

TAMPEREEN YLIOPISTO

Lauri Silvander

Soramonttuprinsessat dokumentaarisuuden hiekkateillä

Tarina dokumentaarisen genrehybridin juonirakenteesta, anatomiasta ja todellisuus-
suhteesta

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2014

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän median ja teatterin yksikkö

SILVANDER, LAURI: Soramonttuprinsessat dokumentaarisuuden hiekkateillä. Tarina dokumentaarisen genrehybridin juonirakenteesta, anatomiasta ja todellisuussuhteesta

Pro gradu -tutkielma, 114 s., 7 liites.

Tiedotusoppi

Toukokuu 2014

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani Yleisradion TV2-kanavalla esitetyn *Soramonttuprinsessat*-sarjan dokumentaarista rakennetta juonen ja tuotannollisten piirteiden näkökulmista. Tutkin sarjaa genrehybridinä, joka yhdistelee populaarin audiovisuaalisen kerronnan keinoja perinteiseen dokumentaariseen kerrontaan.

Televisio on edelleen kovassa käytössä, vaikka välineen tulevaisuudenvisiot ovat olleet synkkiä. Käyttötavat ovat muuttumassa, ja kilpailu katsojista käy kuumana. Ohjelmia katsotaan erilaisilla laitteilla sekä ladataan itse verkkopalveluihin.

Televisiokanavat joutuvat jatkuvasti miettimään, kuinka yhä aktiivisempia katsojia sitoutetaan omien ohjelmien kuluttajiksi käyttötapojen ja toiveiden muuttuessa. Yksi ratkaisu sitouttamisen tiellä on ollut populaarin ja dokumentin sekoittaminen. Yleisradion näkökulmasta tämän voi nähdä eräänlaisena korkeakulttuurin ja viihteen symbioosina. Tutkielma keskittyy viihteen ja perinteen törmäyksessä syntyviin genrehybrideihin.

Tutkimusmenetelmäni liikkuu juonirakenneanalyysistä tuotannollisen rakenteen teemoitteluun ja edelleen näiden kahden suhteeseen. Teoreettinen kontekstini ponnistaa dokumentaarisuudesta käydystä tieteellisestä keskustelusta. Dokumentaarisuus tuotantoketjua lävistävänä moodina on luonteva tie populaarin ja perinteisen dokumentin käytäntöjen törmäyspisteeseen.

Tutkielmassa *Soramonttuprinsessat* näyttäytyy vahvasti dokumentaarisena sarjana, jossa viihteelliset osuudet toimivat lähinnä sitouttavina ja juonellisia käännteitä syventävinä ratkaisuinä. Sarjan esittämisen jälkeen vastaavalle ohjelmapaikalle on tehty useita enemmän tai vähemmän reality-televisiön käytäntöjä hyödyntäviä sarjoja.

Asiasanat: televisio, dokumentti, dokumentaarisuus, reality-tv, audiovisuaalinen, sarjallisuus, juonirakenne

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	1
1.1. KOHDE JA TUTKIMUKSELLISET ENSIAJATUKSET	1
1.2. OMA TARVE YMMÄRTÄÄ	8
1.3. TUTKIMUKSEN RAKENNE	12
2. TUTKIMUKSELLINEN VARIKKOALUE	14
2.1. DOKUMENTINTUTKIMUKSEN PERINTEET	16
2.2. KUINKA LÄHESTYÄ TELEVISIO-OHJELMAA DOKUMENTTINA?	21
3. TEOREETTISEN SUUNNAN JÄLJILLÄ	24
3.1. KIERTÄEN DOKUMENTIN KIMPPUUN	24
3.2. DOKUMENTTI – LUOVASTI EPÄONNISTUNUT KUVA TODELLISUUDESTA	27
3.2.1. Dokumentin juuret ovat elokuvan historiassa	34
3.2.2. Suomalainen dokumentti kasvoi kuvailevasta journalistiseksi	38
3.2.3. Dokumentti on laaja ja hämärärajoinen genre	40
3.3. DOKUMENTAARISUUS – KOKO TUOTANTOKETJUA LÄVISTÄVÄ MOODI	41
3.3.1. Dokumenttaarisuuden adjektiivi	42
3.3.2. Dokumenttaarisuus syntyy tekijän valinnoissa	46
3.3.3. Katsoja sitoutuu ja sitoutetaan dokumenttiin	49
3.4. POPULAARI PAINOSTAA	50
3.4.1. Reality-televisio pakenee selkeitä määritelmiä	53
3.4.2. Tositelevision ja dokumentin symbioosi	57
3.5. SARJALLISUUS	59
4. TUTKIMUSKYSYMYKSISTÄ MENETELMIIN	61
4.1. TUTKIMUSKYSYMYKSET	61
4.1.1. Aineisto ja menetelmät	61
4.2. AINEISTON SISÄINEN MAAILMA	63
4.3. ANALYYSI JA MENETELMÄT	64
4.3.1. Juonirakenneanalyysi ja tuotannolliset piirteet	66
4.3.2. Juonen ja rakenteen suhde	67
4.2.3. Sananen tuotannosta	69
5. JUONIRAKENTEESTA TUOTANTOON – ANALYYTTINEN RALLI	71
5.1. NÄIN TARINA ETENEE: SORAMONTTUPRINSESSOJEN JUONIRAKENNE	72
5.1.1. Jaksojen kuvaukset	73
5.1.2. Dramaturginen kokonaisuus	74
5.2. TUOTANNOLLINEN ANATOMIA	80
5.2.1. Kuvalliset valinnat elävät perinteen ja viihteen välimaastossa	81
5.2.2. Ääni kuljettaa juonta ja syventää konflikteja	88
5.2.3. Leikkaus korostaa, syventää ja sitoo	95
5.3. SORAMONTTUPRINSESSAT-SARJA TODELLISUUDEN ESITYKSENÄ	97
6. JOHTOPÄÄTÖKSET	100
6.1. SORAMONTTUPRINSESSAT JA TELEVISUAALISET MOODIT	100
6.2. SARJAN DOKUMENTAARISUUS JA TODELLISUUSSUHDE	102
6.3. REALITY-TELEVISIOTA VAI LAATUDOKUMENTTIA	104
6.4. POHDINTAA	106
LÄHTEET	109

KIRJAT JA ARTIKKELIT	109
ELEKTRONISET LÄHTEET	114
<u>LIITTEET</u>	<u>115</u>
LIITE 1: KOHTAUSTEN KUVAILU	115
LIITE 2: SARJAN DRAAMALLINEN KAARI TAULUKOITUNA	116
LIITE 3: DRAAMALLISEN RAKENTEEN ANALYSOINTITÄULUKKO	118
LIITE 4: PÄÄMÄÄRIEN ANALYSOINTITÄULUKKO	119
LIITE 5: TAUSTAHAASTATTELU	120

1. Johdanto

Marko Grönroos istuu valtakunnassaan, autoharrastajan pyhäkössä, omassa vajas-
saan. Ympärillä on sekalainen kasa työkaluja ja öljyisiä autonosia. Maken kasvoilta
paistavat samaan aikaan väsymys ja päättäväisyys. Toinen hänen tyttäristään on
muuttamassa kotoa. Se tarkoittaa, että talo on hiljaisempi kuin ennen.

Make on rakastava, mutta temperamenttinen isä. Hän tuo perheelleen leivän pöytään
ja opettaa elämää autourheilun jokamiesluokan, eli jokkiksen avulla. Teini-ikäiset kak-
sostytöt Jessica ja Marianne ovat kasvamassa kohti nuorta aikuisuutta ja itsenäisyyttä.
Sekä isä että tytöt etenevät kivuliaasti kohti uudenlaista tilannetta, mutta onneksi jokkis
yhdistää. Peltien rytistessä tunteet kuumenevat ja suuret päätökset löytävät muotonsa.

Käsittelen tutkimuksessani yhden nuorekkaan dokumentti- ja reality-sarjan anatomiaa,
suhdetta genrejärjestelmään, moodeihin ja dokumentaarisuuteen sekä sarjan maail-
man kuvaamisen autenttisuuteen. Kuvaamisella viitataan tässä taltioimiseen ja esittämi-
seen kokonaisvaltaisena tuotantoprosessina aina konkreettisesta kuvauksesta äänikä-
sittelyyn ja leikkaukseen.

1.1. Kohde ja tutkimukselliset ensiajatukset

Tutkielmaa tehdessäni olen luonut Yleisradion (Yle) TV2-kanavalla esitettyyn *Sora-
monttuprinsessat*-sarjaan syvällisen katseen ja suhteuttanut havaintoni sekä doku-
mentin että todellisuustelevision historiaan. Erityisesti Bill Nicholisin sekä John Corne-
rin dokumentista ja dokumentaarisuudesta muodostama teoreettinen viitekehys on ol-
lut työni kannalta keskeinen.

Haluan tällä pro gradu -tutkimuksella selvittää, millainen on laadukas julkisen palvelun
tuottama reality-sarja. Samalla pohdin, miten tällainen sarja sijoittuu varsin hämärära-
jaisessa dokumentti- ja reality-television genrejaottelussa. Olen päätenyt tutkimaan yh-
den mielestäni laadukkaan sarjan juonellista ja tuotannollista rakennetta.

Haluan osallistua tällä kaksiosaisella tutkimusotteella dokumentaarisuudesta käytyyn
tieteelliseen keskusteluun ja samalla kertoa käytännönläheisesti, kuinka sarjan tuo-

tanto on pala palalta rakentunut. Olen ollut alusta lähtien myös itsekäs ja pyrkinyt oppimaan tuotannon tarkan purkamisen kautta juonen, tuotannon ja ympäröivän todellisuuden suhteesta sekä audiovisuaalisesta esityksestä jotakin uutta ja rakentavaa.

Esittelen tutkimuskysymykseni luvun neljä alussa. Tässä vaiheessa on kuitenkin luontevaa ja helpottavaa antaa yksinkertainen rautalankamalli siitä, mistä työssäni on kyse.

Tulen selvittämään suhteellisen monipuolisesti nykytelevision dokumentti- ja reality-sarjojen ymmärtämiseksi tarvittavat teoreettiset suuntaviivat. Luon työssäni katsauksen dokumentin historiaan ja etenen sitten dokumentaarisuudesta käytyyn akateemiseen ja kriittiseen keskusteluun.

Toiseksi tarkastelen sitä, millainen suhde sarjan juonella on tuotantoon ja edelleen esittelemäänsä palaan maailmasta. Työni lopussa olen rakentanut juonirakenneanalyysin avulla sillan sarjan sisäisen maailman ja tuotannon sekä todellisen maailman välille. Olen vastannut siihen, millainen dokumentaarinen esitys sarja on todellisuudesta. Tavoitteenani on siis ollut omasta mielestäni laadukkaan ja omalla kanavallaan erityisen ajankohtaisen sarjan perusteellinen purkaminen. Juonirakenneanalyysini kyttyy selkeimmin sarjan draamallisesta kaaresta ja päämäärärationaalisesta rakenteesta muodostamiini kaavioihin.

Kolmanneksi vastaan siihen, millainen dokumentaarinen esitys ympäröivästä maailmasta *Soramonttuprinsessat* on. Tämä kysymys toimii tavallaan kahteen suuntaan, koska vastaukseen sisältyy myös näkemykseni siitä, millaista dokumentaarisuus sarjasta päin tarkasteltuna on.

Soramonttuprinsessat valikoitui primääriaineistokseni ensinnäkin siksi, että sarja hyödyntää mielestäni varsin onnistuneesti dokumentaarista kerrontaa ja populaareja tuotantotapoja. Toiseksi halusin alusta lähtien keskittyä julkisen palvelun kanavilla esitettyyn sarjaan, koska julkinen palvelu on reality-television yleistyessä kahden tulen välissä. Kanavien on otettava viihteellistyminen yhä paremmin huomioon, mutta samalla niiden on pystyttävä täyttämään yhteiskunnalliset vaatimuksensa. Suomessa nämä vaatimukset kumpuavat viime kädessä laista Yleisradio Oy:stä (Finlex 1993). Kolmanneksi Ylessä toteutettiin alkuvuodesta 2012 kanavauudistus, joka painotti nuorten katsojien merkitystä TV2-kanavalle ja otti kohderyhmäkseen nuoret naiset. Samalla Yle pyrki yhä rohkeampaan ohjelmistoon. *Soramonttuprinsessat* oli ensimmäinen selkeästi nuorelle yleisölle suunnattu dokumentti- tai reality-sarja uudistuksen jälkeen, joten se oli myös tästä murrosnäkökulmasta luonnollinen valinta aineistoksi. (ks. Yle 2011a; Liikenne- ja viestintäministeriö 2012, 41)

Olen hyödyntänyt työssäni suomalaista dokumentin- ja televisiotutkimusta (ks. esim. Hiltunen 2002, Hautakangas 2007, M. Keinonen 2011, Ruoho 2011) sekä Tampereen tiedotusopin laitoksella tehtyjä, dokumentteja käsitteleviä pro gradu -tutkielmia (ks. H. Keinonen 2005, Päivärinta 2005, Mustalahti 2012). Ajankohtaisuutta ja dokumentintutkimuksen perinteitä olen avannut pitkälti ulkomaisen tutkimuskirjallisuuden ja teorian avulla.

Pro gradut ovat auttaneet minua lähinnä jäsentämään omaa ajatteluani ja tuoneet varmuutta omaan tekemiseen, vaikka usein tieteellinen ja teoreettinen anti on tullut muusta kirjallisuudesta. Olen myös pyrkinyt viemään dokumentintutkimukseen keskitettyjä pro gradu -tutkielmia, ainakin Suomessa, uudelle alueelle ja osaltani auttamaan seuraavien työtä.

Soramonttuprinsessat-televisiosarjassa seurataan autoiluharrastuksen yhdistämien perheenjäsenten välisiä jännitteitä kymmenessä alle puolituntisessa jaksossa. Sarja esitettiin Yle Asia -otsikon alla TV2-kanavalla keväällä 2012. Sarja oli katsottavissa Yle Areenassa vuonna 2012 ja uudestaan syksyllä 2013.

Kuten edellä mainitsin, TV2:ssa ja koko Ylessä oli vuoden 2012 alusta lähtien käynnissä kanavauudistus, ja *Soramonttuprinsessat* käynnisti TV2-kanavalla kello 19:30 alkaen esitetyn lifestyle- ja reality-ohjelmien jatkumon. Jatkumon kohderyhmänä olivat 15–45-vuotiaat, eli Ylen ohjelmapolitiikan näkökulmasta nuoret ihmiset, etenkin naiset. Keväällä kyseisellä ohjelmapaikalla pyöri myös Levin pätkätyöläisten arkea esitelty *Rintheessä*-sarja. Kotimaisten sarjojen lisäksi nuorille tuotiin kevään aikana myös kansainväliset menestysarjat *Game Of Thrones*, *Boardwalk Empire* ja *True Blood*. (Yle 2011a)

Tutkin ensisijaisesti sarjan juonirakenteen suhdetta valmiin ohjelman dokumentaarisuuteen ja autenttisuuteen liittyviin tuotannollisiin ratkaisuihin. Autenttisuudella viitataan lähinnä omaan kokemukseeni sarjasta. Realistisuus taas on analyysini kautta syntynyt perusteltu näkemys tuotannon ja todellisuuden suhteesta.

Työni linkittyy dokumentin historiaan, dokumentin- ja dokumentaarisuudentutkimukseen, reality-televisioon sekä sarjallisuuteen. Liikun analyysissäni perinteisen dokumentin ja reality-televisio rajapinnassa kumpaakin määritellen.

Näen *Soramonttuprinsessat* analyysissäni eräänlaisena genrehybridinä, eri ohjelmatyyppien piirteitä yhdistelevänä ohjelmana (ks. esim. Jerslev 2002, 7; H. Keinonen

2013, 38). Sarjassa on esimerkiksi käytetty voimakkaasti musiikkia ja tiukkoja leikkauksia, jotka voidaan nähdä musiikkivideoista tuttuna tuotantokeinona. Toisaalta taas perinteiset ja asetellut haastattelut ovat niin ikään sarjassa toistuvaa käytäntöä.

Joudunkin haastamaan ohjelmia luokittelevat käsitteet ja miettimään, mitä ne oikeastaan kertovat ohjelmista ja televisiosta yleisesti. Reality- ja dokumenttisarjojen hybridinen luonne on yksi keskeisimmistä tutkimustani eteenpäin ajavista ajatuksista. Se haastaa paitsi selkeää luokittelua niin myös koko genren käsitteen käyttökelpoisuutta eri fiktion ja non-fiktion lajityyppejä yhdisteltäessä.

Tutkielmani ponnistaa aineistosta, eli sarjan piirteistä ja jossakin määrin myös suhteesta ympäröivään todellisuuteen. Työni dokumentaarisuus rakentuu lopullisesti vasta aineistostani. En ole ottanut yhtä tiettyä dokumentaarisuuden luokittelua ja luottanut siihen täydellisesti, vaan pyrkinyt löytämään vastauksia siihen, millainen dokumentaarinen esitys kyseinen sarja on ja yrittänyt samalla tarjota näkökulmia dokumentaarisuuden ymmärtämiseksi.

En voi kuitenkaan kiistää, että etenkin työni alkupuoliskolla tukeudun vahvasti sekundaariaineistoon, eli dokumentin- ja dokumentaarisuudentutkimuksen teoriaan. En ole keskittynyt niinkään dokumentintekijöiden näkemyksiin esimerkiksi haastattelujen avulla, vaan pyrkinyt päämäärätietoisesti pysyttelemään lopputuloksen eli valmiin ohjelman analyysissä.

Nostan ensimmäisessä luvussa esiin tutkimukseni kannalta keskeisiä näkökulmia. En pyri antamaan vielä selkeitä vastauksia tai tekemään tyhjentyviä määritelmiä. Johdanto toimii työssäni tietynlaisena yleiskontekstina. Lukija voi halutessaan palata kirjoittamiini ajatuksiin ja toivottavasti kyseenalaistaa niitä. Tarkoitukseni on luoda yleiskuvaus siitä kahvipöytäkeskustelusta, jota olen itse aiheen tiimoilta käynyt.

Alkuperäinen ajatukseni oli tutkia dokumenttisarjoja, mutta törmättyäni soramonttuprinssoihin, päätin haastaa itseni. En nimittäin ollut varma, oliko kyseessä reality-televisio-ohjelma vai dokumenttisarja. Pian huomasin, että vastaavanlaisia genrehybridejä oli muillakin kanavilla. Ja niitä oli paljon. Aihe oli myös alustavan kirjallisuuskatsauksen perusteella ajankohtainen sekä dokumentintutkimuksellisesti että reality-televisiön näkökulmasta.

Karu fakta on, että reality-sarjoja katsotaan jatkuvasti enemmän. Liikenne- ja viestintäministeriön (LVM) määrittelemistä ohjelmatyypeistä tosi-tv haukkasi vuonna 2012 yhteensä 21 prosenttia ohjelma-aikaa. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että Suomen

televisiotarjonta 2012 -raporttiin ensi kertaa sisällytetty kategoria nousi kerralla suurimmaksi yksittäiseksi ohjelmatyypiksi (LVM 2012).

Yleisön ja reality-television suhdetta tutkinut Anette Hill (2013, 14) toteaa, että oikeastaan kaikki tavallisten ihmisten tähdittämä viihde on eräänlaista tositelevisiota. Reality-televiossa fakta ja fiktio sekä asia ja viihde törmäävät. Mikko Hautakangas (2007, 384–386) pitää niin ikään taviksia koko 2000-luvun reality-buumin keskiössä. Katsojien kanssa samanarvoisten ihmisten intiimistä tunne- ja ihmissuhde-elämästä tehdään television reality-sarjoissa tuttuja kaavoja noudattelevaa draamaa. Soramonttuprinsessat ovat tästä näkökulmasta oman elämänsä tähtiä, joita katsojat asettuvat seuraamaan vertaismelodramaattisessa tilanteessa (ks. ema., 386).

Uudenlaisia esitystapoja ei tunnu pääsevän piiloon ja siksi onkin tärkeää kysyä, millaisia reality-sarjat todellisuudessa ovat ja kuinka niitä tulisi tutkia. Oma kiinnostukseni dokumentteihin ja dokumentintutkimukseen haastoi minua sarjaa katsoessani miettimään dokumentaarisia elementtejä. Ymmärsin nopeasti, että reality-sarjan ja dokumentin välinen ero voi olla tietyissä kohtauksissa, jaksoissa ja jopa kokonaisessa sarjassa hiuksenhieno tai jopa olematon. Samanlaisiin päätelmiin ovat aiemmin päätyneet esimerkiksi John Corner (2009, 44), Mikko Hautakangas (2007, 385) ja Heidi Keinonen (2013, 38–39).

Mikko Hautakangas (2007, 389) toteaa kuitenkin, että 2000-luvun alusta lähtien faktan ja fiktion sekoittuminen on muuttunut yhä merkityksettömämmäksi kysymykseksi. Tositv:stä on tullut tavallaan katsojien tunnistama TV-viihteen muoto, joka erottautuu selkeästi dokumenteista.

Ymmärrän Hautakankaan näkemyksen, mutta olen sitä mieltä, että kysymys autenttisuudesta ja todellisuussuhteesta muuttuu sitä tärkeämmäksi mitä moninaisempia tapoja todellisuuden kuvaamiseen käytetään. Väitän, että sarjojen muoto on kaikkea muuta kuin selvärajainen ja helposti tunnistettava. Katsojakokemukseen voidaan lisäksi vaikuttaa markkinoinnin ja erilaisten geneeristen piirteiden avulla (Murray 2009, 65). Hivenen kyynisesti voisi todeta, että jatkuvan performanssin ja formaattirealityn maailmassa vakavatkin argumentit ovat vaarassa kadota geneeriseen sekamelskaan. Lisäksi interaktiivisuuden yleistymisen ja välinerajojen rikkoutumisen myötä todellisuuden kuvaamisen kysymykset ovat asettuneet uudenlaiseen kontekstiin – tai vähintäänkin ympäristöön.

Postmoderneiksikin nimitetyt dokumentti- ja reality-sarjat voidaan mielestäni nähdä vastauksena tämän ajan vaatimuksiin. Yksi dokumentin haasteista on aina ollut katsojan sitouttaminen. Kuten Anette Hill (2013, 14) asian toteaa, niin mediamoguli Rupert Murdoch olisi tuskin perustanut reality-tv-kanavaa, jos genre ei tarjoaisi katsottavaa suurelle yleisölle.

Jokainen dokumenttiohjelma pyrkii omalla tavallaan houkuttelemaan katsojansa ajattelemaan ja parhaimmillaan kyseenalaistamaan tiettyä argumenttia tai palaa maailmasta. Reality-televisiossa puolestaan yhdistyvät mielenkiintoisella tavalla dokumentin peruskäytännöt, kuten realistisuutta korostava kuvaustyyli, ja pelilliset sekä interaktiiviset elementit. Reality-television keinot voivat olla parhaimmillaan dokumentille uusi tapa houkutella katsojia tärkeiden aiheiden ääreen. Huonoimmillaan uusi dokumentti-sarjojen bulkkituotanto voi kuitenkin johtaa argumentin hämärtymiseen. Jos tuotantotapa ja viihde jyräävät ohi aiheen, on hyvin vaikea puhua dokumentista.

Keskustelu dokumentista ja reality-televisiosta keskittyy usein viihteen ja niin sanottujen vakavampien faktapohjaisten ohjelmien suhteeseen. Laajemmin populaarikulttuuria tarkasteltaessa taustalla voidaan nähdä vuosikymmeniä jatkunut pelko älyllisen tiedontuotannon rapautumisesta.

Pierre Bourdieu on yksi perinteisistä television ja viihdeteollisuuden vaaroista kirjoittaneista teoreetikoista. Hän on Ranskassa kulttimaineeseen noussut sosiologi ja uusliberalismikriitikko. Bourdieun (1999, 114) pelkona on, että viihteellistyminen ja formaatitikkulttuuri painavat älyllisen tiedontuotannon alle. Seurauksena on näennäinen keskustelukulttuuri vailla aitoja siteitä todellisuuteen. Bourdieun ajattelu tarjoaa hyvän rautalankamallin myös laatudokumentin ja viihteen törmäykselle.

Vaikka Bourdieun (1999, 114) ajatusten taustalla on tiivis yhteys journalismiin ja journalismin yhteiskunnalliseen funktioon, niin pelko kulttuurisen pikaruonan älyllistä tiedontuotantoa rapauttavasta vaikutuksesta on huomionarvoinen myös dokumentteja käsiteltäessä. Dokumentilla on journalismin tapaan jokin argumentti. Samalla dokumentti pyrkii, joskin tavoitteessaan väistämättä epäonnistuen, kuvaamaan todellisuuden sellaisena kuin se on. Bourdieun mukaan journalismin ja television maailmassa pelätään yhä enemmän ihmisten ikävystymistä. Tätä pelkoa lievitetään viihteellä, ”mihin hintaan hyvänsä”.

Tästä puolestaan on seurauksena kaikkialla, niin Yhdysvalloissa kuin Euroopasakin havaittava taipumus asettaa yhä useammin pääkirjoitusten kirjoittajan ja tutkivan reportterin tilalle hauskuuttajan roolia vetävä juontaja sekä korvata yhä suuremmassa määrin uutisvälitys, erittely, syvähaastattelu, asiantuntijakeskustelu tai reportaasi puhtaalla viihteellä, erityisesti talk show -tyyppisten ohjelmien yhdentekevillä löpöttelyillä vaihtuvien ja vakinaisten keskustelijoiden välillä (joista muutamia mainitsin kirjassani, mikä tietenkin oli anteeksiantamaton rikos). (Emt. 1999, 114)

Bourdieuun ajattelu liittyy sekä viihteellistymiseen että genererajojen hämärtymiseen. Tietokirjailijoille ja pitkien reportaasien kirjoittajille vetävästä tarinasta ja päähenkilöistä on tullut yhä tärkeämpiä tapoja houkuttaa lukijoita. Fiktiivisessä kirjallisuudessa tarinan tueksi tuodaan faktaa ja todellisia tapahtumia. Dokumentit taas imevät vaikutteita fiktiivisestä televisiovihteestä, ja reality-televisio hyödyntää dokumentin nauttimaa arvostusta. Susan Murray (2009, 65) käyttää tästä genren tai kategorisoinnin avulla tiettyjä arvoja tai ominaisuuksia ohjelmalle haalivasta toiminnasta nimitystä geneerinen sijoittelu (ks. myös H. Keinonen 2013, 36). Käytännössä dokumentin arvostusta voidaan siis hyödyntää reality-ohjelmien markkinoinnissa ja toisin päin – kohderyhmästä ja tuotannon tavoitteista riippuen.

Bourdieuun huoli on varmasti perusteltu, mutta onko vaikkapa reality-televisio tuomitseminen vaaralliseksi höttövihteeksi vastaus yhtään mihinkään? Television, radion, verkkojulkaisujen ja erilaisten ohjelmatyyppeiden sulautuessa yhteen joudumme miettimään omaa käsitystämme ja ajatteluamme televisio-ohjelmista. John Corner (2009, 44) muistuttaa, että television genrejärjestelmä on yleisestikin jatkuvassa muutostilassa. Dokumentti- ja reality-ohjelmat ovat siis sisäisen geneerisen epämääräisyytensä lisäksi aina myös muun ohjelmiston ja laajan välineellisen genrejärjestelmän armoilla.

Reality-televisio on monessa mielessä uhka yhteiskunnallisesti merkittävälle dokumentille, mutta parhaimmillaan yhteiskunnallinen argumentti voi ammentaa ja oppia viihteellistymisen haasteesta. Tulen lähestymään *Soramonttuprinsessoja* kunnioittaen, kyseenalaistaen ja harkiten. Kahvipöydässä soramonttuprinsessat voivat opettaa elämää yllättävin tavoin.

1.2. Oma tarve ymmärtää

Istuin keväällä 2012 tiedotusopin henkilödokumenttikurssin ryhmäpalaverissa. Palautekierroksen loppupuolella keskustelu kääntyi dokumenttisarjoihin ja siihen, kuinka yhä useampi dokumentaristi joutuu jo työnsä ensiaskelilta lähtien miettimään työelleen sopivaa muotoa ja haastamaan omia mielipiteitä aiheestaan. Kuulimme, että kiihtyneessä taloudellisessa ja tuotannollisessa kilpailussa samasta aiheesta pyritään saamaan irti mahdollisimman paljon. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että kantavasta aiheesta tuotetaan materiaalia erilaisissa muodoissa paitsi eri välineisiin niin myös eri mitassa. Syntyykö aiheesta täysimittainen dokumenttielokuva? Olisiko parempi lyhentää? Entäpä laajentaminen? Saadaanko aiheesta minisarja tai jopa kokonainen dokumenttisarja?

Keskustelun keskiössä olivat Ylen dokumenttituotannon haasteet. Ylen TV2-kanava oli samaan aikaan nuorennusleikkauksessa ja haki muotoaan (Yle 2011b). Laatudokumenttien rinnalle puskettiin kovalla tahdilla uudenlaisia nuorekkaita sarjoja, mikä haastoi kaikki palaveriin osallistuneet miettimään dokumentin luonnetta ja dokumentaristin työtä. Mistä se oikein alkaa ja mihin se loppuu? Onko dokumentti taidetta, faktaa vai viihdettä? Vai vähän näitä kaikkia?

Myös *Soramonttuprinsessat*-sarja oli tuotannon suunnitteluvaiheessa vielä dokumenttielokuva. Vasta pitchaus- eli markkinointivaiheessa materiaalista päätettiin rakentaa dokumenttisarja. Missään vaiheessa ei ollut tarkoitus tehdä reality-televisiota, vaikka valmista ohjelmaa sellaisena osittain markkinoitiinkin.

Journalistinen televisio- ja dokumenttituotanto on muun journalismin tapaan markkinoiden armoilla, vaikka Ylen talous noudatteleekin ensisijaisesti julkisen kanavatoiminnan periaatteita. Vaikutukset dokumenttiin heijastuvat kuitenkin kaupallisesta televisiosta julkiseen ja ajoittain toisin päin. Heidi Keinonen (2013, 39) ja Mikko Hautakangas (2005, 152) nostavat keskeisiksi infotainment ja factual entertainment -termit, jotka kummatkin pitävät sisällään ajatuksen faktan viihteellistämistä. Kumpikin heijastelee myös julkisen palvelun asiallisuutta viihteen keskellä ja yhdistää informaation sekä faktuaalisen sisällön viihteeseen.

Keskeistä tässä yhtälössä on kilpailu katsojista. Ylessäkin on jouduttu yleisen viihteellistymiskehityksen keskellä miettimään tosissaan, kuinka nuoria yleisöjä palvellaan. Kakkosen kanavauudistuksella haetaan nuoria yleisösegmenttejä juuri todellisia tapah-tumia hyödyntävillä dramatisoiduilla ohjelmilla (Yle 2011c). Uudistus voidaan mielestäni nähdä ajan, viihteen ja katsomistottumusten muutoksen heijastuksena.

Julkaisukanavat ovat joutuneet perustelemaan omaa olemassaoloaan ja miettimään osaltaan, millaista kerrontaa dokumentaristeilta ja muilta ohjelmantekijöiltä odotetaan. Suomessa televisiotarjonnan prime time on täyttynyt erilaisista dokumentaarista kerrontaa hyödyntävistä reality-sarjoista (LVM 2013). Kuten eräs ystäväni asian totesi: ”Eihän sieltä enää muuta tulekaan.” Perinteinen dokumentti on siis joutunut antamaan tilaa viihteelle tai vähintäänkin myöntänyt sille nöyrästi tilaa rinnaltaan.

Näen monet reality-ohjelmat tietynlaisina perinteisen dokumentin ja viihteestä ammentavan reality-televisioyhteisliittymisenä tai -törmäyksenä. Dokumentin todistusvoimaa ja esimerkiksi kuvan indeksisyyttä sekä tosielämän päähenkilöitä käyttäen ja pelillisiä elementtejä yhdistäen reality-televisio toimii eräällä tavalla kahdella kentällä – toisaalta dokumenttiohjelmana, toisaalta viihteellisenä televisiotuotantona. Ominaista tällaiselle kerronnalle voi olla yhteinen sosiaalinen tila, kuten konkreettinen *Big Brother* -talo (Hautakangas 2007, 384). Realistisuus on tullut osaksi viihdettä ja viihde samalla osaksi realismia.

Sarjamuotoinen ohjelma tarjoaa televisiokanaville reilusti enemmän täytettä ohjelma-kaavioon kuin yksittäinen dokumenttiohjelma. Samalla ohjelma voi hyödyntää fiktiivisestä kerronnasta tuttuja sarjan dramaturgisia ominaisuuksia. Sisältöä siis tuotetaan samasta materiaalista aiempaa enemmän. Kanavan tavoitteena on kärjistetyksi saada mahdollisimman paljon, usein minuuttimääräisesti, vastinetta rahoilleen. Dokumentaristi taas on yhä vahvemmin taloudellisten ja tuotannollisten rajoitteiden vanki. Hän joutuu taistelemaan aiheensa puolesta, esittelemään, perustelemaan ja seisomaan hankkeensa takana. Dokumentintekijä on sarjoja tehdessään pakotettu miettimään omaa näkökulmaansa ja esimerkiksi sitä, onko hän ensisijaisesti journalisti vai elokuvantekijä (M. Keinonen 2003, 78). Kysymys argumentin, todellisuuden ja fiktion asettamista rajoista on väistämättä läsnä kaikessa faktapohjaisessa televisiotuotannossa.

Soramonttuprinsessat-sarjan juonta ohjaavat vahvasti perhesuhteet. Isän temperamenttinen suhtautuminen tyttäihinsä ja rajut riidat kehystävät jokkis-harrastusta. Kilpailuissa rokki soi, ja sora lentää. Sitten hiljennytään miettimään, mitä kukin päähenkilö haluaa elämältään. Tavat kertoa perheen maailmasta vaihtelevat ajoittain hyvinkin räikeästi. Kontrastien keskellä tarina kuitenkin etenee, ja samalla sarja määrittää ne rajat, joiden sisällä se todellisuutta esittää. Sarja suhteuttaa ja asettautuu tuotannollisten ratkaisujen kautta dokumentin ja reality-televisiohistorialliseen jatkumoon sekä ottaa tietynlaisen suhteen ympäröivään maailmaan.

Jos perinteinen dokumenttiohjelma on joskus ollut olemassa, niin viimeistään tässä ajassa se on sirpaloitunut. Se hakee muotoaan ja rakentuu yhä moninaisemmiksi kokonaisuusiksi. Se törmäilee viihteen, ajankohtaisohjelmien ja asiaohjelmien välimaastossa, eikä suostu enää asettumaan yksinkertaiseen muottiin. Dokumenttia haastavat viihde, teknologia ja markkinat. Dokumentti on murroksessa, mutta mihin suuntaan ja millä tavalla?

Tässä ajassa olen joutunut miettimään, mikä dokumentti oikeastaan on. Esimerkiksi Ylen *Teiniäidit*-sarjassa pyritään kuvaamaan nuorten äitien taistelua perhe-elämässä, tukiviidakossa ja ihmissuhdemyrskyissä. Aihe on yhteiskunnallisesti merkittävä, ja se tuo esiin nuorten äitien ongelmia sekä näkökulmia. Nuorten näkökulmahan on poliittisessa keskustelussa kullannarvoinen – ainakin poliitikkojen puheiden perusteella. Äitien elämää kuvataan sarjassa väsymättä ja moninaisesti. Mukana on sekä onnellisia että surullisia hetkiä. Kamera seuraa heilahdellen elämää sellaisena kuin se on, eikä sorru itsestäänselvyksiin. Tämä kaikki on tuttua dokumentaarisen kerronnan perinteestä. Sarja on kuitenkin omalla tavallaan reality-televisiota. Äidit toimivat tietyssä sosiaalisessa lokerossa tietynlaisessa roolissa, teiniäiteinä.

Teiniäidit ovat oman elämänsä tähtiä, samaan aikaan paheksuttuja ja ihailtuja. Onko kyseessä siis dokumentti- vai reality-sarja? Ja mikä tärkeintä, onko kysymyksellä mitään väliä? Ymmärtääkseni aihe on yhteiskunnallisena ilmiönä merkittävä, mikä tekee siitä ainakin tietyissä määrin dokumentaarisen. Lisäksi päähenkilöt ovat oikeita ihmisiä, jotka toimivat oikeissa tilanteissa. Kyse ei siis ole puhtaasta fiktiosta. Jospa onkin niin, että sarjan argumentit ja taiteellinen muoto ovatkin genremäärittelyjä tärkeämpää? Tätä näkökulmaa avaan tutkielmassani luvussa kolme.

Tuttujeni teilattua monet dokumentti- tai reality-sarjat sosiaalipornoksi olen päätenyt siihen, että kysymys reality-televisioon ja dokumentin jaosta on kuin kädestä luiskahteleva saippuanpala. Kun katsoo tiettyä sarjaa dokumenttina, huomaa reality-maailman keinotekoisesti rakennetun lokeron. Kun kiinnittää huomiota sarjan reality-kerrontaan, alkaa nähdä dokumentaarisen kerronnan alkuhistoriasta tuttuja valintoja ja jopa ällistyttävän kalkkiintuneita tapoja kuvata todellisuus sellaisena kuin se edessä aukeaa.

Olen huomannut sarjojen herättävän tunteita ja näyttävän mielenkiintoisten ihmisten arkea. Näin päädyn yhä uudestaan ristiriitaan oman ajatteluni kanssa. Reality-sarjahan tarkoittaa kannisiä idiootteja porealtaassa tai autiolla saarella vähissä vaatteissa. Miten tällaisella sarjalla voisi olla minulle mitään älyllistä annettavaa?

Päätin sijoittaa *Soramonttuprinsessat* osaksi dokumentaarisuudentutkimuksen perinnettä. Tavoitteenani on alusta lähtien ollut, että viimeisillä sivuilla voin vastata lukeneisuuden syvällä rintaäänellä siihen, millaista dokumentaarisuutta *Soramonttuprinsessat* edustaa ja miten tätä dokumentaarisuutta on rakennettu. Onnistuessani pystyn ehkä antamaan edes jonkinlaisia vihjeitä tai edes perusteltuja ajatuksia siitä, kuinka tällaisia dokumentaarisia reality-sarjoja tulisi analysoida.

Kuulin *Soramonttuprinsessat*-sarjasta jo ennen julkaisua ja koin jaksoja katsoessani samanlaisia tunteita kuin dokumentteja seurattessani. Huomasin automaattisesti tarkastelevani kuvaustapoja ja kerrontaa ennemminkin suhteessa dokumentteihin kuin reality-sarjoihin. Tämä sai aikaan mielenkiintoisen ja ristiriitaisen tunteen, jonka keskiössä oli oma kyvyttömyyteni liittää katselukokemukseen laatudokumenteille tyypillistä arvostusta ja toisaalta tietynlainen ihailu sarjan rehellisyyttä ja suoruutta kohtaan.

Myöhemmin samantyyppisiä sarjoja on tullut lisää. *Teiniäidit*, *Kandit* ja *Latela* ovat monessa mielessä vastanneet kuluttajien toiveisiin ja lähteneet kertomaan yhteiskunnasta uusin, osittain dokumentaarisuuden perinnettä hyödyntävin tavoin. Uskon, että parhaimmillaan dokumentti ja reality-televisio voivat yhdessä saada ajattelemaan ja kyseenalaistamaan. Haluan ymmärtää tällaisten sarjojen rakentumista mahdollisimman monipuolisesti ja syvällisesti. Näin pystyn hahmottamaan edes pienen palasen siitä, mitä genrehybridien harmaalla alueella tapahtuu.

TV2:n kanavauudistuksen jälkeisissä lifestyle- ja reality-sarjoissa katsojalle avautuu tila, jota ei tavallisesti pääse näkemään. Esimerkiksi lääkäriharjoittelijoiden *Kandit*-sarjassa katsojasta tulee tavallaan yksi sairaalan työntekijöistä – näkymätön seuraaja ja arvioija. Sarja voidaankin nähdä yhteiskunnallista läpinäkyvyyttä edistävänä, vaikka sairaala toimii myös reality-sarjoista tuttuna tilana. Sarjojen taustalta löytyy parhaimmillaan yhteiskunnallinen tai sosiaalinen argumentti ja niillä on selvä konteksti, mikä on tavallisesti dokumentteihin liittyvä ominaisuus.

Soramonttuprinsessat-sarja kiinnitti siis huomioni, ennen kuin sarjaa oli esitetty televisiossa. Lisäksi TV2-kanavauudistuksesta käytiin vuoden 2012 alussa julkista keskustelua. Tämä pakotti miettimään sitä, mitä reality- ja lifestyle-blokki Ylen ohjelmakaaviossa oikein tarkoittaa. *Soramonttuprinsessat* oli ensimmäinen selkeästi tähän ohjelmapaikkaan suunnattu sarja, joten oletin sen kuvastavan sitä, millaisena kyseinen ohjelmapaikka Ylessä kanavauudistuksen alkuvaiheessa näyttäytyi.

Uskoin ensimmäisellä katselukerralla löytäneeni sarjasta syvällisiä perheensisäisiä sosiaalisia jännitteitä. Näytti siltä, että sarja kertoi kaiken kanavauudistushössötyksen

taustalla tärkeää tarinaa perheestä ja perhesuhteista. Samalla se rakensi kuvaa yhdenlaisesta elämäntavasta ja alakulttuurista. Olin aidosti kiinnostunut tästä näkökulmasta. Lisäksi sarjan päähenkilöiden särmikkyys ja silmännähtävä rehellisyys kiinnostivat.

1.3. Tutkimuksen rakenne

Tämän tutkielman rakenne etenee teoriasta *Soramonttuprinsessat*-sarjan esittelyyn. Toisessa luvussa perustelen tutkielmaani suhteessa dokumentintutkimuksen nykytilaan ja kerron, millaista tutkimusta dokumenteista tehdään. Samalla sijoitan oman tutkimukseni osaksi tätä historiaa.

Kolmannessa luvussa avaan tutkimuksen kannalta keskeisiä käsitteitä ja dokumentin sekä reality-televisiohistoriaa. Esittelen myös populaarin ja dokumentin suhdetta sekä reality-televisiotyyppejä. Neljäs luku keskittyy tutkimusongelmaan ja -kysymyksiin sekä käyttämiini analyysimenetelmiin. Esittelen juonirakenneanalyysin merkityksen työlleni ja dokumentaarisuuden käsitteen kautta rakentamani pohdinnan lähtökohdat. Tässä yhteydessä kerron myös, kuinka tulen esittelemään analyysini tulokset.

Viidennessä luvussa esittelen *Soramonttuprinsessat*-sarjan tuotannon ja päähenkilöt. Sarjan tuotannolliset tiedot, aikataulut ja tuotantoyhtiön näkökulman avaan tekijöiden taustahaastattelujen avulla. Kyseiset haastattelut toimivat ainoastaan aineistoni esittelyn tukena sekä tuotannon esittelyn pohjana. Itse tutkimusaineisto koostuu sarjan jaksoista, jotka esitettiin Ylellä keväällä 2012. Tässä luvussa etenen juonirakenneanalyysistä sarjan tuotannolliseen anatomiaan ja pohdin lopuksi juonen ja tuotannon suhdetta.

