässä keittiön vasemmalta seinustalta paljastuu myös toinen piirongki, jossa huomion kiinnittävät kaksi isoa veistosta: kreikkalaisen hahmon rintakuva sekä Milon Venus (Milon Afrodite) Kreikan hellenistiseltä kaudelta. Alkuperäisen patsaan

---

157 Kuvasuhde voidaan ilmoittaa sekä kokonaislukuina että desimaalilukuina

uskotaan esittävän Afroditea, joka oli kreikkalainen rakkauden ja kauneuden jumalatar. Rakkaus ja kiinnostus kreikkalaiseen taiteeseen n. 100eaa antavat osviittaa, mihin Somman taide perimmältään nojaa.



KUVA 5. Sinikka on lähestulkoon sokea, mutta pyrkii yhä edelleen viettämään normaalia elämää Ossin kanssa. Kuvassa hän laittaa kahvipöytää valmiiksi. Kohtaus on rajattu siten, että etualan piironki esineineen on saatu mahdutettua mukaan kuva-alaan toimiakseen peilinä eletyn elämän ja nykyajan välillä.

Mitä sitten on rajattu kuvan ulkopuolelle? Huomio kiinnittyy katsojan kannalta ensisijaisesti keittiön suppeaan näkymään. Oviaukko rajaa keittiöstä pimentoon lieden, puolet pöydästä sekä sängystä ja takahuoneen kokonaisuudessaan. Silti informaatio riittää katsojalle, tilanteen ollessa niin tuttu ja arkipäiväinen. Tiukka rajaus ei paljasta kuvasta kerralla kaikkea, vaan jättää myös katsojan mielikuvitukselle tilaa.

Usein tapahtumapaikka näytetään katsojalle kohtauksen alussa niin sanotulla **esittelykuvalla** (establishing shot). -- Kun esittelykuvassa on ihmisiä, se pitää ottaa siten, että leikkaus varsinaiseen tilanteeseen onnistuu.<sup>158</sup> Somma Sommarumissa koko miljöön esittely tapahtuu melko perinteiseen tapaan: ensin näemme laajan ulkokuvan talosta, jonne Ossi on kävelemässä. Seuraavaksi siirrymme sisätiloihin seuraamaan Sinikan toimia, hänen laittaessa kahvipöytää kuntoon. Ristiinleikkaus yhdistelee eri tilanteita ja henkilöitä

<sup>158</sup> Aaltonen, 2011, 256-257

keskenään ja siirtyminen sisätiloihin hitaalla kamera-ajolla toimii myöskin leikkauksen kannalta.

Uutta kohtausta ei aina tarvitse aloittaa esittelykuvalla, mutta Somma Sommarumin tapauksessa perinteinen muoto sopii yleisilmeeseen, joka korostaa elämän asettumista ja elämän ehtopuolen eteerisyyttä. Esittelykuva jatkoi samalla performatiivisen moodin esittämistapaa, joka liikkuu kuvakulmien suhteen vahvasti fiktioelokuvan perinteissä. Somma sommarum voidaankin nähdä valtavirtaelokuvan perinteen jatkajana: Valtavirtaelokuvassa *ekspositio* (kuinka paljon kuvattavista henkilöistä annetaan tietoa katsojalle) on yleensä *keskitetty* ja *varhainen*.<sup>159</sup> Päähenkilöt ja heidän elinpiirinsä esitellään varsin perusteellisesti elokuvan alussa luoden katsojalle varmemman pohjan hypoteesilleen tarinan lopputuloksesta.

Fiktioelokuvista mukaan tuotiin lisäksi useat kamera-ajot, ristiinleikkaukset sekä valaisu. Kuvakulmat eivät saa olla tarkoituksellisen huomionhakuksia, jotta visuaalisuus ei vie tehoa teoksen muilta osa-alueilta. Nicholsin moodien reflektiivisyys nousee tässä tärkeäksi: kuvallisten ratkaisuiden ja yksittäisten kuvien motiivi täytyy selittyä vastatakseen kysymykseen *mitä haluan kuvalla kertoa ja millaista tunnelmaa välittää katsojalle?* Eheässä kokonaisuudessa jokaisella yksittäisellä kuvalla on tarinaa rakentava tarkoituksensa.

## b) Työhuone

Ossin työhuone oli hyvin inspiroiva paikka kuvata. Veistospuiston jälkeen se kuvasti selkeimmin taiteilijan persoonaa. Työhuoneessa Ossin sielu oli asetettu ikäänkuin näytteille – huoneessa roikkui työkaluja seinillä, keskeneräisiä ja valmiita teoksia siellä täällä, presidentin myöntämä kunniakirja, lehtileikkeitä... Siis kokonainen elämä.

Kuva Ossista istutettuna työhuoneensa keskelle toimii rajauksellisesti hyvin vahvasti, jättäen päähenkilön kuvan alaosaan kun ympäröivälle tilalle annetaan avaruutta. Kuva on informaatorikas, mutta tätä tulvaa on pyritty hillitsemään muuten verkkaisella kerronnalla sekä valaisulla, joka nostaa keskeiset elementit esiin. Valaisuun käytettiin työhuoneen kuvaamisessa runsaasti aikaa, mutta palaan tähän tarkemmin valaisua käsittelevässä osuudessa.

Muiden tilalliseen rajaukseen vaikuttavien tekijöiden suhteen en halunnut ylenkatsoa tai tehdä päähenkilöstä marttyyriä kuvan korkeuden tai kulman avulla. Jätin

---

159 Bacon 2000, 100

katsojan päätettäväksi kuvattavien henkilöiden tekemän vaikutelman. Sen sijaan osassa kohtauksissa otin tietoisesti etäisyyttä kuvattaviin henkilöihin, koska ympäröivät tilat kertoivat niin yksityiskohtaisesti omaa tarinaansa. Syntyi mielenkiintoinen dialogi kuvattavien henkilöiden, tilan avaruuden sekä oman totuuskäsitykseni kanssa.



KUVA 6. Ossi poseeraamassa työhuoneensa keskellä iltapäiväauringon himmeässä loisteessa. Näiden seinien sisällä teokset syntyvät ja saavat muotonsa. Pöydällä avoinna hänen leikekirjansa, minne on kertynyt tärkeitä uutisia vuosien varrelta.

Kuvassa kiinnittävät huomion paitsi kohdehenkilö itse, työkalujen, taideteosten sekä muiden tavaroiden harmonia niin sijoittelultaan kuin värimaailmaltaan. Ossin sininen paita, siniset kansiot ikkunan alla sekä pöydällä ja sininen kannu oikeassa laidassa luovat eeterisen tunnelman tilaan. Ihmisen asuessa samassa paikassa pitkään, tavarat löytävät luonnollisen paikkansa, jolloin ne sopivat ikäänkuin yhteen saumattomammin. Näin on myös käynyt Somman työtilassa.

Työhuone tulee varmasti parhaiten esiin kaikkine ulottuvuuksineen valokuvien selailua kuvaavassa jaksossa. Kohtaus alkaa lähikuvalla Ossin kädestä hänen kääntäessä valokuva-albumin sivua. Tämän jälkeen siirrytään hitaaseen kamera-ajoon, joka lähtee liikkeelle Ossin tekemästä naisfiguurista. Ajon edetessä fokus muuttuu teoksesta taustalla valokuva-albumia tutkivaan Ossiin. Tiivis rajaus korostaa kuva-alan kahta informaatiolähdettä; teosta ja muistoja valokuvien muodossa (so. vanhuus). Tämän jälkeen

kuvakoko muuttuu laajaksi yleiskuvaksi, jolloin katsojalle avautuu näkymä taiteilijan työhuoneeseen kokonaisuudessaan. Yleiskuvassa näemme taustalla lisää figuureja – Ossin luomuksia, joita on kaikkialla.

Vasta tässä vaiheessa töiden ja muistojen suhde konkretisoituu näkymään tilasta, josta teokset ovat lähteneet tai jossa ne ovat saaneet alkunsa. Kuvan rajaavat ominaisuudet saavat näin katsojan nostamaan erityisen tarkkailun alaisiksi yksittäisiä asioita jotka muuten hukkuisivat informaatiotulvaan. Laajassa kuvassa mm. paljastuvat kolme muuta työskentelevää figuuria työpöydän etualalla sekä taustan ikkunoista puskeva vehreys. Kesäinen Siuro näyttäytyy elokuvassa vihreyttä hehkuvana luonnonkauniina paikkana, ja lähes jokainen kuva sisältää edes jossain määrin tämän värin ideologista painoarvoa.

### c) Veistospuisto

Performatiivisuus sopi erityisen hyvin ilmentämään muutenkin fantasianomaista veistospuistoa, joka löytyi piha-alueen laidalta. Veistospuisto esittäytyy visuaalisimpana tapahtumapaikkana niin valaistuksellisesti, kamera-ajoiltaan kuin kuvakulmiltankin. Puisto rakentuu sitä halkovan polun molemmin puolin. Teokset ovat hyvin erityyppisiä, vaikka toistuvia teemoja (kuten tuoleja tai figuureja) esiintyykin usein. Mukana on myös varsin ironisia teoksia matkapuhelimeen puhuvista hahmoista aina moottoritiellä olevaan punaiseen autoon.

Puisto pitää sisällään noin 300 metriä pitkän veistosten reunustaman polun nimeltä Via Dolorosa. Ossin kävellessä polkua pitkin lähdetään liikkeelle laajalla sivukuvalla koko tapahtumapaikasta. Ossin tullessa teoksensa kohdalle hän vilkaisee ylös aurinkoon jolloin siirrytään tiiviimpään kuvakokoon vastapäätä häntä. Tällä halutaan luoda merkitys itse teokselle, näyttää katsojalle Ossin suoma huomio sille ja toisaalta kiinnittää huomio sen yksityiskohtiin. Tämän pienen yksityiskohdan jälkeen siirrytään takaisin laajaan yleiskuvaan mikä päättää kuvan pehmeästi.

