

S T A D I A

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

TOTUUDEN TUNTOMERKIT -

tos-TV:tä ja ”totuus”-elokuvaa

Viestinnän koulutusohjelma
Medianomi
Opinnäytetyö
16.4.2007

Mari-Kaisu Mononen



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestinnän koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Radio- ja televisioilmaisu
Tekijä Mari-Kaisu Mononen		
Työn nimi Totuuden tuntomerkit - tosi-TV:tä ja ”totuus”-elokuvaa		
Työn ohjaaja/ohjaajat Inari Teinilä, Marita Hällfors		
Työn laji Monimuototyö	Aika 23.4.2007	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 26
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyön kirjallinen osa pohtii dokumentaarisen elokuvan ja tosi-TV:n eroja ja yhtäläisyyksiä. Kysymys on rajattu koskemaan näiden kahden lajityypin keinoja autenttisen vaikutelman luomiseksi muodon ja teknisen toteutuksen tasolla. Dokumentaarisella elokuvalla ja tosi-TV:llä on osittain samanlaiset lähtökohdat, mutta niiden keinoissa on enemmän eroja kuin yhtäläisyyksiä. Keskityn tutkimuksessani erityisesti tosi-TV:n muotoon.</p> <p>Lähtökohtana pohdinnalle olen käyttänyt Veijo Hietalan ja Ari Honka-Hallilan esittämää teoriaa televisio-ohjelman autenttisuuden vaikutelmaa lisäävistä indekseistä eli ”mittareista”. Ohjelman autenttisuutta voidaan Hietalan ja Honka-Hallilan mukaan mitata visuaalisilla, temporaalisilla ja interaktiivisilla indekseillä. Käyn läpi tosi-TV:n kuvan, äänen, rakenteen, leikkauksen ja käsikirjoituksen keinoja autenttisuuden vaikutelman tehostamisessa ja vertaan niitä dokumentaarisen elokuvan vastaaviin keinoihin. Käsittelen myös joitain vain televisiolle ominaisia keinoja luoda autenttisuuden vaikutelmaa, kuten suoran lähetyksen illuusio ja vuorovaikutus katsojan kanssa. Pohdin myös ”toisen sukupolven” tosi-TV:lle ominaista tapaa tuoda ”tavallisen” ihmisen tunteet televisiodraaman keskiöön.</p> <p>Vaikka tosi-TV:llä ja dokumentaarisella elokuvalla on joitain yhtymäkohtia, ovat ne lajityyppeinä etäänntyneet kauas toisistaan. Tämä ei kuitenkaan välttämättä tarkoita sitä, että niiden sisältöjen erot olisivat tarkkarajaiset. Myöskään ei ole aina yksiselitteisen selvää, onko jokin tietty ohjelma dokumentti vai tosi-TV-ohjelma.</p> <p>Opinnäytetyöni teososan muodostavat Laulua kauniiden lasten saarelta -nimisen teatterikappaleen videoprojisoinnit. Teatterikappaleessa tehtäväni oli ohjata tosi-TV:tä jäljittelevä kuvaustilanne koko näytelmän ajaksi. Teososan tekeminen on ollut lähtökohtana kirjallisen osan pohdinnoille.</p>		
Teos/Esitys/Produktio Laulua kauniiden lasten saarelta. 2005. Teatteriesityksen tallenne DVD		
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus		
Avainsanat tosi-TV, dokumentaarinen elokuva, dokumenttielokuva		



Degree Programme in Media		Specialisation Radio and Television Studies
Author Mari-Kaisu Mononen		
Title Distinguishing The "Truth" in Reality TV and "True" Cinema		
Tutor(s) Marita Hällfors, Inari Teinilä		
Type of Work Final Project	Date 23 April, 2007	Number of pages + appendices 26
<p>The literary part of this project attempts to distinguish the differences and similarities between documentary film and reality TV with respect to their level level of form. Questions concerning the contents of these two genres are not included in the study. The main interest has been taken on the manners of creating the feel of authenticity of an audiovisual product. Documentary film and reality-TV share some of their basic approaches, but there are more differences in their approach to the subject than there are similarities. The main focus of this study is in the form of reality TV.</p> <p>The theoretical method to this study was formed around the analysis that Veijo Hietala and Ari Honka-Hallila have made. According to Hietala and Honka-Hallila the authenticity of an audiovisual product can be measured with three indexes. These indexes are visual, temporal and interactive indexes. The study looks at the ways in which of making reality TV has been made to appear authentic and direct using visual and auditive means, a Additional focus is on a specific structure, editing techniques, and scriptwriting. Some of the ways of increasing the authentic feel are characteristic only to television as a media, such as the illusion of a a live broadcasting and interaction with the audience. Also it can be seen that the "second generation" reality TV has brought the emotions of a "regular" human being to the focus of its storytelling.</p> <p>Even though some similarities can be detected between these two genres, they have developed into different directions. This does not necessarily mean that they can be distinguished easily by their content. It is not always clear whether a specific audiovisual product is a documentary or a reality TV --program.</p> <p>The second half of this study is a videoprojection to a theater piece called <i>Laulua Kkauniiden Llasten Ssaarelta</i>. The goal of the projections has been to create an environment to the stage that simulates a shooting of a reality TV-show. The projections have been a base to the question that is studied in the literary part of the project.</p>		
Work / Performance / Project Laulua kauniiden lasten saarelta -theater-DVD		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords Documentary, Reality TV		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	“TOTUUDEN” TAUSTAA TELEVISIOSSA JA ELOKUVASSA	3
2.1	Dokumentaarisen elokuvan ja tosi-TV:n ero	3
2.2	Dokumentaarisen elokuvan historiaa.....	4
2.3	Cinéma véritén ihanteet	6
2.4	Tosi-TV:n historiaa.....	8
2.5	Tosi-TV:n lajityypit	9
3	MUOTO JA KEINOT SEKÄ NIIDEN ILMENEMINEN TOSI-TV:SSÄ....	10
3.1	Kuva eli visuaaliset indeksit.....	10
3.2	Ääni ja musiikki	12
3.3	Haastattelu.....	13
3.4	Television olemus suorana mediana eli temporaaliset indeksit	13
3.5	Osallistumisen illuusio eli interaktiiviset indeksit.....	14
3.6	Rakenne ja leikkaus	15
3.7	Tunteen autenttisuus “toisen sukupolven” tosi-TV:ssä	16
3.8	Vastaanottaja tulkitsee ja määrittelee	18
4	EROT JA YHTÄLÄISYYDET LÖYTYVÄT SISÄLLÖSTÄ	19
4.1	Bill Nicholsin erot dokumentaarin ja tosi-TV:n välillä	19
4.2	Sisällöllisten erojen häilyvyys.....	20
5	LOPUKSI.....	22
	LÄHTEET	24

1 JOHDANTO

Marraskuussa 2003 Dokumenttikilta järjesti keskustelutilaisuuden Helsingin Ylioppilasteatterin tiloissa. Tilaisuuden aiheena oli dokumentaarisen elokuvan ja tosi-TV:n erot ja yhtäläisyydet. Tästä kysymyksestä oli lopulta tuleva opinnäytetyöni aihe.

Paikalla oli liuta nuorempaa ja vanhempaa dokumentaristia ja dokumentaarisen elokuvan harrastajaa sekä yksi tosi-TV-maailman edustaja. *Big Brother* -formaattia kanavalleen puuhaava SubTV:n ohjelmapäällikkö Maaretta Tukiainen vastasi dokumentaristien kysymyksiin koko televisiomaailman puolesta. Suurin osa paikallaolijoista piti koko kysymyksenasettelua provosoivana. Dokumentaarisella elokuvalla ei nähty olevan mitään tekemistä populistisen ja viihdearvoja toisintavan tv-maailman kanssa. Tosi-TV:tä pidettiin äärimmäisen epäeettisenä viihteenä. Kysymykset Tukiaiselle pyörivät lähinnä *Big Brother* -kilpailijoiden kohtelun ympärillä. Mihinkään lopputulokseen varsinaisen kysymyksen suhteen ei päädytty.

Vuoden 2005 alussa menin mukaan projektiin, jossa tehtävänäni oli luoda teatterin lavalle tosi-TV:n kuvaustilanne MTV3:n *Selviytyjät*-sarjan tyyliä mukaillen. Teatterikappale oli Johanna Freundlichin ohjaama ja käsikirjoittama itsenäinen, uusi teos, joka viittasi sekä William Goldingin *Kärpästen herra* -romaaniiin että *Selviytyjät*-sarjan tarinoihin.

Työni koostui itsenäisesti toteutettavista inserteistä, jotka ajoin jokaisessa esityksessä kuvamikserillä projisoitavalle pinnalle. Tämän lisäksi ohjeistin tehtävään löydettyä kuvaajaa tapahtumien kuvaamisessa ja ohjasin näyttelijät toimimaan kameralle osioissa,

joissa projisointipinnalle heijastettiin suoraa kuvaa teatterin lavalta. Työn aikana jouduin perehtymään sekä pinnallisesti tosi-TV:n kuvaustekniikkaan että syvällisemmin sen kuvauksen estetiikkaan ja kieleen suhteessa siihen autenttisuuden väittämään, jonka se pyrkii katsojilleen esittämään. Teatterikappaleen videomateriaali muodostaa opinnäytetyöni teososan, jonka pohjalta olen päättänyt esittämään opinnäytetyöni kirjallisen osan kysymyksen.