Ensimmäiseksi esittelen sarjan juonirakenteen ja kiinnitän huomioni erilaisiin käännekohtiin sekä dramaturgiseen rakenteeseen. Sitten etenen tuotannollisiin ratkaisuihin eli sarjan kuvaan, ääneen, musiikkiin ja tuotannon näkyvyyteen valmiissa audiovisuaalisessa esityksessä. Lopuksi pohdin, mitkä tuotantoon ja juonirakenteeseen liittyvät ominaisuudet vaikuttavat keskeisesti sarjan dokumentaarisuuteen ja realismiin.

Kuudennen kappaleen loppupäätelmissä esittelen tutkimuksen aikana merkittäviksi nousseita kysymyksiä ja vastaan tutkimuskysymyksiini analyysiosaa laajemmassa kontekstissa. Pyrin myös vastaamaan, millainen dokumentti- ja reality-sarja *Soramonttuprinsessat* analyysini valossa on sekä antamaan ehdotuksia tulevaisuuden tutkielmantekijöille.

Soramonttuprinsessat haastavat isänsä tekemällä sarjan juonen ja sisäänrakennetun konfliktin kannalta kipeitä päätöksiä. Samalla juonesta on muodostunut draamallinen esitys, jossa katsoja imetään perheen elämään ja draamallisten konfliktien maailmaan. Jotta voisimme ymmärtää näitä sarjaan rakentuneita ja rakennettuja jännitteitä sekä juonirakenteellisia elementtejä on aika luoda tutkielmalle tutkimuksellinen konteksti.

2. Tutkimuksellinen varikkoalue

Soramonttuprinsessat voi nähdä puhtaasti dokumenttisarjana, johon on tuotu viihteellisiä elementtejä. Toisaalta sarjaa voi tarkastella suhteessa muihin reality-sarjoihin tai populaarikulttuuriin. Näkökulman valinta määrittää samalla sitä teoreettista viitekehystä, josta sarjan ominaispiirteet nousevat ja asettuvat suhteessa ympäröivään maailmaan. Sarjassa nopeatempoinen kerronta yhdistyy jopa konservatiivisilta tuntuviin staattisiin haastattelutilanteisiin ja tiiviiseen sivustaseurantaan. Tuotannollisten ominaispiirteiden ymmärtämiseksi onkin kyettävä vastaamaan siihen, miten tällaiset tuotannolliset ja kerronnalliset ominaisuudet asettuvat dokumentaarisuuden teoreettiseen kontekstiin.

Television tulevaisuutta on vaikea ennustaa. Koko ala ja televisio mediana ovat yhä uusien haasteiden edessä, kun välineet, tahti, katselutottumukset ja välineiden käyttötavat muuttuvat. On puhetta television kuolemasta ja populaarin hyökyaallosta. Tilanne ei kuitenkaan ole uusi, sillä television tulevaisuutta on pohdittu jo pitkään. Vuosituhannen alussa maalailtiin jo uhkakuvia sen loiston hiipumisesta vain murto-osaan entisestä, eikä aika ole tosiaan ollut välineelle kovinkaan armollinen (Ellis, 2000, 1).

Ihmisten tietoisuus maailmasta on laajentunut ja samalla pirstaloitunut mahdottoman moninaiseksi kokonaisuudeksi. Me tiedämme paljon kaikesta, mutta kaiken selittäminen on samalla yksi television suurimmista haasteista ja paradokseista. John Ellis (2000, 1) kuvailee 1900-lukua todistamisen vuosisadaksi. Todistaminen on edelleen ajankohtaista, mutta todistamisen tavat ja käytännöt ovat kokeneet uskomattoman murroksen. Vakuuttamisesta on tullut yhä tärkeämpää, eikä pelkkä kuva enää riitä. Televisioyhtiöt tarkastelevatkin yhä enemmän ohjelmavirtansa vaikutusta katsojakokemuksiin, ja tietysti myös katsojamääriin, sekä ohjelmien synnyttämiin tunteisiin. Jatkuvaasta virrasta nousevia aiheita on pystyttävä esittämään vuosi vuodelta kiinnostavammin ja kekseliäämmin.

Tulen lähestymään *Soramonttuprinsessat*-sarjaa yhtenä televisiotuotteena. En pyri yksiselitteisesti väittämään, mitä kyseinen sarja kertoo television nykytilasta tai tulevaisuudesta. Keskityn sen sijaan siihen, millainen sarja on dokumentaarisenä esityksenä ja miten tämä dokumentaarisuus rakentuu suhteessa sarjan juoneen. Sarjan tarkasteleminen täysin irrallaan välineestä on kuitenkin mahdotonta. Siksi esittelen lyhyesti sitä välinehistoriallista kontekstia, jossa *Soramonttuprinsessojen* kaltaiset sarjat syntyvät ja elävät.

Tämän luvun keskiössä on kuitenkin se, miten sarjaa voi tarkastella dokumentintutkimuksen näkökulmasta. Aloitan esittelemällä television tilaa sekä haasteita varsin yleisellä tasolla ja käsitteellistän tämän jälkeen reality-televisiota ja dokumenttisarjoja.

Näen *Soramonttuprinsessat*-sarjan dokumentaarisena sarjana. Jaksojen muodostama kokonaisuus kertoo väistämättä paitsi perheen elämästä niin myös jotakin perhettä ympäröivästä maailmasta. Sarjaa voisi tarkastella myös journalistisena tuotteena, koska se on perusmuodoltaan faktapohjainen ja varsin todenmukainen esitys perheen sisäisestä maailmasta. Journalistinen lähestymistapa yksinään, ilman tukea muusta dokumentintutkimuksesta, keskittyisi mielestäni juonirakennetta ja sarjan tuotannollista rakennetta laajempaan kontekstiin ja haastaisi keskittymään valmiin ohjelman yhteiskunnallisiin ja epäsuoriin argumentteihin sekä television muotoon mediumina – tuotannollisen anatomian kustannuksella. Kyse on valinnasta, joka on tällä kertaa kallistunut eräänlaiseen tuotantoratkaisujen, narratiivisen kokonaisuuden ja dokumentaarisuudentutkimuksen yhdistelmään. Tulen avaamaan tutkimuksellista viitekehystäni tarkemmin tässä luvussa.

Keskeisin yksittäinen syy tuotannollisten piirteiden tarkasteluun on oma haluni ymmärtää sarjan rakennetta audiovisuaalisena esityksenä. Journalistinen tutkimusote painottaisi väistämättä sarjan tekstiluonnetta ja pureutuisi konnotatiivisiin päätelmiin sekä katsojakokemukseen. Kun tarkastelen dokumentaarisuuden rakentumista valmiin ohjelman kautta, kykenen kuvaamaan sitä, miten sarja on lähestynyt todellisuutta ja millaisen kuvan sekä sisäisen maailman valmis ohjelma katsojalle tarjoaa. Katseeni suuntautuu ensisijaisesti sarjan tapaan kuvata maailmaa. Ei niinkään siihen, millaisia ajatuksia sarjan sisäinen maailma katsojassa herättää.

Tarkoitukseni on oppia paitsi tutkimuksesta niin myös dokumentti- ja reality-sarjojen tuotannollisesta anatomiasta. Juonirakenne on tässä tarkastelussa tärkeä välietappi, mutta kuva valmiin esityksen dokumentaarisuudesta syntyy vasta kuvan, äänen ja leikkauksen suhteesta juoneen.

Jos dokumentaarisuutta veisi vielä pidemmälle, niin Iiris Ruohoa (2011, 129) lainaten olisi tarpeen tarkastella kuvan ja katsojan välille rakentuvaa ”kommunikatiivista suhdetta”. Tiedostan, että dokumentaarisuus rakentuu viime kädessä katsojakokemuksessa. Tuon katsojakokemuksen analysointi vaatisi juonirakenteen ja tuotannon analysoinnin lisäksi myös katsojan näkökulman hahmottamista esimerkiksi haastattelututkimuksen avulla. Tästä nousisi edelleen kysymys siitä, kuinka hyvin katsoja tiedostaa oman kokemuksensa todellisuussuhteesta. Olen siis joutunut tässä tutkimuksessa ra-

jaamaan tarkasteluni sarjan sisäisiin asioihin. Kannustan kuitenkin tulevia graduntekijöitä hyödyntämään tekemääni työtä ja laajentamaan sekä haastamaan sitä yleisönäkökulmalla.

2.1. Dokumentintutkimuksen perinteet

Dokumentti on vasta hiljattain noussut elokuva- ja mediatutkimuksessa huomionarvoiseen asemaan. Elokuvantutkijat ovat perinteisesti olleet kiinnostuneita lähinnä fiktiivisestä elokuvasta, mediatutkijat taas television uutistarjonnasta. Dokumentti on pudonnut näiden näkökulmien väliin, vaikka se ajoittain onkin nostanut päätään. Dokumentteja tehdään kuitenkin paljon paitsi ammattimaisesti niin myös harrastus- ja koulutusmielessä. Siksi niiden ymmärtäminen onkin tärkeää. Mitä helpompi ympäröivää maailmaa on kuvata sitä helpompi sitä on dokumentoida. (Corner 2007, 124)

John Corner (2007, 124) listaa kolme keskeistä syytä sille, miksi dokumentaarisuutta on hiljalleen alettu tutkia, useista eri lähtökohdista.

Ensinnäkin dokumentaarisuutta halutaan ymmärtää, että osattaisiin tehdä entistä parempia dokumentteja. Tällöin keskitytään tuotantotekniikoihin, mahdollisuuksiin kehittää tuotantoa ja luovuuteen dokumentaarisuuden rakentamisessa. Halu kehittyä on toiminut dokumentaarisuuden luonteeseen, muotoon ja vaikutuksiin keskittyvän tutkimuksen motivaattorina, tai vähintäänkin katalyyttina. Sivuan tuotantoa analyysissäni ja kuvaan sarjan tuotantoa yleisellä tasolla tekijöiden tuotannosta antamien tietojen avulla. (Ema., 124)

Dokumentintiteon käytäntöjen parantamiseen tähtäävää tutkimusta tekevät esimerkiksi akateemisia lopputöitään tai muita tutkimustöitä julkaisevat dokumentaristit. Suomessa esimerkiksi Jouko Aaltosen (2006) väitöskirja *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi* ja Susanne Päivärinnan (2005) pro gradu -työ *Dokumenttielokuva – todellisuuden dramatisointia ja tulkintaa* edustavat tällaista dokumentintekijöiden tekoprosessiin ja sen parantamiseen keskittyvää näkökulmaa. Etenkin Jouko Aaltosen väitöskirjassa dokumenttia ja dokumentaarisuutta käsitellään tekoprosessin näkökulmasta. Valmiin työn rakennekin on opasmainen, mikä alleviivaa tekokäytäntöjen parantamiseen tähtäävää näkökulmaa.

Tuotantotekniikoiden korostumisen yhteyksiä avatessaan Corner (2007, 79) huomauttaa, että dokumentaarisuus rakentuu muutosten kautta (ks. myös Dahl 2001, 177).

Näin esitettävä tarina muuttuu jokaisessa tuotantovaiheessa ja saavuttaa editointiprosessin jälkeen lopullisen muotonsa. Käsikirjoitus- ja suunnitteluvaiheessa päätetään, kuinka paljon asioihin halutaan vaikuttaa ja kuinka paljon käytetään esimerkiksi henkilöohjausta. Kuvausvaiheessa taas valitaan kuvakulmat, valaistus ja tila. Editointivaiheessa tehdään taas lisää valintoja ja annetaan dokumentille looginen muoto sekä tehdään joukko valintoja sen mukaan, millaiseen lopputulokseen pyritään. Ensimmäinen tutkimusnäkökulma haluaa siis tehostaa tai parantaa tätä dokumentointiprosessia ja löytää tapoja olla entistä parempi.

Toiseksi dokumentaarisuutta tutkitaan kielen ja estetiikan näkökulmista (Corner 2007, 124). Tällöin tuotantoa tärkeämpää on se, millainen valmiin dokumentaarisen esityksen muoto on. Tällaisessa näkökulmassa on otettu usein vaikutteita kirjallisuuden- ja draamantutkimuksesta. Kielen ja estetiikan näkökulmasta dokumentti on ensisijaisesti teksti. Tutkimusotetta edustavat etenkin elokuvantutkijat, jotka näkevät dokumentin tietynlaisena realistisena kerrontamuotona. Samalla se kiinnittyy osaksi vallitsevaa yhteiskunnallista ja sosiaalista tilaa. Dokumentteja on tutkittu paljon teksteinä, mikä on herättänyt myös kritiikkiä. Oma näkemykseni on, että dokumentaarisen kokonaiskuvan hahmottaminen ilman visuaalisuutta ja ääntä on väistämättä vajavainen lähestymistapa. Dramaturgisen rakenteen avaaminen auttaa kuitenkin ymmärtämään dokumentin juonta ja tausta-argumentteja, mikä on mille tahansa dokumentintutkimukselle eduksi.

Esteettisestä näkökulmasta dokumentti on taidetta ja sitä myös lähestytään sellaisena. Tällainen lähestymistapa on ominaista elokuvantutkimukselle. Elokuva on lähestytty joko yleisestä näkökulmasta elokuvan esitysmuodon esteettisiä piirteitä tutkimalla tai yksittäisiä elokuvateoksia analysoimalla (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996, 17). Toisaalta teoreettisesteettinen keskustelu on kääntynyt yleisiin dokumenttiestetiikan kuvailuihin, kuten Charles Sanders Peircen merkin indeksiseen luonteeseen ja merkin sekä merkityksen suhteen lähekkäisyyteen (Jerslev 2002, 8).

Estetiikka liittyy kuitenkin kaikkiin audiovisuaalisiin esityksiin, ja siksi näkökulma tulee aina kulkemaan esimerkiksi narratiivisen analyysin rinnalla vähintäänkin epäsuorasti. Käytännössä siis esimerkiksi kuvakokoja ja kuvakulmia arvioitaessa astutaan tekijän esteettisten valintojen kentälle, vaikka näkökulma olisikin tuotannollinen tai journalistinen. Ilona Hongisto (2006) tarjoaa dokumentaarisuuden käsitteelle estetiikan ja politiikan kytköstä tarkastelevaa määritelmää (ks. Ruoho 2010, 129). Näin elokuvallisen estetiikan voi nähdä dokumentaarisuuden kautta yhdistyvän yhteiskunnallisiin argumentteihin.

Tulen tutkielmassani kuvailemaan *Soramonttuprinsessojen* tarinaa ja juonirakennetta. Juonirakenne auttaa minua jäsentämään sarjan tuotannollisia yksityiskohtia ja samalla antaa lukijalle selkeän kuvan sarjan rakenteesta ja juonesta sekä näkökulman argumentista. Tuotannollisia seikkoja tarkastelemalla pystyn puolestaan löytämään konkreettisia sarjan dokumentaarisuuteen, autenttisuuteen ja ohjelman realistisuuteen vaikuttavia käytäntöjä. Tutkielmani sijoittuu näin ollen Cornerin (2007, 124) kahden ensimmäisen tutkimussuunnan välimaastoon.

Kolmas tutkimussuunta kiinnittyy aiempia selvemmin mediatutkimukseen (ema., 124). Dokumenttia tutkitaan tästä näkökulmasta mediatuotteena, ja tutkimuksen kannalta merkittävää on dokumentin yhteys journalismiin. Suuntaus on nostanut päätään, kun keskustelu dokumenttien uusista muodoista, kuten reality-televisiosta ja dokusaippuasta, on lisääntynyt. Dokumentin todistusarvon rakentamisen käytännöt ovat tavallaan muuttuneet. Onkin kiinnostavaa nähdä, mitä dokumentin ja journalismin yhteydelle jatkossa käy. Varmaa kuitenkin on, että uudet muodot ovat tulleet perinteisen journalistisen dokumentin rinnalle ja haastamaan sitä.

Dokumentintutkimus ponnistaa siis usein siitä, että jotakin osaa tuotantoprosessista halutaan muuttaa lopputuloksen kehittämiseksi. Tätä näkökulmaa ovat terävöittäneet viime vuosina etenkin dokumentin uudet muodot ja voimistuva yhteys fiktiiviseen kerrontaan. Dokumentti elää siis edelleen, vaikka muodot ovat muuttuneet yhä moninaisemmiksi.

Tarkastelemani sarjamuotoinen dokumentti voidaan nähdä yhtenä uuden dokumenttituotannon muotona. Sen voidaan nähdä haastavan vanhaa Ylen perinteistä totuuteen ja kansallisuuden rakentamiseen (ks. Ruoho 2010, 115) luottavaa dokumentaarisuutta.

Työssäni keskityn vahvasti dokumenttisarjan dokumentaarisuuden ja realistisuuden rakentamiseen. Kiinnittäessäni huomiota kuvaan, ääneen, valaistukseen ja tuotantoryhmän näkyvyyteen valmiissa sarjassa astun väistämättä tuotannon aluelle. En kuitenkin lähde selvittämään, kuinka tietoisesti tai tiedostamatta valinnat on tehty. Sen sijaan kysyn aineistoltani, miten valinnat vaikuttavat dokumenttisarjan ja todellisuuden suhteeseen. Kuinka sarjasta rakentuu juuri tietynlainen dokumentaarinen esitys?

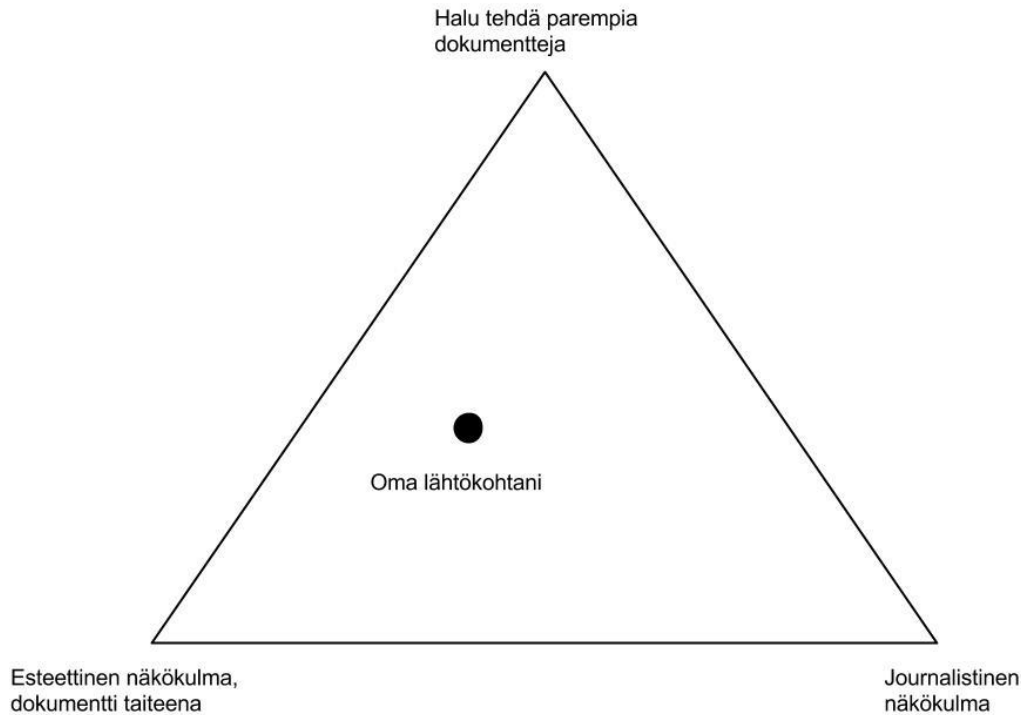
Pyrin työlläni myös tarjoamaan tavan lähestyä dokumentti- tai reality-sarjaa akateemisin silmin ulkoapäin. Kyseenalaistamalla genre-jaottelun ja pysähtymällä tarkastelemaan tuotantoa suhteessa sarjan juoneen ja tarinaan toivon tarjoavani jotain tulevaisuudessa sarjoja tutkiville.

Ymmärrän dokumenttisarjan esityksenä, jolla on tietty yhteiskunnallinen näkökulma ja argumentti. Yritän pureutua siihen, kuinka tämän yhteiskunnallisen näkökulman rakentuminen on toteutettu suhteessa ympäröivään maailmaan. Tässä mielessä tutkimukseni sivuaa, joskin varsin etäältä, Cornerin (2007, 124) kolmatta tutkimussuuntaa, eli dokumenttia mediatuotteena.

Kuten olen edellä todennut, dokumentintutkimuksen kannalta on keskeistä se, että dokumentilla on yleensä jonkinlainen argumentoiva suhde todellisuuteen. Tavat, joita dokumentaarisisessa kerronnassa käytetään todellisuuden kuvaamiseen, ovat muuttumassa. Asioita kerrotaan lukemattomin eri tavoin ja välillä asia unohtuu. Samalla alkuperäisen argumentin löytäminen valmiin materiaalin taustalta käy jatkuvasti vaikeammaksi, sillä ihmisten arkielämästä itsestään on tehty myyvä aihe. Lisäksi dokumentti tunkeutuu yhä useammin itse todellisuuteen ja muovaa ympäristöään voimakkaasti. Karuimmillaan päähenkilöt ovat kuin itsensä irvokkaita karikatyyrejä.

Tässä pro gradu -työssä yksikään edellä esitellyistä dokumentintutkimuksen näkökulmista ei nouse hallitsevaksi. Tulen sivuamaan kaikkia suuntauksia dokumentaarisuuden käsitteen kautta. Tutkimusmetodini kallistuu enemmän tuotannon ja estetiikan perinteeseen kuin puhtasrajaiseen journalistiseen tutkimussuuntaukseen. Tutkielmani keskiössä on sarjan dokumentaarinen suhde todellisuuteen sekä reality- ja dokumenttisarjojen ominaispiirteet televisio-ohjelmistossa. En pureudu kieleen, mutta esitän sarjasta lukijaa helpottavan juonirakennekaavion. Koska tutkimustani on vaikea lokeroida selkeästi tiettyyn Cornerin esittelemään suuntaukseen, olen valinnut aineistokseni yhden mielenkiintoiseen aikaan sijoittuvan sarjan. Näin olen pystynyt tarkastelemaan sarjaa mahdollisimman monipuolisesti.

Olen arvioinut ohessa oman tutkimukseni asemaa suhteessa Cornerin (2007, 124) dokumentintutkimuksen suuntauksiin.



Kuvio 1. Oman näkökulmani asennoituminen dokumentintutkimuksen kentällä suhteessa John Cornerin (2007) esittelemiini dokumentintutkimuksen suuntauksiin.

Kuviossa piste esittää omaa asemaani suhteessa dokumentaarisuudentutkimuksen kolmeen pääsuuntaukseen. Oma haluni ymmärtää dokumentinteen käytäntöjä vetää minua väistämättä kohti tekoprosessin parantamiseen tähtäävää näkökulmaa. En kuitenkaan pyri antamaan mitään yleispäteviä ohjeita, vaan ensisijaisesti tarkastelemaan tuotannollisten piirteiden suhdetta juoneen. Esteettinen näkökulma nousee tuotannollisesta analyysistäni. Keskittyessäni todellisuuden esittämisen piirteisiin tulen väistämättä sivuamaan sarjaa tekijöiden visuaalisena, auditiivisena ja taiteellisena artefaktina.

Journalistinen näkökulma jää työssäni väistämättä kahden edellä mainitun suuntauksen varjoon, mutta tuotantoryhmän näkyvyyttä ja aihetta käsitellessäni olen pakotettu ajattelemaan esitystä journalistin silmin. Journalistinen tutkimussuuntaus suhteuttaisi

sarjan kuitenkin vahvemmin muuhun mediaan ja mediakulttuuriin. Vaikka analyysissäni on piirteitä journalistisesta sisällönanalyysistä, niin John Cornerin luokittelussa ja journalistisen tutkimussuunnan kuvailussa oma näkökulmani painottuu kahteen ensimmäiseen.

Pohtiessani sarjan sisäisen aiheen ja argumentin esittämistä sekä realistisuutta astun kuitenkin väistämättä journalistisen objektiivisuuskeskustelun alueelle. Haluankin painottaa, että lähtökohtani yhteys journalistiseen tutkimusperinteeseen vahvistuu mitä syvemmälle analyysissäni etenen. Pohtiessani todellisuuden esittämisen tapoja ja tuotannon suhdetta todellisuuteen liikun väistämättä myös journalistisen keskustelun alueella, mikä ei kuitenkaan romuta lähtökohtiani. Lähden liikkeelle esteettisestä ja tarinallisesta päästä ja liikun lopulta tuotannon kautta pohtimaan esityksen yhteiskunnallista suhdetta.

2.2. Kuinka lähestyä televisio-ohjelmaa dokumenttina?

Tietyn televisiosarjan tarkastelussa ei ole yhtä suoraa polkua, jota voisi seurata suora-
viivaisesti, kunnes tietoa on kerääntynyt tarpeeksi ja täydellinen kuva sarjan muodosta, tarkoituksesta ja asemasta julkisuudessa sekä maailmassa on täydellisesti rakentunut. Ensimmäiset valinnat tehdään heti, kun sarjaa pyritään kuvailemaan ja lähestymään.

Soramonttuprinsessoissa valintoja on niin ikään tehty jo ensimmäisessä jaksossa. Sarjallisuuden kannalta tärkeät toistuvat piirteet nousevat keskeiseen osaan välittömästi. Autot rälläävät radalla rokin puskemina ja käänteitä ruoditaan päähenkilöiden lyhyissä haastatteluissa. Näin esimerkiksi ulkopuolelta tulevan musiikin puuttuminen ja puhdas kärpänen katossa -seuranta jäävät vielä toissijaiseen osaan sarjan etenemisen kannalta. Valinta ei ole oikea tai väärä. On kuitenkin huomioitava, että tietynlaiset paradigmaattiset valinnat esittävät sarjan päähenkilöiden todellisuuden väistämättä tietyllä tavalla joidenkin muiden tapojen kustannuksella.

John Corner (1998, 150) toteaa, että televisiotutkimuksella on tiivis yhteys muuhun mediatutkimukseen. Erona on kuitenkin kulttuurisen muodon korostuminen teorioita käsittelevissä teksteissä. Corner jakaa televisiotutkimuksen teorat neljään luokkaan. Ensimmäiset käsittelevät television representaatioita, toiset televisiota mediana, kolmannet televisiota instituutiona ja neljännet televisiota prosessina (emt., 150).

Televisiotutkimuksen juuret ulottuvat toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan. Telesiovastaanottimen yleistyminen loi tarpeen varhaiselle televisiotutkimukselle. Alkuaikojen tutkimukselle oli ominaista tiivis yhteys MCR-perinteeseen ja radiotutkimukseen. Televisiotutkimus on usein liitetty yhteen radiotutkimuksen kanssa etenkin yleisradiopohjaisuuden vuoksi. Myöhemmin etenkin humanistisissa tieteissä on tiedostettu television ja elokuvan yhteys audiovisuaalisena kerrontana. (Ala-Fossi, Herkman & H. Keinonen 2008, 10–11)

Televisiotutkimuksessa liike on ollut Cornerin mukaan tuotannosta kohti vastaanottoa. Käytännössä televisiota on siis tutkittu yhä enemmän prosessina kohti jotakin, eli kehityksenä. Painopiste on siis ollut yhä enemmän yleisökäyttäytymisessä. Cornerin (1998, 160) näkemyksen mukaan teorioiden ja tutkimuksen kehittämisessä on huomioitava yleisösuhteen korostumisesta huolimatta myös tuotanto ja television institutionaalinen muoto. Tuotannollisen näkökulman liittyminen representaatioteorioihin ja kulutukseen tekisi tulevaisuuden tutkimukselle hyvää. Kuten olen aiemmin todennut, myös Ilona Hongisto (2006) ja Iiris Ruoho ovat kiinnittäneet huomiota yleisönäkökulman ja monipuolisen dokumentaarisuuden-määrittelyn merkitykseen dokumentaarisessa televisiotutkimuksessa (ks. Ruoho 2010, 129; 2008, 149).

Myöhemmin ilmestyneessä artikkelissaan John Corner (2009, 255) toteaa, että esimerkiksi *Big Brother* voidaan nähdä suhteessa peliohjelmien tai talk show -ohjelmien historiaan. Ohjelmakategoriat ovat vain harvoin selvärajaisia ja siksi tietyn ohjelman tarkastelussa tehdään väistämättä näkökulmavalintoja. Näin Corner tulee sivunneeksi yhtä merkittävistä kysymyksistä genrehybrideistä puhuttaessa.

Televisiiodokumentin tutkimus on siinä mielessä vaikeaa, että dokumentti on jo sinällään hankala genre tai kategoria ja vaatii usein tuekseen dokumentaarisuuden ja representaatioiden käsitteitä. Kun se viedään televisiomaailmaan, niin käytäntöjen kirjavuus kasvaa entisestään. Siksi onkin tärkeää ymmärtää, että dokumentilla on sekä elokuvassa että televisiossa tietyt perusarvot, kuten pyrkimys todenmukaiseen kerrontaan tai vakuuttamiseen.

Käsitteellinen problematiikka ei kuitenkaan estä, eikä saa estää, televisiiodokumentin tutkimusta. Elokuvan historiaan nojautuva dokumentintutkimus tarjoaa edelleen mielekästä teoriaa ja analyysin apuvälineeksi löytyy vähintäänkin ajattelua suuntaavia representaatioiden moodeja. Televisioon keskittyvässä dokumentintutkimuksessa on kuitenkin huomioitava sekä välineen institutionaalinen että mediallyinen muoto. Ylen kanavaudistus on muutosta siinä toimintaympäristössä, jossa sarja toimii. Näin ollen tämä

ympäristö on otettava huomioon viimeistään, kun tarkasteltavista asioista tehdään laajempia yleistyksiä. On huomionarvoista, että dokumentti on noussut mediatutkimuksessa yhä merkittävämmäksi aiheeksi.

Yksi televisiotutkimuksen yleistymisen syistä on ollut juuri reality-televisio, joka on laajentanut ja haastanut dokumenttia genrenä (Corner 2002, 139). Näin kasvanut kiinnostus televisioon linkittyy myös dokumentin, arvojen ja laajemmin populaarikulttuurin perinteisiin kysymyksiin informaation ja viihteen sekä tiedon ja speaktaakkeliin ristiriidoista.

Toinen merkittävä uusi suuntaus on ollut katse interaktiivisuuteen ja pelillisyyteen sekä muuttuvien markkinoiden ja yleisösuhteen problematiikkaan. Dokumenttien ympärille on muodostunut yhä eläväisempi sosiaaliseen mediaan, mainontaan, osallistavaan yleisösuhteeseen ja vastaanottoon keskittyvä ympäristöjen kokonaisuus. Keskityn työssäni vahvasti dokumentin sisällä rakentuvaan dokumentaarisuuteen, mutta on huomioitava, että dokumentaarisuutta on rakennettu myös sarjan mainonnalla ja esimerkiksi Facebook-sivuilla. Lisäksi sarjasta on keskusteltu lukuisilla keskustelufoorumeilla ja myös Twitterissä. Tuorein katsaus tähän osallistavan idokumentin, pelillisyyden, interaktiivisuuden ja muuttuvien sekä moninaistuvien markkinoiden maailmaan löytyy Inge Ejbye Sørensenin (2012) väitöskirjasta *Documentary in a Multiplatform context*.¹

Tässä pro gradu -työssä en keskity siihen, kuinka yleisö on ottanut *Soramonttuprintsessat* vastaan tai kuinka sarjaa on käsitelty esimerkiksi verkkokeskusteluissa. Kyseessä on kanavauudistuksen alkuvaiheessa esitetty sarja, joka kertoo yleisön toiveiden heijastumisesta Ylen ohjelmasisältöihin. Painopisteeni on ollut ennen kaikkea genrehybriditeetin rakentumisessa suhteessa sarjan tuotannollisiin ratkaisuihin. Televisiointutkimuksen perinteen näkökulmasta tämä pro gradu -tutkimus on tuotannon tekemien valintojen tutkimusta representaatioiden ja kehityksen tasolla. (Ks. Corner 1998, 154)

¹ Inge Ejbye Sørensen (2012) on tutkinut väitöskirjassaan dokumentin nykyisyyttä ja tulevaisuutta monikanavaisessa ympäristössä. Dokumenttien ympärille rakentuva maailma avaa uudenlaista taloudellista potentiaalia, joka on Sørensenin mukaan huomioitava. Aiheesta kannattaa lukea myös John T. Caldwell (2011).

3. Teoreettisen suunnan jäljillä

Katsottuani teini-ikäisten soramonttuprinsessojen taiteilua lapsuuden ja aikuisuuden rajamailla olen väistämättä päätenyt siihen, että sarja kertoo jotakin merkittävää ajastamme. Se käsittelee perheteemaa samaan aikaan uusperheen, erityisen isä–tyttäresuhteen ja eri perheenjäsenten näkökulmasta. Sarja ei ole ummittaista harhailua ja jonkinlaista peli- tai talk show -kulttuurin jatketta. Se ei ole puhdas reality-sarja, mutta onko se silti dokumentti?

Haastatteluosuudet kuljettavat etenkin *Soramonttuprinsessat*-sarjan puolivälin jälkeen juonta päähenkilöiden omien kertomusten avulla. Kaikkitietävän kertojaäänänen puute on korvautunut päähenkilöiden omalla äänellä ja ajoittain myös dialogilla. Kun päähenkilöt puhuvat kameran ohi elämästään ja perhesuhteistaan, ollaan hyvin perinteisessä dokumentaarisessa kerronnassa. Toisaalta kiihkeät kilpailukohtaukset musiikkivideomaisella otteellaan voidaan nähdä populaaria ainesta hyödyntävinä. Heikentävätkö nämä osuudet kuitenkin aiheen dokumentaarista käsittelyä?

Pystyäkseen selittämään omaa ajatuksenkulkuani ja analysoimaan myöhemmässä vaiheessa *Soramonttuprinsessat*-sarjan tuotantoa minun on pystyttävä rakentamaan ajattelulleni teoreettinen kehikko. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että yritän selittää, mitä dokumentti ja reality-televisio oikeastaan ovat. Samalla tulen tietysti avanneeksi omaa ajattelua siinä, että tietyt käsitteet ovat mielestäni sarjan ymmärtämiseksi merkittävämpiä kuin toiset.

Aloitin esittelemällä dokumentin käsitettä ja historiaa, koska reality-televisio versoo niin ikään tästä perinteestä. Samalla myös *Soramonttuprinsessoilla* on väistämättä yhteys dokumenttiin ja jopa varhaiseen dokumenttielokuvaan.

3.1. Kiertäen dokumentin kimppuun

Dokumentilla voidaan viitata hyvin erilaisiin esityksiin. Perinteisessä mielessä dokumenttiin liitetään usein ainakin näennäisen todistusvoiman arvostusta. Usein tämä arvostus on kuitenkin ennemminkin esityspaikan kuin ilmaisullisin tai sisällöllisin ratkaisu ansaittua. Ajoittain tuntuu, että jollakulla on valta nimetä esitys dokumentiksi, vaikka kyseessä on esimerkiksi ajankohtaisohjelma tai selvästi formaattilähtöinen reality-sarja (ks. Murray, 2009, 65).

John Corner on opettanut dokumenttikäytäntöjä noin 30 vuoden ajan ja on silti valmis kyseenalaistamaan dokumentin käytön tietyinä kategoriana. Käsitteeseen liittyy Cornerin mukaan paljon idealisointia ja nostalgialla, mikä saattaa vaikeuttaa nykyisen kehityskulun arviointia. (Corner 2002, 146)

Olen hahmotellut dokumentin ja dokumentaarisuuden käsitteitä suuntaamalla katseeni ensin dokumenttiin ja vasta sitten dokumentaarisuuteen. Dokumentaarisuudella viitataan tiivistetysti niihin käytäntöihin, joilla todellisuutta on kuvattu. Dokumentaarisuus voidaan nähdä eräänlaisena diskursiivisena käytäntöinä yhdistävänä moodina. Pro graduni teoreettisen selkärangan ovat muodostaneet itseoikeutetusti Bill Nichols ja John Corner, mutta heidän rinnallaan Erik Barnouw'n kaltaiset dokumentintutkimuksen klassikot tulevat käsitellyiksi yleisellä tasolla.

Nicholsin ja Cornerin työ dokumentintutkimuksessa on paitsi laajasti tunnustettua niin myös omaan tutkimukseeni soveltuvaa. Corner on tarkastellut dokumenttia paitsi käytännön myös genre-jaottelun ja viime vuosikymmenen aikana käydyt teoreettisen keskustelun kautta (ks. Dahl 2001, 11). Nichols (2010, 142–212) on puolestaan esitellyt laajasti siteeratun, ja omassa tutkimuksessanikin keskeisen, dokumenttimoodien jaottelun. Loppupäätelmissäni palaan vielä tarkastelemaan *Soramonttuprinsessoja* dokumentaarisena esityksenä juuri Nicholsin ja Cornerin sekä Rasmus Dahlin teorioiden avulla. Dahl on kehittänyt etenkin John Cornerin teoriaa dokumentaarisuudesta ja tekijän suhteesta todellisuuden esittämiseen. Reality-television ominaisuuksia tarkastelen etenkin Mikko Hautakankaan (2007), Heidi Keinosen (2011) ja Ib Bondebjergin (2002) tutkimuksia hyödyntäen.

Tavoitteenani ei ole ollut antaa selvää vastausta siihen, mikä dokumentti todellisudessa on. Olen kuitenkin pyrkinyt antamaan dokumentille jonkinlaiset yleispiirteet, vaikka se teorian valossa onkin ollut hankalaa. Tulen sen sijaan arvioimaan syvällisemmin sitä problematiikkaa, mikä dokumentin käyttöön genrenä tai kategoriana liittyy. Seuraavilla sivuilla koko kysymys dokumentin käsitteellisestä puhtaudesta sekä genre-muodosta asettuu kyseenalaistetuksi ja siten varsin mielenkiintoiseen valoon. Vastauksena tähän käsitteelliseen hankaluuteen tulen tarjoamaan edellä mainittua dokumentaarisuuden adjektiivia, joka kykenee toimimaan audiovisuaalisen esityksen rakentamisen ja reparaatioiden tasolla genremääritelmiä joustavammin.

Vaikka dokumentti hyödyntää ajatusta objektiivisuudesta ja realismista, niin taustalla painaa aina myös esityksen argumentti. Tätä todellista argumenttia voidaan lähestyä hyvinkin metaforisin keinoin. Siksi olenkin tässä luvussa perustellut näkemystäni doku-

menttikäsitteen toissijaisuudesta dokumentaarisuuden käsitteeseen verrattuna. Dokumenttia on genererajojen määrittelytyön sijaan tärkeämpää lähestyä suhteessa siihen, kuinka vahva esitys on suhteessa todellisuuteen.

Dokumentin keskiössä ovat usein tarina ja tietty argumentti. Siksi monet dokumenttielokuvat ja sarjat väistämättä dramatisoidaan. Tekijä sijoittaa itsensä jonkinlaiseen suhteeseen kuvattavan maailman kanssa ja usein myös vaikuttaa aiheeseensa. Valintoja ei voi välttää. Onkin hankalaa sanoa, onko esitys dokumenttia, elokuvaa, dokusaippuaa tai vaikkapa reality-televisiota. Jos vaatimukseksi asetetaan totuudenmukaisuus ja todellisuuden kuvaamisen autenttisuus, vain harva esitys pystyy täyttämään dokumentin vaatimuksen. Siksi dokumentintutkimuksessa päädytäänkin usein puhumaan ja kirjoittamaan ennemminkin juuri dokumentaarisuudesta kuin dokumentista.

Perinteiseen dokumenttiin liitettävä arvostus on alkanut viime vuosina horjua. Dokumentti on joutunut tekemään kompromisseja viihteen kanssa ja sitouttamaan katsojiaan yhä uusin tavoin. Uutta ilmettä on haettu paitsi yhä ravistuttavammasta sisällöstä niin myös fiktiivisten esitysten rakenteesta. Samaan aikaan tuntuu, että etenkin korkealaatuisia dokumenttielokuvia tehdään edelleen. Olenkin taipuvainen suhtautumaan kriittisesti erilaisiin dokumentti-on-pulassa-kommentteihin. Dokumentti elää, mutta muuttuu.

John Corner (2002a, 260–262) kuvailee dokumentin murroksen yhteydessä dokumenttia harhautukseksi. Hän viittaa siihen, kuinka dokumentti voi piilottaa luonteensa ja löytää paikkansa mukautumalla viihteen tai yleisön toiveisiin. Useissa dokumenteissa hyödynnetään nykyään muusta televisio- ja elokuvaviihdestä tuttuja tuotantotapoja. Kerrontaan tuodaan esimerkiksi toimintaelokuvista tuttua vauhtia ja jännitystä leikkauksella ja musiikilla. Lisäksi dokumentin perusargumentin tueksi käytetään jopa propagandistista otetta, yksittäisiä tunteisiin vetoavia tapahtumia ja anekdootteja.

Reality-televisio ja dokusaippua liikkuvat dokumentin raja-alueella. Usein reality-televisio ei sulje dokumentin määritelmää pois. Erilaiset harhautukset kuitenkin hämäävät katsojaa ja etäännyttävät perinteisen dokumentin nauttimasta, jopa naiivista kunnioituksesta. Tällaiset ohjelmat käyttävät dokumentin ihanteita, kun se niille sopii, mutta elävät vapaina perinteisen dokumentin siteistä. Ajoittain dokumentti hyödyntää viihdettä, ajoittain viihde hyödyntää dokumenttia. John Corner kuvailee tällaista tilaa post-dokumentaariseksi. (Ema., 260–262)

Postdokumentaarinen konteksti on Cornerin mukaan tila, jossa dokumentin perinteiset tavat kertoa ja kuvata joutuvat yhä uudestaan lainatuiksi muun televisuaalisen tuotannon toimesta. Näin nämä esitykset lainaavat dokumentin nauttimaa auktoriteettiasemaa ja konkreettisesti dokumentin ulkomuotoa. (Emt., 260–262)

Corner toteaa, että dokumentin ja dokumentaarisuuden tutkimuksen lisääntyminen, samoin kuin televisiotutkimuksen, on kiitollisuudenvelassa reality-televisiolle. Tarve ymmärtää uudenlaisia genrehybridejä on tuottanut yhä uusia dokumenttia käsitteleviä artikkeleita, kirjoja ja näkökulmia. (Corner 2002b, 140)

However, allowing for this heightened awareness of documentary achievement and its interest, there is a little doubt that the primary cause of a renewed enthusiasm for examining the genre has been growth of the different varieties of 'reality television' throughout the 1990s and the debates that they have generated. (Emt., 140)

Tämä pro gradu -tutkimus asettuu osaksi John Cornerin (2002a, 260–262; 2002b, 140) kuvailemaa kasvanutta kiinnostusta dokumentintutkimusta kohtaan. Samalla se on kuitenkin velkaa etenkin metodologiansa ja juonirakennepuolittamisen osalta elokuvan- ja kirjallisuudentutkimukselle.