Veistospuistoon palataan vielä lyhyesti elokuvan lopussa, missä nähdään Ossi kävelemässä syvälle metsään teostensa luo. Kuva on näyttävä laajuudessaan – vihreys puskee kuvasta voimakkaasti reflektoiden Somman ideologista väriä ja teostensa kotia sekä sijoituspaikkaa. Tarina on lopussa ja päähenkilö on päässyt kotiin. Laajan linssinkään käyttö ei riitä kuitenkaan saamaan taivasta kuvaan mukaan, mikä vain korostaa veistospuiston kokonaisvaltaisuutta. Kuvaa ei varsinaisesti suunniteltu elokuvan loppuun, vaan ratkaisu on syntynyt vasta leikkauspöydällä. Dokumenttielokuvan kuvaaminen

eroaakin paljon muista elokuvan muodoista, sillä dokumenttielokuvan raamit eivät piirry yhtä selkeästi kuvaustilanteesta ja intuition merkitys korostuu.

#### 5.4.2 Ajallinen ulottuvuus

Ajallisen ulottuvuuden kannalta tarkastelen seuraavaksi elokuvan sisäisen maailman aikaa sekä teknistä, otoksen kestosta ilmenevää aika-ulottuvuutta. Valmiissa elokuvassa otoksen keston määrittelee loppujen lopuksi ohjaaja ja leikkaaja, eikä kuvaajalla normaalisti ole enää päätäntävaltaa tässä vaiheessa. Elokuvan raakaversioita esitettiin kuitenkin työryhmällekin, joten olin kommentoimassa ja vaikuttamassa sitä kautta kuvien kestonkin. Ohjaajan kanssa välillämme vallitsi kuitenkin selkeä konsensus elokuvan yleisilmeestä ja päämääristä, mihin halusimme kerrontaa kuljettaa.

Elokuvantekijän kannalta olennainen kysymys on: miksi tämä hetki on merkityksellinen? Samalla tavalla kuin kuvaaja rajaa kuvan reunojen ulkopuolelle asioita, jotka eivät kuulu elokuvaan, hän rajaa asioita kuvan ajan ulkopuolelle. Kyse onkin enemmän siitä, mihin mihin haluamme katsojan huomion kiinnittyvän. Loppujen lopuksi kuvan motiivi ratkaisee, eli mitä on kuvattu kuten Bordwell teoksessaan nostaa esiin.<sup>160</sup>

Käsittelen ajallista rajaamista merkityksen kautta, eli mikä kuvassa on merkittävää, entä mikä kiinnittää huomion? Mielestäni Sinikka on tarinan kiinnostavin hahmo ja teoksen yleisilmettä pehmittävä elementti. Sinikka varastaa tilanteen aina esiintyessään kuvissa, johtuen ehkä hänen vilpittömyydestään ja pyyteettömyydestään. Roland Barthes käyttää hätkähdyttävästä ja kertojan valppauden herättävästä kuvan yksityiskohdasta nimitystä punctum.<sup>161</sup> Vaikka käsite on alunperin tarkoitettu määrittämään valokuvan kiintopisteitä, koen sen sopivan myös dokumenttielokuvan kohtausten tarkasteluun. Valokuvan ja dokumenttielokuvan todistusvoimat nojaavat kuitenkin samoihin teeseihin ja vaikuttavuus syntyy kuvan totuus-aspektista.

Tarinaa kerrottaessa voidaan vaihtaa aikamuotoa preesensistä pluskvamperfektiin. Elokuvaohjaaja Andrei Tarkovski mukaan elokuva on ainoa taidemuoto, joka tallentaa aikaa. Tarkovskille elokuva oli ajan veistämistä. Miten aika sitten yksittäisessä kuvassa ilmenee? Tarkovskin mukaan sen aistimus syntyy siellä, missä tapahtumien takana tuntuu jonkinlainen olennainen totuus, silloin kun katsoja täysin selvästi tiedostaa, että kuvassa ei

---

<sup>160</sup> Bordwell 1997, 167

<sup>161</sup> Mäkiranta 2008, 152

ole koettavissa vain sen näkyvä puoli vaan että se ainoastaan vihjaa johonkin kuvan ulkopuoliseen, äärettömyyteen levittäytyvään elämään.<sup>162</sup>

Somma sommarumissa ajallinen raja on tietoisesti veteen piirretty viiva. Somman pariskunta asuu täysin omassa maailmassaan Siuron kylän laidalla. Toiseutta korostaa Ossin fantasiomainen veistospuisto, joka on kaikessa kauneudessaan ja kauheudessaan kiehtova matka yhden ihmisen elämään. Veistospuisto nousee keskeiseksi elementiksi dokumentin kannalta. Elokuvan toisena aiheena toimiva vanhuus asettaa Sommalle sekä katsojalle kysymyksen, mitä meistä jää jäljelle kaiken jälkeen? Onko elämäntyölläni ollut jokin tarkoitus? Dokumentissa selviää että Somman kotitalon vuokrasuhdetta ollaan esitetty purettavaksi, mikä tarkoittaisi todennäköisesti veistospuistonkin menettämistä ellei teoksille löytyisi uutta sijoituspaikkaa.

Bordwellin mukaan oton kestoa voidaan säädellä joko teknisesti tai muuttamalla ”oikeaa” kestoa. Teknistä ajan säätämistä on kuvausnopeuden vaihtaminen tai time lapse -kuvan (eli ns. intervallikuvaus / sekvenssikuvaus) ottaminen. Sommassa kuvausnopeuden teknistä säätöä ei juurikaan ollut, vaikka harkitusti käytettynä se onkin hyvä tehokeino. Aihepiirillä oli varmasti oma vaikutuksensa päätökseen – luonnon ympäröimään seesteiseen tarinaan en halunnut mukaan mitään ylimääräistä, vaan halusin säilyttää myös teknisesti mahdollisimman luonnollisen lähestymistavan.

Elokuvan sisällä tapahtuva ajallinen muutos syntyy monesti vasta leikkauspöydällä, mutta tarinan aikaperspektiivin selvittäminen ennen kuvauksia helpottaa kuvaajankin työskentelyä ajallisten ulottuvuuksien ja siirtymien hahmottamisessa. Pitäytyminen tarinankerronnallisesti preesensissä oli Somman kohdalla valinta, jolla haluttiin ilmentää ajan ja ihmiselämän pysähtymätöntä kulkua. Fiktioelokuvan historiasta löytyy monia mielenkiintoisia kokeiluja aikaperspektiivin muuttamiseksi: Hitchcockin *Köysi*<sup>163</sup>, joka kuvattiin näennäisesti ”yhdellä otolla” sekä Orson Wellesin *Citizen Kanen* ”News on the March” -kohtaus.<sup>164</sup>

Ajan olemus on jatkuvaa muutosta ja liikettä. Monet kaksi- ja kolmiulotteiset ilmaisumuodot, kuten esimerkiksi perinteinen kuvataide pyrkivät staattisiin ja aikaa vangitseviin olomuotoihin. Elokuvan tärkein sommittelutekijä on ns. **neljäs ulottuvuus** eli aika ja sen kesto.<sup>165</sup> André Bazinin otti teoreettisen aloitteen nähdä elokuva taiteenlajina

---

162 Tarkovski 1989, 155

163 Käyttämättä varsinaisia leikkauksia, vain siirtymät naamioiden, Hitchcock kuvasi kymmenen minuutin mittaisiin otoksiin, mistä syntyi kokonaisvaikutelma yhdestä jatkuvasta otoksesta elokuvan keston ollessa sama kuin toiminnan varsinaisen keston.

164 Bordwell 1997, 260

165 Pirilä; Kivi 2005, 155



joka riippuu ”oikeasta ajasta”. Kuten valokuvaaminen, elokuvaaminenkin on ”recording process”. Valokuvaamisen ja elokuvaamisen erona hän kuitenkin mainitsee sen, että valokuva kuvaa pelkästään *tilaa*, kun taas elokuvalla on myöskin *aikaulottuvuus*.

Jos taidemaailman kuvauksessa Ossi nouseekin päärooliin, kotona tilan valtaa Sinikan lämmin persoona. Pariskunnan kotona kuvatut jaksot etenevät Sinikan tahdissa, hän on primus motor jolle kerronnallinen vastuu siirtyy. Sinikka on myös dokumentin elinvoiman kannalta tärkeä hahmo. Hän vastaa Somma sommarumin tunteisiin vetoavasta puolesta, Ossin ollessa rationaalisempi hahmo. Sinikan merkityksen huomaa myös teosta arvioitaessa kokonaisuutena – hänelle on annettu huomattavan paljon ruutuaikaa suhteessa siihen, että dokumentin varsinainen päähenkilö on Ossi ja hänen taiteensa.

Somma sommarumin prologissa on pitkä kuva Ossista ja Sinikasta istumassa keittiön pöydän ääressä keskustelemassa arjestaan, taiteesta ja kuoleman väistämättömyydestä. Kamera ei liiku minnekään, se on asetettu osittain oven karmin taakse ja valonlähteenä toimii pelkkä ikkunasta tuleva luonnonvalo heijastettuna puhujiin. Kuvan myötä päästään heidän yksityiseen hetkeensä, jotain intiimiä rikotaan. Pitkät hitaat otokset antavat syvyyttä otokselle – se pakottaa katsojan tarkastelemaan valitsemaani hetkeä lähemmin.

Palaamme jälleen kuvan motiivin käsittelemiseen. Barthesin määrittelemä punctum nousee tässä esiin, kun katsoja löytää päähenkilöiden yksityisestä keskustelusta yleismaailmallisen aiheen, joka koskee kaikkia – kuoleman. Punctum on kuin ”nuoli tai osuma, joka pistää katsojaa ja aiheuttaa hänessä tunnereaktion”.<sup>166</sup> Mäkirannan mukaan omaelämäkerrallisuus voi toisaalta vaikeuttaa studiumia häiritsevien yksityiskohtien (punctumien) löytämistä. Hänen mukaansa ”kuvia ja niiden merkityksiä usein kullataan”.<sup>167</sup> Kuolemaa koskevasta keskustelusta esiin nousevan punctumin voi tehdä myös Sinikan kertomuksesta.

Otoksen kesto on samassa suhteessa otokselle suomamme arvostuksen ja tärkeyden kanssa. Ennen elokuvan puoltaväliä Sinikka kertoo Ossin ja hänen kauppareissullaan sattuneesta kimmelluksesta jonka kuvasin yhdellä pitkällä kamera-ajolla. Ajo alkaa laajasta kokokuvasta tarinan alussa ja päättyy puolikuvaan.

