

Antaa kansalaisten selittää

Katsojan uutistiedon ymmärtäminen Jaakko Keson ja Andrew Callaghanin immersionistisessa dokumentaarisessa journalismissa

Mediatutkimuksen
pro gradu -tutkielma

Laatija:
Kasper Kainulainen

21.4.2025

Turku

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Oppiaine: Mediatutkimus

Tekijä: Kasper Kainulainen

Otsikko: Antaa kansalaisten selittää – Katsojan uutistiedon ymmärtäminen Jaakko Keson ja Andrew Callaghanin immersionistisessa dokumentaarissa journalismissa

Ohjaaja(t): Dos. Tommi Römpötti, Dos. Laura Saarenmaa

Sivumäärä: 85 sivua

Päivämäärä: 21.4.2026

Jaakko Keson ja Andrew Callaghanin journalistista selitysvoimaa käsittelevässä pro gradu - tutkielmassani tutkin, miten katsoja ymmärtää toimittajien audiovisuaalisen, ruohonjuuritasolla toimivan raportointityylin. Nimitän Keson ja Callaghanin tyyliä ”immersionistiseksi dokujournalismiksi”. Nojaudun tutkimuksessani Alfred Schütz in sosiaalifenomenologiaan, Bill Nichol sin ja Toni de Bromheadin dokumentaarisii n moodeihin sekä David Bordwellin kognitiiviseen elokuvateoriaan.

Tutkielmani runko muodostuu reportaasien näkemiselle juonekkaina ja katsojaa upottavina dokumentaarisina esityksinä, jotka yhdistelevät erilaisista journalismin perinteistä lainattuja tyy lejä sekä eri tiedollisia ominaisuuksia omaavia dokumentaarisia moodeja kertoakseen katsojalle uutistarinaa polarisaatiosta lähestyttävästi.

Tutkielmassani selviää, että fenomenologiaa ja kognitiivista pragmatiikkaa hyödyntäen pystytään selvittämään katsojan järjenkulkua reportaasin katsomisen aikana, perustuen siihen, mitä ruudulla näkyy. Mitä tärkeitten kuitenkin, tutkielmassa selviää, että reportaasien päämääräinen kerrontatyyli, jossa toimittaja on itse esillä yhtenä reportaasin hahmoista ja jossa toimittaja pyrkii upottamaan katsojan uutismaailmaan, osoittautuu katsojaa mukaan ottavaksi ja hänen kriittisiä katsomiskykyjä huomioivaksi raportointityylik si. Tutkielmassani päättelen, että Keson ja Callaghanin uutisointityylissä on ominaisuuksia, jotka auttavat katsojaa ymmärtämään uutisaiheita ja -ilmiöitä syvällisemmin ja lähestyttävämmin.

Avainsanat: journalismi, dokumentti, immersio, fenomenologia, uutisten vastaanotto, katsoja, journalistinen kerronta, uusi journalismi, videoreportaasit, kognitivismi

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
2	Keson ja Callaghanin reportaasien esittely	9
2.1	Aineiston perustelu	11
3	Mediahistoriallinen konteksti ja teoreettiset lähtökohdat	13
3.1	Mediahistoriallinen konteksti	13
3.2	Teoreettiset lähtökohdat	19
3.2.1	Dokumentaariset moodit ja niiden tehtävät	19
3.2.2	Kognitiivinen elokuvateoria dokumentteja tutkittaessa	24
3.2.3	Fenomenologinen tarkkailu katsojan henkiin herättäjänä ja fenomenologian suhde kognitiiviseen elokuvateoriaan	25
4	Kun katsoja kohtaa reportaasin: Aineiston käsittely	33
4.1	Reportaasin ja katsojan maailmat	33
4.2	Keson ja Callaghanin reportaasien episteeminen muoto ja katsojan käsitys	38
4.3	Intersubjektiivisuus tapana päästä uutisen maailman sisään	40
5	Uppoutuminen reportaasin ymmärrettävyyden airueena	45
5.1	Kokemuksellisuus kerronnan kautta omaksuttuna uppoutumisena	46
5.1.1	Suora puhuttelu	51
5.1.2	Hahmot ja tulkintakaavan kerryttäminen	53
5.1.3	Rinnakkaisasettelu ja toisto	57
5.1.4	Yksityiskohdat ja intiimiys	61
5.2	Ymmärtämisen äärellä: Skematisointi ja kehystäminen	67
6	Johtopäätelmät	75
	Lähteet	78
	Aineisto	78
	Toissijaiset audiovisuaaliset aineistot	78
	Akateeminen kirjallisuus	78
	Media-aineisto	83
	Liitteet	86

1 Johdanto

Miten selittää poliittisesti tulenarkoja uutisaiheita yleisölle? Tämä oli kysymys, jota pohdin, kun mietin kollegani kanssa, kuinka sahatteollisuudesta hyötyvillä paikkakunnilla täytyisi puhua teollisuuden vaikutuksesta luontoon. Etenkin Itä-Suomessa monien paikka- ja seutukuntien kansantalous ja hyvinvointi perustuu nykypäivänä menestyvään maa- ja metsätaloussektoriin. Paikkakunnilla toimivat sahat ovat monesti kaiken muun taloudellisen hyvinvoinnin ajuri. Nykyisessä suomalaisessa metsäpolitiikkakeskustelussa suomalaiset jakautuvat selvästi kahteen leiriin, jotka ammentavat kahdesta eri todellisuudesta. On puoli, joka uskoo esimerkiksi metsien laajaan taloudelliseen kultivointiin ja avohakkuisiin, kun taas toinen puoli uskoo avohakkuiden peruuttamattomaan luontokatoon ja metsäteollisuuden kovempaan sääntelyyn. Lyhyt dialogi sai minut pohtimaan, miten journalistisen ulosannin pitäisi osata selittää jokin metsäpolitiikan kaltainen, kansaa kahtia jakava uutisaihe? Vaihdoin tarkkailuni metsäpolitiikasta laajempien, yhteiskuntaa kahtia jakavien uutisaiheiden temaattiseen kokonaisuuteen.

Mielenkiintoni vaikuttavaan uutistyöhön johti minut tutustumaan Jaakko Keson, Ylellä työskentelevän dokumentaristi-toimittajan, sekä yhdysvaltalaisen itsenäisen toimittajan Andrew Callaghanin uutissisältöihin. Kummatkin toimittajat ovat erittäin suosittuja heidän pääasiallisella julkaisualustallaan Youtubessa. Kesolla on reilu 62 tuhatta tilaajaa ja noin seitsemän ja puoli miljoonaa katselukertaa. Callaghanilla taas vajaa 3,4 miljoonaa tilaajaa ja reilu 500 miljoonaa katselukertaa.¹ Keso julkaisee sisältönsä myös Yle Areenaan, jossa hänen videoillaan on kymmeniin tuhansiin yltäviä katsojamääriä. Kumpaakin tekijää voidaan pitää oman työnkuvansa kärkiedustajina omissa viitekehyksissään. Keso on Suomen kuuluisimpia toimittaja-dokumentaristeja, joka palkittiin vuonna 2025 tiedonjulkistamisen valtionpalkinnolla (ks. Opetus- ja kulttuuriministeriö 2025). Callaghan on taas kerännyt valtaisan seuraajakunnan ja häntä voidaan pitää eräänlaisena gonzo-tyylisen vaihtoehtojournalismin kärkinimistä (ks. Lambert 2022; Culpepper 2026).

Tässä tutkielmassa tutkin *kuinka katsoja ymmärtää uutistietoa kahtia jakavasta uutisaiheesta* analysoimalla Keson ja Callaghanin reportaaseja. Tutkimusongelmani on selvittää, onko Keson ja Callaghanin uutistoimitustyyli tiedonvälittämisen näkökulmasta ymmärrettävä tapa

¹ Tiedot noudettu tekijöiden kanavien kanavatiedoista Youtubesta 28.3.2026.

uutisoida vaikeista aiheista. Tutkimuskysymystäni tuen kahdella tukevalla kysymyksellä. Ensimmäinen niistä on ”*mikä vaikutus uutiseen imaisevalla, immersionistisella ja dokumentaarisella otteella on reportaasin ymmärrettävyyteen?*”. Toinen niistä on ”*millaista immersionistinen ja dokumentaarinen uutisointityyli oikein on?*”. Aineistona käytän Keson (13.10.2021, Jaakko Keso – Yle Kioski, Youtube) reportaasia Elokapiinan Kesäkapinantiensulkumielenosoituksesta kesältä 2021 ja Callaghanin (20.9.2024, Channel 5 with Andrew Callaghan, Youtube) Coloradon Aurora-kaupungin maahanmuuttajalähiöön sijoittuvaa reportaasidokumenttia vuodelta 2024.

Tutkielmani tarkoitus on pureutua siihen, minkälainen tiedon tuottamisen ja viestimisen tapa immersionistinen dokujournalistinen tyyli on. Hypoteesini on, että audiovisuaalisena uutiskerrontatyylinä immersionistinen dokujournalismi on television ajankohtaisdokumenttien ja gonzo-journalismin kautta kehittynyt uutisten tyylilaji, joka yhdistelee ensimmäisestä persoonasta kerrottua feature-journalismia ja dokumenttielokuvaa. Callaghan on esimerkiksi julkisesti sanonut ottaneensa vaikutteita gonzo-journalisti Hunter S. Thompsonista ja brittiläisestä dokumentaristista Louis Therouxista (ks. Theroux 16.12.2022; Lambert 9.6.2022). Keso mainitsee esikuvikseen taas 2000-luvun immersionistisen dokujournalismin merkinimen *Vicen* ja suomalaisen matkailudokumenttisarjan *Madventuresin* (Honkonen 20.1.2017). Käsittelen hypoteesiani tutkielman edetessä (ks. luku 3).

Perinteisiin uutisdokumentteihin verrattuna immersionistisen eli tarinaan imaisevan dokujournalismin luonne on tutkiskelevampi, seikkailevampi ja subjektiivisempi. Muita tärkeitä nimittäjiä ovat uutisointityylin blogimaisuus sekä tekijöiden idealisoima lukijakunta: suurille mediataloille vaihtoehtoisia uutiskanavia etsivät nuoret aikuiset (vrt. Newman 2025). Tekijät eivät itse puhuttele tyyliään ’immersionistisena dokujournalismina’. Keson raportointityyliä on luonnehdittu esimerkiksi osallistuvaksi uutisoinniksi ja Callaghanin tuotanto luokitellaan tyypillisesti gonzo-journalismiksi. Luokittelen omassa tutkielmassani tekijöiden työt immersionistisen dokujournalismin alle täsmällisen tutkimusotteen nimissä. Tekijöiden raportointityyliä määrittää subjektiivista ja kokemuksellista kerrontatapaa hyödyntävä imaisevuus.

Tutkimuskysymykseeni vastaan tutkimalla kuvitellun katsojan fenomenologista ja kognitiivista ajatuksenjuoksua reportaaseja katsoessa. Tutkin katsojan tiedonprosessointia kehystämällä reportaasien katsomisen intersubjektiiviseksi vuorovaikutustilanteeksi, jossa reportaasien tekijä, Keso tai Callaghan, puhuu reportaasien kautta katsojalle. Lähtökohtani on,

että intersubjektiivisessä vuorovaikutustilanteessa katsojan ja toimittaja-tekijän episteemiset eli tiedolliset maailmat kohtaavat tekstin “sisällä”. Yksinkertaisesti ilmaistuna, audiovisuaalinen teos on informaation muodossa olevaa energiaa, jonka katsoja vastaanottaa. Tämä vastaanottaminen on prosessi, jossa katsoja muuntaa teoksesta saadun tietoenergian omaan tietämisen järjestelmäänsä eli mielimaailmaansa ja tietoisuuteensa.