3.2. Dokumentti – luovasti epäonnistunut kuva todellisuudesta

Sekä Jouko Aaltonen (2006, 27) väitöskirjassaan että Susanne Päivärinta (2005, 18–21) pro gradussaan määrittelevät dokumenttia suhteessa todellisuuteen. Yksi dokumentintutkimuksen ja dokumenttikäsityksen keskeisimmistä kysymyksistä onkin se, miten dokumentin nähdään kuvaavan ympäröivää maailmaa. Olen kokeiluluontoisesti kysynyt useaan otteeseen eri ihmisiltä, kuinka he määrittelisivät dokumentin. Lähes poikkeuksetta vastaukseen sisältyy jossakin mielessä todellisuuden kuvaaminen. Dokumentin odotetaan kuvaavan todellisuutta rehellisesti ja objektiivisesti. Ajatus on tuttu paitsi jokaiselle dokumentintekijälle niin luultavasti myös usealle journalistille. Samalla ajatus on paradoksaalinen. Voiko todellisuuden kuvata sellaisenaan mitenkään siihen vaikuttamatta? Onko kameran läpi suodattanut kuva maailmasta autenttinen ja todellinen? Vaikuttavatko kuvakulmavalinnat, rajaukset ja vaikkapa äänikäsittely todellisuuden kuvaukseen autenttisuutta nakertaen?

Soramonttuprinsessat-sarjan käsikirjoittanut Oskar Forstén pitää niin ikään objektivistista dokumenttia ongelmallisena näkökulmana. Hän muistuttaa, että dokumentintekijä ei ole ensisijaisesti journalisti, ja hän voi siksi ottaa aiheeseensa subjektiivisen näkökulman.

Ajatus objektiivisesta dokumenttielokuvasta (usein myös cinema veritéksi kutsuttu) on mielestäni naiivi. Vaikka ohjaaja kuinka yrittäisi olla vaikuttamatta henkilöihin kuvaustilanteessa, niin viimeistään valitsemalla tiettyjä kohtauksia lopulliseen elokuvaan ohjaaja sortuu ns. subjektiivisen maailmankuvan välittämiseen. Mikä siis minusta ei ole synty, vaan lähinnä elokuvanteon perusta. Emme ole toimittajia, joten meillä on vapaus tehdä subjektiivisia kuvauksia elämästä mikä tapahtuu kameroidemme edessä – ja sen myös teemme. (Oskar Forstén)²

Jouko Aaltosen (2006, 27) mukaan dokumentin uskottiin pitkään kuvaavan aiheensa totuudenmukaisesti ja esittävän maailmaa katsojalle neutraalisti. Susanne Päivärinta toteaa saman asian hivenen eri sanavalinnoin. Dokumentissa nähdään Päivärinnan mukaan jotakin samaa kuin asiakirjadokumenteissa. Dokumenttiohjelmalla on erityistä todistusvoimaa, joka rakentuu erilaisten tiedostettujen ja tiedostamattomien ratkaisujen kautta. Päivärinta kuitenkin huomauttaa täysin perustellusti, että esimerkiksi John Griersonin perinteinen määritelmä dokumentista todellisuuden luovana kuvaamisena on varsin laeva. Dokumenttielokuvaa on siis pidetty tietynlaisena asiakirjatodisteena, jolla on ollut voimaa kertoa kohteestaan luotettavasti (ks. Päivärinta 2005, 17–18).

Näkökulma dokumentista todellisuuden todisteena tai luovana kuvaamisena on myös omasta mielestäni rajoittunut. Määritelmä jättää dokumentin geneerisen problematiikan ja yhteiskunnallisen sekä esteettisen ulottuvuuden turhan epäselväksi. Olenkin sitä mieltä, että dokumentti tarvitsee ainakin akateemisessa puheessa poikkeuksetta rinnalleen jonkinlaista tukea – kuten moodeja, dokumentaarisuuden käsitettä tai representaatioiden tarkastelua.

Carl Plantinga (1997, 19) antaa dokumentille laajan ja samalla vapaamman määritelmän. Carlingan mukaan dokumentti vakuuttaa uskomaan, että tietyt objektit, entiteetit,

² Haastattelin Oskar Forsténia tähän tutkielmaan etenkin tuotannon työjärjestyksestä, aikataulua ja lähtökohtia ymmärtääkseni. Haastattelu on kokonaisuudessaan liitteessä viisi.

asiantilat, tapahtumat tai tilanteet todella esiintyvät todellisuudessa kuvatulla tavalla. Kyse on siis vakuuttamisesta.

(Documentary) assert a belief that given objects, entities, states of affairs, events, or situations actually occur(ed) or exist(ed) in the actual world as portrayed. (Emt., 19)

Ajatellaanpa vaikka tilanne, jossa nuori opiskelija on lähdössä tekemään dokumenttielokuvaa. Hän ottaa tyhjän paperin ja alkaa suunnitella tulevaa projektia. Ensin hän listaa mahdollisia työkavereita. Valttu, Jugi, Eltsu ja Samppa osaisivat kaikki kuvata ja leikata, mutta haluaako opiskelija päästä lähemmäs kohdettaan pienemmällä porukalla? Voisiko joku sekä kuvata että leikata? Entäpä käsikirjoitus? Pitäisikö se tehdä jo etukäteen? Saadaanko kaksi kameraa? Onkohan tietty valo mahdollista lainata kaverilta? Kuinka paljon tilanteeseen kannattaa vaikuttaa?

Dokumentintekijä joutuu väistämättä tekemään projektin ensimetreistä lähtien valintoja ja näin ollen vaikuttamaan kohteeseensa ja lopputulokseen. Välineet, käsikirjoitus ja tekijöiden asenteet suodattuvat väistämättä tavalla tai toisella osaksi dokumenttiohjelmaa. Itse kuvaustilanteessa jokainen kannustava tai ohjaava sana päähenkilöille muokkaa niin ikään todellisuutta. Kuten Susanne Päivärinta asian toteaa:

Dokumentti on aina tekijänsä voimakkaasti muovaama teos tai tuote. (Päivärinta 2005, 14)

Dokumentintekijän paradoksi onkin pyrkimys todellisuuden kuvaamiseen. Todellisuutta kuvatessaan tekijä tekee väistämättä erilaisia valintoja ja on samalla tuomittu epäonnistumaan. Nykyään suhde todellisuuteen on muuttunut yhä väljemmäksi, sillä dokumentti nähdään usein ensisijaisesti luovana audiovisuaalisena kerrontana (ks. emt., 14; Aaltonen 2011, 17). Vaikka dokumentin arvostus nojaa vahvasti juuri autenttisuuteen ja realismiin, niin se ei ponnista yksinään näistä lähtökohdista. Yleensä dokumentilla halutaan vaikuttaa johonkin. Kuten aiemmin kirjoitin, dokumentilla on jonkinlainen argumentti. Jouko Aaltonen nimittää tätä argumenttia dokumentin ulkomaailmasta hämmästyttäväksi väitteeksi, joka tekijän on esitettävä katsojalle vilpittömästi ja rehellisesti (emt., 16–17). Tekijä haluaa siis kertoa dokumenttinsa avulla jotakin jostakin aiheesta,

henkilöstä tai asiantilasta. Tällöin todenmukaisuus ja autenttisuus eivät ole välttämättä merkittävimmissä asemassa, vaan luova vakuuttaminen audiovisuaalisessa muodossa.

Dokumentti kuvaa ympäröivää maailmaa argumenttinsa näkökulmasta usein elokuvallisin keinoin. Samaan tapaan kuin elokuvantekijä niin myös dokumentaristi haluaa kertoa maailmasta jotakin (emt., 17). Erona on ainoastaan se, että tässä työssä elokuvantekijä käyttää lähtökohtanaan fiktiota, dokumentaristi todellisia kohteita. Sekä elokuvan että dokumentin varhaiset määritelmät perustuivat kuvan indeksiselle luonteelle. Kuvan uskottiin siis olevan kohteensa ja esittävän todellisuuden realistisesti ja autenttisesti.

Elokuvallinen ja dokumentaarinen representaatio ovat kuitenkin väistämättä rajallisia. Realismi rakentuu ennemminkin erilaisista teknisistä ratkaisuista ja yleisön sekä tekijöiden omaksumista yhteisistä koodeista suhteessa yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen aikaan sekä tilaan. Realismi on siis monikerroksista, rakentunutta ja rakennettua. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996, 117–118; Aaltonen 2006, 27–28)

Jouko Aaltonen (2006, 28) kuvaa dokumentin ja kuvan indeksisyyden suhdetta seuraavasti:

Dokumenttielokuva kertoo todellisuudesta, sosiaalishistoriallisesta maailmasta, ja se käyttää hyväkseen valokuvan ja elokuvan indeksisyyttä. (Emt., 28)

Indeksisyyden ohella kuvauksessa voidaan luonnollisesti hyödyntää metaforia, mikä onkin luovuuden korostumisen myötä varsin yleistä.

Rasmus Dahl (2001, 174–175) on kuvannut dokumentin luonnetta artikkelissaan *Distinctions in Documentary Television*. Hän tukeutuu ajattelussaan Carl Plantingan (1997, 19) määritelmään dokumentista. Hän huomauttaa, että dokumentteja katsoessamme hyväksymme Plantingan esittelemän ajatuksen siitä, että dokumentti vakuuttaa meidät uskomaan tiettyihin asioihin.

Katsojina sitoudumme tarkastelemaan ohjelmaa kuvauksena todellisista tapauksista. Dahl vie Plantingan ajatuksen kuitenkin pidemmälle. Hän huomauttaa, että Barnouw'n,

Nicholsin ja Renov'n kirjoittamista dokumentintutkimuksen klassikoista ei löydy dokumentille yhteistä nimittäjää, mikä tekee dokumentin määritelmästä ongelmallisen (Dahl 2001, 174–175).

Dahlin (2001, 175–176) mukaan dokumentista puhuminen kategoriana tai genrenä on lähtökohtaisesti mahdotonta. Jotta genrellä olisi selittävä vaikutus, sillä on pystyttävä refleктоimaan dokumentin oikeaa käyttöä. Dahlin mukaan dokumentti on vaikea käsite juuri tästä syystä. Eri dokumenttien välille on vaikea löytää yhteisiä nimittäjiä tarkasteltiin niitä sitten tekstien, narratiivin, tarkoituksen ja tavoitteiden, sosiaalisten vaikutusten tai tuotantotapojen näkökulmasta. Dokumentti on siis yksinkertaistetusti liian laaja määritelmä, jotta sitä voisi käyttää tarkoituksenmukaisesti selittämään jotakin näkökulmaa ohjelmista ja esityksistä. (ema., 175–176)

Kritiikki on perusteltua, mutta dokumentti tarjoaa mielestäni kiinnostavan tutkimuskentän – käsitteen hämäryydestä huolimatta. Mikäli suostumme hetkeksi tinkimään täydellisen selvärajaisesta genrelokerosta tai dokumentin kategorisen luonteen ruoskimisesta, voimme löytää dokumentin ja todellisuuden, tuotannon, kulutuksen, tavoitteiden sekä vaikutusten suhteesta loputtoman tutkimusalueen.

Tulenkin aineistoa analysoidessani tarkastelemaan *Soramonttuprinsessoja* myös dokumentintutkimuksen klassikoihin tukeutuen. Tiedostan niiden teoreettisen rajallisuuden, mutta nämä perusteoriat yhdessä John Cornerin varsin joustavan dokumentaarisuuden moodin kanssa muodostavat hämäävän dokumentin teoriaan selkeyttä ja johdonmukaisuutta. Klassikoiden avulla pystyn lähestymään aiheitani vanhempien ja viisaampien rinnalla sekä toivottavasti tuomaan dokumentintutkimukseen ajankohtaisuutta ja tuoretta näkökulmaa. Jaan kuitenkin Dahlin (2001, 174–175) kriittisen näkökulman dokumentin genreluonteesta. Seuraavaksi yritän selittää sitä keskustelua, joka dokumentista on akateemisessa piirissä ollut käynnissä jo vuosikymmeniä.

Dokumentin rajoja tai rajattomuutta on lähes mahdotonta hahmotella ilman Bill Nicholsia. Nicholsin monipolviset analyysit dokumentista ovat valaneet pohjan monen myöhemmän dokumenttiteoreetikon ajattelulle. Nicholsin mukaan dokumenttikäsite ei taivu yhden selkeän määritelmän alle tai tottele tiettyä luokittelua (Nichols 1991, 12–13). Dokumentti on vastakkainasettelujen ja muutoksen paikka, ja siksi dokumenttia pitääkin selittää samaan tapaan, kuin me ymmärrämme ja jaamme ympäröivää maailmaa. Dokumentti ei siis ole vastauksen, vaan kysymyksen lähtökohta.

Tärkeämpää kuin käsite itsessään on ymmärrys siitä, mihin käsitettä ja dokumenttia voidaan käyttää. Nichols havainnollistaa tätä toteamalla, että dokumentin voi määrittellä kolmesta näkökulmasta: tekijän, tekstin ja katsojan. Näkökulmista tärkeimmäksi nousee se, joka on tärkein siinä tilassa, jossa dokumenttikäsitettä käytetään. (Emt., 12–13)

Samaan tapaan kuin Jouko Aaltonen ja Susanne Päivärinta niin myös Nichols suhtautuu kriittisesti siihen, että dokumentintekijä pystyisi kuvaamaan todellisuutta autenttisesti. Nichols huomauttaa, että kontrolli on dokumentintekijän avaintyökaluja (emt., 14). Pyrkinessään vaikuttamaan tiettyyn tilanteeseen mahdollisimman vähän, tekijä vaikuttaa ympäröivään maailmaan.

Mikko Keinonen (2005, 79) on omassa pro gradu -työssään kuvaillut oman dokumenttinsa *Häiriköt* tekoprosessia. Keinonen on omistanut yhden luvun kokonaan dokumentin ja journalismin suhteen käsittelylle. Hän kuvailee omia kokemuksiaan siitä, kuinka on joutunut useaan otteeseen dokumentteja tehdessään asettamaan journalismin ja elokuvan vastakkain. Keinonen kritisoi vahvasti tällaisia näkemyksiä. Hänen mukaansa journalismin ja esteettisten sekä dokumentaaristen valintojen ei tarvitse olla ristiriidassa keskenään. Omaa dokumenttiaan hän kuvailee kuitenkin vahvasti elokuvalliseksi tuotannon laajuuden, projektin pitkän keston ja selkeän dramaturgian vuoksi.

Elokuvallisten keinojen käyttö on keskeinen osa paitsi dokumenttia niin myös journalistista dokumenttia. Kummatkin käyttävät todellisuuden kuvaamisessa hyödykseen elokuvallisia tehokeinoja ja kuvan indeksisyyttä. Vaikka dokumentti ei olekaan selkeä genre, niin dokumentilla on aina suhde historiaan ja kuvaamaansa palaan ympäröivästä maailmasta. Dokumenttielokuva-määritelmän alleviivaaminen tarkoittaa näiden elokuvallisten keinojen nostamista aiheen yläpuolelle. On kuitenkin vaikea arvioida, kuinka esimerkiksi katsojat kokevat dokumentin. Näkevätkö he sen dramaturgisena taideartefaktina vai journalistisena dokumenttina?

Dokumentti sijoittuu usein jonnekin fiktiivisen elokuvan ja journalistisen raportin välimaastoon. Journalistiset valinnat voivat vaikuttaa valmiin dokumentin taustalla esimerkiksi etiikkaan liittyvinä valintoina. Dokumentin aiheeseen ja argumenttiin on lisäksi luotava jonkinlainen suhde, objektiivinen tai subjektiivinen. Tällöin tehdään journalistisia valintoja usein journalistisin periaattein. Kuvaustilanteessa ja leikkauksessa saataan aihe kuitenkin ajoittain unohtaa ja keskittyä esimerkiksi leikkauksen rytmiin ja visuaaliseen kauneuteen. Näin journalistinen ja ei-journalistinen limittyvät ja sekoittuvat.

Mikko Keinonen viittaa dokumentin ja journalismin suhdetta pohtiessaan Paul Kriwaczekiin, jonka mukaan yleisö käyttää dokumentti-määritelmää hyvinkin laveasti. Dokumentintekijät taas luottavat dokumentin kuvaavan tosielämän näkökulmia. Kriwaczekin tärkein kommentti dokumentista tässä yhteydessä on kuitenkin hänen lisäyksensä, jonka mukaan dokumentti keskittyy jonkin näyttämiseen, ei kertomiseen. Näin ollen viihdemaailmasta tutut juonnot ja asiantuntijahaastattelut eivät olisi dokumentintekijän keinoja. (ks. Keinonen 2005, 80)

En ole tästä määritelmästä yhtä mieltä Kriwaczekin kanssa. Dokumentti voi mielestäni perustua vaikka kokonaan juonnolle, jos yhteiskunnallisen näkökulman esittäminen on näin mahdollista. Jos dokumentti todella tottelisi tuotannollisia sääntöjä, sille olisi mahdollista määritellä genererajat. Näin ei kuitenkaan ole. Dokumentti on syntynyt tiiviissä yhteydessä elokuvan kanssa, ja tämä historia on läsnä edelleen. Dokumentti pyrkii toki näyttämään tiettyjä näkökulmia, mutta tässä työssään se voi käyttää elokuvallisia keinoja hyvinkin vapaasti ja luovasti.

Dokumentti on siis tiiviissä yhteydessä journalismiin esittäessään omia näkökulmiaan. Samalla se on kuitenkin taiteellinen artefakti ja elokuvallisten keinojen kautta syntynyt kuva aiheestaan. Elokuvallisten keinojen käyttö tosielämän kuvaamiseen tekee dokumenttielokuvan määrittelystä hankalaa rajanvetoa. Viime kädessä kysymyksen dokumentin onnistumisesta tai epäonnistumisesta ratkaisee katsoja.

Nykyään arvostus ja luotettavuus vaatii tuotantotapojen rinnalle haastatteluja, erilaista videomateriaalia, asiantuntemusta ja kovaa faktaa. Realismi ei siis enää rakennu välttämättä mahdollisimman autenttisten teknisten ratkaisujen, vaan yleisön yhteisesti ymmärtämien koodien kautta (ks. Aumont ym. 1996, 117–118). Dokumentaristin pyrkimys ilmaisulliseen totuudenmukaisuuteen ei tässä mielessä siis enää olekaan se kaikkein tavoitelluin ihanne. Samaan tapaan kuin dokumentintekijä ymmärtää totuudenkuvaamisen rajoitteet niin myös katsoja osaa kritisoida aiheen kuvausta.

On ristiriitaista, että dokumentaristi joutuu todellisuutta kuvatessaan vakuuttamaan katsojaa myös muilla kuin autenttisilla esitystavoilla. Speaktaakkelin maailmassa tämä on kuitenkin välttämätöntä. Dokumentaristin on siis pystyttävä myös kertomaan, ei pelkästään esittämään.

3.2.1. Dokumentin juuret ovat elokuvan historiassa

Dokumentin historiallisen kuvan ymmärtämiseksi on lähdettävä liikkeelle elokuvasta, ja vieläpä aivan varhaisesta elokuvasta. Pyrin tässä osiossa muodostamaan dokumentille ja dokumentaariselle kerronnalle historiallisen kontekstin. Dokumenttielokuvan historia kulkee pitkälti käsi kädessä elokuvahistorian kanssa, joten tavoitteenani on ollut padota laajasta perinteestä dokumentin kannalta merkittävimmät virrat. Dokumentin varhaisvaiheita käsittelevien teosten lähtökohtana on usein juuri elokuva ja etenkin 1920-luku. Historiallisen taustan ymmärtäminen pääpiirteissään on ollut välttämätöntä oman aiheeni sijoittamiseksi osaksi tätä jatkumoa. Jos nykydokumenttisarjaa ei voisi sitoa menneeseen, olisi jotakin perustavanlaatuista jäänyt huomiotta. Kuten Bill Nichols (1991, 142) asian ilmaisee:

Always referred but never captured, history, as excess, rebukes those laws set to contain it; it contests, qualifies, resists and refuses them.

Elokuva saati sitten yhteiskunnallisia tai sosiaalisia argumentteja polttoaineenaan käytävä dokumentti ei voi toimia irrallaan omasta ja aiheidensa historiallisesta kontekstistä. Historiaa ei kuitenkaan tavoiteta vain tuotannollisilla ratkaisuilla, vaan se elää itsenäisenä vailla narratiivisia siteitä. (Emt., 142)

Elokuvan ensiaskeleilla kylvettiin myös dokumenttielokuvan siemenet, sillä monet ensimmäisistä elokuva-aiheista napattiin arkielämästä. Näin elokuvalla pyrittiin kuvaamaan todellisuutta ja ympäröivää elämää sekä yhteiskuntaa. Dokumenttielokuvasta itsenäisenä genrenään alettiin puhua vasta 1920-luvulla, kun brittiläinen John Grierson kuvaili dokumentaristi Robert Flahertyn työtä *Moana* (1925) ”dokumentaarisesti todellisuuden luovaksi käsittelyksi”. Jälkikäteen on mahdollista viisastella ja kuvailla useaa *Moanaa* edeltänyttä elokuvaa dokumentiksi. Esimerkiksi Robert Flahertyn ylistettyä elokuvaa *Nanook, pohjoisen poika* (1925) on pidetty lähes yksimielisesti dokumenttielokuvana (Sedergren & Kippola, 18). Oli inuiittielämää kuvannut antropologinen elokuva sitten ensimmäinen dokumenttielokuva tai ei, niin dokumentin rooli osana elokuvan alkuhistoriaa on kiistaton. Dokumentti oli elintärkeä osa elokuvan alkukehitystä.

Dokumenttielokuvan historian näkökulmasta on mielenkiintoista, että koko elokuvan synty ponnisti tiedemiesten tarpeesta dokumentoida ympäröivää maailmaa (Barnouw,

1993, 3–9). Mitä tarkempi dokumentti ympäröivästä maailmasta oli sitä paremmin tietoa saatettiin soveltaa tieteen käyttöön. Dokumentin kehittymistä ajoi siis tarve ja halu kuvata todellisuutta. Kuten aiemmin kirjoitin, niin tämä tavoite on dokumentintekijän paradoksi – mahdoton yhtälö.

Tiedemiesten into elokuvaan kertoo siitä, että elokuva nähtiin alusta lähtien välineenä, jolla oli mahdollista selittää maailmaa. Myös ensimmäisiä, elokuvaa edeltäneitä, sarjakuvauskokeiluja ajoi halu saada kokonaiskuva tietystä tapahtumasta tai tilanteesta. Elokuvan avulla tämä kokonaiskuva saatiin nostettua aivan uudelle tasolle. Varhaisilla dokumentaristeilla olikin usein tiedetausta. Erik Barnouw (1993, 3–9) muistuttaa kuvaavasti, että samaan aikaan Louis Lumièren kanssa elokuvan kuvaustekniikasta oli kiinnostunut myös Thomas Alva Edison.

Konkreettisesti ajatellen hevoskilpailujen, putoavien kissojen ja linnunlennon sarjakuvaamisen jälkeen tekniikka kehittyi, ja vähitellen painopiste siirtyi myös muuhun todellisuuteen ja teollisuuteen. Kuva sulautui yhdeksi liikkeeksi, ja kamera kääntyi 1920- ja 30-lukujen kuluessa yhä tiiviimmin yhteiskuntaan ja viihteeseen. Elokuvalle tuli siis argumentti, dokumentin keskeinen rakennusaine. (Emt., 3–9)

Dokumenttielokuva yleisty 1960-luvulla nopeasti välineiden paranemisen ja etenkin pienenemisen myötä (ks. Rosenthal 1996, 223). Kuvaus- ja äänityskalustoa oli mahdollista siirtää suhteellisen vaivattomasti, mikä pienensi tuotantokoneiston tarpeita. Maailmansotien jälkeisessä maailmassa kamerat olivat yhä kevyempiä ja kuva tallennettiin yhä useammin kaitafilmille. Ammattimaisen dokumenttituotannon rinnalle syntyi pientuotantoa, ja dokumentti laajeni. Samalla eri puolilla maailmaa dokumentti alkoi elää omaa elämäänsä ja monipuolistua. Syntyi valtiollisia dokumentteja, yhteiskunnallisesti kantaaottavaa tuotantoa, taiteellista ja kokeilevaa ilmaisua. Selittäisin itse tätä aikaa dokumentin tuotantotapojen liikkeenä kohti yhä luovempaa todellisuussuhdetta verrattuna konkretiaan ja todistamiseen. Samalla tekijän rooli korostui.

Välineiden keventyminen ja tuotannon helpottuminen avasivat mahdollisuudet täysin uudenlaiselle dokumentaarille lähestymistavalle. Cinéma vérité rikkoi tavallaan siteet vanhaan dokumentin ja elokuvan tiiviiseen yhteyteen. Keskeisenä toimintatapana oli suunnitelmattomuus. Tapahtumia taltioitiin sellaisina, kuin ne sattuvat tulemaan vastaan, ja valmis teos syntyi tavallisesti vasta leikkauspöydällä. (Rosenthal 1996, 223)

Alan Rosenthalin (1996, 223) mukaan cinéma vérité'n keskeisiä tunnusmerkkejä olivat seuraavat piirteet:

- Etenevä tarina ja paljon tapahtumia.
- Ei strukturoitu etukäteen.
- Seuraa tarinaa sitä mukaa, missä ja kun se tapahtuu.
- Paljon kuvamateriaalia. Jopa 40–50 kertaa enemmän kuin valmiissa elokuvassa.
- Vähäinen vuorovaikutus ohjaajan, kamerahenkilön ja kohteen välillä
- Valmistuminen vasta leikkauspöydällä.

Nykyaikainen dokumenttielokuva on tavallaan kaikkien ulottuvilla ja kaikkien tehtävissä. Etenkin nuorille tekijöille cinéma vérité'n kaltainen lähestymistapa on usein se helpoin tie (ks. emt., 224). Samalla cinéma vérité voidaan nähdä edelleen tietynlaista dokumenttituotantoa kuvaavana tuotantotapana.

Pienet digikamerat ja HD-kuvaan yltävät järjestelmäkamerat ovat välineitä, joita voi ostaa lähes kuka tahansa. Lyhytdokumentteja tehdään kouluissa, yliopistoissa, kotikoneilla ja jopa kännyköillä. Valmiit dokumentit on helppo saada esille esimerkiksi Vimeo- ja Youtuben kaltaisissa nettipalveluissa. Jotakin audiovisuaalisen kulttuurin muutoksesta kertoo esimerkiksi se, että Youtubeen ladataan joka minuutti yli 100 tuntia uutta videota (Youtube, 2013). Indie-dokumenttia voi markkinoida sosiaalisessa mediassa ja parhaimmillaan pienellä budjetilla on mahdollista luoda mestariteoksia.

Ib Bondebjergin johdolla väitöskirjansa tehnyt Inge Ejbye Sørensen toteaa dokumenttien asemaa monijulkaisukanavaisessa ympäristössä käsittelevän tutkimuksensa johdannossa, että yhä nopeammat internet-yhteydet, parantunut teknologia ja mahdollisuudet audiovisuaalisen materiaalin lataukseen sekä reaaliaikaiseen streamaukseen verkosta ovat muuttaneet dokumentin markkinoita sekä investoijien että tekijöiden näkökulmasta. Samalla katsojan rooli pelkkänä vastaanottajana on laajentunut niin, että hänen on mahdollista luoda, kommentoida ja ladata omaa tuotantoaan sekä rakentaa

omia katseluaikataulujaan. Julkisen palvelun dokumenttituotanto on puolestaan joutunut joustamaan omasta vahtikoiran paikastaan ja myöntämään yleisön aktiivisen aseman sekä kilpailun kiristymisen. (Sørensen, 2012, 9)

Sørensen (emt., 16) huomauttaa myös, että monikanavaisten dokumenttien markkinoilla tuotanto on tutkimusta edellä. Dokumenttikenttä on jatkuvassa murroksessa, ja perinteinen esteettinen, journalistinen ja halu parempien dokumenttien tekemiseen keskittyvä tutkimus ei ole pystynyt vastaamaan dynamiikaltaan kovaa tahtia muuttuvaan kenttään. Tilanteen voi nähdä mielestäni varsin luonnollisena, joskin haastavana, sillä kriittinen akateeminen katse seuraa lähtökohtaisesti valmiita ohjelmia.

Sørensenin tutkimus ei koske suoranaisesti reality-dokumentti-ajanvetoa, mutta se on laajuudessaan erittäin hyödyllinen jokaiselle dokumentin nykyisyyttä ja tulevaisuutta pohtivalle dokumentintutkijalle tai -tutkijanalulle.

Samaan aikaan, kun indie-dokumentti on vahvistunut, kilpailu kaupallisilla markkinoilla on kiristynyt. Kokeellisuuden rinnalle on tullut yhä selkeämpi suunnitelmallisuus. Käsikirjoituksia, synopsiksia ja suunnitelmia pitchataan muutamalla virkkeellä tuotantoyhtiöille ja mediataloille. Usein esityksen muodon ja mitan päättää joku muu kuin itse tekijä.

Elokuvaohjaaja Pirjo Honkasalo kiteyttää dokumenttielokuvan markkinoiden tilanteen hyvin filosofiselle Niin & Näin -aikakauslehdelle antamassaan haastattelussa:

Eurooppaankin on tullut amerikkalainen tyyli, niin sanottu pitchaus, jossa pitää muutamassa minuutissa kertoa ideastaan. Olen aina kieltäytynyt: I don't pitch, I'm not a bitch! Mä haluaisin sellaisen T-paidan. - - Dokumenttielokuvassa pitchaaminen on aika vaarallista, koska se suosii hyvin konkreettisia aiheita ja vaatii skandaalinomaisen tapahtuman. Erityisen raskasta se on nuorille ihmisille, koska kilpailu on kovaa. (Rantanen 2013, 8)

Honkasalon purkaus on toki ymmärrettävä, mutta samalla dokumentintekoon on tullut järjestelmällisyyttä. Pitchauksen, yhä kirjavamman tuotannon ja indie-dokumenttien myötä olemme saaneet nauttia viime vuosina monista huippudokumenteista. Kilpailu väistämättä värittää dokumentti ja lyhytelokuvakenttää. Dokumenttielokuvan voi nähdä pirstaloituvan yhä moninaisemmille yleisöille. Samaan tapaan kuin journalisminkin.

3.2.2. Suomalainen dokumentti kasvoi kuvailevasta journalistiseksi

Silja Lanas Cavada (2007, 218) on tutkinut Ylen dokumenttituotannon syntyä vuotta 1965 vuoteen 1974. Tuolloin valettiin Ylen dokumenttituotannon perusta. Tutkimukseni kannalta on yhtä tärkeää ymmärtää kotimaista dokumenttituotantoa kuin dokumenttia yleisesti. Teen nyt Cavadan johdolla lyhyen katsauksen Ylen dokumenttiohjelmiin ja siihen maailmaan, jossa suomalaisen televisiodokumentti versosi ja lähti kukoistamaan.

Suomessa dokumenttiohjelmat tulivat televisioon 1960-luvun alkupuolella (ema., 218). Kun omat vanhempani syntyivät vuonna 1961, niin Yleisradion toimintakertomukseen ilmaantui uusi ohjelmaryhmä: Dokumenttiohjelmat. Kyseessä ei oikeastaan ollut nykyisiin dokumenttiohjelmiin verrattava ohjelmatyyppi tai kategoria, vaan ennemminkin erilaista uskonnollista ohjelmaa, tasavallan presidentin puheita, vaaliohjelmiä ja muuta ajankohtaista materiaalia (ema., 219; 599). Ohjelmat olivat kuvailevia, eivät niinkään journalistisia.

Suhde journalismiin kuitenkin vahvistui, kun TV2 perustettiin Tampereelle vuoden 1965 alussa. Kanava avasi dokumenttiohjelmit uuden tilan, ja kanavan silloinen johtaja Hanno Leminen palkkasi uuteen dokumenttitoimitukseen yhdeksän filmitoimittajaa (ema., 218).

Dokumenttitoimituksen tekemisessä ohjelmissa elokuvallinen muoto ja journalistinen sisältö yhdistyivät. Eräänlainen ”kivijalka” oli dokumenttielokuva ja välineistö sekä tekotavat. TV-dokumentti korosti vielä tässä vaiheessa joko muotoa tai sisältöä. Uusi dokumenttitoimitus pystyi kuitenkin irtautumaan muotopainotteisen lyhytelokuvan sekä sisältöpainotteisen uutis- ja reportaasidokumenttien kahleista. Kun dokumenttitoimitus virallisesti perustettiin vuoden 1966 alussa, alkoi suomalaisen televisiodokumentin opetteluaihe. Tekijät tiedostivat muodon ja sisällön välisen problematiikan ja pyrkivät löytämään oman tapansa tehdä. Tuotanto oli alussa kirjavaa, mutta radikalisoitui ja yhteiskunnallistui 1960-luvun loppuun tultaessa. (Ema., 221)

1970-luvun alussa TV2:n dokumenttitoimitus teki omat ohjelmapoliittiset linjauksensa. Sisältö ja yhteiskunnalliset aiheet olivat vakiintuneet ylelläisen dokumentin keskeisiksi piirteiksi. Samalla ajankohtaistoiminnan määrä lisääntyi. Helmikuussa suomalaista televisiodokumenttia pohtinut työryhmä kritisoi etenkin tuotannon tapaa toistaa totuttuja

käytäntöjä, dokumentin institutionaalistumista ja erityisaiheiden yhteiskunnallisten yhteyksien puutetta. Aiheita, muotoa ja etenkin sisältöä olisi työryhmän mukaan pitänyt murskata entistä enemmän. (Ema., 229–230)

Kritiikistä kumpusivat marraskuussa 1972 hyvän dokumenttiaiheiden edellytykset (ema., 230):

- Aihe on yhteiskunnallinen.
- Aihe on välittyvä (teema menee perille TV:n keinoin).
- Huomioitava myös aiheet, joita ei ole riittävästi käsitelty.
- Oikaistaan väärä informaatio.
- Muistettava tavallista ihmistä.

1970-luvun puolivälissä dokumenttiohjelmat erottuivat jo selvästi ajankohtaisohjelmista. Tekijät olivat fly on the wall -hengessä mieluummin näkymättömiä seuraajia kuin tähtiä. (Ema., 233)

TV2:n dokumenttiohjelmien historian suurin yksittäinen käännekohta on ehdottomasti dokumenttitoimituksen perustaminen vuonna 1966. Tämän jälkeen dokumenttitoimitus näytteli keskeistä osaa TV2-kanavan tulevaisuuden ja itsenäisyyden turvaajana. Ulkopuolelta tullut dokumenttituotanto ja taloudellinen paine ajoivat kuitenkin toimituksen alas vuonna 1989. Tilalle perustettiin Dokumenttiprojekti, joka vastasi ulkopuolelta tilattavasta materiaalista. Dokumenttiprojektissa on ajan hengen mukaisesti siirrytty laajoihinkin yhteistuotantoihin, joissa on mukana paitsi kansallisia instituutioita niin myös pohjoismaista ja kansainvälistä yhteistyötä (ema., 235).

Kevään 2012 TV2:n kanavaudistus on tuonut perinteisen Ylen dokumenttituotannon rinnalle nuorempaa yleisöä puhuttelevan otteen. Käytännössä sekä dokumenttisarjojen aiheet että muoto ovat astuneet yhdessä problemaattisen yleisösegmentin alueelle. Tuotannossa hyödynnetään kuitenkin edelleen Dokumenttiprojektin toiminnasta tuttua yhteistuotannollista toimintatapaa.

3.2.3. Dokumentti on laaja ja hämärärajainen genre

Dokumentteja tehdään, kunnioitetaan, tutkitaan, katsotaan, ihailaan ja arvostellaan, mutta dokumentti taipuu huonosti tarkaksi genreksi. Kuten Rick Altman (2002, 29) asian toteaa, niin perinteinen genretutkimus keskittyy liikaa lajityppien puhtauteen ja määrittelyyn kyetäkseen tarkastelemaan esitysten suhdetta esimerkiksi historiasta. Genretutkimus tukeutuu väistämättä yleistyksiin ja jättää usein erilaisuuden huomiotta. Dokumenteissa taiteellinen esitysmuoto, journalismi, viihde ja elokuva törmäävät yhteen muodostaen mitä erilaisempia dokumenttielokuvia ja -sarjoja. Dokumentin genre-määrittelyä tärkeämpää on tämän tutkimuksen kannalta esityksen suhde dokumentin ihanteeseen, puhtaaseen kuvaukseen todellisuudesta.

Genretutkimuksen tausta on vahvasti yhteydessä kirjallisuuden lajitutkimukseen. Genret ovat luokkia ja lajikuvauksia, jotka muodostuvat Altmanin mukaan neljällä tasolla. Ensinnäkin genret toimivat teollista tuotantoa ohjelmoivana kaavana ja mallina. Tästä näkökulmasta genre siis sysää ja antaa lähtökohdan tuotannolle. Toiseksi genre on esityksen rakenteellinen muoto. Saman genren yksittäisistä elokuvista voidaan erottaa samanlainen rakenne. Kolmanneksi genre on kategoria, jota levittäjät ja esittäjät hyödyntävät tuotantoon liittyvissä päätöksissä. Neljänneksi genre on sopimus, joka yleisön on ymmärrettävä esitystä katsoessaan. Yleisöllä on siis tiettyjä odotuksia edellä luetelluista elokuvan lähtökohdista. (Ema., 25–26)

Yksittäisten dokumenttien yhtäläisyydet ja erot asettuvat huonosti tiettyjen rajojen sisään. Dokumentti hyödyntää ja esittää todellisuutta sekä elokuvallisia keinoja mitä moninaisimmin tavoin. Levittäjät ja esittäjät saattavat toki päätöksiä tehdessään hyödyntää ajatusta dokumentista, mutta yleispätevien rakenteellisten ominaisuuksien löytäminen on mahdotonta. Rasmus Dahl (2001, 176) pitää non-fiktiota yleisesti jonkinlaisena yleisgenreinä, jonka alta löytyy pienempiä kategorioita. Eri dokumenttiohjelmilla ei Dahlin mukaan ole keskenään yhteistä diskursiivista toimivuutta.

Dahl listaa John Corneriin tukeutuen kolme dokumentin alakategoriaa, -moodia, -prototyyppiä tai genreä. Nämä kategoriat perustuvat lähinnä siihen, kuinka paljon tekijä lopputulokseen vaikuttaa. Huomionarvoista on, ettei Dahl ole itsekään täysin varma, onko genre tai moodi oikea termi.

Ensimmäisessä alakategoriassa tekijän väliintulo on vähäistä. Tekijä kertoo aiheestaan ilman tavoitteita selittää tai ilmaista. Toisessa alakategoriassa ulkoasussa ilmaisu on vahvasti läsnä. Tulkinnan eksklusiivisuus asettuu tässä kategoriassa kyseen-

alaiseksi. Katsoja voi siis käyttää vapaasti omaa päätään ja päätyä omiin tulkitoihinsa. Kolmas dokumentti on retorinen manifesti. Tekijä on tässä vahva ja täsmällinen argumentoija. Kärjitetysti tekijä esittelemä lopputulos on siis totuus, tai ainakin se esitetään totuutena. (Emt., 176–178)

Omassa työssäni käsittelen dokumentin laajaksi yläkategoriaksi, jonka alla risteilee enemmän tai vähemmän toistensa tyylipiirteitä hyödyntäviä alakategorioita. Reality-televisio on puolestaan näiden alakategorioiden yhdistelmä, mutta joustava ja alati kehittyvä geneerinen yhdistelmä.

3.3. Dokumenttaarisuus – koko tuotantoketjua lävistävä moodi

Dokumenttia merkittävämmäksi on noussut myöhemmässä, ja samalla kiivaammassa, dokumentintutkimuksesta käydyssä keskustelussa dokumenttaarisuuden käsite. Dokumentille on itsessään vaikea määritellä rajoja, mutta dokumenttaarisuuden avulla voidaan lähestyä hyvin erilaisia esityksiä.

Dokumenttaarisuus on adjektiivi, joka voidaan liittää oikeastaan mihin tahansa esitykseen. Paitsi dokumenttielokuva niin myös näytelmä, kirja tai fiktio voi olla dokumentaarista. Iiris Ruoho (2008, 148) toteaa, että dokumenttaarisuuden avulla voidaan tutkia paitsi faktaa niin myös fiktiota. Tällöin dokumenttaarisuus vaatii uudelleenmäärittelyä ja tarkentamista. Ruoho tarjoaa esimerkissään rikossarjojen todellisuussuhteen analyysin apuvälineiksi representaation ja performanssin käsitteitä. Käytännössä Ruoho siis tarkastelee jonkin aiemmin tapahtuneen uudelleenrakentamista ja rikossarjan merkityskäytäntöjen esittämistä (ema., 148).

Tässä tutkielmassa en ota dokumenttaarisuutta selvärajaisena tai hyväksy yhtä universaalista määritelmää siitä, kuinka tiettyä audiovisuaalista esitystä tulisi dokumenttaarisuuden näkökulmasta tutkia. En myöskään muodosta dokumenttaarisuuden tarkastelemiseksi jonkinlaista kehikkoa, mikä voisi toisenlaisessa työssä toimia kategorisoinnin lähtökohtana. Annan sen sijaan dokumenttaarisuuden rakentua vahvemmin analyysini lopputuloksena, aineistosta lähtien, kuin käsitteellisen luokittelun kautta.

Pyrin seuraavaksi kuvaamaan dokumenttaarisuuden käsitteen monipuolisuutta ja antamaan tukevan pohjan myöhemmin esittelemäni analyysin ymmärtämiseksi. *Soramontuprinsessat*-sarjaa analysoidessani olen esitellyt, miten dokumenttaarisuus kyseisessä sarjassa rakentuu.

3.3.1. Dokumentaarisuuden adjektiivi

liris Ruohon (2008, 148) esittelemä huomio dokumentaarisuuden käsitteen rajallisuudesta on tärkeä, koska sokea todellisuuden ja audiovisuaalisen esityksen tarkastelu johtaa helposti vain suurpiirteisiin luokitteluihin. Siksi onkin syytä miettiä, tarvitaanko dokumentaarisuuden käsitteen rinnalle esimerkiksi representaation tai performanssin käsitteitä. Olen omassa tutkimuksessani päätenyt siihen, että dokumentaarisuus on riittävä pääkäsite sarjan juonesta ja tuotannollisista ratkaisuista nousevien asioiden käsittelyyn. Kerronnallisuus on vain analyysini toinen puoli, joka suhteutuu edelleen sarjan tuotannollisiin piirteisiin. Representaatio nousee epäsuorasti tutkimukseen tuotannollisten piirteiden ja kohta esittelemäni dokumentaaristen representaation muotojen eli moodien kautta.

Todellisuus representoituu tuotannollisissa valinnoissa ja yhdistyy lopulta dokumentaariseksi esitykseksi katsojakokemuksen kautta sekä näyttäytyy Ilona Hongiston (2006) ajatusta mukaillen estetiikan ja politiikan kytköksenä (ks. Ruoho, 2008, 149). En suoraan sanottuna ymmärrä, miten dokumentaarilla estetiikalla on Hongiston mielestä erityissuhde juuri politiikkaan. Sosiaaliset kysymykset, luovuus ja sisäinen maailma voivat olla aivan yhtä tärkeitä argumentteja. Ehkäpä Hongisto tarkoittaa sitä, että kaikilla dokumentaarilla esityksillä on jonkinlainen suhde yhteiskuntaan ja siten myös poliittista merkitystä.