Kamera-ajo johdattelee katsojan mielenkiinnon kohti tarinan kliimaksia. Kohtausta on dramaturgisesti merkittävä henkilöhahmojen elävoittämisen kannalta. Sinikka on henkilönä myöskin samaistuttavampi kuin Ossi, joten elokuvan kerronnallisen rytmin

---

166 Mäkiranta 2008, 152

167 Mäkiranta 2008, 153

kannalta hänen osuutensa on tärkeä. Tämän vuoksi halusin antaa Sinikan kertomukselle tilaa myös ajallisesti. Vaikka kuvaamme todellisuutta ja tapahtumat ovat todellisia, tilanne on kuitenkin rakennettu performaatio, jossa Sinikan tarinaa vahvistetaan ja elävöitetään performatiivisen moodin näkökulmasta (kts. kuva alla).



KUVA 7. Sinikka kertoo hänen ja Ossin kauppareissusta. Rajaus vahvistaa vanhuuden teemaa: enemmän elettyä on jo takana.

Kamera-ajolla saadaan aikaan performaation kannalta tärkeät seikat korostettua katsojalle. Ajo tapahtuu lisäksi hyvin hitaasti, häiritsemättä katsomiskokemusta. Tekijän ja elokuvan ja aina katsojan välinen totuuspuhuminen rakentuu tätä kautta huomaamatta, katsojan poimiessa ja vastaanottaessa oman näkemykseni kuvatusta tilanteesta. Nicholsin performatiossa viittaussuhde muuttuu griersonilaisesta historiallisesta todellisuudesta pikemminkin itse katsojaan. Kuvattavat henkilötkin ovat itsenäisiä subjekteja sen sijaan, että olisivat vain kohteita.

Dokumentti viipyy paljon Ossin kasvoissa hänen kertoessaan omasta taiteestaan. Tätä ns. puhuvaa päätä on kuvitettu hänen teoksillaan tai kuvilla ympäristöstä. Haastattelumuoto on lähestulkoon pakollinen tämäntyyppisessä kertovassa dokumentissa, mikäli halutaan saada mahdutettua puoleen tuntiin taiteilijan elämän läpileikkaus – tai edes osa siitä. Haastattelu eli puhuva pää oli cinema vérité'n looginen jatke: välittömyyden tuntua korostettiin antamalla elokuvan päähenkilöiden selittää asioita omin sanoin ja

omasta näkökulmastaan.<sup>168</sup>

Haastattelun funktio on Somma sommarumissa rakenteellinen – selittämällä tapahtumien kulkua haastateltava antaa elokuvalle loogisen rakenteen. Elokuva on kuitenkin audiovisuaalinen kerrontamuoto, joten liian pitkät yksittäiset kuvat raskauttavat kerrontaa ja katsojan taakkaa. Kuvituskuviin tarkoitus on paitsi elävöittää kerrontaa myöskin antaa lisää informaatiota käsitellyistä aiheista. Ossin haastattelukuvia on kuvattu osittain A- ja B-kameralla. Koska kyse on kuitenkin kuvakompositioltaan yksinkertaisesta kuvasta, tärkeämmäksi on noussut auditatiivinen puoli.

Somma sommarum tapahtuu presensissä. Sinikka ja Ossi Somma kertovat elämästään nykyhetkessä. Teokset toimivat linkkinä ajalliseen ulottuvuuteen; teosten kautta Ossi peilaa menneisyyttään nykyisyyteen. Monet hänen teoksistaan sisältävät kannanoton johonkin. Teokset ovat myös hyvin omakohtaisia – tätä käytetäänkin kerronnallisesti hyväksi yhdistelemällä esimerkiksi Ossin kertomusta autokolaristaan sekä taideteoksena pihamaalla seisovaa ruostunutta autoa.

## 5.5 Valon säätely

Normaalisti elokuvauksessa valaistus jaetaan teknilliseen ja kerronnalliseen valaistukseen. Teknillinen valaistus tarkoittaa sitä, että valoa on riittävästi digitaalikameran valoherkälle sensorille jotta kuva tallentuu mahdollisimman hyvälaatuisena. Kerronnallinen valaistus taas käsittää halutunlaisen tunnelman tai ajankohdan määrittämisen sekä katsojan huomion kiinnittämisen keskeiseen aiheeseen.

Dokumenttielokuvassa voidaan Aaltosen mukaan valaista kolmella tavalla<sup>169</sup>:

- 1) täydellisesti, jolloin tilat valaistetaan samaan tapaan fiktiotuotannoissa. Tämä vie aikaa ja resursseja, mutta on mahdollista myös dokumenttielokuvassa. Sommassa käytimme tätä tapaa mahdollisimman paljon.
- 2) osittain vallitsevaa valoa täydentäen tai
- 3) kuvata kokonaan vallitsevassa valossa.

Dokumenttielokuvaa ei ole tapana valaista yhtä paljon kuin esimerkiksi fiktielokuvia,

---

<sup>168</sup> Webster; Elokuvantaju, verkko-oppimateriaali

<sup>169</sup> Aaltonen 2006, 268-269

johtuen dokumentaarin luonteesta – aikaavievä valaisu vie helposti ainutlaatuisia hetkiä itse kohteen tallentamisesta sekä muuttaa tunnelman helposti *tehdyn näköiseksi*. Autenttisuus kärsii. Onkin yleistä, että dokumenttielokuva joudutaan kuvaamaan ainakin osittain epätydyttävässä valaistuksessa. Tällöin kuvaajana pystyn vaikuttamaan kuvattavien henkilöiden liikuttelulla paikkaan, jossa valoa riittää. Tällaisia paikkoja voivat olla esimerkiksi ikkunan läheisyydessä, jonne lankeaa luonnonvaloa tai vastaavasti hehkulampun alla mikäli sellaisia on tilassa. Dokumenttielokuvaa tehdessä kuvauspaikan ja kuvausajankohdan valitseminen onkin oikeastaan jo valaisua sinällään.<sup>170</sup>

Autenttisuus ja totuudellisuus liittyvät rajanvetoon fiktion kanssa.<sup>171</sup> Jos elokuva on ilmoitettu dokumenttielokuvaksi, elokuvassa esiintyvien henkilöiden tulee olla autenttisia. Virpi Suutarin mukaan kaikki tietävät dokumentaarin olevan ”meidän (tekijöiden, kirjoittajan huom.) persoonallista tulkintaa jostakin todellisuudesta”. Käsikirjoittaja Heikki Huttu-Hiltunen taas puhuu ”kontaktin totuudesta”. Jos dokumentin esittämä tapahtuma tai kontakti perustuu faktaan, ei ole väliä lavastetaanko tilanne uudelleen kuvauksia varten myöhemmin. Tärkeintä on, ”että kontaktin luonne ja totuus säilyvät”.

Poikkeuksena sääntöön pitäisin juurikin valitsemaamme performatiivista moodia (vrt. Nicholsin jaottelu) jossa näytteilleasettelu nousee myös tärkeään rooliin. Tätä ratkaisua tuki mielestäni se, että kuvasimme hyvin rauhallisessa työskentely-ympäristössä, jossa meillä oli käytössämme runsaasti aikaa rakentaa kuvista myös visuaalisesti nautittavia. Kun teknisesti oltiin valmiita, työryhmä antoi tilaa itse päähenkilöille ja ohjaajalle työstää tilannetta. Itse olin tässä vaiheessa enemmänkin tarkkailijan roolissa seuraten tapahtumia ja kuvaten emotionaalisesti tai tarinan kannalta tärkeitä otoksia.

### 5.5.1 Valaisu fiktioelokuvien tapaan

Elokuvavalaisun keskeinen piirre on se, että valon lähde täytyy kyetä aina selittämään. Mikäli Ossi istuu kotinsa ruokapöydän ääressä ja häneen kohdistuu kylmää luonnonvaloa kasvojen vasempaan puoliskoon, täytyy visuaalisesta ilmeestä käydä ilmi että valonlähde on ikkuna ja sieltä tuleva luonnonvalo. Luonnonvalokin on valoa joka joudutaan yleisesti ottaen aina rakentamaan erikseen jotta se olisi riittävää. Pääasia että katsojalle luodaan illuusio auringonvalosta, johon hän ei oikeastaan edes kiinnitä huomiota. Hyvä valaisu on

---

170 Aaltonen 2006, 216

171 Aaltonen 2006, 168

kuin elokuvaleikkaus, onnistuessaan se istuu niin selkeästi kokonaisuuteen että se ei nouse liiaksi esiin. Kärjistetysti oikeaa aurinkoa ei tarvitse kantaa ikkunan taakse, riittää kun sytyttää sellaisen katsojan mieleen.

Somma Sommarum haluttiin valaista aivan kuten fiktioelokuvat, joten meillä olikin melkein fiktiotuotantoon verrattava valokalusto mukana. Somman perheen kodin sisätilojen valaisuun käytettiin runsaasti aikaa, kuten myös työhuoneen sekä vajan valaistukselliseen ilmeeseen. Halusin korottaa kuvattavien profiilia ja tehdä kuvista täyteläisempiä. Kuvaustyylini on hyvin askeettinen joten siirrän myös paljon painoarvoa valaisuun.

Valaisun tarve riippuu monesta seikasta. Pekka Aine valaisee tarpeen ja resurssien mukaan: ”Ei ole välttämätöntä valaista tilaa, jos valitaan kuvauspaikat ja vuorokaudenajat siten, että pärjätään ilman valaisua. Mutta jos on isoja tiloja, joissa valoa ei riitä ja ei olla valmiita hyväksymään kuvan kohinan lisääntymistä, tarvitaan valoa”.<sup>172</sup>



KUVA 8. Ossi kävelemässä Via Dolorosan poikki. Metsän vehreys lähestulkoon nielee taiteilijan.

Veistospuistossa kuvasimme Aaltosen määritelmien mukaan kokonaan vallitsevassa valossa. Minkäänlaista keinovaloa ei ole käytetty – eikä siihen olisi ollut mitään syytä, sillä puistoon siivilöityi puiden välistä juuri sopivasti valoa. Joissain kohdin käytössämme oli heijastavia pintoja refleктоimaan auringon valoa haluttuun suuntaan.

