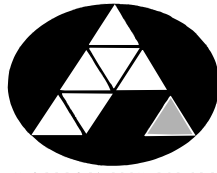


POHJOIS-KARJALAN AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma

Jesse Mikkola

**ANALOGISEN ARKISTOMATERIAALIN KÄYTTÖ ILOSAARIROCK
– 40 VUOTTA SÄKÄLLÄ -DOKUMENTTIELOKUVASSA**

Opinnäytetyö
Marraskuu 2011



POHJOIS-KARJALAN
AMMATTIKORKEAKOULU

OPINNÄYTETYÖ
Marraskuu 2011
Viestinnän koulutusohjelma
Länsikatu 15
80100 JOENSUU
p. (013) 260 6996 p. (013) 260 6906

Tekijä
Jesse Mikkola

Nimeke
Analogisen arkistomateriaalin käyttö *Ilosaarirock – 40 vuotta säkällä* -dokumenttielokuvassa

Toimeksiantaja
Joensuun Popmuusikot

Tiivistelmä

Opinnäytetyön tavoitteena oli tutkia analogista arkistomateriaalia ja sen käyttämistä dokumenttielokuvassa. Digitaalisena aikakautena analogisen aineiston tuottaminen on vähentynyt, vaikka historialliselle dokumenttielokuvalle analoginen arkistomateriaali on yhä tärkeä aineisto. Työn toiminnallinen osuus sisälsi Ilosaarirock – 40 vuotta säkällä -dokumenttielokuvan ohjauksen, kuvauksen ja leikkauksen, jotka toteutettiin vuoden 2011 kesällä ja syksyllä toimeksiantona Joensuun Popmuusikoille.

Kirjallisessa raportissa digitaalisen ympäristön ja analogisen arkistomateriaalin suhteita tarkastellaan yhdessä tekijänoikeudellisten ongelmien ja digitaalisten hyötyjen kanssa. Raportissa tutkitaan eri työvaiheiden kautta miten analogista arkistomateriaalia digitoidaan ja editoidaan ja miten arkistomateriaali muuttaa dokumenttielokuvaa ja sen sisältöä.

Dokumentaristilla on vastuu dokumentin faktuaalisuudesta, mutta samalla hänellä on oltava taiteellinen vapaus toteuttaa itseään. Dokumenttielokuvaa tehdessä pohditaan jatkuvasti arkistomateriaalin suhdetta muuhun elokuvaan. Tärkeimmäksi asiaksi nousee arkistomateriaalin muokkauksen ja totuuden tavoittelun välinen dilemma. Elokuvaa tehdessä joutuu tasapainoilemaan eettisten ongelmien kanssa.

Kieli
suomi

Sivuja 56
Liitteet 2
Liitesivumäärä 4

Asiasanat
dokumentti, dokumentarismi, dokumenttielokuva, arkistomateriaali, digitointi, analogisuus, festivaali



NORTH KARELIA
UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

THESIS
November 2011
Degree Programme in Communication
Länsikatukatu 15
FIN 80100 JOENSUU
FINLAND
Tel. 358-13-260 9696

Author
Jesse Mikkola

Title
Usage of analog archivematerial in *Ilosaarirock - 40 vuotta säkällä* -documentary film

Commissioned by
Joensuun Popmuusikot

Abstract

The thesis studies analog format archive material and its use in a documentary film. During the digital era, the production of analog format material production is fading, even though for historic documentaries analog format archive material continues to be an important source material. The operational part of the thesis consisted of directing, shooting and editing the *Ilosaarirock – 40 vuotta säkällä* documentary film. This was carried out during the Summer and Autumn of 2011 as commissioned by the Joensuun Popmuusikot Association.

In the written report, the relations of digital editing environment and analogical archive material are studied together with issues of copyrights as well as problems and benefits of digitalization. The report analyses the different work phases of documentary film in terms of archive materials usage and discusses, how archive material influences the documentary film content.

The documentary filmmaker has the responsibility towards the factuality of the documentary, but at the same time, one needs the artistic freedom of expression. During the filmmaking, the relationship between archive material and the rest of the film was highlighted at all times. The dilemma of editing archive material and pursuit for truth becomes the most important issue to be solved. One needs to balance with ethical problems when making a film.

Language
Finnish

Pages 56
Appendices 2
Pages of Appendices 4

Keywords
documentary, documentary film, archivematerial, editing, analog, digital, festival

Sisältö

Tiivistelmä

Abstract

1	Johdanto	7
2	Dokumentin määritelmiä	9
2.1	Dokumentin historiaa maailmalla ja Suomessa.....	9
2.4	Dokumenttielokuvan lajityypeistä.....	11
2.5	Moderni dokumenttielokuva	14
3	Arkistomateriaali dokumentissa	16
4	Tekijänoikeuksista	20
5	Esituotanto ja ennakkosuunnittelu	25
5.1	Ilosaarirock – 40 vuotta säkällä -synopsis.....	25
5.2	Taustatutkimus	28
5.3	Arkistomateriaaliin tutustuminen ja sen ennakkokarsinta.....	29
5.4	Arkistomateriaali ja käsikirjoitus	30
6	Digitointi	34
6.1	Analoginen videokuva digitaaliseksi.....	34
6.2	Digitoinnin työvälineet.....	36
6.3	Digitoinnin työvaiheet	39
7	Kuvaus ja leikkaus	42
7.1	Arkistomateriaalin huomioiminen kuvaustilanteissa	42
7.2	Arkistomateriaalin leikkaus Ilosaarirock – 40 vuotta säkällä -dokumentissa. .	44
7.3	Arkistomateriaalin jälkikäsittely	49
8	Pohdinta	51
	Lähteet.....	54
	Elokuvaluettelo	56

Liitteet

- Liite 1 Suksi, S. Arkistomateriaali Ilosaarirock - 40 vuotta säkällä! - dokumenttielokuvassa. Sähköpostihaastattelu. 20.10.2011.
- Liite 2 Digitointiyksikön kytkentäkaavio

Erikoissanasto

Analogisuus	Analogisessa tiedonsiirrossa signaali vastaa suoraan sitä dataa, jota siirretään. Analogisen informaationsiirron ominaisuuksia ovat signaalin vaimeneminen ja vääristyminen siirretäessä sekä yksinkertaisuus. (Teknillinen korkeakoulu 2003.)
A/D muunnos	Analoginen signaali muunnetaan digitaaliseksi useiden vaiheiden avulla. Näitä vaiheita ovat: Suodatus, näytteistys, kvantisointi ja koodaus. (Teknillinen korkeakoulu 2003.)
Betacam SP	Sonyn jalostama videoformaattijärjestelmä Betacamista (Digivideo 2011).
converter	Muunnin.
dpi, ppi	"Dots per Inch", DPI kertoo kuinka monta kuvapistettä voidaan piirtää tuuman alueelle. Suurempi DPI-luku tarkoittaa suurempaa tarkkuutta. PPI tarkoittaa "Pixels per Inch". Termejä käytetään tulostuksessa ja skannauksessa. (Wikipedia 2011a.)
Digital8	Hi8-nauhasta Sonyn kehittämä digitaalinen versio (Wikipedia 2011b).
digitointi	Alkuperäisestä signaalista otetaan tietty määrä näytteitä ja saadut luvut kvantisoidaan tietokoneen ymmärtämiksi binääriluvuiksi eli yksiköiksi ja nolliksi (Digiwiki 2011a).
DV-formaatti	"Digital Video" on digitaalinen videoformaatti ja koodekki. DV:ssa on kolmenlaisia kasetteja MiniDV- ja ammattimaisemmat DVCAM- ja DVCPRO-kasetit (Wikipedia 2011c).
FCP	"Final Cut Pro", Applen omistama ja vain Mac-ympäristössä toimiva videoeditointiohjelma.
Firewire	Applen kehittämä liitäntästandardi, joka mahdollistaa nopean tiedonsiirron (Keränen, Lamberg & Penttinen 2005, 223).
HD	"High Definition" Teräväpiirtotarkkuus, jonka minimi on 1280 x 720 pikseliä (Afterdawn 2011).
Hi8	Video 8 videokaseteista kehitetty parempi versio, joka paransi alkuperäiseen nähden kuvan- ja äänenlaatua (Digiwiki 2006).
PAL	"Phase Alternate Line", analogisen videokuvan värijärjestelmä ja koodausmenetelmä. Tunnuksena on 576 vaakajuovan lomitus 50 ruutuun per sekunti. (Wikipedia 2011d.)
reconnect media	Final Cut Pron ominaisuus, jolla löydetään editointiohjelmassa käytettävän tiedoston lähde (Apple 2011).

resoluutio	Termi, jota käytetään kuvaamaan bittikarttagrafiikan yksityiskohtien tai pikseleiden määrää (Wikipedia 2011a).
S VHS	"Super Video Home Entertainment System", VHS-formaattia hieman kehittyneempi versio (Wikipedia 2011e).
S-VHS C	Pienempi versio S VHS-formaatista, joka toimii adapterin avulla myös S VHS-laitteissa (Wikipedia 2010).
Video 8	1980-luvulla Sonyn julkaisema kotikäyttöön tarkoitettu videokasettiformaatti (Wikipedia 2011f).
VHS	"Video Home System", JVC:n kehittänyt toistavien videonauhureiden tallennusmuoto. VHS kasetit olivat kuluttajien suuressa suosiossa 1980 – 2000 lukujen aikana. (Wikipedia 2011g.)
VHS C	Pienempi versio VHS kasetista, jota pystyi käyttämään VHS nauhureissa erillisen adapterin avulla (Wikipedia 2010).

1 Johdanto

Ilosaarirock 40 – vuotta säkällä -dokumentin tekeminen aloitettiin helmikuussa 2011 ja ensi-ilta pidettiin marraskuun 16. päivä Rokumentti-tapahtumassa. Väliin kuului 9 kuukautta työtä, ongelmia, ratkaisuja ja hikeä. Ensi-iltaan kuitenkin oli pitkä matka siitä, kun minulle ehdotettiin opinnäytetyön aihetta helmikuun puolessa välissä. Ilosaarirock oli juhlimassa olemassaoloaan 40 vuotta festivaalikartalle tulonsa jälkeen, ja erikoisvuoden kunniaksi ohjelmassa oli jännittäviä artisteja, historiikkikirjaa ja nyt dokumenttielokuvaa. Aihe oli erittäin mielenkiintoinen, laaja ja rikas sisällöltään, ainakin ensivaikutelmaltaan. Sain aiheen käsiteltäväksi ja mietittäväksi. Päätin kuitenkin ryhtyä urakkaan, vaikka tietämykseni dokumentinteosta oli hyvin vähäinen.

Tästä tuli kuitenkin oppimisprosessi, joka jää mieleeni ainaaksi. Apunani oli työharjoittelussa K5-paikalliskanavalla saatu tieto ja kokemus. Historiallisen dokumentin kerronta vastaa jollakin tavalla televisiouutisten kerrontaa, sillä uutiset sisältävät journalistisia reportaaseja, jotka muistuttavat hieman dokumentaarista tapaa esittää asioita. Kuvituskuvien käyttö haastatteluissa ja kertojaäänien väliset suhteet ovat lähellä toisiaan. Pentti Väliahdet on Yleisradion dokumenttiohjelmien vastaava tuottaja. Hän on pohtinut dokumentin ja reportaasin eroja ja toteaa että suurimmat erot näiden välillä ovat kuvallisessa kerronnassa. Reportaasi on aihekeskeinen ja dokumentti taas kuvakeskeinen. Myös "spiikin" eli uutisten voice overin ja dokumentin kertojan tyyllillä ja tehtävällä on eroja. (Saksala 2008, 23.) Lähdin tältä tietopohjalta rakentamaan dokumenttini sisältöä. Uutisympäristössä arkistomateriaalin käyttäminen on arkipäivää, mutta miten sen valjastaa elokuvan hyväksi?

Ongelmaksi muodostuivat myös arkistomateriaalin tekijänoikeudelliset seikat, joihin paneudun erikseen vielä omassa luvussaan. Dokumentaristin on kuitenkin hyvä varautua tekijänoikeudellisen materiaalin ongelmiin. On hyvä, jos tuotannolla on tuottaja, joka varsinkin voi paneutua tähän asiaan. Käyn lävitse näitä ongelmia ohjaajan näkökulmasta.

Kirjallisessa raportissa käsitelen työn vaiheita analogisen arkistomateriaalin käyttämisen näkökulmasta. Analogiseen arkistomateriaaliin sisällytän valokuvat ja

filmimateriaalin. Jätän kuitenkin aiheen ulkopuolelle digitaalisen materiaalin, jota oli myös riittävästi arkistossa. Käsittelen raportissani myös analogisuuden ja digitaalisuuden eroja ja hyötyjä. On muistettava että analoginen formaatti on kuolemassa pois videoteollisuudesta. Dokumentissa, varsinkin historiallisessa dokumenttielokuvassa, analoginen arkistomateriaali on kuitenkin erittäin käyttökelpoista materiaalia.

Raportti kulkee kronologisesti saman prosessin kuin dokumentin teko. Taustatutkimuksesta lopullisen työn viilailuun. Ensin kuitenkin käyn lävitse dokumentin lyhyen teorian: sen historiaa, genrejä ja moodeja. Tarkoituksena on antaa lukijalle käsitys siitä, kuinka arkistomateriaalia voi käyttää ja miten sitä digitoidaan leikkausympäristöön. Pohdin myös arkistomateriaalin eettisiä ongelmia. Miten tietyt kuvat vaikuttavat ihmiseen ja mikä on arkistomateriaalin voima?

Lähteinä käytän kirjallisuutta sekä tietoja ja taitoja, joita opin dokumenttia tehdessäni. Kirjalliset lähteet ovat pääosin kirjoja ja opinnäytetöitä. Tämän lisäksi haastattelin dokumenttimme tuottajaa sähköpostitse valokuvien digitoimisesta, ja hänen vastauksensa selventävät hieman analogisiin valokuviin liittyviä ongelmia sekä tekijänoikeudellisia seikkoja (Liite 1). Lisäksi hän kertoo hieman arkistomateriaalin etsinnästä ja kartoituksesta.

2 Dokumentin määritelmiä

2.1 Dokumentin historiaa maailmalla ja Suomessa

Elokuvat voidaan jakaa kahteen päätyyppiin: fiktiivisiin ja ei-fiktiivisiin. Fiktiossa maailma, ihmiset ja tapahtumat ovat keksittyjä, vaikkakin tositapahtumat voivat olla innoittaneet tähän työhön ja ovat elokuvan taustalla. Ei-fiktiiviset elokuvat taas esittävät maailmaa sellaisenaan ja todellisena, maailmassa jossa ihmiset ovat ja ovat olleet. Faktaan perustuva ei-fiktiivinen ohjelma sisältää sen oletuksen, että kuvatut tapahtumat ovat tapahtuneet tai ovat jotenkin todellisia. (Aaltonen 2011, 15)

Aaltonen (2011, 15-16) kertoo, että dokumenttielokuvalla on erityinen suhde todellisuuteen, sillä dokumentti kertoo todellisuudesta, mutta saattaa sisältää taiteellista ilmaisua. Niiden välillä on jännite, joka tasapainoilee jatkuvasti. Elokuvantekijä ja teoreetikko John Grierson määritteli dokumenttielokuvan "todellisuuden luovaksi käsittelyksi". Määritelmä on sopivan väljä, jotta tekijöille jää vapautta kokeilulle ja keinoja nähdä todellisuutta eri tavalla. Dokumenttielokuvan on kuitenkin oltava uskottava, jotta katsoja voi luottaa tapahtumiin ja dokumentin faktaan. Yksikin faktavirhe voi pettää katsojan, jolloin vastaanottaja suhtautuu koko dokumenttiin kriittisesti. (Aaltonen 2011, 15–16.)

Dokumentin synty voidaan ajoittaa samoihin päiviin, kun videokuvauks keksittiin. Vuonna 1895 Lumiéren veljekset Ranskassa helmikuun 13. päivänä patentoivat cinematografian. Se oli samalla maailman ensimmäinen elokuvakamera ja projektori. Heti saman vuoden joulukuussa Louis ja Auguste Lumière järjestivät maailman ensimmäisen elokuvanäytöksen Pariisissa. Elokuvan nimi oli *Juna saapuu asemalle* (1895), ja sillä oli pituutta 50 sekuntia. Kyseisessä filmissä ei ollut ääntä, eikä siinä myöskään ollut mitään juonta nykypäivän standardeilla katsottuna. Lumiéren muutkin teokset olivat aika pitkälti tämäntyylisiä ”mikrokertomuksia”, joiden tarkoitus ei ollut esittää jotain symbolisena vaan esittää asiat niinkuin ne ovat. (Von Bagh 2007, 19–21.)

Lumiéren veljesten tuotanto alkupäästä koostui lähinnä lyhyistä videopätkistä, joiden tarkoitus oli vain attraktion keinoin esittää jotakin uutta. Elokuvakuvaus oli uutta

teknologiaa ja se houkutteli ihmisiä paikalle tutkimaan ja ihmettelemään. Sanotaan että *Juna saapuu asemalle* -elokuvan näytöksessä ihmiset pakenivat kirkuen valkokankaalla näkyvää junaa. Tämä jo itsessään todistaa sen, että oltiin jonkin uuden ja suuren asian edessä.

Vaikkakin Lumiären veljesten teoksia voidaan pitää dokumentteina, dokumenttielokuva-termi syntyi kuitenkin vasta 1920-luvun puolivälissä. Tätä termiä ensimmäisen kerran käytti tarinan mukaan John Grierson englantilaisen Robert Flahertyn vuonna 1926 tehdystä elokuvasta *Moana* (1926) .(Herkman 2001, 134.) Edward Curtisin Amerikan intiaaneista kertoneessa elokuvassa *In the Land of the Headhunters* (1914), nähty samoja dokumenttielokuvan piireitä. Ominaisuudet realismi, historia, taide ja tiede. Dokumenttitermiä oli jo käytetty Ranskassa 1900-luvun alussa. (Aaltonen 2006, 34.) Seuraavaa Flahertyn elokuvaa, *Nanook pakkasen poika* -dokumenttielokuvaa pidetään virstanpylväänä dokumentin historiassa. Vaikka Flaherty pitikin omaa dokumentaariaan huonona, aikalaisten makuun se kelpasi, sillä se sisälsi kuvia viimeisistä tutkimattomista paikoista ja yleisöä kiinnosti kaikki uusi ja ihmeellinen. Suosiota helpotti myös selkeä juoni ja katsottavuus. (Von Bagh 2007, 30–33.)

Varhaiset suomalaiset dokumentaariset videokuvat otettiin jo vuonna 1904 Helsingissä. Kyseessä oli myös ensimmäisten videokuvaajien sukupolvi ja heidän elokuvansa kertoivat lähinnä matkoista, uutisista ja teollisuudesta. Kansallinen identiteetti oli myös yksi iso aihe, ja dokumenttielokuva nähtiin mainiona työkaluna suomalaisen kansanperinteen taltioimisena ja identiteetin vahvistamisen keinoina. Siksi aiheetkin olivat lähinnä nationalistisia ja sisälsivät kuvia luonnosta, kansanperinteestä ja kansakunnan nousevasta taloudesta. (Aaltonen 2011, 34.)

Pesäeroa kuitenkin nationalistisiin ei-fiktiivisiin elokuviin tekivät 1960-luvulla ilmaantuneet uuden sukupolven dokumentaristit teoksillaan, jotka käsittelivät muun muassa yhteiskuntaa ja politiikkaa. He halusivat tuoda esiin yhteiskunnallisia epäkohtia. Tunnettuja ohjaajia tältä ajalta ovat muun muassa Jörn Donner, Aito Mäkinen ja Risto Jarva. Vaikka he tekivät myös näytelmäelokuvia, olivat he tärkeitä suomalaiselle dokumenttielokuvalle 1960-luvulla. (Aaltonen 2011, 35.)