Dokumenttisarjat ja reality-televisio ovat aina tavalla tai toisella dokumentaarista toimintaa, koska ohjelma rakennetaan, eli representoidaan, todellisista tapahtumista. Ohjelmalla on siis dokumentaarinen suhde todellisuuteen. Kysynkin sitä, miten todellisuuden kuvaamisen apuna on käytetty fiktiivisestä televisiotuotannosta tuttuja käytäntöjä. Ruoho puolestaan tarkastelee fiktiivistä sarjaa toisesta suunnasta. Hän kiinnittää huomionsa siihen, miten rikossarja hyödyntää tositapahtumia ja tekeytyy tositarinaksi (ema., 149). Mikäli tarkastelisin lähtökohtaisesti fiktiivistä sarjaa tai suhtautuisin *Soramonttuprinsessoiden* sisäiseen maailmaan pääosin rakennettuna, ja todellisilla tapahtumilla vahvistettuna, seuraisin tietenkin Ruohon esittelemää analyysitapaa. Koska näen sarjan genrehybridinä, joka kertoo lähtökohtaisesti todellisuudesta, pidän dokumentaarisuutta tutkimukseni kannalta selkeimpänä ja käytännöllisimpänä käsitteenä.

Itselleni dokumentaarisuus on tärkeä käsite, koska tarkastelemani aineisto liikkuu realityn ja dokumentin välimaastossa. Dokumentaarisuuden käsite auttaa minut hetkeksi

irti dokumentti–reality-jaottelusta ja kohtaamaan aineiston sellaisena kuin se tietyn käsitteen näkökulmasta näyttäytyy. Dokumenttaarisuus on minulle tavallaan todellisuutta, nykyhetkeä, historiaa ja tuotantotapoja yhdistävä silta.

Dokumenttaarisuutta on etenkin dokumentaarisen elokuvantutkimuksen piirissä ymmärretty ja käsitelty juuri representaation eri muotojen avulla. Tämä on tarjonnut edes jonkinlaisen luokittelurungon eri valintojen ymmärtämiseksi. Tässäkin taustalla on ajatus siitä, että tilanteet ja tapahtumat voidaan esittää lukemattomin eri tavoin.

Dokumenttaarisuus edustaa tavallaan niitä tapoja, joilla todellisuutta on pyritty kuvaamaan. Se rakentuu paitsi tuotannollisten ratkaisujen niin mahdollisesti myös vuoropuhelun kautta esimerkiksi yleisön, yhteiskunnan tai historian kanssa. Dokumenttaarisuus rakentuu sitä vahvemmaksi mitä selvemmin se pystyy kuvaamaan todellisuutta. Tässä mielessä puhtaasti dokumentaarinen esitys on mahdottomuus. Dokumenttaarisuutta onkin tarkasteltava suhteessa käyttötarkoitukseen. Lisäksi dokumenttaarisuutta tarkasteltaessa on oltava jokin näkökulma. Omassa työssäni tämä näkökulma on valmiissa esityksessä todentuntuisuuden rakentuminen, genrerajojen hämäryys ja yhteys populaarikulttuuriin.

Bill Nichols (1991, 32) esittää, että dokumenttielokuvasta nousee kuusi dominanttia representaation muotoa, eli moodia. Jouko Aaltonen (2011, 25) kuvailee Nicholisin moodeja dokumentin teon strategioiksi ja todellisuuden esittämisen typeiksi. Koska dokumentti kuvaa todellisuutta eri tavoin kuin fiktio, niin dokumentin tyyppiä on tarkasteltava suhteessa todellisuuteen. Aaltonen havainnollistaa moodien merkitystä dokumentintekijälle vertaamalla niitä fiktiivisten elokuvien genreihin (emt., 25). Tämä on tietysti yksinkertaistus, mutta auttaa ymmärtämään moodien merkitystä tekijälle.

Moodit kehittyvät Nicholisin mukaan suhteessa toisiinsa, ja näin dokumentin uudet muodot löytävät paikkansa yhä uudestaan. Nicholisin puhetapa korostaa dokumenttielokuvia kielenä ja teksteinä, jotka ovat lähtökohtaisesti rakentuneet joko poeettisiksi, selittäviksi, havainnoiviksi, osallistuviksi, refleksiivisiksi tai performatiivisiksi. Lisäksi näiden representatiivisten muotojen rinnalla toimii katsojan sitouttamiseen pyrkiviä valintoja. Tämä on mielestäni tärkeä huomio, kun tarkastellaan dokumenttaarisuuden uusia muotoja. Monet näistä ovat syntyneet tyydyttämään juuri katsojien tarpeita ja viihteellisyysvaatimuksia.

Samaan aikaan ne ovat suhteessa dokumentin historialliseen kronologiaan ja edustavat näin ollen tiettyä aikaa tai murroskautta. On kuitenkin huomattava, että moodit voivat toimia osittain päällekkäin (Nichols 2010, 159). Esittelen nyt lyhyesti Bill Nicholsin moodit.

Poeettinen moodi nousi 1920-luvulla avantgarden perinteestä. Poeettiset dokumentit leikittelevät visuaalisilla assosiaatioilla, rytmillä ja muodolla. Näistä kokeellisista dokumenteista löytyy usein runollisia elementtejä. Jäävät usein varsin abstrakteiksi.

Selittävä moodi pyrkii vakuuttamaan katsojan tietystä asiasta. Tavallisesti suora kertojaääni pyrkii vakuuttamaan ja ohjailemaan katsojaa. Syntyi 1920–1930-luvuilla.

Havainnoiva moodi pyrkii esittämään asiat, kuten ne tapahtuvat. Käytännössä tekijät seuraavat ja taltioivat tapahtumia ja koostavat lopputuloksen vasta leikkauspöydällä. Direct cinema ja cinéma vérité 1960-luvulla edustavat havainnoivaa moodia puhtaimmillaan. Havainnoiva moodi kadottaa helposti laajan kontekstinsa ja saattaa jäädä irralliseksi.

Osallistuva moodi syntyi niin ikään 1960-luvulla, kun tekijä alkoi käydä vuoropuhelua kohteidensa kanssa. Haastatteluista, arkistomateriaalista ja muusta historiallisesta aineistosta tuli keskeinen osa dokumenttia. Koettiin ajoittain tungettelevaksi.

Refleksiivinen moodi hyödyntää dokumenttiin liittyviä vakiintuneita oletuksia ja konventioita. Se hyödyntää ja viittaa dokumenttiin itseensä. Saattaa pahimmassa tapauksessa hämärtää aiheen täysin.

Performatiivinen moodi nousi 1980-luvulla haastamaan objektiivista dokumenttielokuvaa. Se käsitteli aiheita subjektiivisesti ja nosti tekijän aiempaa suurempaan rooliin sekä hyödynsi tunteita.

(Emt., 142–212)

Kun tarkastellaan televisiodokumentteja, ja esimerkiksi Ylen televisiotuotantoa, on suhteellisen selvää, että Nicholsin representaatioiden muodot eivät ole selvärajaisia,

eikä niiden välttämättä pidäkään olla. Luokittelut kuitenkin auttavat ymmärtämään dokumentaarisia valintoja ja siten dokumenttia realistiseen esitykseen pyrkivänä ja silti väistämättä subjektiivisena esityksenä – osana historiaa. Nichols esitteli (1983, 17–32) kyseistä jakoa jo artikkelissaan *The Voice of Documentary*. Artikkelissa Nichols nosti jo jaottelun osaksi kulloistakin vallitsevaa historiallista tai yhteiskunnallista tilaa. Myöhemmin Nichols joutui kuitenkin lisäämään omaan luokitteluunsa kaksi luokkaa, mikä kertoo dokumenttivrtojen muutoksista. Uusien dokumenttien selittämiseksi luokittelua on pystyttävä tarvittaessa muuttamaan.

John Corner (2007, 125) huomauttaa, että dokumentteja tutkittaessa ei voi välttyä tarkastelemasta sitä, mistä dokumentti kertoo. Jos aihetta ei huomioida, dokumentaariin valintoihin on vaikea päästä käsiksi. Corner jakaa dokumentit aiheen ja kerrontatavan perusteella tiheän ja ohuen tekstin kategorioihin. Tiheän tekstin dokumentit sisältävät paljon luovaa materiaalia, kuten kerrontaa tai kuvitusta. Keskeistä on symbolien käyttäminen kerronnan välikappaleina. Ohuen tekstin dokumentit nojaavat suoraan raportointiin, ja keskeisessä asemassa on aihe itsessään.

Aiemmin esittelemäni Rasmus Dahlin ajatukset ovat hyvin samansuuntaisia. Dahl nostaa tekijän käyttämän retoriikan ja argumentaation tason keskeiseksi dokumentteja jatkavaksi kysymykseksi (Dahl 2001, 183). Argumentaation suoruus, autoritaarisuus ja eksplisiittisyys ovat Corneria mukaillen ohuen tekstin käytäntöjä.

Corner viittaa myös dokumentin arvoihin ja funktioihin dokumenttitalouden kautta. Vanhassa taloudessa dokumentaarisuus on lähinnä kansallisuuden, modernin kansalaisyhteiskunnan ja instituutioiden rakentamiseen keskittyvä arvo. Mittarina on dokumentin kyky toimia osana kasvavaa ja kehittyvää valtiota. Uudessa taloudessa taas siirrytään viihteellisyyden ja populaarin alueelle. Dokumentaarisuus on tällöin yleisöä puhutteleva arvo.

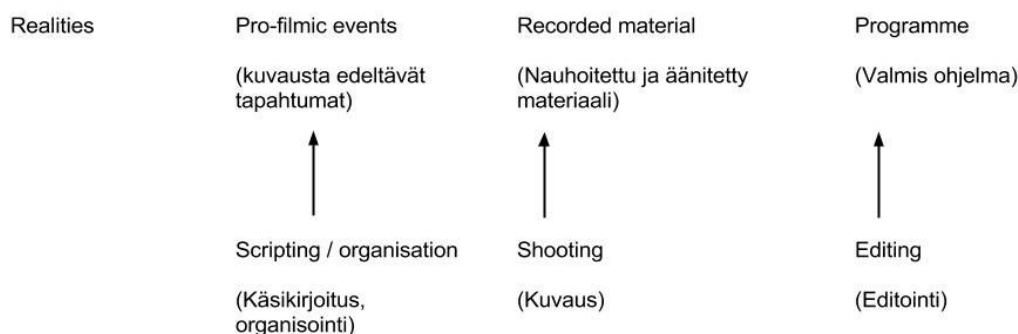
John Cornerin dokumentaarisuus voidaan nähdä koko tuotantoketjua ja -prosessia yhdistävänä moodina. Se voi toimia tietynlaisena autenttisuuden mittarina ja toisaalta auttaa tulkitsemaan dokumentaarisen esityksen vakuuttamiseen pyrkiviä ratkaisuja.

Dokumentaarisuus kertoo siitä, kuinka vakuuttava tietty ohjelma on. Samalla se nostaa autenttisuuden, realismin ja todellisuussuhteen kysymykset mukaan kuin yllättäen. Yhdessä Bill Nicholisin (2010, 142–212) mooditeorian kanssa Cornerin näkökulmat dokumentaarisuudesta adjektiivina ja taloutena tarjoavat loistavan lähtökohdan nuorekkaan dokumenttisarjan analyysille.

3.3.2. Dokumentaarisuus syntyy tekijän valinnoissa

Susanne Päivärinta (2005) on käsitellyt pro gradu -työssään dokumenttia ja dokumentin suhdetta todellisuuteen. Päivärinta käyttää dokumentti-käsitettä sekä viitatessaan dokumenttielokuvaan että tv-dokumenttiin. Hän kyseenalaistaa tarpeen määrittellä teoksen dokumentiksi tai joksikin muuksi. Dokumentti on viime kädessä aina tekijöidensä tuote, artefakti. Se on rakennettu tietynlaiseksi tiettyjen ratkaisujen avulla.

Kuten John Cornerkin (1995, 79) toteaa, dokumentaarisuus rakentuu eri tuotantovaiheissa. Kyse on tavallaan sarjasta paradigmaattisia valintoja eri tuotannon tasoilla. Tekijä muokkaa esittelemäänsä todellisuutta Cornerin mukaan kolmessa vaiheessa. Ensin tuotantoon valmistaudutaan. Jo tässä vaiheessa tekijä asettuu tietynlaiseen suhteeseen esittelemänsä asian kanssa. Sitten seuraa itse kuvausvaihe, jossa tehdään tuotannolliset ratkaisut. Kolmanneksi nauhoitetusta materiaalista editoidaan tietynlainen esitys.



Kuvio 2. Dokumenttituotannon vaiheet ja tuotannon keskeiset dokumentaarisuuteen vaikuttavat valintatilanteet. (Corner 1995, 79)

Rasmus Dahl (2001, 182) huomauttaa dokumenttien tekstuaalista muotoa selittäessään tekijän väliintulon olevan yhteydessä dokumenttitekstin avoimuuteen. Dokumentteja voidaan Dahlin mukaan tarkastella joko suljettuina tai avonaisina teksteinä. Avoimet tekstit painottavat katsojan tulkintaa dokumentista, suljetut taas yrittävät ohjata katsojan tulkintaa mahdollisimman vahvasti. Suljetut tekstit siis toimivat vakuuttavina ja jopa manifestisina argumentteina.



Kuvio 3. Läheisyyden taso erilaisten representaatiostrategioiden tekemisen tapana. (Dahl 2001, 182)

Soramonttuprinsessat-sarjassa tekijöiden vahvaa väliintuloa löytyy esimerkiksi käsikirjoituksesta ja editoinnista. Aseteltujen haastattelutilanteiden sisältämät argumentit on aseteltu käsikirjoituksessa tiettyyn järjestykseen niin, että sarjan päähenkilöt toimivat samalla sarjan epäsuorana kertojaääninä. Tekijöiden argumentointi aiheestaan tapahtuu näin epäsuorasti käsikirjoituksen kautta. Leikkauksessa taas massiivisesta kuvamateriaalista on leikattu tiettyjä tyyllisiä piirteitä painottaen juonellinen ja draamallinen esitys käsikirjoitusta kunnioittaen. Samalla sarjan äänellistä maailmaa on syvennetty.

Sarjan käsikirjoittaja Oskar Forstén huomauttaakin, että käsikirjoitus on dokumentin-
tossa usein vain alustava suunnitelma. Varsinaiset luovat valinnat tapahtuvat jälkikäsit-
telystä.

*Kuten usein käy, niin käsis on suunnitelma minkä mukaan mennään mutta vasta leikkausvaiheessa elokuvan sisältö alkaa hahmottua. Tämän takia olimme on-
nekkaita, että meillä oli yksi YLE:n parhaimmista leikkaajista käytössämme ja
että meillä oli todella avoin dialogi sisällöstä hänen kanssaan. (Oskar Forstén)*

Sarja viittaa aiheeseensa usein epäsuorasti. Tekijöiden argumentointi tapahtuu päähenkilöiden kautta jälkikäsitteilyyn painottuen. Sarja ei pyri kertomaan, mikä on oikein tai väärin, vaan antaa tilaa katsojan omille päätelmille. Siten sarja on enemmän avoin kuin suljettu teksti. Näin katsojalle jää aktiivinen tulkitsijan rooli, mikä on keskeisen tärkeää reality-televisiosta puhuttaessa. Oli sarja sitten kuinka genre-hybridi tahansa, niin se ei ole sortunut suoraviivaisen autoritaariseen kerrontaan.

Rasmus Dahl (2001, 183) alleviivaakin yhtä tärkeää tekijän rooliin liittyvää seikkaa. Vaikka tekijän väliintulo saattaa vaikuttaa suoraviivaisesti tekstiä sulkevalta ja argumentointia parantavalta prosessilta, niin asia ei aina ole näin yksinkertainen. Kun tekstiä muotoillaan uudestaan, niin lopputulos voi olla yllättävä. Käytännössä esimerkiksi nopeat aikasiirtymät juonessa saattavat joskus vaatia selittäviä tekstejä tai kertojääntä. Tämä saattaa kuitenkin helpottaa katsojan tekemien päätelmien rakentumista ilman tekijän argumentoivan väliintulon liiallista korostumista.

Jouko Aaltonen (2002, 13) huomauttaa käsikirjoituksen merkitystä pohtiessaan, että hyvä käsikirjoitus, eli suunnitelma, mahdollistaa improvisoinnin itse kuvaustilanteessa. Käytännön tuotantotilanne ei siis ole suoraviivaista yhteenlaskua. Hyvä suunnittelu, käsikirjoitus, roolitus ja rahoitus antavat tuotannolle mahdollisuuden joustoon ja reagointiin. Dokumentaarisuuden rakentumista ja tuotannon suhdetta tuleekin mielestäni tarkastella kokonaisvaltaisena prosessina, jossa yksi todellisuussuhteeseen vaikuttava asia voi vaikuttaa jopa koko tuotantoketjuun.

Kuvaustilanteessa kuvaaja on hakenut erilaisia kuvakulmia, tarkennuksia ja kamera-ajaja ohjaajan osoittamalla tavalla. Tuotannosta riippuen kuvaaja on kuitenkin aina olosuhteiden armoilla ja näin pakotettu käyttämään myös omaa harkintaansa. Kuvauspai- kalla tehdään myös päätöksiä äänentallennuksesta, esimerkiksi mikityksen osalta, ja valaistuksesta. Kaikki valinnat vaikuttavat väistämättä lopputulokseen ja joko murentavat tai vahvistavat ruuduille tai näytöille päätyvän tilanteen realistisuutta. Oman hankaluutensa tuottaa se väistämätön tosiasia, että valintojen vaikutuksia valmiin teoksen todistusarvoon, realistisuuteen ja autenttisuuteen on usein vaikea tai jopa mahdoton arvioida. Valinnat voivat heittää vielä käsikirjoitus- tai leikkauspöydällä hallitsematonta voltia.

Tutkimuksen näkökulmasta on tehtävä selkeä ero valintojen ja valintojen taustalla painavien syiden välillä. Omassa gradussani en ole eritellyt sitä, miksi tietyt valinnat on tehty. Sen sijaan kiinnitän huomiota erilaisten dokumentaaristen valintojen painoarvoon suhteessa dokumenttisarjan kokonaisuuteen.

3.3.3. Katsoja sitoutuu ja sitoutetaan dokumenttiin

Dokumentaarisien ratkaisujen avulla katsoja saadaan kiinnostumaan sarjasta ja sitoutumaan katsomiskokemukseen. Mitä moninaisempia nämä dokumentaariset valinnat ovat sitä useammalle eri tavalla katsoja voi tiettyyn esitykseen sitoutua.

Katsojan suhde dokumenttiin on tässä pro gradu -työssä toissijainen, mutta sen teoreettinen merkitys dokumentista käydyssä keskustelussa on merkittävä. Se kytkeytyy dokumentin arvokeskustelussa dokumentin sosiaaliseen funktioon ja vaikutuksiin. Etenkin reality-televisiosta käydyssä keskustelussa kysymys ohjelmien sosiaalisesta tarkoituksesta on keskeinen tutkimussuunta. (Corner 2002b, 141–142)

Katsojan sitouttamisen keinojen tarkastelua on havainnollistanut etenkin dokumenttiyleisöjä laajasti tutkinut Annette Hill. Hänen tarkastelunsa on keskittynyt siihen, kuinka katsojat sitoutuvat dokumentaariseen kerrontaan. Hill (2009, 218) korostaa, että muuttuvassa ympäristössä sitouttamisen tavat moninaistuvat. Yleisö käyttää siis samaan aikaan useita tapoja sitoutua tiettyyn dokumenttiin ja aiheeseen. Dokumentin alkuaikoina pelkkä tapahtumien seuraaminen kameralla saattoi vakuuttaa. Nykyään kaivataan kuitenkin jo monenlaista todistusvoimaa, kuten haastatteluja, autenttista videokuva ja vakuuttavaa äänimaailmaa. Sitoutuminen tapahtuu siis usean ratkaisun yhteistuloksena.

Dokumentin murroksessa ja sitouttamistapojen ristitulella katsojan havainnointikyky joutunee koetukselle. Reality-televisiosta voidaan nähdä haastavan perinteisiä kerrontatapoja. Heiluva kamera oli ennen tae autenttisesta tilanteesta. Nykyään se ei kuitenkaan kerro vielä mitään, vaan voi helposti vaikuttaa jopa keinotekoisesta päälleliimattuna.

Dokumentaarisuutta voi myös rakentaa esityksen ulkopuolella esimerkiksi vuoropuhelussa katsojien kanssa. Sosiaalinen media ja markkinointi avaavat täysin uusia haasteita ja mahdollisuuksia dokumentaarille kerronnalle.

Hill on tarkastellut brittiläistä dokumenttiyleisöä tarkkaan. Hän on päätenyt tutkimuksessaan tulokseen, jonka mukaan noin 65 prosenttia brittiläisyleisöstä katsoo dokumentteja ainakin joskus (emt., 219). Tämä on tietysti lohduttavaa, sillä dokumenttien rahoituksesta käydään jatkuvasti keskustelua. Dokumentteja siis edelleen katsellaan. Seuraava kysymys on tietenkin se, että millaista katsojakäyttäytyminen on ja edelleen miten se tulee kehittymään.

Omassa tutkimuksessani en ole pyrkinyt vastaamaan katsojakäyttäytymiseen liittyviin kysymyksiin. On kuitenkin huomionarvoista, että dokumenttisarja toimii ajassa, jossa katsojan sitouttamistavat ovat nopeasti monipuolistumassa ja jo monipuolistuneet. Siinä missä dokumenttia ja reality-televisiota on yhä hankalampi erottaa toisistaan niin myös katsojat hakevat esityksiltä yhä erilaisempia asioita. Hill toteaa, että perinteinen ajatus dokumenteista eliitin ohjelmina pitää paikkansa perinteisten historiaan ja tieteseen keskittyvien dokumenttien kohdalla. Dokusaippua ja reality-tv taas houkuttelevat hyvin erilaisia katsojia. Tämä yleisö seuraa sarjoja ja ohjelmia monipuolisesti, mutta ei ole kovinkaan kiinnostunut perinteisimmästä dokumenttituotannosta.

Tästä näkökulmasta ohjelmahybridit yhdistävät eri katsojasegmenttejä. Perinteisen dokumentin ystävät nauttivat mahdollisesti yhteiskunnallisesta tai sosiaalisesta argumentista. Dokusaippuan ja realityn ystävät taas tunnistavat ehkäpä saippuasarjoista tutun rakenteen tai muut viihteelliset elementit.

Onkin mielenkiintoista, miten yleisö jakaantuu moodirajojen hämärtyessä eri ryhmiin. Tyyllilliset muutokset tiedostetaan Hillin mukaan hyvin, mutta tietoon reagoidaan vaihtelevasti. Monipuolisesti kaikkea faktuaalista ohjelmatarjontaa seuraavien katsojakäyttäytyminen näyttäisi Hillin tulosten perusteella olevan kovimmassa murroksessa. Juuri tässä välissä toimivat myös dokumentaarista ainesta hyödyntävät tv-sarjat.

Tutkielman aiheeseen suhteuttaen katsojaryhmien sirpaloituminen kertoo dokumentin, realityn ja dokusaippuan köydenvedosta. Dokumenttaarisuuden muutos on varsin jaettu ajatus tutkijoiden keskuudessa. Muutoksen nopeus, muoto ja vaikutukset ovat kuitenkin vaikeasti ennustettavissa. Niin sanottujen yleiskatsojien muuttunut käyttäytyminen pakottaa väistämättä tarkastelemaan uusia dokumenttaarisuuden muotoja sekä kriittisesti että avoimesti.

3.4. Populaari painostaa

Tyttö kaasuttaa autonsa lähtöviivalta kohti ensimmäistä mutkaa, ja kuva pyörähtää auton ahtaaseen sisätilaan. On mahdotonta tunnistaa, kuka ratissa istuu. Ilman täyttää painostava moottoreiden ulvonta. Ennen mutkaa kierrokset laskevat, ja vanhat koneet jättävät muutaman lyönnin väliin. Kuin heikko sydän iskisi aivan liian kovalla tahdilla. Taustalla soi rautalankarokki. Lähellä taistelu ensimmäisestä paikasta ensimmäiseen mutkaan on eläimellistä. Kaukaa soran ja pölyn keskeltä kaikki näyttää kuitenkin järjestelmälliseltä. Kokeneet silmät voivat analysoida tilanteen hetkessä. Musiikki soi ja

autot katoavat radan kätköihin, pimeälle puolelle, jolta ne hetken päästä ilmestyvät katkonaisena letkana. Katsomossa seisova mies kiroaa.

Tällaiset kohtaukset seuraavat *Soramonttuprinsessoissa* toisiaan. Ajoittain tuntuu, että todellisuudessa katson toimintaelokuvaa tai musiikkivideota. Dokumentti imee itseensä populaarikulttuurista tuttuja kerrontatapoja. Se venyttää ja häivyttää niitä rajoja, joita arvostettu dokumentti on viimeisen vuosisadan kuluessa itseensä imenyt. Se seuraa sivusta kuin karpänen katossa, mutta käyttää tukenaan elokuvallisia elementtejä, nopeita leikkauksia, musiikkia ja voimakasta äänimaisemaa. Onko *Soramonttuprinsessat* siis populaarikulttuuria?

Johan Fornäs (1998, 177–178) erottaa populaarikulttuurista kolme piirrettä. Ensinnäkin populaarikulttuuri voi olla peräisin kansan arjesta. Toiseksi se on yleensä kansan suosiossa. Kolmanneksi se on saatettu tuottaa kansaa varten. *Soramonttuprinsessat* ponnistaa jokkisperheen arjesta. Kansan suosio ei välttämättä ole taattu, mutta sitä on ainakin pyritty saavuttamaan erilaisin keinoin.

Dokumentti nauttii arvostusta ja on siten perinteisessä mielessä korkeakulttuuria. Jako korkeaan ja matalaan kulttuuriin sekä eliittiin ja massaan on Fornäsin mukaan ”koodattu yhteiskunnallisiin maku- ja arvojärjestelmiin ja kytketty tiettyihin instituutioihin tai kiertokulkuihin, jotka tuottavat, levittävät ja arvioivat kulttuurisia muotoja” (emt., 177). Ymmärrän populaarikulttuurin massojen hyväksymänä kulttuurina. Populaarikulttuuri ei ole välttämättä tuotannollisesti tarkasteltuna massakulttuuria, vaikka se olisikin massojen mieleen. Myös matala–korkea-jaottelu on mielestäni vanhahtava ja siksi tässä tutkimuksessa suhteellisen merkityksetön.

Vaikka *Soramonttuprinsessat* voidaan nähdä populaarikulttuurina, olen lähestynyt sarjaa tietoisesti dokumentin näkökulmasta. Viihteellisyyden ja populaarikulttuurin muodot ovat haastaneet dokumenttia ja dokumentaarisuutta kuin luonnostaan – etenkin genrehybriditeetin kautta.

Mielestäni on tärkeää kysyä, sulkevatko tietyt määritelmät toisensa pois. Jos tarkastelen *Soramonttuprinsessat*-sarjaa dokumenttina, niin teenkö heti ensimmäisestä havainnostani lähtien virheen? Mitä jo huomaankin jossakin vaiheessa, että sarjassa käytetyt, fiktiivisestä elokuvamaailmasta tutut, tehokeinot kumuloituvat niin merkittäväksi osaksi sarjaa, että minun pitäisikin tarkastella sarjaa aivan jostakin muusta näkökulmasta? Lakkaako *Soramonttuprinsessat* jossakin pisteessä olemasta enää dokumentti? Kääntävätkö Bill Nichols ja John Corner minulle selkänsä ja astelevat takaisin

korkeamman kulttuurin pariin? Johan Fornäs on vastannut tähän problematiikkaan laajemmin kulttuuria ja populaarikulttuuria tulkitessaan.

Kuten kulttuuri yleensä, myös populaarikulttuuri koostuu symbolisista artefakteista (teksteistä laajassa mielessä) ja merkityksellistävistä käytännöistä (taivoista tehdä asioita, luoda ja tulkita tekstejä), ja aivan kuten alakulttuurikin, se on pikemminkin geneerinen kuin luokitteleva käsite. Sen avulla tehdään ero tuotteiden välille, mutta yksittäiset teokset voivat itse asiassa liikkua korkean alueelta matalaan ja päinvastoin, ajasta ja kontekstista riippuen. (Fornäs 1998, 179)

Dokumentti on kulttuuria. Se esittää tietyn asian symbolisilla artefakteilla tietyssä muodossa. Se tulkitsee maailmaa ja rakentaa useimmiten argumenttinsa ympärille tarinan tai ainakin jonkinlaisen katsojan tulkittavissa olevan muodon. Fornäs (1998, 179) selittää, että populaarikulttuuri on geneerinen käsite. Se ei taivu selkeäksi luokitteluksi, samaan tapaan kuin dokumentti. Kuulostaako tutulta? Dokumenttikan ei taivu selkeäksi genreksi, kuten olen jo aiemmin maininnut. Siksi alan kirjallisuudessa onkin useimmiten päädytty tarkastelemaan juuri dokumentaarisuutta dokumentin sijaan. Toinen dokumentin näkökulmasta mielenkiintoinen huomio on se, että yksittäiset teokset voivat liikkua korkean kulttuurin alueelta matalaan ja päinvastoin, ajasta ja kontekstista riippuen.

Tässä ajassa edellä mainitusta liikkeestä on tullut dokumentin maailmassa niin keskeistä, että John Corner on nimennyt prosessin ja dokumenttimaailman murroksen postdokumentaariseksi. Ensinnäkin, dokumenttikäytännöstä lainataan dokumenttimaista ilmettä kaikenlaisiin ohjelmiin. Toiseksi, performatiivisuus ja pelillisuus ovat nousseet keskeiseksi osaksi dokumenttia. Kolmanneksi katsomisen tavat ja ohjelmien arvostus ovat muuttuneet ja muuttumassa. (Corner 2002, 149–151)

Tällä alueella reality-televisio ja dokusaippuan kaltaiset dokumentin alakategoriat tai itsenäiset geneeriset määritelmät ammentavat dokumentin historiasta, kerrontavoista ja arvostuksesta. Samaan aikaan dokumentti imee käytäntöjä ja elementtejä fiktiosta, viihdeteollisuudesta ja reality-maailmasta. Jos reality-televisio on ohjelmaa massoille ja dokumentti ohjelmaa ajatteleville, niin Fornäsin selitystä mukaillen liike on matalasta korkeaan ja korkeasta matalaan kulttuuriin.

Korkean ja matalan kulttuurin, populaari- ja korkeakulttuurin sekä viihteen ja dokumentin sekoittuminen voidaan nähdä myös laajemmassa mittakaavassa osana television murroskauden. Jim Collinsin mukaan postmodernismi voidaan nähdä joko sankarillisena kokeellisuuden murroksena, joka etsii muotoa koko kulttuurista. Toisaalta se voidaan nähdä syvällisen elitismien aikakautena. Tällöin postmodernismi viittaa siihen, että liikomme pois sisäisestä avantgarden maailmasta kohti ympäröivää arkitodellisuutta. (Collins 2000, 759)

Collinsin näkökulmasta reality-television kunniamarssi television kärkiohjelmatyypiksi voidaan siis nähdä osaksi postmodernin ajan liikettä pois abstraktiosta kohti realismia ja sisäisestä maailmasta kohti arkitodellisuutta. Reality-televisio saattaa olla luonnollista jatkumoa kansan kaipauksesta ympäröivän maailman realistiseen kuvaukseen. Mikäli reality-televisio nähdään dokumentin alakategoriana, niin liikkeen voisi selittää kokeellisen dokumentaarisuuden popularisoitumisena yhä konkreettisempaan, autenttisempaan ja realistisempaan kerrontaan. Tosin paradoksaalisesti tämä liike kohti realismia on tehty vahvasti fiktiivisen kerronnan keinoin tukeutuen.

3.4.1. Reality-televisio pakenee selkeitä määritelmiä

Todellisuusteleviossa me näemme, kuinka ihan tavallisina päivinä ihan tavallisilla kaduilla vastaan kävelevät ihan tavalliset ihmiset sekoilevat ja ajautuvat sosiaalisiin kriisitilanteisiin. Heidän kestämykseen venytetään ja katsotaan, miten psyyke toimii. Reality-televisioon liittyy aina tietynlainen voyeristinen mielenkiinto. Se on tavisten tirkistelyä ja, uskokaa tai älkää, myös päähenkilöiden toiminnan kriittistä analysointia.

Reality-television varhainen tutkimus lähtee 1990-luvun alkupuoliskolta. Todellisuustelevioon liittyvät pelot ja kriittinen suhtautuminen johtivat etenkin dokumentintutkimuksen piirissä reality-television genre-elementtien tutkimukseen. Ohjelmien leviäminen, formaattitelevision räjähdysmäinen kasvu ja faktan sekä fiktion sekoittuminen pakottivat tutkijat, kuten John Cornerin ja Bill Nicholisin, tarkastelemaan reality-televisiota osana dokumentin murrosta. (Hill 2005, 9) Esittelen tässä kappaleessa reality-television piirteitä ja siitä käytyä nykykeskustelua.

Reality-televisio pakenee dokumentin tavoin selkeärajaisia määritelmiä. Su Holmes ja Deborah Jermyn (2004, 2) toteavat reality-television määritelmän vaikeaksi, koska sen luonne on dokumentin tapaan hybridinen. Reality-televisio hyödyntää sekä fiktiivisestä että non-fiktiivisestä tuttuja kerrontatapoja ja piirteitä. Siinä missä julkinen televisio on

pitkään pyrkinyt pitäytymään ja luokittelemaan fly on the wall -tyylisiä ohjelmia uudentyyppisiksi dokumenteiksi, kaupallinen televisio on mielellään ottanut käyttöönsä dokusaippuan ja reality-televisio-ohjelmien kaltaisia luokitteluja ja kategorioita (ema., 7).

Holmes ja Jermyn huomauttavat, että genre ei ole enää paras käsite reality-televisio-käsitteellistämiseen. Sen sijaan reality-televisio-teoreettisen määrittelyn tulisi kytkeytyä sen geneeriseen hybriditeettiin, historialliseen suhteeseen, muotoon sekä edellä mainittujen teoreettiseen, kriittiseen ja metodologiseen tutkimukseen (emt., 2). Tämä näkökulma on mielestäni erityishuomion arvoinen, koska reality-televisio-ohjelmisto on yhä värikkäämpää ja monipuolisempaa. Tarkkojen rajojen sijaan tulisi keskittyä erityispiirteiden ja alakategorioiden selventämiseen. Myös Heidi Keinonen (2013, 32) huomauttaa, että todellisuustelevision muodot ovat murtaneet perinteistä television genrejärjestelmää. H. Keinonen tarjoaakin tutkimukselliseksi käsitteiksi dokumentintutkimuksesta tuttuja televisuaalisia moodeja ja dokumentaarisuutta, joita olen selittänyt aluvuorossa 3.1.3. (ema., 32).

Vaikka reality-televisiosta annettiin jo 1990-luvulla erilaisia määritelmiä, niin tarjonnan laajuus ja vaihtelevuus ovat ajaneet reality-televisio-määrittelyn tilanteeseen, jossa selkein ja kiistattomin määritelmä on seuraava:

Ultimately, and importantly, it is perhaps only possible to suggest that what unites the range of programming conceivably described as 'Reality TV' is primarily its discursive, visual and technological *claim* to the real. (Holmes & Jermyn 2004, 5)

Reality-televisio on siis pohjimmiltaan todellisuuden kuvaamista siinä missä dokumenttikin. Kuvaavaa on myös se, että dokumentintutkimuksen klassikot, etenkin John Corner, ovat keskeisessä osassa reality-televisio-määrittelyssä ja sen muotojen ymmärtämisessä. Reality-televisiossa todentuntua ja autenttisuutta rakennetaan samaan tapaan diskurssiivisella, visuaalisella ja teknologisella tasolla kuin dokumenteissakin. Tästä näkökulmasta en pidä harhaanjohtavana ajatuksena reality-televisio-ymmärtämisestä tietynlaisena dokumentin ja joissakin tapauksissa samaan aikaan vihteellisempien ohjelmatyyppien alakategoriana. Tällöin palataan kuitenkin Holmesia ja Jermynia seuraten terminologiseen luokittelukeskusteluun, mikä saattaa jättää pimentoon muita merkityksellisempiä näkökulmia – kuten ohjelmien yhteiskunnalliset ja poliittiset suhteet.

Ib Bondebjerg (2002, 159; 2014) huomauttaa puolestaan, että reality-televisio on etenkin maailmanlaajuisten ohjelmaformaattien myötä muuttanut globaalin ja paikallisen suhdetta. Reality-televisio tuo todellisessa tai lavastetussa paikallisessa ympäristössä tapahtuvat asiat globaalille tasolle. Samalla se hyödyntää tiettyjä dokumentista tuttuja ominaisuuksia. Ohjelmaformaatit ovat tavallaan todellisuuden kuvaamisen konteksti tai viitekehys. Näin reality-televisio näyttäytyy paitsi genrehybridinä niin myös globalisoituvan ja mainonnan kyllästämän mediakulttuurin metaforana tai oireena. (Ema., 159; Hill 2005, 7)

Bondebjerg näkee reality-televisio laajemmassa mielessä jokapäiväisen elämän medioitumisen reflektiona. Verkottuneessa yhteiskunnassa yleisö tarvitsee mahdollisuuksia peilata ja leikkiä identiteeteillä. Bondebjerg vertaa reality-televisiota dokumentin eri kategorioihin ja löytää ainakin kolme selvää reality-televisio alakategoriaa:

Dokusaippuassa hyödynnetään draamasarjojen jatko- ja katkosarjoista tuttuja ominaisuuksia. Ohjelmalla on selkeä kronologinen rakenne ja yhdestä kahteen päätarinaa. Päätarinoiden lisäksi yksittäisten jaksoiden sisällä on pienempiä tarinoita. Tuotannossa hyödynnetään esimerkiksi voice-over-kertojaääntä ja fly on the wall -seuranta. (Bondebjerg 2002, 171)

Reality-makasiini on journalistinen makasiiniohjelma, joka kertoo yleensä rikostarinoita tai muita sattumuksia human interest -tyyliin. Ohjelmassa journalistinen diskurssi yhdistyy dramaattiseen kerrontaan, sosiaaliseen melodraamaan ja rikos- sekä etsivägenreihin. Autenttinen kuvamateriaali oikeista tapahtumista näyttää keskeistä osaa, ja ohjelmalla on yleensä juontaja. Ohjelmat noudattavat usein klassisesta melodraamasta tuttua draamankaarta. (Ema., 171–172)

Reality-show'ssa tavalliset ihmiset seikkailevat oudoissa tilanteissa toistensa kanssa tai toisiaan vastaan. Kyseessä on eräänlainen sarjamuotoinen peliohjelma. Usein keskiössä on sosiaalinen kokeilu. (Ema., 172)

Kyseinen jaottelu on varsin karkea, mutta toimii esimerkkinä siitä, kuinka reality-televisiosta voi muiden ohjelmatyyppien tapaan löytää yhteisiä elementtejä ja piirteitä. Tämä

voi auttaa tulevaisuudessa tietynlaisten ohjelmien tutkimista ja systemaattista analysointia.

Mikko Hautakangas (2007, 384) kuvailee suomalaista reality-televisiota angloamerikkalaisesta televisioperinteestä nousseena viihteenä, joka ei seuraa tarkkaa käsikirjoitusta. Hautakankaan määritelmän keskiössä ovat reality-televisiossa esiintyvät ihmiset, eli tavikset. Näiden ei-julkisten todellisuutta kuvataan todellisuustelevisiossa arkisessa elinympäristössä tai vaihtoehtoisesti rakennetussa tilassa. Reality-televisio määritelmän moninaisuutta ja laajuutta kuvaa se, että lähes kaikkea taviksia käsitteleviä ohjelmia nimitetään nykyään tosi-TV:ksi. Määrittelyn alle mahtuu kuitenkin useita ohjelmatyyppejä ja ohjelmatyyppien hybridejä (ema., 384).

Tavisten edesottamusten kuvaamisessa on omat vahvuutensa. Tuotannon näkökulmasta reality-sarjoilla saadaan television prime time -ohjelmistoa suhteellisen halvalla. Anette Hill (2005, 6) antaa esimerkin tuotannon hinnasta. Käytännössä yksi tunti laatu-draamaa maksaa Yhdysvalloissa noin 1,5 miljoonaa dollaria. Reality-televisio pystyy tuottamaan samalle ohjelmapaikalle tunnin jopa seitsemän kertaa halvemmalla, noin 200 000 dollarilla. Tuotanto on lähes poikkeuksetta varsin kevyttä, koska näyttelijät ovat tavallisesti mukana ilman palkkaa, käsikirjoittajia on vähemmän kuin fiktiotuotannossa ja tuotantotiimi on yleisesti pienempi. Reality-televisio onkin muutamassa yleisesti televisiotoiminnan markkinoita ja televisiomainontaa, esimerkiksi product placementin osalta, ainakin Yhdysvalloissa (emt., 6). Reality-televisio pelätäänkin jyrävän laatudraaman ja johtavan massayleisön järjen perikatoon.

Anette Hill (2005, 8) suhtautuu varauksella reality-televisio perinteiselle kritiikille, jonka mukaan todellisuustelevisio addiktoi, lihottaa ja tyhmentää katsojansa. Helppo viihdehuttu on rajuimman kritiikin mukaan yksi suuri joukkoharhautus (ks. myös Bourdieu 1999, 114). Hill puolustaa reality-televisiota suuntaamalla katseensa ohjelmaformaattien kehittymiseen. Kaiken reality-televisio niputtaminen yhdeksi ohjelmatyypiksi on ongelmallista, koska sarjojen toimintaperiaatteet ja tuotantotavat ovat moninaistuneet sitä mukaa, kun tuotanto on lisääntynyt. Oman käsitykseni mukaan reality-televisioon on kohdistettava kriittinen katse, mutta luovuuden osuutta monissa todellisuustelevisio-ohjelmassa ei pidä väheksyä. Lisäksi vaikkapa pelastustyöntekijöiden tai poliisien arkityön seuraamisella voi olla yhteiskunnallistakin merkitystä. Faktan ja fiktion sekoittuminen vaatii samanlaista medianlukutaitoa kuin kaikki muukin monipuolisuuden median käyttäminen.

Ymmärrän reality-televisio hyvin samalla tavalla kuin dokumenttitelevisioinkin. Reality-tv on eräänlainen laaja yleisgenre, joka ei yksinään kerro kohteestaan juuri muuta

kuin, että tämän yleisgenren edustajalla on jonkinlainen suhde todellisuuteen. Katsojan näkökulmasta yleisgenre voi herättää konnotaatioita, joista yleisimmät liittyvät luultavasti faktan ja fiktion sekoittumiseen sekä viihteellistymiseen. Reality-televisio hyödyntää kerronnassaan sekä dokumentaarisia että viihteellisiä elementtejä ja on liikkeissään nopea. Yleisgenrenä reality-televisio on laaja ja hyvinkin joustava.

Olen ajoittain huolissani etenkin formaattireality-television paikasta televisio-ohjelmistossa. Samaan aikaan näen kehityksen taustalla myös kirkkautta. Reality-television myötä laatudraaman on todellakin oltava laadukasta. Samaan tapaan dokumenttisarjojen on pystyttävä houkuttelemaan. Suurin pelkoni on se, että usko laatuun ja ammattitaitoon katoaa. Pohdinta sisällön ja laadun merkityksestä on kuitenkin laajuudessaan massiivinen ja kaikkia välineitä sekä koko audiovisuaalista kulttuuria lävistävä.