<sup>172</sup> Aine 1.7.2013, puhelinhaastattelu

Myös valaisematta jättäminen on valaisua. Performaatio voikin rakentua myös pienin elein. Veistospuisto kylpee siis luonnonvalossa, mikä kerronnallisesti toimii paikan tunnelman luojana. Jarkko T. Laine ei valaise lähtökohtaisesti dokumenttielokuviaan ollenkaan: ”Emmehän me valaise omaa elämäämmeäkään, niin että se näyttäisi valaistulta. Se on valaistu siksi, että näemme liikkua kodeissamme”.<sup>173</sup> Poikkeuksiakin löytyy: ”Haastattelut on asia erikseen. Mutta en itse valaise niitäkään, vaan etsin hyvän ikkunanpielen, missä on mielenkiintoinen valo”. Lasse Naukkarinen käyttää tämänhetkisessä projektissaan (joka Somma sommarumin tapaan on taiteilijamuotokuva) lisävaloa apunaan. Tarve valaisulle on vaihdellut tilanteen mukaan: ”Aikoinaan kun filmit eivät olleet herkkiä, eivätkä objektiivit valovoimaisia, jouduin valaisemaan. Sitten oli pitkiä kausia, jolloin en juuri koskaan valaissut ”suoran elokuvan” hengessä”.<sup>174</sup>

Ulkovajassa olevien teosten kuvaamisessa teimme hieman kokeilevampaa valaisua punaisen eri sävyin, mikä antaa mahdollisuuden kurkistaa myös Somman ja ihmismielen pimeämpään puoleen. Veistokset sisällä noudattelivat samaa linjaa muiden teosten kanssa. Veistospuiston kaunis päivänvalo asettaa teokset positiivisempaan valoon, kun taas pimeässä vajassa ne näyttävät paikoin pelottavinakin ja uhkaavina. Tietysti puistonkin voi kokea uhkaavana sen jylhyytensä ja hiljaisuutensa puolesta. Teokseen valittiin kuitenkin esitettäväksi luonnonvaloisa puisto ja pimeä vaja.

Vihreys veistospuistossa kutsuu luokseen, se tulvii elämää. Se on Somman elämäntyö puhtaimmillaan. Veistospuisto on vaikuttava näky, joka toimii allegoriana Ossin sieluun, sillä sieltä se on peräisin ja sitä se ilmentää. Koti ja sisätilat ovat taas turvapaikka ulkomaailmasta. Se ilmentää Somman pariskunnan halua asua syrjässä muiden katseilta. Taide on se aspekti, mikä on esillä ja tarkkailun alaisena, ei hän itse henkilönä.

### 5.5.2 Värimäärittely yleisesti

Toimin dokumentissa myös värimäärittelijänä, mikä on kuvaajalle ihanteellinen tilanne. Värimäärittelyssä toteutetaan vielä viime kädessä muutoksia myös valaisuun, joten on tärkeää että kuvaaja pääsee (ellei värimäärittelemään) ainakin seuraamaan värimäärittelyä ja tarpeen vaatiessa vaikuttamaan muutoksiin. Värimäärittelystä voisi tehdä helposti oman tutkielmansa, mutta käyn aiheen läpi vain lyhyesti sillä päähuomioni kiinnittyi

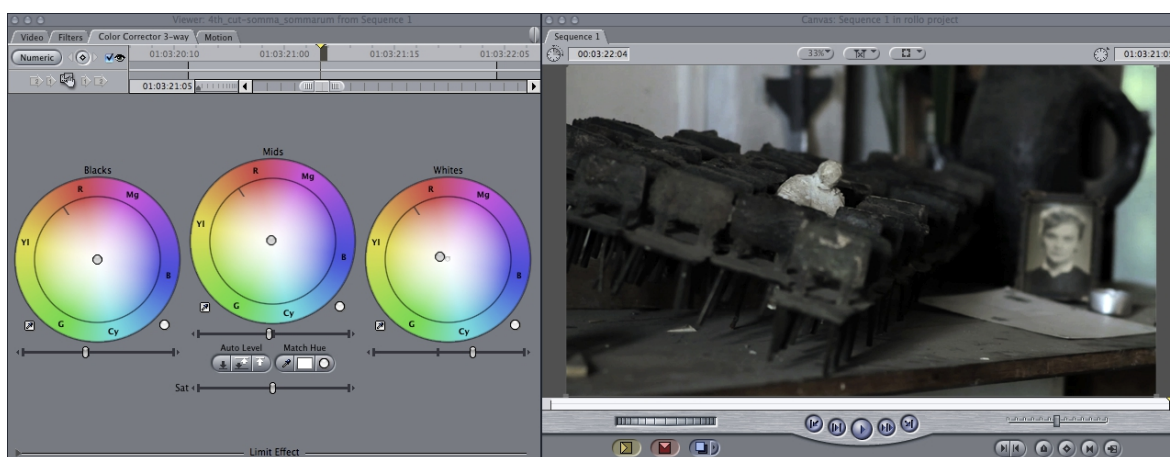
---

<sup>173</sup> Laine 12.3.2013, sähköpostihaastattelu

<sup>174</sup> Naukkarinen 11.6.2013, sähköpostihaastattelu

tutkimuksessani kuvaamiseen.

Dokumenttielokuvan värimääritleminen eroaa hieman fiktioelokuvista. Fiktiotuotannoissa värimäärittely käsittää usein kuvan rajumpaa muokkausta, mikä muuttaa alkuperäistä värimaailmaa ihan toiseen suuntaan. Dokumenttielokuviissa lisäksi saatetaan kuvata hyvin haasteellisissa olosuhteissa minkä vuoksi vastuuta lopullisesta kuvasta voi siirtyä paljonkin värimäärittelijälle.



KUVA 9. Final Cut Pro:n oma Color Corrector 3-way -työkalu värikorjaukseen

Valaistukseen ei välttämättä ole pystytty vaikuttamaan kuvaustilanteessa vaan on jouduttu pärjäämään luonnonvalolla. Tämä asettaa omat haasteensa jälkityövaiheeseen. Lisätyötä saattavat aiheuttaa myöskin vaillinainen kameran säätöjen tarkistus kuten esimerkiksi valkotasapainon ottamatta jättäminen. Somma sommarumissa B-kameran jotkin otokset tuottivat päänaavaa, kun asetuksia ei oltu säädetty oikein kuvausvaiheessa.

Värimäärityssä pyritään saamaan värien jatkuvuus säilymään kohtauksesta toiseen, muuttamaan niitä vastaamaan haluttua tunnelmaa sekä värisävyjen säätäminen oikeanlaiseksi. Final Cut Pro:n Color Corrector -työkalulla pystyy toteuttamaan kaikki perinteiset toiminnot mitä värimäärityksessä kaipaa. Aloitin ensimmäisenä mustan tasojen hakemisella, jolloin määrittelin miten mustaa musta on.

Kevin Shaw on jakanut värimäärityksen kolmeen vaiheeseen<sup>175</sup>, jotka ovat:

- 1) värimääritys (color correction)
- 2) kuvan korostukset (color enhancement)
- 3) luovuus (color creativity)

<sup>175</sup> Shaw 2005, verkkomateriaali

Digitaalisen videon värimääritys voidaan toteuttaa kahdella tavalla: erityisessä värimääritys-yksikössä laitteistopohjaisesti tai non-lineaarissa editointiyksikössä ohjelmistopohjaisesti. Somma sommarumissa käytimme jälkimmäistä tapaa, koska ohjelmistopohjainen työskentely sopi tuotannollisesti meille paremmin, vaikka laitteiston suoritustehossa jäätiinkin jälkeen. Olihan kyseessä maltillisen budjetin ja pienen työryhmän projekti.

Värimääritys jakaantuu primääri- ja sekundääri- värimääritykseen. Primääri- värimäärityksessä keskitytään koko kuva-alaan kohdistuviin kontrastin, värilämpötilan tai värikylläisyyden muutoksiin. Säätöjä voidaan tehdä yksityiskohtaisesti vaikuttamalla kontrastiin ja eri värisävyjen varjoalueeseen, tummiin sävyihin, keskisävyihin ja kirkkaisiin kohtiin. Ihmissilmä kuitenkin väsyy ja ”tottuu” nopeasti kuvaan värimäärityksessä sitä, joten apuvälineitäkin tarvitaan. Primääri- korjausvaiheessa hyvänä apuvälineenä toimivat mittalaitteet eli skoopit. Sekundääri- värimäärityksessä taas kuvasta valitaan tietty alue johon halutaan tehdä muutoksia. Sekundääri- korjauksessa voidaan vaikuttaa vaikka taustan väriin tai korostaa jotain osaa kuvasta. Nämä onnistuvat maskauksen, käyrien tai key-tekniikoiden (avannus) avulla. Muutoksia voidaan tehdä mm. kontrastiin tai väriin.

Värimääritys lähtee normaalisti liikkeelle säätämällä kontrasti kohdilleen. Ensin säädetään mustan tasot, ts. määritellään miten mustaa musta on. Tämän jälkeen tehdään sama kirkkaille tasoille. Lopuksi säädetään keskisävyt kuntoon. Näiden sävyjen määritykseen color correctorista löytyy pipetti-työkalu, joka mittaa keskiarvon halutusta kohdasta. Lopuksi teoksen yleisilme tarkistetaan kuntoon. Tässä vaiheessa käydään läpi, tarvitseeko jokin kohta esim. filttäreitä tai muita efektejä, kuten sharpenia, vignettea tai de-interlacea. Tärkeää on ottaa huomioon myös, miten yksittäiset kuvat käyttäytyvät värimaailmaltaan toisiinsa nähden. Kokonaisuus ja teoksen yhteneväisyys on pidettävä koko ajan mielessä.

