

PIIRILEIKKI-DOKUMENTIN KUVAUKSEN HAASTEET –
MITEN KUVAUSTYYLI OHJAA TYÖPROSESSIA?

Alexi Hakala
Opinnäytetyö, syksy 2009
Diakonia-ammattikorkeakoulu, Diak Länsi,
Turku
Viestinnän koulutusohjelma
Monimediatoimittajan suuntautumisvaihtoehto
Medianomi (AMK)

TIIVISTELMÄ

Hakala, Aleks. Piirileikki-dokumentin kuvauksen haasteet – Miten kuvaustyyli ohjaa työprosessia? Turku, syksy 2009, 29 s.

Diakonia-ammattikorkeakoulu, Diak Länsi, Turku, Viestinnän koulutusohjelma, Monimediatoimittajan suuntautumisvaihtoehto, Medianomi (AMK).

Opinnäytetyön tarkoituksena oli tutkia kuvaustyylin merkitystä dokumenttielokuvan tuotannossa. Tutkielmassa tarkasteltiin eritoten, miten kuvaustyyli ohjaa dokumentin työprosessia.

Tutkielmaosa liittyy tuoteosaan, Piirileikki-dokumenttiin. Dokumentti seuraa turkulaisen Kärsämäen alakoulun selviytymistaistelua lakkautusuhan alla. Koulun elämää kuvattiin kokonaisen lukuvuoden 2007–2008 ajan. Tutkimuskysymystä lähestyn tuoteosan työprosessin analyysin ja lähdekirjallisuuden kautta.

Piirileikki-dokumentti kuvattiin havainnoivalla kuvaustyyllillä, joten tapahtumiin ei pyritty vaikuttamaan ennalta ja materiaalia tallennettiin myös määrällisesti paljon. Ennako-oletuksena oli, että suuremmalla määrällä kuvausmateriaalia dokumentista tulisi objektiivisempi ja sen seurauksena myös laadukkaampi.

Kuvaustyyli ohjasi työprosessia alusta loppuun asti monin eri tavoin. Havainnoidakseen asioita kuvaajan oli pystyttävä häivyttämään itsensä taka-alalle, jotta kuvauksen kohteet voisivat toimia ilman kuvaajan vaikutusta. Kuvausympäristö vaikutti vuoden aikana hyvin paljon kuvaajaan: tämä lisäsi kuvaajan subjektiivisia valintoja. Kuvausten edetessä päädyttiin kuvaamaan pääosin juuri tapahtumien kautta näyttäytyvää arkea.

Havainnoiva, materiaaliin runsauteen perustuva kuvaustyyli ohjaa ja muokkaa dokumentin työprosessia eniten silloin, kun kuvaaja on vapaa säännöistä. Tällöin esimerkiksi kameratyöskentelyä voi muuttaa kuvauskohteen erityispiirteiden mukaan. Jos havainnoivalle kuvaustyyllille asetetaan tarkat rajat, mahdollisuudet kuvaajan subjektiivisille valinnoille pienenevät. Jos motiivina on taiteellisesti laadukas dokumentti, kuvaustyyliä on muokattava objektiivisuuden kustannuksella.

Asiasanat: dokumentti, kuvaaja, kuvaustyyli, työprosessi, direct cinema.

ABSTRACT

Hakala, Aleksi. Challenges of the cinematography in Piirileikki-document – How the cinematographic style leads the work process? Turku, fall 2009, Language: Finnish, 29 pages. Diaconia University of Applied Sciences, Turku unit, Degree Programme in Communication and Media Arts, Media Artist.

The purpose of this study was to investigate the importance of the cinematographic style in producing of a documentary film. The focus of the study is in the way how the cinematographic style leads the work process. The study is linked to the product part Piirileikki-document. The document follows the survival battle of a primary school in Kärämäki, Turku. The school was set to close after the last school year 2007–2008, which was documented as a whole. The questions in the study are answered based on secondary literature and on the analysis of the experiences during the work on the product part.

The document was shot by using an observing cinematographic style. Everything happened like it supposed to happen and the events, which took place were not pre-influenced. The quantity of film footage was high, therefore aiming the document to be more objective and higher of quality.

The cinematographic style led the work process from the beginning to the end in many ways. The cinematographer had to fade himself into the background not to influence the scenes. The cinematographic environment influenced on the cinematographer: this added his subjective choices. The main purpose was to record the everyday life in the school but as the filming went on, more and more action based scenes were shot.

Cinematographic style that is observing and based on the quantity of the film footage leads and molds the work process of the document mostly when the cinematographer is free from regulations. A cinematographer can change his camera work to adapt into various situations. If certain boundaries are set for the cinematographic style, possibilities for cinematographer's subjective choices are decreased. If the objective is to make artistically high quality document, the cinematographic style must be adapted with the expense of objectivity.

Keywords: documentary film, cinematographer, cinematographic style, work process.

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 TUOTEOSAN ESITTELY	7
2.1 Lähtökohdat tuoteosan kuvaamiselle	7
2.2 Dokumentti ilman käsikirjoitusta	8
3 DIRECT CINEMA -TYYLISUUNTA DOKUMENTTIELOKUVASSA.....	10
3.1 Objektiivisuutta vai subjektiivisia valintoja?	11
3.2 Materiaalin määrä tavoittaa totuuden?	12
4 DOKUMENTIN KUVAUKSEN TYÖPROSESSI	14
4.1 Kaksi kuvaajaa – kaksi ohjaajaa	14
4.2 Kuvaaminen käytännössä.....	16
4.3 Kuvaustapa jalostuu käytännön kautta.....	17
5 KUVAUSTYYLIN EDUT.....	20
5.1 Havainnoimme piilossa olevaa arkea.....	20
5.2 Rutiini kasvaa voimavaraksi	21
6 KUVAUSTYYLIN ONGELMAT	23
6.1 Etsimme todellisuutta sattumien kautta	24
6.2 Kronologisuuden taakka.....	25
7 YHTEENVETO	26
LÄHTEET	29

1 JOHDANTO

Opinnäytteeni tarkoituksena on tutkia kuvaustyylin merkitystä dokumenttielokuvan tuotannossa. Miten kuvaustyyli ohjaa työprosessia ja vaikuttaa kuvaajan tekemiin valintoihin? Tarkastelen myös minkälaisia haasteita valittu kuvaustyyli asettaa vuoden mittaiseen dokumenttikuvaukseen. Esittelen sekä toimivia että ongelmallisia asioita kuvaustyylin käytössä. Tutkielman aihetta lähestyn oman työprosessin analyysin ja lähdekirjallisuuden kautta.

Tutkielmaosa liittyy tuoteosaan, Piirileikki-dokumenttiin. Dokumentti seuraa turkulaisen Kärsämäen alakoulun selviytymistaistelua lakkautusuhan alla. Koulun elämää kuvattiin kokonaisen lukuvuoden 2007–2008 ajan. Tuoteosa valmistui vuoden 2008 lopussa parityönä luokkakaverini Jaakko Mäntymaan kanssa.

Jokaisen dokumentin työprosessi on erilainen. Täten myös jokaisen dokumentin työprosessia on tärkeää tutkia yksilöllisesti. Oma dokumenttimme tuotettiin opinnäytetyönä, joten työprosessin lähtökohdat olivat erilaiset ammatilaisdokumenttiin verrattuna. Olimme työprosessissa vastuussa periaatteessa vain itsellemme – esimerkiksi rahoittajien tai tuottajien vaatimuksista ei tarvinnut huolehtia. Koulumaailmaa koskevia dokumentteja on tehty Suomessa aikaisemminkin. Oma dokumenttimme eroaa useimmista dokumenteista sillä, että se perustui kuvaustyyliltään materiaalin runsauteen. Tutkielmassa tuon esille, minkälaisia erityispiirteitä omassa koulumaailmaan sijoittuvassa työprosessissamme oli kuvaustyylin näkökulmasta. Dokumentteja ja myös dokumentin kuvaamista on tutkittu paljon. Tutkielmani esittää käytännön työssä koettuja, ammatillisesti hyödyllisiä näkökulmia kuvaustyylin merkityksestä dokumentin tuotannossa. Tutkielma toimii tekijälleen ensisijaisesti oman ammatillisen kehityksen analyysinä ja antaa lukijalle tilaisuuden nähdä pitkä työprosessi tekijän silmin.

