

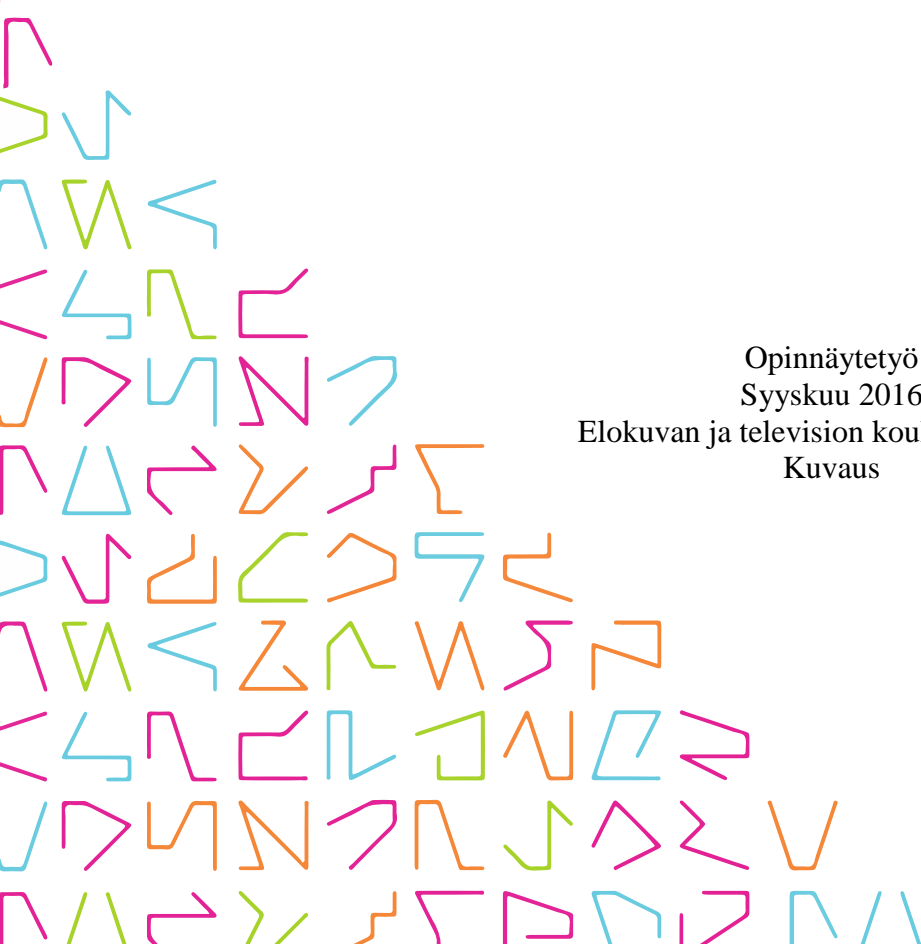


TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

MUSIIKKIDOKUMENTTI GENRENÄ

Anu Mäkinen

Opinnäytetyö
Syyskuu 2016
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Kuvaus



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Kuvaus

MÄKINEN ANU
Musiikkidokumentti genrenä

Opinnäytetyö 31 sivua
Syyskuu 2016

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on esitellä musiikkidokumenteja yhtenä dokumenttielokuvan genrenä. Opinnäytetyössäni kerron genren muodostumisesta yleisesti sekä esittelen tapoja määritellä dokumenttielokuvia. Musiikkidokumentteihin keskityn lopuksi omassa osiossaan. Kerron minkälaiset piirteet musiikkidokumenttien genreä määrittävät sekä pohdin minkälaisia ominaisuuksia hyvä musiikkidokumentti sisältää.

Asiasanat: musiikkidokumentti, dokumentti, genre

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Film and Television
Cinematography and Lightining

ANU MÄKINEN:
Music Documentary as a Genre

Bachelor's thesis 31 pages
September 2016

The purpose of this thesis is to represent music documentaries as a genre. In this thesis I open the definition of documentary in general and also tell how genres are formed. I focus on musicdocumentaries as a genre and reflect what makes a good music documentary.

Key words: documentary, musicdocumentary, genre

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	GENRE.....	6
2.1	Genre eli elokuvan lajityyppi.....	6
2.2	Genremääritelmät.....	7
3	DOKUMENTTIELOKUVA.....	9
3.1	Dokumenttielokuvan määritelmä.....	9
3.2	Dokumenttielokuvan alalajit.....	12
3.2.1	Antropologinen dokumenttielokuva.....	13
3.2.2	Historiallinen dokumenttielokuva.....	14
3.2.3	Seurantadokumentti.....	15
3.2.4	Tilannekuvaus.....	17
3.2.5	Henkilökuvat.....	17
3.2.6	Henkilökohtainen dokumenttielokuva.....	18
3.2.7	Elokuvallinen essee.....	18
3.3	Dokumenttielokuvan moodit.....	19
4	MUSIIKKIDOKUMENTTI.....	21
4.1	Musiikki dokumentin aiheena.....	22
4.2	Musiikkidokumentti genrenä.....	24
4.3	Hyvä musiikkidokumentti.....	25
5	POHDINTA.....	28
	LÄHTEET.....	30

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni keskityn musiikkidokumentteihin genre-elokuvina. Dokumentaarista elokuvista puhuttaessa ei yleensä käytetä genremäärittelyitä samoin kuin fiktiivisistä elokuvista vaan dokumenttielokuvat erotetaan usein yhdeksi isoksi elokuvaluokaksi. Dokumentaaristen elokuvien tekemisen lisääntyminen ja yleinen suosion kasvu on kuitenkin vaikuttanut genrejen eli lajityyppien muodostumiseen myös dokumenttielokuvan sisällä. Dokumenttielokuva- määritelmän alle mahtuu laaja kirjo erilaisia elokuvia, jotka ovat määriteltävissä omiksi genreikseen musiikkidokumentin ollessa yksi niistä.

Yleensä dokumentteja jaotellaan eri ryhmiksi alalajien tai tekemisen tapojen mukaan. Esittelen opinnäytetyössäni nämä tavat lajitella dokumenttielokuvia osoittaakseni dokumenttielokuvien laajan kirjon. Käsittelen lyhyesti myös genremäärittelyä elokuvataiteessa ja lopuksi keskityn esimerkkien kautta musiikkidokumentteihin oman genrensä edustajina.

2 GENRE

Mikä on genre? Genreistä puhutaan silloin kun puhutaan jostain taiteenalan laadusta, lajista tai luokasta. Genre on yleisesti tunnettu ja ymmärretty käsite mutta sen varsinainen määrittely on yllättävän hankalaa. Genretutkimus keskittyy genren olemuksen syvempään tutkimiseen. Opinnäytetyössäni keskityn kuitenkin pohtimaan genreä nimenomaisesti vain elokuvataiteen näkökulman kautta.

2.1 Genre eli elokuvan lajityyppi

Genren määritelmä on alkuaan lähtöisin kirjallisuustieteistä, josta se on levinnyt eri taiteenmuotojen pariin. Opinnäytetyössäni keskityn elokuvataiteen genreihin ja tämän taiteenalan sisällä vallitseviin tapoihin lajitella elokuvia omiksi genreikseen. Kerron genren eli lajityypin muodostumisesta yleisellä tasolla, ja myöhemmin tarkastelen musiikkidokumentteja oman genrensä edustajina.

Elokuvateoksen lajityyppi- käsite etsii erillisille elokuville yhteisiä piirteitä (juoni, hahmot, lavasteet, elokuvalliset ilmaisukeinot jne.) Näitä elokuvallisia ilmaisukeinoja on toistettu elokuvissa niin kauan, että niistä vähitellen on muodostunut tietynlaisten elokuvien konventioita, totuttuja käytäntöjä. (Juntunen 1997, 59.)

Elokuvalliset genret muodostuvat elokuvista, jotka sisältävät yhteneväisiä piirteitä kuten juoni, lavasteet tai muut elokuvalliset ilmaisukeinot. Fiktionaalisista elokuvista omia helposti tunnistettavissa olevia genrejä ovat esimerkiksi scifi, lännenelokuva tai sotaelokuva. Genrejä voi tavallaan pitää elokuvien stereotyyppinä.

Rick Altman (2002, 29–30) esittää kirjassaan Elokuva ja genre kriitikoiden turvautuneen kahteen toisiaan täydentävään keinoon löytääkseen sopivaa aineistoa genretutkimukseen. Ensinnäkin he ovat jättäneet huomiotta sellaiset elokuvat, jotka eivät onnistu täyttämään selkeitä lajivaatimuksia. Toiseksi, he ovat määritelleet kaikki perusgenret suhteessa sellaiseen elokuvien ydinjoukkoon, joka toteuttaa kyseisen teorian neljä oletusta:

- a) Kukin elokuva on tuotettu tunnistettavan geneerisen sinikopion mukaan.

- b) Kussakin elokuvassa tulevat esiin ne perusrakenteet, jotka tavallisesti liitetään kyseiseen genreen.
- c) Esityksen aikana kukin elokuva tunnustetaan sen genre-nimilapusta.
- d) Yleisöt yhdistävät järjestelmällisesti jokaisen elokuvan tiettyyn genreen ja tulkitsevat sitä sen mukaisesti

Altman (2002) esittää edellä mainitun tavan lajitella elokuvia genreihin kriittisesti, sillä genret eivät ole niin selkeästi rajattavissa kuin ehkä elokuvien katsojana mieltäisi. Usein genreteoriaa tutkittaessa keskitytään vain elokuviin, jotka palvelevat haluttua rajausta. (Altman 2002, 29–30). Opinnäytetyössäni en lähde kyseenalaistamaan näitä genreteorian ristiriitoja vaan käytän genren muodostumiselle esiteltyjä rajoja hyväksi pohtiessani musiikkidokumenttien ominaisuuksia omassa genressään.