En tutki itse todellisen yleisön vastaanottoa ja heidän arvostelmiaan dokujournalistisista teksteistä empiirisen aineiston kautta. Tutkin sen sijaan videoiden vastaanottoa ideaalikatsojan eli kuvitellun katsojan kautta. Ideaalikatsoja viittaa sosiologiassa yleiseen kuviteltuun tutkimuskohteeseen eli ideaalityyppiin, joka kuvastaa tietynlaista tilanteeseen sopivaa ihanteellista subjektia (ks. Schütz 2007, 325–328). Kyseisen kuvitellun henkilön tilalle pääsen yhdistämällä tekstien kerronnallisia ominaisuuksia sosiaalista fenomenologiaa kognitiivisen elokuvateorian perinteeseen. Tuon esiin tutkittavien videoiden tavat herättää katsoja henkiin puhuttelemalla kuvitteellista subjektia ruudun toisella puolella audiovisuaalisiin kerrontakeinoin (vrt. Casetti 1998, 25). Kuvitteellisesta subjektista on yleisemmin käytetty käsitettä implisiittinen lukija, joka tarkoittaa lukijan käsitystä tekstin vihjaamaan ideaaliseen lukijaan ja tämän odotettuihin esitietämyksiin tekstin aiheesta. (ks. Iser 1974 & Tieteen termipankki 2026.) Reportaasien kohdalla tämä tarkoittaa esimerkiksi Keson katsojan oletetusta esitietämyksestä Elokapiinan mielenosoitustavoista ja ympäristökysymysten polarisoivasta luonteesta suomalaisessa poliittisessä keskustelussa.

Analysoin puhuttelua sosiaalisen fenomenologian kautta eli tutkin, kuinka ideaalikatsoja tulkitsee vastaanottamansa kerrotun tiedon (esimerkiksi Keson reportaasi suomalaisten mielipiteistä Elokapiinasta) ja kuinka reportaasien kerrontakeinot auttavat ideaalikatsojaa ymmärtämään vastaanotettua uutistietoa puhuttelemalla uutisilmiöstä arkisen ajattelun tavoilla, nojaamalla rivikansalaisten kommentaareihin.

Isossa osassa tätä yleisön puhuttelun ja kokemukseen perustuvan vastaanottamisen välistä vuorovaikutusta on kolme teoriaa. Ensimmäinen niistä on yhdysvaltalaisen elokuvatutkija David Bordwellin (1985, 1989) sekä dokumenttielokuvatutkijoiden Mette Kramerin ja Catalin Bryllan (2018) edustama kognitiivinen elokuvateoria, joka pyrkii selittämään elokuvien prosessuaalisen tarinankerronnan luonteen eli kuinka elokuvat puhuttelevat katsojaa ja kuinka he asettavat katsojan tulkitsemaan elokuvaa. Toinen ja kaikkein tärkein on itävaltalaisen filosofi Alfred Schütz (2007) edustama sosiaalinen fenomenologia, jossa ihmisen sosiaalista ymmärrystä omista havaintokokemuksista sekä toisten ihmisten ajattelusta ja toiminnasta

tutkitaan fenomenologisen linssin kautta. Schütz'in fenomenologiseen teoriaan liittyy yhdysvaltalaisen sosiologi Gaye Tuchmanin (1978) uutisten todellisuuden sosiaalisen rakentumisen teoria. Viimeisenä tärkeänä teoriana toimii Bill Nicholisin (2001) ja Toni de Bromheadin (1996) dokumentaariset moodit, joita hyödynnän tutkimaan reportaasin tiedollisia ominaisuuksia, joihin katsoja voi tarttua.

Tarkoitus on pohtia, miten reportaaseissa esitetään asiat niin, että katsoja ymmärtää mitä reportaasien tapahtumat tarkoittavat ja miten ne liittyvät laajempiin sosiaalisiin ilmiöihin. Analyysissä tulee huomioida aiheiden edellä mainittu monimutkaisuus ja vaikeus. Niihin en tule keskittymään erityisellä tutkimuksellisella otteella. En esimerkiksi pyri selittämään, miten katsoja ymmärtää juuri Kesäkapinan merkityksen aikalaiskontekstissa. Tärkeintä on vain huomioida, kuinka katsojalle annetaan työkaluja kytkeä katsottu tieto laajempaan ja yleisempään tietokehykseen.

Palatakseni ensimmäiseen kysymyksenasetteluun luvun alussa, tarkoitus on tutkia, kuinka katsojille voidaan selittää monimutkainen ja vaikea asia ymmärrettävästi. Tutkielman tulisi täten avata lukijalle, mikä tekee immersionistisesta dokujournalismista mahdollisesti houkuttelevan ja laajoja lukijakuntia puhuttelevan uutisointitavan. Tutkimukseni johtopäätelmät ovat tällöin kaksitasoisia.

Aloitin tutkimukseni kontekstoimalla Keson ja Callaghanin hyödyntämän tyylin sen mediahistoriallisen kehityksen paikkaan 2010-luvun sosiaalisen median pirstaloimaan uutisympäristöön, jota määrittää ihmisten halu kuluttaa pidemmän formaatin, vaikuttajavetoisempaa audiovisuaalista uutissisältöä. Mediahistoriallisen kontekstoinnin tarkoitus on käsitteellistää immersionistinen tyyli poeettisesti sekä journalismin ja dokumenttielokuvan historiallisia kehityskulkuja ytimekkäästi määritellen.

Kontekstoinnin jälkeen siirryn teorian käsittelyyn. Teoriassa yhdistelen kolmea edellä mainitsemaani teorialähtökohtaa tuomalla tekstilähtökohtaiset kognitiivisen elokuvateorian ja dokumentaariset moodit yhteen tekstin ulkopuolista katsojaa tarkkailevan sosiaalifenomenologian kanssa. Selitän teorit toisistaan erillisinä kohtina teorialuvussa, mutta itse aineiston käsittelyssä luon katsojan ymmärrysprosessille perusteet tarkastelemalla aineistoa sekä tekstin että katsojan kautta. Käsittelen aineistoa tekstinä ja siitä ylöspäin rakentaen. Tekstin käsittelyyn tuon mukaan ylhäältä alaspäin (eli tekstiä kohti) rakentuvan katsojan käsittelyn. Näin voin eritellä, mitä tekstissä tapahtuu ja miten se vaikuttaa katsojaan sekä miten katsoja fenomenologisessa viitekehyksessä ymmärtää vastaanottamaansa tietoa.

Aineistoa käsitellessäni käyn läpi katsojan videoreportaasin katsomiskokemuksen analyysin kautta, kuinka Keson ja Callaghanin videoiden ymmärrettävyys rakentuu ja konkretisoituu katsojan päässä. Ensimmäiseksi tutkielmassani (luku 4), reportaasin ja katsojan maailmoja perkaavassa luvussa, määrittelen videoreportaasin dokumenttielokuvallisen esillepanon todellisuuskäsitykset, eli esittämisen tavat, joilla se koettaa vakuutella katsojalle olevansa todellisuudesta otettua ja puhuvansa totta sepitteen sijasta. Tällä tarkoitan dokumenttielokuvan maailmaa, eli sen medioitua esitystä sosiaalisesta maailmasta, jonka katsoja tunnistaa ruudun ulkopuolella olevaksi. Elokuvallisen esillepanon tutkimisen lisäksi määrittelen katsojan paikan tämän kohdatessa videoreportaasin ja kuinka katsojan yleinen käsitys arkisesta maailmasta ja dokumentaarisen esittämisen tavoista vaikuttaa hänen tulevaan ymmärrykseensä videoreportaasista. Tämän lisäksi keskustelun yleisistä lainalaisuuksista reportaasin ymmärtämisen kehyksessä eli miten intersubjektiivinen suhde tekijän ja katsojan välillä mahdollistaa reportaasin tiedon välittämisen.

Toisessa käsittelyluvussa (luku 5) siirryn puimaan upottavuutta kerrontatyylinä sekä sen kerronnallisen ajan sisällä tapahtuvaa katsojan ymmärtämistä. Käsitelen ensin tiettyjä lainalaisuuksia, immersion määritelmää reportaasien kontekstissa sekä kokemuksellisuuden sekä juonellisuuden roolia katsojan uppoamiskokemuksessa. Sen jälkeen käsitelen kerronnan kautta syntyviä eri upottavuuden piirteitä, joiden kautta katsojan uppoaa tarinaan. Viimeiseksi (luku 6) siirryn käsittelemään uutistiedon ymmärtämisestä skematisoinnin ja kehystämisen kautta. Johtopäätelmissä kokoan tutkielmani koskevat päätelmät.

2 Keson ja Callaghanin reportaasien esittely

Aineistoni koostuu kahdesta toisistaan hieman eroavasta, mutta tiiviisti samaan tyyliin kuuluvasta videosta. Käytän teoksista nimitystä *reportaasi*. Aineistoni reportaasit ovat moniulotteisia. Ne ovat Youtube-videoalustalle ladattuja *videoita*, dokumenttielokuvan muotoa ja tyyliä lainaavia *dokumentteja* ja journalistiselta juttumuodoltaan *reportaaseja*. Ensisijaisesti ne ovat journalistisia tekstejä, jotka on kuvattu ja julkaistu dokumenttielokuvan muotoon.

Ennen aineiston tarkempaa selostusta, tuon esiin reportaasien kerronnallisen muodon, joka perustuu David Bordwellin (1985) uusformalistiselle kerronnanteorialle ja sen käsitteille *sujet*, *fabula* ja *tyyli*. Reportaaseissa on lineaarisesti etenevä, diskursiivisesti virittynyt, *mysterijuoni*. Mysterijuoni vastaa formalistisen teorian juonta eli *sujetia*. Mysterijuonella reportaaseihin on koostettu virittynyt diskurssi, joka valkenee katsojalle *polarisaatiotarinaan*. Se vastaa uusformalistisen teorian *fabulaa* eli tarinaa. Uusformalistiseen teoriaan liittyy myös käsite tyyli eli kerrontatapa, jolla juoni esitetään katsojalle. Tyyli on tutkielmassani alisteinen dokumentaarille äänelle ja dokumentaarille moodeille.

Ensimmäisenä aineistossa on suomalaisen, Ylellä työskentelevän Jaakko Keson Elokapinan tienvaltaus-reportaasi kesältä 2021 (*Mikä Elokapina on ja miksi se ärsyttää?* Keso 13.10.2021). Reportaasin mysterijuoni käsittelee Elokapinan luonnetta ja sen herättämää tunteellista vastustusta Keson päiväkirjamaisella kerronnalla. Selvittääkseen tämän Keso jalkautuu tienvaltauksen keskelle Mannerheimintielle ja Unioninkadulle, jossa hän haastattelee Elokapinan aktiiveja, kuten heidän johtohahmoaan Antonia ja nuoria osallistujia, Elokapinan toimintaa vastustavaa pariskuntaa sekä muita sivusta seuraajia, arvostelijoita, neutraaleja tarkkailijoita sekä sympatisoijia.