En kuitenkaan pura teososaani kirjallisen työn yhteydessä, sillä se oikeastaan vain päätyi tuomaan minut varsinaisen tutkimuskysymyksen äärelle. Itse projekti oli enemmänkin poikkitaiteellinen, ja teatteri-ilmaisuuun liittyvät kysymykset nousivat siinä lopulta oman koulutusalan kysymyksiä olennaisimmaksi. Tutkimuskysymyksen varsinainen alkulähde on jo vuodessa 2003, edellä mainitussa Dokumenttikillan keskustelutilaisuudessa. Teososan tekeminen auttoi erittelemään tutkimuskysymystä.

Vaikka dokumentaarisen elokuvan ja tosi-TV:n välillä on perustavanlaatuisia eroja sekä metodisesti että muodollisesti eikä niitä niiden funktioiden ja esitystapojen erilaisuuden vuoksi voida laskea rinnakkaisiksi ilmiöiksi, on niillä kuitenkin yhtymäpintansa.

Dokumentaarisen elokuvan tunnetuimmalla lajityypillä, cinéma véritéllä eli "totuuselokuvalla", voi jo nimensä puolesta olettaa olevan jotain yhteistä televisiopuolen kaimaansa, reality- eli tosi-TV:n kanssa. Sekä dokumentaarinen elokuva että tosi-TV ovat määrittäneet nimenomaan sen mukaan, että ne pyrkivät luomaan ympärilleen uskottavan, autenttisuuteen pyrkivän vaikutelman ja kuvaamaan lähtökohtaisesti todellisuudessa tapahtuvia asioita lavastettujen tarinoiden sijaan. Ja juuri autenttisuuden vaikutelman luomiseksi sekä tosi-TV että viimeisen kymmenen vuoden aikana tehty fiktioelokuva ja -televisio ovat lainanneet dokumentaarisen elokuvan muotokielestä runsaasti. Kuitenkin tosi-TV:n "todellisuus" syntyy myös sen omilla keinoilla, muodolla joka on ominaista sille itselleen ja joka erottaa sen dokumentaarisen elokuvan todellisuuskäsityksistä.

Tätä autenttisuuden mielikuvan luomista tutkin siis opinnäytetyössäni *'Totuuden tuntomerkit'*. Tarkoitukseni on kartoittaa vertailevalla metodilla nimenomaan niitä muodon keinoja, joita tosi-TV on lainannut perinteisen dokumentaarisen elokuvan muotokielestä. Käytän tutkimukseni pohjana Veijo Hietalan ja Ari Honka-Hallilan (1992, 39) tekemää jaottelua, jossa tosi-TV:n autenttisuusvaikutelmaa mitataan temporaalisilla, visuaalisilla ja interaktiivisilla indekseillä eli "mittareilla". Näin pyrin

valottamaan sitä kysymystä, mikä Dokumenttikillan keskustelussa jäi vaille vastausta: Mitä eroja ja yhtäläisyyksiä on dokumentaarisella elokuvalla ja tosi-TV:llä? Ja toisaalta, mitkä tosi-TV:n autenttisuuden osa-alueista ovat ominaisia vain tosi-TV:lle?

Tarkoitukseni on rajata tutkimukseni muodon tasolle. En aio puuttua elokuvan ja television etiikkaan tai ohjelmien syvempään sisältöön tai olemukseen. En tutki dokumentaarisen elokuvan ja tosi-TV:n eroja yhteiskunnallisella tai esteettis-eettisellä tasolla. Tutkimukseni painopiste on tosi-TV:n autenttisuuden vaikutelmaa luovien keinojen kartoittamisessa. Aiheen laajuuden vuoksi vertailu dokumentaarisen elokuvan keinoihin on rajattua.

Tarkastelen aluksi lyhyesti molempien lajien historiaa aina elokuvan synnystä radion ja television aikakauteen ja lopulta vuosisadan lopun ja vuosituhatvuotien vaihteen mullistuksiin kerronnassa. Sitten käyn läpi tosi-TV:n muotoa ja sen syntyyn vaikuttaneita tekijöitä. Lopuksi analysoin tosi-TV:n autenttisuuskäsityksen yhtäläisyyksiä ja eroja dokumentaarisen elokuvan kanssa.

Ei voitane kiistää sitä, etteikö tosi-TV:n nopeasti syntyneellä ja räjähdysmäisesti kasvavalla, moniulotteisella genrellä olisi yhteyksiä dokumentaarisen elokuvan piirissä syntyneeseen seurantadokumentin tyyliin. Tämä tyyli, cinéma vérité, painoi niin vahvasti leimansa aikansa audiovisuaaliseen kieleen, että sen piirissä syntyneitä muodon keinoja on sittemmin käytetty runsaasti. Tosi-TV on adaptoinut kerronnasta sellaisia elementtejä, joilla voidaan korostaa televisio-ohjelman kuvaaman tilanteen autenttisuutta.

2 “TOTUUDEN” TAUSTAA TELEVISIOSSA JA ELOKUVASSA

2.1 Dokumentaarisen elokuvan ja tosi-TV:n ero

Palataan tuohon marraskuiseen iltaan, jolloin Helsingin Ylioppilasteatterin tiloissa kokoontui Dokumenttikillan jäseniä. Paikalle kutsutun SubTV:n ohjelmapäällikkö Maaretta Tukiaisen epäkiitolliseksi tehtäväksi oli langennut tosi-TV:n puolustaminen tässä joukossa. Keskustelu pyöri pitkälti eettisten ja moraalikysymysten ympärillä. Osa

paikallaolijoista oli hyvinkin tuhtunut ja närkästynyt Tukiaisen roolista brittiläisen *Big Brother* -ohjelmaformaatin Suomeen tuomisessa. Kysymyksiä esitettiin erityisesti siitä, miten tekijät aikovat varmistaa kilpailijoiden psyyken kestämisen pudotuspelin rankkojen sääntöjen puitteissa. Lisäksi keskustelu pyöri sen ympärillä, miten dokumenttielokuvan ja tosi-TV:n käsittelytavat eroavat suhteessa kohteeseensa ihmiseen. Kiihkeimmät dokumenttielokuvan puolestapuhujat näkivät dokumentaarisen elokuvan puhtaana, eettisenä taidemuotona, jossa kohdetta kunnioitetaan yksilönä ja jonka tekijä ei pyri saamaan hyötyä kohteensa kuvaamisesta ja seuraamisesta. Keskustelijoiden asenteet heijastelivat yleisesti hyväksyttynä pidettävää kahtiajakoa, jonka Susan Murray (2004, 43) on muotoillut seuraavasti:

Dokumentaarinen elokuva on kasvatuksellista tai informatiivista, autenttista, eettistä, sosiaalisiin kysymyksiin sitoutunutta, itsenäisesti tuotettua ja yleistä etua palvelevaa siinä missä tosi-TV –ohjelmat ovat kaupallisia, kohua herättäviä, populaarisia, viihdyttäviä ja mahdollisesti eksploitatiivisia tai manipulatiivisia. (Opinnäytetyön tekijän käännös)

Kuten sanottu, en työssäni käsittele näiden kahden lajityypin sisällöllisiä vaan muotoon liittyviä eroja. Mutta juuri tämä kyseenalaistamaton konsensus, joka tuntuu vallitsevan, kiinnittää huomioni siihen, että eroja ja yhtäläisyyksiä on löydettävissä nimenomaan muodon tasolta.

Maaretta Tukiainen otti keskustelun lopussa esille huomion, että näiden kahden audiovisuaalisen genren välille ei edes ole tarkoituksenmukaista tehdä rinnastuksia, sillä muotonsa puolesta tosi-TV on lähempänä melodramaattista fiktioelokuvaa. Tukiaisen huomio muodostui tärkeäksi osaksi tutkimukseni toisen sukupolven tosi-TV:n muotoa käsittelevää lukua 3.7. Käsittelem myös sitä, miten tosi-TV:n on katsottu nojautuvan vahvasti yksilön tunteiden kuvaamiseen, nostaen täten melodramaattisen tunne-elämyksen koko teoksen keskiöön.

2.2 Dokumentaarisen elokuvan historiaa

Louis Lumièren, elokuvatekniikan uranuurtajan, ensimmäistä elokuvaa *Työläiset lähtevät tehtaasta* (*La sortie des usines Lumière*, 1895) voidaan pitää nykyajaotellun mukaan dokumentaarisenä (von Bagh 1998, 23). Siinä kuvataan reaaliaikaisesti

työläisten poistumista tehtaasta. Alkuvuosinaan elokuva oli juuri tällaista arkipäiväisten tapahtumien tallentamista tai toisaalta kameran viemistä eksoottisiin paikkoihin ja niiden elämänmenon kuvaamista, niin sanottua *travelogue-elokuvaa*. 1910-luvulle tultaessa elokuvan mahdollisuuksia fiktiivisen tarinan kerronnassa alettiin hyödyntää ja maailman asioiden sellaisenaan näyttävä, kuriositeettiin perustuva elokuva menetti hetkeksi suosiotaan.