Elokuvateoreetikko Bill Nichols on luonut mallin, jolla on mahdollista jäsentää ja luokitella erilaisia dokumenttielokuvia. Nichols jakaa dokumenttielokuvat erilaisiin moodeihin, jotka nousevat usein esiin dokumenteista puhuttaessa. (Aaltonen 2006, 81.) Oma dokumenttimme, Piirileikki, kuuluu Nicholsin määrittelemään havainnoivaan moodiin, jossa tekijöillä on suora suhde elokuvan henkilöiden jokapäiväiseen elämään,

jota havainnoidaan asioihin puuttumatta. Mitään ei ole järjestetty tai lavastettu, ja pyrkimyksenä on saada henkilöt unohtamaan kamera ja käyttäytymään kuin ketään ulkopuolista ei olisi paikalla. (emt., 82.) Havainnoivan moodin ominaisuudet vie pisimmälle Yhdysvalloissa 1960-luvulla syntynyt direct cinema -tyylisuunta (emt.). Direct cinema perustuu kärsivälliseen ja pitkään kuvausprosessiin sekä materiaalin runsauteen. Tavoitteena on tallentaa merkityksellisiä ja paljastavia hetkiä, joiden tavoittaminen edellyttää, että tekijä kuvaa paljon. Runsaasta raakamateriaalista rakennetaan leikkauspöydällä elokuva, jossa haluttu aihe tulee näkyväksi. (Helke 2006, 69.) Tarkastelen tutkielmassani Piirileikki-dokumenttia osin direct cineman viitekehyksessä: dokumentti ei edusta tyyliuunnan puritanistisimpia ihanteita, mutta sisältää paljon tyyliuunnalle ominaisia piirteitä.

Tutkielmassa viitataan sekä kuvaustapaan että kuvaustyyliin. Käytän näihin viitatessani dokumentaristi Susanna Helken (2006, 78) määritelmää, että kuvaustapa on kuvaajan katseen, ajatuksen ja päätösten summa. Helken mukaan (emt., 73) kuvaustyyli on elokuvallisten keinojen johdonmukaista käyttöä. Tyyli muodostuu siis sen kautta, millä tavalla kuvataan. Esimerkiksi heiluvalla ja tapahtuviin muutoksiin reagoivalla käsivarakuvalla, nopeilla zoomauksilla lähikuviin, tarkennuksilla ja kuvakulmia vaihtamalla kuvaaja voi luoda läsnäolon tunteen eli autenttisuuden tyylin (emt., 78).

Tutkielman alussa esittelen tarkemmin tuoteosan ja sen lähtökohdat. Etenen käsittelemään työprosessia objektiivisuuden tavoittelun näkökulmasta. Tämän jälkeen havainnollistan työprosessin kulkua käytännössä: miten kuvaustyyli vaikutti työprosessiin ja minkälaisia edullisia tai haitallisia asioita kuvaustyyli toi esiin. Lopuksi kokoan tärkeimmät tutkimustulokset yhteen.

2 TUOTEOSAN ESITTELY

Opinnäytetyön tuoteosa, Piirileikki-dokumentti, esittelee Turun Kärsämäen alakoulun viimeiseksi kaavaillun toimintavuoden. Kuvausajankohtana, lukuvuonna 2007–08 koulussa työskenteli kaksi opettajaa ja 44 oppilasta kahdella vuosiluokalla. Dokumentti seuraa Kärsämäen ensimmäisen luokan oppilaita ja heidän ensimmäistä vuottaan koulumaailmassa. Koulu oli määrätty lakkautettavaksi vuonna 2005, ja viimeisen toimintavuoden piti olla käsillä lukuvuonna 2007–08. Vanhempien, paikallisen kyläyhdistyksen ja kuntapäätäjien poliittisten intressien seurauksena koulu sai kuitenkin jatkoaikaa. Dokumenttimme ajoittuu keskelle viimeiseksi kaavaillun lukuvuoden tapahtumia. Alun perin tarkoituksena oli kärjistetysti esitellä harvinainen kyläkoulu ja tuoda esiin katoavaa kyläkouluperinnettä. Näkökulmaksi muodostui lopulta kyläkoulun selviytymistaistelu.

Dokumenttimme tehtiin tilaustyönä. Tilaajana toimi kansalaisjärjestö Kärsämäen asunnonomistajat ry. Tilaajan kanssa ennen tuotannon aloittamista käydyissä neuvotteluissa saimme dokumentin teolle taiteellisen vapauden eli tilaaja ei määrännyt, mitä dokumentin tulisi sisältää.

28 minuuttia kestävässä dokumentissa tapahtumat etenevät kronologisesti, ja koulun elämää sekä taustalla käytävää keskustelua koulun kohtalosta esitellään joka puolelta lukuvuoden varrelta. Päähenkilönä dokumentissa toimii Kärsämäen koulun opettaja Erkki Rötönen. Hänen kauttaan peilataan lopettamispäätöksen vaikutuksia henkilökuntaan sekä oppilaisiin. Sivuhenkilöinä toimivat oppilaat sekä dokumentin info-osuuksissa esiintyvät päättäjät ja lasten vanhemmat.

2.1 Lähtökohdat tuoteosan kuvaamiselle

Osana opinnäytetyötä tuoteosan on tarkoitus osoittaa ammatillista kypsyttä ja näyttää, että vuosien aikana opittuja asioita on sisäistetty. Tästä syystä koin tärkeänä, että tilaaja ei sanellut selkeitä suuntaviivoja, millä tavalla dokumentti tulisi tehdä. Voidaan kiistellä, onko dokumentti vaikeampaa tuottaa taiteellisella vapaudella vai tilaustyönä.

Olimme työparina vastuussa siitä, että dokumentista tulee toimiva kokonaisuus. Uskon, että oppimisprosessina ajateltuna tuoteosa antoi täten enemmän.

Lähtökohdat dokumentin tuotannolle olivat haastavat. Kummallakaan tuoteosan tekijöistä ei ollut aikaisempaa kokemusta pitkän dokumentin tuottamisesta. Alusta alkaen tavoitteeksi asetettiin, että dokumentti myytäisiin esimerkiksi Yleisradiolle. Tästä syystä tavoitekestoiksi asetettiin 28 minuuttia, joka on Yleisradion tuotantojen peruskestoja dokumentin ohjelmapaikalla.

Tuotantoon lähettäessä näkökulma oli selvillä, mutta välttämättä ei ollut täysin kirkkaana mielessä mihin haluamme dokumentillamme pyrkiä, ja minkälainen valmis tuote lopulta olisi. Dokumentin tuotannon alkaessa tilanne oli myös haasteellinen, koska emme voineet täysin tietää, mitä lukuvuoden aikana tulee tapahtumaan. Esimerkiksi koulun lopullinen kohtalo ei ollut vielä täysin selvillä. Osin tästä syystä emme edes harkinneet dokumentin valmista käsikirjoittamista.

2.2 Dokumentti ilman käsikirjoitusta

Dokumenttialan ammattilaisten keskuudessa vallitsee erilaisia käsityksiä siitä voiko dokumenttia yleensäkin käsikirjoittaa. Esimerkiksi dokumentaristi Kanerva Cederströmin (Aaltonen 2006, 128) mielestä dokumenttielokuvaa ei voi käsikirjoittaa. Cederströmin mukaan elokuvan suurin arvo on sattuman ja hetken tuoma uusi ja ainutkertainen. Niistä ei voi kirjoittaa paperille etukäteen. (emt.) Tätä ajatusta mukailen loimme lopulta vain pelkän kohtausluettelon. Sen avulla hahmottelimme suuntaviivoja ja mahdollisia vuoden aikana tapahtuvia asioita, joita olisi mielestämme välttämätöntä saada taltioitua. Yksi tällaisista oli esimerkiksi ensimmäinen koulupäivä.

Useat dokumenttialan ammattilaiset ovat sitä mieltä, että dokumentin tekijän olisi tiedettävä aiheestaan, päähenkilöistään ja tekeillä olevasta elokuvasta niin paljon kuin mahdollista ennen kuvausten alkua. Dokumentaristi John Websterin (1998, 152) mielestä tekijän pitäisi muodostaa käsitys aiheen totuudesta ja siitä, mitä hän toivoo elokuvan lopulta sanovan, ennen kuin yhtään ruutua on kuvattu. Tekemämme kohtausluettelo ja omat henkilökohtaiset kokemuksemme koulumaailmasta olivat

tietylainen pohja, johon tukeutua. Tiesimme myös ennakkotutkimuksen kautta, minkälaisessa fyysisessä ympäristössä tulemme toimimaan. Hyvin paljon asioita, kuten se miltä dokumentti tulisi lopulta näyttämään, oli tuotantoon lähdetessä kuitenkin vielä auki.