Keson esittämä mysterijuoni etenee haastattelemalla ensiksi Elokapinan aktiiveja ja kuulemalla heidän mielipiteitään, uutiskärjen omaisesti. Elokapinalaisten haastatteluja Keso kontekstoi esittelemällä lyhyesti eri mielipidemittauksia suomalaisten ilmastohuolista ja ilmastomuutosta selittävistä tutkimuksista. Samalla hän liittää mukaan rinnakkainasettelemalla (*juxtapositiomalla*) kerronnalla tarkkailevia kuvauksia elokapinalaisten ja ohikulkijoiden keskusteluista sekä ohikulkijoiden mielipiteistä elokapinalaisista. Haastattelut ja kommentit käsittelevät teemoiltaan demokraattista osallistumista, ilmastotoimia sekä liikenteen estämisen eettisyyttä.

Rinnakkaisasettelun aikana katsoja huomaa aktivistien ja arvostelijoiden kumpienkin puhuvan asian vierestä, mikä kuljettaa mysteerijuonta kohti päätöstä, jossa Elokapina nähdään suomalaisen yhteiskunnallisen keskustelun polarisoitumisen kiiltävänä esimerkkinä.

Mysteerijuonesta kumpuava polarisaatiotarina saa lopullisen merkityksensä reportaasiin käänteentekevässä kohtauksessa, kun perussuomalaisten silloinen kansanedustaja (ja nykyinen europarlamentaarikko) Sebastian Tynkkynen saapuu protestoimaan aktivistien tienvaltausta Arkadianmäen pikkupuistoon, presidentti K.J. Ståhlbergin patsaan juurelle.

Keson reportaasiin on julkaistu 2021, jolloin vallassa oli Sanna Marinin johtama keskustavasemmistolainen punamultahallitus, jota määrittä edistyksellinen ilmastopolitiikka sekä koronapandemian vastaiset toimet. Marinin koalitio oli voittanut edelliset vuoden 2019 eduskuntavaalit edistyksellisellä agendalla ja vaalit nimitettiin toimittajien teksteissä “ilmastovaaleiksi” (ks. Tiihonen & Vadén 2019). Reportaasin kuvaama suomalainen poliittinen polarisaatio oli keskittynyt ympäristöasioiden ympärille.

Aineiston toisessa videossa yhdysvaltalainen videotuottaja Andrew Callaghan (20.9.2024) tutkii yhdessä katsojien mukana venezuelalaissiirtolaisten epäiltyä jengiytymistä Coloradon Aurorassa ja jengitymiseen liittyviä valetietonarratiiveja. *Aurora Migrant Gang 'Takeover'* -reportaasi on julkaistu Youtubeen syyskuussa 2024, jolloin silloiset kohtalokkaat Yhdysvaltain presidentinvaalit olivat lähestymässä ja republikaaniehdokkaan Donald Trumpin maahanmuuttovastainen retoriikka keräsi paljon huomiota yhdysvaltalaisessa uutismediassa. Vaalien alla Trump väitti latinalaisten siirtolaisten syövän koiria ja konservatiiviset poliitikot levittelivät seipiteellisiä kertomuksia siirtolaisjengien valloittamista paikkakunnissa Yhdysvaltain sydänmailla. Niin sanottu rajakriisi määrittä oikeistolaista yhteiskunnallista keskustelua maassa ja narratiivi “vuotavasta etelän rajasta” valui valtavirtamedian kautta koko yhteiskuntaan, jakaen maan kahtia myös maahanmuutossa. (ks. Slocum 2024.)

Reportaasi on kerronnalliselta muotiltaan hieman erilainen kuin Keson. Callaghanin reportaasiin voi jakaa kolmeen näytökseen. Ensimmäistä määrittää uutismontaasi, jossa käsitellään rajakriisiä reportaasin poliittisena kontekstina sekä Fox Newsin siirtolaisrikoshysteriaa uutistapahtuman laukaisijana. Johdannossa katsojalle tulee tutuksi Callaghanin lisäksi myös entinen raja- ja tulliviraston virantoimittaja John Fabbriatore. Toisessa näytöksessä medianarratiivi paljastuu huijaukseksi ja paperittomien siirtolaisten tilanteeseen syvennyttään Fabbriatoren johdolla. Hän kertoo ihmissalakuljettajien bisneksistä. Fabbriatoren ohella tärkeäksi sivuhenkilöksi muotoutuu Auroran kaupunginvaltuutettu

Danielle Jurinsky, jonka rooli on johdannossa esittäytyä siirtolaisinvaasion ilmiöntajana, mutta joka keskiosassa alkaa paljastuakin valetietoagentiksi.

Kolmannessa näytöksessä syvennyttään disinformaation rooliin hysterian luonnissa sekä huonosti hoidetun isännöinnin ja Red Banyan -viestintäfirman rooliin asuinalueen rappeutumisessa. Fabbricatore alkaa näyttäytyä yhä enemmän poliittisena toimijana. Sivuhenkilöiden joukkoon liittyy myös paikallinen aktivisti “V”, joka edustaa polarisaation toista puolta väittäen, että Aurorassa ei ole ollut venezuelalaisen Tren de Aragua - rikollisjärjestön jengitoimintaa. Väite on sepitteellinen, sillä Callaghan kykenee selvittämään, että isännöintifirman jättäessä kompleksit ja sen asukkaat oman onnen nojaan, Tren de Aragua alkoi hallinnoimaan komplekseja sekä tuomaan salakuljettamiaan venezuelalaisia asuintaloihin. Episodi on myös se kohta, johon oikeistolaiset vaikuttajat ja mediat tarrasivat kiinni, ja jota kriisiviestintäfirma toisti medialle sen jälkeen, kun isännöintifirma joutui median kynsiin viranomaisten suljettua ensimmäiset asuintalot.

2.1 Aineiston perustelu

Käsittelimilläni videoilla on yhteinen retorinen tapa, eli toimittajakeskeinen, ruohonjuuritasolta kuvattu immersionistinen kerronta. Toimittajakeskeisyys, eli toimittajan kautta kerrottu uutisilmiö sekä ruohonjuuritason kuvaus muodostavat teoksien epistemologista tietokenttää, eli tietoisuutta, ja maailmankatsomusta.

Keso edustaa valtavirtamediaa, valtiorahoitteista Yleisradiota, kun taas Callaghan työskentelee itsenäisenä toimittaja-julkaisijana vaihtoehtomedian viitekehyksessä. Vaikka Callaghanin ja Keson ammatillisissa piirteissä olisi huomattavia eroja, 2020-luvun merkittävimpiä trendejä journalismin parissa on ollut ammattijournalismin institutionaalisuuden vesittyminen sisällöntuottajien, kansalaistoimittajien ja ammattitoimittajien työskentelytapojen ja -alustojen sekoittuessa keskenään (ks. Newman 2025). Tuotannollisilla tekijöillä tarkoitan, miten videot ovat tehty ja kuka ne on tuottanut. Vaihtoehtomedialla tarkoitetaan yleisesti hyväksytyjen ja arvovaltaa pitävien medioiden ulkopuolella toimivia itsenäisiä medioita, jotka on yleistyneet internetin aikakaudella. Sen tunnuspiirteitä ovat internet- tai sosiaalisen median alustoilla toimivat levitysmuodot,

vapaamuotoisemmat esityskonventiot sekä näkyvämpi poliittinen ote sisällössä. (ks. Waltz 2005, 2–3.)

Yleisradion Yle Kioski-ryhmän toimittajat, joihin Keso kuuluu, julkaisevat sisältönsä Areenan lisäksi Youtubeen, tarkoituksenaan olla aktiivisemmassa vuorovaikutuksessa etenkin nuorten katsojien kanssa. Youtubessa toimiminen kertoo myös Keson ja Callaghanin kohdeyleisöstä ja tarkentaa täten menetelmäni implisiittisen lukijan eli vihjatun katsojan oletettua mielenmaisemaa nuoreksi suomalaiseksi tai yhdysvaltalaiseksi aikuiseksi tai teiniksi.

Aineiston teoksien julkaisualusta Youtube on muiden sen kaltaisten internetalustojen tavalla kasvattanut käynnistämistään asti suosiota eri uutismediaformaattien levittäjänä. Alustan suosio on johtanut siihen, että monet vaihtoehtomediat ovat hakeutuneet levittämään omaa uutis- ja ajankohtaissisältöään sinne, osana laajempaa internetin tuomaa tiedonannon ja -saannin tasa-arvoistumisen trendiä. (Newman 2025; ks. Redden & Witschge 2009, 2.)

Aineiston videoiden julkaisu Youtuben kaltaisella alustalla on osa niiden ymmärrettävyyden luonnetta, sillä uutistyylinä immersionistinen dokujournalismi on kasvattanut suosiotaan etenkin digitaalisella demokratisoituneiden julkaisukanavien, kuten Youtuben, avulla (vrt. Mortensen & McCrow-Young 2023, 2, 10; Allan 2023, 51).

Viimeiseksi on kuitenkin kysyttävä, miksi sitten nämä kaksi tekijää ja heidän teoksensa? Onhan maailmassa enemmänkin tällaisella tyylillä ja eetoksella tekeviä, Youtubeen julkaisevia toimittajia ja tubettajia. Perusteluni on yksinkertainen ja ajettu kahteen osaan. Ensimmäiseksi, tutkin tyyliä tekijöiden kautta, enkä tekijöitä tyylin kautta. Toiseksi, Keso ja Callaghan ovat omissa mediaympäristöissään ja maissaan suosituimmat dokumentaariset toimittajat. Keso esimerkiksi voitti vuonna 2025 Tiedonjulkaisemisen valtiopalkinnon. Callaghan on taas yhdysvaltalaisen, pääosin vasemmistolaisen mediaympäristön suosituimpia ääniä.

3 Mediahistoriallinen konteksti ja teoreettiset lähtökohdat

3.1 Mediahistoriallinen konteksti

Journalismi on kulttuuriteollisuutta, siinä missä muukin media on, tarkoituksenaan järjestää, uudelleentuottaa ja välittää kulttuurisia arvoja, uskomuksia ja ilmiöitä (vrt. Hall 1977, 339). Se kertoo lukevalle yleisölle, mikä maailmassa tapahtuva on tärkeää ja mitä asioita näihin tapahtumiin liittyy. Journalismin kuvailevalla työllä on tärkeä rooli ja valta-asema kansalaisten mielipiteen muodostukseen ja maailmankuvaan. (Vihma et. al. 2018, 22–23; Machill et. al. 2007, 186; Lippman 1922/2004, 203). Journalismin instituution valta-asema ei ole kuitenkaan kiveen hakattu, vaan aina kiinni aikalaisessa yhteiskuntatodellisuudessa ja täten neuvoteltavissa ja uudelleenkäsitettävissä.

Nyt elämämme “totuuden jälkeinen aika”² on korostanut perinteisen journalismin institutionaalisen valta-aseman sopimuksenvaraisuutta (vrt. Vihma et. al. 2018, 9–11). On lopulta yleisöjen päätettävissä, mikä on todellista ja totta, sekä mikä lasketaan vakuuttavaksi ja uskottavaksi uutisesitykseksi todellisuudesta. Yksi totuuden jälkeisen ajan merkittävimpiä muutoksia uutisten kuluttajien käsityksiin uutisten luotettavuudessa on ollut toimittaja Justin Arensteinin (2025) mukaan siirtymä uutisbrändeistä mediayhteisöihin.³ Kuluttajat eivät enää siis (välttämättä) hakeudu esimerkiksi Ylen kaltaisten institutionaalisten uutissisältöjen pariin, koska Ylellä on luotettava brändi, vaan niiden uutisten pariin, joita heidän sosiaalisessa piirissään kulutetaan. Tällöin Youtuben kaltaisilla alustoilla toimivilla toimittajilla, kuten Kesolla tai Callaghanilla, on tärkeä rooli ihmisten uutisten kulutuksessa.