Ensimmäinen maailmansota kuitenkin toi elokuvateattereihin uutisfilmejä, joissa kerrottiin reportaasin omaisesti tapahtumia rintamalta. Samoihin aikoihin alettiin kuvata myös kotirintaman elämää, kuten kruunajaisia tai muita yleisötapahtumia. Yhtenä tärkeänä virstanpylväänä dokumentaarisen elokuvan kehityksessä voidaan pitää vuonna 1922 valmistunutta, Robert Flahertyn ohjaamaa *Nanook, pakkasen poika* -elokuvaa (*Nanook of the North*). Sitä pidetään yleisesti ensimmäisenä varsinaisena dokumenttielokuvana. Tähänastisten dokumentaaristen elokuvien katsotaan tallentaneen paikkoja ja tapahtumia kuriositeetteina, mutta *Nanook of the North* rakensi todellisten ihmisten elämää kuvaavista otoksista kokonaisen tarinan. (von Bagh 1998, 105–106.)

Jo 1920-luvulla dokumentaarinen elokuva alkoi saada edelleen sille ominaisia piirteitä. Tällöin syntyi suuntauksia, jotka näkivät dokumentaarisen elokuvan “elokuvan partisaanien viimeisenä turvapaikkana” (Cederström 2003, 100) fiktiivisen viihteen vallattua yleisön suurimman huomion. Yhtäältä 1920- ja 30-lukujen dokumentaarisessa elokuvassa on nähtävissä yhteyksiä ajan suureen taidevirtaukseen, avant gardeen, joka toi elokuvailmaisuun modernistisen, pirstaloituneen ja assosiaatioihin nojautuvan tyylin. (Helke 2006, 38.) Toisaalta taas dokumentaarinen elokuva nähtiin journalismiin rinnastettavana yhteiskunnallisena vaikuttajana ja sosiaalisten epäkohtien paljastajana ja kommentoijana. Euroopassa Luís Bunuel kuvasi Espanjan köyhää, sisällissodan kurjistamaa kansanosaa esimerkiksi elokuvassaan *Maa ilman leipää* (*Las Hurdes*, 1932). Dziga Vertov loi termin kinopravda, totuuselokuva, jolla hän pyrki irrottautumaan fiktiivisen näytelmäelokuvan turruttavaksi kokemastaan viihteellisyydestä ja pyrki aktivoimaan yleisöä, kansalaisia, toimimaan sosiaalisten kysymysten äärellä. (Helke 2006, 39.) Vertov toi elokuvanteon teknisen työprosessin näkyville itse elokuvassa, kuten teoksessaan *Mies ja elokuvakamera* (*Tshelovek s kinoapparatom*, 1929). Neuvostoliitossa dokumentaarisella elokuvalla oli suuri osuus sosialismin vakiinnuttamisessa.

Äänielokuvan myötä dokumentaarisille uutisfilmeille ja elokuville syntyi selittävä voice over -raitia. Kuvaa ja tapahtumia kommentoiva ja selittävä sekä katsojan tulkintaa ohjaava voice over -elementti kyseenalaistettiin 1960-luvun cinéma véritén ja direct cineman syntymisen myötä.

2.3 Cinéma véritén ihanteet

1960-luvulla tapahtui merkittävä läpimurto, joka toi dokumentaarisen elokuvan takaisin suuren yleisön kiinnostuksen kohteeksi. Seurantadokumentaari, jonka mahdollisti kevyt, kannettava 16-millinen kamerakalusto ja Nagra-nauhurit, vei yleisön sellaisten tapahtumien ja maailmojen keskiöön, joihin heillä ei aiemmin ollut ollut pääsyä.

1950-luvulla Ranskassa alkunsa saanut cinéma vérité -liike jatkoi Dziga Vertovin 1920-luvulla perustamaa kinopravda-liikettä. Cinéma vérité nousi seuraavalla vuosikymmenellä suurten yleisöjen suosioon, ja liike rantautui USA:han nimellä direct cinema.

Cinéma vérité -liike syntyi antiteesiksi sekä tuon ajan fiktiiviselle että dokumentaariselle elokuvalle (Helke 2006, 39). Siinä missä cinéma vérité jatkoi Vertovin luomaa ajatusta elokuvan tekemisprosessin läpinäkyvyyden velvoitteesta, pyrki direct cinema häivyttämään tekijän kokonaan taka-alalle. Direct cineman ihanteena oli kameraryhmä, joka seuraisi tapahtumia täysin sivullisena, vaikuttamatta niiden kulkuun tai tulkintaan. Ihanteena pidettiin elokuvantekijän ulkopuolista tarkkailua ja ainakin näennäistä, katsojalle annettua monitulkintaisuuden mahdollisuutta.

Sellaiset elokuvat kuin Robert Drew'n *Esivaali (Primary, 1960)*, joka kuvasi John F. Kennedyn valintaa demokraattien presidenttiehdokkaaksi, seurasivat kohteitaan ottamatta niihin kuitenkaan kontaktia. Suoran dokumenttielokuvan tekijät ilmoittivat pidättäytyvänsä elokuviensa käsikirjoittamisesta etukäteen tai tilanteiden ohjaamisesta. Liikkeelle annetut, totuuselokuva tarkoittavat nimet kertovat siitä, millaisena uudentyypinen ilmaisu nähtiin. Totuuselokuvasta innostuneet elokuvantekijät pitivät välinettä objektiivisena kuvauksena totuudesta. Sen nähtiin edustavan uutta,

yhteiskunnallista ja läpinäkyvää kerrontaa, joka esittää asiat juuri sellaisina kuin ne ovat tapahtuneet.

Sekä cinéma vérité että direct cinema pudottivat keinoistaan sekä musiikin että kertojanäänien ja käyttivät voice overina ainoastaan diegeettistä puhetta, joka oli peräisin kuvattavien kohteiden reaalityodellisuudesta. Huomio keskittyi pieniin, arkisiin tapahtumiin ja tarinat kerrottiin aina yksilöiden kautta. Useimmiten näkökulma oli ajan hengen mukaan sosiopoliittinen ja yksilötason kertomusten nähtiin heijastelevan yhteiskunnallisia kysymyksiä. Elokuvat leikattiin kokonaisuuksiksi, joissa oli useita toisiinsa limittyviä juonikuljetuksia. Huolimatta siitä, että tyyli suunta pyrki eroon Hollywoodin fiktiivisestä elokuvakerronnasta, oli elokuvien lopullisissa, leikkauspöydällä valmistuneissa versioissa usein klassiselle Hollywood-kerrontatyypille ominaisia käsittelytapoja. Tällaisia olivat esimerkiksi päähenkilön ongelmien ja tapahtumien käänteiden mukaan syntyvä tarinan eteneminen ja pienet “cliffhangerit” – käänteet, jotka sijoitetaan kohtausten leikkauspisteisiin.

Melko nopeasti totuuselokuvan objektiivisuuden väitettä alettiin kritisoida. Kritisoijat nostivat esiin sen, että elokuvantekijä joutuu joka tapauksessa tekemään valintoja kuvan rajauksen ja sommittelun suhteen. Samoin elokuvan leikkausvaiheessa joudutaan tekemään rajauksia, jotka dramatisoivat ja painottavat tapahtumia. Nämä kaikki ovat loppujen lopuksi muotoon liittyviä valintoja, joiden osalta ei voida sulkea pois tekijän näkemystä ja tulkintaa kohteestaan. (Cederström 2003, 106.)

Totuuselokuvan ihanteista täydellisen objektiivisena välineenä luovuttiin ja kritiikki hyväksyttiin siis aiheellisena. Kuitenkin etenkin USA:ssa direct cineman perinteet elävät varsinkin muodon tasolla. Vaikka dokumentaarinen elokuva taidemuotona on laajentunut ja saanut useita uusia ilmenemismuotoja, niin etenkin televisiodokumentaarissa direct cineman toteutus- ja kerrontatavat elävät yhä.

1990-luvulla tanskalainen Lars von Trier kaivoi vuosikymmeniä piilossa olleet teesit uudelleen käyttöön. Hetken aikaa elokuvamaailman mielenkiinnon kohteena ollut Dogma 95 -liike loi erityiset säännöt, joiden noudattamiseen liikkeen jäsenet sitoutuivat elokuvia tehdessään. Sääntöjä oli sekä fiktiiviselle että dokumentaariselle elokuvalle. Dokumentaarisen elokuvan säännöt liittyivät jo Dziga Vertovin aikanaan luomiin ihanteisiin. Valaisu jätettiin pois, leikkauskohdat tehtiin näkyviksi lisäämällä niihin

hetki mustaa kuvaa, kuvattavat kohteet saivat elokuvan lopussa itse kommentoida itse elokuvaa jälkikäteen ja ääni oli aina täysin diegeettistä. (Helke 2006, 36.)