3.4.2. Tositelevisio ja dokumentin symbioosi

Kutsuimme sitä (sarjaa) koko tuotannon ajan sarjamuotoiseksi dokkariksi tai dokkarisarjaksi, emmekä realityksi – mutta mitä genreä sarja ulkopuolisen mielestä edustaa niin se on toinen juttu, eikä sillä ole oikeastaan mitään väliä. Pääasia että ihmiset katsoivat sarjaa ja kokivat jotain - kuinka pientä tai suurta se nyt olikaan. (Oskar Forstén)

Näin Oskar Forstén kiteyttää genremääritelmien tyhjyyden tekijän näkökulmasta. *Soramonttuprinsessat* oli tekijöille alusta lähtien dokumentti, eikä ohjelmapaikka muuttanut suhtautumista miksikään. Tekijöiden tavoitteena oli antaa katsojille kokemuksia genre-rajoista riippumatta.

Mikko Hautakankaan (2007, 384) huomio genererajojen hämärtymisestä (Holmes & Jermyn 2004; Hautakangas 2007; Keinonen 2013) on *Soramonttuprinsessojen* näkökulmasta kullannarvoinen. Kuten olen jo aiemmin todennut, näen sarjan juuri eräänlaisena genrehybridinä, joka syntyi Ylen kanavauudistuksen tarpeeseen. Heidi Keinonen (2013, 34) huomauttaa, että monet tutkijat ymmärtävät genren tuotantoa ja vastaanottoa yhdistäväksi kirjoittamattomaksi sopimukseksi. Televisiomaailman diskursiivisia käytäntöjä onkin tutkittu yhä enemmän Nicholsin esittelemien moodien ja dokumentaarisuuden käsitteen avulla.

Juhani Wiio on kiinnittänyt niin ikään huomiota todellisuustelevision rajaamisen ja luokittelun ongelmiin (ks. Hautakangas 2007, 385–386). Wiion mukaan yhteisiä tekijöitä tulisi tiukan luokittelun sijaan etsiä ohjelmien sisällöistä. Hautakangas kehottaakin todellisuustelevision perehtyviä kiinnittämään huomiota ensisijaisesti siihen, millaisia ohjelmat ovat ja siihen, mikä näistä ohjelmista tekee erityisiä.

Näin todellisuustelevisiota ei ajatella lajityyppinä, vaan televisiotuotannon (ja myös vastaanoton) ajattelutapana ja asenteena, sisällöllisenä elementtinä, joka voi esiintyä hallitsevana ja leimaavana muilta osin hyvinkin erilaisissa ohjelmissa. Tällainen *reality*-elementti on siis enemmänkin kuvaileva adjektiivi kuin nimeävä ja erotteleva substantiivi, tai sitä voisi nimittää todellisuustelevision diskurssiksi. (Ema., 385–386)

Näin olemme palanneet samaan teoreettiseen kysymyksenasetteluun kuin John Corner dokumentaarisuuden käsitettä hahmotellessaan. Mikäli reality-televisiota tarkastelee todellisuuden ja autenttisuuden näkökulmasta, dokumentaarisuus voi toimia hyvinkin hedelmällisenä lähtökohtana reality-ohjelman tarkastelulle. Siinä adjektiivimuoto on sisäänrakennettuna ja ”millainen” nousee keskeiseksi kysymykseksi. Koska reality-televisio on pohjimmiltaan kuvaus tietyssä tilassa toimivien tavisten todellisuudesta, niin tätä todellisuuden kuvausta voidaan lähestyä Hautakankaan esittelemän reality-elementin, tai todellisuussuhteen näkökulmasta dokumentaarisuuden käsitteen kautta.

Kuten olen aiemmin tutkielmassani maininnut, Heidi Keinonen on tutkinut *Iholla*-sarjassa käytettyä geneeristä sijoittelua. Kyseisellä nimityksellä hän viittaa Susan Murrayn (2009, 69) huomioon televisioyhtiöiden tavasta kontekstualisoida tietty ohjelma esimerkiksi reality-televisioksi tai dokumenttisarjaksi (ks. myös H. Keinonen 2013, 36–37). Tällöin kyseiseen genreen tai kategoriaan liittyvät merkitykset kiinnittyvät katsojien mielessä sarjaan. Näin sarjasta voidaan markkinoinnin keinoin rakentaa tietynlaisia ennako-odotuksia ja kääriä ohjelma valmiiksi eräänlaiseen pakettiin.

Reality- ja dokumentti elävät siis rinnakkain toisistaan nauttien ja kärsien. Populaarikulttuurin, saippuaopperan, dokumentin ja Hollywood-draaman puskeminen dokumentin alueelle pakottaa dokumenttia muuttumaan. Samalla dokumentti voi kuitenkin myös hyötyä laajoja yleisöä houkuttelevista esitysmuodoista ja geneerisistä piirteistä.

3.5. Sarjallisuus

Soramonttuprinsessat huristelivat suomalaisten televisioruutuihin ja tietokonenäyttöihin kerran viikossa. Tarina jatkui ja rakentui ajoittain siitä, mihin se viimeksi oli jäänyt. Joskus hypättiin reilusti taaksepäin aikaan ennen uutta rakkautta. Muisteltiin ja ajettiin eteenpäin pölyävillä sorateilla. Katsoja pääsi elämään ja jännittämään mukana viikosta toiseen. Kuulostaako tutulta? Istuiko teidänkin äitinne iltapäivisin jännittämässä, herääkö *Kauniiden ja rohkeiden* Taylor taas henkiin?

Kun katson *Soramonttuprinsessoja* sarjana, joudun väistämättä miettimään, kuvaako kyseinen määritelmä tutkimukseni kohdetta tarpeeksi hyvin ja osuvasti. Olen kuvaillut luvun kolme muissa alaluvuissa dokumentin, dokumenttaarisuuden ja reality-televisiön käsitteitä. *Soramonttuprinsessat* on kuitenkin dokumenttaarisestakin näkökulmasta katsottuna sarjallinen esitys, mikä asettaa sen tietynlaiseen erityisasemaan esimerkiksi elokuvaan verrattuna. Mikä sarja oikeastaan on ja millaisia ominaispiirteitä sarjallisella esityksellä on verrattuna esimerkiksi yksittäiseen dokumenttielokuvaan? Onko sarja vain osiksi pätkitty elokuva vai jotakin aivan muuta? Mitä sarjan osat ovat? Kuinka kokonaisuus rakentuu?

Jeremy Butler (2006, 30) toteaa sarjamuotoisuuden olevan television narratiivisen kerroksen perusmuoto. Se ponnistaa radioperineestä ja television radioon pohjautuvasta alkuhistoriasta. Nykyään televisio ei enää ole ääntä ja rätiseviä mustavalkokuvia, mutta sarjamuotoisuus on edelleen voimissaan. Butler huomauttaa myös, että sarjallisuutta on esiintynyt myös kirjallisuudessa (*Tarzan* ja *the Hardy Boys*) ja elokuvissa (*Nightmare on Elm Street* ja *Rocky*). Suomessa perinne on niin ikään selvästi nähtävissä. Sekä *Pertsu ja Kilu* että *Pekka ja Pätkä* seikkailivat valkokankaalla kerta toisensa jälkeen.

Heidi Keinonen (2011, 31) nostaa Butleria mukailleen sarjan rinnalle sarjallisuuden käsitteen. Hän toteaa, että ”sarjallisuus ilmenee sarjamuotona”. Sarjan eri episodeja yhdistävät tietyt yhteiset piirteet. Samalla ne voivat kuitenkin erota tietyiltä osin toisistaan. Keinonen kiinnittää huomiota siihen, että sarjat voidaan jakaa katkosarjoihin ja jatkosarjoihin. Sarjojen erot nousevat esiin, kun tarkastellaan ensinnäkin yksittäisiä jaksvoja omina osakokonaisuuksinaan ja toiseksi sarjaa kokonaisuutena.

Katkosarjoissa jokainen jakso tai episodi voidaan nähdä omana kokonaisuutenaan. Draaman kaari ulottuu korkeintaan muutaman jakson mittaiseksi ja episodeja on mahdollista katsoa irrallaan kokonaisuudesta. Sarjan sisältä voi siis erottaa jakson tai muutamien mittaisia draamankaaria.

Jatkosarjassa koko sarjojen muodostama kokonaisuus on yhtenäinen draamallinen kokonaisuus, jossa edetään kohti sarjan lopussa odottavaa loppuratkaisua. Ennakkoletukseni on, että tutkimukseni kohteena oleva sarjamuotoinen dokumentti edustaa lähinnä jatkosarjoista tuttua yhtenäisen kokonaisuuden rakennetta.

Jeremy Butler (2006, 30) muistuttaa kuitenkin, että jatko- ja katkosarjojen välinen ero on muuttunut yhä epäselvemmäksi. Esimerkiksi *Frendit*-sarjassa jokainen jakso on katsottavissa erillään muusta kokonaisuudesta. Tästä huolimatta sarjassa on jatkosarjoista tuttuja ominaisuuksia. Yksittäiset pienet tarinat muodostavat irrallisina yksikköinä yhtenäisen kokonaisuuden, jossa päähenkilöiden suhteet kehittyvät.

Olen itse huomannut tämän rajanvedon merkityksen esimerkiksi huippusuosituissa *How I Met Your Mother*issa ja *Big Bang Theory*ssa. Kummassakin yksittäisiä jaksoja on helppo katsoa, mutta ensimmäisellä ja viimeisellä kaudella katsojalla on aivan erilainen konteksti kuin sarjan alkupäässä. Päähenkilöiden väliset suhteet ovat ehtineet kehittyä ja pienetkin jatkosarjalliset ominaisuudet ovat kumuloituneet, ja sarjan sisäinen maailma on muuttunut huomattavan paljon.

Tällainen katsojan ymmärryksen syventyminen on tavallisesti käsikirjoittajan tietoisien suunnittelun tulos – oli kyseessä sitten todellisuuteen tai fiktion pohjautuva esitys. Sarjallisuudessa tuttuuden merkitys kuitenkin korostuu. Aiemmin tämä tuttuus korostui entisestään, kun televisiosarjat olivat nykyistä vahvemmin sidottuja tiettyyn katseluaikaan. Nykyään katselun tavat ovat kuitenkin muuttumassa.

Soramonttuprinsessat-sarjaa voisi tutkia varmasti useasta eri näkökulmasta, mutta olen tässä työssä keskittynyt edellä mainittuihin teemoihin. Osallistun tutkielmallani etenkin dokumentti- ja reality-sarjoista sekä niiden todellisuussuhteesta käytyyn keskusteluun.

4. Tutkimuskysymyksistä menetelmiin

Tutkimukseni keskiössä on dokumenttisarjan juonellisen ja tuotannollisen rakenteen suhde dokumentaarisuuteen. Kuvailen ensin sarjan rakenteen tuotannon ja perustietojen avulla. Tämän jälkeen analysoin sarjan dramaturgista rakennetta. Lopuksi suhteutan dokumentaariset valinnat juonelliseen kokonaisuuteen ja etenkin juonellisiin käännekohtiin – dokumenttiin painottuen.

4.1. Tutkimuskysymykset

En esitä suoraan mitään väittämää, mutta oletukseni on, että nuorekas dokumenttisarja ja reality-tv ovat käsitteellisesti hyvin lähellä toisiaan. Analyysini suurin haaste on ollut tarkastella sarjaa mahdollisimman objektiivisesti sekä reality-tv:n että dokumenttisarjan näkökulmista.

Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat.

Millainen *Soramonttuprinsessat*-sarjan juonirakenne on?

Kuinka sarjan todellisuutta on kuvattu ja miten sarja rakentuu tuotannon näkökulmasta?

Millainen dokumentaarinen esitys todellisuudesta sarja on?

4.1.1. Aineisto ja menetelmät

Soramonttuprinsessat kuvastaa hyvin sitä, mitä reality-television ja dokumentin yhteentörmäys voi saada aikaan. En peittele sitä tosiasiaa, että sarja on mielestäni onnistunut iskemään jonnekin kahden näennäisen genren väliin.

Päähenkilöiden kiinnostavuus ja tuotannon perinteikkyyys yhdistettynä nuorekkaisiin tuotantoratkaisuihin on tehnyt sarjasta vähintäänkin kohtalaisen hyvin toimivan hybridin. Sarjassa on paljon reality-sarjoista tuttuja elementtejä, mutta esimerkiksi rajattu tila ja pelillisyyden puuttuminen antavat liikkumatilaa argumentin esittelylle ja katsojan ajattelulle.

Soramonttuprinsessat koostuu kymmenestä 25–28-minuuttisesta jaksosta, joita olen lähestynyt kohtaus kerrallaan samalla juonirakennetta luoden. Soramonttuprinsessat on 4KRS-tuotantoyhtiön Ylen TV2-kanavalle tekemä dokumenttisarja, jolla on pyritty vetoamaan etenkin nuoriin katsojiin Kakkosen tavoitteiden mukaisesti. Sain materiaalin käyttööni 4KRS-tuotantoyhtiöltä kymmenenä DVD-levynä. Näin minun oli helppo palata ja selata materiaalia sekä palata epäselviin tai merkittäviin käännekohtiin yhä uudestaan.

Muodostin analyysiani varten ensin taulukon, johon tein omat sarakkeet kohtauksen kuvaukselle, kuvalle, kuvan autenttisuudelle ja ei-autenttisuudelle, äänelle, äänen autenttisuudelle ja ei-autenttisuudelle, musiikille ja tuotannon näkyvyydelle kohtauksissa (liite 1). Vaikka keskityn sarjan realismiin, niin koin autenttisuuden tässä vaiheessa paremmaksi käsitteeksi, koska analysoin yksittäisissä kohtauksissa väistämättä myös omaa kokemustani tuotannollisten ratkaisujen realistisuudesta. Analyysini edetessä näistä huomioista kumuloitui sarjan realismia ja suhdetta ympäröivään todellisuuteen selkeimmin kuvaavat piirteet.

Katsoin sarjan aluksi kerran läpi saadakseni yleiskuvan analysoitavasta aineistosta. Toinen katselukerta vei reilusti enemmän aikaa, sillä merkitsin kohtaus kohtaukselta edellä mainitut tiedot taulukkoon. Samalla kiinnitin huomiota sarjan juoneen ja käännekohtiin.

Saatuani kohtaukset listattua etenin juonirakenneanalyysiin. Tein sarjan juonellisesta rakenteesta visuaalisen esityksen käännekohtien, draaman kaaren ja päämäärärationaalisen analyysin avulla. Tavoitteenani oli tässä vaiheessa luoda selkeä kuva siitä tarinasta, jonka tuotantotiimi katsojalle esitteli.

Juonirakenneanalyysin jälkeen kuvailin sarjan kuvallisia, äänellisiä ja tuotannollisia piirteitä. Käytännössä kävin siis listaamani kohtaukset läpi alue alueelta ja listasin selkeitä esiin nousseita käytäntöjä. Samalla tutustuin kuvan ja äänen merkitykseen dokumentissa.

Viimeisessä ja analyysini kannalta työläimmässä vaiheessa suhteutin tuotannon eri osa-alueista tekemäni havainnot juonirakenteeseen. Pyrin vastaamaan siihen, miten dokumentaarisuus ilmenee sarjan muodossa ja tuotannollisissa ominaispiirteissä suhteessa sarjan sisäiseen tarinaan. Tässä vaiheessa keskiössä oli se, miten realistisesti tarina on esitetty. Tukeuduin analyysissäni dokumentintutkimuksen klassikoiden lisäksi Jouko Aaltosen, John Cornerin ja Rasmus Dahlin teorioihin dokumentista ja tarkemmin televisiodokumentista.

Lopuksi pohdin vielä, miten Soramonttuprinsessat sijoittuvat reality-televisio- ja dokumenttisarjan kyseenalaiseen genre-jaotteluun. Tarkastelin etenkin sitä, millainen reality-sarja Soramonttuprinsessat on.

4.2. Aineiston sisäinen maailma

Soramonttuprinsessat on tarina perhesuhteista ja Make-isää sekä hänen tyttäriään yhdistävästä harrastuksesta. Jessica ja Marianne ajavat isänsä valmentamana jokamiesluokan autokilpailuja. Perheen edesottamuksissa ovat mukana myös Maken vaimo Sinna ja uusperheen vauva Miliarh sekä sekalainen lauma teinityttöjen kavereita.

Make on intohimoinen autoharrastaja ja ammatiltaan roskakuski. Hän rakastaa perhettään, mutta on luonteeltaan temperamenttinen. Etenkin valmentajana hänen on vaikea pysyä rauhallisena. Make on useassakin mielessä perinteinen suomalaismies. Hän ei juurikaan lue tai sivistä itseään, mutta osaa tarvittavat asiat ja tuo perheelleen leivän pöytään.

Sinna on ajatteleva ja perheenjäseniä yhdistävä henkilö. Hän kuuntelee kaikkia osapuolia ja antaa tukea tytöille myös näiden joutuessa vaikeuksiin tai riitoihin isänsä kanssa. Sinna rakastaa kirjoittamista ja osaa rauhoittaa myös Makea. Autoiluharrastuksessa Sinna on lähinnä hiljainen sivustaseuraaja, joka nousee merkittäväksi henkilöksi, kun Make ja tytöt ajautuvat riitoihin.

Jessica on isänsä mielestä liian varovainen kuljettaja, mikä johtaa useaan otteeseen rajuihin riitoihin perheen sisällä. Isän huutaminen ja ajamista koskeva kritiikki saavat Jessican ajoittain suuttumaan. Taustalla painaa edelleen vanhempien ero, ja isän pitämä puolen vuoden mykkäkoulu.

Marianne on luonnostaan Jessicaa innostuneempi autoista, korjaamisesta ja ajamisesta. Hän antaa kritiikkiä sekä isälleen että Jessicalle. Marianne on sekä isänsä tyttö että teini-ikäinen tuittupää.

Miliarh-vauva on vielä autuaan tietämätön perheen jännitteistä. Hän on kuitenkin jokkislapsi pienestä pitäen, vaikka aivan ensimmäiset kilpailut jäivätkin väliin.

Perheen ympärillä pyörii lisäksi sekalainen lauma tyttöjen kavereita, joista sarjan edessä poikaystäviksi päätyvät vaikuttavat sarjan juoneen merkittäväällä tavalla.

Sarja on nopealla silmäyksellä tarina perheen yhteisestä autoharrastuksesta, mutta tarkempi tarkastelu vie syvemmälle perheen sosiaalisiin suhteisiin ja jännitteisiin. Mitä pidemmälle sarja etenee, sitä keskeisemmässä osassa ovat tyttöjen parisuhteet ja erityisesti isän sekä tyttöjen väliset riidat ja edesottamukset.

4.3. Analyysi ja menetelmät

Kuten jo aiemmin totesin, analyysini koostuu kahdesta osiosta, jotka toteutin osittain rinnakkain toistensa kanssa. Katsoessani yhtä sarjan jaksoa listasin kyseisessä jaksossa esiintyneitä juonellisia käännteitä. Kaikki jaksot katsottuani vedin nämä käännekohtat yhteen ja muodostin sarjalle juonikaavion (liite 2). Sitten etenin sarjan sisäisten päämäärien ja vastusten tarkasteluun (liite 4). Tämä on analyysini ensimmäinen osa.

Toisen osan toteutin osittain rinnakkain ensimmäisen kanssa. Listasin kohtauskohtaukselta tuotannolliset ratkaisut, jotka vaikuttivat omaan katsojakokemukseeni joko selvästi autenttisuutta lisäävästi tai toisaalta vähentävästi (liite 1). Vaikka yksittäisessä kohtauksessa saattaa olla useita tulkintamahdollisuuksia niin kaikkien kohtausten tarkastelun myötä pystyin nostamaan esiin selvästi merkittävimmät dokumentaariset ratkaisut. Käytännössä kiinnitin huomiota kuvaukseen, ääneen, tuotannon rooliin ja leikkaukseen. Leikkaus nousi käsittelyyn juuri tuotannon roolin kautta.

Tutustuttuani sarjaan ja listattuani tuotannollisia ratkaisuja pystyin keskittymään sarjan sisäiseen maailmaan juonirakenneanalyysin keinoin. Tarkoitukseni oli eritellä sarjan juonellinen kehityskulku etenkin sarjassa tapahtuviin käännteisiin keskittyen. Perinteisesti juonirakenneanalyysia on käytetty eri kertomusten ryhmittelyyn ja luokitteluun (Alasuutari 2011, 129). Tässä pro gradussa juonirakenneanalyysi toimii lähinnä dokumentaarisuuteen vaikuttavien valintojen rakenteellisena kehikkona ja sarjaa esittelevänä osiona. Juonirakenteen analysoiminen on osoittautunut keskeisen tärkeäksi päätelmiä tehdessäni ja kohonnut oman pohdintani kannalta keskeisen tärkeään osaan.

Juonen käännekohtat ja päähenkilöiden roolit osana tarinaa, joka sarjassa kiistatta on, auttoivat dokumentaarisuuden rakentumisen avaamisessa korvaamattomalla tavalla. Dokumentaarisuus on suhteutunut tutkielmassani sarjan juoneen niin, että erilaiset dokumentaariset piirteet ovat suhteutuneet tarinaan ja auttaneet ymmärtämään sarjan rakentumista dokumentaarisena kokonaisuutena.

Käännekohtat tunnistettuani pystyin sijoittamaan eri dokumentaariset valinnat osaksi soraumonttuprinsessojen dokumentaarista tarinaa. Juonirakenneanalyysin avulla myös

sarjan kronologia ja mahdolliset poikkeamat kronologisesta kerronnasta nousivat esiin. Nämä valinnat viittasivat leikkauspöydällä tehtyihin päätöksiin, joilla on väistämättä vaikutusta sarjan dokumentaariseen vahvuuteen tai heikkouteen.

Juonirakenneanalyysin tarkoituksena on ollut myös parantaa tämän pro gradun mahdollista hyödyntämistä tulevaisuudessa tutkimuksissa. Juonen rakennetta voi suhteuttaa ja vertailla myöhemmin vaikkapa reality-sarjoihin tai muihin Ylellä esitettäviin nuorten dokumenttisarjoihin. Jos en olisi ollut alusta lähtien uppoutunut dokumentaarisuuden käsitteeseen, olisin voinut kuvitella vertailevani juonirakennetta esimerkiksi *Teiniäidit*- tai *Late*-sarjoihin. Juonirakenneanalyysi jäsentää ensinnäkin dokumenttaarisia valintoja suhteessa sarjaan kokonaisuutena ja toiseksi avaa mahdollisuuden myöhemmälle vertailulle eri sarjojen välillä.

Pertti Alasuutari (2011, 131) huomauttaa, että juonirakenneanalyysissä tehdään väistämättä päätelmiä, jotka eivät ole välttämättä ainoita mahdollisia. Siksi juonirakenneanalyysia kannattaakin käyttää lähinnä apuvälineenä – ei ensisijaisena tutkimusmenetelmänä. Tässä tutkimuksessa juonirakenneanalyysi on ensinnäkin esitelty ja jäsentänyt sarjan tarinaa sekä toiseksi toiminut dokumenttaarisia tuotantoratkaisuja tarinaan suhteuttavana kehikkona.

Esittelen *Soramonttuprinsessat*-sarjasta yksinkertaisen juonikaavion, jossa keskityn merkittävimpiin käännekohtiin. Samalla tarkastelen, seuraako juoni perinteistä Hollywood-kerronnasta tuttua draaman kaarta. Sitten esittelen sarjan juonesta päämäärärationaalisen analyysin (ks. Alasuutari 1993, 138–139). Kyseisessä mallissa tarkastellaan päähenkilöiden toiminnan päämääriä, keinoja, esteitä ja vastustuksen keinoja. Näin pääsen käsiksi sarjan sisäisiin argumentteihin, jotka auttavat lukijaa ymmärtämään käännekohtien tarinallista merkitystä.

Analyysini toisessa osassa esittelen sarjasta kohtaus kohtaukselta tekemäni tuotannolliset piirteet sekä selkeimmät tyylilliset piirteet. Tarkasteltavien, ja dokumentaarisuuden vaikuttavien, asioiden lista venyi teoreettisia suuntauksia tutkiessani pitkäksi. Tästä syystä analyysini oli suhteutettava siihen, kuinka aidoksi tilanne on kussakin kuvaustilanteessa ja kohtauksessa rakentunut. Keskeistä on siis dokumenttisarjan sisäisen maailman kuvauksen realistisuus ja toisaalta tuotantoratkaisujen alleviivaavuus. Käytännössä olen siis nostanut jokaisesta kohtauksesta selvimmät todellisuuden kuvaamiseen vaikuttavat ratkaisut. Kumuloituessaan näistä rakenteellisista piirteistä ovat nousseet esiin selkeimmät.

Analyysini ponnistaa aineistosta esittelemääni tutkimusperinteeseen tukeutuen. Lähtiessäni liikkeelle minulla oli pitkä lista erilaisia teoreettisia ja tuotannollisia tapoja, joilla sarjan dokumentaarisuutta voidaan alleviivata. Koska minulla ei ollut käytössäni muusta tutkimuksesta suoraan omaan aineistooni heijastettavissa olevaa analyysirunkoa, jouduin muovaamaan sellaisen aineistolähtöisesti. Tämän vuoksi arvioin tutkimuksen loppupuolella aineistostani nostamieni dokumentaarisista valinnoista muodostuvaa runkoa ja pohdin menetelmäni soveltuvuutta jälkikäteen. Näin toivon pystyväni kuvailemaan mahdolliset ongelmakohdat ja työjärjestyksen toimivuuden muiden dokumentti- ja reality-sarjoja tulevaisuudessa tutkivien avuksi.

4.3.1. Juonirakenneanalyysi ja tuotannolliset piirteet

Pitkien kertomusten tutkimisessa on omat haasteensa. Materiaalia on usein paljon ja aineiston jaottelu, ryhmittely ja luokittelu on haasteellista. Huomasin työtä tehdessäni, että jo yhden sarjan syvälinen tarkastelu voi johtaa lähdemateriaalitulvaan ja hajaantumukseen. Juonirakenneanalyysin avulla pystyin kuitenkin jakamaan tarkasteltavan ohjelmasarjan aiempaa helpommin käsiteltäviin osiin, mikä on tuonut työntekoon järjestystä ja logiikkaa.

Juonirakenneanalyysissa olen hyödyntänyt narratiivisen tutkimuksen käytäntöjä. Sarjassa kohtaukset toimivat tietynlaisina ydintarinoina, joiden avulla olen kyennyt muodostamaan sarjan juonirakenteesta selkeän kuvan ja esittelemään myös juonen etenevän kannalta keskeisiä jännitteitä, vastakkainasetteluja ja käännekohtia. (ks. esim. Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006)

Juonirakenneanalyysin ensimmäinen käyttötarkoitus oli satujen luokittelu. Vladimir Propp uskoi, että satutypologialle saadaan rakennettua vahva pohja, jos sadut luokitellaan juonirakenteen mukaan. Propp siis vertaili satujen juonellista rakennetta etsimällä tietynlaisia perusfunktioita. Proppin mukaan kaksi samoista juonenkäänteistä koostuvaa satua kuuluvat samaan satuluokkaan. (Propp 1971, sit. Alasuutari 2011, 129)

Juonirakenneanalyysin tieteellinen historia pohjautuu erojen ja yhtäläisyyksien ymmärtämiseen. Samantyyppisten kertomusten rakennetta on vertailtu keskenään ja löydetty juonelliseen rakenteeseen perustuvia luokkia, joita taas on voitu hyödyntää eri tavoin. Pertti Alasuutari esittää, että juonirakenneanalyysin avulla on mahdollista päästä kiinni myös kertomusten merkitysrakenteeseen. Kertomuksen loogiskronologinen rakenne

voidaan tästä näkökulmasta nähdä juonirakenneanalyysin läpi kertomuksen merkityksiin, eli sisäiseen tarinaan johdattelevana menetelmänä. Näin ollen merkitysten analyysi suhteutuu juonenkäänteisiin. Alasuutari on itse tutkinut juonirakenneanalyysia apunaan käyttäen muun muassa miesten elämäntarinoita. Kyseisessä tutkimuksessa miesten tarinoista löytynyt yhteinen juonirakenne toimi kehikkona Roman Jakobsonin merkitysoppiin pohjautuneelle analyysille. (Emt., 131–133)

Pro gradussani olen hyödyntänyt erästä juonirakenneanalyysin vahvuuksista. Juonirakenneanalyysissa teksteistä, tai tässä tapauksessa dokumenttisarjasta, etsitään niiden omia rakennepiirteitä. Aineistostani tämä kertoo ainakin sen, millaiseksi kertomukseksi todellisuus on rakentunut - tai se on rakennettu. Juonikaavion rakennettuani olen kysynyt aineistolta, miten tämä juonellisuus on rakentunut suhteessa sarjan sisäiseen maailmaan. Käytännössä olen kiinnittänyt huomioni sarjan juonellisiin käännekohtiin. Sarjan sisäisen maailman ja tarinan argumenttia pohdin päämäärärationaalinen juonirakenneanalyysin avulla.

Rakennepiirteiden etsiminen ja tuotannollisten ratkaisujen luoma yhteinen kokonaisuus on tarjonnut minulle varsin tukevan tavan ymmärtää sarjaa. Juonirakenteen suhteuttaminen tuotannollisiin ratkaisuihin on ollut hedelmällistä ja johtanut tilanteeseen, jossa olen pystynyt kuvaamaan sarjan dokumentaarisen rakenteen suhteessa sarjan sisäiseen maailmaan monipuolisesti. Uskon, että ilman tällaista kaksiosaista tutkimusotetta olisin pettynyt lopputuloksiini ja tuntenut, että liikaa jäi kertomatta ja liian moni kysymys vaille vastausta.

4.3.2. Juonen ja rakenteen suhde

Dramaturgi Tove Idström (2003, 37) on todennut elokuvan käsikirjoituksen luonnetta arvioidessaan, että juoni ja rakenne eivät tarkoita samaa asiaa. Idströmin mukaan juoni ja dialogi muuttuvat katsomiskokemuksen edetessä yhä toisarvoisemmiksi, koska katsojan kyky lukea esityksen maailmaa paranee. Hän löytää audiovisuaalisen esityksen maailmasta merkityksellisyyttä jo pientenkin vihjeiden avulla. Tällä tavalla selittäminen ja juonen orjallinen noudattaminen muuttuvat vähemmän ja vähemmän tärkeiksi. Tärkeämpää on katsojan kokemus esitettävästä maailmasta.

Rakenne auttaa kuitenkin jakamaan ja jäsentämään kaikenlaisia esityksiä. Idström käsittelee audiovisuaalisia esityksiä käsikirjoituksen kautta. Tämä on luultavasti paras

lähtökohta juonen, dialogin, rakenteen ja osakokonaisuuksien hahmottamiseen. Idström alleviivaa artikkelissaan, että käsikirjoittaja ei tee samanlaista työtä kuin vaikkapa kirjailija. Kummatkin kertovat tarinoita, mutta audiovisuaalisen esityksen kirjoittaja rakentaa maailmasta esityksen äänen ja kuvan maailmassa. Hänen on pystyttävä näkemään, mitkä yksityiskohdat naulitsevat katsojan huomion ja saavat aikaan tietynlaisen emotionaalisen kokemuksen.

Rakenne ohjaa käsittelemään juonta ja jakamaan esityksen aiempaa helpommin hallittaviin osakokonaisuuksiin (emt., 38). *Soramonttuprinsessojen* tapauksessa nämä osakokonaisuudet jakaantuvat karkeasti kahteen juonen kannalta merkittävään lohkoon: jaksoihin ja kohtauksiin. Käytännössä sarja rakentuu yksittäisistä jaksoista, joiden sisäinen tarina kerrotaan kohtausten kautta.

Rakenteen avulla on myös mahdollista jäsenellä esityksen tarinallista rakennetta. Sekä tarina että katsojat odottavat esitykseltä tiettyjä asioita. Kuten Idström asian toteaa, niin länsimaisessa kulttuurissa on kerrottu samanmuotoisia tarinoita vähintään satoja tuhansia vuosia. Tarvitsemme alun houkuttimen, tarinan on edettävä, rytmin on vaihdeltava, käännekohtia ennen on rauhallisempi vaihe, loppuun on saatava selitys tai huipennus ja lopulta edes filosofisella tasolla avoin loppu. Rakenteen avulla juonen tulee järki, joka myös tyydyttää katsojan odotukset – ainakin tiedostamattomasti. (Idström 2003, 40)

Juoni etenee ensisijaisesti horisontaalisessa ajassa, mutta Idström huomauttaa, että on olemassa myös esityksen filosofinen aika. Se viittaa siihen, mitä elokuva toiston ja varioinnin avulla kertoo. Samalla se on voimakas vihje elokuvan aiheesta. Filosofisessa ajassa voimme tavallaan hengähtää ja saamme mahdollisuuden miettiä aihetta uudestaan ja uudestaan. (Ema., 42)

Soramonttuprinsessojen aihe on samalla tuotantotiimin asettama argumentti. Se on perimmäinen selitys sille, mitä sarja katsojalle kertoo tai mitä se ainakin yrittää kertoa. Juonirakenneanalyysissä sarjan tarinaan, juoneen ja aiheeseen sekä argumenttiin päästään kiinni rakenteen kautta. Aluksi tämä voi tuntua kaavamaiselta, mutta juonen selittäminen ilman systemaattista otetta on pelkkää haparointia.

4.2.3. Sananen tuotannosta

Tuotannon kuvailussa minua on auttanut *Soramonttuprinsessat*-sarjan käsikirjoittajan ja ohjaajan haastattelu. Kyseinen haastattelu on toteutettu vasta tutkimustyön loppuvaiheessa, jotta sillä ei olisi vaikutusta itse analyysiin. Haastattelu on toiminut lähinnä tuotannon kuvailun ja erilaisten aikataulujen apuvälineenä. Koin tutkimuksen loppupuolella tarpeelliseksi ymmärtää, kuinka sarjaa on käytännössä tehty ja miten aiheesta päädyttiin tekemään kymmenosainen sarja.

Sarjan idea lähti käsikirjoittajan ja ohjaajan Oskar Forsténin lukemasta Tekniikan Maailma -lehden jokkis-artikkelista alkuvuodesta 2009. Ajatusta kysyttiin kesän yli syksyyn, jolloin Forstén keskusteli asiasta kollegansa Arthur Franckin kanssa. Lokakuussa kaksikko alkoi etsiä jokkista harrastavia tyttöjä jokkis.net-sivustolle lähetetyllä ilmoituksella. Tavoitteena oli löytää 15–17-vuotiaita nuoria jokkista harrastavia tyttöjä. Helmikuussa 2010 Arthur Franck ja Oskar Forstén haastattelivat puhelimitse viisi päähenkilöehdokasta, joista he valitsivat sarjaan Grönroosin kaksoset. Ensimmäiset materiaalit kuvattiin huhtikuussa 2010 ja kesällä kuvauksia jatkettiin jokkis-osakilpailuissa.

Kuvatusta materiaalista leikattiin syksyllä demo ja kirjoitettiin aihetta esittelevä treatment, joka lähetettiin Suomen Elokuvasäätiölle. Samaan aikaan tekijät tapasivat Yle TV2-kanavan Erkko Lyytisen, joka ei innostunut alkuperäisestä ajatuksesta tehdä aiheesta one off -dokumenttielokuva. Lyytinen ehdotti tässä vaiheessa dokumenttisarjan tekemistä. Maaliskuussa 2011 valmistui toinen demo ja treatment, jotka kelpasivat Erkko Lyytiselle ja Ylelle. Tämän jälkeen 4KRS FILMS kävi Ylen kanssa budjetti- ja sisältöneuvotteluja.

Oskar Forsténin sanoin sopimus allekirjoitettiin kesäkuussa 2011 ”käsittämättömän byrokraattisen kikkailun jälkeen”.

Kuvaukset aloitettiin välittömästi, koska tavoitteena oli saada seuraavaan kevääseen mennessä kymmenen valmista 28-minuuttista jaksoa. Pääasiallinen kuvausaikataulu oli näin ollen kesäkuusta joulukuuhun 2011. Lisäksi viimeisen jakson kuvauksia tehtiin vielä helmi–maaliskuussa 2012. Jaksojen leikkaus alkoi loppusyksystä 2011 ja jatkui viime hetkille saakka huhtikuun ensimmäiselle viikolle 2012.

Kuvauspäiviä kertyi loppujen lopuksi lähes 70 kappaletta. Kalusto oli varsin kevyt ja helposti liikuteltava, sillä käytössä oli vain Sony Ex-3 HD -kamera ja pari GoPro-trikki-kameraa. Kaluston liikuteltavuus korostuu seurantaan painottuvissa kohtauksissa,

joissa perheen keskinäistä kommunikaatiota kuvataan ulkopuolisen silmin. Äänitystä tehtiin sekä suoraan äänittäjälle tai vaihtoehtoisesti kameraan tilanteesta riippuen.

Tuotanto eteni siis loppua kohti kiihtyen. Dokumenttielokuva vaihtui pitchauksen aikana kymmenosaiseksi sarjaksi, jonka ohjelmapaikka selvisi tekijöille vasta kuvausten lähestyessä loppuaan.

5. Juonirakenteesta tuotantoon – analyttinen ralli

Analyysini edetessä jakso jaksolta eteenpäin sarjasta nousi tiettyjä hallitsevia tyyli-
teitä, joilla oli yhteyttä päähenkilöiden keskinäisiin suhteisiin ja elämään. Nämä sarjalle
ominaiset piirteet tietysti vähensivät toisten piirteiden painoarvoa kokonaisuuden kan-
nalta, ja asettivat ne syventävään ja selittävään asemaan suhteessa juonen etenemi-
seen.

Kiinnitin erityistä huomiota sarjan taltioimisen realistisuuteen ja siihen, kuinka tuotanto-
ryhmä näkyi tai kuului eri tilanteissa. Lisäksi kiinnitin huomiota siihen, kuinka päähenki-
löiden elämää kuvattiin ja millaisissa tilanteissa kuvauksen, äänen ja leikkauksen rooli
tuotannossa oli kaikkein näkyvin tai näkymättömin. Tämä autenttisuuden kokemus ei
ole luonnollisestikaan mustavalkoinen, joten jouduin väistämättä käyttämään realisti-
suutta arvioidessani omaa tulkintaani.

Useimmiten tuotannon näkyvyys tai näkymättömyys oli selkeästi selitettävissä. Vai-
keimmaksi realistisuuden arviointi oli asetelluilta vaikuttavissa keskusteluissa, joissa
kamera ei niinkään seurannut tapahtumia, vaan päähenkilöt juttelivat keskenään sel-
västi asetellussa tilanteessa. Olenkin omaa subjektiivista näkökulmaani korostaakseni
käyttänyt analyysikehikossani realistisuuden sijaan autenttisuuden käsitettä. Tämä ko-
rosta subjektivistä näkemystäni yksittäisissä kohtauksissa ja vasta kumuloituessaan
vahvistuu argumenteiksi esityksen realistisuudesta.

Analyysin loppupuolella sarjan realistisuuteen vaikuttavia toistuvia piirteitä nousi jokai-
selta tuotannolliselta osa-alueelta. Yhdessä nämä piirteet antoivat suhteellisen selkeän
kuvan sarjan tuotannollisesta rakenteesta ja suhteesta juoneen. Sarjan merkittävin
käännekohta edusti sarjan kerrontaa puhtaimmillaan ja toimiikin vahvimpana käyttä-
mänäni esimerkkinä – eräänlaisena ydinkohtauksena. Jokaisen jakson kaikki tuotan-
nolliset pääalueet analysoituani olen pystynyt tekemään perusteltuja päätelmiä sarjan
luonteesta ja ominaispiirteistä.

Analyysini viimeisessä vaiheessa pohdin tuotannon ja juonirakenteen suhdetta sekä
sarjan yleistä realistisuutta.

5.1. Näin tarina etenee: Soramonttuprinsessojen juonirakenne

Esittelen seuraavaksi *Soramonttuprinsessat*-sarjan juonta ja juonen rakennetta. Aloitan listaamalla jaksot ohjelmatietoineen ja etenen sitten draamalliseen rakenteeseen, eli juonirakenteeseen. Lopuksi käyn vielä läpi sarjan sisäiset päämäärät ja vastukset sekä esitän oman näkökulmani sarjan aiheesta ja argumentista.

Tulen antamaan juonellisesta rakenteesta myös visuaaliset esitykset, jotka toivottavasti auttavat lukijaa ymmärtämään ajatteluprosessiani ja juonellisen rakenteen kulmaviivä. Analyysini on väistämättä yksinkertaistus, sillä eri juonelliset ja draamalliset osiot asettuvat juonirakenteen kokonaisuudessa päällekkäin. Pysin avaamaan mahdollisia muita päätelmiä analyysia esitellessäni.

Luovan audiovisuaalisen esityksen tulkinnassa on kuitenkin aina väistämättä subjektiivinen ote. Vaikka pyrin objektiivisuuteen, niin joku muu olisi saattanut nähdä sarjan jännitteet toisella tavalla. Uskon kuitenkin, että kaksiosainen tutkimusmenetelmäni on siivonnut pahimmat subjektiiviset kärjistykseni.

Muodostamani freytagilaisen draamallisen rakenteen pohjana on Aristoteleen, etenkin Runousopista, tuttu ajatus tunne-elämysten synnyttämisestä rakenteen avulla. Tätä mallia on sovellettu useissa käsikirjoitusoppaissa, ja se on päätynyt laajasti tunnustetuksi Hollywood-elokuvien rakenteeksi. Suomessa Aristoteleen asemaa populaarikulttuurissa ja populaariin kerrontaan liittyviä tunne-elämyksiä sekä tarinanautintoa on tutkinut Ari Hiltunen (2002). Hän pitää Aristoteleen merkitystä Hollywood-perinteessä jopa merkittävämpänä kuin aiemmin on osattu ymmärtää.

Juonirakenne on tässä tutkielmassa noussut korvaamattomaksi vaiheeksi ja tueksi *Soramonttuprinsessat*-sarjan dokumentaarisia ja tuotannollisia piirteitä koskevalle pohdinnalleni. Toivon, että siitä on apua myös sarjan rakenteen ja sisäisen maailman ymmärtämiselle myös lukijan näkökulmasta.

5.1.1. Jaksojen kuvaukset

Soramonttuprinsessat-sarjan jaksojen kuvaukset on esitelty Ylen ohjelmaoppaassa (Yle 2012). Kymmenosaisen sarjan jaksot ovat kestoaltaan 26–30 minuuttia. Ensimmäinen esitettiin 5.3.2012 ja viimeinen 7.5.2012. Tämän jälkeen sarjaa on esitetty uusintoina ja kokonaisuena pakettina Yle Areenassa.

Me Grönroosit. Sarja kertoo Grönroosin uusioperheestä, jonka intohimo on soramontturalli. Teini-ikäiset kaksostytöt Jessica ja Marianne valmistautuvat ensimmäisiin kisoihinsa ja tulevaan kauteen isä-Maken opastuksella. 1/10.