Kolmannen sukupolven esiinmarssi koettiin 30 vuotta myöhemmin 1990-luvun vaihteessa. Nyt dokumenttia lähestyttiin henkilökohtaisesta näkökulmasta, josta kerron tuonnempana, ja elokuvien esteettinen tyylikin muuttui. Ennen miesvaltaisella dokumenttialalla koettiin myös uusi muutos kun naisia alkoi tulla mukaan suomalaiseen dokumenttipiiriin. Tätä sukupolvea sanotaan myös taitelijoiden sukupolveksi. Vaikka taiteellisuutta oli jo aikaisempinakin vuosina, nyt panostettiin dokumenttielokuvan taiteelliseen arvoon. Puhutaan tekijälähtöisestä ja luovasta dokumenttielokuvasta. (Aaltonen 2011, 35.)

2.4 Dokumenttielokuvan lajityypeistä

Dokumenttiteos mielletään yleensä elokuvaksi, mikäli se esitetään festivaaleilla, elokuvateatterissa tai omana fyysisenä kappaleenaan DVD:nä tai muuna tallenteena. Dokumenttielokuvan luonne saattaa kuitenkin muuttua, jos se päätetään esittää televisiossa. Dokumenttielokuvan genrestä tulee silloin uutisreportaasi, vaikka sisältö pysyykin samana. Myös se mitä dokumenttielokuva ei ole, lasketaan genremäärittelyksi. Esimerkiksi propagandaa, televisio journalismia tai opetuselokuvaa ei lasketa dokumenttielokuvan joukkoon. (Aaltonen 2006, 48.)

Suomalaisessa televisiossa vakavat dokumentit esitetään yleensä YLE:n kanavilla (Teema, FST). MTV3:n dokumenttituotanto on kuivunut. Vuoden 1993 kanavauudistuksessa MTV sai oman kanavan ja ohjelmakaavio vakioitui, minkä seurauksena dokumenteille jäi vähemmän parempia esitysaikoja mainostelevisiion kanavalla. Viimeiseksi suureksi MTV:n tuottamaksi dokumenttisarjaksi jäi *Karpolla on asiaa* -dokumenttisarja (Saksala 2008, 206). Nelosen 4D- ja TV 5:n 5D-dokumentit mielletään yleisessä mielipiteessä roskaksi (Vehkalahti 2011). Tässä luvussa käsittelen kolmea suurinta dokumenttielokuvan alagenreä: antropologista, historiallista ja henkilökohtaista dokumenttia.

Dokumenttielokuvan historiassa voidaan nähdä sekä sen taiteelliset että tieteelliset puolet. Tähän jälkimmäiseen **antropologinen dokumenttielokuva** yleensä mielletään kuuluvaksi. Se käyttää kuitenkin elokuvakerronnan muotoja tieteen hyväksi. Tämän vuoksi antropologisia dokumentteja katsotaankin enemmän tieteen kuin taiteen

kannalta. Niiden substansseja ja taiteellisia aspektoja ei ole paljon filosofisoitu. Postmodernismin myötä tätäkin genreä on tarkasteltu taiteen vinkkelistä. (Aaltonen 2006, 50.)

Antropologinen elokuva voidaan mieltää kenttätöiden raakamateriaaliksi tai opetusmateriaaliksi, mutta selkeämmän rajauksen antropologiselle elokuvalla antaa Jari Kupiainen. Hän luettelee antropologiselle elokuvalla neljä kriteeriä: antropologisen elokuvan tarkoitus on perustua tutkimukseen, sillä on taustalla teoriansa, se käyttää hyväkseen antropologian metodeja ja noudattaa alan etiikkaa. Carl Heiderin mukaan antropologinen elokuva on väline, jolla täydennetään antropologista kirjallisuutta. (Aaltonen 2006, 50–51.)

Historiallinen dokumenttielokuva ei tarkoita sitä, että elokuva olisi ajallisesti vanha elokuva. Sillä toki on historiallista arvoa, mutta se ei ole autenttinen dokumentti historiankulusta. Historiallinen dokumenttielokuva voi käyttää vanhoja elokuvia elementtinään, arkistomateriaalina, omassa teoksessaan. Se on esitys tai kuvaus aiheesta, jonka osa historiallinen dokumenttielokuva ei itse ole. Mikä tahansa vanha dokumenttielokuva ei siis ole historiallinen elokuva, vaan historiallinen dokumentti on nykypäivän versio ja näkemys ajankuvasta. Jokainen tehty elokuva muuttuu vanhaksi elokuvaksi, ja sen merkitys muuttuu seuraavalle dokumentaristille, joka haluaa tehdä uuden historiallisen dokumentin. (Aaltonen 2006, 60.)

Historiallinen dokumenttielokuva ei ole sama asia kuin historiallinen dokumentti, koska se on oma itsenäinen teoksensa. Historiallinen dokumentti on kappale todellisuutta, jota dokumentaristi voi käyttää lähteenä. Dokumenttielokuva esittää menneisyyden nykypäivän näkökulmasta ja tarkastelee sitä uusien silmin. Historiallisen dokumentin ominaispiirre on sen esittämä faktuaalisuus. Se perustuu pelkästään tapahtuneisiin asioihin. Historiallinen dokumenttielokuva pyrkii esittämään todistusaineistonsa avulla tapahtumat mahdollisimman totuudenmukaisesti. (Aaltonen 2006, 60.)

Historialliset dokumenttielokuvat ovat yleensä ajattomia, mutta niiden kerrontatapa ja estetiikka kuitenkin sitovat dokumenttielokuvan omaan aikaansa. Nykypäivän satiiriset vihjailut ja kuvat eivät välttämättä avaudu tulevaisuuden katsojalle, sillä maailman muuttuessa ja ilmapiirien vaihdeltaessa eri tarkoituksetkin vaihtelevat. Katsojan on

oltava tietoinen sen ajan maailmankuvasta, jolloin dokumentti on tehty. Ajattomuus kuitenkin syntyy kerronnan yksinkertaisuudesta ja yleismaailmallisesta ymmärrettävyydestä. Historiallinen dokumentti voi käsitellä mennyttä historiaa, mutta samalla se käsittelee myös nykyaikaa. (Saksala 2005, 67.)

Onko dokumentaristi sitten historiantutkija vai elokuvien tekijä? Dokumentaristin ei tarvitse esittää näkemiään asioitansa faktoina, sillä hänellä ei välttämättä ole historiantutkijan tietämystä tai materiaalia. Hänellä on taiteellinen vapaus, historiantutkijalla ei. Dokumenttielokuvan tekijä pyrkii elämyksiin ja kokemuksiin ei historialliseen informaatioon. Hän voi antaa katsojalle vapauden tulkita mennyttä, kun taas historiantutkijan on suhtauduttava täysin objektiivisesti tutkimuksensa kohteeseen. (Aaltonen 2006, 62–63.)

Monet historialliset dokumenttielokuvat käsittelevät historiaa meidän ajastamme. Ne eivät asetu esimerkiksi 1970-luvun ihmisen asemaan vaan katsovat tätä maailmaa nykyajan näkökulmasta. Aaltosen mukaan (2006, 61) dokumentaristi haastaa täten käsityksen historiasta ja sen tulkinnasta. Dokumenttielokuva antaa uusia mielipiteitä, herättää tunteita ja ajatuksia. Dokumenttielokuva voi olla myös ristiriidassa yleisen käsityksen kanssa antaen katsojan tulkinnalle ja ehkäpä viralliselle tulkinnalle uusia näkökulmia aiheeseen. Historiallinen dokumenttielokuva on silti subjektin, tekijän, tulkinta tapahtumasta.

1960-luvulla syntynyt **henkilökohtainen dokumentti** pyrkii tuomaan esille vähemmistöjä ja syrjäytyneitä henkilöitä. Kun pienen ihmisen sanaa ja oikeuksia ei kuultu, dokumenttielokuva oli hyvä keino tuoda huomiota niille jotka sitä eivät muuten olisi saaneet. Lajityypin syntyyn vaikuttivat halu erottua Hollywoodin elokuvateollisuudesta, reaktio 1960-luvun suoraa ja havainnoivaa elokuvaa vastaan ja ranskalaisen refleksiivisen elokuvan vaikutus. Myös feministiliikkeellä oli oma vaikutuksensa genreen. (Aaltonen 2006, 72–73.)

Henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa tarina kerrotaan subjektin eli toimijan näkökulmasta. Tärkeintä ei ole totuudellinen objektiivisuus vaan henkilön omat subjektiiviset mielipiteet ja tunteet. Neutraaliuuden ja kertojan sijaan annetaan henkilön puheille ja kokemuksille suurempaa sijaa. Henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa ei

haeta universaaliala totuutta vaan tuodaan esiin subjektiivinen mielipide. (Aaltonen 2006, 75–76.)

Henkilökohtainen dokumentti antaa tekijälle vapautta toteuttaa visiotansa. Elokuva voi sisältää suoraa draaman lakien mukaista toimintaa, esseetyyppistä pohdintaa, arkistomateriaalia tai jopa näyteltyjä osioita. Lajityypille on hyvin yleistä se, että tekijä yhdistelee useita lajityyppejä ja moodeja keskenään. Elokuva voi hyvinkin olla kokeellista, sillä tekijän näkökulma ja kertojanääni tekevät elokuvasta yhtenäisen. (Aaltonen 2006, 76–77.)

Henkilökohtaiset dokumentit voivat myös käsitellä yksilön kautta kollektiivisia kokemuksia. Esimerkiksi dokumentissani henkilökohtaisten haastattelujen avulla käyn lävitse Ilosaarirockin historiaa ja kokemuksia, joten henkilökohtaisen dokumentin keinot voi valjastaa historiallisen dokumentin tarkoituksiin. Henkilökohtaiset kokemukset avaavat yleistä tietoa, mutta samalla kertovat yhden henkilön konkreettisista muistoista (Aaltonen 2006, 79).

Elokvateoreetikko Bill Nichols määritteli dokumenttielokuvan vielä tarkemmin moodeihin, joita ovat poeettinen, selittävä, havannoiva, refleksiivinen ja performatiivinen moodi. Nicholsin moodeissa vaihtelevat tekijän suhde kuvattavaan kohteeseen sekä myös katsojaan. Ne vaikuttavat myös esitettävän asian objektiivisuuteen ja subjektiivisuuteen. Poeettisessa, refleksiivisessä ja performatiivisessa moodissa tekijän panos on suurempi kuin muissa moodeissa, taiteellisuudella on myös oma sijansa. Osallistuvassa moodissa tekijä on yksi dokumentin hahmoista. Selittävässä ja havannoivassa dokumentissa tapahtumia argumentoidaan ulkopuolisena tekijänä. (Aaltonen 2006, 81–82.)

2.5 Moderni dokumenttielokuva

Suomalainen dokumenttielokuva on 2010-luvulla hyvässä noususuhtanteessa. 2000-luvulla alkanut kultakausi on vienyt elokuvia kansainvälisille elokuvajuhlille, ja niitä kutsutaan omaperäisiksi ja vahvoiksi. (Aaltonen 2011, 33.) Elokuvat, kuten *Reindeerspotting* (2010) ja *Miesten vuoro* (2010) ovat saaneet paljon huomiota

mediassa. Ilkka Vehkalahti pohtii blogissaan nuorison suhtautumista dokumentteihin. Hän oli tavannut useita satoja nuoria työnsä parissa ja kysellyt heidän suosimiaan dokumentteja. *Miesten vuoron* ja *Reindeerspottingin* oli nähnyt yli puolet vastanneista. (Vehkalahti 2011.)

Edellä mainitut suomalaiset dokumenttielokuvat ovat tunteellisia ja vetoavat ihmisiin monista eri ikäryhmistä. Aaltonen (2011, 163) kuitenkin sanoo, että vaikka käsitellään tunteikasta asiaa, se ei tarkoita sitä, etteikö elokuvassa voisi olla järkeäkin. Dokumenttielokuva voi myös vedota ajankohtaisuuden vuoksi tai pelkästään aiheellaan. Morgan Spurlockin ja Michael Mooren kaltaiset menestyneet dokumentaristit vetoavat nuoriin epätyypillisillä aiheillaan ja leikkauksella. Heidän tekemiään elokuvia on myös viihdyttävä katsoa vaikka aihe saattaa vaikuttaa vakavalta ja tylsältä.

Nykyään tehdään myös musiikkidokumentteja, jotka keräävät katsojia artistien ja muusikoiden takia. Tällaisia musiikkidokumentteja ovat muun muassa levyntekoprosessiin liittyvä heavy metal-yhtye Metallican dokumentti *Some Kind of Monster* (2004), tai pop-yhtye U2:n *U23D* (2007), 3D-konserttitaltiointi. (Aaltonen, 2011, 166.) Aaltonen (2011, 166) tiivistääkin hyvin menestyvän dokumenttielokuvan salaisuuden: Iso tärkeä aihe, huumori, tunteet ja musiikki. Ei tule väheksyä dokumentin visuaalisuutta ja teknistä toteutusta. Nykytaitelija Banksyn *Exit Through the Giftshop* (2010) on mielestäni hyvä esimerkki elokuvasta, joka luotiin pelkästään arkistomateriaalin takia. Elokuva sisältää paljon arkistomateriaalia, joka ensin oli vain kotikäyttöä varten, mutta myöhemmin sen tarkoitusperät muuttuivat, kun tekijät alkoivat työstää arkistomateriaalista dokumenttia. Elokuvassa nähdään huonoja ja hyviä esimerkkejä siitä kuinka arkistomateriaalia kannattaa käyttää. Arkistomateriaali on pääosassa elokuvassa ja sen käyttö ja leikkaus on hyvin toteutettu, vaikka materiaali on amatöörin kuvaamaa.

3 Arkistomateriaali dokumentissa

Kaikki johonkin katsottavaan ja kuunneltavaan muotoon tallennetut teokset ovat arkistomateriaalia. Niitä ovat eiliset uutiset, kotivideot, valokuvat, radio-ohjelmat, lomakuvat. Myös kaikki kirjallisuus on arkistomateriaalia. Jokainen lehtileike ja romaani on sitä. Kirjo on siis valtava. (Saksala 2008, 133–134.) Arkistomateriaaliin kiinnitetään paljon enemmän huomiota, kun sen alkuperää tarkastellaan.

Arkistomateriaalista saa eniten irti, kun sitä osaa käyttää oikeassa kontekstissa. Tarkoituksiperistä riippuen arkistomateriaalin luonnekin voi muuttua aikojen kuluessa. Esimerkiksi 1970-luvulla kuvattu vakavamielinen musiikkiesitys voi hyvinkin kääntyä humoristiseksi, kun se esitetään parodioivassa kontekstissa. Ajat ja tavat muuttuvat, mutta arkistomateriaali pysyy samana. Kuvat eivät muutu, mutta katsojan tausta ja kokemukset vaihtelevat. Vanhempaan sukupolveen kuvat 1960-luvun hipeistä saattavat vaikuttaa eri tavalla kuin nuorempaan sukupolveen.

Arkistomateriaalia kannattaa käyttää dokumenttielokuvassa omana kerronnallisena elementtinään eikä pelkästään haastattelujen kuvituksena. Erittäin hyvä tarinankertoja haastateltavana tai kertojana luo näkyville arkistokuville uusia merkityksiä tai syventää niitä enemmän katsojalle. Haastateltavan omia kokemuksia autentisoivat hyvin valokuvat hänen omasta elämästään tai lähipiiristä. Valokuvia kannattaa käyttää kuvituksena haastatteluissa. Katsojalle syntyy luottamus tapahtumien faktuaalisuuteen. (Saksala 2008, 134.)

Arkistomateriaalia ei sovi kuitenkaan käyttää miten vain. Katsoja saattaa etsiä arkistokuvista haastateltavaa tai omia tuttuja. Katsojalle on tehtävä selväksi, näytetäänkö hänelle nyt haastateltavan oikeita elämäkokemuksia vai ovatko ne jonkun muun. (Saksala 2008, 134). Saksala (2008, 134) kertoo hyväksi vinkiksi haastateltavan provosoimiseksi sen, että antaa hänelle arkistomateriaalia. Haastateltava voi kommentoida kuvaa tai kuva-albumia ja tuoda esille omia tuntojaan, jotka lisäävät dokumentissa näkyvien kuvien merkitystä ja syvyyttä, varsinkin jos kuva on suoraan haastateltavan elämästä. Hän voi taustoittaa sitä ja ikään kuin elää kameran edessä

käsiteltävän muiston. Tästä syntyy vahvaa todellista draamaa, jota on vaikea muuten tehdä. Arkistomateriaalilla on vahva vaikutus.

Arkistomateriaalin ennakkotutkimus on myös tärkeää. Mikäli haastateltavasta on olemassa vanhaa arkistokuvaa ja se liittyy oleellisesti dokumenttiin, se kannattaa huomioida myös haastatteluvaiheessa. Vaatii myös suurta onnea että arkistomateriaalia löytyy haastateltavan kertomista asioista (Saksala 2008, 135). Meille sattui dokumentin teon aikana myös onnekas sattuma, kun haastateltava kertoi parhaaksi Ilosaarirock-muistokseen CMX-nimisen yhtyeen esityksen vuodelta 1993. Meillä sattui olemaan juuri tuolta kyseiseltä keikalta kuvitusta. Haastattelimme useita henkilöitä, ja vain yhden kokemuksista sattui löytymään arkistomateriaalia.

Arkistomateriaalin autenttisuudessa tulee olla tarkka. Emme voineet hyvällä omatunnolla käyttää 1990-luvun kuvamateriaalia 1980-luvusta kerrottaessa ja päinvastoin, ellei kuvasta erota selkeästi aikakautta. Valveutunut katsoja huomaa erot arkistokuvan ihmisten vaatetuksista, maamerkeistä ja jopa formaatista. Varsinkin ne, jotka ovat eläneet ja kokeneet nuo kyseiset tapahtumat, ovat erityisen tarkkana. Heitä ei voi huijata, sillä omien muistojen valheellisuus tuntuu henkilökohtaiselta loukkaukselta (Saksala 2008, 138).

Carl Henning kirjoittaa eräässä kolumnissaan (Saksala 2008, 138), että aika kuitenkin tekee tehtävänsä. Kun yksikään katsoja ei ole nähnyt 1900-luvun alkua, ketään ei häiritse, kun haastateltava kertoo 1800-luvun lopusta ja kuvituksena käytetään 1900-luvun arkistokuvaa. Kuva on myös tietoa, dokumentissa ei välttämättä saa ottaa niin kovia taiteellisia vapauksia kuin fiktiossa, sillä kaikki dokumentissa esitetyt asiat eivät välttämättä ole totta vaikka faktaan pyritään. Voi syntyä väärää tietoa, jos joku käyttää dokumenttia tutkimuksessaan ja erehtyy luulemaan kaikkea katsomaansa todeksi ja missään ei näy, että dokumentaristi on ottanut pieniä taiteellisia vapauksia dokumentin draaman vuoksi.

Todellisuusaspekti kuvaa tekijän suhdetta maailmaan. Dokumentaristit korostavat sitä että dokumenttielokuva on tekijän näkemys aiheesta. Se on subjektiivinen ja sen autenttisuus on subjektiivista. Autenttisuus syntyy kameran edessä ja siitä miten arkistomateriaalia käyttää leikkauksessa. Dokumenttielokuvaajilla on selkeä halu

totuudellisuuteen, vaikka ei väitetä, että on olemassa yksi ainoa totuus aiheesta. Dokumentaristien kuitenkin tulisi välittää aiheesta mahdollisimman oikeudenmukainen tulkinta. Tämä pätee myös journalismiin. Dokumenttielokuvan nimikkeen alla esitettäviä elokuvia tarkastellaan totuudellisuuden pohjalta. Katsoja luottaa siihen että elokuvassa näkyvät henkilöt ovat tosia. (Aaltonen 2006, 167–168.)