2.2 Genremääritelmät

Stephen Neale aloittaa teoksensa *Genre* (1980) siteeraamalla Tom Ryallin väitettä, että ”Genret voidaan määritellä malleiksi/muodoiksi/tyyleiksi/rakenteiksi, jotka ylittävät yksittäisten elokuvien rajat ja ohjaavat sekä sitä, miten tekijät elokuvia suunnittelevat, että sitä, miten yleisö niitä tulkitsee” (Altman 2002, 26).

Genremääritelmät ja rajat ovat yleisiä kirjoittamattomia sopimuksia elokuvan tekijöiden ja katsojien välillä. Mennessään katsomaan lännenelokuvaa on katsojalla tietty oletus ja odotus elokuvan sisällöstä. Genret auttavat katsojia löytämään elokuvien tarjonnasta omansa ja lisäksi omaksumaan genren sisältämät sanomattomat sopimukset ja lupaukset elokuvan sisällöstä. Lisäksi genremääritelmät tarjoavat elokuvantekijöille viitekehyksen siitä millaisia elokuvakerronnan keinoja elokuvan tulisi sisältää. Genret toimivat myös markkinoinnin apuvälineenä kohdennettaessa elokuvia erilaisille katsojaryhmille.

Elokuvia voidaan jakaa genreihin erilaisten määritelmien kautta. Yksi yleisesti vakiintunut tapa määritellä genrejä on elokuvan semanttisten aineiden ja syntaksisten tekijöiden kautta. Semanttisilla piirteillä tarkoitetaan elokuvien yhteisiä aihepiirejä, juonia, avainkohtauksia, henkilötyyppejä, tuttuja esineitä tai tunnistettavia otoksia ja ääniä. Näiden rakennusainesten samankaltaisella järjestämisellä, kuten juonirakenteella, henkilösuhteilla sekä kuva- ja äänimontaaseilla taas tarkoitetaan syntaksisia tekijöitä. (Altman 2002,

113.) Hyvin stereotyyppinen esimerkki musiikkidokumenttien näkökulmasta on semanttisina aineksina tarina artistista, jossa esitellään artistin musiikillista tuotantoa ja syntaksisena tekijänä elokuvassa toimii juonen kuljettaminen artistin uran kehittymisen kautta.

Yleisesti genrejä määritellessä pyritään selkeyteen, jotta genrejaottelu olisi mahdollisimman yksinkertainen ja sitä kautta sekä yleisöä että elokuvantekijöitä palveleva. Tarkkojen rajojen määrittely on kuitenkin hankalaa, sillä elokuvien määrä ja tapa tehdä niitä on jatkuvassa muutoksessa. Yleisesti elokuvan sisältö määrittää sen mihin genreen se luokitellaan. Mikäli sisältö sopii useampaan kategoriaan voi yksittäinen teos olla samanaikaisesti osa useampaa genreä eli genremääritelmät eivät ole täysin toisensa poissulkevia. Kuitenkin eri genrejen ominaisuudet voivat vaikuttaa toisiinsa osittain kumoavalla tavalla, esimerkiksi kauhukomedia tuskin on kovin pelottava huolimatta elokuvan sisältämistä kauhullisista elementeistä.

Yksittäiset teokset muodostavat yhdessä tietyn genren yhtäläisten ominaisuuksiensa perusteella. Mikäli useampi yksittäinen elokuva, joka genreen liitetään, sisältää jonkin uuden ominaisuuden muokkaa se genren määritelmää edelleen. Tällöin myös erilaiset genreyhdistelmät voivat muodostaa jo oman genrensä, kuten kauhukomedian. Genremääritelmät ovat muuttuvia ja niihin vaikuttaa myös se millä aikakaudella yksittäistä elokuvaa tarkastellaan genren osana. Esimerkiksi elokuva joka joskus on saatettu mieltää kauhuksi, voidaan nykyään kokea lähinnä komediallisena. Usein uusi genre syntyy siten, että vanhaan lajityyppiin liitetään adjektiivi, joka täydentää ja kuvailee aikaisempaa genreä (Aaltonen 2006, 47).

Genrejä muodostuu jatkuvasti ja rajat ovat häilyvät. Opinnäytetyössäni en kuitenkaan keskity genrerajojen määrittelyn ongelmallisuuteen vaan esittelen musiikkidokumentit sujuvasti omana genrenään. Keskityn sellaisiin elokuvallisiin esimerkkeihin, jotka itsessään todentavat musiikkidokumentteja omana genrenään Atlmanin (2002) teorian mukaisesti.

3 DOKUMENTTIELOKUVA

Seuraavaksi perehdyn dokumenttielokuvan määritelmään sekä esittelen dokumenttielokuvien yleisesti tunnustettuja alalajeja. Dokumenttielokuvia ei yleensä jaotella genreihin vaan niiden jäsentelyyn käytetään joko alalajeihin määrittelyä tai dokumenttielokuvan rakenteeseen ja tekotapaan viittaavaa moodi- jaottelua. Esittelen myös moodijaottelua avatakseni dokumenttielokuvien monipuolisuutta, vaikka moodijaottelu ei mielestäni palvele katsojaa samalla tavoin kuin sisältökeskeisempi genremäärittely.

3.1 Dokumenttielokuvan määritelmä

Dokumenttielokuvan määrittelemisen on historiallisesti perustunut sen todellisuutta vangitsevaan luonteeseen. On ajateltu, että dokumenttielokuva vangitsee todellisuuden itsessään ja esittää sen katsojalle neutraalisti, että dokumenttielokuva on ”todenmukainen, todellinen, tosi”. (Aaltonen 2006, 28.) Dokumenttielokuvan luonnetta todellisuutta taltioivana on verrattu valokuvaan (Aaltonen 2006, 29). Sama indeksisyys elää osaltaan edelleen dokumenttielokuvan määrittelyssä. Michael Renov on luokitellut dokumenttielokuvan neljä perustendenssiä: (1) taltioiminen, paljastaminen, säilyttäminen, (2) taitteleminen, promovoinen; (3) analysoiminen, tutkiminen ja (4) ilmaisu. Dokumenttielokuva on siis toiminut työkaluna asioiden ajamiseen ja propagoimiseen. Perinteisimmän dokumenttielokuva on toteuttanut kolmatta funktiotaan, todellisuuden tutkimista. Renovin mielestä dokumenttielokuvan neljättä funktiota on aliarvioitu, vaikka juuri sillä alueella dokumenttielokuva on selvimmin taidetta. (Aaltonen 2006, 28.)

Useille katsojille dokumenttielokuva merkitsee edelleen tietoa välittävää, kasvattavaa tai opettavaa elokuvamuotoa, jonkinlaista laadukkaampaa journalismia (Aaltonen 2006, 30). Nykyään dokumenttielokuva on kuitenkin alkanut eriytyä ”opetuselokuvan” maineestaan ja katsoja usein odottaakin dokumenttielokuvan olevan ennen kaikkea viihdyttävä. Nykyään yhteys perinteisiin tieteisiin ja erityisesti luonnontieteisiin on Aaltosen (2006, 30) mukaan esitetty jopa rasitteena, joka estää dokumenttielokuvaa kehittymästä täyteen taideteelliseen mittaansa. Aaltonen pitääkin dokumenttielokuvaa perustaltaan sosiaalisena ja yhteiskunnallisena taidemuotona, jolla on tieteen kanssa yhteinen tehtävä havainnoida ja ymmärtää maailmaa.

Skotlantilaista John Griersonia pidetään dokumenttielokuvan isänä ja Grierson onkin ensimmäisiä ”dokumentaarisuus” termiä käyttäneistä. Grierson on määritellyt dokumenttielokuvan ”todellisuuden luovaksi käsittelyksi” (creative treatment of actuality). Grierson ei halunnut dokumenttielokuvan olevan vain todellisuuden mekaanista jäljentämistä, vain todiste, todistuskappale todellisuudesta, vaan jotain enemmän. Dokumenttielokuva on myös ilmaisua ja esittämistä. Griersonin ansiota tai syytä on myös pitkälti se konventio, jolla katsoja dokumenttielokuvaa katselee. Katsoessaan dokumenttia katsojalla on tietty käsitys elokuvan vastaavuudesta todellisuuden kanssa samoin kuin käsitys siitä, miten todellisuuden kuva on konstruoitu ja millaisilla pelisäännöillä tehty. (Aaltonen 2006, 36.)

Griersonin määritelmään sisältyykin käsitteellisiä ongelmia. Todellisuuden kuvaamisen ja luovan esittämisen yhdistäminen on niistä yksi. Esimerkiksi Michael Renov katsoo Griersonin määritelmän oksymoroniksi, yhteen sovittamattomaksi liitoksi luovan keksimisen ja mekaanisen jäljentämisen välillä. (Aaltonen 2006, 37.) Aaltonen (2006, 37) kertoo Brian Winstonin pitäneen kirjassaan Griersonin määritelmää dokumenttielokuvan käsitteellisten ongelmien alkujuurena. Winston kirjoittaa: ”Oletusta, että aktuaalisuutta olisi jäljellä luovan käsittelyn jälkeen, voi pitää parhaimmillaan naiivina ja pahimmillaan petollisuuden tai kaksinaamaisuuden merkinä.” Winston viittaa kirjassaan muun muassa Ian Aitkeniin. Aitken väittää, että Grierson ymmärtää elokuvan tulkitsevan todellisuutta eikä ajattele sen olevan todellisuuden jäljittelyä mutta Grierson ei usko, että keskiverto-katsoja pystyy erottamaan tulkintaa ja mimesistä toisistaan tai että katsojan edes pitäisi pystyä tähän. Hänestä oleellista on vakuuttavan illuusion luominen, koska se tekee kerroksen mahdollisimman voimakkaaksi. (Aaltonen 2006, 37.) Katsoja odottaa dokumenttielokuvalta yhteyttä totuuteen ja todelliseen maailmaan, mutta kuvanlukutaidon kehittymisen myötä ja dokumenttielokuvien taiteellisen ilmaisun yleistyttyä uskon nykykatsojan osaavan pitää dokumenttielokuvaa erillisenä absoluuttisesta totuudesta.