Siirtymä brändeistä sosiaalipiireihin on tullut alustatalouden myötä. Uutisten kuluttamisen painotus on siirtynyt printtimedioista sosiaaliseen mediaan, ja uutisympäristöistä on tullut yhä enemmän sattumanvaraisempia ja muuhun median kulutukseen liitännäisiä (Robertson et. al. 2026, 9, 16). Suuret mediatalot ovat joutuneet kilpailemaan digitaalisessa ympäristössä ruohonjuuritasolta nousevia uusia toimijoita vastaan, joiden uutisointi ei enää nojaa

² Totuuden jälkeinen aika tarkoittaa tällä hetkellä elämäämme, 2010-luvulla käynnistynyttä aikaa, jossa jaettua, yksittäistä todellisuutta ei enää ole olemassa.

³ Arenstein sanoi tämän syyskuussa 2025 Ateenassa järjestetyllä iMEDD -journalismifestivaalin avajaispaneelissa. <https://www.youtube.com/watch?v=wZKHLvUSIEs>[32:00–33:00]

julkaisijan arvovaltaan kulttuurissa, vaan julkaisijan ja kuluttajan risteäviin identiteetteihin. (vrt. Arenstein 26.9.2025; Stringer 2018, 1991–1992; Van Dijk et. al. 2018, 50–53.)

Teknologisten kehitysten muuttama uutisten kuluttajien käsitys uskottavasta uutisten kerronnasta kontekstualisoi omaa tutkielmaani edellä mainitun murrosaikakauden keskelle. Identiteettipohjaisen uutiskuluttamisen myötä, perinteisen, objektiivisuusihannetta ja puolueettomuutta painottavan kerrontatyylin voidaan pitää kilpailutettuna. Tämä näkyy esimerkiksi nuorten uutiskulutuksessa länsimaissa, joissa uutisia ei nähdä vain enää “mitä pitäisi tietää” tiedonjonon täyttäjänä, vaan uutisten täytyisi myös näyttää, mikä on kiinnostavaa tietää, mikä on käytännöllistä tietää ja mikä on hauskaa tietää (Galan et. al. 2021, 4; vrt. Stringer 2018, 1993 & Arenstein 26.9.2025). Uutiset ovat siis viihteellistyneet ja täten lainaavat yhä enemmän sisältönsä puolesta tyylillisiä piirteitä muista mediamuodoista, kuten vlogeista ja podcasteista (Galan et. al. 2021, 4).

Toinen oman tutkielmani kannalta tärkeä muutos on informaatioähky, joka on sivutuote uutisteollisuuden teknologisesta murroksesta ja maksimoitua kuluttajien vuorovaikutusmäärää havittelevasta taloudellisesta logiikasta, eli huomiotaloudesta (Vihma et. al. 2018, 32–37; Seppänen & Väliaverron 2024, 165–166, 169). Nykyajan jatkuvasti päivittyvien uutisympäristöjen myötä on syntynyt niin sanottu uutisväsymys (*news fatigue*), jonka myötä tarve ihmisläheisemmälle ja hitaammalle journalismille on noussut (ks. Michelsson 2016). Immersionistinen dokujournalismi on vain yksi niistä monista tavoista, joilla uutisalan toimikunnan sisällä on pyritty vastaamaan uutiskuluttajien muuttuneisiin tarpeisiin.

Uutiskuluttamisen pirstaloituminen ja huomiotaloudesta syntynyt informaatioähky ovat rakenteellisia muuttujia, jotka ovat herättäneet tarpeen uudenlaiselle, hitaammalle journalismille. Jemina Michelsson (2016) kontekstoi hitaan journalismin feature-journalismin perinteeseen, jossa painotetaan kerronnallisia elementtejä suhteessa tyypillisten uutisten pyramidin muotoiseen, ytimekkääseen kerrontamalliin (vrt. Kulkarni et. al. 2023; Tuchman 1978, 105–106; Weinberg 1998, 56). Omassa tutkielmassa jatkan Michelssonin ja Anu Partasen (2007) pro gradu -tutkielmien polkua, liittämällä immersionistisen dokujournalismin feature-journalismin perinteeseen.

Uutisten rutiiniksi rakentunut tietoisuuden malli muuntaa uutisia pinnallisiksi ja kontekstittomiksi. Ne ikään kuin vain tapahtuvat ilman suhdetta laajempiin historiallisiin ilmentymiin (Tuchman 1978, 134, 177; vrt. Machill 2007, 189–190). Tuchmanin (1978; 134, 139) mukaan monet uutiset vain alkavat jostain täysin suhteellisen arvon omaavasta

uutiskynnyksen ylittävästä tapahtumasta ja jatkuvat niin pitkään kuin toimitukset näkevät sen hyödylliseksi ja uutisoinnin arvoiseksi. Uutisten yhteiskunnallisen merkityksellisyyden perääminen tuntuu olevan yksi lukijakunnan suurimpia arvosteluja uutisista (ks. Marttinen 16.10.2024).

Uutisen kuluttajan näkökulmasta vastaanottajalta puuttuu kyky linkittää se laajempiin kulttuurisiin ilmiöihin (jos hänellä ei ole tarvittavaa esitietämystä aiheesta) ja täten merkityksellistää se muuta kuin tiedotteena jostain tapahtuneesta (Machill 2007, 186–187; vrt. Tuchman 1978, 189–192). Ymmärtämisen kannalta journalismin tiedollisuus (*episteme*) asettaa alalle haasteen. Miten konventionaalisella uutisella tulisi viestittää mitään syvällisempää ajatusta, kuten tuntemuksia tai koskettavuutta kansalaiselle, jos siitä puuttuu kuvaavia tekijöitä tai hedelmällisesti kehystäviä asianhaaroja.⁴ Perinteisen uutistiedon tynkämäisyys huolestutti jo toisen maailmansodan jälkeistä yhdysvaltalaista toimittajasukupolvea, joiden joukosta kehitettiin niin sanottu *uusi journalismi* vastaamaan uutisoinnin tiedollisen niukkuuden ongelmaan (Pauly 2014, 594; Waltz 2005, 4–5).

Koska toimittaja ei pysty katsomaan uutisoimaansa ilmiötä ulkopuolisesti tai puolueettomasti, eikä hänellä ole välttämättä pääsyä kaikkiin tarvittaviin tosiasioihin, on toimittajan turvaututtava raportoinnissa asioiden käsittämiseen oman henkilökohtaisen näkökulmansa kautta, mikä vaatii häneltä asioiden subjektiivista kuvailua sekä arvo- ja normipohjalta pohtimista. Arvojen ja normien kautta uutisen kertominen on monesti myös syvällisempi ja hedelmällisempi tapa kertoa uutisesta ja tehdä siitä ymmärrettävämpi. Aihe ikään kuin tulee lähemmäs lukijaa, kun jutussa esitetyt irralliset tosiasiat ovat sidottu moraalisiin tai normatiivisiin viitekehyksiin (Machill et. al. 2007; 186, 188; ks. Pauly 2014). Tämä johtuu siitä, että moraalisten tai normatiivisten tapojen kautta lukija osaa suhteuttaa itsensä uutisjutun aiheeseen, jonka tapahtuma, henkilöt tai teema ei saattaisi liittyä häneen millään hänelle itselleen merkityksellisellä tavalla (ks. Machill et. al. 2007). Uutiskuluttajan on esimerkiksi vaikea ymmärtää, miksi venezuelalaisten siirtolaisten asuttama kerrostalokompleksi Coloradossa olisi hänelle merkityksellinen uutinen. Mutta jos jutun kontekstualisoi paikallisten ihmisten ristiriitaisiin näkemyksiin asuttamisen laillisuudesta sekä asukkaiden kansalaisstatuksesta keskellä Yhdysvaltain suurinta siirtolaisvainoharhaa, jutusta tulee arvonäkemykseskustelun kautta joka ikistä amerikkalaista koskettava uutinen. Tähän taas

⁴ Uutisartikkelin tulkinnallisesta kyvykkyydestä ks. Wand 2004, 307; sit. Pauly 2014, 592–593.

vaaditaan immersioraportointia, eli uutisointityyliä, jossa lukija upotetaan uutistarina maailman sisään (Weinberg 1998, 56).

Immerisionistisessa dokujournalismissa yhdistellään uus-, kansalais- ja feature-journalismissa esiintyviä uutiskuluttajia tarinaan “upottavia” kerronnallisia menetelmiä, joilla heitä asetetaan tarinan hahmon kanssa samalle tasolle, jolloin he pääsevät tarkkailemaan uutisilmiötä mahdollisimman inhimillisen ja maanläheisen linssin läpi. Tyylin dokumentaarinen puoli on taas rakentunut refleksiivisen eli tulkinnallisen tyylin varaan, jonka tarkoitusperä on tuoda katsoja kertojan mukaan dokumentin viestimien merkityksien rakennusprosessiin eli tekstin sisään.

Immersionistisen dokujournalismin edeltäneen suuntauksen, uuden journalismin, eetokseen kuului immersioraportointi; tuntemuksien ja kokemusten ylöskirjaaminen sekä toimittajan tulkinnan tuominen osaksi uutisointia (Pauly 2014, 592). Vaikka uuden journalismin taka-ajatuksena voidaan väittää olleen myös puhtaasti kerrontataiteellinen visio ja toimitustyön elävöittäminen, suuntauksella oli oma ammattieettinen vakaumuksensa vastata aikansa poliittisen polarisaation luomaan tosiasioiden tulkinnan ongelmaan (Pauly 2014, 594).

Immersionistinen dokumentaarinen journalismi haastaa uuden journalismin vanavedessä perinteisen uutisoinnin epistemologiaa keskittymällä uutistapahtumien sijasta uutisilmiöihin; tapahtuman konkretian sijasta tuntemuksiin ja merkityksiin. Sen tarkoitus on olla kattavampi ja laajempi, pyrkiä “avaamaan” joku toistuva uutisaihe syvällisemmällä tavalla uutisten kuluttajille. Tähän pyritään upottamalla katsoja uutistarinan maailmaan.

Immersionistisen uppoutumisen syynä on ollut sama kuin mitä journalismin tulkinnallisessa käänteessä – lukijan syvällisemmän ja tunteellisemmän ymmärtämisen tavoittelu. Immersio-kirjoittamisen piirteisiin kuuluu perusteellisesti tehty tarkkaileva kenttätyö sekä tarinallisuuden mukaan tuonti journalistiseen ilmaisuun (Weinberg 1998; 56, 61; Hermann 2016; 268–269, 271). Uuden journalismin kärkihahmoihin lukeutuva Tom Wolfe (1972) tunnistaa immersio-kerronnan rakennuspalikoiksi kohtauspohjaisen rakenteen, kohtauksien perustuvuuden yksilöityjen hahmojen näkökulmiin, laajennettuun vuoropuheluun tarinan hahmojen välillä sekä yksityiskohtien (pukeutuminen, merkitykselliset symbolit, puhetyyli, ilmaistut tunteet) kuvailun mukaanottoon.