Aikaisemmin dokumenttielokuvaan kytkettiin ajatus *objektiivisuudesta* ja *totuudesta*, mutta myöhemmin niin tieteessä, taiteessa kuin tiedonvälityksessä absoluuttisen tai neutraalin totuuden käsityksestä luovuttiin. Dokumentin totuudellisuus ja objektiivisuus on pohdituttanut monia dokumentaristeja kautta ajan. Nykypäivänä ymmärretään että totuudellisuus on aina subjektiivista. Se on aina tekijöidensä tulkinta totuudesta. Objektiivisuus tai tasapuolisuus eivät ole dokumentaristien tavoitteita, sillä maailma ei ole tasapuolinen kaikille ihmisille. (Aaltonen 2011, 17.) Aaltosen (2011, 17) mielestä dokumentin tekijöiden tulisi olla rehellisiä itselleen, katsojille ja päähenkilöille. Katsojille varsinkin on oltava rehellinen, sillä he luottavat elokuvan tekijöiden tuottavan asiat rehellisesti ja parhaan mahdollisen tietämyksen mukaisesti.

Dokumenttielokuvan tyyli ja tavat esittää asiat riippuvat ympäröivästä yhteiskunnasta ja maailmasta. Aikaisemmin dokumenttielokuvan mekaanisesti, analogisesti, tallennettua materiaalia pidettiin totuudellisuuden mittana. Sen sisältöön tuli voida luottaa. Nykyisin dokumentaristien keinot ovat vapaampia. He voivat kokeilla kerronnan eri muodoilla. Katsojia voidaan provosoida, tilanteita järjestää ja tapahtumia voidaan uudelleen esittää. Ne ovat yleisesti hyväksytyjä tapoja. Viime vuosina ollaankin nähty, kuinka dokumenttielokuva on lähestynyt fiktiota ja toistepäin. Niin kutsutut *mock documentaries* -elokuvat ovat tästä hyvä esimerkki. Kuvatyyli ja esitystapa ovat dokumenttielokuvista tuttuja, mutta sisältö voi ollakin täyttä fiktiota. Näissä elokuvissa sisällön valheellisuus yleensä paljastetaan jossain vaiheessa elokuvaa, jotta katsoja ymmärtää elokuvan olevan fiktiota. (Aaltonen 2011, 17–18.)

Mikäli elokuvaansa tahtoo arkistomateriaalia muualta kuin yksityisiltä tahoilta tai organisaatioilta, kannattaa käydä julkisissa arkistoissa. Kaupungin arkistot sekä Kansallisarkisto ovat näissä tapauksessa oivia paikkoja aloittaa. Osa arkistoista saattaa olla suljettuja ja niihin pääsee vain erityisluvalla, tällaisia ovat muun muassa liikeyritysten ja yksityisten henkilöiden arkistot. Dokumenttielokuva on hyvä syy saada

lupa näihin arkistoihin, ja on myös sopivaa ilmoittaa, mihin arkistoja tarvitsee. (Aaltonen 2011, 85.)

Valitettavasti arkistomateriaalin käytössä yleensä törmää rahoitusongelmiin. Museot ja arkistot ovat taloudellisen paineen alla, joten asiakaspalvelumaksuihin ja käyttökorvauksiin törmää näissä yhteyksissä. Voi olla, että joutuu maksamaan erikseen arkistovirkailijan työstä, materiaalin etsinnästä, selailukopion teosta, lopullisesta skannauksesta ja käyttöoikeudesta. Käyttöoikeusmaksu pitää maksaa jokaisesta kuvasta erikseen. Varsinkin historiallisissa dokumentissa kuvien määrä kasvaa suureksi, joten on tasapainoiltava rahan ja kuvien määrän välillä. Kirjallista materiaalia saa lainata mielin määrin, kunhan lähteet ilmoittaa. Kuvissa ja videoissa tekijänoikeudelliset ja rahalliset ongelmat tulevat heti vastaan. Elokuvan levitys ja budjetti vaikuttavat hyvin paljon tarvittavien kuvien määrään ja hintaan. (Aaltonen 2011, 87.)

Videomateriaalia löytyy pääasiassa kahdesta lähteestä: Kansallisesta audiovisuaalisesta arkistosta (KAVA) tai YLE:n filmiarkistosta. Dokumentilla tulisi kuitenkin olla rahoitus ja luvat näiden käyttöön, ennen kuin lähtee arkistoja penkomaan. Esimerkiksi KAVA laskuttaa arkistomateriaalin käytöstä noin kymmenen euroa sekunti. Sen lisäksi huolinta, katselu ja siirrot maksavat. Ulkomaalaisen arkistomateriaalin käyttö on hintavampaa, ja sitä saa eri maiden kansallisista elokuva-arkistoista. Raha on siis näissä yhteyksissä oleellisinta, joten jos tekee elokuvaa ilman rahaa, kannattaa etsiä yksityisiä arkistoja ja vaikkapa kaitafilmejä yksityisten henkilöiden kellareista. (Aaltonen 2011, 88–89.)

4 Tekijänoikeuksista

Tässä luvussa kerron tekijänoikeuksista yleisesti. Samalla käyn lävitse ongelmia, joita kohtasimme tekijänoikeuksiin liittyvissä asioissa dokumentin teossa. Arkistomateriaalina meillä oli lehtileikkeitä, liikkuvaa kuvaa, musiikkia. Mitä kaikkia ongelmia näiden käytössä tekijänoikeudellisesti on? Käyn lävitse erityisesti kuvia ja videokuvia koskevia oikeuksia.

Tekijälle lain nojalla syntyvät oikeudet merkitsevät oikeudenhaltijalle mahdollisuutta määrätä teoksen käytöstä ja käytön ehdoista. Tekijänoikeus voidaan, moraalisia oikeuksia koskevat rajoitukset huomioon ottaen, luovuttaa kokonaan tai osittain. Tekijänoikeuden haltija voi esimerkiksi myöntää palkkiota tai rojaltia vastaan käyttöluvan (ns. lisenssin) teoksen kappaleen valmistamiseen. Sopimukseen voi sisältyä ajallisia, alueellisia tai muita rajoittavia ehtoja. (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2011.)

Luovan työn tekijällä on aina oikeus teokseensa, ja teos on hänen omaisuuttaan. Teos voi olla kirjallisuutta, valokuva, maalaus, veistos, videokuvaa, ohjelmisto, esite, lehti tai muu julkaisu. Tekijänoikeuslain tarkoitus on suojata luovan työn tekijöitä, säveltäjiä, graafikoita, kirjailijoita, ohjaajia ja niin edelleen. Tekijänoikeus suojaa myös teoksia, joita ei ole tehty ammatillisessa mielessä. Harrastajilla on siis oikeus omiin teoksiinsa. (Keränen, Lamberg & Penttinen 2005, 18.)

Jos tekijöitä on useampia, oikeudet kuuluvat kaikille niille, jotka olivat mukana luovassa taiteellisessa työssä ja mikäli heidän päätöksensä ovat merkittävästi muuttaneet teosta. Tekijänoikeudet kuuluvat hänelle koko hänen elinikensä ja kuoleman jälkeen vielä 70 vuotta. Ryhmäteoksissa tämä niin sanottu suoja-aika alkaa viimeisen tekijän kuollessa. (Keränen ym. 2005, 18.)

Tekijänoikeuksiin kuuluvat taloudelliset oikeudet, oikeus määrätä teoksen käyttöä. Teosta ei saa kopioida eikä esittää ilman tekijän antamaa lupaa. Tekijällä on myös oikeus pyytää korvausta teoksen käytöstä. Taloudelliset tekijänoikeudet pystytään siirtämään sopimuksella toiselle henkilölle. Esimerkiksi työsopimuksessa työntekijän käsissä syntyneet taiteelliset teokset siirretään työnantajalle. Korvauksena tästä työntekijä saa palkkaa. Tämän lisäksi tekijälle kuuluvat moraaliset oikeudet, niin sanotut isyys- ja respektioikeudet, joilla tarkoitetaan sitä, että tekijän nimi tulee aina

mainita teoksen esittämisen yhteydessä (isyys oikeus) ja että teosta ei saa esittää halventavassa sävyssä tai asiayhteydessä (respektioikeus). (Keränen ym. 2005, 19.)

Poikkeustapaukseksi on määritelty yksityiskäyttö. Henkilö saa käyttää toisen teosta omiin yksityisiin tarkoituksiinsa. Kopioita ei kuitenkaan saa luovuttaa eteenpäin eikä teosta saa esittää ilman tekijän lupaa. Julkiseksi katsomiseksi katsotaan kaikki tapahtumat, joissa katsojina toimivat muutkin kuin oma perhe. (Keränen ym. 2005, 19.)

Oikeus valokuvaan on kuvan ottajalla, mikäli hän ei ole kuvannut siinä toisen tekijänoikeudella suojaamaa teosta, poikkeuksena ovat julkisella paikalla olevat veistokset ja patsaat. Kuvaa ei näissä tapauksissa saa kuitenkaan käyttää ansaintatarkoituksissa. Valokuvaus on yleensä kielletty museoissa, teattereissa ja näyttelyissä. Teosta saa kuitenkin kuvata esimerkiksi tieteellisessä käyttötarkoituksessa tai sanomalehtiarvostelua varten. Valokuvauksen suoja-aika on 70 vuotta, ja jos valokuva on tarpeeksi omaperäinen ylittämään teoskynnyksen, se saa tekijänoikeussuojan. Kuitenkin ne kuvat, jotka eivät ylitä teoskynnystä, saavat lähioikeudet 50 vuodeksi kuvan ottamishetkestä. (Keränen ym. 2005, 20.)

Myös liikkuvassa kuvassa tekijänoikeudet ovat aika pitkälti samat kuin valokuvissa. Teoksiksi katsotut elokuvat ja animaatiot saavat suoja-ajaksi 70 vuotta. Myös lähioikeudet pätevät samalla tavalla kuin valokuvissa. Elokuviin teokseen osallistuu aina useampi tekijä, joten yleensä niiden taloudelliset tekijänoikeudet siirretään tuotantoyhtiölle. Mikäli näin ei ole tehty, pitää teoksen käyttöön kysyä lupa jokaiselta työryhmän jäseneltä. (Keränen ym. 2005, 21.)

Videoiden, ohjelmien ja äänitteiden kopiointi kokonaisuudessaan muuhun kuin yksityiskäyttöön on kiellettyä. Sen lisäksi, että tallenteissa on tekijänoikeudet, niissä on myös lähioikeudet. Teoksessa esiintyvät taitelijat ovat samalla tekijänoikeuksilla suojattujen tekijöiden kanssa oikeutettuja korvauksiin, mikäli rikkomuksia tapahtuu. Suomessa tallenteiden tekijänoikeuksia valvoo Gramex. (Keränen ym. 2005, 21.) Videoiden tekijänoikeuksia Suomessa valvovat Kuvasto ry ja Kopiosto ry (Aaltonen 2011, 211).

Varsinkin digitaalisessa jakelussa tekijän merkitys korostuu, sillä digitaalinen jakelu on kopioitavuutensa vuoksi helppoa. Samaa sisältöä voidaan siis käyttää monissa eri viestimissä (Keränen ym. 2005, 18). Digitaalinen monistaminen on helppoa, halpaa ja nopeaa, kun taas analoginen monistaminen vaatii aina mekaanisen suorituksen. Analogisessa kopioinnissa saa aina fyysisen kosketeltavan kappaleen, kun taas digitaaliset tuotteet vain ovat sähköisessä muodossa bitteinä. Vaikka sähköisiä tuotteita voitaisiinkin pakata materiaalisiin pakkauksiin, vaikkapa CD-levyiksi tai DVD-tallenteiksi ja myydä fyysisinä kappaleina kaupassa, internet on mahdollistanut sähköisen kaupan ilman välikäsiä. (Herkman 2001, 76–77.)

Digitaalisuus tuo myös uusia haasteita, kun kenestä tahansa voi tulla tekijä sämpläämällä, editoimalla ja plagioimalla. Tässä myös on digitaalisen kulttuurin ongelma ja hyöty. Se mahdollistaa samalla kilpailun oman tuotannon ja valtavirran tuotannon kanssa, joten kuka vain voi menestyä digitaalisilla markkinoilla, mutta samalla se jättää ulkopuolelle kaikki ne, joilla ei ole pääsyä verkkoon tai jotka eivät hallitse uutta mediaa. (Herkman 2001, 77.)

Elina Saksalan mukaan (2008, 134) dokumentinteossa arkistomateriaalin tekijänoikeudet ovat vaikein asia selvittää. Esimerkiksi jos hankkii luvat museossa olevaan valokuvaan, jossa on taideteos, joutuu selvittämään myös taideteoksen tekijänoikeudelliset seikat. Meidän dokumentissamme suurimmat tekijänoikeudelliset seikat kohdistuivat musiikkiin, videokuvaan sekä lehtiartikkeleihin. Kaikkiin valokuviin saimme käyttöoikeudet. Tähän auttoi suunnattomasti se, että Joensuun Popmuusikoilla oli luvat käyttää melkein kaikkea kuvattua videomateriaalia. Mikäli olisimme yksityisesti lähteneet tekemään dokumenttia, meidän olisi ollut vaikeampi selvittää kaikki. Tämän lisäksi yksityishenkilöt antoivat meille valokuvia dokumentin käyttöön. Saimme myös sanomalehti Karjalaiselta luvan käyttää sen lehtiartikkeleita arkistomateriaalina dokumentissa.

Popmuusikoilla oli myös olemassa tiettyjä äänitteitä, joita olisimme voineet käyttää, mutta tässä tapauksessa vastaan tulivat heti tekijänoikeusasiat ja Teosto-korvaukset, joita tuotannollamme ei ollut mahdollista maksaa. Popmuusikoilla oli kuitenkin myös Teosto-vapaata musiikkia, jonka täydet käyttöoikeudet he ovat aiemmin ostaneet. Nämä kappaleet otimme tuotantoon käyttöömmme. (Suksi 2011.)

Vaikka teimme historiallista dokumenttielokuvaa, musiikki oli oleellinen aiheemme kannalta. Voiko festivaalidokumenttia esittää ilman musiikkia, haittaako se dokumentin draaman kaarta? Onko musiikki oleellista juonen kannalta? Teostolle ja Gramexille tulee toimittaa lomake, johon on listattu tarkasti käytetyn musiikin pituus sekunnin tarkuudella. Samalla on päätettävä, miten isolle alueelle tarvitsee oikeudet musiikkiin. Teostokorvaukset ovat suurempia, mitä suuremmalle alueelle dokumenttia levittää. Myös esityspaikka vaikuttaa korvausten suuruuteen. Elokvateatteriesitys maksaa tekijöille enemmän kuin televisiossa esittäminen, sillä televisioyhtiö maksaa korvaukset musiikista järjestöille. (Aaltonen 2011, 417.) Valitettava tosiasia oli se että meidän tuotantoryhmällämme ei ollut rahaa maksaa mitään, joten jouduimme jättämään kaiken musiikin äänivastaavallemme Simo Tigerstedtille. Jos elokuvassa olisi käytetty musiikkia Teostoon kuuluvilta artisteilta, siihen olisi pitänyt hankkia luvat Teostolta sekä Gramexilta.

Yhteisissä palavereissa pyysimme äänisuunnittelijaa luomaan omat musiikit dokumenttiamme varten tai käyttämään teoksia, joihin meillä oli luvat. Jouduimme siis ennakkoon poistamaan tunnettujen artistien musiikin dokumenttimme teemoista. Keskityimme enemmän festivaalikävijöihin ja tekijöihin. Musiikkia kuitenkin on oltava dokumentissa, mutta se on kaikki itse tehtyä. Näin vältimme Teosto-maksut. Teostolle oli kuitenkin tehtävä erikseen ilmoitus, että käytimme musiikkia joka ei ole Teoston alaista. Näissäkin asioissa tulee olla hyvin tarkkana. Päänvaivaa aiheuttivat videot, joissa yhtyeet esiintyivät Ilosaareissa. Päätimme heti jättää lavoilla soitetun musiikin pois dokumentista, sillä sen tekijänoikeudellisiin selvityksiin olisi kulunut paljon aikaa ja rahaa ja haluamme esittää dokumenttia muuallakin kuin omissa pienissä matineoissa.

Dokumenttimme ei kuitenkaan ollut ensimmäinen Ilosaarirock-dokumentti. Vuonna 2003 julkaistiin *Kohti rokkia* -dokumentti, joka käsitteli Ilosaarirockia eri tavalla. Dokumentti oli artistikeskeinen nykypäivään tuotu seurantadokumentti. *Kohti rokkia* -dokumentissa kuitenkin käsitellään Ilosaarirockin historiaa, ja tekijät käyttivät siinä arkistomateriaalia eri lähteistä. Näihin arkistomateriaaleihin meillä ei ollut lupia, joten jouduimme leikkausvaiheessa ne vaihtamaan. Käytimme kuitenkin joitain haastatteluita kyseisestä dokumentista. Raakamateriaaliakin tästä dokumentista löytyi, mutta sen laatu oli heikkoa ja se sisälsi huonoja kuvakulmia, joten emme käyttäneet sitä. Valitettavasti emme löytäneet niitä kasetteja joissa olivat parhaimmat kuvakulmat. Jouduimme

etenemään materiaalin ehdoilla. Keskityimme ensin sisältöön, sitten taiteelliseen ja tekniseen suoritukseen.

Heti tuotannon alussa oli tiedossa se haaste, että videomateriaalia Ilosaarirockista ei ole saatavilla varsinkaan 70-80-luvuilta. Toki on olemassa mm. Mika ja Aki Kaurismäen Saimaa ilmiö -dokumentti, joka olisi ollut ehdoton helmi meidänkin käyttöömme, mutta tässä tapauksessa tuli jälleen kysymykseen raha, jota tuotannolla ei ollut käytössä. (Suksi 2011.)

Luvat on hyvä selvittää etukäteen, sillä ongelmia voi tulla hyvinkin paljon elokuvan esitysvaiheessa, jos tiettyihin kuviin ei olekaan lupia. Ulkomailla tarvitaan omat luvat, mikäli elokuvansa tahtoo sinne lähettää. Eri esityspaikkoja varten teokseen tarvitaan erilaiset luvat. (Aaltonen 2011, 416.) Aaltonen (2011, 210) neuvoo, että myös yksityishenkilöiltä kannattaa hankkia luvat, vaikka he eivät siitä rahallista korvausta haluaisikaan.

Etenkin tuotannon loppuvaiheissa tuottajan tehtäviin kuuluu arkistomateriaalin oikeuksien selvittäminen. Yleisesti luvista keskustellaan etukäteen materiaalin hankinnan yhteydessä, mutta viimeistään valmiin työn ollessa käsillä kannattaa tehdä kirjalliset sopimukset ja suorittaa maksut sovituista kuvista. Elokuva ei saa julkisesti esittää ennen kuin luvat ovat kirjallisena paperilla allekirjoituksineen. Niistä tulee ilmoittaa arkistoille materiaalin tarkat kestot, joiden perusteella myyjä laskuttaa. Jotkut laskuttavat minuutilta, jotkut sekunnilta. Hintaan vaikuttaa myös se, minkälaiselle alueelle ja ajalle oikeuksia tarvitaan. Yleensä suomalainen dokumentti tarvitsee vain Suomen televisio-oikeudet, mutta jos elokuvaa myydään muihin maihin, pitää tarvittavat luvat hankkia erikseen. (Aaltonen 2011, 416.)