Maken painajaiskiset. Someron kisoissa mikään ei mene putkeen. Isä-tytär-suhteet ovat erityisen kovalla koetuksella, kun sekä kuskit että autot pettävät kaikkien odotukset paahtavan auringon alla. 2/10.

Rallia ja rakkautta. Make vie Jessican ja Mariannen harjoitusradalle etsimään kadonnutta vauhtia. Kisojen välillä Make ja Sinna päättävät viettää ensimmäistä kertaa kunnon häppäpäivää. 3/10.

Tyttöjen haaveet. Maken ja Mariannen välinen valmennussuhde alkaa rakoilla kisoissa sattuneen kolarin johdosta. Samaan aikaan toisaalla Jessica rakastuu. 4/10.

Mehiläiskuningatar Sinna. Sinnalla on Grönroosin perheessä vaikea rooli uusperheen äitinä ja uraa tekevänä tuhoistorjuna. Kuinka pitää perhe kasassa ja jättää myös aikaa itselleen ja runojen kirjoittamiselle? 5/10.

Jessican ratkaisu. Jessicalla on perheen tasapainoa järjestyttäviä uutisia. Tyttären menetystä pelkäävä Make pitää tulevalle vävypojalle puhuttelun perheen pelisäännöistä. 6/10.

Elämää roskakuskina. Kuinka Makesta tuli Make? Kahdesti eronnut ja kaiken kokenut perheenisä käy läpi elämänsä vaiheita työpäivän ja saunaillan puitteissa. 7/10.

Jokkisristeily Ruotsiin. Kauden päätyttyä Grönroosit osallistuvat perinteiselle Jokkamiesluokan päättäjäisristeilylle. Reissussa sattuu ja tapahtuu, ja paluumatkalla Sinnalla on kirpeää palautetta annettavana. 8/10.

Joulu Grönroosien tapaan. Tytöt haluaisivat viettää joulun poikaystäviensä luona, mutta Maken vaatimuksesta koko perhe kokoontuu yhteen aatoksi. Miten ja mistä löytyy joulurauha? 9/10.

Aikuisuuden kynnyksellä. Tytöt valmistautuvat 18-vuotisjuhliinsa ja pohtivat samalla perheen merkitystä. Mikä pitää perheen koossa, vaikka lapset aikuistuvat?
10/10.

Jaksojen kesto pysyy lähes koko sarjan läpi samana, mutta kohtausten rakenteessa on selkeä ero ensimmäisten, keskivaiheen ja lopun jaksojen välillä. Siinä missä alussa esitellään päähenkilöitä haastatteluilla ja liikutaan nopealla tempolla paikasta sekä haastattelusta toiseen niin jaksoissa viisi, kuusi ja seitsemän yksittäisille tärkeille kilpailuille sekä aiheille annetaan paljon aikaa. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että yhden tarinallisen kohtausten kesto voi venyä useisiin minuutteihin.

Kohtausten kesto ja tietynlainen juonellinen syveneminen ovat yhteydessä sarjan juonellisiin käännekohtiin. Esittelen seuraavaksi sarjaa dramaturgisena esityksenä ja nostan tuotannollista analyysiani ohjaavat juonelliset käännekohdat tarkasteluun. Noudattelen ensin varsin perinteistä dramaturgisen esityksen analyysimallia, jossa tukeudun draamallisen rakenteen klassisen teoreetikon Gustav Freytagin (ks. MacEwan 1900, 114–140) viisiosaiseen pyramidiin. Käytännössä esittelen siis *Soramonttuprinsessat*-sarjan draamallisen kaaren.

Sitten tutkin vielä sarjan yleisimpiä päämääriä ja vastustuksia, mikä avaa sarjan päähenkilöiden välillä vallitsevia jänniteitä ja konflikteja. Näin pääsen kiinni sarjan perimmäiseen aiheeseen ja pystyn suhteuttamaan sarjan juonelliset käännekohdat syventäviin sivujuoniin sekä myöhemmin tuotantoon.

5.1.2. Dramaturginen kokonaisuus

Gustav Freytagin (emt., 114) mukaan draamallisen rakenteen ensimmäinen vaihe on esittely. Tässä alkuosassa esitellään päähenkilöt ja keskeinen taustoittava aineisto. Katsojalle tämä esittely on johdatus kohti aihetta. *Soramonttuprinsessoissa* tämä esittelyvaihe on hektinen ja antaa nopeasti kuvan siitä, mitä on odotettavissa.

Soramonttuprinsessoissa päähenkilöitä on useita, mutta keskeiseksi nousevat alusta lähtien sekä Make että hänen tyttärensä. Mahdollinen konflikti jää kuitenkin esittelemättä sekä jaksossa yksi että kaksi. Samalla konfliktiä kuitenkin syvennetään katsojan tietämättä – tyttöjen ja isän ristiriidat saattavat aluksi vaikuttaa ainoastaan yhdeltä

osalta henkilöhahmojen esittelyä, mutta riitelyllä on myös painavampi merkitys keskeisen konfliktin taustoittajana. Jaksot yksi ja kaksi toimivat lähinnä vastakkainasettelun kontekstoijina, mikä selviää katsojalle vasta konfliktin esittelyn yhteydessä. Kahdessa ensimmäisessä jaksossa sarjan aihe on vielä jokkis, mutta todellisuudessa jokkis on vain konteksti ja tietynlainen perhesuhteiden käsittelyn areena.

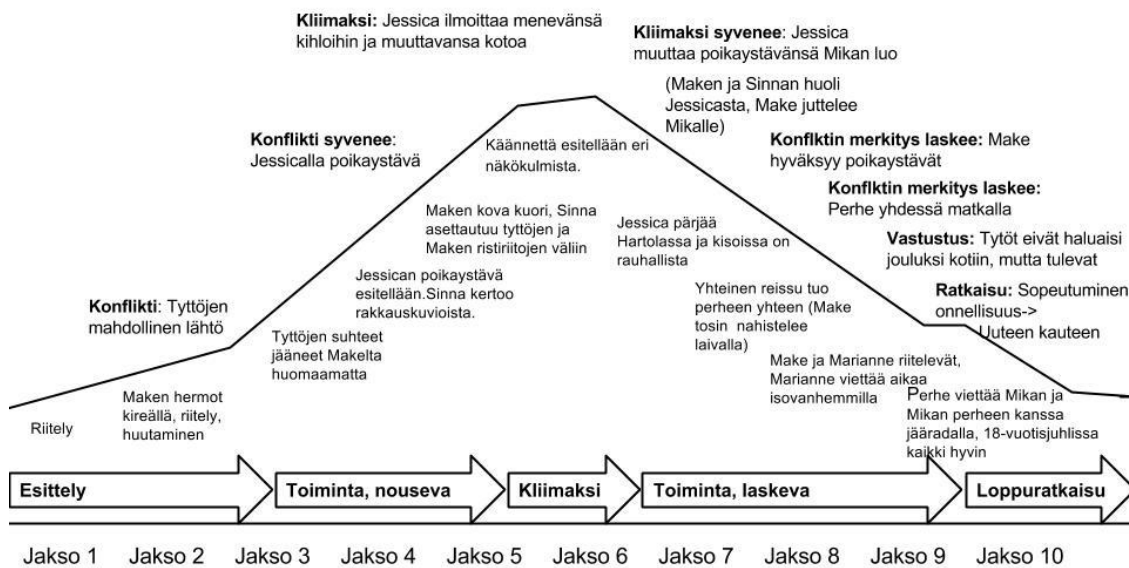
Draaman kaaren toinen vaihe on nouseva toiminta, jossa konflikti kehittyy ja vastukset syvenevät. *Soramonttuprinsessoissa* sarjan keskeinen konflikti kehittyy isä-Maken kautta esiteltävän uusperheen vakiintuneen elämän ja tyttärien itsenäistymisen aiheuttamien ristiriitojen välille. Konflikti henkilöityy selkeimmin Makeen, Jessicaan ja Marianneen, jotka purkavat konfliktin syventyessä omia ajatuksiaan yhä selkeämmin ja samalla asettavat jokkiskohtaukset toissijaiseen ja syventävään asemaan. Nousevan toiminnan vaiheessa päähenkilöiden suhteet selkenevät entisestään ja kliimaksin odotus alkaa tehdä työtään katsojan takaraivossa.

Kolmas vaihe on kliimaksi, joka on samalla sarjan draamallisen kaaren käännekohta. Tässä vaiheessa sarjan päähenkilö tai -henkilöt kohtaavat jonkinlaisia haasteita, ja tilanne joko parantuu tai pahentuu.

Neljännessä vaiheessa kliimaksissa esitelty käänne ratkeaa tavalla tai toisella. Siinä missä toisessa vaiheessa juonellinen toiminta kiihtyi niin neljännessä vaiheessa konfliktit ratkeavat. Toiminta on siis juonellisesta näkökulmasta laskevaa. Päähenkilö saattaa edelleen kohdata vastuksia, mutta pääsuunta on kohti ratkaisua. Viidennessä vaiheessa päähenkilön tai -henkilöiden kohtaamat ongelmat on puolestaan selätetty tai ne ovat jääneet pysyväksi asiintilaksi.

Oheinen kuvio (4) selittää draaman kannalta keskeisten konfliktien eskaloitumista, syntyä ja sarjan merkittävimpiä käännekohtia Gustav Freytagin ajatuksiin tukeutuen. Vastaavanlaista draaman kaarta käytetään yleisesti myös fiktiivisten elokuvien analysoinnissa, ja se löytyy myös useimpien Hollywood-elokuvien taustalta. Siitä on lukuisia variaatioita, minkä vuoksi kaavioon kannattaa suhtautua tietyllä kriittisyydellä. Se ei ole täydellinen esitys juonirakenteesta, mutta antaa hyvän kuvan sarjan sisäisestä maailmasta ja rakennetusta draamasta.

Kuvaaja on väistämättä yksinkertaistus, mutta samalla se kertoo sarjan kuvaaman todellisuuden ja juonen suhteesta niin, että tuotannollisten seikkojen analysoinnille rakentuu vähintäänkin tukeva pohja. Mikäli kuvio vaikuttaa hankalalta tai monimutkaiselta suosittelen tutustumaan työni liitteeseen 2. Siinä samat draamalliset elementit on listattu Freytagin luokittelun mukaisesti taulukkaan.



Kuvio 4. Soramonttuprinsessat-sarjan draaman kaari Gustav Freytagin juonellista rakennetta mukaillen.

Sarjan ensimmäisessä jaksossa draamallinen painopiste on päähenkilöiden ja heidän elämänsä esittelemisessä. Perhesuhteet nousevat niin ikään käsittelyyn, vaikka ristiriitihin ei vielä tässä vaiheessa viitata suoraan. Kuvaavaa on ensimmäisessä jaksossa se, että on vielä vaikeaa sanoa, onko sarjan aiheena jokin, perhesuhteet vai jokin vielä näkymättömissä oleva asia. Sarjan juonelliselle etenemiselle rakennetaan ensimmäisessä jaksossa konteksti, jota tulevaisuissa ja jaksoissa syvennetään. Maken ja tyttöjen suhteet nousevat jo tässä vaiheessa käsittelyyn, mutta ovat lähinnä sarjan päähenkilöiden esittelyä, eivät niinkään juonellista nousua.

Ensimmäisessä jaksossa päähenkilöt ja heidän elämänsä käsitellään varsin tiiviisti ja monipuolisesti. Näin katsojalle jää mahdollisuus tehdä omat johtopäätöksensä käsiteltävästä palasta maailmaa, vaikka itse aihe on vielä epäselvä. Tästä eteenpäin juoni alkaa kehittyä suhteessa esittelyyn. Konflikti esitellään ensimmäisen kerran selvästi jaksossa kolme, minkä jälkeen sarja etenee kohti jakson viisi kliimaksia. Tämän jälkeen sarjan sisäinen maailma mukautuu vähitellen kliimaksinjälkeiseen aikaan ja liikkuu kohti loppuratkaisua pienempien käännteiden kautta.

Toisen jakson pitkälliset riitelykohtaukset ja niiden ruotiminen haastatteluissa syventävät esittelyä ja vastakkainasettelua. Maken ja tyttöjen äidin eron jälkeinen vaikea aika isä–tyttäret-suhteessa taustoittaa kolmannessa jaksossa puolestaan varikolla ja kilpailuissa toistuvaa riitelyä ja juonta. Myös Maken ja Sinnan suhde sekä Sinnan asema perheen kahden vastavoiman välissä taustoitetaan.

Kolmannessa jaksossa keskitytään Maken ja Sinnan suhteeseen ja siihen, millainen vaikutus Sinnalla on ollut Makeen ja tyttöihin. Sinna esitellään lopulta perhettä yhdistävänä voimana, joka on tehnyt hyvää Makelle ja antanut tytöille mahdollisuuden avautua äitipuolelle. Sinnan merkitystä syvennetään saman jakson kohtauksessa kahdeksan, kun Sinna on mukana seuraamassa harjoituksia. Jessican riitely isänsä kanssa päättyy siihen, että Jessica avautuu itkuisesti kuiskaten Sinnalle. Sinna asettuu näin jokkis-ympäristön kautta perheen ristiriitojen selvittäjäksi ja ajatustenvälittäjäksi.

Konfliktista annetaan ensimmäinen selkeä vihje kolmannen jakson loppupuolella jakson juonellisissa kohtauksissa 10 ja 12. Näissä Sinna arvioi ensin tyttöjen lähdön tuottavan tulevaisuudessa ongelmia. Sitten Make kertoo, ettei poikaystäviä juuri ole ollut. Jessica ja Sinna puolestaan kertovat, että tytöillä on ollut jo useita suhteita. Make ei näe Sinnan mukaan tyttöjen suhteita realistisesti. Kohtausta syvennetään vielä varikolla kuvatuilla tilanteilla, joista Makella ei ole muistikuvaa.

Jakson kymmenes kohta esittelee sarjan keskeisen konfliktin selvästi. Samalla hetkellä aiemmat varikkoriidat asettuvat kontekstiin ja suhteeseen konfliktin kanssa. Jakson kolme lopusta eteenpäin sarja asettuu tyttöjen mahdollisen lähdön tai lopettamisen sekä perhe-elämän status quon välille syntyneen ristiriidan selittäjäksi. Perhe-elämän status quo henkilöityy voimakkaimmin Makeen, joka esitetään temperamenttisena miehenä. Konflikti syvenee esittelyn tukemana jakso jaksolta.

Neljännessä jaksossa Maken ja tyttöjen välit kiristyvät entisestään. Jakson viimeisessä kohtauksessa tytöt kertovat pelkäävänsä isää valmentajana. Samaan aikaan Make kertoo, että tyttöjen muuttouhkaukset häiritsevät häntä. Sarjan kliimaksiin, eli merkittävimpään käännekohtaan, johtava juonellinen kehitys käynnistyy jaksossa neljä. Jessica esittelee poikaystävänsä, mikä on Maken aiempien kommenttien valossa yllättävää. Poikaystäviin kohdistuvia jännitteitä on kuitenkin avattu jo aiemmin jaksossa kolme. Samalla päähenkilöiden esittely ja syventäminen jatkuu Jessican ja Mariannen työ- ja opiskelukuvioiden avaamisella.

Viides jakso aloittaa sarjan keskeisen käännekohtan, kun Jessica kertoo menneensä kihloihin poikaystävänsä Mikan kanssa. Edessä on muutto Mikan vanhempien luo Har-tolaan. Päätöksen merkittävyys on alleviivattu edellisten jaksoiden konfliktia syventävillä osuuksilla ja avoimen riidan pelko on tässä vaiheessa käsinkosketeltava. Käänteiden vakavuudesta kertoo myös se, että Jessica ei ole kertonut muutostaan isälle. Samassa jaksossa esitellään Sinnan työtä ja taiteellisia harrastuksia.

Kuudes jakso on pyhitetty kokonaisuudessaan käännekohtan käsittelylle. Jessica lähtee ensimmäisessä kohdassa kotoa. Make ja Sinna ovat huolissaan Jessicasta ja pettyneitä tapaan, jolla asiasta kerrottiin. Käännettä esitellään eri näkökulmista, mutta jokis-kuvauksen kautta noussut avoin riitely jää väliin. Tässä vaiheessa perheensisäinen tyyneys asettuu ristiriitaan perheen muun kommunikaation kanssa. Katsojalle yllättävä rauhallisuus saattaa olla jopa häiritsevää. Sarjallisuuden kautta luotu tuttuus rikkoutuu tässä jaksossa ja koko kerronnan painopiste on käänteiden kuvailussa.

Käännekohtat ovat juonen etenemisen kannalta keskeisiä tilanteita, jotka vaikuttavat paitsi kertomukseen niin myös henkilöhahmojen suhteisiin. Käännekohtissa juonen kannalta keskeiset konfliktit purkautuvat ja kuljettavat samalla juonta eteenpäin. Näen *Soramonttuprinsessat*-sarjan käännekohtat ennen kaikkea aiheen käsittelyn kannalta keskeisinä tilanteina, jotka ovat jonkinlaisessa kerronnallisessa suhteessa päähenkilöihin ja sarjan keskeisiin argumentteihin. Kuudennen jakson pääkäännekohtan lisäksi sarjasta voi nostaa pienempiä käännekohtia, joiden juonellinen merkitys voi olla esimerkiksi tietyn jakson draamallisuuden korostaminen. Käännekohtissa sarjan aiheen kertomisen kannalta merkittävät konfliktit, ristiriidat ja vastukset asettuvat suhteeseen todellisuuden kanssa.

Seitsemännessä jaksossa perheen huolia kasaantuu lisää, kun taloudelliset ongelmat ja huoli Jessicasta ovat yhä selvemmin läsnä. Jakso on kuitenkin juonellisesti jo jäädyttelyä ja laskevan toiminnan vaihetta. Jessica näyttää pärjäävän uudessa kodissaan ja kisoissakin kaikki menee hyvin. Make ottaa jaksossa merkittävän askeleen konfliktin ratkaisemiseksi ja hyväksyy poikaystävät.

Kahdeksas jakso jatkaa tätä juonellista laskevan toiminnan vaihetta, kun perhe lähtee yhdessä matkalle. Käännekohtan aiheuttama uhka perheen onnellisuudelle näyttäytyy jaksossa pelkoja vähäisempänä. Perheyksikkö tulee edelleen toimeen, ja jokainen on tahollaan sopeutumassa uuteen tilanteeseen.

Yhdeksännessä jaksossa tulee vielä yksi, juonen kannalta kuitenkin varsin mitätön käännekohta ja konflikti. Tytöt haluaisivat viettää jaksossa vietettävää joulua poikaystäviensä luona, mutta Make ja Sinna painostavat perhettä olemaan joulun yhdessä. Lopulta perhe kuitenkin kokoontuu yhteen ja alleviivaa päätöksellään perheen yhtenäisyyden kestävän menneet riidat.

Kymmenennessä jaksossa konfliktin ratkaisua alleviivataan vielä yhteisellä jäärata-ajellulla ja tyttöjen sekä isän päätöksellä jatkaa jökkis-kilpailua.

Päämäärärationaalisesti perheen sisällä vallitsevaa tilannetta nousevat haastamaan jyrkkenevät ristiriidat ja tyttöjen vääjäämätön itsenäistymiskehitys. Alasuutarin (2011) esittelemän päämäärärationaalisen analyysin näkökulmasta juonelliset jännitteet asetuvat seuraavasti:

Päämäärä	Ongelma/vastustus
Perheen yhtenäisyys ja onnellisuus, status quo	Tyttöjen aikuistuminen ja itsenäistyminen
Keinot	Vastustus ilmenee
Yhteinen jökkis-harrastus ja ympäröivien muutosten kieltäminen	Tyttöjen poikaystävä ja halu viettää aikaa näiden kanssa sekä muuttaa, avoimet riidat.

Taulukko 2. *Soramonttuprinsessat*-sarjan jännitteet Alasuutarin (2011) päämäärärationaalissa kehikossa.

Mikäli Make on sarjan päähenkilö, niin siinä tapauksessa hänen vastustajakseen nousevat Jessica ja Marianne. Keskeinen konflikti on tästä näkökulmasta Maken pelko tyttöjen menettämisestä ja toisaalta tyttöjen itsenäistyminen. Make jarruttaa omalla toiminnallaan tyttöjen tavoitteita itsenäistyä, mutta tytöt puolestaan näkevät oman elämänsä irtautumisen kotoa väistämättömänä. Sarjaa on mahdollista tarkastella myös tyttöjen päähenkilöyden näkökulmasta, mikä luonnollisesti kääntää Maken jääräpäisyyden keskeiseksi itsenäistymisen vastukseksi.

Vaikka sarjan otsikossa ja sarjan esittelyteksteissä sekä lehtijutuissa onkin ensisijaisesti asetettu tytöt etusijalle, niin sarjan juonellisen rakenteen perusteella keskiössä

näyttäisi olevan ennemminkin perheen isä Make. Sarjan päähenkilöiden väliset jännitteet liittyvät lähes poikkeuksetta Makeen ja hänen elämäänsä taustoitetaan kaikkein vahvimilla tarinoilla. Tytöt käsittelevät omaa elämäänsä hyvin paljon Makeen peila-
ten, mikä vain vahvistaa tätä päätelmää.

Esimerkiksi Jessican muutto ja Mariannen keskustelut isoisän kanssa käydään loppu-
jen lopuksi isä-kontekstissa. Kuten totesin, sarjan voi nähdä tyttöjen itsenäistymisker-
tomuksena tiettyine vastuksineen. Tämä on kuitenkin ristiriitainen näkökulma siinä
mielessä, että myös tyttöjen tavoitteena on yhtenäinen perhe ja perheenjäsenten on-
nellisuus. Näin ollen tytöt on luontevampaa nähdä asettuvan Maken status quon vas-
tustajiksi – luonnollisen kasvun kautta. Tarpeeksi suurten jännitteiden purkautuessa
Make löytääkin status quonsa uuteen tilaisuuteen sopeutumalla ja tytöistä tulee osa
tätä uutta vallitsevaa asiointilaa.

Sarjan keskeinen aihe onkin tämän juonirakennearkityylin näkökulmasta itsenäistymi-
nen isän kriisinä ja laajemmin uusperhesuhteet. Jokkis toimii sarjassa tämän aiheen
kontekstina ja realistisella kerronnalla juonellisia päälinjoja syventävän kerronnan alu-
eena.

5.2. Tuotannollinen anatomia

Soramonttuprinsessat kertovat meille itsenäistymisen tuskaisesta tiestä. Kun siteet
perheeseen ratkeilevat ja uudet elämänsuunnat vetävät mukaansa, niin joku joutuu
väistämättä sopeutumaan. Sarja kertoo kahden tytön tarinaa oman elämän etsimisestä
ja kertoo myös vanhempien kriisistä lasten lähtiessä kotoa. Sarja on rakennettu, mutta
omalla tavallaan rehellinen, esitys ympäröivästä maailmasta ja aiheestaan.

Kuten olen aiemmin todennut, dokumentaarinen esitys rakentuu aina suhteessa teki-
jäänsä ja on samalla tekijänsä muokkaama esitys todellisuudesta. Kuvan, äänen, va-
laistuksen, käsikirjoituksen ja leikkauksen avulla tuotantoryhmä on rakentanut tietynlai-
sen esityksen Grönroosien elämästä. Tulen seuraavaksi tarkastelemaan näiden tuo-
tannollisten osakokonaisuuksien merkitystä ja lopuksi suhteuttamaan aineistostani
nousseita piirteitä edellä esitettyyn sarjan juonelliseen rakenteeseen.

Viittaan tutkielmassani tuotannollisella anatomialla tuotannossa tehtyjen osaratkaisui-
den muodostamaan kokonaisuuteen. Jokainen tuotannollinen osa-aluehan on ole-
massa yksinäänkin, mutta vasta yhdessä ne tuottavat audiovisuaalisen esityksen ja

elävät parhaimmassa tapauksessa katsojalle ymmärryksen. Anatomia on tästä näkökulmasta pelkkää rakennetta mielekkäämpi ilmaus.

5.2.1. Kuvalliset valinnat elävät perinteen ja viihteen välimaastossa

Kuvallisia valintoja käsitellessäni olen kiinnittänyt erityistä huomiota kuvakokoihin, rytmiiin, staattisuuteen, metaforiin ja valaistukseen. Olen etsinyt sarjan kohtauksissa toistuvia piirteitä ja kuvakerronnallisia tiloja, jotka toistuvat jaksosta toiseen sarjallisuutta rakentaen. Lisäksi olen kiinnittänyt erityistä huomiota sarjan juonellisissa käännekohtissa käytettyihin kuvakerronnallisiin keinoihin. Lopuksi olen tarkastellut kuvallisten ominaispiirteiden merkitystä juonen kannalta yleisesti.

Olen siis edennyt kuvaa analysoidessani seuraavalla laadullisella otteella:

- 1) Sarjan jaksoissa toistuvat kuvakerronnalliset tilat ja kuvatyypit.
- 2) Sarjan juonellisissa käännekohtissa korostuvat kuvallisen kerronnan tavat.
- 3) Kuvallisten ominaispiirteiden suhde juoneen.

En väitä, että nämä kuvaukselliset piirteet olisivat täysin selvärajaisia, mutta niiden suhteet juoneen näyttäytyvät jakso jaksolta kumuloituessaan varsin selkeinä.

Soramonttuprinsessat hyödyntää dokumentaarista aineistoaan kuvakerronnassa varsin luovasti. Kerronnassa on ajoittain kronologisia hyppäyksiä eteen tai taaksepäin, ja useassa kohtauksessa haastattelutilanne on kuvallisen materiaalin kanssa täysin eri ajasta. Tämän mahdollistaa se, että katsojalla on jo kokemus ja jonkinlainen luottamus esityksen realistisuutta sekä toistoa kohtaan (ks. Aaltonen 2011, 343). Lisäksi perheen sisäinen dynamiikka pohjustetaan jo sarjan alussa, eikä yllätysahmoja kuljeteta poikaystäviä ja isoisää lukuun ottamatta sarjan sisäiseen maailmaan juuri lainkaan.

Kuvauksella katsojalle esitellään kohtauksen paikka ja tila sekä tilalliset suhteet. Samalla kuva luo siirtymiä ja piilottaa leikkauksia – ja ajoittain tekee niitä näkyviksi. Jouko Aaltonen (2011, 258) alleviivaa dokumentin kuvallisia valintoja selittäessään, että katsojan ymmärtäminen lähtee näkemisestä. Sitten seuraa kokemus, tuntemus ja lopulta ymmärrys. Sillä on väliä, miten ihmiset kuvassa sijoittuvat ja miten kommunikaatiota

oikeastaan kuvataan. Lisäksi esimerkiksi kuvakoot ovat keskeisen tärkeitä etenkin ihmisten kasvoja kuvattaessa. Katsojan huomio hakeutuu nimittäin lähes poikkeuksetta silmiin

Soramonttuprinsessat-sarjassa kuvallisten tilojen merkitys ja toisto ovat tärkeitä sarjallisuuden kokemuksen kannalta. Sarjassa tilat nousevat toiston kautta tutuiksi, vaikka esimerkiksi kilpailu- ja työpaikat vaihtelevat henkilöiden ja ajankohdan mukaan. Katsojan ymmärtämistä tuetaan taustoittavalla kuvamateriaalilla. Kuvallinen kokonaisuus on sarjassa varsin selkeä, koska metaforisen ja symbolisen kuvan käyttö on toissijaista verrattuna tuttuuden rakentamiseen ja tarinan suoraviivaiseen kuljettamiseen. Tässä mielessä juoni etenee voimakkaammin äänen kuin kuvan kuljettamana.

Kuvauksen peruslinja on varsin perinteinen ja dokumentin teon historiaan nojaava. Yksi selkeä journalistista dokumenttia muistuttava ja eräänlaista todistusarvoa lisäävä tuotannollinen piirre on aseteltu haastattelu. Nämä haastattelut on toteutettu tiiviissä kuvakoossa ja staattisesti. Ne ovat myös toistuva tyylillinen piirre jokaisessa jaksossa ja siten sarjallisuuden selvä edustaja sekä tarinallisuuden edistäjä (ks. Butler 2006, 30; Keinonen 2011, 31).

Haastateltava istuu tai seisoo näissä kohtauksissa kameran edessä ja puhuu kameran ohi ilmeisesti taustalla istuvalle haastattelijalle. Yleisimpiä kuvakokoja ovat haastattelu-tilanteissa puolilähikuvat ja puolikuvat, mikä antaa katsojalle mahdollisuuden tarkastella ilmeitä ja etenkin silmiä (ks. Aaltonen 2011, 258). Suoraan perheen suhteita käsittelevissä kohtauksissa päähenkilöt ovat jopa lähi- tai erikoislähikuvassa.

Haastattelut eivät kuitenkaan ole yksinkertaisesti sarjan realistisuutta alleviivaavia, koska asetellun haastattelun voi nähdä myös epäautenttisenä. Päähenkilöt puhuvat suoraan näkymättömälle tuotantoryhmälle ja istuvat usein varsin luonnottomissa ja selkeästi rakennetuissa tilanteissa. Haastatteluilla on kuitenkin juonta kuljettava ja aiheen käsittelyn objektiivisuutta korostava merkitys. Sen sijaan että juoni kulkisi eteenpäin vaikkapa kuvituskuvien ja kertojajäänen avulla, niin tapahtumien selittäjänä ja kontekstioijana toimii sarjan sisäisestä maailmasta tuttu henkilö.

Kuvitus- ja välikuvat ovat yleisesti haastattelukuvia laajempia. Paikoitellen kuvaan on poimittu yksityiskohtia esimerkiksi autoista tai perheen kotoa. Tällaiset välikuvat ovat tuttuja sekä reality- että dokumenttisarjoista ja fiktiivisistä televisio-ohjelmista. *Soramonttuprinsessoissa* kuvituskuvat kertovat perheen arjesta ja muista kiinnostuksen kohteista. Siinä missä jokkis on perhesuhteiden ja suurten ristiriitojen alttari niin esimerkiksi tatuoinneilla ja hiustenvärjäyksellä on perhettä yhdistävä ja perheen sisäistä

yhtenäisyyttä korostava merkitys. Samalla ne kertovat siitä, kuinka perhe asettuu ja asettautuu tietynlaiseen elämään ja yhteiskuntaluokkaan. Työ on fyysistä, arki kovaa ja vapaa-aika täysin vapaa-aikaa.

Sarjan alkupuolella kilpailukohtauksia rytmitetään lyhyillä haastattelukuvilla. Mitä pidemmälle sarjassa edetään sitä enemmän keskitytään yhteen päähenkilöön kerrallaan. Alussa kilpailutilanteiden ja varikkokohtausten kuvallinen osuus on suuri. Tämä liittyy juonelliseen kulkuun yhdistettynä siihen, että päähenkilöt on aluksi esiteltävä. Sarjan alkupuolella juonelliset jännitteet ovat lisäksi tiiviissä yhteydessä jokkis-kilpailuihin. Siksi myös kuvallinen tila painottuu kilpailuihin ja varikolle.

Sarjan myöhemmissä ja juonellisesti merkittävimmissä kohtauksissa keskitytään yhden tai kahden päähenkilön haastatteluihin. Tunnelmaa ohjataan musiikilla joko ennen kohtausta tai kohtausten aikana.

Sarjan merkittävin juonellinen käännekohta ajoittuu jakson viisi puoliväliin ja jakson kuusi alkuun, kun Jessica ja Mika kihlautuvat sekä muuttavat yllättäen.

Jakso 5, kohta 3:

Tiivistelmä:

Mika ja Jessica ovat paviljongissa istumassa puolikuvassa. Jessica kertoo, että pariskunta on mennyt kihloihin. Mietti isän suhtautumista, koska tarkoituksena on muuttaa Mikan vanhempien luokse Hartolaan ja etsiä töitä. Pelkää isän reaktiota, vaikka kieltävää vastausta ei ole vielä tullut. Sinna on arvioinut, että Jessica etenee liian nopeasti. Make toivoo, etteivät tytöt tulisi vielä raskaaksi vaan nauttisivat nuoruudesta. Pelkää, etteivät miehet jäisi. Itse 20-vuotiaana isäksi, mutta päässyt tuulettumaankin. Sinna kertoo, että onnen löytyminen vie aikaa. He ovat esimerkki.

Kuva:

Kuvitusta laajalla vastavaloon paviljongista. Lähikuvaa Jessicasta Mikan olan yli. Pariskunnasta puolilähikuvia ja laajaa takaapäin. Mikasta lähikuvaa takaviistosta. Kuvituskuvaa Makesta ajamassa. Auton sisältä, tuulila-

*sin läpi radasta ja laajaa kilpailusta ja yleisöstä. Make haastattelussa lähikuvassa, hämää. Sinna voice-offina. Kuvituskuvaa kisan seuraamisesta. Nimi-tg:t.*³

Tässä vaiheessa juoni on irrottanut jo selvästi jokkis-kilpailuista ja juonen etenemisen kannalta merkittävimmät kuvalliset tilat ovat kilpailujen ja varikon ulkopuolella. Jakson viisi ja samalla koko sarjan merkittävimmissä käännekohtauksessa hallitsevina kuvina ovat Jessican ja Maken haastattelu- ja kuvituskuvat kasvoista. Paviljongilla kuvatut kuvat ovat visuaalisesti harkittuja ja aseteltuja. Kohtauksen leikkaus on rauhallinen. Kuvituskuvat syventävät Jessican ilmoitusta ja alleviivaavat samalla juonellisen käänteen merkitystä Make–tytöt-konfliktin näkökulmasta.

Seuraavassa käännekohtauksessa jakson kuusi alussa Jessica on muuttamassa pois, ja kuvaus siirtyy noudattelemaan cinéma vérité -tyylistä sivustaseurantaa (ks. esim. Rosenthal 1996, 223; Nichols 2012, 142–212). Kohtaus jatkaa edellisessä jaksossa esitettyä sarjan kliimaksia. Kyseisessä kohtauksessa on käytetty suhteellisen vähiin muuten jääviä selkeitä metaforia – lentokone ja juna. Mukana on kuitenkin myös haastattelukuvia Makesta ja Sinnasta, jotka kuljettavat juonta eteenpäin omilla mielipiteillään muutosta. Kohtaukset ovat kuvallisesti rauhallisia etenkin kilpailuosuuksiin verrattuna.

Jakso 6, kohtaus 1:

Tiivistelmä:

Jessica on ilmoittanut Makelle ja Sinnalle lähtevänsä kotoa. Make on järkyttynyt, muttei estä. Sinna on pettynyt tapaan, jolla asiasta kerrottiin. Mika ja Jessica pakkaavat tavarata ja lähtevät maatilalle Hartolaan, jossa Mika on asunut koko ikänsä. Makea pelottaa, että Jessica lähtee niin aikaisin kotoa.

³ Kohtauskuvaukset on poimittu tuotantoa käsittelevästä havaintokaaviostani. Esimerkki taulukosta löytyy liitteestä 1.

Kuva:

Lähikuvaa auton takapenkiltä eteen Jessicasta ja Mikasta. Kuvaa Makesta istumassa autossa puolikuvassa ja puolilähikuvassa. Kuvituskuvaa laajalla lentokoneesta ja junasta. Make haastattelukuvassa sivusta puolilähikuvassa. Jessica ja Mika taas autossa puolilähikuvassa. Sitten kuvaa laajalla pakkaamisesta. Välissä laajaa kuvaa Sinnasta tupakalla ja laaja haastattelukuva sohvalla. Jatkuu tavaroiden kantamisella ulos, hyvästeistä puolikuvissa ja laajoissa sekä auton lähdöstä (laaja ulkoa ja auton sisältä takapenkiltä puolilähikuva). Kuvia Makesta ja Mikasta selkä päin kameraa puolikuvissa. Miliah itkee Sinnan sylissä puolikuvassa, kun Jessica lähtee.

Kuvauksen näkökulmasta käännekohtat rakentuvat ensisijaisesti haastattelukuvien varaan. Äänellisellä tasolla esitettyä juonellista käännettä ja haastattelukuvaa syvennetään kuvituskuvilla paikan päältä ja päähenkilöihin sekä jokkikseen liittyvillä kuvituskuvilla. Edellä mainittu kohtausta jatkaa kuitenkin jo alkanutta kliimaksiä. Jakson kuusi avauskohtausta siis syventää haastatteluissa esitettyä juonellista käännekohtaa realistisella seurannalla, mikä on myös juonellisesti vähäisemmässä merkityksessä olevien kohtausten tyylipiirre.

Näin arjen toistuviin elementteihin palataan myös merkittävimmissä juonellisissa kohdissa. Käännettä tai ongelmaa seuraavien realististen sivustaseurantaan perustuvien osioiden lisäksi muut päähenkilöt kertovat ajatuksistaan haastatteluissa. Tämä piirre toistuu sekä alun kilpailuihin painottuvassa tarinankerronnassa että myöhemmässä haastatteluihin painottuvassa kerronnassa. Samalla elämä ja tuotannon harjoittama sivustaseuranta jatkuvat. Jokkis ei koskaan pysähdy, mutta perhedynamiikka muuttuu.

Varikkotilanteissa kuvaus noudattelee cinéma véritén perinteitä. Kilpailukohtaukset luovat toistoa ja yhtenäisyyttä juonellisesti varsin erilaisten jaksojen välille. Lisäksi ne heijastelevat perhesuhteiden muutoksia varikolla tapahtuvan työjärjestyksen muuttamisessa muotoaan. Toiston avulla pienetkin muutokset nousevat huomattaviksi.

Kamera seuraa varikolla perheen ja perhettä ympäröivän porukan välistä kommunikatiota etäältä. Ajoittain kuva tiivistyy, mutta käsivarakuvausten vuoksi silmiinpistävä liike ja kuvaajan tapahtumia seuraavat valinnat tekevät tilanteesta varsin realistisen. Oma katsomiskokemukseni oli näissä varikkokohtauksissa hyvinkin autenttinen, joskin alleviivaava musiikki murensi ajoittain tätä autenttisuudentunnetta.

Jokkis-lähtöjen kuvauksen ja varikkokohtausten kuvauksen välillä on vahva kontrasti. Siinä missä varikolla seurataan varsin perinteikkääseen dokumenttikuvauksen tapaan ympäröiviä tapahtumia niin itse lähdöistä on koostettu musiikkivideomaiset kokonaisuudet. Nämä kuvat pysäyttävät varikon sivustaseurannan ja antavat katsojalle tauon sekä aikaa ymmärtää, mitä varikolla on tapahtunut. Lisäksi nämä kohtaukset tuovat kilpailuihin dynamiikkaa ja tempoa, onhan kyse sentään rallikilpailuista. Katsojalle ajokuvat esimerkiksi auton sisältä ja radalta toimivat myös tuttuina toistuvana elementtinä. Tällainen tuttuus on sarjamuotoiselle kerronnalle ominaista.

Samalla jokkis toimii korostetun selkeästi perheen yhtenäisyyden ankkurina. Vaikka Jessica muuttaa kotoa, niin ainakin radalla kaikki on ennallaan. Perhesuhteet puskevat varikolle, mutta auton käynnistyessä tuttuun kuvamaailmaan voi luottaa.

Kuten sarjallisuutta ja sarjamuotoisuutta käsitellessäni olen todennut, niin sarjamuotoisuus on, Jeremy Butleria (2006, 30) mukaillen, tarinallisen ja narratiivisen kerronnan perusmuoto. Sarjamuotoisen kerronnan eri episodeissa toistetaan yhteisiä piirteitä, joita paikoitellen myös rikotaan (H. Keinonen 2011, 31). *Soramonttuprinsessat*-sarjassa tällaisia toistuvia piirteitä löytyy sekä äänestä, kuvauksesta, juonesta että leikkauksesta. Kuvallisesti sarjan silmiinpistävin toistuva piirre on kilpailukuvauksen auton sisältä otettuine puolilähikuvineen ja laajoine rataotoksineen.

Lähdöissä kuvataan rataa ja yleisöä nopeilla leikkauksilla. Auton sisältä on tiiviimpää puolilähikuvaa ja puolikuvaa. Sitten autot ulvaisevat radalle, pelti rytisee ja joku ajaa ulos – aivan liian usein joku sankareistamme. Tällainen tuttu kerronta rytmittää ja antaa tiiviistä tahdistaan huolimatta katsojalle aikaa levähtää. Mielestäni tämä kuvaa osuvasti sitä ristiriitaa, joka toistolla ja rytmillä sarjassa on. Vaikka kilpailutilanteiden kuvaus ja leikkaus on tiivistä ja nopeasti etenevää, niin toiston kautta sarjan tuotannollisesti hektisimmät kohtaukset toimivat juonellisen rakenteen näkökulmasta rauhoittavina elementteinä.

Varikolla kerronta rauhoittuu jakson kuusi jälkeen ja tarinaa kuljetetaan riitojen ja vastakkainasettelujen sijaan haastatteluilla. Kuvauksen linjassa ei kuitenkaan tapahdu radikaaleja muutoksia. Kohtausten kesto toki venyy ja yksittäiset otoksetkin pitkittyvät, mutta kuvakerronnan päälinja on yhtenäinen.

Olen suhteuttanut kuvauksen keskeisimmät piirteet viiteen kategoriaan sen mukaan, missä tilassa päähenkilöiden edesottamuksia seurataan. Tämä kertoo mielestäni selkeimmin sarjan kuvallisten tilojen ja kuvamaailman ominaispiirteistä. Kuten olen todennut, niin kuvalla luodaan lähes poikkeuksetta jonkinlainen käsitys ja ymmärrys tilasta.

Soramonttuprinsessojen juonen kannalta paikat jakautuvat selvästi viiteen keskeiseen kategoriaan.

Kilpailupaikat ovat toistuva kuvakerronnallinen tila. Tämä kategoria jakaantuu vielä kahteen, päähenkilöiden kilpailusuoritukseen ja varikkotapahtumiin. Kilpailujen ulkopuolella keskeisimmät tilat ovat koti ja opiskelu- sekä työpaikat. Lisäksi perhe tekee yhteisiä matkoja, käy tatuoitavana tai ravintolassa. Nämä paikat olen sijoittanut kategoriaan ”Muut”. Juonen kannalta matkat ja ravintola- tai tatuointikäynnit ovat lähinnä perheen rakoilevan yhtenäisyyden syvempää vahvuutta osoittavia. Yksittäisinä niiden merkitys on kuitenkin lähinnä päähenkilöiden historiaa taustoittava.

Varikko:

Tapahtumia seurataan karpäsenä päähenkilöiden olkapäillä. Ominaista ovat käsivarakuvaus ja pitkät otokset.

Kilpailutilanteet:

Kuvataan laajasti rataa. Ajajasta ja radasta poimitaan kuvia auton sisältä. Leikkaus on nopeaa ja ajoittain väliin on leikattu kommentteja yleisöstä.

Koti:

Kotona seurataan hiustenvärjäystä, ruokailua, autonkorjailua tai muuta toimintaa sivusta. Väliin on leikattu aseteltuja haastattelukuvia. Kuvallinen kerronta on rauhallista ja muistelevaa (esimerkiksi arkistokuvia). Käsitellään käännteissä esiteltyjä ongelmia.

Työ- ja opiskelupaikat:

Työtä seurataan sivusta ja kuvassa on selkeä luova panos. Esimerkiksi Sinnan työpaikalla on käytetty GoPro-kuvausta, eli niin sanottua extreme-kameraa.