Wolfen erittelemät tarinalliset elementit ovat nykypäivänä vaihtelevasti osa feature-journalismin lajityyppejä, jonka historiallinen kehitys on lähtenyt uusjournalistien innosta

kirjoittaa syvällisemmin ja kuvailevammin sekä tyyllilliset lainaukset kaunokirjallisuuden puolelta (vrt. Pauly 2014, 592–593; Lassila-Merisalo 2009, 12–13). Wolfen kaltaisten uusien journalistien lisäksi etnografisen journalismin genreä mukailevat toimittajat ovat painottaneet subjektiiviseksi miellettyä tulkinnallisuutta ja kriittistä näkökulmaa objektiivisuushanteen ja tasapuolisuuden sijaan. Etnografisessa journalismissa, jota Keson ja Callaghnin raportointi vahvasti muistuttaa, pyritään rakentamaan journalistista tietoa pitkän ruohonjuuritason osallistuvan tarkkailun kautta, asennoitumalla tulkinnallisesti uutisaiheeseen sekä kirjoittamalla uutisesta kerronnallisesti ja oletetun yleisön edustaman hegemonisen maalaisjärjen vastaisesti. Genreen kuuluu myös refleksiivinen tiedollisuus, joka ilmenee genren teksteistä ilmiön painottamisena tapahtuman sijasta. (Hermann 2016, 262, 264–268, 271–272.)

Pisimmälle uuden ja etnografisen journalistisen eetoksen on vienyt niin sanottu gonzo-journalismin suuntaus, jossa jutun immersion ydin ei löydy hahmoihin perustuvasta narratiivista, vaan subjektiivisesta, toimittaja-kertojan subjektiivisesta kokemusratiivista (ks. Alexander 2018, 14–16). Gonzo-journalismista maininnan arvoinen esimerkki oman tutkielmani yhteydessä olisi suomalainen *Madventures*-matkailudokumenttisarja, joka pyöri aikoinaan vuosituhaten alkupuolella (2002–2009) Sub TV:n ohjelmistossa. *Madventuresissa* sen juontaja-tekijät Riku Rantala ja Tunna Milonoff kuvasivat hyvin kaoottisella ja intiimillä tavalla omia matkailujaan esimerkiksi Kauko-Aasiassa. Dokumenttisarjan kerronnassa toistui gonzo-journalismille tyypilliset kerronnalliset piirteet, kuten äärimmäinen subjektiivisuus, huumori sekä kokemuksellisuus, joka käsitteenä määrittää immersionistisuutta journalismissa. (ks. Koivukoski & Zareff 2018.)

Gonzo-journalismin voidaan nähdä olleen eräänlainen esimuoto niin sanotulle kansalaisjournalismille, joka on aineistoni mediahistoriallisen kontekstoinnin viimeinen historiallinen aines. Kansalaisjournalismi on monesti ei-ammattireporttereiden tekemää uutisointia, jota määrittää Youtuben kaltaiset vaihtoehtoiset levityskanavat, ruohonjuuritaso sekä löysempi journalismin konventioiden käyttö. Kansalaisjournalismille tyypillistä on myös kansalaismielipiteiden käyttäminen asiantuntijakommentaarien sijaan sekä edunvalvontaa muistuttava asenne uutisointiin, tarkoittaen, että kansalaistoimittajilla on monesti tietylle yhteisölle tunnustettu sosiaalinen vastuu omassa uutisoinnissaan. (Waltz 2005, 2–3; vrt. Redden & Witschge 2009, 12–13.)

Etenkin 2000-luvulla, tavallisten kansalaisten kuvaama uutismateriaali on yleistynyt osana journalistista kenttää (ks. Allan 2023, 47–51). Tyylinä ja jopa lajityyppinä kansalaisjournalismi on vakiinnuttanut asemansa journalismin kaanonissa tulkitsevaa näkökulmaa ja osallistavaa raportointia hyödyntävänä journalismina. Uutinen suhteutetaan immersiostrategialla rivikansalaisten tasolle ja kansanmielistetään arkielämän havainnoksi (vrt. Hermann 2016, 267–268).

Toisin sanoen, siinä missä tyypillisessä uutisessa tapahtuma selostetaan tapahtuman ulkopuolelta, kertojan ollessa piilossa, immersionistisessa tyylissä toimittaja-kertoja on itse mukana tarinassa, kokemassa jonkun tapahtuman, ja sitä kautta ilmiön, omakohtaisesti. Jutun haastateltavista tulee pelkästään juttua värittävien ja konkretisoivien äänien sijaan hahmoja, joiden kautta lukija pääsee enemmän ja ymmärtäväisemmin jutun aiheeseen sisään. Katsojia ja lukijoita ohjataan tulkitsemaan juttu järkeilyn sijasta kokemuksellisuuden kautta.

Osana immersionistisen ja tulkinnallisen journalismin esiinmarssia on journalismin ja dokumentaarisuuden lähentyminen omaksi audiovisuaaliseksi uutistoimittamisen muodoksi. Iso osa internetin ja sosiaalisen median alustoilla toimivien uutismediamuotojen logiikkaa on ollut audiovisuaalisen uutisisällön tuottaminen (Newman 2025), ja liikkuvan kuvan ansiosta dokumentaarinen tyyli on osoittautunut hyväksi tavaksi immersoida uutisen kuluttaja uutisen aiheeseen.

Paul Arthurin (1993, 108) mukaan suuret dokumenttielokuvien diskursiiviset muutokset tapahtuvat aina osana laajempaa mediateknologista muutosta. Dokumenttien tietoisuus eli epistemiat sekä todellisuuden uskottavat esitystavat muuttuvat mediateknologisten ja -taloudellisten sekä kulttuuristen muutoksien mukana tai niitä vastaan (vrt. Nichols 1985, 259). Arthur (1993, 109) esimerkiksi selittää kuinka Michael Mooren edustama, 1980-luvulla syntynyt, itsetietoinen ja leikittelevä dokumentaarityyli syntyi vastavoimana kotivideoita sekä kaapeli- että tositelevisiota vastaan. Keson ja Callaghanin reportaasien heijastama dokumentaarinen tyyli on perillinen Mooren tyylille, mutta he ovat tuoneet tyyliä lähemmäksi Bill Nicholisin (1991) kuvailemaa ”raittiuden diskurssia”. Tositelevisiosta sekä vlogaajien hallitessa edelleen ihmisten ruutuja 2020-luvulla itsetietoisuuteen perustuva refleksiivinen tyyli on edelleen vallassa oleva dokumentaarinen paradigma (vrt. Arthur 1993, 109).

Refleksiivinen tyyli on dokumenttielokuvalle sitä, mitä tulkinnallinen käänne on uutistoimittamiselle. Refleksiivisyys/tulkinnallisuus tekee dokumentaristista tai toimittajasta uutisen kertojan ja kokijan. Täten se altistaa dokumentin tai uutisen tekijän tarinan hahmon

asemaan, menettäen kerronnallisen auktoriteetin, mutta asetellen kuvitellun katsojan kertojan mukana tekstin sisään ruohonjuuritasolle, objektiivisuutta havittelevan lintuperspektiivin sijaan (vrt. Nichols 2001, & Hermann 2016; 264, 271–272). Tekijä on lukijan mukana tulkitsemassa ilmiötä ja viemässä lukijaa ilmiön tapahtumien sisään, kuten ymmärrämme Elokapinan toimintaa ja aatemaailmaa sekä heidän vastustusta Keson kautta.

3.2 Teoreettiset lähtökohdat

3.2.1 Dokumentaariset moodit ja niiden tehtävät

Dokumentaariset moodit ovat dokumenttielokuvan kerronnan tyyppejä, jotka perustuvat toistensa tieto-opillisiin ja retorisiin eroihin ja niiden historiallisessa keskustelussa kehittyviin synteeseihin (Nichols 2001, 100–101). Synteeseillä tarkoitan moodien dialektisuutta, sitä kuinka jokainen tyyli on aina eräänlainen vastalause ja aidompaa todellisuuden tuntua lähentelevä moodi (Arthur 1993, 109). Nichols luettelee yhteensä kuusi erilaista dokumentaarista moodia; poeettinen, selittävä, osallistava, tarkkaileva, refleksiivinen ja performatiivinen. Aineistoni kannalta, tarkkailun kohteeksi tulevat selittävä, tarkkaileva, osallistava ja refleksiivinen tyyli.

Koska huomioni on katsojan tulkinnan ja ymmärtämisen tutkimisessa sekä dokumentaarisen aineiston tiedontuottamisen luonteessa, keskityn moodien tieto-opilliseen puoleen, joka rakentuu katsojalle havaittavaksi moodien esillepanosta. Moodien tieto-opilla tarkoitan niiden sisäistä kykyä havainnoida ja tallentaa maailmaa sekä muuntaa se uskottavaksi tietomääreeksi sosiaalisesta maailmasta.

Perusteeksi jokaiselle moodille on Nicholsin määritelmä dokumenttielokuvalle. Erotuksena fiktioelokuvalle Nichols pitää dokumenttielokuvan eroavana luonteena sen uskollisuudesta historialliselle maailmalle. (Nichols 2001, 2–3.) Dokumentteja määrittelee myös sen argumentatiivinen piirre; dokumentilla monesti halutaan puhua ääneen joku tietty väite historiallisesta maailmasta. Esimerkiksi “sota on helvettiä” (Nichols 2001, 73–74) tai että “Aurorassa ei ole venezuelalaislähtöisiä huumejengejä” (ks. Callaghan 20.9.2024).

Dokumentin argumentatiivista piirrettä määrittelee Nicholnsin mukaan dokumentin ääni, joka on jokaiselle dokumentille uniikki. Se ei välttämättä vertaannu kertojaan tai tekijään, vaan elokuvan sanoman ja juonen yhdistelmään. Ääni on dokumenttielokuvan diskurssi, elokuvan läpi virtaava henki, joka puhuu elokuvan kuvat ja sanat narratiiviksi. (vrt. Nichols 2001, 42–44.) Miellän Nicholnsin moodi-käsityksen maailman kielellisenä kuvailuna, jonka dokumentaristi esittää sekä puhuen että elokuvallisesti. Dokumentaarista ääntä voisi verrata elokuvakerronnan tyyliin, tosin nämä eivät ole yksi ja sama asia (Nichols 2001, 44). Tyyli tuleekin enemmän käsittämään äänen ja moodien yhdistelemänä, kaikkena kerronnallisena olemuksena, joka kokoaa juonta katsojan havaittavaksi.

Kun dokumenttielokuvien perusta on asetettu historialliseen maailmaan, voidaan moodit suhteuttaa dokumenttielokuvien representaation muotoon. Selittävässä moodissa dokumentin ääni tulee tarinamaailman ulkopuoliselta “jumalan ääni” -kertojalta, joka selostaa dokumentissa tapahtuvien asioiden esitystä (Nichols 2001, 105–107). Episteeminen luonne on objektiivinen ja yhtenäinen, missä kertojan auktoriteetti määrittelee haastateltavien henkilöhahmojen sanomia. Selittävä moodin retorinen piirre on sen vahva, itseään epäilemätön todellisuuden esitys. (Nichols 2001, 105–109; Arthur 1993; 113, 118.)

Katsojan näkökulmasta selittävä moodi on “ikkuna maailmaan”. Dokumentti esittää väitteen historiallis-sosiaalisen maailman todellisuudesta ja katsojan tehtäväksi tulee ottaa tieto annettuna. Todellisuus perustuu kuvien ja äänen realistiseen vaikutelmaan ja referentiaaliseen vastaavuussuhteeseen (vrt. Brylla & Kramer 2018, 169). Ymmärrettävyys taas perustuu todellisuus-paradigmaan sekä opettavaiseen sävyyn, joka dokumentin äänellä on (vrt. Nichols 1985, 260–261). Katsojan kykyä epäillä näkemäänsä torjutaan yksioikoisuudella, mikä ohjaa katsojaa ymmärtämään asiat “niin kuin ne ovat” (vrt. Arthur 1993, 118).