Päädyimme ratkaisuun, että kuvaamalla mahdollisimman paljon koulun tavallista arkea, saavutamme laadukkaimman ja aidoimman lopputuloksen. Tämä oletus perustui osittain direct cinema -tyylisuunnan perimmäisiin ihanteisiin. Tekijöinä luotimme siihen, että mahdollisesti laajastakin materiaalista pystyisimme leikkausvaiheessa koostamaan eheän lopputuotteen.

3 DIRECT CINEMA -TYYLISUUNTA DOKUMENTTIELOKUVASSA

1960-luvun amerikkalainen direct cinema on yksi keskeinen rajapyykki dokumenttielokuvan historiassa (Helke 2006, 20). Tyyliuunnan lähtökohtana on ajatus siitä, että elokuva koostuu elementeistä, joita ei voi tietää ennalta. Tärkeintä on olla kameran kanssa oikealla paikalla oikeaan aikaan (Aaltonen 2006, 183). Direct cinema syntyi tuotantokaluston kehityksestä: ennen oli ollut kaluston kömpelyyden vuoksi tuotantoteknisesti välttämätöntä järjestää tilanteita kameraa varten (Helke 2006, 21). Uusien teknologisten innovaatioiden, kuten pienempien kameroiden, avulla elokuvantekijät saattoivat ensimmäistä kertaa tallentaa todellisuuden tapahtumia suoraan, sillä liikkuminen tapahtumien keskellä pelkästään äänittäjästä ja kuvaajasta koostuvana työryhmänä oli mahdollista (emt., 61).

Taustalla oli objektiivisuuden ihanne: Tyyliuunnan noudattajat uskoivat, että todellisuus saavutetaan niin, että kuvataan tapahtumia sellaisenaan, eikä todellisuutta yritetä manipuloida pyytämällä ihmisiä tekemään asioita. (Barnouw 1983, 254–255.) Direct cinema pyrkii antamaan katsojalle itselleen mahdollisuuden muokata mielipiteensä näytettävästä aiheesta. Tyyliuunnassa dokumentin käsikirjoittaminen on kielletty. Puritaanisimmissa direct cinema -dokumenteissa vältetään lavastettujen ja näyteltyjen tilanteiden lisäksi jopa kertojajäänen, kuvaustilanteen ulkopuolisen musiikin, välitekstien sekä haastattelujen käyttöä (Helke 2006, 64).

Piirileikki-dokumenttia ei voi kutsua puhtaaksi direct cinema -tyyliuunnan edustajaksi, sillä se sisältää esimerkiksi ulkopuolista musiikkia, välitekstejä ja haastatteluja. Kuten monet dokumentit, myös Piirileikki sisältää tunnusmerkkejä monista alalla yleisesti käytettävissä olevista tyylilajeista. Direct cineman käyttöä dokumenttielokuvassa tutkinut Faye Lawson (2006, 57) toteaa opinnäytetyönsä johtopäätöksenä, että dokumentin tekijän olisi parasta sekoittaa tyylejä keskenään, ettei orjallisesti noudattaisi vain yhden tyyliuunnan sääntöjä. Tutkielmassani keskityn kuvaukseen, joka sisältää toteutukseltaan paljon direct cinemalle ominaisia piirteitä: kuvasimme ilman käsikirjoitusta mahdollisimman paljon pyrkimättä vaikuttamaan tapahtumien kulkuun millään tavalla. Kuitenkin dokumentissamme oli esimerkiksi päähenkilö ja kuvasimme tapahtumia hyvinkin läheltä, mikä soti vastaan direct cineman aatteita täydellisestä

objektiivisuudesta. Seuraavassa luvussa vertaan direct cineman objektiivisuuden ihanteita omaan dokumenttiimme.

3.1 Objektiivisuutta vai subjektiivisia valintoja?

Direct cineman puritaanisimmat edustajat uskoivat, että todellisuus voidaan tavoittaa vaikuttamatta kuvattavaan todellisuuteen. Yhteiskuntatieteessä ja kulttuurin tutkimuksessa vallitsee paradigma, jonka mukaan objektiivista todellisuutta ei ole, ja asioista voi esittää vain erilaisia tulkintoja (Aaltonen 2006, 168). Monet ohjaajat ja elokuvakriitikot ovat kiistelleet siitä voidaanko dokumenttielokuvassa koskaan saavuttaa täydellistä objektiivisuutta. Useiden tekijöiden mielestä kameran läsnäolo vaikuttaa aina lopputulokseen. Dokumentaristi John Webster (1988, 152) näkee, että elokuvan tekemisen lähtökohtana on, että kameran läsnäolosta on päätettävä ja kuvattavien kanssa on tehtävä sopimuksia. Myös kameran läsnäololla on vaikutusta, ja aina on päätettävä milloin kamera käynnistetään. Näiden subjektiivisten valintojen seurauksena objektiivisuutta ei voi Websterin mukaan milloinkaan tavoittaa. Hänen (emt.) mielestään ilman subjektiivisia valintoja materiaali perustuu sattumaan, mutta sattuma ei ole sama kuin objektiivisuus. Sattuman roolia kuvamateriaalin tallentamisessa tarkastelen tutkielmassani lisää luvussa 6.1.

En voi kiistää Websterin ajatusta siitä, että kuvaaja tekee jatkuvasti täysin subjektiivisia valintoja, esimerkiksi mitä ja milloin kuvataan. Sovimme kuvattavien kanssa, että tulemme koululle omien aikataulumme puitteissa. Kuvauksen kohteet eivät siis voineet käytännössä valmistautua tuloomme. Emme halunneet dokumentin tuotannolla vaikuttaa lasten opiskeluun tai koulun normaaliin arkeen, mutta usein tiedustelimme opettajalta lukujärjestyksestä viitteitä siihen, mitä koululla tapahtuisi eli minkälaista materiaalia tiettyinä kuvauspäivinä olisi mahdollista saada. Kuvaajina teimme jo siis subjektiivisen valinnan: koska olisi meille sopivin ajankohta tallentaa todellisuutta. Päätimme myös joka kerta, koska nauhoitamme ja mitä nauhoitamme. Tällöin jokainen nauhoitusnapin painallus oli täysin subjektiivinen valinta. Myös kuvaushetket olivat täynnä subjektiivisuutta: Keskittymällä tapahtuman yksityiskohtiin, lähikuvilla tai viipymällä osarajauksissa kuvaaja tulkitsee, korostaa ja painottaa omaa näkökulmaansa (Helke 2006, 65). Kameran kautta tallentui täten väistämättä omaa tulkintaamme

todellisuudesta. Subjektiivisuuden voidaan ajatella olleen mukana tuotannon alusta lähtien, sillä jo aihetta valittaessa tekijällä on motiivi. Barnouwn (1983, 313–314) mukaan tekijällä on motiivi tehdä valitsemastaan aiheesta elokuva ja saada katsoja puolelleen näyttämällä kohteensa tietystä näkökulmasta.

Kuljimme kuitenkin täysin kuvattavien ehdoilla. Olisiko tilanne ollut erilainen, jos dokumentti olisi ollut käsikirjoitettu? Olisimmeko edes voineet kirjoittaa kohtauksen esimerkiksi matematiikan tunnilta, ja ohjata tavallista seitsemänvuotiasta lasta? Dokumenttimme kuvauskohteet eivät olleet ammattinäyttelijöitä, vaan tavallisia koululaisia. Jos olisimme lähteneet ohjailemaan heitä, eikö tuloksena olisi ollut väkinäisiä tapahtumia, joista puuttuu tunnelma aitoudesta? Koska myöskään dokumentin varsinainen päähenkilö Erkki Rötönen ei ollut ohjauksemme alaisuudessa, odotimme kaiken tapahtuvan tavalla, jolla se muutenkin tapahtuisi.