2.4 Tosi-TV:n historiaa

Tosi-TV:n syntymisestä liikkuu ainakin kaksi erilaista legenda. Ensimmäinen johtaa lajityypin synnyn amerikkalaisten käsikirjoittajien laksoon 1980-luvulla, jolloin olisi syntynyt piilokameraohjelmiin ja valvontakamerakuviin perustuva caught-on-tape -televisio. (West 2005, 84.) Toisen mukaan mediamoguli Robert Murdoch tarvitsi 1980- ja 90-lukujen taitteessa halpaa ohjelmamateriaalia edustamalleen Fox Network -kanavalleen, ja tätä varten olisi kehitetty ohjelmia, kuten poliisien työtä seuraava *Cops* (*Lain nimessä*) (Hautakangas 2004, 8).

Poliisien tai muiden tavallisten, mutta katsojien kannalta jännittävien ammattien seuraaminen, sai yllättävän paljon suosiota. Sellaiset ohjelmat kuten *Rescue 911*, jossa aiheena oli hätänumeroon soitetujen hätäpuheluiden ympärille uudelleen rekonstruoidut tapahtumat, perustuivat tositapahtumien dramatisoidulle ja dramaattiselle käsittelylle sekä katsojien valistamiselle hätänumeroon soittamisen tärkeydestä. Näissä ohjelmissa oli suosittua käyttää myös poliisin ja vartijoiden asettamien valvontakameroiden kuvaamaa staattista ja heikkolaatuista materiaalia.

Veijo Hietala (2000, 32) näkee tosi-TV:n ajatuksellisten juurien ulottuvan sekä radion alkuaikoihin että television ensimmäisiin vuosiin, jolloin lähetykset olivat kaikki suorina. Tähän perinteeseen kuuluu katsojan osallistuminen ja tapahtumien suoran lähetyksen omainen luonne, joka Hietalan mukaan on leimallista tosi-TV:n tietyille tyypeille edelleen. Lisäksi sekä television että radion alkuaikojen tapa tuoda tavallisia ihmisiä lähetyksiinsä, esimerkiksi kykyjenetsintäkilpailuihin, on noussut erääksi nykyisen tosi-TV:n tärkeäksi piirteeksi. USA:ssa alettiin jo vuonna 1949 esittää suosittua piilokameraohjelmaa *Candid Cameraa*, jota voidaan pitää tosi-TV:n varhaisena esimuotona (Clissolds 2004, 33).

1990-luvun puolessavälissä Music Television aloitti suursuosion saaneen *Real Life* -ohjelman. Ohjelmassa seurattiin toisilleen ennestään tuntemattomien nuorten yhteiselämää samassa talossa. Vuosituhannen lopulla voitiin jo nähdä monien nykyisten

“toisen sukupolven” tosi-TV-formaattien syntyneen. Toisen sukupolven tosi-TV:llä tarkoitetaan kaikkea “ensimmäisen aallon” seuranta-TV:stä etääntyvää todellisuus-genren alle sijoittuvaa ohjelmamateriaalia. Luvuissa 2.5 ja 3.7. erittelen “toisen sukupolven” tosi-TV:tä tarkemmin.

Tosi-TV -ilmiötä pidettiin useita vuosia vain ohimenevänä villityksenä. Nyt kuitenkin näyttää, että sen elementit ovat tulleet televisiomaailmaan jäädäkseen. Ohjelmaformatit toki tulevat elämään ja muuttumaan, mutta tosi-TV:n syntymistä voidaan pitää murroksena, joka aikaansai pysyvän muutoksen sekä television muodollisessa että sisällöllisessä ilmeessä.

2.5 Tosi-TV:n lajityypit

Tosi-TV ei alkuaikoinaan ollut mikään yhtenäinen, tarkasti määriteltävissä oleva lajityyppi. Enemminkin on kyse erillisen lajityypin sijasta sisällöllisestä ulottuvuudesta, jota sovelletaan erilaisissa ohjelmissa. Näille ohjelmille, jotka voivat aihepiirien tai tyylinsä puolesta olla hyvinkin erilaisia, on yhteistä “esiintyjien todellisuuden, reaalisen kokemusympäristön välittäminen television kautta katsojille” (Hautakangas 2004, 6).

Tosi-TV:stä on kuitenkin erotettavissa ainakin viisi keskenään selvästi erilaista alalajia. Ensimmäinen on *piilokameraohjelma*, jossa ihmiset tulevat kuvatuiksi tietämättään (*Candid Camera*, *Cheaters*). Toinen on niin sanottu *paikan päällä -taltiointi*, jota edustaa etenkin varhaisten vaiheiden, eri ammattien edustajien työtä seuranneet ohjelmatyypit (*Cops*).

Lähimpänä seurantadokumenttien teknistä toteutusta ovat *rekonstruktiot*, joissa seurataan todellisia tapahtumia (*Laguna Beach*, *American High*, *Lentokenttä*, *Tammelantori*, *The Osbournes*). Neljäs alalaji on *informaatioon perustuvat ohjelmat* (*Poliisi-TV*, *Hälytys 911*, *Supernanny*). Viides alalaji on *TV:tä varten lavastettu todellisuus*, joka pitää sisällään kilpailu- ja kykyjenetsintäohjelmat sekä muut keinotekoiset tilanteet, joihin “tavalliset” ihmiset viedään toimimaan omina itsenään (*Big Brother*, *Survivors*, *Idols*, *Unelmien poikamies*, *Vaimomatskua*). (Hautakangas 2004, 14; Hietala 2000, 32–33; Hill 2005, 24.) Nämä lajityypit ovat useissa tapauksissa

päällekkäisiä ja niiden elementtejä on löydettävissä samoista ohjelmista, mutta nämä määritelmät auttavat havainnoimaan sitä, miten liukuvasta ja moniulotteisesta käsitteestä tosi-TV:ssä on kyse.

“Ensimmäisen aallon” tosi-TV:ssä oli nähtävissä oikeastaan kaikki tosi-TV:n lajit lukuunottamatta TV:tä varten lavastettua todellisuutta. TV:tä varten lavastetun todellisuuden lajityyppi on ominaisempaa “toisen sukupolven” tosi-TV:lle, jonka viehätys perustuu todellisuuden suoran tallentamisen sijaan “sankarin matka” - tyyppiselle, henkilöhahmoihin ja näiden tunne-elämälle perustuvalle dramatisoinnille. (West 2005, 88.) Luvussa 3.7. käsittelem tarkemmin tätä tosi-TV:n lajityyppiä ja sitä, miten todellisuus käsitetään “toisen sukupolven” tosi-TV:ssä.

3 MUOTO JA KEINOT SEKÄ NIIDEN ILMENEMINEN TOSI-TV:SSÄ

Huolimatta siitä, että tosi-TV:tä ei voida pitää yhtenäisenä lajityyppinä, kartoitan seuraavassa sen tärkeimpiä ominaispiirteitä. Juuri tällä tavalla voidaan mielestäni yrittää nähdä sitä, mikä tämän käsitteen muodostaa ja mitkä ovat sen tunnistettavat elementit. Käsittelem erikseen kuvan, äänen, leikkauksen ja rakenteen sekä haastattelun osa-alueita. Lisäksi keskityn sellaisiin autenttisuuden kokemusta lisääviin, tosi-TV:lle ominaisiin elementteihin, jotka eivät suoranaisesti ole osa teknisen toteutuksen muotoa. Nämä elementit ovat osa televisiota välineenä ja ne liittyvät interaktiivisuuteen katsojien kanssa sekä niihin painotuksiin, joilla tapahtumia esitetään. Ne ovat osa myös niitä viitekehyksiä, joita tosi-TV luo lisätäkseen katsojan samaistumista kuvaamiinsa ihmisiin.

3.1 Kuva eli visuaaliset indeksit

Alkuaikojen “ensimmäisen aallon” tosi-TV poikkesi valtavirran televisio-ohjelmista suuresti. Nopeasti etenevien tapahtumien mukana pysyminen edellytti tekijöiltä kevyen videokamerakaluston käyttämistä. Tämän ajan tosi-TV-ohjelmille oli tunnusomaista se, että kamerakuva oli heiluvaa, rakeista, ali- tai ylivalottunutta ja sommittelu oli altis

tilanteen nopealle muuttumiselle sekä kohteiden ennakoimattomalle seuraamiselle. Katsojan voidaan nähdä kokevan tällaisen amatöörimäisen kuvanlaadun autenttisenä kahdella tapaa. Toisaalta sen ilmaisu koetaan todeksi juuri siksi, että siinä on mukana kuvaajan inhimillisen erehtymisen elementti. Näin on nähtävissä selvästi se, että kuvaa ei ole erikseen rakennettu tai lavastettu. Toisaalta autenttisen vaikutelman varhaisessa tosi-TV:ssä antoi myös valvontakameran kuvaama materiaali. Sen totuusarvo perustui nimenomaan siihen, että paikalleen asetettu, ympäri vuorokauden kuvaava kamera ei valikoi kuvattavaa materiaalia ja on täten ehdoton suhteessa näyttämiinsä tapahtumiin. (West 2005, 85.)