5 Esituotanto ja ennakkosuunnittelu

5.1 Ilosaarirock – 40 vuotta säkällä -synopsis

1960-luvun lopussa nuoret suomalaiset muusikot olivat kyllästyneitä heidän asioitaan ajavaan Suomen Muusikkojen Liitto ry:hyn ja päättivät yhdessä perustaa Popmuusikot ry:n. Joensuussa toiminta oli kuitenkin vielä rauhallista ja näkymätöntä, kunnes Edvard Vesala vuoden 1970 elokuussa saapui kaupunkiin. Hän kertoi nuorille Popmuusikoista ja sen toiminnasta. Mitään konkreettista ei kuitenkaan tapahtunut ennen 1971 heinäkuuta, jolloin joensuulaiset nuoret muusikot kokoontuivat ja päättivät perustaa Joensuun Popmuusikot ry:n. (Joensuun Popmuusikot 2001, 8.)

Ensimmäisissä hallituksen kokouksissa tärkeintä oli jäsenmäärän kasvattaminen ja oman ulkoilmatapahtuman perustaminen. Lähdettiin siis oppimatkalle Joensuusta Turkuun historian toiseen Ruisrock-tapahtumaan. Matkalla takaisin Joensuuhun auton perällä syntyi ajatus omasta tapahtumasta, ja parin viikon päästä Joensuun Ilosaareissa järjestettiin Rockrieha. (Kettunen 2003.)

Seuraavana vuonna tapahtumassa myös esiintyi nuori Jukka Tervonen oman yhtyeensä kanssa. Jukka oli tätä ennen vain soitellut kellaribändeissä ja tämä ensimmäinen iso esiintyminen muutti nuoren miehen maailman. Hän päätti liittyä Joensuun Popmuusikoihin osallistuttuaan koulutuspäiviin, jossa opetettiin nuorille muusikoille musiikin teoriaa. (Tervonen 2011.) Vuonna 1976 Tervonen valittiin yhdistyksen puheenjohtajaksi. Jukka oli ensimmäinen puheenjohtaja, jonka kausi kesti kauemmin kuin muutaman vuoden. (Joensuun Popmuusikot 2001, 8–11.)

Alkutaival oli intoa täynnä. Popmuusikot toivat Suomeen ulkomaalaisia yhtyeitä Ilosaarirockiin, vaikka pääpaino oli paikallisissa bändeissä myös. Koulutuspäiviä jatkettiin, ja oppilaina nähtiin muun muassa Ismo Alanko. Kasvua tapahtui ja yleisöäkin oli kohtuullisesti. Ilosaarirock oli kuitenkin vielä puhtaasti talkootapahtuma. Rekkalavoista alettiin pikkuhiljaa siirtyä toripöytiin ja äänentoistoa alkoi tulla enemmän. Valoja ei vielä Ilosaarirockissa ollut, joten tapahtuma järjestettiin vain päiväsaikaan. (Tervonen 2011.)

Sitten tulivat rockin SM-kilpailut ja kaikki muuttui. Hassisen Kone oli voittanut kisat vuonna 1980, ja voittajan kotipaikkakunnalla järjestettiin seuraavan vuoden kilpailut. Vuonna 1981 Ilosaarirockin potin räjäytti Tuuliajolla-kiertue tuoden mukanaan Suomi-rockin huippunimiä kuten Juice Leskisen ja Eppu Normaalin. (Joensuun Popmuusikot 2001, 10.) Tämä on jäänyt Tervosen ja myös tulevan puheenjohtajan Juha Leinosen mieleen suurena mediatapahtumana. Paikalla olivat myös Kaurismäen veljekset, jotka tekivät Tuuliajolla-kiertueesta musiikkidokumentin. Lisää mediaa paikalle toivat marraskuussa järjestetyt rockin SM-kilpailut. Ilosaarirock oli noussut maailmankartalle. Vuonna 1982 yhdistyksen puheenjohtajaksi valittiin Juha Leinonen. Lisää mainetta ja kunniaa tapahtumalle toi 1985 Dingo, joka oli juuri lyönyt itsensä läpi. Tämä tapahtuma jäi Leinosen ja Tervosen mieleen. Paikalle saapui tavanomaista enemmän tyttöjä ja äitejä, ja yhdistyksen toiminta jäi vahvasti voitolle. Dingomania oli saapunut kaupunkiin. (Leinonen 2011.)

Kaikki vaikutti menevän hyvin, kunnes yhdistyksen toiminta meni rahallisesti tappion puolelle vuonna 1982. Muutenkin koko 1980-luvun Ilosaarirockin talous heittelehti rajusti. Välillä jäätin voitolle ja välillä otettiin velkaa. Popmuusikoiden toiminta perustui Ilosaarirockin lipputuloille, ja lopulta jouduttiin anomaan kaupungilta avustusta. Kaupunki antoi rahaa ja toiminta jatkui. Talous heittelehti kuitenkin vielä seuraavina vuosina. (Leinonen 2011.)

20-vuotisjuhlien kunniaksi päätettiin Ilosaarirock järjestää Linnunlahdella. Paikalle oli juuri valmistunut laululava ja puitteet olivat hyvät. Silloinen kaupunginjohtaja oli jopa ehdottanut Ilosaarirockin siirtämistä Linnunlahdelle. Tarkoitus oli vain käväistä siellä ja palata Ilosaareen seuraavana vuonna. Erittäin huono talouden seuranta johti siihen että, velkaannuttiin pahasti 20-vuotisjuhlista ja oli pakko jäädä Laulurinteeseen maksamaan velkoja. Tilanne kuitenkin muuttui yleisömäärällisesti radikaalisti, joten todettiin, että oli pakko jäädä Linnunlahdelle, sillä kymmentuhat henkinen yleisö ei olisi mahtunut Ilosaareen. (Leinonen 2011.)

1990-luvulla velkaongelmat kuitenkin jatkuivat ja jouduttiin jopa ottamaan henkilökohtaista lainaa. Vuonna 1994 puheenjohtajaksi valittu Tuija Lemmetyinen (nyk. Vartiainen-Gomez) oli yksi näistä henkilöistä. Ilosaarirockin tulevaisuus oli taas vaakalaudalla, mutta onneksi näistäkin veloista selvittiin, kun festivaali tuotti roimasti

voittoa. Tuona aikakautena luovuus kukoisti sekä sopimuksellisissa että käytännön asioissa. Hyvin pienellä summalla saatiin esimerkiksi koko somistus tehtyä Laulurinteelle ja taloudenhoitajat tekivät hyviä sopimuksia halvalla. (Vartiainen-Gomez 2011.)

Rahaongelmien lisäksi Ilosaarta, kuten myös koko Joensuuta, kiusasivat skinheadit. Median suurennellessa ja paisutellessa asioita Ilosaarirockin järjestämisessä kohdattiin uusia ongelmia. Miten saada rettelöivät nuorisojengit aisoihin ja käyttäytymään kunnolla? Popmuusikot joutuivat käymään useasti skinheadjengien kanssa yhteisissä palaverissa, että tilanne pysyi hallinnassa. Nämäkin lieveilmiöt ajan myötä loppuivat, kuten myös rahaongelmat. Vuonna 1999 tilaisuuden liput myytiin ensimmäisen kerran ennakkoon loppuun ja yhdistyksen talous oli selvästi voiton puolella. (Vartiainen-Gomez 2011.)

Seuraava sukupolvi astui esiin 2000-luvun alussa. Markus Pyykkönen, nykyinen puheenjohtaja, edusti myös tätä sukupolvea. Uudet toimijat saivat hoidettavakseen erittäin hyvällä pohjalla olevan Ilosaarirockin. Rahallisia ongelmia ei ollut, joten voitiin panostaa tapahtuman laatuun. Pyrittiin myös ottamaan huomioon lähialueen asukkaat sekä jätemäärät. Vuosien yleisöosastokirjoitukset olivat jättäneet tapahtumasta osalle kaupunkilaisista ikävän kuvan. Nykyiset Popmuusikot näkivät asiakseen hälventää näitä ennakkoluuloja ja tuoda esille uusia ratkaisuja ongelmiin. (Pyykkönen 2011.)

Laulurinteen vieressä sijainnut ranta oli yksi ongelma-alue. Ranta ei kuulunut Ilosaarirockin alueeseen ja siellä pyöri juhlijoita, joilla ei välttämättä ollut lippua tapahtumaan. Järjestysmiehiä oli mahdoton saada tarpeeksi alueen valvomiseen, joten eräässä lähiasukkaiden tapaamiskokouksessa ehdotettiin rannan liittämistä alueeseen. Tämä vaikutti hyvältä idealta ja lopulta ranta liitettiin Ilosaarirockiin. Tänne myös muodostui Rentolava, jota pidetään yhtenä hienoimmista paikoista suomalaisessa festarikentässä. Pelkästään rytmimusiikille omistautunut alue on ainutlaatuinen paikka, ja osalle kävijöistä se on ainut ja paras paikka Ilosaarirockissa. (Pyykkönen 2011.)

Dokumenttielokuvassa historialla on suuri osansa, mutta samalla käydään vuoden 2011 Ilosaarirockissa, joka on myös tapahtuman 40. vuosi. Festivaalissa on myös muita osaluotoita kuin pelkät järjestäjät. Paikalla on järjestyksenvalvoja, rakennustyöläisiä,

artisteja ja tietenkin festivaalikansaa. Vanhojen puheenjohtajien, talkoolaisten, festivaalivieraiden ja artistien haastattelujen avulla etsitään sitä kuuluisaa Ilosaarirockin tunnelmaa, joka saa ihmiset palaamaan juhlimaan uudestaan ja uudestaan. Tapahtuman päättyessä pohditaan myös Ilosaarirockin tulevaisuutta ja luonnetta. Selvää on kuitenkin se, että Ilosaarirock on tullut Joensuun katukuvaan jäädäkseen.

5.2 Taustatutkimus

Ennen kuin voidaan lähteä arkistomateriaalia tutkimaan ja sitä kartoittamaan, on pakko tehdä taustatutkimusta. Taustatutkimus auttaa ymmärtämään aihetta ja helpottaa myös näkökulman etsimistä. Dokumentaristi Elina Saksala (2008, 81) sanoo huolellisen esitutkimuksen olevan tärkeää. Taustatutkimusta kannattaisi tehdä paljon ja siihen tulisi panostaa. Oleellista on vain kerätä mahdollisimman paljon tietoa aiheesta. Tietoa löytää kirjastoista, internetistä ja haastattelemalla ihmisiä. Näiden avulla saa jo kokonaisuudesta jotain irti. ”Joskus on niinkin että, että työ on alussa haparoivaa, on vaikea päästä vauhtiin ja lopussa tulee kiire” Saksala sanoo. Tämän myös huomasiin tehdessäni dokumenttia.

Esitellessäni dokumentin aihetta minulle todettiin, että mikäli haluan dokumentistani uskottavan ja jotta en tekovaiheessa vaikuttaisi tietämättömältä, minun on otettava selvää asioista. Ketä tulisi haastatella, miksi ja miten? Varsinkin historiallisessa dokumentissa on tärkeää tietää vuosiluvuista ja tapahtumista tarkasti. On tiedettävä taustat ennen kuin voi keskustella haastateltavan asiantuntijan kanssa. Kun perustiedot ovat yhteiset, voidaan syventyä keskustelussa. 40 vuotta on laaja alue käydä tietoa läpi, joten näkökulman oli ennen kuvauksia oltava jo selvillä. Taustatutkimus auttaa selventämään dokumentin runkoa ja käsikirjoitusta ennen kuin yhtään sanaa tai kuvaa on kuvattu. Tekijälle muodostuu käsitys totuudesta, ja tämä helpottaa oleellisten seikkojen kuvausta tai huomioimista. (Saksala 2008, 81.)

Popmuusikoiden kanssa käydyissä palavereissa tuli selväksi, mitä kannattaa tehdä ja mitä ei. Keskustelimme ketkä ihmiset ovat kuvauksellisia ja ketkä eivät, myös avainvuosista käytiin keskustelua. Popmuusikoilta saimme taustatutkimukseen soveltuvaa materiaalia: kirjallisia historiikkeja, joissa oli koottuja tapahtumia, muistoja

ja faktaa. *Rokin kolme vuosikymmentä*- historiikkikirjaa (2001) käytimme aika pitkälti runkona taustatutkimuksessa ja oleellisten seikkojen löytämisessä.

5.3 Arkistomateriaaliin tutustuminen ja sen ennakkokarsinta

Kun on kyse vanhasta ja kohtalaisen suuresta mediatapahtumasta, kuten Ilosaarirock, voisi olettaa että arkistomateriaalia on laajasti ja monelta vuosikymmeneltä. Näin ei kuitenkaan ollut. Tuottajamme Saku Suksi vastasi arkistomateriaalin kartoituksesta ja etsimisestä. Hän vieraili useasti Popmuusikoiden arkistoissa ja toi mukanaan useita suuria laatikoita täynnä kasetteja ja muita formaatteja. Tässä luvussa kerron arkistomateriaalin kartoituksesta, sen ennakkokarsinnasta ja niistä ongelmista joita kohtasimme.

Ennen käsikirjoituksen tekoa tarkoitus oli selvittää, mitä kuvia meillä oli ja mitä tulemme käyttämään dokumentissa. Materiaaliin tutustuminen auttoi myös vähentämään dokumentin kuvauksia Ilosaarirockin festarialueella. Oli siis käytävä kolme isoa laatikkoa kasetteja lävitse. Jouduimme valitsemaan sopivat kuvat kuitenkin ennakkoon tekijänoikeudellisista syistä, jotta meillä olisi varmasti se materiaali, jota saamme käyttää.

Joensuun Popmuusikoiden arkistot koostuivat lehtileikkeistä, valokuvista, videomateriaalista sekä erilaisista printtimateriaaleista. Lisäksi varastossa oli mm. erilaisia kokouspöytäkirjoja, tili- ja toimintakertomuksia sekä monenlaista muuta paperimateriaalia liittyen Ilosaarirock- ja Rokumenttifestivaaleihin. Tästä materiaalista lähdin miettimään niitä, millä me voimme dokumentin tekijöinä kertoa katsojalle jotain olennaista ja mielenkiintoista **visuaalisesti** näyttävällä tavalla. Tilikertomuksista yms. dokumenteista löytyi toki relevanttiakin tietoa Popmuusikoiden ja Ilosaarirockin historiasta, mutta kyseiset materiaalit ovat luottamuksellista tietoa, eivätkä ne muutenkaan olleet kovin mielenkiintoisia teostamme ajatellen. (Suksi 2011.)

Kaikki arkistomateriaali ei ollut yhtä hyvää tai oleellista. Jouduimme karsimaan aika paljon materiaalia jo ennakkoon. Videokuvana näitä olivat mm. samojen yhtyeiden live-esiintymiset eri kuvakulmista, pieleen menneet otokset tai kaseteista löytyneet yllätykset joissa kuvattiinkin tuntemattoman perheen arkea. Kaikki oli kuitenkin katsottava lävitse. Meillä ei ollut mitään käsitystä siitä mitä mikäkin kasetti sisälsi, ja

vaikka teksti kannessa tai kasetissa kertoi jotain, kasetin sisältö ei välttämättä vastannut kannen tekstiä. Teimme runsaasti muistiinpanoja ja jouduimme ikään kuin jälkikäteen tekemään kuvaussihteerin tehtäviä. Kirjoitimme ylös kaikki oleelliset kohdat aikakoodeineen ja teimme näistä vielä selkeämmät muistiinpanot enkoodausta varten. Mitään emme ennakkokatselussa digitoineet vaan tämän prosessin tarkoituksena oli puhtaasti vain selvittää materiaalin laatu, määrä ja tärkeimmät käyttökuvat. Katsoimme kaikki lävitse myös siksi, että emme voineet kaikkea enkoodata koneelle levytilan riittämättömyyden vuoksi ja ajan säästämiseksi.

Videokuvan lisäksi meillä oli suuret määrät lehtileikkeitä ja valokuvia. Tuottajamme Saku Suksi vastasi näistä. Hänen tehtävänsä oli löytää oleellisimmat kuvat ja lehtileikkeet dokumenttiamme varten. Määrä oli yhdelle henkilölle kuitenkin aivan liikaa ja jouduimme hankkimaan tuotantoassistentin. Hänen tehtävänään oli myös käydä Karjalaisen toimitiloissa tutkimassa lehtiartikkeleita ja kuvia Ilosaarirockista. Teimme kuitenkin turhaa työtä, sillä löysimme Popmuusikoiden tiloista lehtiartikkeliarkiston, jossa oli tuhansittain artikkeleita ja kolumneja Ilosaarirockista tai muista Popmuusikkojen tuotoksista kautta historian.

Kun olemme tekemässä audiovisuaalista teosta, niin luonnollisesti video- ja audiomateriaali olivat prioriteetteinä ensimmäisenä. Videomateriaalia löytyi kohtuullisesti 90- ja 2000-luvuilta, mutta enemmänkin olisi toivonut olevan. Näin ollen otimme videomateriaalin lähes kokonaisuudessaan ainakin esikatseltavaksi, jotta saisimme parhaan mahdollisen materiaalin käyttöömmekä arkistoihin jäisi ns. helmiä käyttämättä. (Suksi 2011.)

Ongelmaksi muodostui myös videomateriaalin ohut jakauma. Liikkuvaa kuvaa meillä oli vain 1990-luvulta ja 2000-luvulta. Se jätti kaksi vuosikymmentä täysin tyhjäksi. Jotta puhuvilta päiltä vältyttäisiin, tarvitaan kuvitusta haastatteluihin. Se elävöittää ja pitää mielenkiinnon yllä. Päätimme kuvittaa kaksi vuosikymmentä pääosin lehtiartikkeleilla ja still-kuvilla. Videomateriaalin jätimme omille aikakausillensa.

5.4 Arkistomateriaali ja käsikirjoitus

Dokumenttien tekijät käyvät yleensä keskustelua käsikirjoituksen tarpeellisuudesta. Dokumentti itsessään on tosiasioiden kuvaamista, voiko sitä mitenkään käsikirjoittaa? Riippuen moodista ja genrestä käsikirjoituksen merkitys vaihtelee. Jos täytyy

rekonstruoida näytellen kohtauksia, käsikirjoitus on oleellinen. Dokumentin käsikirjoituksen tarkoituksena on enemmänkin pitää kaikki tuotannon jäsenet perillä tapahtumista, kuin yrittää epätoivoisesti ennakoiden kirjottaa kaikki dokumentin tapahtumat paperille. Se helpottaa kuvauksien suunnittelua ja leikkausta. Kun runko on valmiina, se auttaa jäsentämään myös dokumentin osia; mikä kuva tulee mihinkin ja miten arkistomateriaalia käytetään. Käsikirjoitus helpottaa arkistomateriaalin valikoitumista. Ei tarvitse umpimähkään valita kuvia tai haastatteluita. Varsinkin historiallisessa dokumentissa voidaan hyvinkin käsikirjoittaa tapahtumat, sillä ne ovat jo tapahtuneet ja nyt niitä voi latoa huvikseen tiettyyn järjestykseen. Dokumentin käsikirjoitus on kuitenkin suuntaa antava, sillä se elää ja käyttäytyy eri lailla tuotannon eri prosessien mukana. Esimerkiksi leikkauspöydällä käsikirjoitus saattaa kokea paljon muutoksia. (Saksala 2008, 88.)