3.2 Materiaalin määrä tavoittaa totuuden?

Ennako-oletuksemme oli, että suuremmalla määrällä kuvausmateriaalia saisimme dokumentistamme objektiivisemmän ja sen seurauksena myös laadukkaamman. Perimmäinen tarkoitus oli direct cineman luonteen mukaisesti tallentaa todellisuutta. Emme kertoneet tai käskeneet oppilaita tai opettajaa tekemään jotakin kuin näyteltynä: emmekö tällöin tallentaisi todellisuutta? Eikö jokainen kameralle tallentunut tilanne ole todellinen, jos se on tapahtunut täysin pyyteettömästi? Vai saako kameran läsnäolo kuvattavat aina toimimaan tilanteissa täysin itselleen epätodellisella tavalla? Bill Nicholisin (2001, 111) mukaan ei voida tietää esittävätkö ihmiset itsensä huonommassa tai paremmassa valossa vain tyydyttääkseen ohjaajaa, joka ei kerro, mitä haluaa. Susanna Helke (2006, 204) näkee, että kuvattavat ohjaavat itseään: heillä on jokin tietoisuus siitä, miten kuvassa pitää olla. Jätimme puuttumatta tapahtumiin, mutta ohjauksen puutekaan ei takaa objektiivisuutta.

Kuvaaja ei voi täten koskaan kuvaustilanteessa läsnä ollessaan tietää toimivatko kuvauksen kohteet, kuten todellisuudessa. Kuvaustyylistä riippumatta mahdollisuudet objektiivisuuden, tekijän henkilökohtaisista näkemyksistä vapaan todellisuuden tavoittamiselle olivat siis lähtökohtaisesti olemattomat. Pyrimme löytämään

työprosessin aikana tapoja, joilla todellisuuden tavoittaminen kuvaustilanteessa olisi edes teoriassa mahdollista. Näitä tapoja käsittelee tutkielman luvussa 5.

4 DOKUMENTIN KUVAAMISEN TYÖPROSESSI

Lähdimme havainnoimaan koulumaailmaa työparina ilman selkeää käsikirjoitusta. Parityönä tapahtuneessa työprosessissa molemmilla oli tuotannon aikana vaihtuvat roolit. Haasteena oli ohjaajan puute, mutta myös kuvausteknisesti parhaiden työtapojen löytyminen.

Päätimme kuvauksia aloittaessamme, että emme halua lähteä ennustamaan tulevan kouluvuoden tapahtumia kohtausluetteloa lukuun ottamatta. Kuvauksessa säilyisi tällöin myös avoimuus. Emme halunneet joutua tukeutumaan esimerkiksi pelkkiin kuvallisesti kliseenomaisiin tapahtumiin, joita koulumaailmaan liittyvästä dokumentista voisi olettaa löytyvän. Tällaisiksi mielsimme esimerkiksi joulu- ja kevätkuuhlat tai suvivirren. Halusimme tavoittaa Kärsämäen koulun arjen, ominaisuuksia, jotka tekevät juuri kyseisestä koulusta ainutlaatuisen. Näitä ominaisuuksia uskoimme löytävämme havainnoimalla runsaasti tavallista kouluelämää.

4.1 Kaksi kuvaajaa – kaksi ohjaajaa

Kuvaukset toteutettiin työparina: yhdellä kameralla sekä äänittäjällä. Päätimme tuotantoon lähdetessä, että kummatkin hoitavat työtehtäviä tasaisesti eli molemmat toimivat vuorollaan kuvaajana tai äänittäjänä. Koska dokumentilla ei ollut varsinaista ohjaajaa, molemmat toimivat käytännössä dokumentin ohjaajana ollessaan kuvaajana. Kuvaaja päätti varsinkin toiminnallisissa tilanteissa täysin lopputuloksesta. Dokumentaristi Alan Rosenthalin (1996, 123) mukaan elokuvasta tulee sitä parempi, mitä enemmän kuvaaja ja ohjaaja ymmärtävät toisiaan. Dokumentissamme keskinäiset näkemyserot kuvaustilanteessa olivat harvassa, koska kuvaaja ohjasi itse itseään.

Ennen varsinaista kuvauspäivää kävimme työparina useimmiten keskusteluja siitä, mitä kyseisenä päivänä voitaisiin tai olisi suositeltavaa kuvata. Keskinäiset keskustelut olivat pääasiassa vain suuntaa-antavia, jolloin kuitenkin lopullinen vastuu siitä, mitä ja varsinkin miten kuvataan, oli lopulta aina kuvaajalla. Kuvaaja sai myös määrällisesti tallentaa materiaalia niin paljon kuin itse halusi. Viitteelliseksi säännöksi olimme keskenämme sopineet, että kuvauspäivän aikana materiaalia tallennetaan yleensä tunnin mittaisen nauhan verran.

Rosenthalin (emt., 140) mukaan ohjaajavetoisessa dokumentissa kuvaaja tekee työtään osittain ilman ohjaajan kontrollia. Kuvaaja ja ohjaaja valitsevat yhdessä otokset, mutta ohjaajalla on viimeinen päätäntävalta. Vaikka tuotannossamme kuvaaja käytännössä hoiti ohjaajan tehtävät, äänimiehelläkin oli mahdollisuus vaikuttaa ohjaukseen. Esimerkiksi luokkatilassa, toiminnan keskellä, äänimiehellä oli mahdollisuus viestiä kuvaajalle käytännössä kuitenkin vain pään liikkeillä tai kasvojen eleillä. Kuvattaessa emme voineet kommunikoida ääntämme käyttämällä, koska emme halunneet tekijöiden äänten tallentuvan nauhalle. Ajoittain syntyi kuitenkin tilanteita, joissa äänimies toimi ohjaajana osoittamalla kuvaajalle selkeän suunnan tai tapahtuman, jota kuvata. Tällaisia tilanteita, joissa äänimies kyseenalaistaa kuvaajan näkemyksen oli hyvin harvassa. Vaikka kamera ei olisi nauhoittanut, emme keskustelleet esimerkiksi mahdollisista kuvakulmista kuvaustilanteessa. Koska emme halunneet häiritä opetusta, poistuimme tällaisessa tilanteessa syrjään tapahtumapaikalta.

Tutkielman johdanto-osassa Susanna Helke (2006, 78) määrittelee kuvaustavan olevan kuvaajan katseen, ajatuksen ja päätösten summa. Kuvaaminen on Helken (emt.) mukaan paitsi katsomista, myös fyysistä toimintaa suhteessa tilaan, tapahtumiin ja henkilöiden reaktioihin. Kuvaajan fyysinen rytmi suhteessa tapahtuvaan voi olla hidasta tai nopeaa, sattumanvaraista tai johdonmukaista. Täten jokaisella kuvaajalla on varsinkin taiteellisesti vapaassa tilanteessa oma kuvaustapa ja sen myötä visuaalinen tyyli. Pelkästään kameran käsittelyn tekninen osaaminen luo visuaalisesti erilaisia kuvia. Koska työparista molemmat vuorollaan kuvasivat, myös kuvauksellinen jälki oli väistämättä erilaista. Tällä ei kuitenkaan ollut vaikutusta lopputuotteen kannalta, koska kuvaustavat eivät eronneet tyyllillisesti niin merkittävästi toisistaan.

Koska tapahtumia ei lavastettu eikä kuvauksen kohteita käsketty esimerkiksi tekemään jotain juuri tapahtunutta vielä uudelleen, ohjaajana toimiva kuvaaja oli suurimmassa vastuussa. Oli pystyttävä reagoimaan tilanteisiin, jotka tapahtuvat tässä ja nyt. Olimme työparina myös suuressa vastuussa toisillemme. Kuvasta on harvoin hyötyä, jos siihen ei ole tarjolla tilanteesta syntyvää aitoa ääntä tai hyvä ääni ei ole mitään ilman kuvaa.

4.2 Kuvaaminen käytännössä

Piirileikki-dokumentin näyttämönä oli arkitodellisuus, joka sijoittui koulun ympäristöön. Olennaisina tapahtumapaikkoina toimivat oppitunnit sekä välitunnit. Kärsämäen koulu on pieni kyläkoulu, jossa sisätiloissa kuvauskohteena oli kolme erilaista luokkatilaa. Ulkona tapahtumapaikkoina olivat koulun pihan laaja hiekkakenttä sekä suuri puutarha-alue. Käytännössä olimme läsnä esimerkiksi oppitunnilla, jossa tallensimme tapahtumien kulkua. Koko lukuvuoden kuvaukset suoritettiin yhtä poikkeusta lukuun ottamatta koulun alueella. Poikkeustapauksen loi joulujuhla, joka järjestettiin läheisessä Pallivahan kirkossa.