Nämä kaksi totuutta indikoivaa ilmaisutapaa on sittemmin otettu osaksi tämän päivän tosi-TV:tä. Edelleenkin heiluvan, käsivaralta kuvatun, valotuksen suhteen suurpiirteisen kuvan käyttö on osin pakon sanelemaa, mutta joissain tapauksissa sitä lisätään korkealaatuisen kuvan sekaan tarkoituksella. Ohjelmassa esiintyville annetaan usein käyttöön oma kamera, jolle he voivat kuvata omaa materiaaliaan. Osallistujan itsensä kuvaama materiaali voi olla päiväkirjamaista puhetta tai kotivideotyylisiä näkökulmaa. Tähän heiluvaan, väreiltään haaleaan, äänen ja kuvan tasoltaan huonoon materiaaliin voidaan lisätä jälkikäteen itse kuvatun materiaalin merkkejä. Tällaisia ovat esimerkiksi kuvaruudulla näkyvä REC-valo, valkoiset kehykset tai kuvauksen kellonaika. (West 2005, 89.)

Suurten kameraryhmien kuvaamat, kuvan tasoltaan korkealaatuiset, “toisen sukupolven” tosi-TV-sarjat käyttävät monesti myös valvontakamerailmaisua asettamalla kameroita kilpailijoiden käyttämiin huoneisiin. Nämä valvontakameroiden kuvakulmista tapahtumia tallentavat kamerat tuottavat ohjelman muuta kuvamateriaalia huonompilaatuisempaa kuvaa, vaikka suoranaisia tuotannollisia vaatimuksia tällaiseen ei olisikaan. Valvontakameran kuvaan saatetaan lisätä samantapaisia videokuvaukseen liittyviä merkkejä kuin osallistujien itsensä kuvaamaan materiaaliin.

Valvontakameramaista kuvaa kuvataan myös monesti infrapuna-asetuksilla, jolloin kamera kuvaa tapahtumia myös pimeässä (esim. *Big Brother* ja *Selviytyjät*). Muusta kuvamateriaalista erottuvan, rakeisen, infrapuna-asetuksilla kuvatun tai amatöörin kuvaamaa materiaalia käytetään nimenomaan muistuttamaan katsojaa siitä, että nähtävät tapahtumat eivät ole televisio-fiktiota.

Sekä osallistujien itsensä kuvaaman materiaalin että valvontakameramaisen materiaalin autenttisuuden tunnetta lisää se tieto, että kuvattavat ovat kameran kanssa yksin, ilman tuotantoryhmää. Tätä tietoisuutta korostetaan usein sillä, että materiaaliin jätetään kohtia, joissa henkilöt eivät joko ole kuvassa tai tekevät siinä tarinalle yhdentekeviä asioita. Heidät voidaan myös näyttää kumartumassa kameraa kohti, epätarkassa kuvassa, asettelemassa kameraa tai ojentautumassa laittamaan sitä päälle tai pois päältä. Tällainen lyhyt hetki, joka olisi erittäin helppo editoida pois “siistimmän” lopputuloksen aikaansaamiseksi, jätetään tarkoituksella paikalleen indikoimaan tilanteen intiimiyttä ja luottamuksellisuutta. (West 2005, 90.)

3.2 Ääni ja musiikki

Äänellä ja musiikilla oli suuri rooli varhaisen tosi-TV-ohjelmamateriaalin jännitteiden synnyttämiselle. Sellaisissa ohjelmissa kuin *Lain nimessä (Cops)* äänen laatu oli rosoista ja leikkaukset teräviä. Materiaalista kaapattiin tehokeinoiksi voice over -ääntä, jossa kuvattavat henkilöt kommentoivat tapahtumia. Musiikkia ei aluksi juurikaan käytetty seuranta-tv:ssä, mutta sitäkin useammin informatiivisessa ohjelmissa, esimerkiksi *Hälytys 911 (Rescue 911)* -sarjassa.

“Toisen sukupolven” tosi-TV-ääni on tekniikan kehittymisen myötä lähentynyt televisio-ohjelmien yleistä tasoa. Moniraitaiset, puomi- ja langattomilla mikrofoneilla äänitetyt ohjelmat työstetään samaan tapaan kuin fiktiivisetkin ohjelmat. Niihin lisätään ääniambiensseja ja -tehosteita, musiikkia, haastattelua ja kertojanääntä.

Musiikin käyttö on “toisen sukupolven” tosi-TV:ssä usein tapahtumia näkyvästi kommentoivaa. Sillä saatetaan rakentaa koomisia vastakkainasetteluja, jännittävää dramatiikkaa, romantiikkaa tai vauhdin tuntua. Merkillepantavaa kuitenkin on, että sitä ei käytetä kaikissa tapahtumien dramaattisissa käänteissä. Musiikin lisääminen esimerkiksi kuvattavien välille syntyineisiin romanttisiin tilanteisiin saattaisi tuntua katsojasta epäautenttiselta, pienten eleiden liialliselta korostamiselta. Näissä tilanteissa tapahtumia kommentoiva musiikin käyttäminen saattaa vähentää autenttisuuden kokemusta, joten näiden “todellisten”, käänteentekevien hetkien kohdalla musiikin käyttö on usein varovaista.

3.3 Haastattelu

Varsinkin “toisen sukupolven” tosi-TV:ssä haastattelulla on valtava merkitys lopputuloksen autenttisuutta tavoiteltaessa. Tosi-TV:n osallistujia haastatellaan päivittäin ja paljon. Heiltä kysytään erityisesti siitä, miten he kokevat asiat itsensä kautta ja millaisina muut osallistujat heille näyttävät. Lopullisessa ohjelmassa tilanteissa esille tulevat jännitteet esitetään lähes aina osallistujien haastatteluista poimituilla voice over -raidoilla.

Haastattelijan kysymykset leikataan yleensä pois lopullisesta ohjelmasta. Osallistujat eivät katso haastattelutilanteessa kameraan (toisin kuin videopäiväkirjamaisissa otoksissa), vaan haastattelijaan kameran vieressä. Materiaalia käytetään joko kommentteina kuvien välillä tai voice overina luomaan näkökulmia ja kuvailemaan tapahtumia ja niiden aiheuttamia tunnelmia.

3.4 Television olemus suorana mediana eli temporaaliset indeksit

Seuraavaksi tutkin television temporaalisia eli ajallisia indeksejä, jotka liittyvät television historiaan suorana mediana, television rooliin joka kodin lähettimenä, jonka katsomista voidaan itse säädellä sekä televisio-ohjelmien rytmitykseen tämän funktion pohjalta. Television luonne suorana mediana liittyy myös interaktiivisiin indekseihin. Television aikakäsitys liittyy olennaisesti ohjelmien leikkaukseen ja käsikirjoitukseen, joita käsittelen seuraavassa luvussa.

Television historia, jonka alkuaikoina monien vuosien ajan kaikki lähetykset olivat suoria, leimaa edelleen television luonnetta joka kodin suorana yhteytenä ulkomaailmaan, yhteiseen kokemukseen. Tätä voidaan pitää suurena erona elokuvateattereissa esitettäviinä elokuvaan, jotka ovat aina olleet tallenteita. Yhä edelleen television luonteeseen kuuluu katsojien suora puhuttelu, jossa heitä houkutellaan pysymään kanavalla seuraamaan seuraavassa hetkessä tulevia tapahtumia.

Tätä aikaan perustuvaa mittaria, temporaalista indeksiä tutkimalla voi huomata, miten erilaiseen ajan käsittelyyn ja aikakäsitykseen perustuvat television ja elokuvan maailmat. Elokuvan olemus ensi-sijaisesti teoksena perustuu osittain sen historialle, jossa se on tallenne, ei lähetys, ja jossa sen ei ole tarvinnut enää erikseen kiinnittää teatteriin tulleen ja lippunsa ostaneen katsojan huomiota. Televisiossa, jo paljon ennen puhelinäänestysten aikakautta, on jouduttu “pitämään” katsoja kanavalla, samoin kuin radiossa. Tämä on muokannut televisio-ohjelmien rakennetta. Pyrkimys katsojan kanavalla pitämiseen on vaikuttanut myös kaupallisen television mainoskatkokäytäntöön.

3.5 Osallistumisen illuusio eli interaktiiviset indeksit

Tosi-TV:n aikakaudella katsojan osallisuutta televisio-ohjelmien sisältöön korostetaan koko ajan enemmän. Interaktiivisia katsomistapoja kehitetään jatkuvasti lisää. Katsojaa pyritään sitouttamaan televisio-ohjelmiin paljon muillakin tavoilla kuin vain kehoituksilla pysyä kanavalla. Kiistanalaista tietysti on, onko osallistuminen ja interaktiivisuus vain illuusio. Kiistatonta puolestaan on se, että osallistumisen muodot ovat moninaistuneet internetin aikakaudella.

Kun Veijo Hietala ja Ari Honka-Hallila (1992, 47) 1990-luvun alussa pohtivat television uutta suuntausta artikkelissaan *Todellisuuden paluu televisioon*, he näkivät jo tuolloin interaktiivisten indeksien merkitysten kasvavan. He katsoivat paikallisradioiden suoran luonteen 1980–90-lukujen vaihteessa tuoneen suoran lähetyksen estetiikan takaisin osaksi television olemusta. He pitivät lähetyksen suoruuden ja vuorovaikutuksellisuuden vaikutelmaa yhtenä ohjelman “todellisuuden” indeksinä. Tuolloin yleistyneet puhelinäänestykset, lähetyksiin soittaminen ja studioyleisöjen käyttäminen olivat heidän mukaansa merkkejä interaktiivisuuteen pyrkimisestä.