Muut:

Kamera seuraa keskusteluja sivusta. Ajallisten siirtymien kautta tuodaan kuvaa esimerkiksi kilpailuista. Tavallisesti pääteemaa, eli perhesuhteita, käsitellään näiden kuvien ulkopuolella. Kuvaus päähenkilöistä on luovaa ja usein seuraa sivusta.

Näissä paikoissa ja tiloissa käytetään jokaisessa omanlaistaan kuvakerrontaa. Toistuvia elementtejä ovat edellä mainitsemani kilpailukuvitus, sataprosenttiset juonta syventävät osiot ja kaikissa jaksoissa toistuvat asetellut haastattelut. Haastatteluilla kuvattavalle tilanteelle annetaan äänen kautta juonellinen konteksti. Kuvauksessa etenkin kilpailut toimivat toistuvana ja samalla viihteellisenä piirteenä. Musiikkivideomaisella kerronnalla sarjan toistuvista osuuksista on tehty dynaamisia. Vaikka aihe on jokkis-ajelua syvällisempi, niin sarjan kuvakerronnallinen ensivaikutelma on dynaaminen ja nopea-tempoinen. Työpaikoilla haastattelut toimivat lähinnä päähenkilöiden ja heidän elämänsä esittelynä, eikä merkitys taustoitusta lukuun ottamatta ole juonen tai aiheen kannalta ensisijainen. Kuvaus on työpaikoilla sivustaseurantaa ja stattisia haastatteluja keskenään sekoittavaa.

Yleistysten tekeminen ilman autenttisuutta syväluotaavaa yleisötutkimusta on näiltä osin vaikeaa, mutta musiikkivideomaisten osuuksien toistuminen voidaan nähdä vähintäänkin perusteltuna ratkaisuna Ylen (2011b) kanavauudistuksen myötä valittua nuorten yleisöjen kohderyhmää ajatellen. Haastatteluosuuksien staattiset ja selkeät kuvakoot sekä kuvakulmat voidaan puolestaan nähdä dokumenttiperinteen, ja mahdollisesti myös journalistisen dokumentin edustajina. Työpaikoilla nämä kuvaustavat risteävät ja rinnalle tuodaan luovempia ja metaforisempia kuvia.

Kuten luvun alussa totesin, tarinan eteneminen on monin paikoin äänen varassa. Haastattelutilanteissa kuva ei kerro itsessään juuri mitään siitä perhesuhteiden analyysistä, jota päähenkilöt puheellaan tekevät. Merkittävässä käännekohdissa metaforiset kuvat ovat lähinnä yksittäisiä, eivätkä kerro itsessään taustalla vellovista suurista tunteista. Kuvan vastuulle jää etenkin jaksoissa viisi ja kuusi tuttuuden sekä toiston, eli sarjallisuutta tukevien piirteiden kertaaminen. Kuva toimiikin useassa kohtauksessa vain haastattelunauhoja rytmittävänä ja syventävänä elementtinä.

5.2.2. Ääni kuljettaa juonta ja syventää konflikteja

Soramonttuprinsessat on audiovisuaalinen esitys samaan tapaan kuin elokuvat, dokumentit, fiktiiviset televisiosarjat ja niin edelleen. Ääni ja kuva ovat audiovisuaalisessa ilmaisussa erityisessä suhteessa. Kummankin avulla on mahdollista ilmaista jotakin,

mutta yhdessä äänellä ja kuvalla on lisättyä arvoa. Ääni voi syventää kuvan jo ennestään sisällään pitämää informaatiota ja keskittää huomiota tavalla, johon kuva itsessään ei välttämättä pysty (Chion 2000, 112).

Sarjassa ääni keskittää huomiota toistuvissa kilpailutilanteissa. Ilman haastatteluista saatuja voice off -osuuksia kilpailujen cinéma vérité -tyyliseltä seurannalta puuttuisi konteksti. Varsin arkiselta näyttävät tilanteet syvenevät etenkin voice off -osuuksien, musiikin ja näiden rytmittävän vuorottelun avulla. Lisäksi äänen avulla, etenkin haastatteluissa, kuljetetaan juonta eteenpäin. Etenkin käännekohdissa ääni nousee juonen etenemisen näkökulmasta kuvaa hallitsevammaksi tuotannolliseksi ominaisuudeksi.

Soramonttuprinsessat-sarjasta nousee muutama dominantti äänellinen ominaisuus, jotka tulen seuraavaksi esittelemään. Samalla pohdin näiden äänellisten piirteiden merkitystä sarjan kerronnan ja tarinan etenemisen kannalta.

Sarjan jaksot kulkevat äänellisesti kolmessa tasossa. Ensinnäkin sarjan keskeisen aiheen ja argumentin, eli perhesuhteiden, käsittely sekä päähenkilöiden esittely tapahtuvat äänen tasolla pitkälti tuotantoyhtiön tekemien haastattelujen avulla. Tavallisesti yksi päähenkilö kertoo näissä haastatteluissa suoraan kameralle joko kilpailuista, perheen sisällä muhivista jännitteistä tai mahdollisista muutoksista. Ajoittain haastatteluista nousevia asioita syvennetään tai kommentoidaan muiden päähenkilöiden haastattelujen avulla. Nämä haastattelut luovat oman äänellisen tasonsa, jota käytetään myös kilpailuissa voice offin avulla. Sarjan alussa myös sataprosenttisesti päähenkilöiden varikkokeskusteluista nauhoitettu ääni vie juonta eteenpäin.

Sarjan edetessä yhä hallitsevammaksi äänelliseksi piirteeksi nousee haastattelu. Tätä juonellisesti merkittävää äänellistä tasoa syvennetään satasella, eli sataprosenttisesti kuvattavasta tilanteesta ja samasta ajasta tulevalle äänelle, joka on puhtaimmillaan varikkokohtauksissa – viidennen jakson lopussa oleva käänne laskee tosin sataprosenttiset varikkokohtaukset haastatteluäänen juonelliseksi syventäjäksi. Yhdessä käsivarakuvausten kanssa nämä kohtaukset toimivat tietynlaisena todisteena haastatteluissa esitetyille juonellisesti merkittävälle näkökulmille.

Kolmanneksi katsojan huomiota johdetaan musiikilla.

Juonelliset käänneet äänellä:

Haastattelut ja voice offit haastatteluista.

Juonta syventävä äänellinen taso:

Sataprosenttiset keskustelut ja empaattinen (juonta syventävä) musiikki sekä ääniefektit.

Yksittäisessä jaksossa esitettävien kohtausten keston pidentyessä ja kohtausten määrän vähentyessä haastattelut syventävät jo tuttuja kisatapahtumia. Siinä missä kilpailutilanteiden visuaalinen toteutus noudattaa varsin yhtenäistä kaavaa fly on the wall -kuvauksellaan, niin haastatteluista leikatut äänimatot kiinnittävät kipailutilanteessa katsojan huomiota tiettyihin yksityiskohtiin. Etenkin jaksoissa viisi ja kuusi tapahtuvaa käännettä seuraavissa jaksoissa kilpailujen äänimaailma ja musiikki sekoittuvat yhä vahvemmin haastatteluosuuksien kanssa.

Ensimmäisissä jaksoissa kilpailuista käytetään paljon ääntä sataprosenttisesti kuvasta. Näin katsojalle välitetään ainakin realistiselta tuntuva käsitys tilanteesta. Perheen sisäisiä suhteita ei vielä tässä vaiheessa käsitellä kilpailutilanteissa juurikaan haastatteluiden avulla. Haastattelut keskittyvät lähinnä kilpailuiden ja jokkiskulttuurin selittämiseen.

Sarjan edetessä perheen sisäiset suhteet nousevat yhä keskeisempään osaan. Etenkin jaksojen viisi ja kuusi aikana tapahtuva juonellinen käänne, eli Jessican muutto, heijastuu kilpailujen äänimaailmaan niin, että kisoissa käytetään yhä enemmän juonellisen etenemisen kannalta merkittäviä voice off -osuuksia päähenkilöiden haastatteluista. Sarjan puolivälin jälkeen itse kisatapahtumista käytetyt sataprosenttiset ääniosuudet menettävät merkitystään sekä sarjan juonen että tuotannollisen kokonaisuuden kannalta.

Esimerkiksi sarjan seitsemännessä jaksossa Make on siirtynyt aiempaa sivummalle valmennustehtävissä. Hän kertoo haastattelussa tyttöjen poikaystäväistä ja siitä, kuinka kaikki toimii varikolla hyvin. Samalla Maken näennäinen sivurooli kisatapahtumissa nousee kohtausten merkittävimmäksi juonelliseksi elementiksi. Siinä missä alkupään varikko-osuudet kertovat perheen sisäisistä suhteista esittelemällä niin merkittävimmän käänneen jälkeen seuranta menettää juonellista merkitystään. Juoni kulkee sarjan loppupuolella juuri voice off -haastattelujen kuljettamana.

Jakso 7, kohtaus 4:

Tiivistelmä:

Perhe on jälleen kisoissa, tällä kertaa Kukonkoivussa Kokkolassa. Marianne ja Jessica vetävät ajoasujaan päälle ja valmistautuvat ajamaan. Sinna kertoo Mariannen poikaystävästä Janista. Marianne kertoo Janin olevan oma persoonansa Kauhajoelta. Make saapuu paikalle ja on tyytyväinen, että Jani on hoitanut alkujärjestelyt. Make saa tissutella. Make on luvannut olla kommentoimatta kisa. Kummankin tytön kisa menee pieleen. Jessica kertoo, ettei isän huutamisella näköjään ollutkaan merkitystä. Make kertoo, että ulkopuolisten haukut Jessicalle kisan jälkeen olivat väärin. Jessica kertoo, että isä ei heti soittanut muuton jälkeen. Hän kuitenkin ymmärtää isää.

Ääni:

Voice-offia Sinnalta, Makelta, Jessicalta ja Mariannelta. Musiikki alussa rumpumusiikkia, sitten rauhallista, kisassa menevää ja lopussa jälleen rauhallista. Hiljaisuus tehokeinona. Lisäksi satasella keskustelua kisaan valmistautumisesta, yleisöstä ja kisan jälkeen.

Edellä mainittua Maken haastattelua kuljetetaan kohtauksessa sujuvasti kilpailukuvi-
tuksen mukana. Sinna ja Marianne kertovat myös oman näkemyksensä, ja Marianne
esittelee poikaystävänsä. Tässä juonellisesti varsin pitkässä kohtauksessa on käytetty
lisäksi sarjan muiltakin kilpailuosuuksilta tuttua musiikkia. Äänisataset kilpailuista toimi-
vat tällaisessa kerronnassa lähinnä syventävinä yksityiskohtina siinä missä ne sarjan
alkuvaiheessa ovat selitettävässä asemassa.

Tässä mielessä kilpailutilanteiden äänellinen maailma kokee sarjan merkittävimmän
juonellisen käänteen myötä pienen mullistuksen. Äänisataset kisapaikalta muuttu-
vat toisarvoisiksi tehokeinoiksi ja taustahaastattelut nousevat etusijalle. Riitelyn katoa-
minen nousee näin katsojan huomion kohteeksi, kun alusta lähtien jatkunut toisto
muuttaa muotoaan.

Kilpailutilanteiden ulkopuolella käytetään paljon suoraan kameralle ja tuotannolle suunnattua haastattelua. Esimerkiksi kilpailuissa nousseita riitoja seuraa usein haastatteluosio, jossa joku päähenkilöistä kertoo oman näkemyksensä esimerkiksi jokkiksesta, Makesta, tytöistä tai perheen sisäisistä ristiriidoista. Näissä osuuksissa käytetään rauhallista musiikkia tai efektiääntä. Ajoittain haastatteluja rytmitetään kuvituskuvilla. Väliin on leikattu myös sekä äänellisesti että kuvallisesti sataprosenttisia keskusteluja esimerkiksi ruokapöydästä ja hiustenvärjäyksestä.

Myös sarjan alkupään kilpailuissa käytetään voice offia eri haastatteluista. Tavallisesti nämä voice offit keskittyvät kuitenkin selittämään kilpailuissa nähtäviä riitoja. On mielestäni keskeistä, että alkupään jaksoissa nämä voice off -osuudet haastattelutilanteiden kanssa näyttävät perheen jokkisharrastuksen hyvinkin myönteisessä kontekstissa, vaikka samaan aikaan etenkin Maken temperamentista suhtautumista alleviivataan varikko-osuuksien riitelyllä. Ensimmäisissä kahdessa jaksossa havainnollistuu myös koko sarjan äänimaailmaa leimaava kolmijakoisuus.

Äänen ja kuvan suhdetta tutkinut säveltäjä ja professori Michel Chion (2000, 114) jakaa musiikin vaikutuksen karkeasti kahteen kategoriaan. Ensinnäkin musiikki voi olla empaattista, jolloin musiikki mukautuu kuvan ja kuvattavan tilanteen tunnelmaan. Tällöin musiikki rytmittää ja syventää tunnelmaa. Se mukautuu kohtauksen rytmiin ja toimii samoja kulttuurisia koodeja vahvistaen. Toisaalta musiikki voi olla anempaattista ja toimia erillään kuvasta tai jopa kuvaa vastaan. Anempaattisessa musiikissa keskeistä on kuvan ja äänen erilaisuus. Huomionarvoista on, että tällöin musiikki paljastaa epäsuorasti tuotannon roolin ja sen, että audiovisuaalinen esitys on aina rakennettu.

Soramonttuprinsessat-sarjassa musiikki on merkittävässä osassa sekä juonellista että sarjan tuotannollista rakennetta tarkasteltaessa. Musiikki toimii haastattelutilanteissa ja kilpailujen ulkopuolisissa kohtauksissa yleensä juuri empaattisesti. Se rytmittää, alleviivaa ja syventää kuvaa sekä sarjan tarinallista etenemistä. Käytännössä tämä tarkoittaa useimmissa kohtauksissa sitä, että kilpailujen rock- ja teemamusiikkia seuraa täysin ilman musiikkia toteutetut haastattelu- tai satasosuudet, joita rytmitetään empaattisella musiikilla. Musiikki on lähes poikkeuksetta ei-diegeettistä, eli se on tuotu tarinan ulkopuolelta – käytännössä leikattu siis jälkikäteen.

Vaikka ei-diegeettinen musiikki väistämättä tekee sarjan tuotannon epäsuorasti näkyväksi ja paljastaa esityksen rakennettua luonnetta, niin sarjan äänimaailman empaattisuus pehmentää tätä paljastavuutta. Haastattelut ovat niin ikään äänellisesti varsin realistisia. Tätä vaikutelmaa lisää se, että mahdollisia kysymyksiä ei juurikaan ole val-

miiseen sarjaan jätetty. Haastatteluosuudet toimivat tarinaa johdattelevina ja siten korvaavat mahdollisen kertojajäänen, mikä voidaan nähdä sarjan realistisuutta vahvistavana.

Kilpailutilanteiden musiikilla sarjaan on tuotu musiikkivideomaisia piirteitä. Yhdessä nopeiden leikkausten, käsivarakuvausten ja auton sisältä otettujen kuvien kanssa nämä osiot toimivat sarjan viihteellisimpinä ja rakennetuimpina jaksoina. Vastapainoksi kilpailuissa nousseet riidat esitetään sellaisinaan, ja usein ilman ei-diegeettistä ääntä. Kilpailuissa tarinallisten kohtausten sisälle mahtuukin rajuja kontrasteja.

Sarjan merkittävimmissä käännekohtissa musiikki toimii empaattisena johdattelijana ja rauhallisena syventäjänä. Itse merkittävimpien otosten ja kohtausten keskellä musiikki ei nouse hallitsevaksi. Se rakentaa tunnelmaa joko edeltävän kohtauksen loppua lähestyttäessä tai hienovaraisesti taustalla edeltävissä tai kohtauksen jälkeen. Musiikkia on käytetty empaattisena etenkin jaksosten loppupuolella, kun juonellisia kysymyksiä on asetettu. Jaksossa kolme Maken ja Sinnan suhdetta sekä tyttöjen tulevaisuutta on rytmitetty hyvinkin kliseisellä My Heart Will Go On -kappaleella. Ennen jakson viisi lopussa yllättäen tulevaa käännettä ennen jokaisen jakson lopussa on jonkinlainen sarjan juonelliseen tunnelmaan syventäen liittyvä musiikillinen elementti.

Sarjan juonen etenemisen ja syvenemisen kannalta keskeiset äänelliset piirteet ovat seuraavat:

Ääni	Äänen suhde kuvaan	Kuvatilat	Äänen suhde juoneen
Haastattelut	100 % ääni ja voice off	Lähes kaikissa paikoissa.	Esittelevät sarjan alussa päähenkilöitä. Kuljettavat juonta. Syventävät.
Varikkokeskustelut	100 % ääni	Varikko ja kilpailutilanteet	Kuljettavat alussa sarjan juonta ristiriitoja ja jännitteitä esittelemällä. Syventävät sarjan loppupuolella juonellisia käänteitä.
Musiikki kilpailuissa	Empaattista ja ei-diegeettistä	Kilpailutilanteet ja toissijaisesti myös varikko	Syventää sarjallisuuden tunnetta toiston kautta. Rytmittää varikkotapahtumia ja jaksottaa jostakin sekä perheen muuta elämää.
Musiikki muissa tilanteissa	Pääosin empaattista ja ei-diegeettistä	Työpaikat, koti ja matkat	Syventää kohtausten tapahtumia, eli pääasiassa haastattelusatasia ja voice offia.

Taulukko 3. Sarjan juonen etenemisen ja syvenemisen kannalta keskeiset äänelliset piirteet eri kuvatiloina.

Vaikka sarjan loppua kohden äänellisen kerronnan tasot limittyvät keskenään ja suhteessa juoneen, niin esittelemäni peruslinjat pysyvät muuttumattomina. Ääni on paitsi juonta johdattava niin myös sitä syventävä. Äänelliset ristiriidat ovat pieniä, joskin kronologista epämääräisyyttä esiintyy paikoitellen. Tämä viittaa laajaan kuvaus- ja äänitysmateriaaliin sekä käsikirjoitus- ja jälkikäsitteilyvaiheen merkityksen korostumiseen tuotantoprosessissa. Tarinan ja juonen filosofinen taso nousevat sarjan edetessä kronologiaa hallitsevammaksi.

5.2.3. Leikkaus korostaa, syventää ja sitoo

Leikkaus on etenkin todellisia tapahtumia seuraavassa audiovisuaalisessa kerronnassa yksi keskeisimmistä työvaiheista. Kuten Jouko Aaltonen (2011, 331) asian toteaa, niin leikkauksessa ”kuollut materia herää henkiin orgaaniseksi teokseksi”. Leikkauksessa yllättävätkin käänteet seurantatyön aikana asettuvat viimeistään jonkinlaiseen loogiseen järjestykseen ja muodostavat useimmiten tarinan. Samalla tarinan tuoksi tuodaan ei-diegeettistä materiaalia, kuten musiikkia ja mahdollisesti myös muun taustatyön aikana kerättyä kuvitusta, *Soramonttuprinressoissa* esimerkiksi vanhoja valokuvia.

Leikkaus on näkyvimmillään *Soramonttuprinressoissa* kilpailukohtauksissa. Kuten jo aiemmin ääntä käsitellessäni totesin, niin haastatteluääntä ja musiikkia tuodaan etenkin sarjan kuudennen jakson jälkeen hyvin vaihtelevasti. Lisäksi näiden kohtausten sisään on rakennettu suhteellisen räikeä kontrasti ajamisen tiiviin leikkauksen ja viipyilevien varikko-osuuksien kanssa. Toisaalta tällaisia tiiviimmän leikkauksen vaiheita seuraavat hitaat kohtaukset korostuvat juonellisesti erityislaatuisina, kun kilpailutilanteiden toistuva hektisyys taukoavat. Katsoja osaa jo sarjan lopussa odottaa aiheen kannalta merkittäviä argumentteja, kun leikkauksen tahti hidastuu. Näin leikkaus rytmittää sarjan tarinan etenemistä ja ohjaa omalta osaltaan myös huomiota. Sarjan viimeisissä jaksoissa dynaamisuutta luodaan nimenomaan leikatun äänen avulla. Esimerkiksi jaksossa yhdeksän joulunviettoon liittyvästä pienehköstä kiistelystä on saatu todellisuutta merkityksellisemmältä vaikuttava ristiriita aiempia jaksoja runsaamman musiikin ja ääniefektien avulla. Myös jakson kuvauksessa on käytetty luovuutta ja vaihtelevaa seurantakuva.

Juonen etenemisen näkökulmasta leikkauksen merkitys on tärkeä etenkin haastatteluosuuksien sijoittamisen kannalta. Tämän voi tietysti nähdä myös käsikirjoituksellisena ja dramaturgisena valintana, mutta leikkaus tuo nämä päätökset käytännön tasolle. Näen leikkauksen dokumentaarisessa kerronnassa luovana prosessina, joka tuo käsikirjoitusvaiheen jälkeen vielä oman kädenjälkensä valmiiseen esitykseen. Esimerkiksi jaksossa kahdeksan joulunodotuksen jännitteitä rytmitetään musiikin ja leikkauksen avulla niin, että kuvallisesti tylsältä vaikuttavistakin tilanteista on saatu rakennettua viimeinen käänne ja muistutus konfliktista.

Haastatteluosuuksien ajallista sijoittumista on vaikea havainnoida. Leikkauksen avulla tehdyistä haastatteluista on nostettu tarinan etenemisen kannalta merkittävät ja keskeiset tilanteet. Etenkin sarjan merkittävimmissä käännekohdissa katsoja yllätetään

haastatteluista leikatuilla kommenteilla. Tämä viittaa materiaalin paljouteen ja cinéma vérité -työtapojen korostumiseen – eli käytännössä jälkituotannon suureen merkitykseen.

Erityisen selvästi leikkauksen rooli suhteessa tarinallisiin käännekohtiin nousee näkyväksi sarjan viidennessä jaksossa. Jessican ja Mariannen parisuhteet ovat nousseet aikaisemmissa jaksoissa esiin. Sinna arvioi, että Make ei oikeastaan halua nähdä tyttäriensä poikaystäviä tai edes tunnustaa näiden olemassaoloa. Viidennessä jaksossa asia ei ole juurikaan esillä, vaan jakson alussa keskitytään Sinnan kirjoitusharrastukseen ja Maken ajamiseen sekä temperamenttiin. Leikkaus kilpailuista rauhalliseen paviljonkiin ja Jessican paljastus kihlauksesta on dramaturgisesti ja leikkauksellisesti hienovarainen – mutta selvästi harkiten rakennettu.

Se seuraa tyyliltään haastatteluiden kautta rakennettua kerrontatapaa. Kuvitus on kerätty lähinnä paviljongilta ja perheen sisäiseen tarinaan merkittävällä tavalla vaikuttavalle asialle annetaan aikaa. Leikkaus ei kiirehdi, vaan antaa tilaa Jessicalle ja Mikalle. Tarinallisesti Make ja Sinna eivät vielä tiedä kihlauksesta, mutta paljastuksen jatkoksi on leikattu kommentit sekä Sinnalta että Makelta. He pelkäävät tyttöjen etenevän liian nopeasti. Näin materiaalia on tuotu ainakin kolmesta eri tilanteesta ja ajasta.

Leikkaus on luonnollisesti läsnä erilaisissa kuvitusratkaisuissa. Kilpailutilanteiden muusiiikkivideomaista leikkausta lukuun ottamatta sarja on leikattu varsin perinteisesti. Haastatteluiden päälle on haettu kuvituskuvaa lähinnä tukemaan sisältöä. Leikkaus seurailee näin äänimaailman empaattista otetta ja kuljettaa tarinaa tiettyihin toistuviin piirteisiin tukeutuen.

Sarjan kliimaksikohdan jälkeen leikkauksen rooli korostuu niin, että erilaiset tuotannolliset ominaispiirteet sekoittuvat etenkin pitkissä varikkokohtauksissa. Leikkauksen avulla haastatteluosuudet on limitetty yhä vahvemmin kilpailuihin ja matkoihin, mikä korostaa käsikirjoituksen ja leikkauksen merkitystä juonen kerronnan aktiivisena taustavaikuttajana.

Sarjan realistisuus on painottunut tuotannosta päin katsottuna syventävän materiaalin, eli sivustaseurannan suureen määrään. Tämä ei kuitenkaan poista jälkikäsitteilyn merkitystä suhteessa lopputulokseen. Juonen kannalta merkittävimmät tapaukset nousevat esiin haastattelutilanteiden kautta. Näiden tilanteiden sijoittuminen draamallisella kaarella lähes optimaaliseen paikkaan korostaa niin ikään jälkikäsitteilyn merkitystä.

Leikkauksella eri haastatteluosuudet on laitettu keskustelemaan keskenään ja toimimaan eräänlaisena juonellisena kuljettajana. Samalla on pystytty välttämään talk show-tyylisen juontajan tai aktiivisen toimittajan läsnäolo sekä kertojaääni.

Vaikka tuotanto ei ole sarjassa juurikaan suoraan näkyvillä, niin kuvan ja äänen kautta leikkauksen piirteitä tarkastelemalla on helppo uskoa, että tuotannon lähestymistapana on ollut kuvata paljon materiaalia. Vasta sitten on päästy luomaan sarjan dokumentaarista tarinaa. Tällainen lähestymistapa on populaarin paineessa kunnioitettava. Siinä päähenkilöt tottuvat kameroihin ja samalla rakennetut kulissit sekä roolit kaatuvat.

5.3. Soramonttuprinsessat-sarja todellisuuden esityksenä

Rasmus Dahl nostaa dokumentin estetiikkaa selittäessään merkittäväksi dokumentintekijän roolin. Hänen mukaansa dokumentintekijä ei voi koskaan olla täysin vaikuttamatta lopputulokseen. Toisaalta täysin irrallinen suhde todellisuuteen on niin ikään mahdottomuus (Dahl 2001, 178).

Dahlin mukaan tekijän vaikutus lopputulokseen on kuin liukuva skaala. Tekijä tekee tuotantoprosessin aikana useita valintoja siitä, miten ja kuinka paljon hän vaikuttaa esitettävään todellisuuteen. Myös vaikuttamatta jättäminen on autenttisuuteen liittyvä valinta. Elokuvantekijä on lähempänä Dahlin esittelemän skaalan toista ääripäätä. Tällöin tekijä vaikuttaa lopputulokseen vahvasti ja muodostaa tekstuaalisia rakenteita sekä toissijaisia representaatioita. Hän liikkuu siis konnotaatioiden tasolla. Dokumentaristi taas liikkuu tavallisesti lähempänä autenttisuuteen pyrkivää tuotantotapaa. (Emt., 6)

Soramonttuprinsessat on monella tavalla hyvinkin dokumentaarinen esitys. Se kertoo todellisuudessa tapahtuvista asioista ja seuraa väsymättä yhtä perhettä. Sarjan kaksiosaisen analyysin perusteella näyttää selvältä, että tuotantoryhmästä tuli kuvauksen edetessä luonnollinen osa perheen arkea. Päähenkilöt eivät juurikaan arastele sarjan missään vaiheessa kameraa, vaikka huomioivatkin kuvausryhmän muutamaan kertaan. Esimerkiksi jakson kahdeksan laivamatkalla Make puhuu suoraan kameralle kuin tutulle ystävälleen. Tällaisen luottamussuhteen saavuttaminen vaatii tuotannolta väisämättä pitkäjänteistä suhtautumista käsiteltävään aiheeseen – etenkin kun Makea kuvaillaan samassa jaksossa arvaamattomaksi juhlijaksi.

Kuvallisesti käsivaralla toteutettu seuranta ja äänellisesti sataprosenttiset keskustelut ovat yhdistettyinä vahva realistisuuden tunnetta vahvistava tuotantokeino. Lisäksi ker-

tojaaänen puuttuminen ja myös varikon ulkopuolella toistuva cinéma vérité -perinteestä tuttu seuranta antavat sarjasta varsin realistisen kuvan. Haastattelujen suurta osuutta on vähennetty asetelluilla keskustelutilanteilla, joilla päähenkilöt kuljettavat juonta eteenpäin haastattelujen tapaan ja kertovat yhteisistä päätöksistään. Ensimmäisessä jaksossa Make ja tytöt keskustelevat yhdessä autossa ja päättävät panostaa seuraavaan kauteen. Tilanne on selvästi aseteltu haastattelujen tapaan, mutta tuotannon epäsuora rooli on edellä mainittuakin vähäisempi.

Sarjassa onkin vahva todistamisen piirre. Sataprosenttisella äänellä ja käsivarakuvausella toteutetut varikkokohtaukset ovat musiikkiosuuksia ja ajoittaisia haastatteluja lukuun ottamatta esimerkkejä cinéma vérité -perinteestä. Kyseisen koulukunnan edustajilta löytyy hyvin paljon yhteisiä piirteitä *Soramonttuprinsessojen* kanssa: etenevä juoni, ainakin osittainen strukturoimattomuus, ulkopuolinen seuranta, paljon kuvamateriaali, vähäinen vuorovaikutus (ainakin osittain) ja leikkauspöydällä tehtävien päätösten painottuminen tuotantoprosessissa.

Leikkauspöydällä on kuitenkin tehty paljon valintoja. Samalla sarjan sisäinen tarina on irrottanut monin paikoin todellisesta kronologiasta. Etenkin sarjan loppupuolella kohtausten ajallisia suhteita on vaikea määritellä. Tämä kertoo filosofisen ajan korostumisesta ja tarinan nousemisesta etusijalle todellisuuden kronologiaan verrattuna. Voisi sanoa, että sarjan sisäinen tarina nousee viimeistään jakson kuusi aikana todellisuutta merkittävämmäksi – joskin vahvasti todellisuuteen liitoksissa olevana.

Haastattelutilanteissa ja muissa järjestetyissä kohtauksissa tuotantoryhmä on vaikuttanut ympäröivään todellisuuteen etenkin asettelun ja valaistuksen avulla. Tavallisesti haastattelutilanteet ovat kuitenkin varsin luonnollisia. Mise-en-scène eli kuvausympäristö on paljon vahvemmin realistinen kuin vaikkapa rakennettu.

Haastattelutilanteiden asettelu voidaan nähdä valmiin esityksen realismia murentavana piirteenä, mutta samaan aikaan se on historiallisesti katsottuna hyvinkin dokumentaarinen tapa kertoa todellisen maailman asioista. *Soramonttuprinsessat*-sarjan haastattelutilanteissa tuotantoryhmän panos keskustelussa ei tule juurikaan näkyviin. Vaikka kyse on selvästi vastauksista tiettyihin esitettyihin kysymyksiin, niin itse ohjelmaan ovat valikoituneet vain haastateltavien henkilöiden vastaukset. Tuotantoryhmä keskittyy näin kuljettamaan juonta vastausten avulla. Se vaikuttaa kiistatta kuvaan ympäröivästä todellisuudesta ja esitettävästä aiheesta, mutta toteuttaa samalla dokumenttituotannon perinteistä ajatusta.

Jos syitä aseteltujen haastatteluiden määrää etsii tuotannon rakenteesta tai aikataulusta, niin vastaus on selvä. Tarinalle tarvittiin kuljettaja, mikä vaati tekijöiltä tietynlaista aktiivisuutta juonen kuljettamiseksi.

Mutta jos asiaa tarkastellaan enemmän pragmaattisesti, niin kyllä mielestäni isotutettuja haastatteluita oli aika paljon, mutta emme keksineet tällä aikataululla + budjetilla saavamme päähenkilöiden sielunmaisemaa millään muulla tavalla auki. Jos kyseessä olisi ollut 58-minuuttinen dokumenttielokuva, niin asia olisi ollut toinen. (Oskar Forstén)

Kuten olen luvussa 3.1. todennut, ajatus dokumentista suoraviivaisena esityksenä todellisuudesta on rajoittunut. Hedelmällisempi lähtökohta on lähestyä dokumenttia sellaisena esityksenä todellisuudesta, joka pyrkii vakuuttamaan katsojansa (ks. esim. Aaltonen 2011, 17; Päivärinta 2005, 14; Plantinga 1997, 19).

Vaikutettiinko me päähenkilöihin? Aivan varmasti koska ilman meidän kameroita tai kysymyksiä he eivät olisi tiettyjä teemoja pohtineet ääneen – saati sitten itsekseen. Mielestäni kysymys, jos läsnäolomme vaikutti heihin on turha, koska se on itsestäänselvyys. (Oskar Forstén)

Soramonttuprinsessat-sarjan monet haastattelutilanteet vakuuttavat katsojaansa sarjan aiheesta ja argumentista, tässä tapauksessa perhesuhteista, vanhemmuudesta ja kasvusta. Asettelu on siinä mielessä ristiriitainen, että haastattelutilanteilla luodaan varhaisesta dokumentaarista kerronnasta tuttua vakuuttavuutta ja journalistista arvokkuutta. Vaikka tuotantoryhmä on näissä haastatteluissa selvästi läsnä, joskin epäsuorasti, niin samalla haastattelut toimivat ennemminkin sarjan realistisuutta vahvistavina osuuksina.

Juonellisesti *Soramonttuprinsessat* on kiistatta esitys todellisuudesta. Samalla pitää korostaa, että se on luova esitys. Mikäli dokumenttisarja nähdään tietyn asian esittämisenä todellisuuden keinoin sarjamuotoisessa muodossa, niin *Soramonttuprinsessat* on dokumenttisarja. Se käsittelee aihettaan todellisuuden keinoin ja intensiivisen sivusta-seuraajan ominaisuudessa. Samalla se tekee päätelmiä ja yleistyksiä sekä tukee esitystään mahdollisimman realistisella kuvauksella ja äänityksellä.

6. Johtopäätökset

6.1. Soramonttuprinsessat ja televisuaaliset moodit

Bill Nicholisin (ks. esim. 2010) televisuaaliset moodit ovat yksi tunnetuimmista ja käytetyimmistä dokumenttien piirteisiin perustuvista jaotteluista. Se nojaa vahvasti dokumentin historiaan ja useiden yksittäisten piirteiden yhteisvaikutukseen. Moodit korostavat audiovisuaalisen esityksen tekstuaalista ja kielellistä rakennetta. Tämä rakenne näyttäytyy katsojalle joko poeettisena, selittävänä, havainnoivana, osallistuvana, refleksiivisenä tai performatiivisena. Moodeilla on tiivis yhteys historiaan, mutta samalla niillä on taipumus asettua päällekkäin ja kietoutua toisiinsa. Etenkin myöhemmässä dokumentintuotannossa moodien ominaispiirteitä ja arvostuksia on pystytty hyödyntämään yhä suunnitelmallisemmin. Olen esitellyt moodeja monipuolisesti luvussa 3.1.4.

Soramonttuprinsessat on televisuaalisten moodien näkökulmasta esimerkki siitä, kuinka moodit voivat toimia limittäin ja rakentua dokumentin historian eri vaiheita hyödyntäen. Ensinnäkin sarjassa on vahvasti havainnoivaa moodia edustavia piirteitä. Sarja esittää ja seuraa tapahtumia sellaisina kuin ne ovat ja pyrkii taltioimaan perheen todellisuutta. Erityisen merkittäviä havainnollisen moodin kannalta ovat varikko- ja kilpailukohtaukset. Kuten olen jo tuotantoa analysoidessani todennut, niin varikon tapahtumia on kuvattu cinema véritén perinteitä mukaillen.

Ainoastaan näitä havainnoivia kohtauksia seuraamalla kohtauksista rakentuu helposti realistisia, mutta Bill Nicholisin ajatuksiin tukeutuen vaarana on myös eräänlainen sisällöllinen irrallisuus. Tällöin tapahtumat vain tapahtuvat, mutta tarinallisuus ja etenkin konteksti jäävät näkymättömiin. Käytännössä tietty audiovisuaalinen esitys voi siis olla tuotannollisesti ja teknisesti hyvinkin realistinen, mutta dokumentaarinen se ei välttämättä ole. Audiovisuaalinen esitys voi olla jonkin tapahtuman dokumentti itsessään, mutta dokumentaariseksi esitykseksi aiheestaan se muuttuu vasta, kun esityksellä on jokin aihe tai edes löyhähkö konteksti.

Karkeasti tätä aiheen merkitystä voisi kuvailla dokumentintekijän prosessin kautta esimerkiksi seuraavalla tavalla. Dokumentintekijä haluaa projektia suunnitellessaan kertoa ympäröivästä maailmasta jotain. Hän päätyy kaikkien luovien ja vähemmän luovien esitystapojen joukosta käyttämään hyväkseen juuri audiovisuaalista kerrontaa. Hän saattaa tietyissä tuotantovaiheissa piirtää, maalata, kirjoittaa ja tehdä monenlaista luovaa työtä aiheesta kertoakseen. Lopputulos on kuitenkin audiovisuaalinen esitys, jota

on ajanut tarve käsitellä tiettyä aihetta tietyllä tavalla. Elokuvantekijä keskittyisi keksimään tietynlaisen tarinan aihetta käsitelläkseen. Dokumentintekijä taas suuntaa katseensa todelliseen maailmaan ja etsii tarinat sieltä. Tuotannon edetessä tekijä seuraa tapahtumia aiheensa läpi. Hän argumentoi todellisuudella ja vaikuttaa ympäröivään maailmaan oman roolinsa tiedostaen. Mikäli tekijä toimisi puhtaasti havainnoivasti, hän unohtaisi aiheensa ja kuvaisi kaiken. Tällainen päämäärättömyys hämärtäisi esityksen realistisuuden viimeistään katsojakokemuksessa. Näin todellisuuden kuvaaminen johtaisi katsojakokemuksessa autenttisuuden inflaatioon.

Soramonttuprinsessoissa aihe korostuu haastattelutilanteissa, joissa liikutaan enimmäkseen osallistuvan moodin perinteen mukaisesti haastattelujen ja arkistomateriaalin maailmassa. Osallistuvassa moodissa tekijä käy vuoropuhelua kohteidensa kanssa ja osallistuu näin aiheensa käsittelyyn. Samalla tekijälle ja käytännössä koko tuotantoryhmälle lankeaa aktiivinen rooli esityksen aiheen ja tarinan rakentamisessa.

Näen havainnoivan ja osallistuvan moodin suhteen *Soramonttuprinsessoissa* toisiaan vahvistavana. Käsivaralla kuvatut ja kaukaa äänitetyt varikkokohtaukset luovat todellisuuden tunnetta ensisijaisesti kokemuksellisella tasolla. Ymmärrys sarjan aiheesta ja argumentista rakentuu puolestaan osallistuvan moodin tasolla. Osallistuvat haastattelut asettavat juonellisesti irralliset riidat, keskustelut ja mykkäkoulut juonelliseen kontekstiin.

Soramonttuprinsessat-sarja on pääosin havainnoiva ja osallistuva genrehybridi. Lisäksi sarjassa toistetaan dokumenttiin liittyviä oletuksia refleksiivisesti. Käytännössä sarja siis hyödyntää dokumenttiin liittyviä oletuksia ja konventioita, mutta painottaa havainnoivia ja osallistuvia elementtejä. Dokumenttien oletetaan kertovan maailmasta totuudenmukaisesti, joten sekä havainnollistavat että osallistuvat keinot voidaan nähdä myös refleksiivisyyttä, eli dokumenttiin liittyviä odotuksia korostavina. Varikon realistinen seuranta, työpaikalla mukanaolo ja matkojen kuvaus ovat kaikki todellisten tapahtumien seuranta ja siten myös dokumenttielokuvasta tuttua. Tällaiset kohtaukset ovat ensisijaisesti taustoittavia ja osa kertomusta Grönroosin perheestä – sekä vasta toissijaisesti osa draamallista juonta tai aiheen ja konfliktin käsittelyä.

Sarjassa toistuva, reality-televisiosta ja draamasarjoista tuttu, ihmissuhteiden sekä juonen kannalta merkityksellisten tapahtumien ruotiminen asetelluissa tilanteissa on puolestaan paitsi osallistuvaa niin myös dokumentaarisuutta haastavaa. Tuotantoryhmä on selkeästi esittänyt päähenkilöille kysymyksiä, mutta näitä kysymyksiä ei juurikaan ole valmiissa ohjelmassa näkyvillä tai kuuluvilla. Nämä kohtaukset korostavatkin mie-

lestäni sarjan hybridistä luonnetta. Ne ovat samaan aikaan dokumentin että reality-television piirrevalikoimaa. Siinä missä puhtaasti osallistuva moodi korostaa tekijän roolia ja näkyvyyttä niin *Soramonttuprinsessojen* haastattelutilanteissa tämä näkyvyys on epäsuoraa. Vaikka päähenkilöt katsovat vain harvoin kameraan, niin tuotannon näkyväisyys synnyttää epäsuoran vaikutelman siitä, että päähenkilöt perustelevat haastattelutilanteissa omaa toimintaansa ja analysoivat sitä subjektiivisesti jollekin. Käytännössä tämä jokin on tuotantoryhmä, mutta tuotannon roolia ei alleviivata. Näin katsojalla on mahdollisuus sisäistää ja ymmärtää päähenkilöiden vastaukset jonkinlaisena irrallisena mietiskelynä.

Toisaalta haastattelut on toteutettu hyvin journalistisen ja osallistuvan dokumenttiperinteen mukaisessa kuvamaailmassa. Kuva on yleensä selvästi tiettyssä kuvakoossa staattisena. Haastateltava on selvästi aseteltu tiettyyn paikkaan ja tila on valaistu niin, että haastateltava on tunnistettavissa. Tila on myös yleensä tunnistettavissa ja perusteltavissa juonellisesti.

Kilpailujen musiikkivideomainen kerronta ja esimerkiksi työpaikkojen kuvaamisessa käytetyt luovat kuvaustavat musiikkeineen toimivat performatiivisina ja dokumentin sekä reality-television populaaria ainesta hyödyntävänä materiaalina. Nuoret päähenkilöt ja sukupolvien väliset ristiriidat unohtuvat, kun autot pölyttävät soraa. Ne eivät sinällään haasta objektiivista dokumenttia, mutta hyödyntävät populaareja geneerisiä piirteitä.

Soramonttuprinsessat eivät asetu suoraviivaisesti tietyn moodin edustajaksi. Toisaalta, mikäpä nykysarja asettuisi. Moodit auttavat kuitenkin hahmottamaan *Soramonttuprinsessojen* kahta dokumentaarista tasoa. Ensinnäkin sarja havainnoi ja pyrkii esittämään päähenkilöiden maailman realistisesti, dokumentaarisesti ja autenttisesti. Samaa aikaa se kuitenkin hyödyntää dokumentin historiasta ja journalistisesta dokumentista tuttuja haastatteluja ja tuo sinällään havainnoivien sekä varsin realististen varikkokuvausten rinnalle populaaria ja viihteellistä kerrontaa.

6.2. Sarjan dokumentaarisuus ja todellisuussuhde

Soramonttuprinsessat on dokumentaarinen esitys todellisuudessa tapahtuneista asioista. Samalla se on rakennettu kokonaisuus, joka epäonnistuu kertomaan todellisuudesta täysin objektiivisesti. Kuten olen aiemmin todennut, jokainen tuotannollinen va-

lintahan vaikuttaa lopputulokseen, ja valmis sarja on siten tuomittu olemaan aina tekijöidensä subjektiivinen esitys. Kuten olen todennut, tämä paradoksaalinen epäonnistuminen on kuitenkin leimallinen piirre jokaiselle dokumentaariselle audiovisuaaliselle esitykselle. Tutkimukseni kannalta keskeiseksi kysymykseksi on noussut sen sijaan se, kuinka tämä epäonnistuminen on tapahtunut ja miten tuotannollinen taso on yhdistynyt pyrkimykseen kertoa sarjan aiheesta.