Selittävää moodia on helppo verrata perinteiseen, tasapuolisuutta ja objektiivisuutta korostavaan journalistiseen kerrontatyyliin, koska kummassakin tekijä puhuu niin ikään teoksen ulkopuolelta selostajana ja omistaa retorista auktoriteettia (vrt. Tuchman 1978, 106–107). Aineiston reportaaseissa selittävä moodi näkyy kaiken yhteenkokoavana kertojana ja kehystäjänä, sekä otosvalintojen asiallisessa ja lähtökohtaisesti objektiivisuutta tavoittelevassa kerrontasävyssä, jota dokumentin ääni järjestelee loogiseksi kokonaisuudeksi (vrt. Nichols 2001, 107).

Tarkkailevassa moodissa kamera havainnoi. Tarkkailevaan moodiin kuuluu sen empiristinen tiedon luonne. Asioita kuvataan vauhdista ja kameran katseella haetaan improvisoitua

vaikutelmaa käsivarakuvaudesta tunnetulla *cinema verite* -tyylillä. Tarkkaileva moodi on kaikista Nicholsin moodeista eniten tallentavin - painotus on autenttiselta vaikuttavan elämämaailman (*lebenswelt*) tallentamisessa, josta katsoja poimii merkityksiä tapahtumien seuraajana. (Nichols 2001, 109–114.)

Tarkkailevan moodin kuva- ja äänimaailman epistemia kumpuaa elämämaailman virranomaista havainnointia mukailevasta luonteesta. Vuorovaikutuksellisesti se luovuttaa osan auktoriteetistaan katsojalle. Harkitsemattomilta näyttävät kuvakulmat sekä ympäristön ääntä paljon sisältävät ääniraidat luovat vaikutelman uutismaisuudesta; tapahtuman tämänhetkisyystä ja kiinnittymisestä todelliseen, fyysiseen sijaintiin (vrt. Nichols 1985, 259). Keso hyödyntää tätä reportaasissaan esimerkiksi kuvaamalla mielenosoittajien vieressä olevia yksittäisiä jalankulkijoita tai juonenkäänteiksi tarkoitettuja kohtauksia, kuten Sebastian Tynkkysen ilmestymistä Mannerheimintien varrelle.

Osallistava moodi on reportaaseissa merkittävä dokumentaarinen moodi, mutta väitän sen olevan alisteinen reportaasien tapauksessa refleksiiviselle moodille. Osallistavassa moodissa kertoja liikkuu kameran takaa osaksi dokumenttia ja vuorovaikuttaa dokumentin henkilöhahmojen kanssa (Nichols 2001, 116–118). Keso esimerkiksi haastattelee Mannerheimintiellä ohikulkijoita kuvaamalla ensikosketuksen haastateltaviin ja antaa heidän joko puhua kameralle tai hänelle itselleen. Todellisuusvaikutelma säilyy, vaikka kuvattavat henkilöt saavat enemmän toimijuutta haastattelutilanteissa ja heidän sanomisensa voivat niin ikään liikuttaa kerrontaa eteenpäin dialogin kautta (Nichols 2001, 123; Nichols 1985, 264).

Tieto-opillisesti osallistava moodi antaa reportaaseille monisäkeisyyden vaikutelman. Haastateltavien näkökulmat tuovat reportaasien tekijä-tulokulmaan värikkyyttä ja monipuolisuutta; reportaasi alkaa vaikuttamaan enemmän keskustelulta hahmojen kesken kuin yksittäisen tekijän tarinoinnilla. Hyvä esimerkki tästä on Callaghanin reportaasin kohtauksesta, jossa hän seuraa Fabbricatoren ja ”V:n” väittelyä asuntolakompleksin edustalla.

Osallistava moodi on tapa, jolla Keso ja Callaghan esittävät haastattelut sekä luovat reportaaseihin hahmoja. Se on tapa, jolla he itse liikkuvat ensi kerran tarinan sisään ja tulevat osaksi uutistarinaa. Jos reportaaseja katsottaisiin pelkästään dokumentaareina, osallistava moodi olisi määrittävä dokumentaarinen moodi teoksissa. Osallistavaa moodia voi pohtia myös suhteessa uuteen journalismiin. Tom Wolfen (1972) säännöissä hahmojen tulisi olla mahdollisimman inhimillisiä ja heille pitäisi antaa mahdollisimman paljon tilaa.

Osallistavassa moodissa haastateltavat saavat 'ihmismäiset' roolit ja he ovat paljon enemmän kuin tyypilliset uutisen tai dokumentin puhuvat päät.

Refleksiivisessä moodissa ei voida puhua enää suoraviivaisesta todellisuusvaikutelmaan pyrkimisestä pelkästään muodollisin keinoin, vaan moodia määrittelee pikemminkin itsetietoinen ote. Refleksiivisen moodin tärkeimpiä tyyli- ja muotoilmaisu-omaisuuksia on esillä oleva, dokumentin tarinaan ja maailmaan sijoitettu kertoja. Siinä, missä tarkkailevassa ja selittävässä moodissa kertoja on joko kokonaan piilotettu tai sijoitettu tarinamaailman ulkopuolelle, sekä omistaa hierarkkisesti korkeimman aseman dokumentin äänessä, refleksiivisessä moodissa tekijä laskeutuu kuvattavien tasolle yhdeksi heistä. Todellisuusindeksi sijoittuu tällöin kuvattavien vastavuoruisuudesta tekijän ja haastateltavien keskustelutilanteiden aitouden tulkinnallisuuteen tekijä-tekstin ja katsojan välillä. (Nichols 2001, 125, 127–128.)

Tieto-opillisesti ja fenomenologisesti refleksiivinen moodi on eniten lähellä sosiaalifenomenologista vuorovaikutussuhdetta. Kun alamme käsitellä Schützian käsitteitä lähimaailman me-suhteesta ja kanssamaailman nuo-suhteesta, refleksiivinen moodi toimii vahvimpana linkkinä moodimallin ja sosiaalifenomenologisen tarkastelun välillä. Ennen Schütziä kytken lyhyesti edellä mainitut moodit vielä alustavasti kiinni katsojaan ja hänen heräämiseensä vaihtoehtoisella dokumenttielokuvallisella tarttumapinnalla.

Nicholsin mukaan dokumenteissa puhutaan katsojalle vuorovaikutteisesti. Yleisin dokumentin puhuttelun muoto on "*minä puhun heistä sinulle*" -muoto, jossa kertoja on tarinasta erillisenä oleva *Minä*, dokumentin subjektit *Heitä* (vrt. Schützian käsite *Noista* nuo-suhteessa) ja *Sinä* katsova subjekti. (Nichols 2001, 16.) Edellä esitetty muoto on yleisin, jonka löydämme Keson ja Callaghanin reportaaseista.

Katsojan olemus muuttuu, kun toimittaja siirtyy yhdeksi reportaasien hahmoiksi ja teoksien tapa puhua katsojalle muuttuu refleksiiviseen muotoon "*me puhumme meistä sinulle*". Katsoja ei ole enää tarkkailija, vaan neuvottelee tekijän kanssa aktiivisesti reportaasin merkityksistä. Refleksiivisessä tyyli- ja muotoilmaisu-omaisuuksissa kertoja-tekijä menettää oman hierarkkisen asemansa ja puhuttelee hahmona katsojaa. (vrt. Nichols 2001, 125; Arthur 1993, 149.) Katsojan ja tekstin vuorovaikutuksesta tulee kaksitasoista, jossa katsoja vuoropuhelee sekä tekstin että kertojan kanssa.

Katsojan ja tekijän kaksitasoista vuorovaikutusta voi selittää semio-pragmaattisella lähestymistavalla. Semio-pragmatiikka on semiotiikasta kumpuava elokuvateoria, jossa

elokuva nähdään kielenä ja kerrontaa ääntämisenä. Tässä tutkielmassa tuen dokumentaaristen moodien viestinnällistä tutkimusta Francesco Casettin (1998) semio-pragmaattisella lähestymistavalla, koska Nicholsin huomio dokumentin äänestä ja semio-pragmaattinen elokuvan kielen ymmärtäminen ääntämisenä (*enunciation*) menevät hyvin yhteen.⁵ Casetti erottelee teoksessaan *Inside the Gaze: The Spectator and the Fiction Film* (1998) useita eri elokuvan ääntämisen tapoja, joilla elokuva pystyy ulottumaan katsojan tajuntaan kiinni. Näistä tavoista minulle merkitykselliset ovat *interpolatio*, jonka Casetti määrittelee elokuvan katsojaa itsetietoisesti suoraan ja elokuvassa näkyvästi puhuttelevana ääntämisenä, ja elokuvauksellinen ääntäminen (*cinematographic enunciation*), jonka hän määrittelee elokuvan kuvaukseen piilotettuna, läpinäkyvänä ääntämisenä. (Casetti 1998, 24–27, 18–19.) Elokuvauksellista ääntämistä voi verrata dokumentaarisessa katsojan puhuttelun kontekstissa ”*me puhumme meistä sinulle*” -tyyliin (Nichols 2001, 18).

Reportaaseja tutkittaessa interpolatio on kertojan suoraa katsojan puhuttelua, eli kertojan uutispuheellista ääntä. Interpolatation erottaa siitä, että se on kohdistettu tiettyyn katsojaan ja se kohdistetaan kameraan tai linssiin päin. Elokuvauksellinen ääntäminen on taas dokumentaarista raaka-ainetta. Se on esimerkiksi kuvituskuvaa ja puhdasta elokuvallista ilmaisuja, esimerkiksi tarkkailevaa dokumentaarista moodia. (Casetti 1998, 21–27.)

Nicholsin moodien lisäksi hyödynnän Toni de Bromheadin (1996) dokumenttielokuvien kerronnallisia moodeja. De Bromheadin moodit lähtevät Nicholsin moodikäsitteen arvostelusta. De Bromheadin mukaan Nichols nojaa liikaa niiden vakavamielisyyden diskurssiin ja journalistiseen luonteeseen, eikä näe niiden luontaista tunteellista ja tarinallista ulottuvuutta. Siksi De Bromheadin moodit keskittyvät tarinankerronnan esitystapaan ja elokuvalliseen tyyliin. (de Bromhead 1996, 6–10.)

De Bromheadin kerronnallisista moodeista aineiston reportaasin sopivia ovat diskursiivinen ja lineaarinen. Diskursiivisessa moodissa kerrontaa ohjaa journalistinen kuvailutapa ja argumentaatiologiikka. Kerronta pyörii tällöin kuvattavan ilmiön havainnollistamisen ja selittämisen ympärillä ja ilmiöstä tehdään niin ikään tarina. Fokus voi olla esimerkiksi dokumentin esittämän ilmiön yksityiskohtien tai rutiinien kuvailussa. Linearisessa moodissa kerronta kietoutuu näytelmänomaisen juonen ympärille, jossa on päähenkilö ja hänen ongelmansa tai konflikti, joka vaatii ratkaisua. Linearisessa moodissa kerronta keskittyy

⁵ Semio-pragmatiikasta katso myös Roger Odin teos *Spaces of Communication: Elements of Semio-Pragmatics* (2022).

selvästi hahmoihin ja heidän näkökulmiinsa sekä uutistarinan havainnollistaman ongelman ratkaisuun. (ks. de Bromhead 1996, 13–15, 22–26, 35–37, 63–66.) Dokumentaaristen ja kerronnallisten moodien eroksi voidaan tiivistää se, että dokumentaariset moodit kokoavat maailmatietoa *argumentoivaksi* kokonaisuudeksi, jota katsoja haarukoi (tästä lisää myöhemmin), kun taas de Bromheadin kerronnalliset moodit koostavat maailmatietoa *tarinalliseksi* kuvaukseksi (vrt. de Bromhead 1996, 2–6).