1990-luvun alussa ei vielä oltu lähelläkään sitä kehitystä, joka lähti käyntiin vuosituhanteen vaihteessa internetin ja kännyköiden yleistyessä. Suosituimmista TV-ohjelmista tehdään yhä laajempia tuotteita, jotka saavat katsojia television lisäksi sekä internetissä että tv-kanavien kanssa yhteistyötä tekevissä sanoma- ja aikakauslehdissä. Kun äänestystulokset päättävät ohjelman jatkosta, on katsojien osallistumisesta tullut yksi keskeinen, ohjelmien sisältöjä muokkaava tekijä. Katsojia houkutellaan ottamaan

kantaa, osallistumaan keskusteluun, kysymään osallistujilta itseltään, ottamaan osaa kilpailuihin ja äänestämään mitä erilaisimmista asioista. Tällä tavalla katsoja ei ainoastaan pysy kanavalla vain ohjelman ajan, vaan etsii ohjelmasta myös lisää tietoa ja osallistuu sekä internetissä että lukemalla tapahtumista vaikka lehdestä. Veijo Hietalan (2001, 18–19) mukaan osallistuminen on kuitenkin näennäistä, sillä vaihtoehdot ovat ennalta määrättyjä ja ohjelmaformaatin mukaisia sekä usein myös erittäin vähäisiä.

3.6 Rakenne ja leikkaus

Seurantadokumentaarielokuvan lopullinen rakenne syntyy vasta kuvausten jälkeen, leikkausvaiheessa. Ennen kuvauksia tehty dokumentaarin käsikirjoitus ei voi hahmotella elokuvan lopullista rakennetta vaan se koostuu suunnitelmista ja ennakkotutkimuksesta sekä oletuksista tapahtumien saamista mahdollisista käännteistä. Samaan tapaan käsikirjoitetaan suurin osa tosi-TV:stä.

Tosi-TV:n ennakkokäsikirjoitus riippuu siitä, miten strukturoitu formaatti on kulloinkin kyseessä. Esimerkiksi kilpailuohjelmissa kuvaaminen toteutetaan annettujen kilpailutehtävien mukaan ja materiaalia jaksotetaan ja väritetään kilpailijoiden välille syntyvällä dynamiikalla tai yksilökohtaisilla ongelmilla ja menestyksillä. Useasti tämä värittäminen perustuu kilpailijoiden karrikoinnille ja vastakkainasettelujen kärjistämiseksi.

Tapahtumien todelliseen kronologiaan suhtaudutaan leikkauksessa väljästi. Kuuntelukuvia ja merkityksellisiä lähikuvia leikataan tehostamaan osallistujien välisten suhteiden esittelyä tai muita jännitteitä luovia tilanteita. Tosi-TV:n tarinankerronnan elementit saavat lopullisen muotonsa dokumentaarisen elokuvan tapaan vasta leikkauspöydällä. Ero dokumentaariseen elokuvaan on kuitenkin juuri siinä, että lähes kaikki tosi-TV perustuu formaatille ja kulloinkin kyseessä oleva formaatti asettaa ja antaa puitteet käsikirjoittamiselle ja leikkaamiselle.

Kaupallisen television mainoskatkokäytäntö rytmittää tosi-TV-ohjelmia. Edellä mainittu television “pysy kanavalla” -rytmitys näkyy tosi-TV-ohjelmien rakenteessa. Mainoskatkojen väliin rakennetaan dramaturginen kaari, jossa tapahtumia kuljetetaan eteenpäin siten, että jännite säilyy katkojen yli. Jännitteen ylläpitämiseksi katko voi tulla

juuri ennen ratkaisevaa tai erityisen jännittävää tapahtumaa. Jännite voidaan luoda myös elokuvakäsikirjoitusteorian “mainostamisen” tekniikalla, eli siten, että leikkauksella ja tapahtumien esittämisellä viitataan tuleviin tapahtumiin ja konflikteihin. Osallistujat voivat esimerkiksi odottaa tai valmistautua mainoskatkon jälkeen tulevaan tapahtumaan. Kilpailijaa kohtaavaa haastetta tai estettä voidaan myös näyttää etukäteen ja kilpailija tulee itse tietoiseksi haasteesta vasta mainoskatkon jälkeen. Ennen katkoa voidaan myös yksinkertaisesti näyttää jännittäviä otteita katkoa seuraavista tapahtumista. Nämä otteet saattavat viitata joko heti katkon jälkeen seuraaviin tapahtumiin tai vasta myöhemmin ohjelmassa näytettäviin tapahtumiin. Eksplisiittinen tai implisiittinen viesti on aina “pysy kanavalla!”.

3.7 Tunteen autenttisuus “toisen sukupolven” tosi-TV:ssä

Kun nykypäivän “toisen sukupolven” tosi-TV-kilpailuun osallistuvat tavalliset ihmiset aloittavat koitoksensa, on ensimmäinen askel usein kilpailijan “pukeminen” kilpailijaksi. Osallistujien korostetaan olevan kuin kuka tahansa katsoja ja toimivan “todellisen”, “tavallisen” ihmisen tavoin. Kuitenkin osallistujat toimivat useimmiten itselleen vieraisissa tilanteissa, ympäristöissä ja rooleissa, joita varten heidät niinsanotusti puetaan. Vaikka tosi-TV pyrkii antamaan vaikutelman siitä, että tapahtumat kuvaavat osallistujien kokemaa reaalityodellisuutta, tapahtumien puitteet voivat olla äärimmäisessä kontrastissa näiden arkitodellisuuteen verrattuna. Osallistujia viedään kilpailemaan showbisneksen pyörteisiin (*Idols*, *Huippumalli haussa*), eksoottisiin ympäristöihin toiselle puolelle maailmaa (*Viettelysten saari*, *Selviytyjät*, *The Amazing Race*) tai asumaan loistoasunnoissa tai jopa linnoissa (*Miljonääri-Joe*, *Unelmien poikamies*, *Vaimomatskua*).

Tosi-TV:n strukturoidun, TV:tä varten lavastetun lajityypin edellytyksenä on eri taustoista tulevien osallistujien asettaminen yhtenäiseen viitekehykseen. Osan tästä viitekehyksestä muodostaa juuri poikkeuksellinen, usein fiktiivisten televisio-ohjelmien puitteita jäljittelevät ympäristöt. Toisen osan tästä viitekehyksestä muodostavat formaattiin kuuluvat säännöt ja kilpailun kulku. Joten vaikka katsoja tietää, että kilpailijat eivät edusta tv-tähtiä tai julkisuuden henkilöitä, eivät he kuitenkaan ole samassa asemassa tai roolissa kuin katsojat arkielämässään. Heidät joko konkreettisesti

tai kuvainnollisesti puetaan kilpailijoiksi heti kilpailun alussa, joko vaatettamalla ja kampaamalla tai vain kilpailun poikkeavaan ympäristöön tuomalla.

“Toisen sukupolven” tosi-TV:ssä tuotantotekniikka on lähes aina häivytetty pois kuvasta. Suurten kameraryhmien uusimmalla tekniikalla tuottamat sarjat eivät enää sisällä välttämättä heiluvaa kuvaa, huonoa ääntä, kuvan reunassa heiluvia puomimikkejä tai kuvasta holtittomasti ulos heiluvia henkilöitä. Tekniikan kehittyminen on eliminoinut aiemmin totuuteen viittaavat, kuvalliset indikaatiot pois uudesta tosi-TV:stä. Mikä sitten viittaa sanaan ‘tosi’ tässä rakennetussa, lähes fiktiivisen televisiotuotannon näköisessä tilanteessa? Tässä tulen viimein siihen, mistä Maaretta Tukiainen puhui tuossa marraskuisessa Dokumenttikillan illanvietossa.

Tosi-TV:n alkuaikoina dramatiikan muodostivat tavallisille ihmisille tapahtuneet dramaattiset ja katsojia hätkähdyttävät asiat, kuten onnettomuudet. Nykyään keskiöön ovat kuitenkin nousseet tavallisen ihmisen tunne-elämän draama ja tavoitteisiin pyrkimisen luoma jännite. Todellisuus viittaa nykyään siis juuri tunteisiin enemmän kuin tapahtumiin. (Hautakangas 2004, 8.) Tästä on löydettävissä yksi suurimmista eroavaisuuksista dokumentaarisen elokuvan ja tosi-TV:n konventioiden välillä.