Kuvattavasta kohteesta oli tärkeää saada taltioitua sekä kuva että ääni, joten työparista molempien tuli olla jatkuvasti valppaana. Kameramies oli liitoksissa äänittäjään useamman metrin pituisilla johdoilla, jotta työparin liikkumatila toisistaan erillään olisi mahdollisimman laaja. Täten oli mahdollista saada ääntä tallennettua myös kameran ollessa hyvinkin kaukana, sillä äänimies saattoi laajan toimintasäteen ansiosta päästä myös mikrofonin kanssa lähelle tilannetta. Tärkeää oli, että kamera olisi mahdollisimman kätevästi liikuteltavissa nopeasti. Turun Diakonia-ammattikorkeakoululla oli tarjottavissa yksi kamera, kevyt ja helposti siirrettävä Sony HVR, joka oli teknisiltä ominaisuuksiltaan tarpeisiimme riittävän laadukas.

Tallensimme ennalta-arvaamattomia tilanteita, joten kuvaajan oli pystyttävä liikkumaan kameran kanssa paikasta toiseen hyvinkin nopeasti. Täten oli selvää, että kuvaukset toteutettaisiin pääosin käsivaralta ilman toimintaa hidastavaa kamerajalustaa. Normaali tapa kuvata kohdetta on pitää kamera samalla korkeudella kuin huomion keskipiste, joten lapsiakin on kuvattava heidän omalta korkeudeltaan (Kriwaczek 2000, 84). Kuvaajan oli helppo tukea käsivaralla oleva kamera esimerkiksi palleaansa vasten, jolloin lapset asettuivat kuvassa useimmiten oikealle korkeudelle.

Koska kuvauksen kohteena olivat pääosin lapset, koimme tärkeäksi, että he tottuvat nopeasti kameran läsnäoloon, jolloin sivusta seuraaminen olisi helpompaa. Koska kamera ei ollut kooltaan kovinkaan suuri, toivoimme, ettei se välineenä olisi lasten mielestä niin huomiota herättävä kuin esimerkiksi isompi olkapääkamera olisi saattanut olla. Kaksi ulkopuolista henkilöä koululuokassa tunkeutumassa lasten normaaliin

arkeen oli jo sinällään hyvin poikkeavaa. Oli täysin luonnollista, että lapset eivät kovinkaan nopeasti osaisi suhtautua tällaiseen tilanteeseen. Lasten lisäksi kamera seurasi myös aikuista päähenkilöä Erkki Rötököstä. Hänen kanssaan vastaavia ongelmia ei ollut ja hän näytti alusta alkaen toimivan hyvin luontevasti kameran edessä. Suurena haasteena oli, miten saisimme lasten huomion kiinnittymään tekijöistä mahdollisimman nopeasti normaaleihin tilanteisiin. Tulimme siihen tulokseen, että olisimme alkuvaiheesta asti mukana kuin osana arkea, jolloin läsnäolomme olisi helpompi tottua. Kuvasimme pääosin ekaluokkalaisia lapsia, joille koulumaailma oli täysin uutta. Toivoimme, että kuvausryhmä ymmärrettäisiin olennaisena osana tätä maailmaa. Lukuvuoden alkaessa vierailimmekin koululla useamman kerran ensimmäisten viikkojen aikana, jotta sulautuisimme osaksi joukkoa. Tästä syystä kuvamateriaalia kertyi heti aluksi useita tunteja. Kuvauspäivän kesto vaihteli useimmiten tunnista kolmeen tuntiin.

4.3 Kuvaustyyli jalostuu käytännön kautta

Aloittelevina dokumentaristeina meille kummallekaan ei ollut muotoutunut selkeitä, toimivia työtapoja. Osin tästä syystä esimerkiksi kuvaustekniikassamme oli alkuvaiheessa joitakin ongelmakohtia. Kuvatessamme esimerkiksi oppitunnilla, kamera sijaitsi usein kaukana kuvattavasta kohteesta. Usein kuvaaja tallensi oppitunnin tapahtumia luokan nurkasta, josta kuvaaminen lähelle oli erittäin ongelmallista. Esimerkiksi kaukaa etupulpetissa istuvan oppilaan saaminen kuvaan ei juuri tärkeällä hetkellä välttämättä onnistunut, jos kuvaaja oli asemoinut itsensä paikkaan, josta ei päässyt liikkumaan tai vaihtamaan kuvakulmaa. Jouko Aaltosen (emt., 142) mukaan kuvattava maailma on vuorovaikutuksessa tekijän kanssa ja vaikuttaa näin myös elokuvan tyyliin. Todellisuus muokkaa tyyliä prosessin myötä havainnoivassa dokumenttielokuvassa (emt., 143). Huomasimme käytännön kautta, että tilanteita havainnoidaksemme emme voi tallentaa tapahtumia liian etäältä. Läheltä kuvaamisen motiiviksi muodostui ennen kaikkea taiteellinen näkökulma: lähempää kuvattuna materiaali yksinkertaisesti näytti paremmalta.

Tutkielmassa mainitsin luvussa 3, että Piirileikki ei ole direct cinema – tyyliuunnan puhdas edustaja. Esimerkiksi läheltä kuvaaminen olisi ollut tyyliuunnan puritaanien

mielestä kiellettyä. Dokumentaristi Jouko Aaltonen (2006, 184) kokee, että direct cineman alkuvaiheiden tiukka näkemys siitä, että kuvaajan pitää olla ulkopuolinen tarkkailija, kuten luonnontieteellisen kokeen tiedemiehen, on heitetty romukoppaan. Kuvaaja ei pyri etäisyyteen vaan läheisyyteen ja intiimiyteen (emt.). Omassa työprosessissamme ulkopuolisen tarkkailijan rooli ei missään vaiheessa kadonnut mihinkään, vaan tekijän motiivi saada havainnoiduksi enemmän kasvoi. Kun kamera viedään aivan lähelle kuvattavaa, myös dokumentin katsojalle välittyy tunne läsnäolosta huomattavasti paremmin. Dokumentaristi Paul Kriwaczek kuvaa kameran läheisyyttä tunteena henkilökohtaiseen tilaan tunkeutumisesta. Hänen mukaansa ihminen oppii aikaisessa vaiheessa elämäänsä puolustamaan ympärillään olevaa henkilökohtaista tilaa. Kameran vieminen lähelle, henkilökohtaiselle alueelle, luo katsojalle tunteen intiimiydestä. (Kriwaczek 2000, 85.)

Esimerkiksi lasten reaktiot estivät alussa pääsyn kameran kanssa tarpeeksi lähelle. Kameraa ei voinut viedä oppilaan olon taakse ilman, että tuloksena olisi ilveilyä tai naurunpyrähdyksiä. Täten ulkoiset seikat ohjasivat alussa paljonkin kuvaustyyliä. Säännöllinen vierailu kuvauspaikalla edesauttoi vahvasti sitä, että lapset tottuivat kameraan. Mitä useammin vierailimme luokassa, sitä lähemmäs periaatteessa joka kerta pääsimme herättämättä huomiota. Kuvauspaikka vaihtui nurkasta välillä jopa keskelle luokkaa, josta oli nopeinta suunnata kamera lähelle oikeaa kohdetta.

Myös esimerkiksi välitunnilla kamera vietiin kirjaimellisesti keskelle lasten pihaleikkejä. Kun alkuvaiheessa kuvasimme toimintaa metrien päästä, myöhemmin kamera seurasi lasten puuhia lähes korvan juuresta.

Voidaan myös ajatella, että kuvattavat eivät niinkään kaivanneet totuttelua kameraan, vaan kameran käyttäjään. Kuvaajan vaikutusta dokumenttielokuvan sisältöön opinnäytetyössään tutkineen Antti Ovaskan (2005, 30) mukaan kuvaajalla pitää olla luonteva suhde kuvauksen kohteisiin, sillä ilman luontevaa kontaktia kuvauksen kohteet eivät päästä kuvaajaa intiimeille alueilleen. Kuvaajan olisi oltava tilanteessa luonteva ja tuttavallinen, mutta samalla huomiota herättämätön tarkkailija (emt.) Itse vaihdoimme lasten kanssa sanan silloin tällöin, ettemme vaikuttaisi täysin vierailta. Samalla piti kuitenkin pitää huolta siitä, ettei toiminta käy liian tuttavalliseksi, jolloin lasten suhtautuminen voisi muodostua negatiiviseksi elokuvan autenttisuuden kannalta. Emme halunneet, että esimerkiksi kuvaustilanteessa lapsi kokisi mielekkääksi keskustella

kuvaajan kanssa. Tästä syystä oli tärkeää, ettemme tutustuneet lapsiin ennen tuotantoa. Työprosessin aikana tutustumista tapahtui väistämättä ilman kuvauskaluston läsnäoloa. Vaikka yritimme säilyä ulkopuolisena, pitkän työprosessin aikana tutustumista väistämättä tapahtui. Emme voineet esimerkiksi olla hiljaa, jos lapsi välttämättä halusi kysyä jotain. Tällöin olisimme saattaneet antaa itsestämme työkeän kuvan.