### 5.5.3 Somma Sommarumin värimääritys

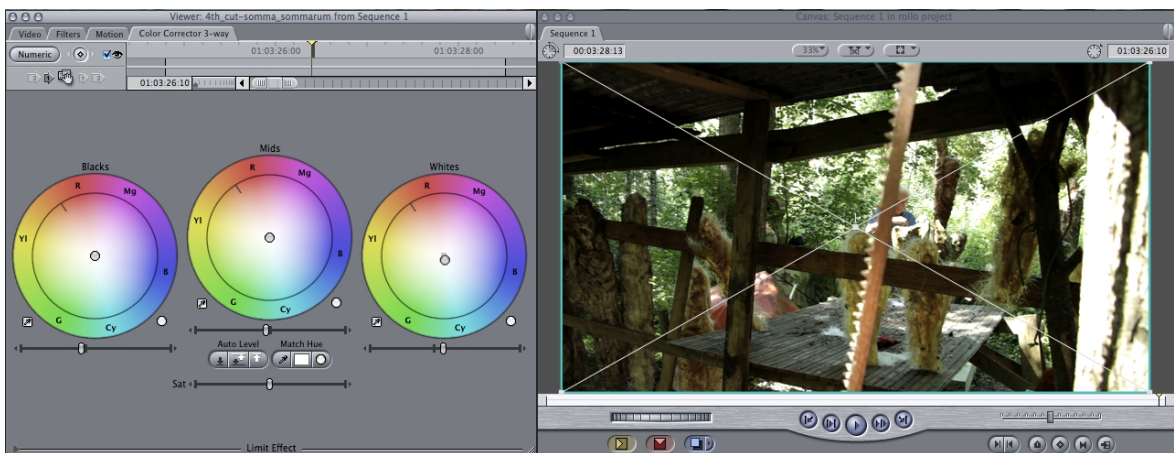
Värimäärityksessä elokuvan Final Cut Pro:lla. Kyseessä oli aika yksinkertainen prosessi, joka normaalisti toteutetaan Colorissa. Somman värimaailma oli aika hyvin balanssissa jo kuvaamassani materiaalissa, mikä vain korostaa raakamateriaalin laadun merkitystä.



Lisäksi dokumenttielokuvien luonteeseen sopii usein hillitympi värimääritys mikä mukailee paremmin alkuperäistä kuvamateriaalia. Näiden osalta Applen Final Cut Pro -editointiohjelman omat värikorjailutyökalut riittivät tähän tarpeeseen.

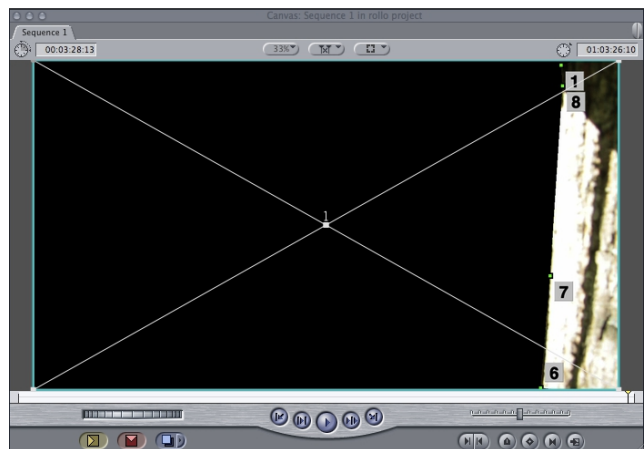
Kuten aiemmin kerroin, kuvausvaiheen säädöt oikeasta valotuksesta itse valaisuun helpottavat työskentelyä jälkitöiden osalta. Somma sommarumissa kuvat olivat pääsääntöisesti hyvälaatuisia, ongelmia ilmeni vain pienessä osassa B-kameran materiaalia. Käyn läpi seuraavassa ylivalottumista, latteaa kuvaa sekä kuvan tummien kohtien korjailua.

Ongelmallisin kuva värimäärityksen kannalta oli elokuvan ensimmäinen kuva, joka oli palanut puhki. Kyseessä oli B-kameralla otettu kuva Ossista työstämässä taideteostaan pihamaalla. Etualalla näkyy käsisahan ohut terä, johon osuva auringonvalo nostaa alueen kirkkauden tasojä siinä määrin, että kuva palaa siltä osin puhki. Lisäksi taustalla työskentelevän Ossin hiukset hohtavat melkoisessa auringonpaisteessa.



KUVA 10. Final Cut Pro:n työnäkymä sekä värikorjailu-filtteri

KUVA 11. Eight-point garbage mattella rajattu kuvan ongelmallinen ja käsitelyä vaativa alue



Puhkipalaneessa kohdassa kuvaa ei ole informaatiota, sitä on siis mahdoton paikata. Korkeintaan on mahdollista hienovarainen kriittisen kohdan manipulointi. Eri asia olisi, mikäli kuvan puhkipalaminen voitaisiin selittää tyyllillisesti, mutta tässä kohdin sille ei ollut perusteita. Täytyi siis yrittää pienillä korjauksilla muokata kuvaa paremmaksi.

Rajasin kuvasta (maskaus) sen osan, mitä halusin työstää. Maskauksen avulla säädöt eivät vaikuttaneet kuvan muihin osiin. Himmensin puhkipalanutta osaa laskemalla vaalean tasoja, varoen kuitenkin sävyttämistä kuvaa harmaaksi. Puhkipalanutta kuvaa käsittelemällä voidaan helposti säätää tasoja liikaa harmaan puolelle, mikä näyttää lähinnä ongelmakohtien vaisulta peittelyltä. Parempana pitäisin kuitenkin rehellistä ylivalottunutta kohdetta. Toinen mahdollisuus olisi ollut maskata ylivalottunut osa täysin mustaksi, jolloin katsoja olisi voinut pitää sitä kuvan etu-alana, eli epäselvänä kohteena jonka tarkoitus on saada syvyyttä kuvaan. Tämäkään ei ollut ratkaisu ongelmaan Sommassa, sillä puhkipalanut osa peitti niin ison osan kuva-alasta, että sen maskaus olisi ollut jo häiritsevää.

Latteasta tai harmaasta kuvasta toimii esimerkkinä Ossin haastattelukuvat Tampere-talolla. Näissä kuvissa koko tila oli kauttaaltaan hyvin vaalea ja Ossin pukeutuminen taas harmaata, joten minkäänlaista väripilkku ei kuvasta löytynyt. Kuvan korjailu tapahtui tässä kohdin kontrastia säätämällä voimakkaammaksi, kuvaa terävöittämällä sekä saturaation nostamisella. Kontrasti määrittelee, kuinka erilaiset varjo- ja valoalueet näkyvät kuvassa. Kontrastin nostaminen vaikuttaa valon mustiin- ja vaaleisiin sävyihin nostamalla niiden tasoja, joten kontrastin säätämisessä tulee noudattaa varovaisuutta. Sävyjen katoaminen tekee kuvasta monotonisen näköisen.

Etenkin amerikkalainen elokuva käyttää nykyään vahvaa kontrastia sekä vastaavasti matalaa saturaatiota, mikä tekee kuvasta hyvin käsitellyn näköisen.<sup>176</sup> Tyyllillisesti tällainen käsittely voi tukea fantasianomaisia tai selkeästi toisenlaiseen todellisuuteen sijoittuvia kerrontamuotoja. Dokumenttielokuvassa tekniikkaa on harvemmin käytetty.

Kuvan tummien kohtien korjailua tapahtui esimerkiksi Siuron kyltin sekä Ossin teosten kohdalla. Niissä teosten muoto saattoi jättää varjoalueita niihin, joten halusimme nostaa valoisuuden tasoja näissä kohdin jotta yksityiskohdat tulisivat selkeämmin esiin. Rajasin jälleen kuva-alan, jota halusin työstää. Työkaluna käytin FCP:n *8-point garbage mattea*, jolla pystyin määrittelemään kahdeksan pisteen avulla halutun alueen. Kuvan

---

<sup>176</sup> Kuuluu esimerkiksi löytyy Steven Spielbergin Pelastakaa sotamies Ryan -elokuvasta (Saving Private Ryan, Paramount Pictures 1998)

korjailu tapahtui normaalisti valotusta säätämällä.

Final Cut Pro:n efektilikoimasta käytössä olivat yleisesti lähinnä värikorjailutyökalut, vignette kuvan reuna-alueiden pehmentämiseen ja maskaus-työkalu. Filttereitä eli ns. suotimia en juurikaan hyödynnä, sillä useimpia niistä on käytetty audiovisuaalisissa teoksissa niin paljon ja ne muokkaavat mielestäni kuvaa liian räikeästi.

## 6 YHTEENVETO JA ARVIOINTI:

### Kuvaaja Nicholsin määrittelemän performanssin asettamisessa rajoissa

Tutkielmani lähtökohtana oli syventyä oman taiteellisen työskentelyni arviointiin ja kuvaajana tekemiini ilmaisullisiin valintoihin. Arvioinnin pohjana ja primaaritutkimusaineistonani on toiminut kuvaamani *Somma sommarum* (2012) -elokuva ja sen kuvaamiseen olennaisesti liittyvät kuvasuunnitelmat. Sekundaariaineistonani taas on ollut dokumenttielokuvan kuvaajille tekemäni haastattelut. Olen käyttänyt heidän kommenttejaan osana tutkielmaa reflektimaan omaa työskentelyäni. Lisäksi käytössäni on ollut väitöskirjoja sekä muuta oheiskirjallisuutta.

Tutkimuksessani tulee esille, että *Somma sommarum* ammentaa paljon myös fiktioelokuvan kerronnallisista konventioista. Se käyttää fiktioelokuvalla tyypillisiä vaikuttamisen keinoja, kuten tyylielästä valaistua kuvaa, kamera-ajoa sekä järjestettyjä tilanteita. Bill Nicholsin jaottelun mukaan kyse on performatiivisesta moodista, jossa kuvattavien henkilöiden ja maailman edelle menee näytteilleasettelu eli performanssi.

Performatiivinen moodi muokkaa ja uudelleenjärjestää paljon tallennettavia tilanteita, joten havainnoiva hetken tarttuminen ei yleisesti istu moodin luonteeseen. Pyrimme kuitenkin hyödyntämään dokumentin päähenkilöiden omaehtoista tarinaa kuvaamalla pitkiä ottoja heidän keskusteluistaan, jotka saattoivat saada yllättäviäkin suuntia. Leikkausvaiheessa teokseen valittiin sitten dramaturgisesti olennaisesti kohdat. Etenkin Sinikan rooli vahvistui dokumenttielokuvan edetessä.

Kuvan rajaamista tutkin Bordwellin sekä Kiesiläisen määritelmien kautta, joiden mukaan rajausta tapahtuu niin tilassa kuin ajassa. Kuvan rajaaminen ilmensi dokumenttielokuvassani ennen kaikkea omaa intentiota tilanteesta ja siitä mikä kerronnallisesti on tärkeää tuoda ilmi kuvan kautta.