3.2.2 Kognitiivinen elokuvateoria dokumentteja tutkittaessa

Minkälainen on sitten katsoja, joka prosessoi reportaasien elokuvallista ainesta dokumentaaristen ja kerronnallisten moodien perusteella? Kognitiivinen elokuvateoria lähtee ajatuksesta, jossa elokuva on katsojan ongelmanratkaisuprosessi, missä katsojan tehtäväksi tulee *konstruoida* eli rakentaa mielessään elokuvan juonen avulla esittämä tarina (Bordwell 1985, 9). Ongelmanratkaisu perustuu ajatukselle, jossa elokuvan katsominen on intersubjektiiivinen, tekijä-teoksen tuotantotapojen ja katsojan arkielämästä (*elämämaailmasta*) kumpuavien maailmojen välinen vuorovaikutussopimus (Bondebjerg 1994, 82–83, sit. Brylla & Kramer 2018, 104). Katsojan vastaanottotapa on tekstilähtöinen eli ymmärrys ja tulkinta rakentuu lähtökohtaisesti tekstistä ja sen kanssa vuorovaikuttamisesta. Tekstilähtöisyys tarkoittaa, että katsojan ymmärrys perustuu hänen kykyynsä rakentaa tarina juonen avulla. Juonen esittämät tarinalliset kehittelyt taas paljastuvat katsojalle vihjeiden tulkinnan kautta, jotka esitetään dokumentaaristen ja kerronnallisen moodien avulla. Moodit vastaavat uusformalistisen teorian käsitettä *tyyli*. Tyyli tarkoittaa kaikkia elokuvallisen esittämisen tapoja, kuten kuvausta, leikkausta tai esillepanoa, jota yksittäinen elokuva käyttää järjestelmällisesti elokuvan aikana viestittääkseen juonitietoa katsojalle (Bordwell 1985, 50).

Bordwellin (1989, 8–9) mukaan elokuvat viestivät tietoa kokoonpanoina, joita katsoja voi *prosessoida* neljän eri merkityskehyksen kautta; referentiaaliset merkitykset, eksplisiittiset merkitykset, implisiittiset merkitykset ja oireelliset eli symptomaattiset merkitykset. Näiden eri merkitysten avulla mysteerijuonen ratkaisussa katsoja luo erilaisia hypoteeseja juonenkulun aikana, jotka perustuvat hänen esitietämykseensä taikka tekstistä haarukoituihin skeemoihin. Skeemat ovat ajatuksellisia ohjekaavoja ja tulkintaohjeita, joilla ihminen järjestelee maailmasta havaittavaa tietoa ja suunnittelee omaa toimintaansa. Se on

yksinkertaisesti kokemukseen perustuvaa, järjesteltyä tietoa erilaisissa toimintaa ohjaavissa kaavioissa. (ks. Bordwell 1989, 132–137.)

Toisena tärkeänä tapana katsoja tulkitsee erilaisia tekstiä erilaisia merkityksiä Bordwellin käsittämien semanttisten kenttien kautta. Ne tarkoittavat merkillisiä eli semanttisia piirejä, joihin on kehystänyt joukko erilaisia merkkiryhmiä, jotka toimivat elokuvan viestimien merkitysten uloskoodaajana. Semanttiset kentät ovat siis se kulttuurinen tarttumapinta, jonka katsoja voi haarukoida merkillistettyä tietoa. (Bordwell 1989, 105–107.) Semanttisia kenttiä ja niiden tulkintaa sivuan myöhemmin vielä käsitellessäni Alfred Schützmin minä-tarkkailijan merkityksiin ja kokemukseen perustuvia, skeemoja vastaavia tulkintakaavoja. Bordwellin ehdottomat skeemat ja semanttiset kentät löytävät elokuvallisen tarttumapintansa poetiikasta eli muodollisista esillepanon elementeistä, kuten leikkaus ja kuvaus, joita kuvaan tutkielmassani moodeilla ja immersion piirteillä.

Kognitiivista lähestymistapaa on sovellettu lähinnä näytelmäelokuvaan. Yhtä kaikki, Catalin Brylla ja Mette Kramer (2018) esittävät tutkimusartikkelissaan dokumentaarille elokuville erityisen kognitiivis-pragmaattisen viitekehyksen, jolla dokumentteja pystyttäisiin tutkimaan kognitiivisesta tulokulmasta. Kaksikon teoreettinen viitekehys tiivistyy neljään osa-alueeseen (ks. *ibid*, 168). Todellisuuksien esittämiselle katsoja voi päätellä reportaasin paikkansapitävyyden. Hahmoihin sitoutuminen sekä tunteiden ja kokemusten omaksuminen ovat immersionistisen uutiskerronnan ominaispiirteitä. Dokumentaarilla konventioilla Brylla ja Kramer viittaavat katsojan kykyyn tunnistaa edellä keskusteltuja dokumentaarisia moodeja todellisuuden esitystavoiksi.

3.2.3 Fenomenologinen tarkkailu katsojan henkiin herättäjänä ja fenomenologian suhde kognitiiviseen elokuvateoriaan

Tuon kuvittelun katsojan tutkimukseen mukaan vielä yhden teoreettisen tulokulman, nimittäin fenomenologian. Sen avulla kykenen tutkimaan reportaaseja katsojan tulokulmasta sekä abstraktin sosiaalisen tiedon havaitsemisen kautta (ks. Schütz 2007, 52–54). Hyödynnän idealistisen katsojan tutkimiseen Schützmin lainaamaa Max Weberin luomaa käsitettä *ideaalityyppi*, joka kuvastaa *kuviteltua* tarkkailtavaa ihmistä tai ihmisryhmää (ks. Schütz

2007; 320, 324–326). Käytän tästä eteenpäin käsitettä *henkilöideaalityyppi* kuvastamaan Weberin alkuperäistä tarkoitusta kuvitellun vuorovaikutuskumppanin kontekstissa.

Sosiaalifenomenologiassa henkilöideaalityyppi edustaa minä-subjektin kuvittelemaa toista nuo-subjektia, johon minä-subjektin tarkkaileva huomio kiinnittyy, mutta jonka mielenmaisemaa ja ajattelua minä-subjekti ei voi tavoittaa tunnistavasti (Schütz 2007, 320). Nuo-subjekti elää Schütz in nimittämässä *kanssamaailmassa*, joka sijaitsee toisessa aika-tila - paikassa kuin minä-subjektin elämä. Schütz in teoriassa ihmisen arkielämän tarkkailumahdollisuudet rajoittuvat kolmeen eri maailmaan; Minä-subjektin fyysisessä ympäristössä olevaan *lähimaailmaan*, Minä-subjektin välitteisessä eli medioidussa muodossa esiintyvään edellä mainittuun kanssamaailmaan ja minä-subjektia ajallisesti kokonaan edeltävään historialliseen esimaailmaan (Schütz 2007, 258–259).⁶

Henkilöideaalityyppikäsitteellä Schütz pyrki ratkaisemaan sosiologiassa menetelmällisen ongelman, jossa yhteiskunnallinen tarkkailija ei voi saavuttaa tarkkailtavan sielunkokemuksia.

Schütz in mukaan henkilöideaalityypin tarkkailu ei ole kuitenkaan menetelmätapa vain yhteiskuntatieteilijöille, vaan myös arjen elämän tarkkailun tapa tavalliselle ihmiselle. Hänen mukaansa yhteiskuntatieteilijä rakentaa oman tieteellisen katsantatavansa tavallisen ihmisen katsantatavoista lähtien, mutta asennoituu tarkkailuunsa eri lailla, eri intressein, eri ongelmanasetteluin ja eri keskittymiskyvyllä. Hänen huomionsa on omalle tutkielmalleni osuva lähtökohta, sillä uutisten kuluttaja on sinällään arkielämän ihmisen ja yhteiskuntatietelijän välimuoto – hän on yhteiskunnallinen tarkkailija. Uutisten kuluttajan huomio rakentuu yhteiskunnalliseen maailmaan sitä tutkivalla ja siitä huomioita esiin nostavalla asenteella. (Schütz 2007, 254–256.) Hänenlaistaan ihmistä voisi verrata dokumenttielokuvien katsojiin, jotka kohottavat huomionsa dokumentteja katsomalla historialliseen maailmaan ja sen ilmiöihin (vrt. Nichols 2001, 1–2).

Arkielämän kanssamaailman tarkkailijana kuviteltu idealistinen katsoja osaa tulkita ja ymmärtää uutisten kaltaisissa mediamuodoissa esitettyä tietoa tavalla, jota Schütz kuvailee *luonnolliseksi asenteeksi*. Luonnollinen asenne on yksinkertaisesti sanottuna tapa tarkkailla maailmaa, jossa maailmassa esiintyviä asioita otetaan annettuna. (Schütz 2007; Tuchman

⁶ Mainittakoon, että Schütz puhuu kanssamaailman kahden ihmisen suhteesta välitteisenä suhteena, eikä suoraan mainitse sanaa media. On kuitenkin ilmiselvää, että medioidut ympäristöt, olivatpa ne sitten kirjoitettua tekstiä, valokuvia, live-videota tai puhuttaen selitettyä kuvausta toisesta ihmisestä (jota Schütz käyttää kirjassaan esimerkkinä), kyse on medioitumisesta.

1978, 186–187.)⁷ Toisin sanoen, niiden todenperäisyyttä ei epäillä. Reportaasien tarkkailussa tämä näkyisi huomiona, että Mannerheimintie on Helsingin keskustassa, aivan Kampin vieressä oleva tie ja sen vieressä on Suomen tasavallan päätöksiä säätelevän poliittisen eliitin työpaikkana toimiva Eduskuntatalo, jonka eteen kokoontuu aika ajoin mielenosoittajia vastustamaan valtakunnan poliittisia suuntia.

Kanssamaailman eli välitteisesti minä-subjektille esillä olevan maailman tarkkailu lähtee luonnollisesta asenteesta. Se on mediassa esitettyjen asioiden piirtämistä oman mielen kalvoille ja yleisten lainalaisuuksien tajuamista. Liikkuvaa kuvaa tarkkailtaessa ja tulkittaessa, luonnollista asennetta voisi verrata siihen, kuinka katsoja ikään kuin omaksuu jokaisen yksittäisen elokuvan kerrontamoodin, eli elokuva luonnollistaa katsojalle omaksuttavaksi jonkun maailman tarkkailun tavan (vrt. Bordwell 1985, 30; Nichols 2001, 100). Esimerkiksi Callaghanin kansanmielisen juontotavan sekä eri haastateltavien välillä vaihtelevan leikkausrytmin. Luonnollisella asenteella katsoja tajuaa myös dokumentin pääpiirteet; kuinka eri paikat yhdistyvät saman tapahtuman takia yhdeksi kokonaisuudeksi, samalla tavalla kuin eri ihmisten kommentit rakentuvat yhdeksi isoksi kommentaariksi tapahtumasta, olkoon se sitten Elokapiinan mielenosoitus tai kärjistynyt poliittinen tilanne amerikkalaisessa pikkukaupungissa.