Aaltonen (2006, 126–128) pohtii käsikirjoituksen tarpeellisuutta kirjassaan. Hän selvittää, että on olemassa tekijöitä, jotka jättävät käsikirjoituksen pois dokumenteistaan, sillä se sotii dokumenttielokuvan teesejä vastaan. Kuinka tulevia tapahtumia voisikaan kirjata ylös? Dziga Vertov, neuvostoliittolainen ohjaaja, vastusti käsikirjoitusta, sillä hänen mukaan se vääristää todellisuutta. Moni suomalainen ohjaaja vastustaa käsikirjoitusta Aaltosen kirjassa käsikirjoituksen sitovan luonteen vuoksi. Kuitenkin ne ohjaajat, jotka käsikirjoitusta käyttävät, ovat Saksalan toimintasuunnitelman kannalla, sillä erotuksella että dokumenttielokuvan tekeminen on avoin prosessi. Muutoksia saattaa tulla. Dokumenttielokuvan ja fiktiivisen elokuvan erot näkyvät käsikirjoituksessa. Fiktiivinen elokuva käyttää käsikirjoitusta kivijalkana, kun taas dokumenttielokuvan käsikirjoitus on enemmänkin väljä toimintasuunnitelma tai prosessikaavio. (Aaltonen 2006, 134–135.)

Olimme ennen käsikirjoittamista luoneet pienen synopsiksen, dokumentin lyhyen tiivistelmän, jotta kommunikaatio Popmuusikoiden kanssa olisi selkeää. Olimme huomioon heidän toiveensa ja pyyntönsä, mutta pidimme taiteellisen vapautemme. Tärkeää oli kuitenkin olla samalla kartalla dokumentin tilaajan kanssa. Samalla popmuusikot pystyivät auttamaan jäsentelyssä ja eri osioiden miettimisessä. Tunnin mittaiseen dokumenttiin tulee yleensä 6 – 8 osiota, ilman että dokumentin alkua ja loppua on mietitty sen enempää (Saksala 2008, 81–82).

Päätimme jaksottaa myös oman dokumenttimme osioihin. Osiot jakaantuivat aika pitkälti vuosikymmenten mukaan: 1970-luku omana osionaan, 1980-luku omanaan ja niin edelleen. Mutta mitä näiden segmenttien välille? Mietimme päähenkilön tuomista dokumenttiin, sillä se vaikutti hyvältä tavalta tehdä dokumentista yhtenäinen. Ongelmaksi muodostui kuitenkin se, että olimme liian myöhässä tehdäksemme tätä osiota. Kesäkuu oli aivan liian myöhäinen ajankohta lähteä tekemään seurantadokumenttia. Sopivan henkilön etsimiseen olisi kulunut aikaa ja heinäkuussa pidetty festivaali oli muutenkin hektinen ajankohta. Meidän oli kuvattava niin paljon kuvitusmateriaalia, haastatteluja ja tapahtumia, että yhden ihmisen seuraaminen näiden lisäksi olisi vaikeuttanut koko dokumentin tekoa huomattavasti. Meillä ei ollut tuotannossa tarpeeksi väkeä tähän osaan. Lisäksi saimme laitevarastolta vain yhden kameran käyttöön. Jouduimme sulkemaan seurattavat päähenkilöt pois dokumentista. Päätimme, että dokumentin päähenkilö on Ilosaarirock itse.

Katsoimme ennen käsikirjoituksen tekoa dokumenttielokuvan *Ruisrock – 40 vuotta rokkia ja rakkautta* (2011). Elokuvassa käytiin jokainen Ruisrockin vuosi erikseen läpi ja samalla sivujuonena Ruisrockin 2010 tapahtumia parin festivaalikävijän silmin. Olimme miettineet tätä ennen samanlaista ratkaisua omassa dokumentissamme, mutta emme voineet käyttää päähenkilöä. *Ruisrock – 40 vuotta rokkia ja rakkautta* -dokumentti toimi myös eräänlaisena mittarina ja hyvänä opetusmateriaalina omassa työssämme. Päätimme kuitenkin lähestyä dokumenttiamme hieman erilaisesta näkökulmasta. Emme keskittyneet musiikkiin ja isoihin nimiin vaan talkoolaisiin, Popmuusikoihin ja kävijöihin. Festivaalien luonteetkin olivat erilaiset, joten päätimme tehdä dokumentistamme ilosaarirockmaisen. Päätimme täyttää historiikkisegmenttien välit nykypäivän Ilosaarirockilla ja hyvillä kokemuksilla Ilosaarirockista. Tämä myös helpotti tuotannollisia ja kuvauksellisia asioita, kun ei tarvinnut montaa kameraryhmää vaan pärjäsimme yhdellä.

Käsikirjoituksessa arkistomateriaali otettiin vahvasti huomioon myös siinä vaiheessa, kun käsikirjoitettiin haastatteluja dokumenttia varten. Arkistomateriaalia läpi käyneenä pystyttiin hyvin toteamaan, mitkä ovat Ilosaarirockin historian olennaisia vuosia ja merkkipaaluja. Näitä asioita kirjoitettiin myös haastatteluihin ja toivottiin, että haastateltava ottaa näitä asioita esille. Näin saatiin arkistomateriaali tukemaan haastatteluja mahdollisimman hyvin. (Suksi 2011.)

Dokumentin runko oli nyt kasassa. Tiesimme, keitä tulisimme haastattelemaan, ja arkistomateriaalista näimme myös, mitä meidän piti vielä kuvata lisää ja mitä ei. Esimerkiksi halusimme dokumenttiin Ismo Alangon haastattelun, sillä hän on edelleen suuri nimi Joensuussa ja hänen uransa on edennyt Ilosaarirockin myötä. Alanko oli esiintynyt monta kertaa Ilosaarirockissa ja hän on vaikuttanut omalta osaltaan festivaalin kehittymiseen 1980-luvulla. Hän ei kuitenkaan suostunut antamaan haastattelua Sielun Veljien paluukonsertin takia. Arkistomateriaalista onneksi löysimme hänen vanhoja haastatteluitaan, joita käytimme dokumentissa. Syväluotaava haastattelu olisi ollut parempi, mutta meidän oli tyydyttävä siihen mitä meillä oli.

Arkistomateriaalin ongelma oli se, että siellä ei ollut kaikkea sitä mitä halusimme. Olosuhteiden pakosta jouduimme turvautumaan pintaraapaisuihin. Arkistomateriaali pelasti sen mitä kuvauksissa menetettiin. Joskus asia oli myös toisinpäin. Satuimme löytämään parempia kommentteja arkistomateriaalista, vaikka olimme tehneet haastattelut uusiksi. Esimerkiksi kun kuvasimme Jukka Tervosen haastattelun ja huomasimme jälkeenpäin että meiltä puuttui tietystä historiallisesta aiheesta puhuttua aineistoa, kuten Ilosaarirockin synnystä, löysimme sitä arkistomateriaalista ja saimme täydennettyä tiettyjä faktoja toisilla haastatteluilla. Näin arkistomateriaali myös pelasti haastattelutilanteessa syntyneitä virheitä.

Huomioimme käsikirjoituksessa arkistomateriaalin laajuuden ja sen puutteet. Kirjasimme ylös tarvittavat kuvat ja haastattelut, jotka tarvitsimme. Merkitsimme ylös myös sen, että kuvitamme 1990-luvun ja 2000-luvun arkistomateriaalilla ja 1970 – 1980-luvun still-kuvilla. Käsikirjoituksesta tuottaja, ohjaaja ja kuvaaja näkivät, mitä piti tehdä seuraavaksi. Tuottaja yritti löytää lisää liikkuvaa kuvaa vanhemmilta vuosikymmeniltä ja ohjaaja sekä kuvaaja huomioivat arkistomateriaalin puutteet.

6 Digitointi

6.1 Analoginen videokuva digitaalseksi

Tässä luvussa kerron, miten analoginen video saadaan tietokoneen näytölle digitaaliseen muotoon ja miten se koneelle pakkautuu. Kerron myös, miksi digitaalisen videon pakkaaminen on hyödyllistä. Vertaan analogista videokuvaa digitaaliseen ja käyn lävitse, miten analoginen materiaali käyttäytyy kopioinnissa. Käsittelen myös eri analogisia formaatteja ja hieman digitaaliakin.

Analoginen signaali on jatkuvaa, ja sen jännite sekä taajuus vaihtelevat. Digitaalisessa signaalissa on vain kaksi jännitettä. Nuo kaksi jännitettä ovat ykköset ja nollat. Digitaalinen signaali sietää virheitä enemmän kuin analoginen, sillä jos esimerkiksi analogisessa signaalissa on jokin häiriö, esimerkiksi räpsähdys tai äänipiikki, se voi olla hyvin voimakas. Samassa digitaalisessa signaalissa häiriö ei olekaan niin voimakas, ja se voi vain saada arvokseen ykkösen taikka nollan. Analoginen signaali häiriintyy heti, kun taas digitaalinen säilyttää arvonsa. Signaalin tuottama kuva säilyy samana, vaikka siinä on virhe. On tietenkin mahdollista että häiriö on niinkin voimakas että digitaalinenkin signaali häiriintyy. Tämäkin korjataan virhekorjausalgoritmeilla. (Välilylä 2005, 6–8.)

Digitoinnissa, eli A/D-muunnoksessa, jokaisesta analogisesta videosignaalin kuvaruudusta otetaan näytteistys, eli tietty määrä näytteitä. Analogisessa videosignaalin on 575 näkyvää vaakajuovaa, digitaalivideossa kuitenkin juovaluku pyöristetään 576:een, jotta se olisi jaollinen kahdeksalla. Yksi bitti sisältää kahdeksan numeron sarjan, joka koostuu ykkösistä ja nolista ja se kahdeksaan siksi, koska se sopii paremmin käsiteltäväksi tietokoneella. (Keränen ym. 2005, 212.)

4:3-videokuva sisältää digitaalisena 720 x 576 pikseliä. CCIR 601 -standardi vakiinnutti 720 pikselin vaakaresoluutioksi ja tästä laskemalla voidaan myös päätellä korkeusresoluutioksi 576. PAL-videosignaalin kaistanleveys ei riitä 768:aan, joka olisi vanhan tv-kuvan mukainen vaakaresoluution määrä, joten aivan täydellinen 4:3 videokuva ei aivan toteudu. (Keränen ym. 2005, 212–213.) 4:3 oli vielä Keräsen ja

kumppaneiden kirjoittaessa kirjaansa hyvin yleinen kuvasuhde. Kuitenkin nykyaikana televisiotkin ovat siirtyneet jo 4:3-kuvasuhteesta 16:9-laajakuvaan. Analoginen materiaali on yleisesti kuvattu aina 4:3-muotoon. Vasta digiajan myötä 16:9-kuvasuhdetta alettiin yleisemmin käyttää Suomessa. (Järvinen 2009, 342.)

Yksi 720 x 576 pikselin kokoinen RGB kuva vie tilaa 1,19 megatavua. Jotta silmää voidaan huijata, on esitettävä 25 kuvaa sekunnissa ja tällöin PAL-videosignaali vie melkein 30 megatavua sekunnissa. Nykypäivänä kovalevyjen suurien kapasiteettien vuoksi tämä ei ole enää ongelma, mutta muutama vuosi takaperin tietokoneiden kovalevyt olivat jatkuvasti koetuksella. (Keränen ym. 2005, 213.)

Tiedostokokoa pyritään pienentämään, jotta tilaa säilyisi koneella. Pakkauksessa on myös se vaara, että kuvanlaatu kärsii. Onneksi on olemassa keinoja, joilla tiedostokokoa saadaan pakattua ilman kuvanlaadun heikkenemistä. Tämä tapahtuu siten, että luminanssi- ja värierosignaalit digitoidaan erikseen. Ihmissilmä ei ole niin tarkka että se huomaisi kirkkauden vaihtelut tai pienet värierot. Näin laatu ei kärsi, mutta turhaa dataa saadaan poistettua. (Keränen ym 2005, 214.)

Kuvan laatu yleensä huononee, kun pakkausta lisätään. Tilaa säästetään kuvan kustannuksella. Kun analoginen signaali on näytteenottosuhteiltaan koodattu tiettyyn muotoon, on se pakkaamatonta, häviötöntä. Kuvanlaatu on lähes identtinen analogisen materiaalin kanssa. Pakkaamattoman videokuvan ”pakkaussuhde” on 1:1, kun taas esimerkiksi DV-formaatin pakkaussuhde on 5:1. (Keränen ym. 2005, 216.)

Digitaalisessa muodossa olevaa videokuvaa on helpompi kopioida, sillä sen laatu ei kärsi. Analogisessa puolestaan taas jokainen sukupolvi, eli kopiointikerta, huonontaa kuvanlaatua. Kopiointikerta orginaalista tarkoittaa ensimmäistä sukupolvesta toiseen, jonka jälkeen otetaan kopio orginaalin kopiosta eli toinen sukupolvi kolmanteen ja niin edelleen. Digitaalinen soveltuu näin paremmin editointiin sillä sen kopiointimahdollisuudet ovat käytännössä rajattomat. (Keränen ym. 2005, 207.)

Analogisia videoformaatteja ovat muun muassa VHS, VHS-C, ja Video 8, jotka soveltuvat enemmänkin kotikäyttöön kuin ammattilaisten työvälineiksi. Näidenkin formaattien kopiointi on mahdollista, mutta kuvanlaatu kärsii jo ensimmäisessä

kopiossa. Kuvanlaatu on kohinaista ja sävytöntä ja värisignaali heikkenee. Parempia versioita näistä formaateista ovat S-VHS, S-VHS-C ja Hi8. Näiden kuvanlaatu kestää hyvin käsittelyssä 1 – 2 kopiointikertaa. Paras analoginen järjestelmä on Sonyn kehittämä Betacam SP, jonka kopiokestävyys on 4 – 6 sukupolvea. Se päihittää kuvanlaadullansa helposti edelliset analogiset formaatit. (Keränen ym. 2005, 207.)

Analogiset videoformaatit eivät tallenna kuvia datana vaan kuvina. Tämän vuoksi pesäeron analogisiin videoformaateihin tekevät digitaaliset järjestelmät, joihin kuuluvat DV-formaatit (MiniDV, DVC, DVCAM ja DVC-PRO), Digital8, Digital Betacam ja Betacam SX. Ne tallentavat nauhalle dataa eivätkä kuvaa. Näiden lisäksi on olemassa vielä Sonyn XDCAM:n tapaiset optiset levyformaatit, joissa tieto tallentuu kasetin sijasta kovalevyille. (Keränen ym 2005, 207–212.) Kovalevykamerat ovat muutenkin syrjäyttäneet DV-nauhoja vaativat järjestelmät viime vuosina. DV-kasettien jälkeen alettiin tallentaa kuvaa kiintolevyille tai muistikorteille. Välillä kameroissa käytettiin tallennusmuotona jopa DVD-levyä. (Järvinen 2009, 12.)

Kahtena viime vuosikymmenenä kotivideoissa on edistytty laskutavasta riippuen 4-6 laitesukupolvea. Kodeissa on suuri määrä analogisia tallenteita, joita voidaan katsella vanhoilla laitteilla niin pitkään kuin ne kestävät. Uusia laitteita ei enää valmisteta ja vanhojen laitteiden korjaus on vaikeaa, sillä varaosia on vaikea löytää. Tekniikka kehittyy jatkuvasti, joten analogiset ja myös digitaaliset tallenteet vanhentuvat vauhtia. CD-levy on kuitenkin poikkeus, sillä se on jo kestänyt kaksi uutta laitesukupolvea ja sitä vielä käytetään tallennuksen muotona. (Järvinen 2009, 12–13.)

6.2 Digitoinnin työvälineet

Tässä luvussa kerron arkistomateriaalin digitoimisessa tarvittavista työvälineistä. Kerron hieman laitteista ja johdoista sekä samalla ohjelmistoista. Käyn läpi erityisesti omaa dokumenttia varten tehdyssä digitoinnissa käytetyn laitteiston sekä asetuksia, joita käytin A/D-muunnoksessa. Kerron myös ohjelmistoista ja tarvikkeista yleisesti.

Digitointi ei ole mahdollista ilman edit-työpistettä. Edit-työpiste voi karuimmillaan olla pelkkä kannettava tietokone, jossa on kuulokeliitäntä, USB-portti, Firewire tai muu

videosignaalin siirtoa vaativa liitäntä sekä editointiohjelma. Digitointi ei kuitenkaan ole vielä editointia, sillä kerättyyn materiaaliin ei kosketa eikä siitä vielä rakenneta omaa kokonaisuutta aikajanalla. Digitoinnissa analoginen materiaali siirretään sähköiseen muotoon tietokoneelle editointia varten. Keränen, Lamberg ja Penttinen (2005, 226) kirjoittavat että editointiohjelmien ominaisuuksissa on paljon eroja. Kotikäyttäjille tarjotaan ammattiohjelmiin verrattuna riisuttuja malleja, jotka ovat helppokäyttöisiä ja sisältävät vain perustyökalut, joilla saa nopeasti videoklipit yhdistettyä tai järjesteltyä. Näitä ovat muun muassa Microsoft Movie Maker, Pinnacle Studio, Adobe Premiere Elements ja Applen iMovie. Ammattikäyttöön tarkoitetut ohjelmistot ovat muun muassa Adoben Premiere, Applen Final Cut Pro ja Pinnaclen Liquid. Näiden lisäksi työasemia sekä ohjelmistoja valmistavat Avid ja Media100. Ammattimaisissa ohjelmistoissa pystyy monipuolisemmin muokkaamaan ja leikkaamaan videokuvaa sekä ääntä. Kuvan ja äänen tekniseen tarkkailuun sekä projektinhallintaan löytyy työvälineet. (Keränen ym. 2005, 226.)

Tietokoneena käytimme Applen Macbook Prota, johon oli asennettu sekä Adobe Premiere että Applen Final Cut Pro. Katsoimme arkistomateriaalit ensin läpi Premieren kautta, sillä se oli minulle tutumpi ohjelma. Päädyimme kuitenkin digitoinnissa Final Cut Prohon eli FCP:hen. FCP:ssa pystyimme capture-työkalun kautta määrittelemään tulevan videosignaalin pakkausmuodon DV:ksi, sillä se oli sopiva pakkausmuoto suuren arkistovideomäärän digitointiin. Samalla Final Cut Pro mahdollisti kevyen työskentelyn ProRes 422-koodekkia käyttäen. Näin suuri määrä materiaalia pysyi hyvälaatuisena ja editointivaiheessa tietokoneella vielä pystyi leikkaamaan sujuvasti ilman tietokoneen hyytymistä ja hidastumista.

Analogisen signaalin digitointi vaatii tietokoneelta videokorttia, joka pystyy muuntamaan analogisen videosignaalin digitaaliseksi. Videokortti sisältää yleensä yhden tai useamman koodekin, joksi video pakataan. Useimmiten tietokone käyttää muuntimia, jolla analoginen signaali muutetaan esimerkiksi DV-videoksi ennen kuin signaali menee tietokoneelle (Keränen ym. 2005, 222–223). Meillä oli käytössä Datavideon DAC-30-converter, joka pystyi kääntämään analogisen videosignaalin tietokoneelle sopivaksi. Se sisältää mm. komponentti-(BNC liittimet RGB signaaleille) ja komposiitti-(esimerkiksi RCA jossa videokuvalle ja äänelle omat) paikat joilla analogisen videosignaalin tuonti videonauhurista oli mahdollista. DAC-30 tukee DV-

signaalin kautta FCP:tä ja Premiereä ja muita ohjelmistoja. Tämä mahdollisti ”capturoinnin”, eli videosignaalin tallennuksen tietokoneelle, ja analogisen signaalin muunnon digitaaliseksi, jotta sitä voitaisiin jälkikäsitellä ja käyttää digitaalisessa ympäristössä.