Dokumenttielokuvan erityisyyttä voidaan hahmotella myös vertaamalla sitä fiktion. Aristoteleelle taide on todellisuuden jäljittelyä. Eri taiteenlajit eroavat toisistaan kolmessa suhteessa. Ne jäljittelevät eri keinoilla (”millä”), eri kohteita (”mitä”) eri tavoin (”miten”). Dokumenttielokuvaan soveltaen voisi ajatella, että keinot ovat sekä fiktiolla että dokumentilla samat: elävä kuva ja ääni mutta jäljittelyn kohde on eri. Dokumenttielokuva jäljittelee todellista sosiaalishistoriallista maailmaa, fiktio taas sepitteellistä, mahdollista

maailmaa. (Aaltonen 2006, 32.) Dokumenttielokuva ja fiktio käyttävät erilaista elokuvalista ”kielioppia”. Fiktio leikkaus perustuu tavallisesti tilalliselle ja ajalliselle jatkuvuudelle, kun taas dokumenttielokuvan leikkauksessa voidaan korostaa kuvan todistusvoimaisuutta ja argumentaatiota. (Aaltonen 2006, 32–33.)

Aaltonen (2006, 33) mukaan kaikki elokuvat ovat dokumentteja, mutta kaikki elokuvat eivät ole dokumenttielokuvia. Elokuva on todellisuuden sosiaalishistoriallisen maailman, valokuvauksellista jäljentämistä eli dokumentoimista. Siinä mielessä jokainen elokuva on myös dokumentti. Fiktiota on kuvattu näyttelemisen dokumentoimiseksi mutta dokumenttielokuvilla on todellisempi viittauskohde kuin fiktioelokuvilla. (Aaltonen 2006, 33.)

Dokumenttielokuvat pyrkivät kuvaamaan sosiaalishistoriallista maailmaa tietoisesti ja niitä myös katsotaan ”todellisuutena” (Aaltonen 2006, 33). Kuitenkin Jean-Luc Godard on sanonut, että puhtainkin dokumentti on fiktiota. Sillä on jokin rakenne ja dramaturgia, eikä se saavuta todellisuutta sellaisenaan. (Aaltonen 2006, 34.) Nykyään dokumentaarisuuden ja fiktiivisyyden rajojen pohtiminen ei ole niin polttavaa kuin aiemmin vaan rajan on hyväksytty olevan kuin veteen piirretty viiva. (Aaltonen 2006, 33–34.)

Usein dokumenttielokuvaa määriteltäessä herää kysymys dokumenttielokuvan suhteesta todellisuuteen. Tämä keskustelu on mielestäni ollut ajankohtainen dokumenttielokuvan kehittyessä omaksi elokuvalliseksi lajiksi. Kuitenkin nykyään katsojien elokuvallinen lukutaito on sen verran kehittynyttä että dokumenttielokuvaa ei pidetä eikä sen odoteta olevan kuvaus totuudesta.

Realismin perinne koettiin dokumenttielokuvassa taakaksi ja postmoderni käänne ilmeni myös dokumenttielokuvissa. Postmodernismille ominaisesti alettiin välttää selvärajaisia, kategorisoivia määritelmiä. Bill Nichols on kuvannut dokumenttielokuvaa sumeana käsitteenä, joka ei ole täsmällisesti määriteltävissä. Nicholsin mukaan dokumenttielokuvalla ei ole rajattua määrää erilaisia tekniikoita, ei ennalta määrättyjä aihepiirejä, ei muotojen, tyylien tai moodien tarkkaa luokittelua. Perinteinen dokumenttielokuva on laajentanut dokumenttielokuvan kenttää tiedostamattoman, alitajuisen, taiteen ja poetiikan puolelle. Dokumenttielokuva ei enää tarjoa ehjää maailmaa ja tietoa vaan Nicholsin sanoin ”epätäydellisyyttä ja epävarmuutta, muistikuvia, mielikuvia ja impressioita, henkilökohtaisen maailman kuvia ja niiden subjektiivista konstruointia”. (Aaltonen 2006, 39.)

Richard M. Barsam on korvannut termin ”dokumenttielokuva” käsitteellä ”ei fiktiivinen” (non-fiction). Varsinainen dokumenttielokuva on hänen mukaansa ei-fiktiivisen elokuvan osa-alue, elokuvagenre, joka dramatisoi fiktion sijaan faktaa. Määritelmä on lähellä Griersonin ajattelua ja sen mukaan dokumenttielokuva on elokuvantekijän luovaa tulkintaa todellisuudesta. (Aaltonen 2006, 39.)

Nykyään dokumenttielokuvan termiä ja genreä voi pitää aika yksiselitteisenä: dokumenttielokuva on luovaa, tekijälähtöistä taiteellista ilmaisua, jonka aiheena on todellinen sosiaalishistoriallinen maailma. Nykyinen dokumenttielokuva mielletään myös sen kautta, mitä se ei ole: se ei ole fiktiota, se ei ole tv-journalismia, se ei ole opetuselokuvaa eikä propagandaa. Dokumenttielokuvasta on tullut taidetta sanan vaativassa mielessä. (Aaltonen 2006, 48.)

Dokumentaarisessa elokuvassa nähtävät tapahtumat, tilanteet ja ihmiset ovat kuitenkin aina todellisia tai ainakin enemmän tosia kuin fiktiivisessä elokuvassa. Todelliset tapahtumat on kuitenkin esitetty aina jonkin tai jonkun näkökulman kautta. Dokumentaarinen elokuva ei siis ole objektiivinen kuvaus ihmisistä tai tapahtumasta tai kuvaa ”totuutta” vaan on aina tekijöidensä tulkinta totuudesta. Tämä absoluuttisesta totuudesta irrottaminen mahdollistaa dokumentin tekijöille vapauden käyttää erilaisia kerronnan ja ilmaisun keinoja, jotka useimmat ovat katsojalle tuttuja fiktion puolelta. (Aaltonen 2011, 17–18.)

Dokumenttielokuvat ovat hyvin tekijälähtöisiä ja toisinaan niistä käytetään myös nimitystä dokumentaarinen elokuva, painottaen sanaa elokuva. Näin korostetaan eroa tv-reportaaseihin ja tosi-tv:hen ja korostetaan dokumenttielokuvaa yhtenä elokuvataiteen lajina, jota ei ole velvoitettu objektiivisuuteen. (Aaltonen 2011, 21.) Erotuksena uutiskatsauksiin ja reportaaseihin toimiikin pääosin dokumenttielokuvan taiteellinen tekijälähtöinen luonne. Opinnäytetyössäni keskityn nimenomaisesti dokumenttielokuvaan elokuvataiteena ja myöhemmin esittelemäni musiikkidokumentit ovatkin kaikki pitkiä elokuvia.

3.2 Dokumenttielokuvan alalajit

Dokumenttielokuvaa itsessään pidetään usein yhtenä elokuvan genrenä. Tämä lajittelu on hyvin suurpiirteinen huomioiden kuinka monimuotoisia elokuvia dokumenttielokuva-nimikkeen alta löytyy. Dokumenttielokuvia ei siis yleensä jaeta genreihin kuten fiktiivisiä

elokuvia vaan jaottelu ja luokittelu perustuvat alalajeihin sekä moodeihin. Esittelen nämä jaottelukeinot tuodakseni esiin dokumenttielokuvien monimuotoisuuden ja sen tuomat haasteet dokumenttielokuvien lajittelussa.

Dokumenttielokuvista on tunnistettavissa useampia alalajeja. Barry Hampen mukaan jako ”antropologisiin” ja ”historiallisiin” dokumenttielokuviin on perustavanlaatuinen. Edelliset kuvaavat tekoajankohtansa maailmaa, jonka osia ne itsekin ovat, jälkimmäiset käsittelevät jo tapahtunutta, menneisyyttä. Edellisten aiheena on sosiaalinen todellisuus, jälkimmäisten historia. Kyse ei ole ”antropologisesta” tai ”historiallisesta” tieteellisessä mielessä, vaan kahdesta lähestymistavasta. Antropologinen elokuva näyttää ihmiset, instituutit ja kulttuurit siinä hetkessä kun kamera kohdistuu niihin ja historialliset elokuvat taas pyrkivät tuomaan eläviksi filmillä menneisyyden ihmisiä ja tapahtumia. (Aaltonen 2006, 49.)

3.2.1 Antropologinen dokumenttielokuva

Antropologiseen elokuvaan on useita lähestymistapoja. Sillä voidaan viitata pelkästään kenttätöyön yhteydessä kuvattuun raakamateriaaliin, opetusmateriaaliin ja joskus sillä tarkoitetaan kaikkia vieraita kulttuureja kuvaavia elokuvia. Jari Kupiainen luettelee antropologiselle elokuvalla neljä kriteeriä: se perustuu antropologiseen tutkimukseen, sen taustalla on antropologinen teoria, se käyttää antropologian metodeja ja noudattaa antropologian etiikkaa. Carl Heiderin mukaan taas elokuva on väline ja antropologia päämäärä. Heiderin mukaan antropologisen elokuvan pitäisi kuvata kokonaisia ihmisiä sosiaalisessa ja kulttuurisessa kontekstissaan tekemässä mahdollisimman kokonaista toimintaa. Mitä vähemmän elokuvallisia keinoja (leikkauksia, kuvakulmia jne.) käytetään pyrkien suoraan todellisuuden tallentamiseen, sen parempi. Antropologisessa dokumenttielokuvassa on ollut ennen kaikkea kyse jonkin katoavan taltioimisesta jälkipolville. Tämä tendenssi on edelleen olemassa, ainakin elokuvantekijöiden retoriikassa. (Aaltonen 2006, 51–54.)