Rajaus tilassa ilmenee *Somma sommarum*issa yleisimmin Ossin taideteosten tai henkilöhahmojen taustoittamisen kautta. Rajaan kuvan laajemmin, jos haluan saada kuvaan mukaan kuvattaville henkilöille tärkeitä esineitä tai asioita, jotka ilmentävät heidän maailmaansa. Esittelykuvissa tämä toimii erityisen hyvin, kuten *Somma*ssa henkilöiden esittelyjaksossa. Pelkästään kuvattavien henkilöiden koti ilmentää jo hyvin paljon heidän luonteestaan ja persoonastaan. Tämä oli havaittavissa keittiössä tai työhuoneessa kuvatuissa osuuksissa. Pyrin löytämään kuville aina motiivin: *Mitä on katsojan kannalta oleellista näyttää?* Merkitys kuville löytyi omasta mielenkiinnon kohteestani – vanhuuden

tarkastelemisesta. Marcel Martinin ellipsi -käsite korosti epäolennaisen poisrajaamista ja keskittymistä olennaiseen: Yritin keskittää katsojan huomion vanhuuden luopumisen tematiikkaan rajaamalla henkilöt mahdollisimman yksinäisiksi ja irralleen toisistaan. Yksinäisyys näkyi mm. jättämällä kohde keskelle laajaa kokokuvaa, irrallisuus rajaamalla pariskunnan toinen osapuoli ulos kuvasta vaikka he olivat samassa tilassa.

Rajaus ajassa on käsitteenä abstraktimpi, jolloin siihen oli vaikeampi saada otetta. Varsinkin validiuden kannalta tämä oli haasteellista. Ajallinen rajaus nosti esiin kysymyksen: *Mikä tekee tästä hetkestä merkityksellisen ikuistaa?* Syy saattoi löytyä henkilöhahmon vaikutuksesta tarinan samaistettavuuteen kuten Sinikan hahmon kanssa, tai sitten kuvien vaikuttavuuteen: pitkät hitaat otokset pakottavat katsojat tarkastelemaan valitsemaani tilannetta lähemmin.

Visuaalinen näkökulma ilmeni dokumenttielokuvassani ennen kaikkea valaisun kautta. Koska kuvakerrontani on bressonilaisen askeettinen enkä pidä visuaalisesti näyttävistä kuvista, hain kuvaan syvyyttä valaisun ja siitä syntyvän atmosfäärin kautta. Tämä ratkaisu tuki myös elokuvan muutenkin rauhallista tempoa. Koska kuvasimme hyvin rauhallisessa työskentely-ympäristössä, meillä oli runsaasti aikaa rakentaa kuvista visuaalisesti hyvälaatuisia ja performatiivisen näytteilleasettelun mukaisesti elokuvallisia kokonaisuuksia. Valaisu jatkui värimäärityksessä, missä korostin edelleen haluttuja tunnetiloja.

Valaisematta jättäminen voidaan nähdä myös yhtenä valaisun muotona. Tällöin luonnonvalo on jo valmiiksi riittävästi, ettei lisävalaistusta kaivata. Valon määrään vaikuttavat lisäksi kuvauspaikkojen valinnat ja mihin vuorokaudenaikaan kuvataan. Etenkin Jarkko T. Laine oli dokumenttielokuvan valaistuksen suhteen jyrkän kielteinen painottaen sen jonkinasteista teennäisyyttä. Koulukuntia löytyy kuitenkin sekä puolesta että vastaan.

Valaisussa korostui raakamateriaalin laadun merkitys jälkituotantoa ajatellen – hyvälaatuista materiaalia on helpompi käsitellä haluttuun suuntaan kuin puhkipalanutta tai muulla tavoin säädöiltään epäonnistunutta. Tämä on tietysti jokaisen ammattilaiskuvaajan tiedossa, mutta sen huomioiminen kuvituskuviissa B-kameran osalta olisi hyvä tarkistaa myös kuvaajan toimesta, vaikka kuvauspaikalla olisikin hektinen tahti.

Värimäärityksen osalta dokumenttielokuvan luonteeseen sopii paremmin neutraali värimaailma kuin räikeän käsitelty. Moodeja vertailemalla performatiivisen moodin luonteeseen olisi tarvittaessa ollut mahdollista soveltaa luovempaa tai kokeilevampaa värimääritystä, mutta koin sen tarinan kannalta epäolennaiseksi. Vajan teoskuviin kokeilin

rohkeampaa värimaailmaa ja mustavalkokuvien sekä värillisten kuvien yhdistelyä, mutta post productionissa koimme sen nousevan liikaa esiin muusta materiaalista.

Kohtauksen kesto vaikutti nähtyjen otosten intensiivisyyteen. Pitkä otto esimerkiksi Ossin kävellessä veistospuistoon sai paikan näyttämään merkityksellisemmältä kuin jos kuva olisi ollut lyhyt välähdyks. Vaikka ihminen ehtii jo muutamien sekuntien aikana omaksua kaiken tarvittavan informaation kuvasta, kuvan syvyys tulee ilmi vasta pidemmässä otossa. Tämän jälkeen kuva alkaa elämään ja tuottamaan uusia konnotaatioita katsojan mielestä, mikä on hedelmällistä. Dokumentissa liikuttiin myös taideteosten kautta ajallisessa ulottuvuudessa: teosten kautta Ossi peilaa menneisyyttään nykyisyyteen. Tämä näkyi selvimmin hänen kertoessaan esimerkiksi auto-onnettomuudesta. Elokuvasa leikataan tällöin kuviin hänen pihamaallaan olevasta teoksesta, joka muodostuu ruostuneesta autosta.

Digitaalisten järjestelmäkameroiden käyttö on yleistynyt hyvin nopeasti ammattilaistuotannoissa, eikä siihen suhtauduta enää niin ylimalkaisesti kuin aiemmin. Ratkaisuun käyttää digijärjestelmäkameroita vaikuttavat usein taloudelliset intressit, kuten Somma sommarumin kohdalla. Toisaalta digitaalitekniikka on myös kevyttä ja helposti liikuteltavaa, jolloin päästään tilanteisiin ja paikkoihin, minne ei aiemmin olisi ollut asiaa. Digitaalitekniikan käytöstä on olemassa useita erilaisia koulukuntia. Tärkeimpänä pidän kuitenkin teoksen luonteen miettimistä ja miten valittu formaatti sopii sen käyttötarkoituksiin. Somma sommarumin performatiivisuuteen digijärjestelmäkamerat sopivat hyvin: näin meillä oli varaa käyttää useampiakin kameroita ajankäytön maksimoimiseksi.

Nicholsin performatiiviseen moodiin suhteutettuna valmis teos on eheä kokonaisuus. Koen että hyvin käytettynä performatiivisuus tuo kerrottavasta aiheesta esiin piirteitä, joihin pelkkä havainnoiva lähestymistapa ei kykenisi. Tämä kävi ilmi kerronnan syventymisenä kamera-ajojen kautta sekä kuvakompositioiden muutoksilla esimerkiksi Ossin kävellessä veistospuistossa teostensa läpi. Performatiivisuuden heikkouksia miettiessä usein unohdetaankin, että kameran läsnäollessa kukaan ei voi toimia absoluuttisen luonnollisesti – näyttelemme ettemme näyttelisi.

Haastateltavien henkilöiden vastaukset olivat erilaisista näkökulmista. Esimerkiksi digitaalitekniikasta puhuttaessa Laine oli jyrkän kielteinen Aineen ja Naukkarisen suhtautuessa formaattiasioihin maltillisemmin. Sain näistä vastakkainasetteluista hyvää perspektiiviä aiheeseen, mikä jatkui myös dokumenttielokuvan formalismia arvioitaessa muilta osin.

Teoreettista tutkielmaani tehdessä oli mielenkiintoista huomata miten oma työskentely jäsenyi ja sai merkityksiä joita en vielä kuvausvaiheessa osannut nostaa etusijalle. Pystyin suhteuttamaan työskentelyäni laajemmin dokumenttielokuvan kerronnan perinteisiin ja refleктоimaan taiteellista työtäni kirjallisuuteen ja päinvastoin. Refleктоiva tutkimusote osoittautui mielekkääksi tutkimustavaksi syventyä omaan tekemiseen analyyttisesti ja kriittisesti.

Oma roolini muuttui dokumenttielokuvan kuvausvaiheen objektiivisesta havainnoivasta taltioijasta tutkimusvaiheen subjektiiviseksi tekijäksi. Dokumenttielokuvan tekeminen on prosessi, jossa tekijä ottaa kantaa kahteen perusasiaan: ympäröivään sosiaalishistorialliseen maailmaan ja toisaalta esittämisen traditioihin ja konventioihin.<sup>177</sup>

---

177 Aaltonen 2006, 244

## LÄHDELUETTELO

### **Painetut lähteet**

**Aaltonen, Jouko.** 2011. Seikkailu todellisuuteen – Dokumenttielokuvan tekijän opas. Like, Helsinki.

**Aaltonen, Jouko.** 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Väitöskirja. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 70, Helsinki. Like.

**Aitken, Ian.** 2006. Encyclopedia of the Documentary Film. Volume 1: A – G Index. Routledge. Taylor & Francis Group. New York, London.

**Anttila, Pirkko.** 2005. Ilmaisuu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta. Akatiimi Oy, Hamina.

**Aristoteles.** 1967. Runousoppi. Peri poietikes. Suomentanut Pentti Saarikoski. Otava, Helsinki.

**Bacon, Henry.** 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

**Bacon, Henry.** 2000(II). Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan (*From Eco to Ecological Film Theory*). Julkaisussa Lähikuva 1/2000: Elokuva ja filosofia. Gummerus, Helsinki.

**Bagh, Peter von.** 2002. Peili jolla oli muisti – Elokuvallinen kollaasi kadonneen ajan merkityksien hahmottajana (1895-1970). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

**Bagh, Peter von.** 2007. Vuosisadan tarina. Teos, Helsinki.

**Bordwell, David & Thompson, Kristin.** 1986. Film Art. An Introduction. Second Edition. McGraw-Hill, New York.



**Bordwell, David & Thompson, Kristin.** 1997. Film Art. An Introduction. Fifth Edition. McGraw-Hill, New York.

**Cederström, Kanerva.** 2003. Hetken ja sattuman kirjoitusta. Teoksessa Hirvonen, Elina: Käsikirjoittaminen. Arthouse, 95-108.