Sarjan todellisuus on rakentunut ja rakennettu samaan aikaan varsin perinteikkään sivustaseurannan ja toisaalta viihteellisyydestä ammentavan musiikkivideomaisen materiaalin välisessä dialogissa. Soramonttuprinsessoilla on tästä näkökulmasta mielestäni yksi keskeisen tärkeä opetus. Asetellut haastattelutilanteet ja päähenkilöiden tarinat sekä arviot omasta elämästään ovat sarjan kokonaisuudessa ja juonessa itse aiheen kannalta ensisijaisen tärkeitä. Ilman sivustaseurantaa ja tuotantoryhmän cinéma vérité-perinnettä noudattelevaa tositapahtumien orjallista taltioimista haastattelutilanteet jäisivät kuitenkin irrallisiksi. Aiheen käsittely jumiutuisi tällöin tekijöiden subjektiiviseksi lausunnoksi aiheestaan. Sellaiset kohtaukset, jotka on rakennettu viihteellistä materiaalia ja sataprosenttista seurantaa hyödyntäen, ovat loppujen lopuksi juonen syventämisen ja katsojan oman ajattelun aluetta.

Yksittäisten kohtausten analysointi on ilman aiheen ja juonellisten tasojen ymmärtämistä helposti harhauttava tie. *Soramonttuprinsessat*-sarjan kilpailukohtaukset vaikuttavat helposti tuotannollisten seikkojen valossa ainoastaan viihteellisiltä ja mielenkiintoisilta anekdooteilta tai toiminnallisilta musiikkispektaakkeilta. Niillä on kuitenkin keskeisen tärkeä merkitys sarjan objektiivisuuden ja realistisuuden kannalta. Ne antavat katsojalle mahdollisuuden päätellä haastattelutilanteissa esille nousseiden perhesuhteiden heijastuksia päähenkilöiden käyttäytymisessä. Samalla ne kertovat, että haastattelut eivät ole päähenkilöiden tai tuotannon sanelemia totuuksia. Katsoja pääsee tällaisen kaksitasoisen kerronnan ansiosta aktiiviseksi päättelijäksi. Viihteellisten elementtien, kuten musiikin ja toimintaelokuvamaisten ajokohtausten, väliin kietoutuvat riidat ja itkut kertovat siitä todellisuudesta, josta jokaisella päähenkilöllä ja myös tuotannolla on tietty näkemyksensä. Katsoja pääsee dokumentin perinteiden mukaisesti yhtälöön sivustaseuraajana.

Ilona Hongisto (2006, sit. Ruoho 2008, 149) korostaa dokumentaarisuudessa estetiikan ja politiikan kytköstä. Kuten olen aiemmin todennut, ymmärrän Hongiston ajatuksen esteettisten valintojen kietoutumisena yhteiskunnalliseen argumenttiin tai aihee-

seen. *Soramonttuprinsessat*-sarjassa estetiikan ja politiikan suhde rakentuu perinteisten dokumenttielokuvallisten ja viihteellisemmän kerronnan välimaastossa. Aiheeseen pureudutaan paitsi perinteisten haastattelujen niin myös sivustaseurannan avulla.

Soramonttuprinsessat on analyysini valossa dokumenttaarisesti vahva sarja. Dokumentin alakategoriana se kallistuu enemmän kohti perinteistä dokumenttia kuin populaariviihteestä ponnistavaa reality-televisiota. Sarja tavallaan huijaa dokumentin pariin populaareja yksityiskohtia hyödyntäen.

6.3. Reality-televisiota vai laatudokumenttia

Soramonttuprinsessat on pumpannut itseensä sekä non-fiktiiviselle että fiktiiviselle televisiokerronnalle ominaisia piirteitä. Non-fiktiiviset piirteet rajoittuvat lähinnä kokeileviin, usein GoPro-kameraa hyödyntäviin, luoviin kuvallisiin osuuksiin. Näissä kohtauksissa äänellä on keskeinen merkitys tunnelman ja juonen syventäjänä. Lisäksi varikon varsin realistiselta vaikuttavia riitoja ja keskusteluja rytmittävät sekä sarjallisuuden tunnetta vahvistavat kilpailutilanteet on kuvattu musiikkivideomaisesti.

Sarjaan on näin tuotu toimintaelokuvista tuttua liioittelua. Asia havainnollistuu kiinnostavasti etenkin jaksossa kahdeksan, kun Jessican poikaystävä Mika kertoo yhdessä harvoista puheosuuksistaan pitävänsä toimintaelokuvista romantiikan sijaan. Jessica ja Mika myös nauravat samassa kohdassa elokuvan liioitelluille kolarointikuville. Myös sarjan kilpailuosuuksia on alleviivattu musiikilla, tiiviillä leikkauksilla ja dramaattisilla lähikuvilla auton sisältä.

Vastaavia yksityiskohtia olen luetellut analyysiluvussani. Nyt onkin aika vetää tutkielman reality-televisioon liittyvää pohdintaa laajempaan kontekstiin. Su Holmesin ja Deborah Jermynin (2004, 2) mukaan genre-jaottelu ei välttämättä kerro tarpeeksi reality-televisioinnin luonteesta. Järkevämpää olisi keskittyä esimerkiksi historiallisuuden, muodon ja generisen hybriditeetin monipuoliseen tutkimukseen. Eri sarjoissa tämä tarkoittaisi mielestäni katsetta sekä taakse että eteenpäin. Historiallinen näkökulma korostaisi elokuvallisia ominaisuuksia ja genreteoriaa kritiikillä vahvistettuna. Nykyhetken ja tulevaisuuden visioinnin avulla olisi taas mahdollisuus tarkkailla viihteellisiä, pelillisiä ja interaktiivisia elementtejä.

Soramonttuprinsessat ei ole formaatti-realityä eikä se toimi tietyssä rajatussa tilassa (ks. Bondebjerg 2002, 159). Sarja ei myöskään pidä sisällään keinotekoisesti raken-

nettua pelillisyyttä, vaikka jokkis toimiikin tietynlaisena juonellisten jännitteiden reaalisoinnin areenana. Jokkis on perheen todellisuudesta valmiiksi rakentunut toimintalue. Siinä missä *Big Brother* rajaa päähenkilöiden toiminnan yhteen taloon ja tuo tämän talon tapahtumat paikallisesta globaaliin kontekstiin niin soramonttuprinsessat perheineen ratkovat konfliktejaan jokkiksen rajaamassa todellisuudessa.

Reality-television voi käsittää myös dokumentin alakategoriaksi. Tästä näkökulmasta *Soramonttuprinsessat* on lähempänä dokumentin pääkategoriaa kuin stereotyyppistä todellisuusteleviointia. Sarjan juoni rakentuu lähinnä journalistisesta televisiodokumentista tuttujen haastattelujen varassa. Viihteelliset ja toiminnalliset osuudet pitävät sarjan kerronnan dynaamisena ja hämärtävät samalla sarjan paikkaa geneerisessä jaotelussa. Kärjitetysti ilmaistuna populaarikulttuurista lainatut tuotannolliset elementit ovat juonen kannalta päälleliimattua geneeristä sitouttamista.

Sarjallisena esityksenä *Soramonttuprinsessat* hyödyntää saippuasarjoista tuttuja keinoja, kuten cliffhangereita ja päätarinaan verrattuna toisarvoisia alatarinoita. Tällaisia ovat esimerkiksi Maken nahistelut laivareissulla ja Maken sekä Sinna hääpäivämatka. Siinä missä dokusaippua saattaa hyödyntää voice over -kertojääntä niin *Soramonttuprinsessoissa* kerrontaa kuljetetaan päähenkilöiden voice off -haastatteluilla. Jokkis-kohtausten avulla sarjallisuuden tunne pidetään yllä jaksosta toiseen. Jokkiksen avulla päähenkilöiden välillä luodaan myös tietynlainen epäsuora kilpailutilanne. Etenkin tyttöjen välillä toisen menestyminen tai epätasaisesti jakautuneet keuhut ja haukut näkyy välittömästi ristiriitojen jyrkentymisenä.

Mikko Hautakangasta (2007, 384) mukaillen *Soramonttuprinsessat* voi ongelmitta nähdä reality-television edustajana, jos keskeisenä asiana pitää tavisten seuraamista epämääräisen käsikirjoituksen perusteella. Tämä olisi kuitenkin liian helppo tie ja rajaisi heti pois kaikki dokumentin ja reality-television lähistöllä pyörivät alakategoriat – myös Hautakankaan mukaan. Hybriditeetin tarkastelu on haastava ja tässä työssä pohdinnan tueksi on pitänyt käydä läpi kaksi analyysikierrosta. *Soramonttuprinsessat* on tämän tutkielman valossa dokumentin perinteeseen vahvasti nojaava dokumenttisarja, jonka kerronnallisen profiilin luomisessa on käytetty geneeristä sitouttamista populaariviihteen piirteillä (ks. Murray 2009, 65).

Vaikka viihteen voi nähdä dokumentin perinteisiä ihanteita haastavana, niin samalla se on yksi vastaus nuorten katsojaryhmien ja television kulutustapojen murrokseen. Viihteen avulla merkittävän voi parhaimmillaan esittää kiinnostavasti, luovasti ja visuaalisesti. Dokumentin ja reality-television rajapinnassa on sellaista voimaa, jota conserva-

tiivinen genrepuritanisti ei kykene välttämättä näkemään. Genrehybrideissä on sitouttavaa voimaa ja tilaa luovuudelle. Audiovisuaalinen kerronta ei katoa populaarin paineessa, vaan kukkii uusia reittejä.

6.4. Pohdintaa

Olen halunnut tällä pro gradu -tutkielmalla herätellä dokumentti- ja reality-sarjoista käytävää keskustelua sekä kiinnittää huomiota television tulevaisuuteen. Nuoret katsojat tulevat tulevaisuudessa väistämättä määrittelemään television roolia ja siksi onkin tärkeää tarkastella paitsi nuorten katselutottumuksia niin myös heille suunnattua materiaalia. Se miten nuoret katsojaryhmät nähdään vaikuttaa väistämättä sisältöihin.

Olen raapaissut tutkimuksellani vain pintaa, mutta samalla törmäyttänyt vastakkain dokumentin vanhaa perinnettä ja suhteuttanut sitä populaarin paineeseen. Työni edessä olen kehittänyt itselleni kriittisen suhtautumisen kaikenlaista geneeristä tai esteettistä elitismiä kohtaan. Väline, käyttötavat ja koko audiovisuaalinen maailma muuttuvat, joten liiallinen genreuskollisuus näyttäytyy perustelemattomana konservatiivisuutena.

Tutkimuskysymykseni olivat seuraavat:

Millainen *Soramonttuprinsessat*-sarjan juonirakenne on?

Kuinka sarjan todellisuutta on kuvattu ja miten sarja rakentuu tuotannon näkökulmasta?

Millainen dokumentaarinen esitys todellisuudesta sarja on?

Soramonttuprinsessat on monella tavalla perinteinen dokumenttisarja. Sarjan juoni noudattelee Gustav Freytagin draaman pyramidia ja Aristoteleen Runousopin klassista kerrontaa yllättävänkin kurinalaisesti. Sarjan keskeiset konfliktit kasvavat ja kiihtyvät kliimaksipisteeseensä pitkälti perinteisen dokumentaarisen kerronnan keinoin ja laskevat sitten sarjallisuuden toistoa hellien loppuunsa. Päähenkilöiden esittely kulkee oikeastaan läpi sarjan toistuvana ja rauhoittavana elementtinä, jonka ympärillä käännteet tapahtuvat yllättäen.

Tuotantoryhmän käytännöt ovat noudatelleet cinéma véritén perinteitä, mutta populaarin esiinmarssi on korostunut viimeistään jälkikäsitteilyvaiheessa. Viimeistään tällöin kronologiset suhteet ovat siirtyneet toissijaiseksi sarjan sisäisen tarinan aiheeseen verrattuna. Viihteelliset ajokohtaukset, sataprosenttiset varikkoriidat ja syvälliset haastattelut näyttelevät kaikki osaansa sarjan juonellisen rakentumisen kannalta.

Soramonttuprinsessat ei ole tuotannollisesti katsottuna todenmukainen esitys todellisuudesta, eikä sen tarvitsekaan olla. Dokumentaarisuuden perinteiden mukaisesti se esittää ympäröivän todellisuuden tietyllä tavalla ja hyödyntää tässä työssään todellisuutta. Sarja argumentoi omissa geneerisissä alakategorioissaan. *Soramonttuprinsessat* onkin ennen kaikkea dokumentaarinen esitys. Se ei pyri johtamaan katsojaa harhaan ja jättää tilaa katsojan ymmärryksen muodostumiselle. Samalla se kuitenkin sitouttaa katsojaa erilaisiin cliffhangereihin ja tuotannollisin keinoin, kuten musiikilla ja leikkauksella.

Tutkielmani on ollut tietynlainen kahden analyysimenetelmän koealue. Juonirakennanalyysi on noussut työssäni merkittävän tärkeäksi ja auttanut suhteuttamaan pohdintaani tuotantoon ja teoreettiseen kontekstiin. Tuotannollisten osa-alueiden teemoittelu on puolestaan antanut lukuisista sivujuonteistaan ja ehkä turhastakin työstä huolimatta käytännön ohjeita siitä, miten geneerisen sitouttamisen tapoja voi hyödyntää tuotannollisesti.

Soramonttuprinsessat aloitti Yleisradiossa nuorekkaiden dokumenttisarjojen buumin. Olen keskittynyt vain yhteen sarjaan, mutta jatkossa esimerkiksi pelkkiä juonirakenteita vertailemalla voisi nostaa sarjoista mielenkiintoisia huomioita. Kannustankin seuraavia tutkielmantekijöitä harkitsemaan juonirakennanalyysin sisällyttämistä dokumentteja ja reality-televisiota käsitteleviin töihinsä. Tämä tie auttaa mielestäni näkemään tärkeitä teoreettis-kausaaalisia yhteyksiä erilaisten genrepieriteiden sekamelskassa.

Dokumentin ja reality-television piirteitä yhdistelevälle tekijöiden oppaalle olisi niin ikään varmasti tarvetta. Markkinoinnin näkökulmasta taas geneerinen hybriditeetti tulee varmasti jatkossa näyttelemään merkittävää osaa sarjojen ja katsojien suhteen vahvistamisessa. Lisäksi genrehybridien teemaa voi laajentaa helposti uusiin välineisiin tai katsojatottumuksiin. Yksi tärkeimmistä tutkimussuunnista olisikin mielestäni se, miten autenttisuuden tunne syntyy katsojakokemuksessa. Pelkkä kyselytutkimus ei välttämättä tähän työhön riittäisi, mutta jonkinlaisella keskustelevalle otteella, esimer-

kiksi katsomiskokemuksen yhteydessä tai heti sen jälkeen järjestetyillä ryhmäkeskusteluilla, voisi olla mahdollista päästä kiinni kokemusmaailman merkittäviin solmukohtiin.

Katsojan rooli on jo korostunut erilaisissa reality-tv:lle ominaisissa katsojaa aktivoivissa äänestyksissä. Television on kyettävä jatkossa tarjoamaan katsojille interaktiivisuutta ja katsojan omaa osallistumista korostavia ohjelmia. Joukkoistaminen ja kuratointi ovat paitsi median niin myös television haasteita välineellisestä näkökulmasta. Genrehybridit tuskin katoavat, joten niiden rakenteiden, mahdollisuuksien, toimintatapojen ja kokemusten ymmärtäminen olisi paitsi tärkeää niin myös mielenkiintoista ja parhaimmillaan television tuotantotapoja systematisoivaa.

Olen avannut teille yhden sarjan sisäistä maailmaa ja elämää mahdollisimman monipuolisesti. Työni ei välttämättä anna suoraviivaista dataa, mutta olen pystynyt antamaan sarjan avulla perusteltuja näkemyksiä dokumentin ja realityn törmäyksestä. Vaikka sarja on laajassa television genrejärjestelmässä vain yksi pieni hiekanjyvänen, niin se on ollut minulle reitti laajempien audiovisuaalisuutta ja dokumenttia käsittelevien kysymysten äärelle.

Dokumentin perinteisimmätkin piirteet elävät viihteellisissäkin sarjoissa edelleen. Nuorekas ja kiinnostava sarja tai geneerinen epätarkkuus ei tarkoita dokumentin tai television kuolemaa. Se tarkoittaa uutta elämää.

Lähteet

Kirjat ja artikkelit

- Aaltonen, Jouko (2011) *Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas*. Keuruu: Like.
- Aaltonen, Jouko (2006) *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Keuruu: Otava.
- Aaltonen, Jouko (2002) *Käsikirjoittajan työkalut*. Helsinki: SKS.
- Alasuutari, Pertti (2011) *Laadullinen tutkimus 2.0*. Tampere: Vastapaino.
- Altman, Rick (1999) *Elokuva ja genre*. Tampere: Vastapaino.
- Andrejevic, Mark (2004) *Reality TV. The Work of Being Watched*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishing Group. Inc.
- Austin, Thomas & de Jong, Wilma (2008) *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Berkshire: Open University Press.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel & Vernet, Marc (1996) *Elokuvan estetiikka*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Tampere: Tammer-Paino.
- Barnouw, Erik (1993) *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press.
- Bondebjerg, Ib (2014) *Engaging With Reality. Documentary and Globalization*. Bristol: The Mill.
- Bondebjerg, Ib (2010). A New Space for Democracy? Online Media, Factual Genres and the Transformation of Traditional Mass Media. Teoksessa Jostein Gripsrud: *Relocating Television. Television in the Digital Context*. London: Routledge.
- Bondebjerg, Ib (2002) The Mediation of Everyday Life. Genre, Discourse and Spectacle in Reality TV. Teoksessa Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook 2002: *Realism and 'Reality' in Film and Media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Bourdieu, Pierre (1999) *Televisiosta*. Helsinki: Otava.

- Bruzzi, Stella (2007) Docusoaps. Teoksessa Glen Creber (toim.): *The Television Genre Book*. London: British Film Institute.
- Butler, John G. (2006) *Television Critical Methods and Applications*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Inc.
- Caldwell, John T. (2011) Worker Blowback. User-Generated, Worker-Generated and Producer-Generated Content within Collapsing Production Workflows. Teoksessa James Bennett & Niki Strange (toim.): *Television as Digital Media*. Durham and London: Duke University Press.
- Chion, Michel (2011) Projections of Sound on Image. Teoksessa Stam, Robert & Miller, Toby (toim.): *Film and Theory. An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Collins, Jim (2000) Television and Postmodernism. Teoksessa Robert Stam & Toby Miller (toim.): *Film and Theory. An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Corner, John (2007) Studying Documentary. Form and Content in Documentary Study. Documentary Realism. Teoksessa Glen Creber (toim.): *The Television Genre Book*. London: British Film Institute.
- Corner, John (2002a) Performing the Real. Documentary Diversions. *Television and New Media* 3:3, 255-269.
- Corner, John (2002b) Documentary Values. Teoksessa Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook 2002: *Realism and 'Reality' in Film and Media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Corner, John (1999) *Critical Ideas in Television Studies*. New York: Oxford University Press.
- Corner, John (1998) *Studying Media. Problems of Theory and Method*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Corner, John (1995) *Television and Public Address*. London: Edward Arnold.
- Dahl, Rasmus (2001) Distinctions in Documentary Television. Teoksessa Gunhild Agger & Jens F. Jensen (toim.): *The Aesthetics of Television*. Aalborg: Aalborg University Press.
- Dovey, Jon (2007) Reality TV. Teoksessa Glen Creber (toim.): *The Television Genre Book*. London: British Film Institute.

- Ellis, John (2000) *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London, New York: I.B.Tauris Publishers.
- Elfving, Sari & Pajala, Mari (2011) *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Fetveit, Arild (2002) Reality TV in the Digital Era: Paradox in Visual Culture? Teoksessa James Friedman (toim.): *Reality Squared: Televisual Discourse on the Real*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Fornäs, Johan (1998) *Kulttuuriteoria*. Tampere: Vastapaino.
- Hautakangas, Mikko (2007) Vertaismelodraamaa taviksista taviksille. Teoksessa Wiiio, Juhani (toim.): *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Tampere: Tammer-paino.
- Hill, Anette (2009) Documentary Modes of Engagement. Teoksessa Thomas Austin & Wilma de Jong (toim.): *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. Berkshire: Open University Press.
- Hiltunen, Ari (2002) *Aristotle's Poetics, Story Design and Audience Appeal: A Story Strength Theory*. Tampere: Tampere University Press.
- Holmes, Su & Jermyn, Deborah (2004) *Understanding Reality Television*. Cornwall: TJ International.
- Idström, Tove (2003) Mitä käsikirjoittaminen on? Teoksessa Elina Hirvonen (toim.): *Käsikirjoittaminen*. Juva: WS Bookwell.
- Jerslev, Anne (2002) Introduction. Teoksessa Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook 2002: *Realism and 'Reality' in film and Media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Keinonen, Heidi (2013) ”Tämä ei ole tosi-tv:tä, tämä on totta” – Televisioviihde genren ja laadun neuvotteluna. *Lähikuva* 2013(1): 32–47.
- Keinonen, Heidi (2011) Sarjamuodon varhaishistoria suomalaisessa televisiossa. Teoksessa Sari Elfving & Mari Pajala (toim.): *Tele-visioita: Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Keinonen, Mikko (2005) *Dokumenttielokuva – todellisuuden dramatisointia ja tulkintaa*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma: Tampereen yliopisto.

- Kriwaczek, Paul (1997) *Documentary for the Small Screen*. Oxford: Focal Press.
- Leppänen, Airi; Heino, Timo-Erkki & Mäntymäki, Eeva (toim.) (2010) *Yleisradio median murroksessa*. Tampere: Vastapaino.
- MacEwan, Elias J. (1900) *Freytag's Technique of the Drama. An Exposition of Dramatic Composition and Art. An Authorised Translation from the 6th German Edition*. Chicago: Scott Foresman and Company.
- Murray, Susan (2009) "I Think We Need a New for It". The Meeting of Documentary and Reality Tv. Teoksessa Susan Murray & Laurie Ouellette (toim.) *Reality TV. Re-making Television Culture*. New York: New York University Press, 65–81.
- Nichols, Bill (2010) *Introduction to Documentary*. Second Edition. [2001] Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1983) The Voice of Documentary. *Film Quarterly* 36(3): 17–33.
- Plantinga, Carl (1997) *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Propp, Vladimir (1975) *Morphology of the Folktale*. Austin and London: University of Texas Press.
- Päivärinta, Susanne (2005) *Dokumenttielokuva – todellisuuden dramatisointia ja tulkintaa*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma: Tampereen yliopisto.
- Rantanen, Tytti (2013) Pirjo Honkasalon betoniyössä. *Niin & Näin* 2013(2): 6–10.
- Renov, Michael (1993) *Theorizing Documentary*. London: Routledge.
- Rosenthal, Alan (1996) *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*. Revised Edition. [1990] Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Ruoho, Iiris (2011) Televisiosarjan dokumentaarisuus faktan ja fiktion rajalla. Teoksessa Sari Elfving & Mari Pajala (toim.): *Tele-visioita: Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Sedergren, Jari & Kippola Ilkka (2009) *Dokumentin ytimessä. Suomalaisen dokumentin ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Stam, Robert & Miller Toby (toim.) (2000) *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers.

Sørensen, Inge Ejbye (2012) *Documentary in a Multiplatform Context*. Väitöskirja: Department of Media, Cognition and Communication, Copenhagen University.

Wiio, Juhani (2007) *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Tampere: Tammer-paino.

Elektroniset lähteet

Kanerva, Anne (2012) Soramonttuprinsessat antavat hanaa. Seinäjoen Sanomat. 5.5.2014.

<<http://www.seinajoensanomat.fi/artikkeli/98252-soramonttuprinsessat-antavat-hanaa>>

Finlex (1993) Laki Yleisradion Oy:stä. Finlexin ajantasainen lainsäädäntö. Luettu 5.5.2014.

<<https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1993/19931380>>

Liikenne- ja viestintäministeriö (2013) Suomalainen televisiotarjonta 2012. Liikenne- ja viestintäministeriön julkaisuja. Luettu 5.5.2014. <http://www.lvm.fi/c/document_library/get_file?folderId=2497123&name=DLFE-20437.pdf&title=Julkaisuja%2021-2013>

Liikenne- ja viestintäministeriö (2013) Tositelevisio hallitsee suomalaista tv-tarjontaa. Luettu: 5.5.2014.

<<http://www.lvm.fi/tiedote/4153346/tositelevisio-hallitsee-suomalaista-tv-tarjontaa>>

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna (2006) KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Luettu: 5.5.2014.

<<http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>>

Yle (2011a) TV2 panostaa nuorempiin katsojiin. Luettu: 5.5.2014. <<http://tv2.yle.fi/juttuarkisto/kakkonen-kertoo/tv2-panostaa-nuorempiin-katsojiin>>

Yle (2011b) Mikä kanavauudistus. Luettu: 5.5.2014. <<http://yle.fi/yleisradio/fag/kanavauudistukset/mika-kanavauudistus>>

Yle (2011c) Ohjelmistoja uudistetaan vuoden 2012 alusta alkaen. Luettu: 5.5.2014.

<<http://yle.fi/yleisradio/ajankohtaista/ohjelmistoja-uudistetaan-vuoden-2012-alusta-alkaen>>

Yle (2012) Soramonttuprinsessat-sarjan jaksojen ohjelmakuvaukset. Luettu: 5.5.2014.

<<http://yle.fi/ohjelmat/1384461>>

Youtube (2014) Tilastotiedot lehdistölle. Luettu: 5.5.2014. <<https://www.youtube.com/yt/press/fi/statistics.html>>

Liitteet

Liite 1: Kohtausten kuvailu

Esimerkki sarjan kohtausten kuvailusta ja tuotannollisista muistiinpanoista kategorioit-
taint:

JAKSO 6	Kuva	Kuva autenttinen	Kuva ei-autenttinen	Ääni	Ääni aut	Ääni ei-aut	Musiikki	Tuotanto	Tuotanto näkyvillä	Tuotanto ei näy
1. Jessica on ilmoittanut Makelle ja Sinnalle lähtevänsä kotoa. Make on järkyttynyt, muttei estä. Sinna on pettynyt tapaan, jolla asiasta kerrottiin. Mika ja Jessica pakkaavat tavarata ja lähtevät maatilalle Hartolaan, jossa Mika on asunut koko ikänsä. Makea pelottaa se, että Jessica lähtee niin aikaisin kotoa.	Lähikuvaa auton takapenkiltä eteen Jessicasta ja Mikasta. Kuvaa Makesta istumassa autossa puolikuvassa ja puoliäähikuvassa. Kuvituskuvaa laajalla lentokoneesta ja junasta. Make haastattelukuvassa sivusta puoliäähikuvassa. Jessica ja Mika taas autossa puoliäähikuvassa. Sitten kuvaa laajalla pakkaamisesta. Välissä laajaa kuvaa Sinnasta tupakalla ja laaja haastattelukuva sohvilla. Jatkuu tavaroiden kantamisella ulos, hyvästeistä puolikuvissa ja laajoissa sekä auton lähdöstä (laaja ulkoa ja auton sisältä takapenkiltä puoliäähikuva. Kuvia Makesta ja puolikuvissa. Millaah itkee Sinnan sylissä puolikuvassa, kun Jessica lähtee.	Lähdön kuvitus ja kuvat autosta autenttisia.	Asetelluilta vaikuttavia kuvia Makesta ja Mikasta. Haastattelutilanteet aseteltu.	Enimmäkseen voice-off haastatteluita ja musiikkia. Lopussa satasella, kun Jessica lähtee. Hyvästit.	Haastattelut voice-offina. Autenttisia, mutta haastatteluita. Lopun sataset autenttisia.	Musiikki. Kuvitus ja ääni eri tilanteista (haastattelu kohtauksen kuvitus). Voice-offia.	Country-henkistä musiikkia.	Tuotanto ei näy suoraan, mutta asetelussa ja leikkauksessa (voice-off, musa, kuvituskuvat).	Ei näy suoraan, mutta leikkaus ja asetellut.	Tuotanto ei näy suoraan missään vaiheessa.
2. Make ja Sinna juttelevat siitä, kuinka hiijaista on ilman tyttöjä. Make kysyy Mikalta, miksi pari päätti muuttaa Hartolaan. Make muistelee kaksosten syntymää ja sitä, miten tytöt ovat aina riddelleet ja pitäneet ääntä.	Laajaa kuvaa roska-autosta (Make). Ikkunan läpi laajaa ja puolikuvaa Makesta, Sinnasta ja Millaahista. Maken haastattelu puoliäähikuvana. Kuvitusta Jessicasta ja Makesta laajassa ja puolikuvassa kisoista istuskelemassa. Make ja Mika pakettiauton välissä läpi takaa ja sitten kummastakin puoliäähikuvat (keskustelu). Maken haastattelu taas puoliäähikuvana, miltei lähikuvaa.	Radan puuhastelut ja Maken, Sinnan ja Millaahin ruokapöytäkuvat autenttisia (asetelu ehkä). Maken ja Mikan keskustelu vaikeuttaa asetellut, mutta on autenttisuuttakin.	Asetellut ja haastattelukuvat ei-autenttisia.	Keittiökeskustelu ja Mikan ja Maken keskustelu satasella. Musiikkia ja äänitehosteita (painostavaa ja sitten rauhallista musiikkia).	Keittiökeskustelu ja Mikan ja Maken keskustelu autenttisia. Haastattelu jonkin verran autenttista.	Musiikki ei autenttista. Haastatteluääniä ei on autenttista, mutta tuotannolle suunnattua.	Painostavaa ääniefektia ja rauhallista musiikkia.	Tuotanto ei näy suoraan, mutta asetelussa ja leikkauksessa (esim. musiikki ja haastattelu tilanteiden asetellut).	Tuotanto ei näy suoraan.	Tuotanto ei näy suoraan missään vaiheessa.
3. Koko perhe Millaah-vauvaa lukuun ottamatta on radalla (Kaanaa, Tampere). Jessica ja Marianne tappelevat voiteivista ja Make valmistautuu kisaan. Maken lähtö menee pieleen, kun vaihdekeppi katkeaa. Myös toisessa lähdössä auto oikuttelee. Lyhyitä haastattelusatuksia Jessicalta, Makeelta ja Mikalta. Jessica uskoo Maken lopulta ymmärtävänsä muuton. Make kertoo osittain ymmärtävänsä, osittain ei. Työ puuttuu jne. Jessica kertoo etsivänsä töitä. Mika sanoo, että Makelle voi puhua kaikesta. Kohtauksen lopussa Make ja Mika juttelevat rennosti auton korjauksesta.	Kamera seuraa radan tapahtumia osittain puolikuvien, osittain laajojen avulla (enimmäkseen). Ajosta kuvaa myös auton sisältä (Maken kasvoihin päin ratin takaa. Laajoja kuvia kisasta ja puolikuvia katsomosta (Jessica ja Sinna). Lopussa lyhyt haastattelusatunen Makeelta (lähikuva). Kertoo, että autot eivät ole enää ajanmukaisia samaan tapaan kuin aikoinaan.	Radan puuhastelut ovat enimmäkseen autenttisia.	Maken haastattelu on aseteltu. Ei siis täysin autenttinen.	Ääni satasella kisoista. Ajoittain lyhyesti musiikkia ja voice-offia Jessican, Mikan ja Maken haastatteluista.	Radan äänet autenttisia. Haastattelu pätkät (ei täysin autenttista).	Musiikki ei ole autenttista. Haastatteluääniä ei tuotannolle suunnattua.	Rauhallista musiikkia voice-offien kanssa.	Tuotanto ei näy suoraan, mutta Make huomauttaa Sinnalle, että tätä kuvataan. Yksi harvoista tällaisista tilanteista.	Tuotanto ei näy suoraan, mutta Make tekee näkyväksi kommentillaan.	Tuotanto ei näy suoraan missään vaiheessa.

Liite 2: Sarjan draamallinen kaari taulukoituna

Soramonttuprinsessat-sarjan draamallinen kaari taulukoituna, Gustav Freytagia mukailleen:

Jaksot	Esittely	Toiminta/kehitys	Konfliktia esitellään/ syvennetään	Käännepohdat	Ratkaisu
Jakso 1	Päähenkilöt, jokkis, kaksoset, riitely, uusperhe, talous, perhesuhteet	Riitaisat kommentit tappioista			
Jakso 2	Jokkis elämäntyylinä ja perheen perinteenä, Maken hermot kisoissa, Sinna kisavaimona, Make tyttöjen idolina	Maken hermot kiireellä, riitely, Maken huutaminen	Konflikti: tyttöjen kasvu ja itsenäistyminen		
Jakso 3	Maken ja Sinnan suhde ja vaikutus Makeen, tyttöjen suhde Sinnaan, Maken ja äidin ero	Maken kova kuori, Sinna asettautuu tyttöjen ja Maken ristiriitojen väliin	Tyttöjen mahdollinen lähtö		
Jakso 4	Raha ja unelmat, tyttöjen työ ja opiskelu	Jessica esittelee poikaystävänsä. Sinna kertoo tyttöjen rakkauskuvioista	Jessican poikaystävä esitellään, tyttöjen ja Maken välit kiristyvät		
Jakso 5	Sinnan työ ja taitellinen puoli, perheen riitelyn vaikutus kirjoittamiseen, Maken adrenaliiniväriyryt omassa ajossa, isän exät	Tyttöjen poikaystävät jääneet Maken huomaamatta, Sinna kertojana ja arvioijana	Kihlauksesta on kerrottava isälle	Jessica kertoo menneensä kihloihin ja muuttavansa kotoa	
Jakso 6	Jessican muutto, eri näkökulmien esittely	Käännettä esitellään eri näkökulmista.	Maken ja Sinnan huoli Jessicasta, Make juttelee Mikalle	Jessica on kertonut kihlauksesta ja muuttaa	

Jakso 7	Maken työ, perheen taloudelliset ongelmat, huoli Jessicasta, Jessica kertoo kodistaan, Marianne tulee toimeen isän kanssa	Jessica näyttää pärjäävän ja kisoissa kaikki menee suhteellisen rauhallisesti	Make kertoo hyväksyvänsä poikaystävä		
Jakso 8	Perhe taas yhdessä (laivalla), Jessica ja Mika nyt yhdessä osa perhettä, Marianen autokoulu, Maken temperamentti	Maken nahistelee laivalla	Perhe liikkuu yhdessä sekä kisoissa että reissussa		
Jakso 9	Sinna ei olekaan täysiverinen jokkis-vaimo, isoisä esitellään, Maken nuoruutta syvennetään	Make ja Marianne riitelevät, Marianne viettää yhä enemmän aikaa isovanhemmilla	Ristiriita joulunvietosta	Tytöt halusivat viettää joulun poikaystäviensä kanssa -> Viettävät yhdessä	
Jakso 10	Tyttöjen vaikutus Maken elämään, tyttöjen syntymä, tyttöjen välit parantuneet, Make muistelee uraansa, tytöt kertovat ajamiseen liittyvistä peloista	Perhe viettää Mikan ja Mikan perheen kanssa jättiläisradalla, ei riitelyä, 18-vuotisjuhlista kaikki hyvin	Ristiriidat on hyväksyty	Perhe päättää lähteä jälleen uuteen kauteen (cliffhanger?)	Perhe pysyy väleissä ja päättää lähteä uuteen kauteen, sopeutuminen, tytöt aikuisia

Liite 3: Draamallisen rakenteen analysointitaulukko

Gustav Freytagin draamallisten osioiden luokat taulukoituna kymmenjaksoisen sarjan analysointiin:

Jaksot	Esittely	Toiminta/ kehitys	Konflikti	Käänte-kohdat	Ratkaisu
Jakso 1					
Jakso 2					
Jakso 3					
Jakso 4					
Jakso 5					
Jakso 6					
Jakso 7					
Jakso 8					
Jakso 9					
Jakso 10					

Liite 4: Päämäärien analysointitaulukko

Juonirakenteen päämäärärationaalinen analyysikaavio:

Päämäärä	Ongelma/vastustus
Keinot	Vastustus ilmenee

Liite 5: Taustahaastattelu

Vapaamuotoinen sähköpostihaastattelu, Oskar Forstén, Creative Producer, 4KRS

FILMS:

Millaisella aikataululla etenitte? Ideasta perheeseen, suunnitteluun, käsikirjoitukseen, kuvaukseen, leikkaukseen ja valmiiseen sarjaan?

Idea syntyi Teknikan Maailman lisäliitteen Miesten Maailman Jokkis-artikkelista, jonka luin alkuvuodesta 2009. Ajatus muhi kesän yli ja syksyllä siitä alettiin Arthurin kanssa puhua. Lokakuun lopulla samaisena vuonna pistimme jokkis.netin ilmoituksen missä haettiin jokkista ajavia nuori tyttöjä (15-17). Helmikuussa 2010 teimme puhelinhaastattelut viiden "parhaan päähenkilöehdokkaan" kanssa joista me sitten valittiin Grönroosien kaksoset ja huhtikuussa 2010 kuvasimme ensimmäiset researchmateriaalit heidän kotona.

Kesä / ajokausi 2010 meni reserachmateriaalin kuvauksessa ja syksyllä materiaaleista leikataan demo ja kirjoitetaan treatment, joka lähetetään Suomen Elokuvasäätiölle syksyllä. Samaan aikaan tapaamme Erkko Lyytisen YLE TV2:selta ja esittelemme hänelle one-off dokumenttielokuvan, mihin hän ei ihastu vaan haluaa että tästä tehdään tästä sarjamuotoinen dokkariprojekti.

Maaliskuussa 2011 uusi demo ja treatment lähetetään Erkolle, tästä mies innostuu ja monen sisältötapaamisen, budjettiväännön ja muun käsittämättömän byrokraattisen kikkailun jälkeen saamme sopimuksen kirjoitettua kesäkuussa 2011. Kuvaukset alkoivat vauhdilla, koska meidän piti saada 10x28min tuotettua ennen tulevaa kevättä. Pääasiallinen kuvausaikataulu oli siis kesäkuu - joulukuu 2011 sekä vielä pari kohtausta viimeiseen jaksoon helmikuussa ja maaliskuussa 2012. Jaksojen leikkaus alkoi loppusyksystä 2011 ja jatkui aina huhtikuun ensimmäiselle viikolla 2012.

Paljonko materiaalia kertyi ja millaisella kalustolla yleensä kuvasitte/äänititte?

Materiaalimääristä gigoissa en osaa sanoa, mutta kuvauspäivä tuli yhteensä lähemmäs 70 kappaletta. Koko sarja kuvattiin pääasiassa Sony Ex-3:sella (HD) sekä parilla trikki kameralla (GoPro). Äänitys hoidettiin tilanteesta riippuen suoraan äänittäjän mankkaan tai sitten kameraan.

Tiesittekö, millaiselle paikalle ja kohderyhmälle sarja oli Ylellä menossa?

Kohderyhmääjattelua ei ainakaan meidän puolelta paljoa harrastettu, pääajatuksena oli tehdä mahdollisemman hyvä sarja. Esityspaikka selvisi muistaakseni vasta alkuvuodesta 2012, jolloin reagoin siihen että se oli aika rohkea veto YLEltä pistää ohjelma lasten / nuorten-katseluaikaan missä kiroiltiin ja vedettiin röökiä suhteellisen paljon.

Millainen osuus esi- ja jälkikäsitteilyllä oli (leikkaus/kässäri)

Kuten usein käy, niin käsitys on suunnitelma minkä mukaan mennään mutta vasta leikkauksenvaiheessa elokuvan sisältö alkaa hahmottua. Tämän takia olimme onnekkaita että meillä oli yksi YLEn parhaimmista leikkaajista käytössämme ja että meillä oli todella avoin dialogi sisällöstä hänen kanssaan.

Sarjassa kuvattiin todellisuutta ajoittain aseteltujen haastattelujen avulla. Paljonko koitte vaikuttaneenne päähenkilöihin?

Ajatus objektiivisesta dokumenttielokuvasta (usein myös cinema veritéksi kutsuttu) on mielestäni naiivi. Vaikka ohjaaja kuinka yrittäisi olla vaikuttamatta henkilöihin kuvaustilanteessa, niin viimeistään valitsemalla tiettyjä kohtauksia lopullisen elokuvaan ohjaaja sortuu ns. subjektiivisen maailmankuvan välittämiseen. Mikä siis minusta ei ole synti, vaan lähinnä elokuvanteon perusta. Emme ole toimittajia, joten meillä on vapaus tehdä subjektiivisia kuvauksia elämästä mikä tapahtuu kameroidemme edessä - ja sen myös teemme.

Vastatakseni kysymykseesi, niin sanon tämän: Vaikutettiinko me päähenkilöihin? Aivan varmasti koska ilman meidän kameroita tai kysymyksiä he eivät olisi tiettyjä teemoja pohtineet ääneen - saati sitten itsekseen. Mielestäni kysymys jos läsnäolomme vaikutti heihin on turha, koska se on itsestäänselvyys. Se mikä toisaalta on kiinnostavaa kysymys, on jos Grönroosit päähenkilöinä olivat sitä mieltä että heidät kuvattiin ns. oikeudenmukaisessa valossa. Tosin tämäkään asia ei ole yksiselitteinen koska dokumenttielokuvissa on kyse ohjaajan subjektiivisesta kuvasta, eikä se aina korreloi (Luojan kiitos) päähenkilön omakuvan kanssa.

En ole vielä kukaan vastannut kysymykseesi, koska se mahdollisesti tietämättäsi koskettaa sitä miten minä näen dokumenttielokuvan ja sen mahdollisuudet. Mutta jos asiaa tarkastellaan enemmän pragmaattisesti, niin kyllä mielestäni istutettuja haastatteluita oli aika paljon, mutta emme keksineet tällä aikataululla + budjetilla saavamme päähenkilöiden sielunmaisemaa millään muulla tavalla auki. Jos kyseessä olisi ollut 58minuuttinen - dokumenttielokuva niin asia olisi ollut toinen.

Tämän jälkeen Ylellä on tullut paljon nuorekkaita realityn ja dokumentin piirteitä yhdisteleviä sarjoja, eli eräänlaisia genrehybridejä. Mitä te koitte projektin aikana tekvänne... dokkaria, realitya vai jotakin muuta? Ja onko kysymyksellä oikeastaan mitään väliä?

Mielestäni kysymys on validi sen takia että omasta mielestäni emme tehneet puhdasta realityä, koska meidän tuotanto perustui osaksi dokumentaariseen seurantaan vaikkakin meillä oli ns. istutettuja haastatteluita. Kutsuimme sitä koko tuotannon ajan sarjamuotoiseksi dokkariksi tai dokkarisarjaksi, emmekä realityksi - mutta mitä genreä sarja ulkopuolisen mielestä edustaa niin se on toinen juttu, eikä sillä ole oikeastaan mitään väliä. Pääasia että ihmiset katsoivat sarjaa ja kokivat jotain - kuinka pientä tai suurta se nyt olikaan.