Dokumentaarinen elokuva on perinteisesti pyrkinyt tuomaan näkyväksi tapahtumien sosiopoliittisen viitekehyksen siinä missä tosi-TV:n tärkein tehtävä on “pitää katsojat kanavalla”. Siksi tosi-TV:ssä tapahtumat esitetään yksilöiden kokemusten kautta. (Hautakangas 2004, 10.) Yksilön kokemuksen korostamisesta on löydettävissä tosi-TV-ilmion yhteen nivova, tärkein erilaisia formaatteja yhdistävä tekijä. Sana “tosi” television yhteydessä ei enää “toisen sukupolven” tosi-TV:n kohdalla tarkoita niinkään reaalitytodellisuutta kuin yksilön tunnemaailman tarkastelua. Kyseessä on siis *emotionaalinen realismi*. (Hautakangas 2004, 11–14.)

Tosi-TV käyttää melodraaman keinoja muistuttavia elementtejä katsojan sitouttamiseksi tapahtumiin. Näitä keinoja ovat tapauksen tärkeyden korostaminen, yksilön kannalta sensaatiomaisten tapahtumien dramatisoiminen ja emotionaalisen, tunnereaktion laukaisevan kliimaksin tarjoaminen katsojalle. (Nichols 2001, 15.)

3.8 Vastaanottaja tulkitsee ja määrittelee

Viimeiseksi dokumentaarisen elokuvan ja tosi-TV:n erottavaksi tai yhdistäväksi tekijäksi nostan vastaanottajan tulkinnan näkemästään.

Elokuussa 2000 amerikkalainen televisiokanava Fox esitti vastustajan kilpailijoidensa suursuosiota saaneille *Big Brotherille* ja *Survivorsille*. Se lanseerasi mittavalla mainoskampanjalla tosi-TV-sarjan *American High*, jossa seurattiin amerikkalaisen high schoolin teini-ikäisten elämää lukuvuoden ajan. Televisiokanava oli panostanut sarjaan paljon ja sen ohjaaja, dokumenttielokuvillaan menestynyt R.J. Cutler oli saanut käytettäväkseen mittavat resurssit teknisesti laadukkaan sarjan toteuttamiseksi. Ennen sarjan alkua sitä mainostettiin laajasti tosi-TV-genren tapaan rohkeana ja viihteellisenä sarjana “joka paljastaa kaiken kuvattaviensa elämästä”. (Murray 2004, 45–49.)

Yllättäen sarja ei saanutkaan suosiota ja sen esitykset keskeytettiin vain neljän jakson jälkeen. Vuotta myöhemmin se esitettiin toisella kanavalla, tällä kertaa dokumenttiohjelmille tarkoitettulla kanavapaikalla. Samaa sarjaa, jota oli aiemmin markkinoitu tosi-TV:nä mainostettiin nyt trendikkäänä mutta yhteiskunnallisesti kanta-aottavana dokumenttisarjana. Sarjalla pyrittiin tuomaan asiaohjelmistaan tunnetulle kanavalle nuorempaa yleisöä, kuitenkin kanavan brändin puitteissa. Tällä kertaa katsojaluvut olivat kohtuulliset ja arvostelu myönteistä. (Murray 2004, 45–49.)

Tämä Susan Murray esittämä esimerkki osoittaa, miten vastaanotto ja media-alan viitekehys muovaavat omalta osaltaan tosi-TV:n, dokumentaarisen elokuvan ja dokumentaaristen televisio-ohjelmien määritelmiä. Television ja elokuvan luonteet välineinä eroavat toisistaan ja leimaavat näin esittämiään ohjelmia. Samaan tapaan määritelmien muovaamiseen osallistuvat televisiokanavat ja katsojat.

4 EROT JA YHTÄLÄISYYDET LÖYTYVÄT SISÄLLÖSTÄ

Edellä olen kuvaillut joitain tärkeimpinä pitämiäni aspekteja tosi-TV:n muodosta ja pohtinut niiden alkuperää ja olemusta. Osa tosi-TV:n teknisen toteutuksen malleista voidaan katsoa olevan suoraa lainaa dokumentaarisen elokuvan historiasta, kuten kohteidensa elämää suoraan seuraavien tosi-TV-ohjelmien kuvaus-, äänitys ja leikkaustyylit. Myös tapahtumien kuvaaminen yksilöiden kautta sekä useat, toisiinsa limittyvät juonikuljetukset ovat rekonstruoidun tosi-TV:n ja seurantadokumentin yhteisiä tyylikeinoja. Erot eivät ole aina selviä itse muodossa tai esitystavassa, mutta tekijöiden lähtökohdat ovat usein kaukana toisistaan.

4.1 Bill Nicholisin erot dokumentaarin ja tosi-TV:n välillä

Bill Nichols (2001, 9–11) löytää dokumentaarisen elokuvan lajityypistä viisi ominaisuutta, jotka hänen mukaansa puuttuvat tosi-TV:stä täysin. Nicholisin mukaan dokumentaarinen elokuva pitäytyy aina “sellaisen retoriikan periaatteissa, joita hallitsee selkeyteen pyrkivä diskurssi”. Tällä hän tarkoittaa, että dokumentaarinen ilmaisu on sukua humanistisille tieteille, joiden tarkoituksena on tulkita maailmaa, eikä tuottaa avoimen mielikuvituksellisia tarinoita. Toiseksi Nichols näkee dokumentaarisen ilmaisun aina sisältävän argumentin, jota se korostaa käyttämällä audiovisuaalista todistusaineistoa. Tosi-TV:llä ei hänen mukaansa ole argumentoitavaa, vaan se on mielikuvituksellisten tarinoiden kertomista tosimaailman hahmoja käyttäen.

Kolmanneksi eroksi Nichols nostaa sen, että dokumentaarisen elokuvan piirissä tyyliä koskevia kysymyksiä pidetään ajoittain eettisinä kysymyksinä. Dokumentaarisen elokuvan historia on täynnä keskustelua siitä, miten kuvattavat kohteet tulisi esittää suhteessa elokuvan tekoprosessiin. Tekstini alussa esiin nostamani Dziga Vertovin kinopravda-liike ja cinéma vérité ovat vain esimerkkejä tästä. Tällä Nichols viittaa muun muassa juuri sen kaltaisiin keskusteluihin, joita mainitsemassani Dokumenttikillan tapaamisessa käytiin. Luulen, että juuri tämän eettisen keskustelun tradition vuoksi Dokumenttikillan elokuvantekijät kokivat tärkeänä pohtia nimenomaan juuri tosi-TV:n eettisyyttä eikä niinkään sen muotoa.

Nicholsin mukaan tosi-TV välttelee kuvauksessaan kuolemaa ja ruumiillisuutta. Sen sijaan hän katsoo kuolevaisuuden mysteerin olevan keskeinen osa dokumentaarisen elokuvan luonnetta ja sisältöä. Viidentenä erona hän pitää sitä, että “dokumentaarisien elokuvan perinne tuo mukanaan kysymyksiä myös merkityksestä”. Nichols pitää dokumentaarista ilmaisua katsojaa aktivoivana. Hän näkee, että elokuvassa esitetyt kysymykset herättävät katsojassa tarpeen ratkaista ne omassa, historiallisessa maailmassaan.

4.2 Sisällöllisten erojen häilyvyys

Nicholsin jaottelu on hyödyllinen, joskin se herättänee kritiikkiä sekä television että dokumentaristien itsensä taholta. Se määrittelee sekä tosi-TV:n, että dokumentaarin sisällöt verrattain jyrkästi. Dokumentaristit itse saattaisivat kritisoida määritelmää esimerkiksi siitä käsin, ettei se sovi Nicholsin itsensä määrittelemiin dokumentaarin kuuteen *moodiin*, joita Kanerva Cederström (2003, 100) käsittelee.

Moodit ovat dokumentaarisen elokuvan tyylilajeja. *Poeettinen, selittävä, havainnoiva, interaktiivinen, refleksiivinen ja performatiivinen* ovat kaikki Nicholsin määrittelemiä dokumentaarisen elokuvan historiallisia lajityyppejä. Kaikki niistä eivät sovi edellä oleviin dokumentaarin määritelmiin. Dokumentaarinen elokuva on kauan sitten taiteen lajina etäännyntynyt cinéma véritén perinteestä, ja tämänhetkinen ajatusmaailma etsii paljon tulkinnanvaraisempia ilmaisumuotoja kuin suora dokumentaari. Täten esimerkiksi Nicholsin vaatimus humanististen tieteiden retoriikassa pitäytymisestä saattaa joistain dokumentaristeista vaikuttaa epäolennaiselta.

Television tulevaisuus taas saattaa omalta osaltaan osoittaa Nicholsin määritelmät ahtaiksi. Tosi-TV on ollut lähtökohdiltaan aivan erilainen väline kuin dokumentaarinen elokuva. Nicholsin esittämät viisi eroa kuvaavat karkeasti ottaen näitä lähtökohtien eroja hyvin. Voidaan kuitenkin kysyä, kuinka pysyviä erot ovat. Jos tosi-TV on vakiinnuttanut itsensä osaksi television sisällöllistä ulottuvuutta, niin eikö olisi vain luonnollista, että jossain vaiheessa sen rajat alkaisivat hämärtyä ja sen lähestymistavat otettaisiin käyttöön myös yhteiskunnallisia asioita käsittelevissä asiaohjelmissa?