**Eskola, Jari & Suoranta, Juha.** 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Vastapaino, Tampere.

**Heidegger, Martin.** 1995. Taideteoksen alkuperä. Taide, Helsinki.

**Helke, Susanna.** 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A65. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.

**Helke, Susanna.** 2008. Tarina ja todellisuus – Dokumentaarisuus ja radikaali realismi. Julkaisussa Nikunen, Kaarina (toim.): Lähikuva 3/2008, Tampere.

**Hietala, Veijo.** 2007. Media ja suuret tunteet. BTJ Finland Oy, Helsinki.

**Hintikka, Jaakko.** 2001. Filosofian köyhyys ja rikkaus – Nykyfilosofian kartoitusta. Toimittaneet Hiipakka, Janne & Vilkkö, Risto. Art House, Helsinki.

**Hirsjärvi, Sirkka; Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula.** 2009. Tutki ja kirjoita. 15. painos. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

**Hongisto, Iina.** 2006. Dokumentaarisuus – Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtaamiseen. Teoksessa Ridell, Seija; Väliaho, Pasi; Sihvonen (toim.): Mediaa käsittämässä. Vastapaino, Tampere.

**Izod, John & Kilborn, Richard.** 1998. Redefining cinema: other genres – The documentary. Teoksessa The Oxford Guide to Film Studies. Edited by John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford University Press, Great Britain.

**Juniper, A. & Newton, D.** 2011. Videokuva järkkärillä – 101 huippuvinkkiä. WSOYpro Oy, Helsinki.

**Kinisjärvi, Raimo.** 1988. John Grierson ja dokumenttielokuvan estetiikka. Teoksessa Kinisjärvi, Raimo; Lukkarila, Matti; Malmberg, Tarmo (toim.): Elokuvateorian historia. Like, Helsinki.

**Korhonen, Timo.** 2012. Hyvän reunalla. Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka. Musta taide. Aalto-yliopiston julkaisujen sarja, Helsinki.

**Kracauer, Siegfried.** 1960. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Oxford University Press, London.

**Langlois, Henri.** 1996. Kolmesataa vuotta elokuvaa. Love Kirjat, Helsinki.

**Leino, Tomi.** 2003. Sanoista eläviä kuvia. Käsikirjoittajan opas. Otava, Helsinki.

**Monaco, James.** 1977. How to Read a Film: Movies, Media and Beyond. Oxford University Press.

**Mäkiranta, Mari.** 2008. Kerrotut kuvat. Omaelämäkerralliset valokuvat yksilön, yhteisön ja kulttuurin kohtaamispaikkoina. Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi.

**Nichols, Bill.** 2001. Introduction to Documentary. Indiana University Press

**Nichols, Bill.** 1991. Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Indiana University Press

**Niiniluoto, Ilkka.** 1990. Maailma, minä ja kulttuuri: Emergentin materialismin näkökulma. Otava, Helsinki.

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

- Pirilä, Kari & Kivi, Erkki.** 2005. *Otos. Elävä kuva – elävä ääni.* Like, Helsinki.
- Renov, Michael.** 1993. *Toward a Poetics of Documentary.* Teoksessa *Theorizing Documentary.* The American Film Institute. Routledge, New York, London.
- Saarinen, Esa.** 1985. *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin.* WSOY, Helsinki.
- Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka.** 2009. *Dokumentin ytimessä. Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904-1944.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1228, *Tieto / Kansallisen audiovisuaalisen arkiston julkaisuja.* SKS, Helsinki.
- Sihvonen, Jukka.** 1996. *Aineeton syli: Johdatus audiovisuaaliseen tulevaisuuteen.* Gaudeamus, Helsinki.
- Somma, Ossi.** 2009. *Somma summarum. (Omakustanne)*
- Tarkovski, Andrei.** 1989. *Vangittu aika.* Love kirjat, Helsinki.
- Toiviainen, Sakari.** 2009. *Kadonnutta paratiisia etsimässä – Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin elokuvat.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Toiviainen, Sakari.** 2000. *Suomen kansallisfilmografia 9 – 1981-1985.* Suomen elokuva-arkisto, Helsinki.
- Tolstoi, Leo.** 1898. *Mitä on taide?* Suomennos ja johdanto: Anhava, Martti. Kustannusosakeyhtiö Taide, Vammala 2000.
- Valkola, Jarmo.** 1993. *Perceiving the Visual in Cinema. Semantic Approaches to Film Form and Meaning.* Jyväskylän yliopiston monistuskeskus ja Sisäsuomi Oy, Jyväskylä.
- Valkola, Jarmo.** 2002. *Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella.* Cineart, Jyväskylän yliopistopaino, Jyväskylä.

**Winston, Brian.** 1995. Claiming the Real – The Griersonian Documentary and Its Legitimations. The Documentary Film Revisited. British Film Institute, BFI Publishing.

**Ylä-Kotola, Mauri.** 1998. Jean-Luc Godard mediafilosofina: rekonstruktio simulaatiokulttuurin lähtökohdista. Yliopistopaino, Helsinki.

### **Sähköiset lähteet**

Digitaalisen elokuvateatterikeskuksen kehittämisprojekti

Saatavilla www-muodossa: [http://www.cadimef.net/dek/digitaalinen\\_elokuva.htm](http://www.cadimef.net/dek/digitaalinen_elokuva.htm) (Viitattu 1.3.2013)

Documentary – Life Through A Lens

Saatavilla www-muodossa: <http://epowdocumentary.wordpress.com/documentary-modes/poeticmode/> (Viitattu 12.3.2013)

Elinkeinoelämän keskusliitto: Komissio hahmottaa tietä vähähiiliseen talouteen vuonna 2050. Julkaistu 16.3.2011.

Saatavilla www-muodossa:

[http://ek2.ek.fi/eu/fi/uutiskirje/2011/2\\_2011\\_EUuutiskirje.php?we\\_objectID=13018](http://ek2.ek.fi/eu/fi/uutiskirje/2011/2_2011_EUuutiskirje.php?we_objectID=13018)  
(Viitattu 1.3.2013)

Elokuvantaju verkko-oppimateriaali

Saatavilla www-muodossa: <http://elokuvantaju.uiah.fi/> (Viitattu 10.3.2013)

**Jalonen, Johanna.** 2002. Lajityypistä riippumaton totuus. Pro Gradu, Jyväskylän yliopisto

Saatavilla www-muodossa:

<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/8578/johajalo.pdf?sequence=1>  
(Viitattu 5.3.2013)

**Keränen, Anu.** Näkymättömällä rajalla. Julkaistu Yle.fi / Kohtaus – tekijät ja yleisö kohtaavat. Julkaistu 1.3.2011.

Saatavilla www-muodossa: <http://yle.fi/vintti/yle.fi/kohtaus/kohtaus/blogit/hyva->

poika/kuvaaja-anu-keranen-nakymattomalla-rajalla.htm (Viitattu 1.3.2013)

**Kiesiläinen, Ismo.** 2009. Elokvakerronnan kolme perusasiaa. Pieni opas opettajalle ja opiskelijalle.

Saatavilla www-muodossa:

[http://www.mystinenportaali.com/mediakasvatus/elokuvakerronnan\\_kolme\\_perusasiaa.pdf](http://www.mystinenportaali.com/mediakasvatus/elokuvakerronnan_kolme_perusasiaa.pdf)  
(Viitattu 26.3.2013)

**Koiso-Kanttila, Visa.** 2003. Dokumenttielokuvan ohjaus – opetusmateriaalia

Saatavilla www-muodossa:

[http://www.guerillafilms.fi/pdfs/dokumenttielokuvan\\_ohjaus.pdf](http://www.guerillafilms.fi/pdfs/dokumenttielokuvan_ohjaus.pdf) (Viitattu 1.4.2013)

**Livingstone, Paisley & Plantinga, Carl.** 2009. The Routledge Companion to Philosophy and Film

Saatavilla www-muodossa: <http://books.google.fi/books?>

[id=Hhb4JpcZgBgC&pg=PT512&lpg=PT512&dq=trevor+ponech+intentio&source=bl&ots=0zXYhLn\\_Zg&sig=O3GUH2uevpaV62vSM0LDolmBUgk&hl=fi&sa=X&ei=-IswUbL2M4eC4AScwoGgAQ&redir\\_esc=y](http://books.google.fi/books?id=Hhb4JpcZgBgC&pg=PT512&lpg=PT512&dq=trevor+ponech+intentio&source=bl&ots=0zXYhLn_Zg&sig=O3GUH2uevpaV62vSM0LDolmBUgk&hl=fi&sa=X&ei=-IswUbL2M4eC4AScwoGgAQ&redir_esc=y) (Viitattu 15.4.2013)

**Mononen, Maarit.** 2011. Dokumenttielokuva on demand. Opinnäytetyö, Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu

Saatavilla www-muodossa: <https://publications.theseus.fi/handle/10024/34557>

(Viitattu 15.3.2013)

NO Films School

Saatavilla www-muodossa: <http://nofilmschool.com/2010/12/darren-aronofskys-black-swan-shot-16mm/> (Viitattu 26.2.2013)

**O'Farrell, Clare.** 2007. Michel Foucault.com. Päivitetty 30.10.2010.

Saatavissa: <http://www.michel-foucault.com/concepts/> (Viitattu 30.6.2013)

**Riikonen, Janne.** 2012. Järjestelmäkamera kotimaisten dokumenttituotantojen kuvausvälineenä. Journalismi / Opinnäytetyö, Turun ammattikorkeakoulu.