Haasteellisinta oli liikkua kahden miehen tallennusyksikkönä. Ilman langatonta välineistöä, äänimies ja kuvaaja olivat koko ajan kiinni toisissaan johtojen välityksellä. Pitkä, painava johto aiheutti usein ongelmatilanteita. Tilanteessa, jossa nopeaa liikkumista seuraavaan paikkaan olisi vaadittu, johto saattoi takertua esimerkiksi pulpetin reunaan tai johto oli ajoittain niin solmussa, että sen selvittämiseen kului aikaa. Voidaan jopa ajatella, että liikkumisen rajallisuus toi meille muistutuksen direct cinema -tyylisuuntaa edeltävästä aikakaudesta, jolloin raskas ja vaikeasti liikuteltava kuvauskalusto ei mahdollistanut tilanteiden nopeaa havainnointia.

Kuvausten tekniseen toteutukseen liittyvät ongelmat aiheuttivat turhaan tilanteita, jotka olisi voitu välttää. Tosin jo muutamien kuvauspäivien jälkeen liikkuminen välineistön kanssa alkoi helpottua. Jälkeenpäin ajateltuna, liikkumista kameran ja äänityspuomin kanssa olisi pitänyt harjoitella etukäteen eikä vasta varsinaisessa tuotantovaiheessa.

5 KUVAUSTYYLIN EDUT

Koska kuvauskohteena olivat lapset, tilanteet vaihtuivat nopeasti ja täysin odottamattomia tapahtumia syntyi nopealla tahdilla. Tällöin oli tärkeää, että kamera oli usein läsnä, valmiina tallentamaan suunnittelemtomia tilanteita. Suunnittelemtomuutta ja avointa havainnointia voidaan pitää lopulta sekä kuvauksen etuna että haittana

5.1 Havainnoimme piilossa olevaa todellisuutta

Kuvaustyylin etuna voidaan pitää tapahtumia, joita emme olisi saaneet tallennettua olematta usein paikalla. Jouko Aaltosen mukaan (2006, 185) kuvaushetki tarjoaa monesti jotain ylimääräistä ja suunnittelemtonta, joka tukee elokuvan teemoja. Havainnoivassa dokumentissa sattuma, odotus ja tapahtuman tarkkaavainen havainnointi ovat tekijälle tärkeitä työkaluja, jotka ovat nähtävissä myös lopputuloksessa (Helke 2006, 133). Piirileikki-dokumentissa tällaisia ylimääräisiä ja odottamattomia tilanteita syntyi esimerkiksi ihmisten keskinäisistä suhteista. Mallina tällaisesta voidaan mainita lopulliseen tuoteosaan päätyneyt tilanne, jossa oppilas nousee luokassa, kävelee opettajan luo ja kertoo toisen oppilaan lyöneen häntä nyrkillä. Opettaja kutsuu syylliseksi väitetyn toisen oppilaan luokseen ja kaikki kolme alkavat selvittää, kumpi on syyllinen ja tehnyt mitäkin. Lopputuloksena opettaja ohjaa molemmat oppilaat työhuoneeseensa selvittämään asian. Tavalliselta vaikuttava tilanne koulumaailmassa, mutta olisi käsittämätöntä edes ajatella, että kyseinen tilanne voitu käsikirjoittaa tai lavastaa dokumenttiamme varten. Aidosti tapahtunut tilanne tallentui täysin suunnittelemtomana kameralle. Lopputuloksena oli kohtaus, joka näyttää katsojalle merkittävän esimerkin opettajan ja oppilaan kanssakäymisestä osana koulun arkea. Kohtaus toi päähenkilöömme, opettaja Erkki Rötkösen hahmoon inhimillisyyttä ja syvensi mielestämme katsojan käsitystä tavasta, jolla kyseisessä koulussa riitatilanteet yleensä ratkotaan. Jos kamera ei olisi kyseisessä tilanteessa nauhoittanut, olisimmeko voineet pyytää opettajan ja lapset näyttelemään tilanteen uudestaan? Tilanne olisi tällöin ollut täysin erilainen.

Toisena esimerkkinä voidaan mainita tilanne, jossa koulupäivä on juuri päättynyt ja oppilaat ovat lähdössä kotiin. Ennen kuin oppilaat poistuvat luokasta, opettaja kättelee jokaisen oppilaan henkilökohtaisesti ja kaikki sanovat opettajalle näkemiin. Koska dokumentissa oli tarkoitus esitellä koulun idyllisiä toimintatapoja, myös tämän kaltainen kohtaus arjesta kertoi päähenkilöstä ja hänen suhteestaan oppilaisiin hyvin paljon. Ennen kuin aloitimme kuvaukset, emme olleet seuranneet koulun arkea tai henkilöitä paljoakaan ennalta. Jokaisena kuvauspäivänä havaitsimme siis itsellemme uusia asioita koulun arjesta. Kaikenlainen ennakkosuunnittelu on direct cinema - tyyli-suunnan edustajien mukaan kiellettyä, koska tarkoituksena on säilyttää objektiivinen näkemys kuvattavasta aiheesta. Tyyli-suunnan edustajat uskovat, että jos he tutustuisivat etukäteen kuvattavaan aiheeseen liikaa, se vaikuttaisi heidän käsityksiinsä aiheesta ja näin ollen tekijä ei olisi enää täysin objektiivinen. (Nichols 2001, 109–110.) Lähdimme kuvaamaan vähäisellä ennakkosuunnittelulla. Yleensä ennen kuvauspäivää päätimme lähinnä, missä kuvataan. Piti päättää kuvaisimmeko luokassa, matematiikan tunnilla vai ehkä välitunnilla. Mitä esimerkiksi matematiikan tunnilla tapahtuisi aineen opiskelemisen lisäksi, sitä emme voineet tietää, joten kamera oli valppaana odottamattomia tilanteita varten. Mitä enemmän kuvauspäiviä kertyi, sitä enemmän pääsimme tekijöinä havaitsemaan asioita, edellä mainittujen esimerkkien kaltaisia nyansseja koulun arjesta, joita emme muutoin olisi havainneet.

5.2 Rutiini kasvaa voimavaraksi

Lukuvuoden aikana kuvauspäiviä kertyi noin 40. Alkuvaiheessa kuvauspäiviä oli huomattavasti tiiviimmin kuin lopussa, mikä selittyy pääosin lasten totumisesta kameraan. Rungas kuvauspäivien määrä rutinoi kuvauksen kohteet positiivisella tavalla. Kun oppilas ei enää jaksanut välittää kamerasta, tapahtumien seuraaminen sivusta onnistui huomaamatta ja kuvaaja toimi ulkopuolisena tarkkailijana. Jos kuvattavat olisivat jatkuvasti katsoneet kameraan päin, illuusio näkymättömästä kuvaajasta olisi rikkoutunut. Kameraan totuttamista olisi voinut tehdä myös ilman varsinaista tallentamista. Käytännössä olisimme siis voineet liikkua lasten keskellä ja vain esittää kuvaavamme. Työprosessin alussa myös tällainen ajatus kävi mielessä, mutta tulimme siihen tulokseen, että ollessamme kuvaustilanteessa päämotiivina toimii materiaalin hankinta.

Useat kuvauspäivät rutinoivat positiivisella tavalla myös kuvaajan. Mitä pidemmälle kuvaukset etenivät, sitä helpommin kuvaaja pystyi jo ennakoimaan mahdollisia tilanteita. Pääsyy oli siinä, että opimme tuntemaan henkilöiden ominaispiirteitä. Kuvaaja tottui esimerkiksi lasten tietynlaiseen käytökseen ja hänen oli mahdollista aavistaa tilanteita, joissa lapsi toimii tietyllä tavalla. Esimerkiksi eräs oppilaista saattoi tietynä hetkenä useinkin tuoda julkisesti kesken oppitunnin esiin mielipiteitään, joita valpas kuvaaja saattoi jo osata odottaa. Tällaisessa tilanteessa oli mahdollista jälleen saada tallennettua jotain ”ylimääräistä arkea”. Kuvaajan rutinoituminen tarkoitti ennen kaikkea kuvaustavan muuttumista tarkoitushakuisemmaksi, tehokkaammaksi. Dokumentaristi Pirjo Honkasalo määrittelee kuvaustyylinsä näin: ”Mä katson kameran läpi hirveän paljon, mutta painan nappia erittäin harvoin” (Aaltonen 2006, 185). Tämä muodostui pitkässä työprosessissa väistämättä myös meidän periaatteeksemme, koska kokemuksen kautta kuvaaja pystyi paremmin vaistonvaraisesti löytämään hetkiä, jolloin nauhoitusnappia kannatti painaa.