Tietokoneeseen DAC-30-kääntimestä meni Firewire-johto, joka on Applen standardi, Sonyn oma on i.Link. Yleiskielessä liitintä kutsutaan Firewiren lisäksi DV-liittimeksi. Firewire-liitäntä on oivallinen, kun ollaan tekemisissä DV-formaattien kanssa. Kuvamateriaali, aikakoodi ja ääni siirtyy Firewire-kaapelia pitkin tietokoneelle pakatussa muodossa. Yleisesti Firewire-kaapelia käytetään enemmän DV-kameroiden ja nauhureiden kanssa, nykyisin myös ulkoisissa kovalevyissä. Firewiren kapasiteetti ylittää helposti pakkaamattoman kuvan siirtoon, joten sitä voidaan käyttää hyväksi mm. ulkoisissa kovalevyissä, jolloin materiaalin siirtäminen ja editointi on helpompaa. (Keränen ym. 2005, 223.)

Kasettinauhureina meillä oli VHS- ja Hi8-nauhureita. Betacam-kasetteja meillä ei ollut ollenkaan, joten emme tarvinneet sen nauhuria. Seuraavaksi käyn lävitse hieman laitteiden kytkentöjä. Hi8-nahurista Video Out-lähtöön laitetaan BNC-kaapelin toinen pää ja toinen pää kytketään kiinni DAC-30-kääntimen takana olevaan Video In-paikkaan. Näin saamme kuvan näkyviin tietokoneelta katsottavaksi. Äännet tuodaan Hi8-nahurin Audio Line Out lähdestä XLR-äänikaapeilla DAC-30:n audio in putiin. VCR:n kytkeminen oli sikäli vaikeaa, että tarvitsimme SCART-kaapelin, jonka toinen pää oli purettu ja johon oli vaihettu komposiittiliitännät, jotta saimme VCR-nahurin kytkettyä DAC-30:een kiinni. (Liite 2.)

Tämän lisäksi meillä oli vielä digitaaliselle aineistolle omat nauhurinsa ja monitori. Monitorin avulla pystyimme tarkkailemaan aineiston näkyvyyttä digitoinnissa. Jos monitorin kuva vastasi tietokoneen leikkausohjelmassa näkynyttä kuvaa, olimme tyytyväisiä. Tiesimme myös, mistä etsiä ongelmaa, jos kuva ei näkynyt oikein tai ollenkaan. Jotkin kaseteista saattoivat olla tyhjiä, ja monitori auttoi varmistamaan epäilyn. DAC-30:n etupaneelissa asetukset olivat hyvin usein pielessä, mikäli kuva ei FCP-projektissa näkynyt.

Videomateriaalin digitoimisvastuu jäi minulle ja kuvaajalle, kun taas lehtiartikkeleiden ja kuvien digitoinnista eli skannauksesta vastasi tuottajamme. Hänen tehtävänä oli skannata useita satoja kuvia ja lehtileikkeitä tietokoneelle. Tietokoneen lisäksi hän käytti apuna skanneria. Tarkoituksena oli saada mahdollisimman hyvälaatuisia ja isoja kuvia, jotta niitä pystyi animoimaan editissä. Siksi skannerin ohjelmasta valittiin mahdollisimman suuri lukutarkkuus. Yleisimpiä arvoja ovat 75, 100, 150, 300 ja 600 dpi (*dots per inch*, pistettä tuumalle). Mitä suurempi arvo, sitä tarkempi ja yksityiskohtaisempi kuva. Hyvänä esimerkkinä kuvakoon muuttumisesta on lukutarkkuuden muuttuminen. Jos kuva on luettu 300 dpi:n tarkkuudella, vie se neljä kertaa enemmän tilaa kuin 150 dpi:llä luettu kuva. Kuvakokoon vaikuttavat myös tiedostomuoto, pakkaus ja valkoisten alueiden määrä. (Järvinen 2009, 90)

6.3 Digitoinnin työvaiheet

Seuraavaksi käyn lävitse kuinka digitoimme arkistomateriaalit tietokoneelle ja millainen työprosessi se oli. Selvitän myös arkistoinnin tärkeyttä, mutta tarkemmin käyn läpi työprosessin omien kokemusten näkökulmasta. Kerron myös, kuinka skannasimme valokuvia dokumenttia varten ja millä asetuksilla. Käyn lävitse niitä ongelmia ja ratkaisuja joita digitoinnissa kohtasimme.

Järvinen (2009, 21) kertoo kirjassaan arkipäivän arkistoinnin vaiheista, jotka ovat ammattidigitoinnissakin hyvin hyödyllisiä. Arkistointiin sisältyy viisi vaihetta: Karsiminen, dokumentointi, järjestely, säilyttäminen ja tarkistaminen. Ensiksi kannattaa karsia aineistoa. Kaikkea ei voi säästää levytilan vuoksi. Tämän jälkeen kannattaa dokumentoida digitoituneet tiedostot eli kerätä metatietoa. Tiedostojen formaatit, pituudet, laitteisto kannattaa kirjata ylös, jotta tiedostojen katselu tai kuuntelu tulevaisuudessa on helpompaa. Järjestelyn voi suorittaa dokumentoinnin oheessa, minkä jälkeen kannattaa tehdä tiedostoista varmuuskopiot. Digiarkiston kuntoa kannattaa myöhemmin aina välillä tarkistella, jotta aineistoa ei menetettäisi. (Järvinen 2009, 21)

Olimme jo esituotannossa 2011 huhtikuun ja toukokuun aikana katsoneet materiaalin tarkkaan lävitse, tehneet muistiinpanoja ja kirjoittaneet ne puhtaaksi. Seuraava vaihe kuvausten jälkeen oli ottaa materiaali sisään ja valita parhaimmat kohdat kaseteilta.

Otimme ensin sisään materiaalin, jonka olimme jo esituotannossa huomanneet hyväksi ja käyttökelpoiseksi. Sen jälkeen kävimme materiaalin uudestaan lävitse, sillä suurin osa kuvauksista oli tässä vaiheessa suoritettu dokumenttia varten, ja tiesimme, mitä etsiä ja mitä tarvitsimme.

Otimme kaseteista yksittäisiä klippejä sisään, sillä koko kasetin digitoiminen olisi vienyt paljon kovalevyn kapasiteettia ja aikaa. Nimesimme vielä yksittäiset klipit vuosien ja tapahtumien perusteella. Esimerkiksi jos kasettimme oli vuodelta 1998 ja siinä kuvattiin yleisesti Ilosaarirockia, nimesimme käytetyn klipin nimellä: *Ilosaarirock yleiskuvaa '98*. Nimeäminen helpottaa ja nopeuttaa editointia, jos yksittäisten klippien määrä on suuri. Jos videokuvassa esiintyi artisti, nimesimme sen artistin, esiintymislavan ja vuoden mukaisesti. Klipit kokosimme vielä eri kansioihin, jotta neula heinäsuovassa -efektiä ei tapahtuisi. Kirjasimme klipit vielä paperille ylös tarkemmin tietoineen. Muistiinpanoja voi käyttää apuna ilman että tarvitsisi erikseen käydä läpi jokaista videota tietyn sisällön etsimiseen.

Digitointi oli kuitenkin aikaavievää eikä niin haasteellista. Kaikki oli jo ennakkoon tarkasteltu lävitse ja ongelmia laitteiston kanssa ei oikeastaan ollut. Oli vain pidettävä silmä tarkkana materiaalin kanssa, sillä varalta jos uutta mielenkiintoista kuvaa ilmaantuisi. Jos leikkausvaiheessa tarvitsisimme jotain arkistosta, tarvitsi vain laittaa koneet päälle ja digitoida.

Varsinaisen dokumentin leikkaus ei tapahtunut digitointikannettavalla, vaan omassa edit-tilassa. Tätä varten FCP-projektissa jouduimme vaihtamaan Scratch Diskin omaksi kansiokeeseen, jotta siirtäminen koneelta toiselle helpottuisi ja se olisi organisoidumpaa. Scratch disk määrää Final Cut Prohon capturoitujen tiedostojen paikan, ja kannettavan tietokoneemme muisti ei olisi millään riittänyt kaiken arkistomateriaalin tuomiseen projektiin ja kerralla siirtämiseen. Toisessa editissä sitten vain käyttäisimme ”reconnect media”-ominaisuutta, jotta projektin kadonneet klipit löytyisivät varsinaisessa leikkausvaiheessa.

Tuottajamme digitoi samaan aikaan kuvia ja lehtiartikkeleita tietokoneelle. Työmäärä oli valtava, sillä kuvia oli paljon. Löysimme arkistoista useita täysiä mappeja ja laatikoita täynnä kuvia ja osaa ei ollut nimetty mitenkään. Tuottaja keskittyi kuvien

digitointiin täysipäiväisesti. Hän pyrki ottamaan huomioon skannauksessa kuvan laadun, skannauksen keston ja tiedostokoon. Yhden kuvan skannaukseen kului aikaa noin 5 minuuttia, joten kuvien valintaa tuli rajata etukäteen. Kuvat tuli myös skannata hyvällä resoluutiolla, jotta ne näkyivät hyvin valkokankaalla ja niistä pystyy erottamaan yksityiskohtia, kuten pienellä kirjoitetut tekstit ja muut. Kuvat skannattiin 400 dpi:n resoluutiolla ja pakkauksena käytettiin jpg-formaattia. FCP, Adoben After Effects-jälkikäsitteilyohjelma, ja Adoben Illustrator, graafinen suunnitteluohjelma, tukevat hyvin tätä formaattia. Tiedostokoko kuitenkin kasvaa näillä asetuksilla jopa 15 megatavuun per kuva, joten tässäkin oli huomioitava ulkoisen kovalevyn tilavuus. (Suksi 2011.)

Tämän jälkeen digitoidut tiedostot siirrettiin ulkoisilla kovalevyillä editiin jossa koko elokuva leikattiin. Tiedostot lajiteltiin ja lokeroitiin. Analogisten Hi8- ja VHS-kasettien sekä kuvien lisäksi meillä oli vielä paljon digitaalista materiaalia, muun muassa DVCPRO-, MiniDV- ja Digibeta- kasettiformaateina ja HD-kuvaa DVD:ltä ja kovalevyiltä. Digitaalisten kasettiformaattien tuonti FCP-ympäristöön tapahtui lähes samalla tavalla kuin analogisten kasettienkin. Tarvitaan vain sopivat nauhurit ja oikeat kytkennät laitteisiin. Suurin osa materiaalista oli kuitenkin digitaalista, sillä videokuva Ilosaarirockista oli pääosin hyvin nuorta. Videomateriaali sijoittui 20 vuoden aikajanelle.

7 Kuvaus ja leikkaus

7.1 Arkistomateriaalin huomioiminen kuvaustilanteissa

Kuvauksemme keskittyivät Ilosaarirockin aikaan 15. – 17.7.2011, jolloin kuvasimme suurimman osan kuvituskuvasta. Ilosaarirockissa keskityimme ottamaan kuvia, joita arkistomateriaali ei meille pystynyt antamaan. Tärkeintä oli saada nykypäivän Ilosaarirockista paljon kuvitusta. Arkistomateriaalin määrä ja sisältö oli meillä selvillä, joten tiesimme, mitä etsiä ja mitä kuvata lisää. Festivaalin tapahtuman aikaan ei kuitenkaan tarvinnut arkistoon turvautua. Arkistomateriaalin merkitys korostui enemmän avainhenkilöiden haastattelutilanteissa. Seuraavaksi käyn tarkemmin tätä lävitse.

Aaltonen (2011, 308–309) kertoo kirjassaan haastattelun tärkeydestä. Haastateltavalla voi olla arvokasta informaatiota, jota muualta ei välttämättä voi saada. Haastattelulla pystytään paikkaamaan kuvia, joita muuten on mahdoton saada. Esimerkiksi Titanicin uppoamisesta ei ole filmimateriaalia, mutta turmasta selvinneiden haastatteluita on. Varsinkin historiallisessa dokumentissa todistamisen tarve on suuri. Dokumenttielokuvassa on tärkeää, että haastateltava käy lävitse muistoja, hänen kasvoiltaan paistaa muiston emotianaalinen merkitys. Parhaimmillaan haastateltava eläytyy vahvasti ja kokee muiston tai tilanteen tunteellisenä. Tunteet voivat olla itkua, vihaa, surua, iloa, tai naurua. Joskus hiljaisuuskin on tärkeää haastattelussa.

Haastattelut ovat kuin muistoja, joiden esittämisestä on dokumentissa kyse. Arkistomateriaali tukee vahvasti haastateltavaa tai vaikkapa todistaa hänen väitteensä vääräksi. Vanha sananlasku "yksi kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa" on tässä yhteydessä hyvinkin paikkansapitävä. On kuitenkin muistettava, että ihminen on erehtyväinen ja saattaa muistaa väärin. (Aaltonen 2011, 310.) Huomasimme dokumentinteossa, että kaikilla ei välttämättä ole niin hyvä muisti että kaiken tekemisensä pystyisi muistamaan. On hyvä olla mukana tarkat kysymykset, joissa on faktat mukana, että haastateltavaa voi muistuttaa historiallisista faktoista.

Arkistomateriaalia käytimme haastatteluissa muistiinpanoina ja myös visuaalisena elementtinä. Historiallisessa dokumenttielokuvassa on yleistä tapahtumien rekonstruktioiminen ja tapahtumien näytteleminen, jotta katsojalla olisi parempi käsitys tapahtumista. Tätä me emme kuitenkaan lähteneet tekemään, vaan somistimme lavasteemme vanhoilla kuvilla, julisteilla, paidoilla ja vastaavilla (kuva 1). Oli kuitenkin mielenkiintoista seurata haastateltavien reaktioita arkistomateriaaliin, varsinkin kun sijoitimme taustan valokuvat aikakausten mukaan, niin että esimerkiksi 1980-luvun valokuvat olivat aikakauden haastateltavan taustalla. Haastateltavat ihastelivat valokuvia ja kertoivat niistä ja heistä paistoivat muistot ja kokemukset. Jos tekisin haastattelut uudestaan, antaisin haastateltaville käsiin valokuvia tapahtumista ja antaisin heidän itse kertoa omin sanoin. Haastateltava pystyisi ehkä näin kertomaan asioista paremmin ja tunteellisemmin. Arkistomateriaalilla on siis vahva merkitys kuvaustilanteissa. Varsinkin käsinkosketeltavilla arkistoilla, kuten valokuvilla, t-paidoilla ja esineillä on suuri vaikutus haastateltavaan. (Saksala 2008, 134.)



Kuva 1. Arkistomateriaalin hyödyntäminen haastatteluissa.

7.2 Arkistomateriaalin leikkaus Ilosaarirock – 40 vuotta säkällä -dokumentissa.

Tässä luvussa käyn yleisesti läpi leikkaamista ja dokumentin leikkaamista. Samalla kerron hieman, miten leikkasin arkistomateriaalia dokumenttiin ja millä perusteilla. Kerron myös leikkausprosessista ja sen suhteesta käsikirjoitukseen. Pohdin myös arkistomateriaalin autenttisuuden merkityksiä ja missä tilanteissa arkistomateriaalia saa leikata vapaammin ja missä ei.

Leikkaaminen tapahtuu non-linearisesti. Tämä tarkoittaa sitä, että kuva-, ääni- ja videomateriaalista luodaan kokonaisuus aikajanelle. Aikajana on oma kokonaisuus joka sisältää useita eri palasia eri videoista. Lopullinen video muodostuu vasta aikajanan ulostuonnissa, jolloin useista eri lähteistä tulee yksi kokonaisuus. (Keränen ym. 2005, 225.)

Leikkaustapoja on erilaisia. Elina Saksala (2008, 152) mainitsee kirjassaan näistä muutamia. Dokumenttia voidaan lähteä leikkaamaan **prosessimaisessa rakenteessa**, jossa lähdetään liikkeelle siitä, että elokuvan elementit pistetään paikoilleen aikajanelle käsikirjoituksen tai suunnitelman mukaisesti. Tämän jälkeen kronologista järjestystä voidaan vielä muuttaa, tarinaan voidaan tuoda vaikka takautumia. **Punonta**-tyyppisessä leikkauksessa tarinoita tai tapahtumaketjuja on useita, ja ne kulkevat rinnakkain. Niitä voidaan sitten leikata erikseen omiksi kokonaisuusikseksi ja sitten ripotella ja kutoa kasaan yhdeksi kokonaisuudeksi. Mikäli elokuva on käsikirjoitettu niin, että se koostuu useista peräkkäisistä itsenäisistä osista, sitä kutsutaan **jakso kerrallaan** -tyyppiseksi leikkaukseksi. Tällä tavalla voidaan leikata missä järjestyksessä tahdotaan ja ilman sen suurempaa pohdintaa. Tämä tyyppi on hyvin yleinen seuranta- tai ajankohtaisdokumenteissa. Lopuksi jaksoja viilataan niin, että ne sopivat toisiinsa, jotta saadaan yhtenäinen teos. Dokumentti, joka kulkee haastatteluiden avulla, kuten Ilosaarirock-dokumenttimme, voidaan ensin leikata asiasisällöltään kuntoon, minkä jälkeen sen päälle laitetaan kuvitusta. Tämä lopputulos muistuttaa enemmän Saksalan (2008, 152) mielestä kuvitettua luentoa. Itse koen "luentomaisuuden" historiikkidokumenteille hyvin yleiseksi tavaksi esittää faktaa. Liika draama voi ehkä aiheuttaa epäuskoa tapahtumia kohtaan. Dokumentaristina pyrin totuudellisuuteen asiasisällössä.

Aaltosen (2006, 144–145) tutkimukseen osallistuneiden dokumentaristien mielestä leikkausvaihe on dokumentointeiden oleellisin, keskeisin ja mieluisin vaihe. Yksi heistä on Kanerva Cederström, joka toteaa, että hänelle dokumenttiohjaajan identiteetti syntyy juuri leikkaamisen kautta. Ohjaajana hänelle on hyvin vaikeaa antaa jonkun muun leikata teostaan, sillä hän kokee, ettei pysty ”kommunikoimaan leikkaajalle omaa sisäistään prosessiaan ja silloin on parempi leikata itse.” Cederström haluaa antaa ”elokuvan syntyä muotoonsa, eikä puhua siitä.” Myös ohjaaja Markku Lehmuskallio leikkaa dokumenttinsa itse. Hän pitää kuvattua materiaaliaan ”omina kuvina”, joita ulkopuolinen ei voi tietää. Hän näkee, että leikkaajalla on ihan eri näkemykset elokuvan teosta. Lehmuskallio toteaa myös, että vaikka ammattileikkaaja voisi saada parempaa jälkeä aikaan, puuttuu elokuvasta kuitenkin se oma kädenjälki ja visio.

Olimme jo Jetta Kaurosen kanssa kuvanneet dokumenttia, digitoineet arkistomateriaalia ja suunnitelleet käsikirjoitustakin, joten päätimme myöskin leikata dokumentin. Olen Aaltosen haastatteleminen ohjaajien kanssa samaa mieltä. Minun on hyvin vaikeaa antaa kuvaamaani materiaalia jonkun toisen leikattavaksi. Olen esimerkiksi kuvitellut ”sieluni silmin” kohtauksen tapahtumat jo päässäni ja en koe, että kukaan pystyisi saamaan samasta materiaalista sellaista, mitä itse haluaisin sen olevan. Vierastaisin toisen tekemiä ratkaisuita. Jopa Kaurosen kanssa meillä tuli useita sanaharkkoja leikkaamisesta. Vahva visiokin murtuu parityössä. Kompromisseja oli tehtävä, kun molemmilla on visio leikkaamisesta ja lopullisesta työstä.