Saatavilla www-muodossa:

[http://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/51660/Riikonen\\_Janne.pdf?  
sequence=1](http://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/51660/Riikonen_Janne.pdf?sequence=1)  
(Viitattu 17.4.2013)

**Ponech, Trevor.** 2008. The Routledge Companion to Philosophy and Film.  
Saatavilla www-muodossa:  
[http://books.google.fi/books?  
id=Hhb4JpcZgBgC&pg=PT512&lpg=PT512&dq=trevor+ponech+intentio&source=bl&ots  
=0zXYhLn\\_Zg&sig=O3GUH2uevpaV62vSM0LDolmBUgk&hl=fi&sa=X&ei=-  
IswUbL2M4eC4AScwoGgAQ&redir\\_esc=y](http://books.google.fi/books?id=Hhb4JpcZgBgC&pg=PT512&lpg=PT512&dq=trevor+ponech+intentio&source=bl&ots=0zXYhLn_Zg&sig=O3GUH2uevpaV62vSM0LDolmBUgk&hl=fi&sa=X&ei=-IswUbL2M4eC4AScwoGgAQ&redir_esc=y) (Viitattu 2.3.2013)

**Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna.** KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto (verkkójulkaisu). Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaristo.  
Saatavilla www-muodossa: [http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L2\\_3\\_2\\_4.html](http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L2_3_2_4.html)  
(Viitattu 16.04.2013)

**Saukkonen, Pasi (toim.).** Tutkielmanteon kotisivut / Helsingin yliopiston tietotekniikkakeskuksen ylläpitämä mikroverkkojen www-palvelu. Päivitetty 5.7.2011.  
Saatavilla www-muodossa:  
<http://www.mv.helsinki.fi/home/psaukkon/tutkielma/Tutkimusmenetelmat.html> (Viitattu 15.5.2013)

**Shaw, Kevin.** 2005. Color Correction, Enhancement and Creativity: Advancing the Craft. Julkaisija Finalcolor inc. First published at IBC.  
Saatavilla www-muodossa:  
[http://ifsstech.files.wordpress.com/2008/06/color\\_correction.pdf](http://ifsstech.files.wordpress.com/2008/06/color_correction.pdf)  
(Viitattu 29.6.2013)

Tosi tarina – ohjelman esittely / YLE TV1  
Saatavilla www-muodossa: [http://ohjelmat.yle.fi/tositarina/ohjelman\\_esittely](http://ohjelmat.yle.fi/tositarina/ohjelman_esittely)  
(Viitattu 26.2.2013)

## **Muut lähteet**

Suulliset keskustelut Lapin yliopiston videoilmaisun opettajan Timo Haanpään ja dokumentin ohjaajan Vesa Kuosmasen kanssa sekä elokuvaajien kanssa käydyt sähköposti- ja puhelinkeskustelut.

Dokumenttielokuvien kuvaajien haastattelut sekä puhelimitse että sähköpostitse maalish Heinäkuussa 2013:

- 12.3.2013 Jarkko T. Laine, sähköpostihaastattelu
- 11.6.2013 Lasse Naukkarinen, sähköpostihaastattelu
- 1.7.2013 Pekka Aine, puhelinhaastattelu

Haastateltavien esittely:

**Jarkko T. Laine** (s. 1969), uuden kotimaisen dokumentti- ja fiktioelokuvan kärkikuvaaja. Kuvannut mm. *Statisti* (2003), *Valtio vapauden vei* (2004), *Kainuun tähti* (2004), *Säilöttyjä unelmia* (2012, myös käsikirjoitus). Laineen kuvaamista fiktioelokuvista muistetaan etenkin kuvauksen Jussi-palkinnon voittanut *Äideistä parhain* (2005) sekä kansainvälisesti palkitut *Näkymätön Elina* (2002) ja *Uusi ihminen* (2008).

**Lasse Naukkarinen** (s. 1942), pitkän linjan dokumentaristi. Hän on ohjannut, kuvannut ja tuottanut lukuisia elokuvia 1960-luvulta lähtien. Dokumenttielokuvista tärkeimpiä mm. *Solidaarisuus* (1970), *No Comments* (1984, parhaan dokumenttielokuvan Jussi-patsas 1985), *Taiteilijaelämää* (1999) ja *Paanajärven Anni* (2005). Ensimmäiset dokumenttinsa 35mm mustavalko-filmille kuvannut Naukkarinen on viime vuosina siirtynyt yhä enemmän kevyisiin digitaalikameroihin.

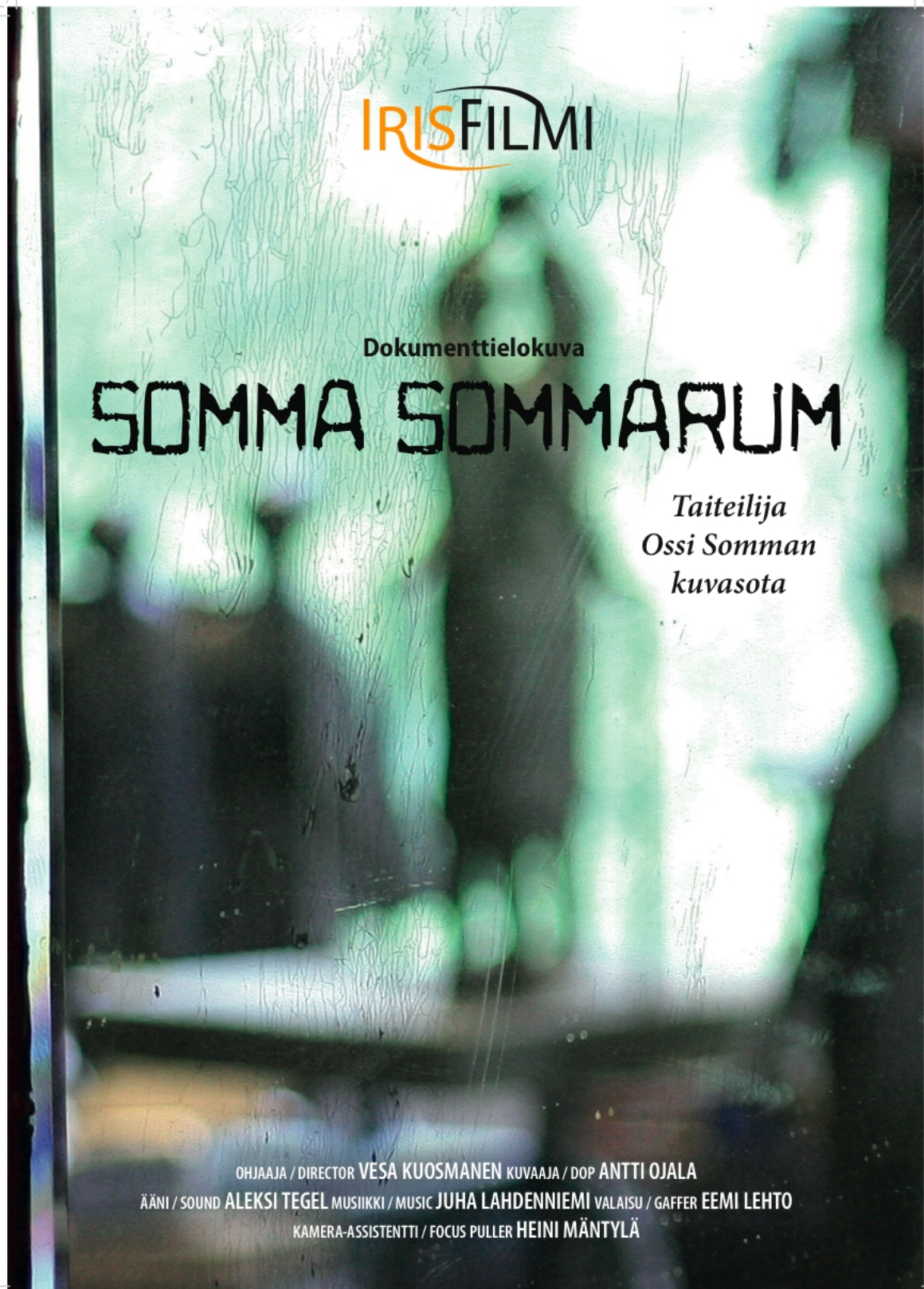
**Pekka Aine** (s. 1948), kuvaaja, jonka filmografia käsittää niin dokumenttielokuvia (44. divisioonan kujanjuoksu (1995); *Tie tuntemattomaan* (1996); *Vieraalla maalla* (2001); *Taistelu Turusta*, 2011) kuin fiktioelokuviakin (*Häpy endkö? eli kuinka Uuno Turhapuro sai niin kauniin ja rikkaan vaimon*, 1977; *Syksyllä kaikki on toisin*, 1978; *Täältä tullaan, elämä!*, 1980). Aine toimi myös pitkään Turun taideakatemian opettajana.

## LIITTEET:

### ELOKUVAN KOHTAUSLUETTELO

1. Taide
2. Nykyisyys
3. Menneisyys
4. Veistospuisto – Taiteilijan sanoma
5. Selviytyminen
6. Rauhaninstituutti
7. Arkisto
8. Työnteko
9. Tulevaisuus
10. Peili





IRIS FILMI

Dokumenttielokuva

# SOMMA SOMMARUM

*Taiteilija*  
*Ossi Somman*  
*kuvasota*

OHJAAJA / DIRECTOR VESA KUOSMANEN KUVAAJA / DOP ANTTI OJALA

ÄÄNI / SOUND ALEKSI TEGEL MUSIIKKI / MUSIC JUHA LAHDENIEMI VALAISU / GAFFER EEMI LEHTO

KAMERA-ASSISTENTTI / FOCUS PULLER HEINI MÄNTYLÄ

## TIETOA ELOKUVASTA

Kuvasuhde: 16:9

Ääni: Stereo

Kamerat: Canon EOS 5D Mark II  
Canon EOS 5D Mark III  
Canon EOS 7D  
Canon EOS 60D

Canon 5D Mark II / Esittely:

- Kenno: Täyskenno 36mm x 24mm  
Lähellä samaa kokoa kuin VistaVisionin elokuvafilmi (36mm x 25.17mm)
- Video-resoluutio: Full HD 1920 x 1080, 24P ja 30P
- Manuaalinen säätö äänen tasoille
- ISO säädettävissä 50:stä 25,600:aan

Esiintyjät: Ossi Somma, Sinikka Somma

Ohjaus, käsikirjoitus, leikkaus: Vesa Kuosmanen

Kuvaus: Antti Ojala

Kamera-assistentti: Heini Mäntylä

B-kamera: Eemi Lehto, Heini Mäntylä, Vesa Kuosmanen

Valaisu: Eemi Lehto

Äänitys: Aleks Tegel

Tuotantoyhtiö: IrisFilmi (kaupparekisterissä Kino Iris Ay)

Tuotantovuosi: 2012