Koska työskentelimme ilman käsikirjoitusta tai orjallisia suuntaviivoja oli työskentelyssämme etuna niin sanotusti vapaus säännöistä. Käsikirjoitetuissa dokumenteissa kohtaukset saatetaan suunnitella tarkan kaavan mukaan, jopa niin pitkälle, että jokainen kuva on ajateltuna ennalta erillisessä kuvakäsikirjoituksessa. Meidän ei tarvinnut miettiä tarkkaan kuvan suuntaa, taustaa tai esimerkiksi kuvakokoa, koska kuvaus perustui ennalta suunnittelemtomaan kuvaukseen. Ainoa kuvauksia ohjaava selkeä sääntö oli kronologisuus, jolloin kuvamateriaalia piti taltioida eri ajanjaksoilta lukuvuoden varrelta. Kronologisuutta ja sen haasteita käsitellään tarkemmin luvussa 6.2.

6 KUVAUSTYYLIN ONGELMAT

Jotta saisimme kattavan käsityksen todellisuudesta, kuvasimme koulun arkea kaikenlaisissa tilanteissa. Eli esimerkiksi eri aineiden oppitunneilla, poikkeuksellisina teemapäivinä, ruokailussa, välitunnilla ja liikuntatunnilla. Emme olleet valmiiksi käsikirjoittaneet tilannetta, jossa aiomme näyttää esimerkiksi tapahtumia jokapäiväisestä ruokailusta. Se tallennettiin esiintyvänä todellisuutena, palana koulun tavallista arkea.

Juuri tarkkojen suuntaviivojen puuttuminen ja kuvaajan vapaus loivat nopeasti myös ongelmia. Ilman tarkkaa suunnitelmaa, kuvaamisessa ei ollut järjestelmällisyyttä. Jouko Aaltosen (2006, 185) mukaan havainnoivan kuvaajan pitää olla samanaikaisesti äärettömän virittäytynyt, mutta myös kärsivällinen. Tämä tapahtumien jatkuva odottelu valppaana oli kuvaajalle hyvin haasteellista. Kuvaaja tallensi oppituntia luokassa, mutta mitään ei välttämättä tapahtunut. Tarkoituksenmukaista ei kuitenkaan ollut esimerkiksi kuvata useiden tuntien ajan 24 oppilasta pelkästään hiljaisuudessa tekemässä koulutehtäviään. Esimerkiksi oppitunnit olivat sivustakatsojan näkökulmasta hyvin samankaltaisia, vaikka oppiaine vaihtui. Nopeasti kävi ilmi, että tilanteet alkavat niin sanotusti toistaa itseään. Esimerkiksi kahden ensimmäisen kouluviikon jäljiltä taltioituna oli noin 4 tuntia kuvamateriaalia oppitunneilta. Materiaalia, jossa on useita minutteja kuvaa paikallaan olevista, hiljaa työtä tekevista lapsista. Miten paljon tulisimme tarvitsemaan tämän kaltaista materiaalia? Kuinka kauan hiljaisuutta tulisi kuvata, jotta se lähentelisi todellisuutta? Jos tavoitteenamme on puolen tunnin mittainen dokumentti, kuinka paljon haluamme näyttää hiljaisuutta tai onko se dokumentissamme olennaista? Kertooko esimerkiksi pelkästään kahden minuutin pätkä hiljaisuutta jostain lukuvuoden varrelta tarpeeksi todellisuudesta? Kuinka paljon kyseistä hiljaista opiskelua on siis kuvattava? Susanna Helken (2006, 135) mukaan havainnoiva lähestymistapa perustuu oletukseen, että sosiaalinen todellisuus näyttäytyy tapahtumina, joissa dramaattinen rakenne on ikään kuin valmiina. Dramaattinen rakenne ei esittäydy esimerkiksi kuvaushetkellä, jossa oppilaat istuvat hiljaa pulpeteissaan. Dramaattisen rakenteen sisältävien tapahtumien – sattumien – etsimisestä tuli loppua kohden kuvaamista myös negatiivisesti johdatteleva tema.

6.1 Etsimme todellisuutta sattumien kautta

Aikaisemmassa luvussa mainitsin esimerkkejä koulun arjesta, kuten luokassa käyty riitatilanne, joka tallentui vain koska olimme kyseisellä hetkellä paikalla. Tällöin se perustui täysin sattumaan. Jouko Aaltonen on haastatellut kirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* (2006) dokumentaristeja ja heidän näkemyksiään dokumentin tekoprosessista. Kaikkien Aaltosen haastatteleminen alan ammattilaisten mielestä dokumentin tekemisen pitäisi olla avoin prosessi riippumatta siitä, minkä tyyliuunnan mukaista elokuvaa tehdään. Aaltosen (emt., 183) mukaan avoimuus kuvaustilanteessa toteutuu selvimmin havainnoivassa dokumenttielokuvassa, mutta tekijän tulisi dokumentin tyyliuunnasta riippumatta olla avoin sattumalle. Aaltosen (emt.) mielestä tekijä etsii sattumaa, sillä sattuma on avoimuuden periaatteen konkretisoitumista. Kanerva Cederströmin tulkinnan mukaan sattuma tuo dokumenttielokuvaan uusia asioita. Myös dokumentaristi Visa Koiso-Kanttila myöntää dokumentin perustuvan paljon sattumalle. (emt.) Sattumalla tekijät tarkoittavat esimerkiksi tilanteita, jotka syntyvät suunnittelematta.

Työprosessimme perustui kuvaustyylin myötä täydelliseen avoimuuteen ja näin ajatellen lähes täysin myös sattuman varaan. Kuvaajasta tuli pitkän työprosessin aikana negatiivisella tavalla sattuman orja. Mitä pidemmälle työprosessi eteni, sitä selvemmin kuvaaja odotti sattumaa: kamera odotti toimeettomana ja kuvamateriaalia nauhoitettiin vain siitä hetkestä lähtien, kun jotain alkoi tapahtua. ”Sattuman metsästäystä” voidaan kritisoida objektiivisuuden näkökulmasta. Koska työprosessin pidentyessä kuvaaja alkoi yhä enemmän tallentaa ja etsiä pääasiassa toiminnallisia tapahtumia, etsimmekö silloin kuvaa todellisuudesta. Jos pyrimme tallentamaan todellisuutta, antaako pelkästään mielenkiintoisten tapahtumien – sattumien – kautta esittäytyvä arki todellisuudesta oikean kuvan? Tutkielman luvussa 3 käytän objektiivisuuden ihannetta tavoittelevaa *direct cinema*ä määritellesäni Aaltosen (2006, 183) ajatusta siitä, että tärkeintä on olla kameran kanssa oikealla paikalla oikeaan aikaan. Pitäisikö kuvaajan siis odottaa oikeata aikaa ja paikkaa? Eikö kuvaajan subjektiivinen näkemys juuri tällöin lisääntynyt ja asioiden tallentaminen niihin vaikuttamatta kyseenalaistuu merkittävästi? Samaa ajatusta mukaillen työprosessissamme vallinnut yleinen vapaus kuvata, mitä milloinkin halusi, lisäsi subjektiivisuutta: kuvaaja sai kuvata juuri sitä, minkä tietyllä hetkellä koki itse henkilökohtaisesti tärkeäksi.

Tutkielmassa on tullut ilmi, että kuvaaja osasi jo ennakoida sattumia ja alkoi yhä enemmän odottaa tapahtumia. Tämä tarkoitti sitä, että materiaalin määrä väheni jatkuvasti loppua kohden, koska niin sanottua turhaa kuvamateriaalia alkoi yhä tietoisemmin välttää. Kuvaaja alkoi arvottaa materiaalia enenevässä määrin lopputuotteen kannalta. Olenko jo kuvannut tämän? Minkälaista materiaalia vielä tarvitsisin? Havainnoivasta kuvaajasta tuli yhä selkeämmin tiedostava kuvaaja, joka toteutti enenevässä määrin subjektiivisia ”tarpeitaan”.