Useat antropologiset elokuvat käsittelevät kulttuuria ja musiikki onkin vahva väline kulttuurin tutkimiseen. Pyrin kuitenkin erottamaan tällaiset kulttuuriin keskittyvät elokuvat, joissa musiikki on enemmän kulttuurintutkimisen väline kuin aihe, viihteellisistä musiikkidokumenteista. Antropologiset elokuvat ovatkin dokumentin lajina eniten sidoksissa

objektiivisuuteen ja opettavaisuuteen niiden tutkimuksellisen luonteen vuoksi eivätkä siten sovi esimerkkinä viihteelliseksi tarkoitettujen musiikkidokumenttien genrejä tarkastellessa.

Musiikkidokumentteja, myös niitä viihteellisempiä voidaan kuitenkin osaltaan pitää myös antropologisina, erityisesti silloin kun ne ovat vahvasti sidoksissa ajankuvaan tai tietyn kulttuurillisen ilmiön tutkimiseen. *Metal: A Headbanger's Journey* (2005) on antropologi Sam Dunnin ohjaama dokumenttielokuva, jossa hän pyrkii selvittämään metallimusiikin historiaa ja kertomaan metallimusiikin fanittamisesta kulttuurisena ilmiönä. Elokuva sinänsä täyttää siis antropologisen elokuvan kriteerit, vaikka onkin varsin viihteellinen tuotos.

3.2.2 Historiallinen dokumenttielokuva

Aika erottaa historiallisen dokumenttielokuvan muista dokumenttielokuvan lajityypeistä, se on kuvaus kohteesta jonka osa se ei itse ole. Historiallinen dokumenttielokuva esittää historiaa, kertoo tarinan, esittää väitteen tai välittää kokemuksen tekijän tulkitsemana ja suunnattuna tietylle yleisölle. Monet historialliset dokumenttielokuvat kertovat osaltaan myös siitä ajankohdasta milloin ne on tehty, siitä mitä sillä hetkellä on tiedetty jostakin historiallisesta tapahtumasta tai henkilöstä. Historiatieteellinen tutkimus ja historiallinen dokumenttielokuva ovat erotettavissa toisistaan esitystavoiltaan. Elokuvalle on laajempi kirjo esittämisen keinoja käytettävissään kuin historian tutkimuksella ja esteettiset arvot ovat elokuvantekijälle ensisijaisia, kun taas historian tutkijalle tärkeämpää on esitettyjen väitteiden perusteltavuus. (Aaltonen 2006, 60–63.) Historiallinen dokumenttielokuva koostuu usein haastatteluista ja arkistomateriaalista. Nykyään käytetään myös lavastettuja tilanteita, joka kuvaa hyvin fiktion ja dokumenttielokuvan toisiinsa sulautumisen trendiä. (Aaltonen 2011, 24.)

Useat musiikkidokumentit käsittelevät edesmenneitä artisteja ja heidän elämänsä arkistomateriaalin kautta ollen näin mielletävissä historiallisiksi dokumenttielokuviksi. Usein historialliset dokumenttielokuvat, jotka myös musiikkidokumenteiksi voitaisiin luetella, ovat tv-dokumentteja, joissa musiikkia käytetään antropologisen elokuvan kaltaisesti tutkimuksen välineenä, oli aiheena sitten kulttuuri tai historiallinen ajanjakso. Nämä dokumenttielokuvat mielletään usein enemmän tieteellisiksi eivätkä ne välttämättä tavoita

suurta yleisöä samassa mittakaavassa kuin viihteellisemmiksi mielletty artisti- tai bändikeskeiset musiikkidokumentit.

Julien Temple käyttää historiallisuutta hyväkseen musiikkidokumentissaan *Oil City Confidential* (2009). Temple tarkastelee 70-luvun brittiläistä ajankuvaa punk-musiikin kautta. Dokumenttielokuvassa käytetään vahvasti hyväksi dokumentin taiteellisia vapauksia ja sekoitetaan arkistoaineistoa ja fiktiivistä kuvamateriaalia. Sidoksellisuus historiaan on siis arkistomateriaalin varassa sekä dokumentin aiheessa, 70-luvulla suosioon nousseessa Dr. Feelgood bändissä ja bändin kotipaikassa Canvey Islandissa. Kyseinen dokumentti ei ole saavuttanut monien muiden viihteelliseksi miellettyjen musiikkidokumenttien kaltaista suosiota mutta se voi johtua yksinomaan dokumentissa kyseessä olevan punk-musiikin marginaalisuudesta. Musiikkigenren osallisuutta dokumentin saavuttamaan suosioon pohdin lisää myöhemmin.

Suuremman suosion musiikkigenreen keskittyvä ja parhaan dokumentin Oscar-ehdokuudellakin huomioitu *A Great Day in Harlem* (1994) on myös mielletävissä historialliseksi dokumenttielokuvaksi. Dokumentissa palataan päivään jolloin 57 jazzmuusikkoa kerääntyi valokuvaa varten Harlemissa sijaitsevan kivitalon eteen. Valokuva, jazz-musiikin lisäksi, toimii yhdistävänä tekijänä dokumentissa esitellyiden henkilöiden välillä. Dokumentissa käytetään hyväksi arkistomateriaalia sekä haastatteluita, joiden kautta esitellään ajankuvaa ja jazzin kulta-aikaa New Yorkissa. Dokumentissa ei siis ole kyse vain yhdestä päivästä tai valokuvasta vaan se tarkastelee tämän näkökulman kautta laajempaa historiallista aikakautta, ollen näin oiva esimerkki historiallisesta dokumenttielokuvasta.

3.2.3 Seurantadokumentti

Dokumenttielokuva on vahva väline ajassa tapahtuvan muutoksen kuvaamiseen. Seurantadokumenteissa taltioidaan ajassa tapahtuvaa muutosta jonkin kohteen kautta. Tapahtuvaa muutosta seurataan tietty ajanjakso ja kerronnassa pyritään mahdollisimman suoraan muotoon. Elokuva toimii parhaiten silloin kun aihe on katsojalle tärkeä ja kiinnostavalle päähenkilölle tapahtuu hyvä tarina. Seurantadokumenttien perinne on 1960-luvulla kehittyneissä suorassa elokuvassa (direct cinema), havainnoivassa elokuvassa (observational cinema) ja totuuselokuvassa (cinéma vérité). (Aaltonen 2011, 22.)

Totuuselokuva on antropologi ja dokumentaristi Jean Rouchin Ranskassa kehittämä metodi, joka eroaa suorasta ja havainnoivasta elokuvasta vuorovaikutteisuuksellaan. Rouch halusi tuoda elokuvanteon näkyville, järjestää ja jopa provosoida tapahtumia kun taas havainnoivassa ja suorassa metodissa elokuvanteko pyrittiin pitämään mahdollisimman näkymättömänä. (Aaltonen 2011, 22.)

Barry Hampe (1997, 11) puhuu kirjassaan *Making documentary films and reality videos* seurantadokumenteista genrenä käyttäen nimitystä documentaries of behavior, eli käyttäytymisen dokumenteista. Kameroiden kehittyminen kevyemmiksi on mahdollistanut päähenkilöiden tiiviin seuraamisen tilanteesta ja paikasta toiseen. Seurantadokumenttien kehittymisen alkuaikoina tehtiin paljon dokumentteja joissa aiheena olivat tavalliset ihmiset ja heidän arkinen elämänsä. (Hampe 1997, 11.) Toisin kuin muissa dokumenteissa, seurantadokumentissa todistetaan henkilöiden spontaania käytöstä ja käyttäytymistä.

Seurantadokumenteissa nimensä mukaisesti seurataan kohdetta, yksilöä, yhteisöä, luontoa tai vaikka rakennusta jonkin ajanjakson verran, esimerkiksi kuukauden tai joissain tapauksissa jopa vuosia. Tämän ajanjakson sisällä tapahtuvat ja taltioidut muutokset muodostavat dokumentin tarinan. (Aaltonen 2011, 22.)

Useat musiikkidokumentit ovat seurantadokumentteja. Niissä seurataan artistia tai bändiä tietyn ajanjakson verran, usein levynteon tai konserttikiertueen ajan. Dokumentin teko tapahtuu nimenomaisesti reaaliajassa, jolloin dokumentin lopputulemaa on vaikea ennustaa. Arkistomateriaalista muodostettaessa tarinaa on tarinan kulku helpommin hallittavissa. Usein päädytäänkin seuraamaan bändiä selkeästi ennalta määriteltävissä olevan ajanjakson kuten konserttikiertueen verran. Tällaiset seurantadokumentit ovat erotettavissa konserttitaltioinneista niiden sisällöllisyydellä. Konserttitaltioinneissa tallennetaan ainoastaan esitystä ja päämääränä on lähinnä näyttää keikka sellaisena kuin se on ollut. Seurantadokumentissa usein on tämän taltioinnin lisäksi pyritty käsittelemään jotain teemaa tai muuta aihetta, kuten bändin keskinäisiä suhteita.