Osa Aaltosen (2006, 146–147) tutkimuksen dokumentaristeista käytti käsikirjoitusta lähtökohtanaan, osa ei ollenkaan. Dokumentaristi Visa Koiso-Kanttila ei edes vilkaissutkaan käsikirjoitusta leikkausvaiheessa, kun hän teki elokuvaa *Isältä Pojalle*. Leikkaaja oli lukenut käsikirjoitusta, muttei käyttänyt sitä. Kiti Luostarinen huomasi leikatessaan omaa elokuvaansa *Naisenkaarta*, että käsikirjoituksen teksti ja kuvat eivät toimineetkaan odotetusti. Heikki Huttu-Hiltunen kävi leikkaajansa kanssa keskustelun, jossa he puolestaan ottivat käsikirjoituksen rungoksi, mutta siihen haettaisiin tehokkaampaa muotoa ja rytmiä. Ohjaajan mukaanokuva syveni leikkausvaiheessa.

Dokumenttielokuvan leikkaaminen ei yleensä ole käsikirjoituksen mukaan etenemistä. Elokuvan moodi on vaikuttava tekijä leikkauksessa. Havainnoivassa ja osallistuvassa moodissa leikkaaminen on avoimempaa ja käsikirjoitus unohtetaan. Performatiivisessa

ja selittävässä moodissa taas käsikirjoituksella on oma paikkansa, joka kuitenkin unohdetaan, mikäli kuvattu materiaali sitä vaatii. (Aaltonen 2006, 147.)

Me olimme lukeneet käsikirjoituksen ja sisäistäneet sen, mutta emme käyttäneet sitä leikkauksessa. Koin sen liian rajoittavaksi. Arkistomateriaalia emme voineet kovinkaan paljon käyttää sisältönä, lukuun ottamatta muutamaa haastattelua sieltä täältä. Tämä pakotti yhdistämään uutta ja vanhaa. Arkistomateriaalia oli pakko käyttää enemmän kuvituksena kuin kerronnallisena elementtinä. Tiedostimme että arkistomateriaali on todistuksellinen elementti. Haastateltavien puheille tuli enemmän vakuuttavuutta.

Non-lineaarisella leikkausmekaniikalla on helppoa kokeilla materiaalilla eri asioita. Dokumentaristi Mika Taanila leikkasi dokumentistaan ensin 70-minuuttisen ja lyhensi sen lopulta 25-minuuttiseksi. Sitten hän siirtyi leikkaamaan yksittäisiä kohtauksia pienemmiksi ja pienemmiksi. Taanila kävi jokaisen kohtauksen lävitse ja etsi oleellisia kohtia. Tässäkin editointityylissä on se vaaransa, että materiaalille tulee sokeaksi, että kaikkea on mahdollisuus muokata. (Aaltonen 2006, 148.) Ilosaarirock dokumentissamme leikkasimme ensin 45-minuuttisen dokumentin 90-minuuttiseksi. Materiaalia oli niin paljon että ensin oli vaikea nähdä mikä oli oleellista. Sitten lähdimme purkamaan jokaista segmenttiä pienemmäksi, etsimään ne oleelliset ja tarinan kannalta tärkeimmät kertomukset ja karsimaan turhat ja rönsyilevät pätkät pois. Materiaalista olisi saanut vaikka kuuden tunnin dokumenttisarjan. Lyhensimme loppujen lopuksi dokumentin 55-minuuttiin.

Arkistomateriaalin edut olivat siinä että ne erottui selkeästi muusta kuvatusta materiaalista. Arkistomateriaali oli pääsääntöisesti vanhaa ja heikkoilaatuista. Katsoja näkee dokumentista heti, mikä osuus on historiallista ja mikä nykypäivää. Varmuuden vuoksi kuitenkin halusimme näyttää kuvissamme selkeästi jotain minkä huomaa heti vanhemmaksi. Näitä ovat mm. maamerkit, pukeutumistyyli ja lokaatiot. Esimerkiksi kun dokumentissa puhutaan Ilosaarirockin Rentolavan synnystä, leikkasin ensin siihen arkistomateriaalista kuvaa, jolloin Rentolavaa ei ollut. Kuvasta näkee, kuinka alue on ollut ulkopuolinen muusta festivaalialueesta, ja samalla haastateltava kertoo, kuinka ranta oli levoton paikka. Ensin todistuu rentolavan olemattomuus ja samalla kuvassa näkyy rannalla olevia ihmisiä, jotka tekivät paikasta hieman levottoman.

Mari Karppi (2008, 32) pohtii arkistomateriaalin autenttisuutta opinnäytetyössään. Hän pohtii, onko soveliasta käyttää esimerkiksi 1930-luvun kuvamateriaalia kun dokumentissa käsitellään 1920-lukua. Voiko katsoja tietää, että kyseessä on 1920-luku, jos ei näytetä vuotta eikä kuvassa näy tunnistettavia elementtejä? Hänen mielestään käytön luovallisuus riippuu tekijän tarkoituksesta. Jos dokumentaristi haluaa korostaa 1920-luvun tapahtumia tai ajankuvia, ei hän voi käyttää muilta vuosikymmeniltä taltioitua materiaalia. Vapaampi saa olla, jos ei puhuta tietyistä vuosista tai tapahtumista.

Dokumenttimme on historiikki, se kulkee kronologisesti, vaikkakin välillä hyppien nykypäivään. Erotimme jokaisen vuosikymmenen toisistaan, joten emme voineet käyttää arkistomateriaaliakaan vapaasti. Poikkeuksena oli tietysti se, kun puhutaan asioista yleisellä tasolla eivätkä tapahtumat ole niin sidottuja vuosiin. Esimerkiksi kun Juha Leinonen mainitsee haastattelussaan hardcoren, punk-musiikin alalajin, tulon Ilosaarirockiin ja myöhemmin hän kuvailee ”punkkareita” eri adjektiivein, näin sopivaksi kuvittaa tämän arkistomateriaalilla, jossa esiintyi samannäköisiä ihmisiä eri aikakausilta. Karppi (2008, 32) sanoo opinnäytetyössään että mikäli tapahtumia kuvitetaan yleisluonteisella historian kuvilla, kuvilla joiden sisältö ei ole historiallisesti merkittävää tai oleellista, ei materiaali ole sidoksissa aikaan.

Arkistomateriaalilla on selkeä suhde kuvattuun materiaaliin, se on todistusvoimainen elementti. Leikkauksessa kuitenkin tuli ottaa huomioon, että meidän täytyi laittaa eri vuosilta eri kuvia peräkkäin. Haastateltavan puhetta oli vaikea kuvittaa samasta kuvastusta lähteestä, sillä se ei välttämättä sisältänyt haluttuja asioita. Haastattelu oli se runko, joka määräsi, miten arkistomateriaali sijoitetaan. Hyvänä esimerkkinä näen tästä Tuija Vartiainen-Gomezin kertoman tarinan, jossa Australiasta asti tullut Ilosaarirockvieras oli vähällä jäädä festivaalin ulkopuolelle, koska festivaali oli myyty loppuun. Kuvitin tämän kohdan tarinassa esiintyvien elementtien avulla. Kun puhe oli puhelimesta puhumisesta, meillä sattui olemaan Tuijasta kuvaa kun hän puhuu puhelimeen. Samoin kun tarina siirtyi lehdistötilaisuuteen, meillä sattui olemaan lehdistötilaisuudestakin kuvaa, jossa Tuija esiintyi. Kuvat toimivat erittäin hyvin yhteen vaikka ovatkin eri vuosilta ja eivät esitä itse kuvailtua tapahtumaa. Haastattelu on se elementti, joka sitoo kuvituksen yhteen.

Tarinan kuvittaminen vaikeutui huomattavasti, kun siirryttiin aiheisiin, joista on vaikea löytää arkistomateriaalia. On pakko turvautua vertauskuviin leikkauksessa. Elokuvalle tyypillistä on sen moniulotteisuus. Kuvista löytää konkreettisten asioiden lisäksi viittauksia tai merkityksiä. Kun kuvan monimuotoisuutta käyttää hyväksi, voi parhaimmillaan luoda jotain runollista, filosofista ilmaisua. Varsinkin dokumenttielokuva antaa paljon uusia mahdollisuuksia kokeilla ilmaisua symbolien avulla. Joskus elokuva voi olla pelkkää vertauskuvaa alusta loppuun. Vertauskuva eli symboli edustaa jotain muuta kuin mitä se esittää. Esimerkkinä omassa työssäni käytin skinheadeistä puhuttaessa paljonkin symboliikkaa. Hakaristi, jonka päällä oli kieltomerkki, kuvasi hyvin 1990-luvun tunnelmaa Joensuussa ja sitä kaikkea mitä skinhead-kulttuurin vastustamiseen liittyi. Symboleilla voi hyvin tiivistää ja kiteyttää kerrontaa. (Aaltonen 2011, 60–61)

Karppi (2008, 35) kirjoittaa, että jossain vaiheessa leikkaukselle tulee sokeaksi. Dokumentissa ei enää näe, mikä on oleellista ja mikä ei. Leikkaaja itse on nähnyt materiaalin tuhat kertaa ja tavallaan sisäistänyt kaiken ja nähnyt myös sen, mitä valmiissa versiossa ei näy. Siksi onkin hyvä näyttää dokumenttia henkilölle, joka ei ole vielä sitä nähnyt. Samalla voi katsoa kaikkea lävitse katsojan näkökulmasta. Tarvitseeko jokin kohta lisää tarkennusta vai onko jotain epäoleellista eksynyt joukkoon. Huomasin myös leikatessa tämän. Materiaalille tulee sokeaksi. Huomasin joissain kohdissa käyttäväni tarinan kannalta turhaa arkistomateriaalia dokumentissa kun koin sen jotenkin hienoksi ja näyttäväksi. On muistettava, että tarina tulee ensin, sitten visuaalisuus. Meillä oli tuotantoryhmän kanssa sanonta ”Kill your darlings”, ja leikkauksessa tämä merkitsi hienojen ja näyttävien kuvien poistamista, mikäli ne eivät sopineet tarinaan.

Dokumenttielokuvan eettiset ongelmat tulevat yleensä leikkauksessa vastaan. Tekijä saattaa epäillä omaa taiteellisuuttaan ja rahoittajien kanssa voi tulla ongelmia. Dokumentaristi voi kokea eettisiä ongelmia sekä kuvattavan kohteen että yleisön kanssa. (Aaltonen 2006, 191.) Laura Oinas pohtii opinnäytetyössään (2008, 18–19) dokumentin teon eettisiä ongelmia. Opiskelijana hän ei näe itseään vielä taiteilijana, eikä rahoitusongelmia koulun kanssa ole tullut, mutta kuvattavan kohteen sekä yleisön välillä hän koki eräänlaista vastuuta. Oinas koki, että hänen tulisi kohdella kuvattavaa kohdettansa kuin ketä muutakin tahansa, vaikka tämä on kehitysvammainen. Rajan hän

vetää tirkistelyyn ja intiimien asioiden kuvaukseen. Suhdetta yleisöön Oinas pohtii materiaalin esittämisen kautta. Onko oikein esittää raskauttavaa materiaalia shokeeravan sisältönsä takia? Vaikka tarkoitus on vain auttaa katsojaa ymmärtämään aihetta, pyhittääkö tarkoitus keinot? Pitäisikö taitelijan vain alistua yhteisiin moraalikoodeihin? Dokumentaristin on pysyttävä itselleen aitona, mutta samalla on tasapainoiltava kuvattavan kohteen ja yleisön kanssa.

7.3 Arkistomateriaalin jälkikäsitteleminen

Raakaleikkaus oli nyt takana, tarina muotoutunut ja arkistokuvat löytäneet oman paikkansa aikajanalla. Kuitenkin efektoinnin, värinmäärittelyn ja ehostuksen parissa tarina vielä elää. Vaikka olimme jo siirtyneet pois tarinan leikkaamisesta ja kokonaisuuden luomisesta, oli tarina kuitenkin taustalla ”muhimassa”. Se koki koko ajan muutoksia. Värinmäärittelyn alkaessa tarinan pituuteen ja kuvien keston ei enää puututtu, sillä värikäsiteltyjen kuvien pituutta ei voinut enää Final Cut Prossa muuttaa jälkikäteen pidemmäksi. Sisältö täytyi olla kasassa viimeistään tässä vaiheessa. Ennen värinmäärittelyä oli kuitenkin laitettava dokumenttiin nimikyltit, efektit ja animaatiot. Kerron hieman arkistomateriaalin efektoinnista, animoinnista ja ehostuksesta.

Valokuviiin lisäsimme FCP:ssä liikkeen. Pienen panoroinnin, tiltauksen ja zoomin avulla saimme kuvia eloisammaksi ja tuotua esille huomiopisteitä. Näissäkin tuli olla tarkkana, että liikkeen nopeus ja kuvan pituus vastasivat leikkauksen muuta rytmiä. Niin sanottu musiikkivideoleikkaus ei välttämättä sovi hitaan ja leppoisan haastattelun kuvitukseksi. Katsoja voi läikähtyä infomaatiotulvaan ja sen lisäksi nopea leikkaus saattaa näyttää hölmöltä väärässä kontekstissa. Tämäkin on kuitenkin tekijästä kiinni. Me päätimme että käytämme hidasta leikkausta historiahaastatteluissa ja nopeaa leikkausta välisosissa.

Valokuvien lisäksi meillä oli iso kasa lehtileikkeitä, joita piti jotenkin animoida. Pienellä kirjoitettuja tekstejä piti suurennella ja korostaa, joten graafikkomme teki osaan artikkeleista efektin jolla tärkein ja oleellisin näkyisi katsojallekin. Lisäsimme myös taustalle blurrina eli sumeana valokuvan, jossa lehtiartikkeleita oli kasassa ja leviteltyinä.

Näin pystyimme leikkimään artikkelien animoinnissa enemmänkin, ilman pelkoa että taustan mustuus paistaisi jostain läpi.

Tämän lisäksi arkistomateriaali aikajanalla tarvitsi hieman kohennusta. 4:3-suhteinen VHS- tai Hi8-video itsessään oli heikkolaatuista, eikä sitä ei voitu parannella digitaalisesti. Pystyimme ainoastaan ehostamaan sitä ja tuomaan sen 2010-luvulle. Dokumentti itsessään on HD-laadulle kuvattu, mikä tarkoittaa vähintään 1280 x 720 pikselin videokuvaa, mutta arkistomateriaalin koko oli vain 576 x 720 pikseliä. Dokumentin kuva-ala ei siis kokonaan täyty, kun tausta on vielä suhteeltaan 16:9. Vaihtoehtoina oli taustan tuominen arkistomateriaalin taakse, jolloin koko pinta-ala täyttyisi jollain muulla kuin mustalla ja arkistomateriaali olisi sijoitettu keskelle, tai sitten kuvan venyttäminen ja rajaaminen 16:9 ruudulle sopivaksi. Jos arkistovideota suurensi koko ruuduksi, sen laatu kärsi entisestään. Analoginen videomateriaali oli muutenkin heikkolaatuista, joten päätimme tehdä kaikkien 4:3 arkistomateriaalien taustalle toistuvan graafisen elementin. VHS- ja Hi8-videokuvat jättivät kuitenkin digitoinnissa ikävät mustat reunat kuvaan, jolloin ne piti cropata eli rajata pois.

Arkistomateriaalia saa ehostaa mieleisekseen, mikäli sisältö ei muutu. Tässä voi tasapainoitella kerronnallisuuden ja autenttisuuden välillä. Kyse on vain silmäkarkin luomisesta eikä todistusaineistoon kajoamisesta. Autenttisuus kärsisi raakaleikkauksessa, jos kuvat olisi sijoiteltu väärin. Arkistovideon sisältö ei kärsi, vain sen ulkomuoto ja esitystapa muuttuu. Tässä ei mielestäni ole mitään väärää. Pidän värikorjailua taiteellisena vapautena, joka ei vaikuta niinkään autenttiseen sisältöön vaan esitystapaan. Pohdimme kyllä tuotantoryhmän kanssa valokuvien värinmäärittelyä, mutta ryhmän mielestään oli parempi jos valokuva oli haalistunutta ja vanhan näköistä. Värikorjauksella voi muuttaa työn tyyliä, mutta hyväkään värikorjaus ei voi pelastaa huonoa videotyötä (Kettunen, 2005, 83).

8 Pohdinta

Varsinkin historiallisessa dokumentissa tekijänoikeusongelmia tulee. Sopimusten teossa kannattaa olla tarkkana, sillä suulliset sopimukset voivat auttaa ensin elokuvan teossa, mutta jälkikäteen levityksessä kannattaa hankkia kirjalliset, jotta ongelmilta vältytään. Kirjallisesta sopimuksesta näkee heti missä arkistomateriaalia voi käyttää ja missä ei. Elokuvan levityksen rajat tulevat hyvin nopeasti vastaan sopimuksia tehdessä. Sopimuksissa lukee tarkasti, missä dokumenttia saa esittää. Myös levityskanava vaikuttaa tekijänoikeuksista maksettaviin korvauksiin. DVD-muodossa myytävä elokuva on kalliimpi levityskanava kuin esimerkiksi elokuvafestivaalit. On hyvinkin mahdollista, että dokumenttia saa vain esittää tietyllä sisällöllä vain tietyissä tapahtumissa. Varsinkin kaupalliseen tarkoitukseen tehdyt teokset vaativat suuret määrät sopimuksia.

Dokumentin tekeminen on ollut raskas ja pitkä prosessi. Varsinkin opiskelijana asioita oppi koko ajan enemmän työtä tehdessä. Arkistomateriaalin etsintä, tutkiminen, digitointi ja leikkaus veivät paljon aikaa ja samalla se hämmensi minua. Missä käyttää tiettyjä kuvia, kuinka esittää haastateltavan asia, jotta arkistomateriaalistakin olisi jotain hyötyä muuten kuin visuaalisena elementtinä. Tarkastelin aika paljon kuvien symbolista merkitystä. Arkistokuvaa oli todella vaikea löytää haastateltavan aiheista tai puheista, sillä sitä ei yksinkertaisesti ollut. Symbolisuuden korostaminen oli ainut vaihtoehto. Jos videokuva tai arkistokuva ei suoraan voinut todistaa haastateltavan väitteitä, oli käytettävä symboliikkaa. Näitä olivat dokumentissa muun muassa. Kuvat vihasista ihmisistä kun puhutaan rasismista, tai haikeat halauskuvat, kun puhutaan lähtemisestä. Arkistokuvan ei välttämättä tarvitse esittää juuri puhuttua asiaa, näen että kerronta tulee ensin. Tämänkin vuoksi dokumenttielokuvia ei tulisi pitää täysin faktana. Katsojien on oltava kriittisiä katsomansa materiaalin suhteen.

Koin kuitenkin vaikeimmaksi dokumentin viihdyttävyyden. Kuinka katsoja saadaan koukuttettua sisään elokuvaan. Vaikka dokumentti käsittelee tosielämää, sen ei tulisi olla tylsä ja arkinen. Draamaa on luotava vaikka väkisin. Tarjonta on valtava ja nykyihmisen mieli vaelttaa, kun asia ei häntä kiinnosta. Arkistomateriaalia on haastava leikata, jos sitä on vähän. Varsinkin dokumentin viihdyttävyyden kannalta on vaikea

vähästä tehdä paljota. Leikkausvaihe on tärkein dokumentinteossa. Siinä draama rakennetaan kuvien keskinäisten vaikutuksien kautta. Samoin mikäli haastateltavan puhe on kuivaa ja tylsää, on sitä hyvä kuvittaa jollain jännittävällä ja mielenkiintoisella.