6.2 Kronologisuuden taakka

Kohtausluettelossa olimme päättäneet, että tapahtumia seurataan kronologisesti eli ajan oikeaa kulkua mukailten. Dokumentin päällimmäisenä ideana oli esitellä kyläkoulun viimeinen toimintavuosi. Tämä tarkoitti siis tapahtumia lukuvuoden varrelta visuaalisesti täysin erilaisina vuodenaikoina. Koska kuvasimme niin ulkona kuin sisällä, kronologinen ajattelu asetti tietynlaisen vaatimuksen. Kuvamateriaalia piti olla jokaiselta vuodenajalta, jotta käsitys ajankulusta olisi yksinkertaista havainnollistaa katsojalle. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että kuvauspäiviä oli jaettava tasaisesti syksyyn, talveen ja seuraavaan kevääseen. Tapahtumien taltiointi jokaisena vuodenaikana tarkoitti osaltaan sitä, että materiaalia kertyi todella paljon. Osin tämä oli myös taakka, koska läpi tuotannon oli läsnä ajatus, että kuvamateriaalia tulisi olla laajasti jokaiselta vuodenajalta. Kuvaaja ei siis lopulta ollut täysin vapaa vaan tuli jatkuvasti ajatella, minkälaista kuvaa tarvitaan, jotta vaikutelma vuodenaajasta tulisi esille.

7 YHTEENVETO

Kuvaustyylili ohjasi työprosessiamme alusta loppuun asti monin eri tavoin. Havainnoidakseen asioita kuvaajan oli ensinnäkin pystyttävä häivyttämään itsensä tietyssä määrin taka-alalle, jotta kuvauksen kohteet voisivat toimia ilman kuvaajan vaikutusta. Kuvausympäristöllä oli siis suuri rooli kuvaustyylin muokkautumiselle ja täten koko työprosessille. Jotta pystyimme toteuttamaan dokumentin havainnoivalla kuvaustyylillä, kuvauspäiviä oli oltava useita päästäksemme parhaimpaan lopputulokseen. Lukuvuoden aikana kuvamateriaalia kertyi yhteensä 43 tuntia. Valmiin dokumentin kesto oli 28 minuuttia, joten materiaalia oli lopulliseen tuotteeseen suhteutettuna todella runsaasti.

Ennako-oletuksemme oli, että suuremmalla määrällä kuvausmateriaalia saisimme dokumentistamme objektiivisemmän ja sen seurauksena myös laadukkaamman. Lähtöajatus oli siis direct cinema -tyylisuunnan kaltainen. Emme kuitenkaan säännönmukaisesti pyrkineet objektiivisuuteen ja lopulta ajauduimme yhä kauemmas direct cineman ihanteista. Emme halunneet jättäytyä ”seinäruusuksi” vaan pyrimme havainnoimaan tilanteita hyvinkin läheltä, jolloin kuva välittäisi taiteellisesta näkökulmasta ajateltuna enemmän. Objektiivisuus toteutui tiettyyn pisteeseen asti, sillä emme tietoisesti pyrkineet vaikuttamaan kuvattavaan ympäristöön. Kuvattava ympäristö sen sijaan vaikutti vuoden aikana hyvin paljon kuvaajaan: omat työprosessin edetessä vahvistuneet subjektiiviset näkemyksemme – kuvauspäivästä aina ”oikeaan” nauhoitushetkeen asti – muokkasivat lopputulosta, sillä tulimme jatkuvasti tietoisemmaksi, mitä haluamme kuvata. Kuvausten edetessä päädyimme kuvaamaan pääosin juuri tapahtumien kautta näyttäytyvää arkea. Lopputuloksen kannalta saimme tallennettua korvaamattomia arjen tapahtumia, mutta lopulliseen dokumenttiin päätyneet tapahtumat ovat silti oma näkemyksemme Kärsämäen koulun todellisuudesta.

Kuvaustyylili haastoi työprosessin edetessä kuvaajan kyseenalaistamaan yhä useammin, millä tavalla materiaalin laaja tallentaminen palvelee lopputuotetta. Tämä oli suurin syy, miksi kuvaajana päätyi tallentamaan lähinnä vain tilanteita, jotka mahdollisesti päätyisivät lopulliseen dokumenttiin.

Kuvauspäivien lisääntyessä ja toistaessa itseään, kuvaajan mielenkiinto havainnoitavaa aihetta kohtaan väheni. Tämä näkyi niin, että kuvauksissa oli loppuvaiheessa pidettävä välillä useankin viikon taukoja. Tästä muodostui tietynlainen oravanpyörä: lapset saattoivat pitkän tauon jälkeen olla taas kamerasta hyvinkin kiinnostuneita, joten heitä oli jälleen totutettava välineen läsnäoloon toistuvilla vierailuilla kuvauspaikalla.

Leikkauspöydällä suuri materiaalin määrä aiheutti eniten haasteita. Pelkästään materiaalin läpikäynti oli erittäin työlästä. Leikkauspöydällä kuitenkin konkretisoitui kuvaustyylin muuttuminen tekijälleen tarkoitushakuisemmaksi. Lukuvuoden alkupuolelta tallennettu materiaali toisti enemmän itseään ja oli pääasiassa tutkielmassa aikaisemmin määriteltä ”turhaa” materiaalia. Lukuvuoden loppupuolen materiaali sisälsi selkeämpiä tapahtumia, kohtauksia, joita saattoi ajatella käytettävän dokumentissa. Tarkoitus oli kuvata paljon ja havainnoiden, jotta dokumentin taiteellinen lopputulos olisi mahdollisimman tyydyttävä. Suuri määrä materiaalia antoi eväät juuri taiteelliseen laatuun. Lopulta täysin suunnittelemattomat, arkiset, mutta dramaturgisesti herkulliset tapahtumat rakensivat dokumentin rungon. On vaikea sanoa, minkälainen dokumentista olisi tullut, jos se olisi ollut käsikirjoitettu tai sidottu tiukkaan tuotantoaikatauluun. Tekijöinä koimme onnistuneemme, koska saimme tallennettua hetkiä, jotka omasta mielestämme näyttävät Kärsämäen koulun elämää myös pintaa syvemältä.

Havainnoiva, materiaaliin runsauteen perustuva kuvaustyyli ohjaa ja muokkaa dokumentin työprosessia eniten silloin, kun kuvaaja on vapaa säännöistä. Tällöin esimerkiksi kameratyöskentelyä voi muuttaa kuvauskohteen erityispiirteiden mukaan. Jos havainnoiva kuvaustyyli viedään direct cineman tarkkojen rajojen sisään, mahdollisuudet kuvaajan subjektiivisille valinnoille pienenevät. Direct cinema tavoittelee pääasiassa objektiivisuutta. Jos motiivina on taiteellisesti laadukas dokumentti, kuvaustyyliä on muokattava objektiivisuuden kustannuksella.

Jatkokysymyksenä voisi esittää, tekikö direct cinema subjektiivisempi kuvaustyyli dokumentista jotenkin huonomman. Toin tutkielmassani esiin millä tavalla kuvausympäristö vaikutti tekijöihin pitkän työprosessin aikana. Tätäkin aihetta tulisi tutkia lisää ja miettiä kuinka suuri vaikutus ympäristöllä on kuvaajan tekemiin valintoihin.

Ammatillisen kehittymisen kannalta työprosessi oli korvaamaton. Pitkä kuvausprosessi kasvatti kuvaajan ammattitaitoa ja näytti käytännössä havainnoivan kuvaustyylin etuja ja heikkouksia. Ammatillisesti tärkeintä oli, että tekijöilleen taiteellisesti vapaa tuotanto antoi mahdollisuuden kokeilla – erehtyä ja onnistua.

LÄHTEET

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Barnouw, Erik 1983. Documentary- A History of the Non-Fiction Film. New York: Oxford University Press.

Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Kriwaczek, Paul 2000. Documentary for the small screen. Oxford: Focall Press.

Lawson, Faye 2006. Voiko totuutta tavoittaa?: direct cinema -tyylisuunnan käyttö dokumenttielokuvassa. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia. Viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Nichols, Bill 2001. Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.

Ovaska, Antti 2005. Kuvaajan vaikutus dokumenttielokuvan sisältöön. Diakonia-ammattikorkeakoulu. Diak Länsi, Turku. Opinnäytetyö.

Rosenthal, Alan 1996. Writing, directing and producing documentary films and videos. 2. painos. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Webster, John 1998. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Teoksessa Anu Kantola & Tuomo Mörä (toim.) Journalismia! Journalismia? Helsinki: WSOY, 151–172.