Vaikka seurannassa olisi maailmantähteyttä nauttiva kuuluisuus, se ei takaa dokumentin suosiota tai toimivuutta. Toimiakseen muunakin kuin levymyyntiä mahdollisesti lisäävänä pitkänä mainoksena musiikkidokumentin olisi käsiteltävä tai ainakin sivuttava jotain syvempää teemaa. Esimerkiksi Justin Bieberin *Never Say Never* (2011) jättää pintapuolisuudellaan aika kylmäksi, ellei satu olemaan kyseisen esiintyjän fani.

3.2.4 Tilannekuvaus

Seurantadokumentit ovat usein määriteltävissä myös tilannekuvauksiksi. Tilannekuvauksessa tarina keskittyy yhden tilanteen ympärille, kuten Rolling Stonesin konsertti Martin Scorsesen *Shine a Light*-elokuvassa (2008). Tilanne tarjoaa luonnostaan kehyksen, johon elokuvan teemat ja henkilöt asettuvat. Tilanteella on myös oma kronologiansa ja dramaturgiansa, jota elokuvantekijä voi hyödyntää. (Aaltonen 2011, 22.)

Moni musiikkidokumentti menee tähän alalajiin, sillä niiden tarina asettuu tietyn tilanteen tarjoamaan kehykseen, kuten albumin nauhoitukseen tai kiertueeseen. Nämä tilanteisiin sidotut dokumenttielokuvat on myös hyvä erottaa konserttitaltioinneista, joissa pääpaino on ainoastaan konsertin taltioimisessa eikä luovassa tarinankerronnassa tai erilaisten teemojen käsittelyssä tilanteen kautta.

Esimerkiksi dokumenttielokuva *Metallica Some Kind of Monster* (2004) on osaltaan seurantaelokuva mutta myös tilannekuvaus. Elokuva kertoo bändin taipaleesta albumin äänityksen ajan. Musiikillinen tuotanto ei kuitenkaan ole keskiössä vaan näkökulma on enemmän bändin keskinäisissä suhteissa, sekä siinä kuinka julkisuus ja menestys vaikuttavat bändin jäseniin. Albumin äänitys tarjoaa siis ajallisen viitekehyksen, johon bändin jäsenet eli dokumentin keskeiset henkilöhahmot asettuvat.

Kuten edellä ilmeni, dokumentti voi samanaikaisesti sijoittua useampaan eri alalajiin. Kyseinen esimerkkielokuva Metallican jäsenten seuraamisesta albumin nauhoittamisen ajan sisältää viitteitä dokumenttielokuvan alalajina myös henkilökuvaan.

3.2.5 Henkilökuvat

Henkilökuvat ovat elokuvallisia muotokuvia. Tarinan keskiössä on henkilö, hänen persoonallisuutensa, historiansa tai työnsä. Henkilökuvia tehdään sekä kuolleista että elossa olevista. Dokumentin kohteena oleva henkilö voi olla politiikan suurmies tai tavallinen ihminen. Pienen ihmisen näkökulma suuriin poliittisiin, inhimillisiin tai historiallisiin tapahtumiin voi myös tarjota katsojalle elämyksiä ja oivalluksen iloa. (Aaltonen 2011, 23.)

Musiikkidokumentit ovatkin usein henkilökuvia artisteista, joissa henkilöä tarkastellaan joko puhtaasti hänen työnsä eli musiikin kautta tai kertomalla hänen henkilökohtaisesta elämästään. Dokumenttielokuva *Amy* (2015) laulaja Amy Winehousen elämästä on hyvä esimerkki henkilökuvasta. Dokumentissa seurataan jo edesmenneen laulaja/lauluntekijä Amy Winehousen elämää hänen uransa alkua ajoista hänen menehtymiseensä saakka. Juonta rytmitetään Amyn uran vaiheiden kautta mutta tasapuolisesti tuodaan esiin myös hänen henkilökohtaista dramaattista elämäänsä palaten välillä myös lapsuuden tapahtumiin. Tällaiset dokumenttielokuvat artisteista ja heidän urastaan ovat hyvin yleisiä ja keräävät usein suurta yleisöä, erityisesti mikäli keskiössä on kuuluisa artisti ja hänen elämänsä tarkastellaan henkilökohtaisemmalla tasolla kuin vain musiikkiuran kautta.

3.2.6 Henkilökohtainen dokumenttielokuva

Eräs suosittu dokumenttielokuvien lajityyppi on henkilökohtainen dokumenttielokuva. Se kertoo tekijän oman elämän kautta jostain laajemmasta teemasta. Henkilökohtaisuus on läsnä itse elokuvassa ja tekijä näkyy tai kuuluu elokuvassa. Elokuvan aiheena voivat olla esimerkiksi oma parisuhde, vanhemmat tai lapset. (Aaltonen 2011, 23.)

Henkilökuvassa käsiteltävä henkilö on usein paljon äänessä ja näkyvillä, mutta dokumentin tekijä on usein joku muu kuin keskiössä oleva henkilö. Tämä on erottava tekijä henkilökohtaisen dokumenttielokuvan ja henkilökuvan välillä. Musiikkidokumenteissa harvoin artisti on itse ohjannut ja kuvannut itseään, jolloin henkilökuva, vaikka käsittelee henkilökohtaista aihetta, ei ole lueteltavissa henkilökohtaiseksi dokumenttielokuvaksi.

3.2.7 Elokuvallinen essee

Dokumenttielokuva voi olla, kuten kirjallinenkin essee eräänlainen älyllinen matka. Se voi koostua yhteiskuntakritiikistä, henkilökohtaisista kokemuksista, anekdooteista, uusista lähestymistavoista tai ideoista. Elokuvallinen essee käyttää usein tekstiä ja puhetta mutta se voi olla myös puhtaasti kuvallinen ja lähestyä siten muita taiteenalueita kuten kuvataidetta. (Aaltonen 2011, 24.)

Essee-muotoisesta dokumenttielokuvasta hyvänä esimerkkinä toimii Pekka Lehdon ohjaama dokumenttielokuva *The Real McCoy* (1998), joka kertoo psykedeelisen tripin kautta Hanoi Rocks'n keulakuvasta Andy McCoysta. Elokuvan kerronta ei ole samaan tapaan rajoitettu ajalliseen tai tapahtumalliseen viitekehykseen kuten esimerkiksi tilannekuvauksessa tai seurantadokumentissa vaan dokumentti sekoittaa tositapahtumia ja elokuvallista kerrontaa käyttäen hyväksi verrattain nopeaa ja jopa hieman sekavaa leikkausta. Tämä esimerkki on hyvä muistutus siitä, että dokumentaarinen elokuva ei ole velvoitettu objektiiviseen todellisuuden esittämiseen.

3.3 Dokumenttielokuvan moodit

Lajityyppeihin jakamisen lisäksi dokumenttielokuvien jäsentämiseen ja luokitteluun on myös malli, jonka on kehittänyt yhdysvaltalainen elokuvateoreetikko Bill Nichols. Tämän mallin mukaan dokumenttielokuvat lajitellaan erilaisiin moodeihin. Genre määrittelee fiktiivisissä elokuvissa maailman laatua, sitä onko kyseessä lännenelokuva, tieteiselokuva, fantasia, film noir, sotaelokuva tai jokin muu lukemattomista genrevaihtoehdoista. Kussakin genressä on omat lainalaisuutensa, jotka katsoja hyväksyy. Satuelokuvassa on haltijoita ja yksisarvisia ja tieteiselokuvassa vihaisia muukalaisia Marsista. Dokumenttielokuva taas jäsentää todellista maailmaa. Nicholsin moodit eivät siis ole maailmojen tyyppejä vaan todellisuuden esittämisen tyyppejä. (Aaltonen 2011, 25.)

Aaltonen (2011, 25–29) esittelee Bill Nicholsin moodijaottelun seuraavalla tavalla:

Poettinen moodi on elokuvallinen runo, joka painottaa visuaalisia assosiaatioita, rytmisiä tai tonaalisia ominaisuuksia, kuvailevia jaksoja ja formaalia muotoa.

Selittävä moodi perustuu argumentaatiolle ja sanalliselle kommentaarille. Katsojaa puhutellaan suoraan selostustekstillä tai kuvateksteillä. Spiikki kertoo näkökulman, esittää argumentit ja pe-rustelee. Teksti vie ja dominoi kuvaa, jolloin kuvat ovat tekstin todisteita, demonstroimista tai kuvittamista. Dokumenttielokuvat ovat usein olleetkin opettavaisia ja on puhuttu kuvitetuista luennoista, jonka kaikkitietävää selostajaa kutsutaan edelleenkin ”Juma-lan ääneksi” (voice of God).

Havainnoiva moodi painottaa suoraa suhdetta elokuvan henkilöiden jokapäiväiseen elämään, jota havainnoidaan asioihin puuttumatta. Mitään ei järjestetä tai lavasteta. Moodissa pyritään mahdollisimman neutraaliin ja objektiiviseen havainnointiin.

Osallistuva moodi perustuu elokuvantekijän ja kohteen väliseen vuorovaikutukseen. Elokuvantekijä haastattelee, provosoi tai osallistuu muuten tilanteeseen. Kuten Nichols kirjoittaa: ”Elokuvantekijä astuu ulos kaikkietävän kommentaattorin roolista, luopuu meditoivasta poetiikasta ja karpäsenä katossa havainnoimisesta ja muuttuu sosiaalisesti toimijaksi.”