Merkkejä tällaisesta kehityksestä on jo nyt nähtävissä. Myös ajankohtais- ja asiaohjelmat ovat ottaneet käyttöönsä esimerkiksi katsojien osallistumista lisääviä metodeja, kuten lähetysten suoraa kommentointia kännykällä ja internetiin luotavia, ohjelmien aiheita käsitteleviä keskustelupalstoja ja blogeja. Ajankohtaisohjelmien reportaasi on yksi “suoralle” dokumentaarille elokuvalla läheisesti sukua oleva lajityyppi, ja sen olemus on nähdäkseni hyvin avoin tosi-TV:lle ominaisille tekemisen elementeille. Tosi-TV:n keinot saattavat tulevaisuudessa tehostaa asiaohjelmien ja reportaasien sisältöjä informatiivisella tavalla viihteellisyyden sijasta.

Susan Murrayn (2003, 43–44) mukaan dokumentaarille elokuvalla ominaisena pidettyä “sosiaalista painoarvoa” tai julkisen palvelun tarkoitusperiä ei voida mitata, eikä niitä näin ollen voida rajata vain yhden genren yksinoikeudeksi. Murrayn mielestä on tärkeää kysyä, ovatko viihteellisyys ja “sosiaalinen painoarvo” toisensa poissulkevia ominaisuuksia. Murrayn mukaan teoksen esittämisfoorumi ja sille annettu nimeke määrittelevät katsojien tulkintaa myös teoksen sisällöstä. Tämä tarkoittaa, että samaa teosta, mitä esitetään elokuvateattereissa dokumentaarina elokuvana, voitaisiin toisessa tilanteessa mahdollisesti esittää tosi-TV-ohjelman jaksona ja sen viihteellisyyttä ja sisältöä pidettäisiin erilaisena esitystavasta riippuen.

Tämä johtaa pohtimaan sitä, missä dokumentaarisen elokuvan ja tosi-TV:n erot todella tulevat esille ja merkittäviksi. Olen opinnäytetyössäni tutkinut tosi-TV:n sukulaisuutta dokumentaarille ja nimenomaan “suoralle” dokumentaarille. Olen keskittynyt tutkimuksessani lähinnä näiden kahden genren teknillis-toteutusellisiin eroihin ja nostanut tosi-TV:n puolelta esiin joitain sen välineellisiä ominaispiirteitä. Olen löytänyt dokumentaarin ja tosi-TV:n väliltä joitain selviä merkkejä sukulaisuudesta ja toisaalta joitain vain tosi-TV:lle ominaisia piirteitä. Kuitenkin kaikki palautuu lopulta alkupisteeseensä Dokumenttikillan keskustelutilaisuuteen vuonna 2003. Siellä erot löytyivät nimenomaan tekijöiden lähtökohdista ja teosten sisällöistä. Muodon tutkiminen on hedelmällinen lähtökohta, joka johtaa huomaamaan sisällölliset kysymykset. Se, miten asia esitetään, herättää kysymyksen siitä, miksi se esitetään juuri tällä tavalla.

5 LOPUKSI

Olen työssäni pohtinut dokumantaarisen elokuvan ja tosi-TV:n eroja muodon ja teknisen toteutuksen tasolla, keskittyen tosi-TV:n ominaispiirteisiin. Olen käynyt lyhyesti läpi “suoran” dokumentaarisen elokuvan historiaa verraten sitä tosi-TV:n historiaan. Olen tutkinut tosi-TV:n muotoa kuvan, äänen, rakenteen, leikkauksen ja haastattelun osalta.

Löysin televisiosta sellaisia autenttisuutta luovia elementtejä, jotka ovat ominaisia vain televisiolle välineenä. Television historia katsojia suoraan puhuttelevana mediana tekee sen todellisuusväittämästä toisenlaisen kuin tallenteena pidetyn elokuvan. Televisio joutuu kilpailemaan katsojan huomiosta jatkuvasti, ja tämä vaikuttaa olennaisesti sen sisältöön. Television läsnäolo katsojan kodissa ja arjessa antaa sille todellisuuden ja reaaliaikaisuuden tunnun. Televisio luo myös interaktiivisuuden tunnetta houkuttelemalla katsojaa osallistumaan sen sisällön muokkaamiseen esimerkiksi katsojäänestyksillä.

“Toisen sukupolven” tosi-TV on nostanut keskiöön tavallisen ihmisen tunnekokemuksen. Tämä on se “tosi”, mihin se viittaa nimessään. Vertaisikseen näkemiensä ihmisten tunnekokemusten todistaminen tuntuu katsojasta todelta. Tämä tosi-TV:n kerrontatapa on läheistä sukua fiktiivisen melodraaman kerrontatavalle siinä, että se korostaa yksilön tunteiden merkitystä ja pyrkii aiheuttamaan tunnereaktion myös katsojalle.

Tosi-TV:n ja dokumentaarisen elokuvan ero voi olla myös määritelmällinen ja riippuvainen siitä, missä yhteydessä ne esitetään. Televisiokanava voi mainostaa samaa ohjelmaa sekä tosi-TV:nä että dokumentaarina. Sisällöllisillä eroilla ei aina voida määritellä näiden kahden genren rajaa, sillä viihteellisyyttä ja “sosiaalista painoarvoa” on vaikea mitata, eivätkä ne välttämättä sulje toisiaan pois.

Tutkimukseni aihe oli erittäin laaja. Pystyin paneutumaan esimerkiksi dokumentaarisen elokuvan historiaan ja olemukseen vain pintapuolisesti. Mielestäni esittämäni tutkimuskysymys oli kuitenkin nimenomaan tosi-TV:n osalta niin kiinnostava, että sitä kannatti lähteä pohtimaan. Tosi-TV:n ja dokumentaarisen elokuvan ero esitetään usein hyvin konsensusmaisiin väitteisiin tukeutuen. Mielestäni löysin niiden

autenttisuusväittämistä mielenkiintoisia eroja, jotka eivät liittyneet niinkään sisältöön kuin viestimen itsensä luonteeseen ja sen katsojiinsa luomaan suhteeseen.

Opinnäytetyöni teososan tekeminen auttoi hyvin konkreettisesti tunnistamaan ja erittelemään tosi-TV:n ilmaisukeinoja. Kirjalliseen osaan on päätynyt runsasti aineistoa, jonka ajattelulliset juuret ovat teososan tekemisessä. Tämä aineisto on kuitenkin hyvin epäsuorasti kytköksissä varsinaisen teososan tekemiseen. Sen vuoksi en kirjallisessa osassa suoraan viittaa teososaan.

Dokumentaarinen elokuva ja tosi-TV ovat olleet hyvin erilaisia lajityyppejä. Mutta niiden tapa käsitellä todellista, historiallista maailmaa herättävät kysymään relevantteja kysymyksiä todellisen maailman “todellisuudesta” ja siitä, miten elokuva ja TV sen esittävät.

LÄHTEET

Kirjallisuus:

von Bagh, Peter 1998, *Elokuvan historia*. Helsinki: Otava. (23, 105–106)

Cederström, Kanerva 2003, Hetken ja sattuman kirjoitusta. Teoksessa *Käsikirjoittaminen*. Toim. Elina Hirvonen. Helsinki: Art House. (95–108)

Clissolds, Bradley D. 2004, Candid Camera and the origins of RealityTV: contextualising a historical precedent. Teoksessa *Understanding RealityTV*, toim. Su Holmes & Deborah Jermyn. London: Routledge.

Hautakangas, Mikko 2004, Todellisuustelevision ydin: Vertaismelodraama? Tarkastelussa Unelmien poikamies. *Lähikuva* 1/2004. (6–23)

Helke, Susanna 2006, *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. (36–39)

Hietala, Veijo 2000, Tosi-TV. Neorealismia vai realismin simultaatiota? *Lähikuva* 4/2000. (31–38)

Hietala, Veijo & Honka-Hallila, Ari 1992, Todellisuuden paluu televisioon. *Lähikuva* 1/1992. (38–46)

Hill, Annette 2005, *Reality TV. Audiences And Popular Factual Television*. London: Routledge. (24)

Murray, Susan 2004, “I Think We Need a New Name for It”: The Meeting of Documentary and Reality TV. Teoksessa *Reality TV, Remaking television culture*. Toim. Susan Murray & Laurie Ouellette. New York: New York University Press. (43–49)

Nichols, Bill 2001, Todellisuuden ja television rajoilla. *Lähikuva* 1/2001. (6–24)

West, Amy 2005, *Caught on Tape: A Legacy of Low-tech Reality*. Teoksessa *The Spectacle of the Real*. Toim. Geoff King. Bristol: Intellect Books. (84–85, 88–90)

Elokuvat:

Esivaali (Primary, USA 1960). Ohjaus Robert Drew

Maa ilman leipää (Las Hurdes, Espanja 1932). Ohjaus Luìs Bunuel.

Mies ja elokuvakamera (Tshelovek s kinoapparatom, Neuvostoliitto 1929). Ohjaus Dziga Vertov.

Nanook, pakkasen poika (Nanook of the North USA/Ranska 1922). Ohjaus Robert Flaherty.

Työläiset lähtevät tehtaasta (La sortie des usines Lumière, Ranska 1895). Ohjaus Louis Lumière.