Vanhat valokuvat herättävät ajatuksia ajan kulusta, pukeutumisesta, teknologiasta, kehityksestä ja taloudesta. Ne ovat todisteita aikakaudestaan, kuvien ottohetkellä tuskin mietitään näitä asioita. Emme ajattele katsojaa kaukana tulevaisuudessa vaan mietimme kuvan merkitystä nyt. Vai pohdimmeko tulevaisuutta kuvatessamme dokumentteja, valokuvia, videokuvia? Mietimmekö miten meidät nähdään tulevaisuudessa? Ei, ellemme kuvaa juuri tätä tarkoitusta varten. Olemme aikamme vankeja, kuin valokuvammekin. Arkistomateriaali on hyvä tapa tuoda esiin vanhoja tapoja ja näyttää että näin me koimme maailman. Emotionaalisella tasolla näen ajan kultaamia muistoja, haikeutta, nuoruutta ja iloa. Varsinkin Ilosaarirockin arkistomateriaali on tätä täynnä.

Uskon ja toivon että dokumenttiamme käytetään lähteenä tulevaisuudessa jonkun muun dokumentissa, vaikka Ilosaarirock 50 vuotta tapahtumassa. Dokumenttimme on siinä vaiheessa tulevaisuuden dokumentaristeille arkistomateriaalia, se on osa historiaa ja sitä käytetään uutena näkemyksenä aiheesta. Meidän motiivimme heille ovat kuitenkin epäselviä, he eivät näe materiaalin taakse tai kuvaajan taustoja. Teos itsessään kertoo heille kaiken tarpeellisen. He käyttävät sitä miten parhaaksi näkevät ja kokevat. Toisen leikkaajan käsittelyssä dokumenttimme olisi varmasti erilainen, hän käsittelee aihetta eri tavalla. Tulevaisuuden dokumentaristin ongelmat tulisivat esiin kuitenkin vastaan meidän elokuvamme arkistomateriaalia katsellessa, sillä hän ei voi luottaa kaikkien kuvien ja puheiden faktaan. Virheitä sattuu kaikille.

Arkistomateriaalin eettiset ongelmat tulevat vastaan, kun elokuvaa leikataan. Kuvien faktuaalisuus ja merkitys voi vaihtua, mikäli taustoja ei tiedetä. Väärän kuvan käyttäminen ja virheellisen tiedon esittäminen on noloa sekä tekijälle että katsojalle, varsinkin tällaisessa tilanteessa kun kyseessä on Popmuusikoiden historia. Ilosaarirockin historiassa ollaan koettu vaikeita hetkiä ja ryhmähenki on aina ollut se motivoiva voima. Väärän tiedon esittäminen on melkeinpä henkilökohtainen loukkaus. Tulevaisuuden dokumentaristin onkin otettava kaikki Ilosaarirock – 40 vuotta säkällä - dokumenttiin leikatut arkistomateriaalit kriittisenä vastaan. Hänen on käytännössä kuvitettava kaikki itse uudestaan.

Analoginen arkistomateriaali on erittäin tärkeä historialle ja ihmiskunnalle. Digitaalisena aikakautena on tieto jatkuvassa murroksessa. Se vanhenee nopeasti. Dokumentaristille analoginen arkistomateriaali on pysyvää ja hyvää materiaalia dokumentissa. Digitaalinen maailma pitää sitä yleensä vanhentuneena ja käyttökelvottamana, mutta usein ei edes mietitämitä aarteita materiaali sisältää. Ihmisten henkilökohtaiset valokuva-albumit ja kaitafilmit ovat historiallisesti merkittäviä. Dokumentaristeille ne ovat parasta materiaalia vilpittömyytensä ja viattomuutensa takia.

Digitaalisuudessa piilee omat ongelmansa jakelussa ja kopioinnissa, mistä käydään jatkuvaa keskustelua. Sen eettiset ja taloudelliset ongelmat ovat nykypäivää. Analogisen arkistomateriaalin digitointi on tärkeää jälkipolville, ettei heille jäisi yksiulotteinen kuva maailmasta. Epäviralliset lähteet syventävät maailmankuvaa. Yleisradion Elävä Arkisto-palvelu on loistava esimerkki siitä miten, vanhat videot, televisio-ohjelmat ja radiokuunnelmat tuodaan nykypäivään ja näytetään nykyisille sukupolville. Silti digitaalinen kopio ei ole kuitenkaan yhtä kestävä kuin fyysinen kappale. Valokuvat ja filmit säilyvät fyysisesti paremmin kuin kovalevyt, CD:t, DVD:t ja Blurayt. Odotamme sitä aikaa, kun voimme säilöä materiaalia turvallisesti ja hyvälaatuisena jälkipolville. Nykyisissä formaateissa, kuten CD, vanheneminen voi tapahtua jo 20 vuoden sisällä kun ne alkavat fyysisesti rappeutua ja niiden sisältämä data katoaa. Tässä suhteessa analoginen materiaali vielä voittaa digitaalisen kilpakumppaninsa.

Lähteet

- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa - Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like.
- Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen - Dokumentintekijän opas. Helsinki: Like.
- Afterdawn. 2011. HD ready. http://fin.afterdawn.com/sanasto/selitys.cfm/hd_ready. 30.11.2011.
- Apple. 2011. Final Cut Pro 7: User Manual. Reconnecting Clips to Media Files. 2010 <http://documentation.apple.com/en/finalcutpro/usermanual/index.html#chapter=92%26section=6%26tasks=true>. 28.11.2011.
- Digivideo. 2011. Betacam SP. http://www.digivideo.fi/wiki/index.php/Betacam_SP. 28.11.2011.
- Digiwiki.2006. Hi8. <http://www.digivideo.fi/wiki/index.php/Hi8>. 28.11.2011.
- Digiwiki. 2011a. Videoiden digitointi. http://www.digiwiki.fi/fi/index.php?title=Videoiden_digitointi#VHS.2C_S-VHS_ja_VHS-C. 28.11. 2011.
- Digiwiki. 2011b Äänitteiden digitointi. http://www.digiwiki.fi/fi/index.php?title=%C3%84%C3%A4nitteiden_digitointi. 28.11.2011.
- Herkman, J. 2001. Audiovisuaalinen mediakulttuuri. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Järvinen, P. 2009. Digiarkistointi - Säilytä muistot ja tiedostot. Jyväskylä: Docendo SanomaWSOY.
- Karppi, M. 2008. Haastattelun leikkaaminen dokumenttielokuvassa Lahja - Elämäni. Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu, viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö.
- Leinonen, J. 2011. ent. toimitusjohtaja. Joensuun Popmuusikot. Ilosaarirock 40 vuotta säkällä. Videoitu haastattelu. 14.9.2011.
- Keränen, V. Lamberg, N. & Penttinen, J. 2005. Digitaalinen media. Jyväskylä: Docendo SanomaWSOY.
- Kettunen, A. 2003. Entinen toimitusjohtaja. Joensuun Popmuusikot. Kohti Rokkia - dokumenttisarja. Videoitu haastattelu. Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu. Joensuun Popmuusikot.
- Kettunen, An. 2005. Kaitafilmin digitointi - Kuvanlaadun vertailu digitointi-värikorjaus- ja videonpakkausvaiheessa. Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu, viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö
- Oinas, L. 2008. Dokumentaristin eettinen vastuu. Tampereen ammattikorkeakoulu, viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö. 2011. Tekijänoikeus. <http://www.minedu.fi/OPM/Tekijaenoikeus/?lang=fi> 28.9.2011.
- Pyykkönen, M. 2011. Toimitusjohtaja. Joensuun Popmuusikot. Ilosaarirock 40 vuotta säkällä. Videoitu haastattelu. 14.9.2011.
- Saksala, E. 2008. Asiaa ruudussa - TV-dokumentin anatomia. Helsinki: Like.
- Suksi, S. 2011. Arkistomateriaali kysely. Email Saku.Suksi@gmail.com. 20.10.2011.
- Teknillinen korkeakoulu. 2003. Digitaalitekniikan perusteet <http://signal.hut.fi/digis/luento1/tieto.html>. 28.11.2011.
- Tervonen, J. 2011. Entinen toimitusjohtaja. Joensuun Popmuusikot. Ilosaarirock 40 vuotta säkällä. Videoitu haastattelu. 8.9.2011.

- Vartiainen-Gomez, T. 2011. Entinen toimitusjohtaja. Joensuun Popmuusikot. Ilosaarirock 40 vuotta säkällä. Videoitu haastattelu. 14.9.2011.
- Vehkalahti, I. 2011. Harhoja nuorisosta. <http://blogit.yle.fi/dokblog/harhoja-nuorisosta> 28.11.2011.
- von Bagh, P. 2007. Vuosisadan tarina: Dokumenttielokuvan historia. Helsinki: Teos.
- Välilikylä, J. 2005. Digivideokoulu. Jyväskylä: SanomaWSOY.
- Wikipedia. 2010. VHS-C. <http://fi.wikipedia.org/wiki/VHS-C>. 28.11.2011.
- Wikipedia. 2011a. Resoluutio. http://fi.wikipedia.org/wiki/Resoluutio_%28kuvatekniikka%29. 28.11.2011.
- Wikipedia. 2011b. Digital 8. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Digital8>. 28.11.2011.
- Wikipedia. 2011c. Digital Video. http://fi.wikipedia.org/wiki/Digital_Video. 28.11.2011.
- Wikipedia. 2011d. PAL. <http://fi.wikipedia.org/wiki/PAL>. 28.11.2011.
- Wikipedia. 2011e. S-VHS. 2005. <http://fi.wikipedia.org/wiki/S-VHS>. 28.11.2011.
- Wikipedia. 2011f. Video 8. http://fi.wikipedia.org/wiki/Video_8. 28.11.2011.
- Wikipedia. 2011g. VHS. 2005. <http://fi.wikipedia.org/wiki/VHS>. 28.11.2011.

Elokuvaluettelo

- Banksy. 2010. Exit Through the Gift Shop. Paranoid Pictures.
- Berghäll, J & Hotakainen, M. 2010. Miesten vuoro. Oktober. Röde Orm Film
- Berlinger, J & Sinofsky B. 2004. Metallica: Some Kind of Monster. Radical Media. Third Eye Motion Picture Company.
- Harlock, M & Thomas, P. 2009. American: The Bill Hicks Story. American the Movie.
- Kaurismäki, A & Kaurismäki, M. 1981. Saimaa-ilmiö. Villealfa Filmproduction Oy
- Kuivalainen, A. 2011. Ruisrock – 40 vuotta rokkia ja rakkautta. ValoAntti.
- Longfellow, M. 2010. Classic Albums: Black Sabbath - Paranoid. British Broadcasting Corporation (BBC). Isis Productions.
- Mikkola, J. 2011. Ilosaarirock 40 vuotta säkällä. Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu.
- Neuvonen, J. 2010. Reindeerspotting – pako Joulumaasta. Bronson Club. Yleisradio (YLE)
- Pedersen, J.M. 2010. Armadillo. Fridthjof Film.
- Spurlock, M. 2004. Super Size Me. The Con. Kathbur Pictures.

Suksi, S. Arkistomateriaali Ilosaarirock - 40 vuotta säkällä! - dokumenttielokuvassa. Sähköpostihaastattelu. 20.10.2011.

1. Millä tavalla karsit arkistomateriaalia ennen kun toit niitä laatikossa koululle?

Joensuun Popmuusikoiden arkistot koostuivat lehtileikkeistä, valokuvista, videomateriaalista sekä erilaisista printtimateriaaleista. Lisäksi varastossa oli mm. erilaisia kokouspöytäkirjoja, tili- ja toimintakertomuksia sekä monenlaista muuta paperimateriaalia liittyen Ilosaarirock- ja Rokumenttifestivaaleihin.

Tästä materiaalista lähdin miettimään niitä, millä me voimme dokumentin tekijöinä kertoa katsojalle jotain olennaista ja mielenkiintoista **visuaalisesti** näyttävällä tavalla. Tilikertomuksista yms. dokumenteista löytyy toki relevanttiakin tietoa Popmuusikoiden ja Ilosaarirockin historiasta, mutta kyseiset materiaalit ovat luottamuksellista tietoa, eivätkä ne muutenkaan ole kovin mielenkiintoisia teostamme varten.

Kun olemme tekemässä audiovisuaalista teosta, niin luonnollisesti video- ja audiomateriaali olivat prioriteetteinä ensimmäisenä. Videomateriaalia löytyi kohtuullisesti 90- ja 2000-luvuilta, mutta enemmänkin olisi toivonut olevan. Näin ollen otimme videomateriaalin lähes kokonaisuudessaan ainakin esikatseltavaksi, jotta saisimme parhaan mahdollisen materiaalin käyttöömme eikä arkistoihin jää ns. helmiä käyttämättä.

Popmuusikoilla oli myös olemassa tiettyjä äänitteitä, joita olisimme voineet käyttää, mutta tässä tapauksessa vastaan tulivat heti tekijänoikeusasiat ja Teosto-korvaukset, joita tuotannollamme ei ollut mahdollista maksaa. Popmuusikoilla oli kuitenkin myös Teosto-vapaata musiikkia, jonka täydet käyttöoikeudet he ovat aiemmin ostaneet. Nämä kappaleet otimme tuotantoon käyttöömme.

2. Miten ne oli arkistoitu ja oliko vaikea etsiä? Jäikö niitä vielä paljon poppareille?

Popmuusikoiden materiaalit vuosien varrelta eivät olleet organisoitu kovinkaan järkevasti. Videomateriaalit olivat pahvilaatikoissa eri formaateissa (MiniDV, DVD, VHS, Digibeta). Osassa videoiden koteloista oli merkintä, mitä kasetti/levy sisältää, mutta suuressa osassa ei ollut minkäänlaista merkintää, mitä sisältö on. Valokuvia oli sekä fyysisinä tulosteina (varsinkin 70-80-luvuilta) sekä tallennettuna CD-/DVD-levyille (90-2000). Osaan valokuvista oli hyvin merkitty taakse, miltä vuodelta kuva on ja ketä kuvassa esiintyy. Tämä helpotti huomattavasti materiaalin koostamista ja jäsentämistä leikkaajalle sopivaan muotoon. Lopuissa valokuvista sen sijaan ei ollut mitään merkintää, mitä kuvassa on. Tällöin kuvia ei voi käyttää korostaessa dokumentissa jotain tiettyä kohtaa, vaan näitä kuvia jouduimme käyttämään ns. yleisinä kuvituskuvina.

CD:lle / DVD:lle tallennetuissa valokuvissa oli lähes kaikissa merkintä miltä vuodelta valokuvat on ja mitä levy sisältää. Tämä helpotti työtä huomattavasti, kun etsin esim. valokuvia, jossa joku tietty artisti esiintyy. Levyillä olleet valokuvat oli arkistoitu vaihtelevasti. Osissa levyistä oli hyvin selkeä kansiorakenne, joka helpotti huomattavasti kuvien valitsemista (Ilosaarirock 2009 → Lauantai → Ranta / Aluekuvia

/ Ilotulitukset / Ilmakuvat / tietty aristi). Osissa levyistä tiedostoja taas ei oltu organisoitu millään tavalla, valokuvia saattoi olla useita satoja samalla levyllä ja ne oli poltettu levyille suoraan siten, miten kamera on kuvat nimennyt (IMG_2456.jpg jne.).

Arkistomateriaalia ei juurikaan jäänyt Popmuusikoille. Mukaan otin lähes kaikki videot, valokuvat, printtimateriaalit ja lehtileikkeet. Näistä lähdin sitten karsimaan ja valikoimaan sopivimmat, jotka skannasin ja laitoin eteen päin leikkaajalle. Leikkaaja karsi näistä vielä sopivimmat, jotka tukevat dokumentin aiheita.

3. Millä tavalla huomioit arkistomateriaalia käsikirjoituksessa?

Heti tuotannon alussa oli tiedossa se haaste, että videomateriaalia Ilosaarirockista ei ole saatavilla varsinkaan 70-80-luvuilta. Toki on olemassa mm. Mika ja Aki Kaurismäen Saimaa ilmiö -dokumentti, joka olisi ollut ehdoton helmi meidänkin käyttöömmä, mutta tässä tapauksessa tuli jälleen kysymykseen raha, jota tuotannolla ei ollut käytössä. Siispä jo ensimmäisissä ideoinneissa otettiin esille, kuinka Ilosaarirockin aiemmat vuodet tullaan näyttämään visuaalisesti, kun videomateriaalia ei ole. Lehtileikkeitä ja valokuvia sen sijaan on olemassa suhteellisen paljon, joten päätettiin, että visualisointi tehdään näiden avulla. Käsikirjoituksessa arkistomateriaali otettiin vahvasti huomioon myös siinä vaiheessa, kun käsikirjoitettiin haastatteluja dokumenttia varten. Arkistomateriaalia läpi käyneenä pystyttiin hyvin toteamaan, mitkä ovat Ilosaarirockin historian olennaisia vuosia ja merkkipaaluja. Näitä asioita kirjoitettiin myös haastatteluihin ja toivottiin, että haastateltava ottaa näitä asioita esille. Näin saatiin arkistomateriaali tukemaan haastatteluja mahdollisimman hyvin.

4. Millä perustein valitsit tietyt kuvat käytettäviksi dokkarissa?

Ilosaarirockin historiassa on merkittäviä vuosia, artisteja ja tekijöitä, joiden tuominen dokumentissa esiin oli ensiarvoisen tärkeää. Vanhemmissa kuvissa ei ollut niin paljon valinnan varaa, olemassa olevia kuvia täytyi yrittää käyttää mahdollisimman paljon. Pyrin skannaamaan valokuvia, jotka kertovat näitä olennaisia asioita Ilosaarirockista. Uudemmissa valokuvissa, varsinkin 2000-luvulla digiaikakauden myötä, hyviä käytettäviä valokuvia oli tarpeeksi, jopa liikaa. Näistä pyrin valikoimaan sellaisia, jotka kuvastavat Ilosaarirockin erityistä tunnelmaa, joka on mainittu monessa paikassa. Rockia, riemua, iloisia ihmisiä, väenpaljouutta, rantamaisemaa ja monia muita asioita, jotka ovat Ilosaarirockille ominaisia. Artistien kuvia valitsin tietoisesti hieman vähemmän. Niiden aristien kuvia, jotka tulevat haastatteluissa tai muuten esille, valitsin toki mukaan.

5. Mitä asetuksia käytit skannatessa ja mitä ongelmia/haasteita tuli siinä?

Pyrin löytämään järkevät asetukset skannaukseen ottaen huomioon seuraavat asiat:

- Kuvan laatu
- Tiedostokoko
- Skannauksen kesto

Oli tärkeää saada kuvat ja lehtileikkeet skannattua hyvällä resoluutiolla, jotta ne esitettäessä isolta valkokankaalta ovat myös hyvälaatuisia ja niistä pystyy erottamaan yksityiskohtia. Tiedossa oli myös se, että osaa valokuvista ja lehtileikkeistä tullaan animoimaan dokumenttia varten, joten tämänkin takia kuvan laatu tuli olla hyvä.

Skannauksessa käytin pääasiassa asetuksena 400dpi ja pakkauksena jpg, koska jpg on formaatti, jota mm. Final Cut, After Effects, Photoshop ja Illustrator kaikki ottavat hyvin vastaan.

Tiedostokoko toki kasvoi melko suureksi yksittäisten kuvien ja lehtileikkeiden kohdalla, tiedostojen koko saattoi hyvinkin olla n. 15Mt/tiedosto. Tiedostoja syntyi satoja, mutta tuotantoa varten hankittu ulkoinen 1 Teratavun kokoinen kovalevy toki riitti tähän käyttöön.

Isoja kuvia skannatessa näillä asetuksilla skannaukseen meni n. 5min/kuva. Kokonaisuutena skannausurakka oli näin ollen melko suuritöinen.

Digitointiyksikön kytkentäkaavio