Refleksiivinen moodi korostaa katsojan ja tekijän suhdetta. Se kiinnittää huomiota dokumenttielokuvan tekemisen konventioihin ja lisää katsojan tietoisuutta elokuvassa esiintyvän todellisuuden keinotekoisesta luonteesta. Se ei ainoastaan näytä elokuvan keinotekoisuutta vaan myös kyseenalaistaa sen. Mikrofonin tai kuvausryhmän vilahtaminen kuvassa, tekijän aktiivinen läsnäolo tai henkilökohtainen selostusteksti voivat kaikki muistuttaa dokumenttielokuvan luonteesta jonkun tekemänä teoksena. Tv-reportaasissa reportteri voi olla hyvinkin näkyvästi esillä kommentoimassa ja haastattelemassa, mutta se ei vielä ole refleksiivisyyttä. Refleksiivisyys on otteeltaan kriittistä ja rehellisempää paljastaessaan elokuvan perusluonteen, konstruoidun maailman.

Performatiivinen moodi keskittyy esittämiseen, performatioon. Sen kautta nostetaan esiin kysymys todellisuudesta ja tiedon luonteesta. Moodille on tyypillistä, että jako dokumentin ja fiktion välillä hämärtyy. Lavastaminen ja fiktiivisyyden ja dokumentaarisuuden rajan tutkiminen on kuvaavaa moodin elokuville.

Dokumenttielokuvien jakaminen moodeihin perustuu siis pitkälti niiden rakenteelliseen muotoon ja tekotapaan. Tämä jaottelu mielestäni palvelee enemmän dokumentin tekijöitä heidän pohtiessaan oman teoksensa ominaisuuksia kuin katsojaa hyödyttävänä genretyyppisenä jaotteluna.

4 MUSIIKKIDOKUMENTTI

Jokaiselle dokumenttielokuvia katselleelle on jossain vaiheessa tullut vastaan musiikkidokumentti. Dokumentin aihe on voinut käsitellä artistia, bändiä tai vaikka musiikin tyylisuuntausta. Musiikkidokumenttia käytetään yleisenä nimityksenä musiikin ympärille rakentuvasta dokumenttielokuvasta. Nimitys on käytössä elokuvia listaavilla sivustoilla, dvd:eiden takakansissa sekä yleisessä keskustelussa puhuttaessa elokuvista ja nimenomaan dokumenttielokuvista.

Kansainvälisen dokumenttijärjestön The International Documentary Associationin (IDA) julkaisemassa Ron Deutschin (2016) artikkelissa *Docs That Really Rock: Music Documentaries Go Beyond the Performance* musiikkidokumentin määrittely on kuvattu haasteeksi. Yksi tapa määritellä musiikkidokumentteja on jakaa ne konsertti/esitystaltiointeihin, joista esimerkkinä Deutsch mainitsee Michael Wadleighin elokuvan *Woodstock* (1970) ja dokumentteihin jotka käsittelevät musiikkia artistin, genren, aikakauden tai alakulttuurin kautta. Artikkelia varten Deutsch on haastatellut useita musiikkidokumentin tekijöitä, ja yleinen mielipide on, että musiikkidokumentti on muutakin kuin vain konserttitaltiointi. Tämä erotus ilmenee elokuvien sisällön ja estetiikan kautta. (Deutsch 2016, *Docs That Really Rock*.) Konserttitaltioinnit halutaan siis erottaa elokuvallisista musiikkidokumenteista ja nykyään tämä rajanveto on jo melko selkeää. Opinnäytetyönsäni keskitynkin musiikkidokumentteihin elokuvataiteen lajina. Samaan tapaan kuin dokumenttielokuvat pyritään erottamaan uutiskatsauksista ja reportaaseista on elokuvalliset musiikkidokumentit mielestäni hyvä erottaa konserttitaltioinneista.

Aaltosen (2016) mukaan musiikkidokumenttien asema on viime vuosina muuttunut ratkaisevasti. Ennen 2000-lukua musiikkidokumentteja tehtiin aika vähän mutta hän myös muistuttaa että dokumenttielokuvienkin nousu tapahtui vasta 90-luvun puolivälistä eteenpäin. Ennen tätä dokumenttielokuvien yleistä nousua musiikkidokumentit olivat dokumenttielokuvan lajina kuitenkin niitä, jotka toimivat valkokankaalla. (Aaltonen 2016, *Musiikki on tarina*.)

Musiikkidokumentteja on siis tehty jo aiemmin, mutta vasta 2000-luvulla ne ovat tulleet suuremman yleisön tietoisuuteen. Viime aikoina niitä on huomioitu myös Oscar-palkin-

noilla. Ruotsalaisen Malik Bendjelloulin ohjaama dokumenttielokuva *Searching for Sugarman* (2012) voitti vuoden 2013 parhaan dokumentin Oscar-palkinnon. Tämä voitto oli poikkeuksellinen, sillä yleensä pitkän dokumenttielokuvan Oscar on mennyt vakavaa sosiaalista tai poliittista aihetta käsittelevälle dokumenttielokuvalle. Tämän jälkeen myös musiikkidokumentit *20 Feet from Stardom* (2013) ja *Amy* (2015) on huomioitu Oscar-palkinnoilla.

4.1 Musiikki dokumentin aiheena

Musiikkia on pidetty valtavirtaelokuvassa eräänlaisena näkymättömänä, tiedostamattomana, jopa alitajuisena elementtinä. Musiikkidokumentti haastaa tätä ajatusta koska se tekee musiikin näkyväksi, se ottaa musiikin elokuvan aiheeksi eikä piilota sitä elementtinä. (Aaltonen 2016, Musiikki on tarina.)

Bob Smeaton, joka on ohjannut musiikkidokumentteja Beatleseistä Spice Girlseihin, korostaa että musiikkidokumentit ovat oiva tilaisuus kertoa tarinaa myös muusta kuin musiikista. Yleisö tuntee dokumentissa aiheena olevan musiikin, bändin, lauluntekijän tai laulajan ja kun tämä yleisö on saavutettu, voidaan heille kertoa musiikin ohella myös toinen tarina. Smeaton sanookin että parhaat musiikkidokumentit eivät käsittele vain musiikkia ja korostaa että hyvä musiikkidokumentti koostuu puhuvien päiden ja konserttitaltointipätkien sijaan tarinasta. Smeatonin mukaan liian pitkä pätkä pelkkää musiikkia voi karkottaa katsojat, jotka eivät ole kyseisen musiikin ystäviä. Esimerkkinä Smeaton käyttää jo aiemmin mainitsemaani dokumenttia *Metallica: Some Kind of Monster* (2004). Dokumenttielokuva puhutteli häntä katsojana vaikka hän ei kyseisen bändin musiikista pidäkään. (Deutsch 2016, Docs That Really Rock.)

Musiikki on dokumentin aiheena voimakas. Morgan Neville, joka on ohjannut tusinan musiikkidokumentteja, mukaan lukien elokuvan *20 Feet from Stardom*, sanoo musiikilla olevan paikkansa elämässämme ja kulttuurissamme. Nevillelle musiikki toimii emotionaalisella ja älyllisellä tasolla ja on sitä myöten loputtomasti kiehtovaa. Musiikkidokumentti voikin olla monitahoinen ja mahtava tapa kertoa luovasti henkilöstä tai ajanjaksoista. (Deutsch 2016, Docs That Really Rock.) Nevillen ajatuksia myötäilee myös Aaltonen (2016). Aaltosen mukaan musiikki ei ole vain aihe, vaan se on paljon enemmän musiikkidokumentissa. Musiikki on samaan aikaan sekä kollektiivinen osa kulttuuria ja

yhteiskuntaa että myös hyvin intiimiä ja yksilöllistä. Tämä pätee Aaltosen mukaan myös musiikkidokumentteihin. Musiikkidokumenteissa yhdistyy musiikin koskettavuus, se että se koskettaa meitä emotionaalisesti ja dokumenttielokuvan kyky käsitellä sosiaalista todellisuutta, erilaisia suhteita, prosesseja, yhteiskuntaa, historiaa ja niin edelleen. (Aaltonen 2016, Musiikki on tarina.)

Minkä tahansa dokumenttielokuvan tekijälle musiikki on tärkeä keino kertoa, argumentoida ja puhutella katsojaa. Hyvässä musiikkidokumentissa musiikki on sekä aihe että keino. Ne täydentävät toisiaan eikä niitä voi erottaa toisistaan. Musiikin kautta voi käsitellä hyvin monenlaisia asioita, musiikilla voi kertoa apartheidin vastaisesta taistelusta, ruotsinsuomalaisten kohtalosta, kehitysvammaisten maailmasta tai monesta muusta asiasta. Oikeastaan vaikea kuvitella että mistä asiasta ei voisi musiikin avulla ja kautta kertoa. (Aaltonen 2016, Musiikki on tarina.)

Myös Aaltonen (2016) käyttää esimerkkinä elokuvaa Metallica *Some kind of Monster* (2004). Kun ottaa huomioon että metalli musiikkina on täynnä genreen liittyviä konventioita, kliseitä ja sovinnaitapoja, onnistuu tämä elokuva siten, että se taltioi ulkoisen tähteyden ja esiintymisen sijaan bändin sisäisen psykologisen prosessin, sisäisen kamppailun jota yhtye kävi uuden levynsä synnyttämiseksi. Hyvin syvän luovuuden kriisin keskellä katsoja unohtaa että katsoo maailman kuuluisinta metallibändiä ja keskittyy ryhmän dynamiikkaan. Se on hieno esimerkki onnistuneesta musiikkidokumentista. (Aaltonen 2016, Musiikki on tarina.)

Musiikki itsessään ei kuitenkaan riitä aiheeksi. Aikaisemmin musiikkielokuvat, sekä dokumentit että myös fiktiot olivat hyvin usein musiikkinumeroiden sikermiä. Tätä musiikkipotpureiden rakennetta käytettiin myös dokumenteissa ja yhteen sitova juoni oli hyvin väljä, oli se sitten keikka tai kiertue. Tämä ei enää riitä, ei edes silloin kun kyseessä on maailmantähti. Musiikkibisnes ja musiikin kuluttaminen on muuttunut. Nykyään bändejä voidaan nähdä liveinä entistä helpommin, joten miksi mennä elokuviin niitä katsomaan. (Aaltonen 2016, Musiikki on tarina.) Musiikki dokumentin aiheena koskettaa meitä katsojina monella tapaa mutta sen lisäksi odotetaan tarinaa, juonta ja teemaa myös musiikin ulkopuolelta, oli se sitten artistin lapsuus tai poliittinen aikakausi. Jotta musiikkidokumentti nykyään jaksaisi viihdyttää katsojaa, on sen oltava muutakin kuin pelkkää dokumentaarista musiikin taltiointia. Musiikkidokumentti on siis enemmän kuin vain dokumentti jonka aiheena on musiikki

4.2 Musiikkidokumentti genrenä

Vaikka dokumenttielokuvista ei yleensä käytetä genrejaottelua, musiikkidokumentti on käsitteenä vakiintunut vahvasti suuren yleisön tietoisuuteen. Useimmat musiikkidokumentit toteuttavatkin tiettyjä konventioita tarinan etenemisessä ja katsoja osaa myös odottaa niitä. Usein tätä konventioiden toteuttamista pidetään yhtenä genren määrittelyä.

Aaltosen (2016) mielestä musiikkidokumentti on selvästi genre-elokuvaa. Se on lajityyppi jolla on oma yleisönsä, omat toistuvat rakenteensa ja oma vastaanoton mekanisminsa. Elokvantutkijat puhuvat genre-elokuvien semanttisista ja syntaksisista piirteistä. Musiikkidokumentin semanttiseksi piirteiksi Aaltonen luokittelee kuvassa näkyviä ulkoisia ominaisuuksia, kuten bändejä, harjoituksia ja tiettyjä tilanteita jotka toistuvat tässä lajityypissä kerta toisensa jälkeen. Syntaksisten piirteiden Aaltonen sanoo liittyvän elokuvan syvärakenteisiin eli ideologisiin ja kulttuurisiin merkityksiin. Aaltosen mukaan musiikkidokumentteja voidaan tarkastella näiltä molemmilta näkökulmilta. (Aaltonen 2016, Musiikki on tarina.)

Musiikki on tietysti myös itsessään genre joka on jakaantunut lukuisiin eri alagenreihin, kaupallisesti menestyneet musiikkidokumentit kuvaavat lähes yksinomaan kevyttä musiikkia ja rokkia. On mielenkiintoinen kysymys kuinka paljon musiikin genre vaikuttaa dokumentin muotoon, onko kyseessä klassisen musiikin vai rokin maailma. Jos miettii Igor Stravinskysta tehtyä elokuvaa tai Madonnasta tehtyä elokuvaa niin rakenteen tasolla ne ovat hämmästyttävän samanlaisia, voi sanoa että ne ovat juuri genre-elokuvan syntaksisia piirteitä. (Aaltonen 2016, Musiikki on tarina.)

Aaltosen (2016) mukaan liian usein nähdään tönkköjä musiikkidokumentteja joissa musiikki on tähti tai musiikki on keikka, eli mekaanisia muotokuvia. Keikan rakenne musiikkidokumentin muotona on hyvin suosittu ja jos kohteella ei ole musiikillisia arvoja tai se on muuten tylsästi toteutettu niin elokuvatkin ovat huonoja. Aikaisemmin erittäin suosittu musiikkidokumentin muoto oli, että musiikki on levy. Kerrotaan siitä miten bändi ponnistelee tehdäkseen levyn, toteuttaa levyn ja siitä tulee hyvä. Samalla tavalla kuin keikkakiertue päättyy suureen konserttiin joka on menestys. Se on tietty konventio joka liittyy musiikkidokumentin lajityyppiin, jota taitavat tekijät varioivat. Vielä suositumpi

muoto on, että musiikki on menestys. Tämä on hyvin sisäänrakennettu musiikkidokumenttien maailmaan. On nähty myös sellaisia musiikkidokumentteja joissa musiikki on arvoitus kuten *Searching for Sugarman* (2012) joka on dramaturgisesti hienosti rakennettu musiikkidokumentti. Musiikki voi olla myös yhteiskunta kuten esimerkiksi elokuvassa *Laulu koti-ikävästä* (2013) tai musiikki on kulttuuri kuten monissa brittiläisen Julian Templen elokuvissa. (Aaltonen 2016, Musiikki on tarina.) Kaikki elokuvat sisältävät erilaisen juonirakenteen mutta sisältävät samoja elementtejä siinä määrin että ovat luokiteltavissa samaan lajityyppiin eli genreen, tässä tapauksessa musiikkidokumentiksi.

Tiettyä elokuvan lajityyppiä luonnehtivien elokuvallisten elementtien perusteella voidaan tutkia jonkin yksittäisen elokuvan sijoittamista tiettyyn lajityyppiin (Juntunen 1997, 60). Mikäli genren muodostumisen määritelmänä pitää elokuvantutkijoiden käyttämää elokuvallisten elementtien semanttisten ja syntaksisten piirteiden yhteneväisyyttä, ovat musiikkidokumentit vahvasti oma genrensä.

Musiikkidokumentin genren pääpiirteet voisi kiteyttää seuraavasti: Musiikkidokumentti on dokumentti, jonka keskiössä on musiikki. Aihetta käsitellään artistin, bändin tai musiikillisen teoksen kautta. Musiikki toimii dokumentin aiheena, samalla tarjoten näkökulman tai viitekehyksen isompien teemojen käsittelyyn.

4.3 Hyvä musiikkidokumentti

Millainen on hyvä musiikkidokumentti? Vastauksia on varmasti yhtä monta kuin on katsojaakin. Moni hyvä dokumenttielokuva, oli aiheena musiikki tai jokin muu, jää usein hyvin pienen yleisön saataville. Tähän vaikuttavat monet asiat jo jakelun ja markkinoinnin osalta. Jos musiikkidokumentti on jakelun puolesta suuren yleisön saatavilla, millaiset ominaisuudet katsojia lopulta elokuvan ääreen houkuttavat. Tarkastelen näitä ominaisuuksia muutaman esimerkkielokuvan kautta, joihin olen jo aiemmin tekstissäni viitanut. Valitsin elokuvat 2000-luvulta, jotta ne olisivat mahdollisimman vertailukelpoisia keskenään eikä elokuvakentän tavoissa tehdä tai tuottaa elokuvia olisi näiden elokuvien välillä ehtinyt tulla suuria muutoksia.

Yksi katsojia houkuttava tekijä on varmasti semanttisiin tekijöihin lukeutuva artisti tai bändi. Erityisesti maailmantähtien ollessa kyseessä elokuva saavuttaa varmasti jossain

määrin katselijoita jo ainoastaan musiikillisten ansioiden kautta. Kuitenkin jos keskitytään pelkästään artistin tai bändin musiikilliseen tuotantoon, se ei välttämättä viihdytä yleisöä samalla tavoin kuin henkilökohtainen draamallisuus. Katsojana halutaan päästä lähemmäs artistia tai bändiä henkilökohtaisella tasolla. Tämä henkilöityminen on mielestäni avaintekijä suuremman yleisön saavuttamiseen. Populäärimusiikin tekijöistä tehdyt dokumentit ovatkin suositumpia kuin esimerkiksi vastaavat klassisen musiikin genreen sijoittuvat dokumentit. Kuten Aaltonenkin (2016) mainitsi, voivat elokuvat Stravinskystä ja Madonnasta olla rakenteen kannalta hyvin samankaltaisia (Aaltonen 2016, Musiikki on tarina). Klassisessa musiikissa ei kuitenkaan ole samanlaista henkilökulttia kuin kevyemmässä musiikissa. Henkilökultin kautta suosiota nauttivasta elokuvasta esimerkkinä voi mielestäni pitää dokumenttia *Amy* (2015). Dokumentissa keskitytään nimenomaan Amy Winehousen henkilökohtaiseen elämään mutta sitä tarkastellaan hänen musiikillisen uransa kautta. Winehouse nousi musiikillaan aikanaan listojen kärkeen ja on sitä kautta tuttu suuremmalle yleisölle. Musiikin genre itsessään siis vaikuttaa ja kerää dokumentille katsojia. Kuitenkin Winehousen ollessa kyseessä on hänen henkilökohtaisen elämänsä draamallisuus se, mikä tekee dokumentista kiinnostavan. Dokumentilla tyydytetään siis jonkinlaista uteliaisuutta tai tirkistelynhalua. Halutaan päästä osaksi artistin henkilökohtaista maailmaa, johon muuten ei tavallisella kadun tallaajalla välttämättä olisi asiaa.

Dokumentin kautta voidaankin tuoda esille sellaisia maailmoja, jotka muuten jäisivät suurimmalle osalle meistä vieraaksi. Esimerkiksi punk-bändistä kertova *Kovasikajuttu* (2012) esittää meille kehitysvammaisten maailmaa musiikin kautta. Musiikkityylinä punk on usein mielipiteitä jakava mutta elokuva käyttää musiikkia onnistuneesti aiheen lisäksi välineenä, jolla käsitellään teemoja kuten kehitysvammaisuus ja ystävyys. Elokuvassa on siis tarpeeksi muita elementtejä kuin vain bändi ja bändin soittama musiikki, jotta se viihdyttää myös katsojia jotka eivät ole punk-musiikista kiinnostuneita.

Dokumentissa käsitellyn musiikin ei siis tarvitse olla laajan yleisön tietoisuudessa sen herättääkseen mielenkiintoa. Onnistunut esimerkki tällaisesta musiikkidokumentista on *Searching for Sugarman* (2012). Dokumentti käyttää jopa hyväkseen Sixto Rodriguezin tuntemattomuutta länsimaissa. Elokuva ei tutki niinkään Rodriguezin musiikkia vaan sitä kuka Rodriguez on ja hänen vaatimatonta elämänsä sekä tähteyttä jonka hän tietämättään saavutti Afrikan mantereella. Elokuva on rakennettu tämän mysteerisyyden ympärille ja parhaimmillaan toimiikin jännitysnäytelmän tavoin. Elokuva vetoaa vahvasti tunteisiin tämän nöyrän ”arjen sankari” tyyppisen asetelman myötä. Kuuluisuus ja maailmanmaine

nähtynä toisenlaisesta näkökulmasta on virkistävää ja elokuva toimii draaman kaarineen hyvin, huolimatta siitä että monelle katsojalle Rodriguezin musiikki oli ennen kyseistä dokumenttielokuvaa täysin tuntematonta.

Tutummista ja maailmanmainetta nauttivista artisteista ja bändeistä tehdään paljon erilaisia henkilökuvia ja usein luotetaan heidän musiikillisen suosion pitävän katsojat tyytyväisenä. Kuitenkin mitä henkilökohtaisemmalle tasolle dokumentissa päästään ja mitä ”aidommaksi” katsoja artistin tai bändin esiintymisen dokumentissa kokee, sitä varmemmin katsoja viihtyy. Aiemmin jo kertaalleen mainittu *Metallica: Some kind of Monster* (2004) dokumentti toi hyvin esiin tähteydessä paistattelevien yksilöiden ongelmat ryhmadynamiikassa. Tämä on dokumentin kantava voima. Nähdään kuinka liiallinen egoismi voi tuhota bändin saavuttaman maineen ja katsoja ehkä saakin osaltaan tyydytyksensä siitä, että elokuva vahvistaa mielikuvaa tähdistä jotka menestyksen myötä ovat muuttuneet liiallisen itsekeskeisiksi tullakseen enää toimeen edes keskenään.

Elokuvallisten dokumenttien voima on siis vahvasti tunteiden herättämisessä. Musiikkidokumentissa ei riitä pelkkä musiikki, sen esittely ja taltiointi vaan elokuvan täytyy herättää tunteita. Draamallisuus kiehtoo usein enemmän kuin pelkät menestystarinat ja siksi monet musiikkidokumentit käyttävätkin kaavaa, jossa vaikeuksien kautta ponnistetaan menestykseen tai kuinka menestys ei takaa onnea. Dokumentissa olevan musiikkigenren ei automaattisesti tarvitse olla yleisesti suosittu jotta elokuva keräisi katsojia. Vaikka musiikki on elokuvan lähtökohtana ja aiheena, ollakseen hyvä, on elokuvan aina sisällettävä jokin syvempi teema, jotain mikä tarjoaa sen varsinaisen elokuvaelämyksen.

5 POHDINTA

Dokumentit elokuvina ovat minulle hyvin tuttuja, sillä ne ovat elokuvan lajityyppinä sellaisia mitä katson erityisen mielelläni. Tutustuessani syvemmin dokumenttielokuvien maailmaan minut yllätti, että dokumenttielokuvista ei käytetä genrejaottelua. Katsojana olen kuitenkin mieltänyt erilaisia dokumenttielokuvan genrejä olemassa oleviksi, ja tutkiessani asiaa käsitys vahvistui. Dokumenttielokuvien sisälle on muodostunut tietynlaisia konventioita eli tapoja tehdä dokumenttielokuvia. Myös katsojana osaan jo odottaa tietynlaisia kerronnan tapoja, riippuen aina hieman dokumentin aiheesta. Nämä tavat mielestäni muodostavat siis omat genretyyppinsä.

Genreteoria itsessään juontaa juurensa jo pitkälle kirjallisuustieteen historiaan ja on teoreettisena tieteenalana melko jäykkää ja sen myötä vahvasti kritisoitua. Elokuvataiteen jatkuva sisäinen muutos ja tekniikan kehitys asettavat haasteensa elokuvien jaottelulle genreittäin. Genremääritelmät eivät kuitenkaan ole pysyviä vaan ovat aina suhteessa siihen ajanjaksoon milloin määritelmä on tehty. Dokumenttielokuvien luonne todellista maailmaa jäsentävänä tekee oman lisähaasteen genren määrittelyyn. Fiktioelokuvassa voidaan pysytellä tietyissä konventioissa tai tietoisesti rikkoa niitä ja näiden tapojen ja rajojen mukaan muodostuvat erilaiset jaottelut lajityyppeihin.

Dokumenttielokuva on aina suhteessa todelliseen maailmaan, jolloin olettamukset elokuvan sisällöstä eivät ole ennalta määriteltävissä. Dokumenttielokuvia ei voikaan jakaa, ainakaan yhtä selkeästi omiin genreihinsä kuin fiktiivisiä elokuvia, mutta dokumenttielokuvien tekemisen lisääntyminen ja yleisömäärien kasvu ovat osaltaan ohjanneet dokumenttielokuvien tekemisen ja näkemisen tapoja tiettyyn suuntaan. Nämä suuntaviivat ovat sen verran yleisesti tunnistettavia ja noudatettuja että osa dokumenttielokuvista muodostaa selkeästi oman genrensä. Musiikkidokumentti on yksi näistä dokumenttielokuvan kentälle muodostuneista genreistä.

Musiikkidokumentit ovat dokumenttielokuvista niitä, jotka kerryttävät nykyään laajaa yleisöä. Mennessään katsomaan musiikkidokumenttia katsojalla on tietyt ennako-odotukset dokumentin aiheesta, tarinasta ja ehkä myös rakenteesta. Nämä edellä mainitut ominaisuudet palvelevat niin katsojaa kuin dokumentin tekijää, ainakin silloin kun niitä

on osattu hyödyntää. Musiikkidokumenttien muodostuminen omaksi genrekseen on parhaimmillaan kehittänyt musiikkidokumentteja elokuvina mutta genren tarjoamaan viitekehykseen ei ainakaan dokumentin tekijöiden sovi liiaksi tuudittautua, vaikka tavoittelisikin laajaa yleisöä. Liiallinen ennalta-arvattavuus ei elokuvissa toimi. Musiikkidokumentit genrenä ovat mielestäni huomionsa ansainneet.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet:

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 70. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Altman, R. 2002. Elokuva ja genre. Suom. Laine K. & S. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy. Alkuperäinen teos 1999.

Hampe, B. 1997. Making documentary films and reality videos - A practical guide to planning, filming, and editing documentaries of real events. New York: Henry Holt and Company.

Neale, Stephen. 1980. Genre. (London: British Film Institute 1980)

Juntunen, M. 1997. Elävän kuvan sanasto. Helsinki: Oy Edita Ab.

Verkkolähde:

Deutsch, Ron. ”Docs That Really Rock: Music Documentaries Go Beyond the Performance” Luettu 21.8.2016. <http://www.documentary.org/magazine/docs-really-rock-music-documentaries-go-beyond-performance>

Seminaari:

Aaltonen, J. 2016. Musiikki on tarina. Luento. Musiikki on tarina- seminaari 21.1.2016. Ylen studiotalo, Pasila. Helsinki. Seminaarin taltiointi nähtävissä: <http://areena.yle.fi/1-3535355>

Elokuvat:

Amy. 2015. Ohjaus: Asif Kapadia. Tuotanto: Film4, On The Corner Films. Tuotantomaa: Iso-Britannia.

Great Day in Harlem, A. 1994. Ohjaus: Jean Bach. Tuotanto: Flo-Bert Ltd., Jean Bach, New York Foundation for the Arts. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Kovasikajuttu. 2012. Ohjaus: Jukka Kärkkäinen & J-P Passi. Tuotanto: Mouka Filmi. Tuotantomaa: Suomi.

Justin Bieber: Never Say Never. 2011. Ohjaus: Jon Chu. Tuotanto: AEG Live, Insurge Pictures, MTV Films, Island Def Jam Music Group, Magical Elves Productions, Scooter Braun Films. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Laulu koti-ikävästä. 2013. Ohjaus: Mika Ronkainen. Tuotanto: Klaffi-tuotannot, Hysteria Film Ab, Arte G.E.I.E.. Tuotantomaa: Suomi.

Metal: A Headbanger's Journey. 2005. Ohjaus: Sam Dunn. Tuotanto: Seville Pictures, Warner Home Video. Tuotantomaa: Kanada.

Metallica: Some kind of Monster. 2004. Ohjaus: Joe Berlinger, Bruce Sinofsky. Tuotanto: Radical Media, Third Eye Motion Picture Company. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Oil City Confidential. 2009. Ohjaus: Julien Temple. Tuotanto: A Product of Malitsky, Cadiz Music Ltd. Tuotantomaa: Iso-Britannia.

Searching for Sugarman. 2012. Ohjaus: Malik Bendjelloul. Tuotanto: Red Box Film, Passion Picture, Canfield Pictures, Sveriges Television, Yle Co-Production, Hysteria Film. Tuotantomaat: Ruotsi, Iso-Britannia.

Shine a Light. 2008. Ohjaus: Martin Scorsese. Tuotanto: Concert Promotions International, Shangri-La Entertainment. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

The Real McCoy. 1999. Ohjaus: Pekka Lehto. Tuotanto: Kinofinlandia Oy. Tuotantomaat: Suomi, Iso-Britannia, Ruotsi.

Twenty Feet from Stardom. 2013. Ohjaus: Morgan Neville. Tuotanto: Gil Friesen Productions, Tremolo Productions. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Woodstock. 1970. Ohjaus: Michael Wadleigh. Tuotanto: Wadleigh- Maurice Production, Warner Bros. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