Schützin (2007) mukaan kanssamaailmaan minä-subjekti suhtautuu huomioimaansa maailman esiintymisiin (joita hän kutsuu valmisteiksi) vaihdellen luonnollisen asenteen ja epäilevän eli reflektoivan asenteen välillä, riippuen siitä kuinka annettuna hän ottaa saamansa tiedon (sit. Tuchman 1978, 186–187). Kanssamaailmassa minä-subjekti ei ikinä pääse tarkistamaan välittömästi, onko hän ymmärtänyt nuo-subjektin eli toisen ihmisen sanomisia. Jos kanssamaailman nuo-subjektin kanssa vuorovaikutetaan välitteisesti esimerkiksi kirjeen, sosiaalisten käytöstapanormien tai toisen välittämän puheen välityksellä, toisen sielunelämysten ja aidon ymmärtämisen mahdollisuus hämärtyy. Silloin minä-subjekti lähes automaattisesti alkaa epäillä havainnoimaansa tietoa ja reflektoivan asenteen kautta pyrkii löytämään merkittävimmän mahdollisimman subjektiivisen merkitysyhteyden nuo-subjektista. (ks. Schütz 2007, 319–320, 322, 324–329, 342–344.)

Schützin esittämän luonnollisen asenteen ja epäilevän asenteen erottaa skemaattinen prosessi nimeltä *tulkintakaava* sekä objektiiviset ja subjektiiviset merkitysyhteydet. Tulkintakaava on

⁷ Tekniseksi selvennykseksi: Tuchman ei totta kai siteeraa Veikko Pietilän suomentamaa teosta, vaan oman aikansa yhdysvaltalaista painosta samaisesta kirjasta. Olen tässä merkinnyt sen kuitenkin Vastapainon versioksi.

ihmisen päättelykyvyn ja havainnointikyvyn myötä olemassaoleva tapa prosessoida maailmasta vastaanotettua tietoa ja toimia sen pohjalta. Tulkintakaavat perustuvat tyyppittelyihin ja entisiin kokemuksiin. Samalla lailla kuin Bordwellin skeemat, ne ovat elettyyn kokemukseen perustuvia käyttäytymisen ja päättelyn pohjapiirustuksia, joilla omaa ja toisten käyttäytymistä (puhetta, eleitä, teoksia) tulkitaan. (Schütz 2007, 331–333.) En näe Schützin tulkintakaavoilla ja Bordwellin skeemoilla mitään huomattavaa eroa, joten käytän niitä tästä eteenpäin samaa käsitettä merkiten synonyymeinä. Käytän kumpaakin termiä perustuen sille, kummasta teoriaperinteestä ammennan missäkin kohtaa. Kun esimerkiksi käyn läpi juonen ratkaisemista skematisoinnin avulla alaluvussa 5.3., käytän termiä skeema.

Schützin (2007, 349–350) teoksessa hänen esimerkkinsä ovat arkielämän ilmiöitä, kuten postin lähettäminen tai oman istumapaikan löytäminen junassa. Omassa tutkielmassani esimerkillinen tulkintakaava voisi kuvata, kuinka katsoja alkaa ymmärtämään dokumentaarista kerrontaa: Miten hän tajuaa dokumentin kertojan puhuvan Elokapinasta ymmärtämällä Elokapinasta näytettyjen otosten ja henkilöiden puhuman kommentaarin asiayhteyden, ja kuinka haastateltavien sanavalinnat kertovat heidän suhtautumisestaan Elokapinaan.

Aiemmin mainitsemassani luonnollisessa asenteessa liikutaan yksinomaan Schützin lanseeraamissa objektiivissa merkitysyhteyksissä, jotka tarkoittavat edellä mainitun asiayhteyden yleisiä piirteitä, Schützin kutsumia elämäntyyppien tyyppejä, joilla on vastaavuussuhde objektiiviseen totuuteen ja yleisiin käsityksiin tosiasioista. Schütz tarkoittaa objektiivisilla merkitysyhteyksillä likiarvoisesti sitä, mitä Bordwell hakee referentiaalisilla ja eksplisiittisillä merkityksillä. Yksinkertaisesti objektiivisissa merkitysyhteyksiässä ei ole kenenkään tarkasti määriteltävän subjektin asettamaa merkitystä. (Schütz 2007; 332, 317–319.) Olemme risteyksessä, jossa sosiaalifenomenologia ja kognitiivinen elokuvateoria kohtaavat. Vaikka käsitteet eivät vastaa toisiaan aivan yksi-yhteen, käytän niitä merkitsemään samaa ihmisen tiedonkäsittelyn moodia eli otaksuttua objektiivista, kummankin osapuolen havainnoimaa tietoa.

Schützin (2007, 332) mukaan objektiiviset merkitysyhteydet ovat kahden vuorovaikuttajan saavutettavissa, eikä niiden ymmärtämiseen tarvita toisen osapuolen mielenelämysten pariin pääsemistä - saati merkittävää, tulkinnan kautta saatua tietoa. Ne ovat esillä ihmisten sanomisissa ja medioissa itsestään selvyysinä ja niillä on tietyn vuorovaikutustilanteen yhteydessä joku tilanteeseen liittyvä tarkoitus. Esimerkiksi, kun Callaghanin dokumentissa

haastatellaan ihmisiä, on heidän ensisijainen objektiivinen merkitysyhteytensä se, että heillä on jotain arvoa dokumentille, joten heidän on oltava jollain oikealla tavalla sidonnaisia Auroran elämään, olemalla paikallisia tai dokumentin aiheen asianomaisia muulla tavalla.

Epäilevässä asenteessa⁸ tulkintakaavat monimutkaistuvat ja kerrostuvat. Annettuna ottamisesta siirrytään ongelmanratkaisuun. Yksittäisestä tulkintakaavasta, jossa kuvan ja puheen asiayhteys ja Elokapinan yhteys ympäristönsuojeluun ymmärretään, siirrytään useiden eri tulkintakaavojen hyödyntämiseen. Asioita ei voi ottaa enää annettuna, sillä reportaasissa esitetyt asiat alkavat liikkua mustavalkoisista yksinkertaisuuksista värikkäisiin mielipidekysymyksiin, joita katsoja ei voi enää hyväksyä tai mitä hän ei tarkalleen ymmärrä⁹. (vrt. Schütz 2007, 335–337, 339.)

Schützin epäilevän asenteen tulkintakaavat rakentuvat objektiivisten merkitysyhteyksien alakerrostumasta kohti subjektiivisia merkitysyhteyksiä (ks. Schütz 2007, 345). Näissä tulkintakaavoissa liikutaan kohti tarkkailtavan viestijän subjektiivisia mielenelämyksiä, koska syvempi ymmärrys hänen viestittämästään asiasta on tarpeen. Tarkkailtava viestijä on monitahollinen subjekti; hänellä voidaan viitata joko dokumentin tekijään ja dokumentin ääneen tai dokumentissa esiintyviin henkilöihämiin, koska saatamme keskittyä ymmärtämään heidän puheenvuorojensa sanomaa. (vrt. Nichols 1985, 266–267.) Dokumentin henkilöihämi ei ole henkilöihämin perustana toiminut oikean maailman ihminen, vaan dokumentin tekijän representaatio, joka on oletettavasti uskollinen kuvaus siitä oikeasta ihmisestä (vrt. Austin 2016, 415; Schütz 2007, 342–344, 345–347)

Subjektiivisissa merkitysyhteyksissämme keskitymme tulkitsemaan saamaamme viestiä rakentaen siitä päässämme kuvan perustuen ymmärrykseemme henkilöihämin *sielunelämästä*¹⁰ (vrt. Schütz 2007, 345). Esimerkkinä Keson Elokapina-dokumentissa pariskunta, joka suhtautuu kriittisesti Elokapinaan ja pitää heidän toimiaan kadulla laittomana.

⁸ Epäilevä asenne tarkoittaa havaitun sielunelämyksen, minun tai sinun tai noiden, jälkeenpäin tehtävää reflektointia. Sosiaalisen maailman merkityksekkäässä rakentumisessa Schütz käyttää sanaa reflektio, mutta *Making News* -kirjassa Gaye Tuchman tiivistää reflektioivan katseen nasevasti epäileväksi asenteeksi. Termit perustuvat Edmund Husserlin fenomenologisen reduktion teesiin, jossa havaitun kokemuksen ilmiömäisyyttä tutkiaan tarkastelemalla sen rakentuneellisuutta (ks. Schütz 2007, 97–98).

⁹ Esimerkiksi, jos katsojan lähtökohta olisi alun perinkin, että Elokapinan ajatusmaailma on hölynpölyä, niin hänen on alun perinkin silloin hyvin vaikea päästä kärryille, mistä dokumentissa esiintyvät aktivistit puhuvat, kun he sanovat omia kansalaistottelemattomuus-keinojansa tarpeelliseksi.

¹⁰ Schütz käyttää ihmisen ajatuksen kulusta ja maailman tajuamisesta termiä sielunelämä.

Katsojina kiinnitämme huomioita heidän pukeutumiseensa, puhetyyliin sekä kommentoinnin tapaan.

Tällaisten merkityksien pohjalta katsoja luokittelee havaitsemiaan merkityksiä eri kehystämällä. Gaye Tuchmanin (1978, 192–193) mukaan kehystäminen on yksi uutisoinnin ensisijaisista tiedonluonnin muodoista, sillä niillä jäsenellään maailmaa. Kehystäminen toimii niin toimittamisen aikana kuin uutisten vastaanottamisessa. Kehys-teesi on alunperin kanadalaisen sosiologin Erwin Goffmanin (1974) ihmisten arkipäiväistä ajattelua käsittelevästä teoriasta. Goffmanin ja tätä myötä myös Tuchmanin (1978, 192–194) mukaan kehykset järjestelevät jokapäiväistä elämää paremmin ymmärrettäviksi luokkaryhmiksi, jotka merkillistävät asioita luokkittelemalla niitä erillisiin kategorioihin. Kehyksiä tulee ajatella skeemojen rykelminä mitkä-asiat-kuuluvat-joukkoon -periaatteella.

Mutta miten tarkalleen katsoja hankkii ja käsitteellistää havainnoimansa tiedon ja muuntaa sen subjektiivisten merkitysyhteyksien tulkinnaksi? Vaikka dokumentin henkilöhahmojen tarkkailu on katsojalle kanssamaailman tarkkailua, koska katsoja-subjektin ja henkilöhahmo-subjektin aika-tila -ympäristö on eri ja jakamaton, tallennetussa mediassa nuo-suhde saa lähimaailmallisia ominaisuuksia. Schütz in mukaan yksi kanssamaailman vuorovaikutussuhteen vaatimuksia on edes teoreettinen mahdollisuus päästä lähimaailman vaikutussuhteeseen artikuloitun toisen kanssa tai mahdollisuus tehdä havaintoja hänen käyttäytymisestään ja sielunelämyksistään välitteellisellä tasolla. Schütz ei käsittele teoksessaan oman aikakautensa tallentavien massaviestimien, radion ja elokuvan, vaikutusta kanssamaailman havainnointiin. Hän kuvailee lähimaailman vuorovaikutussuhdetta, eli me-suhdetta, muutamilla tarkoilla piirteillä. (Schütz 2007, 321–325.)

Me-suhteessa kaksi vuorovaikuttajaa käyttävät toistensa fyysistä siinä-oloa, heidän kehojaan, sielunelämiensä kokemusten viestittämiseen. Kasvoista ja eleistä tulee siis sielunelämien tarkkoja viestimiskeinoja sanavalintojen ja äänenpainon ohella. (Schütz 2007, 213–214, 289–290.) Schütz in aikalainen ja myös Henri Bergsonin elämänfilosofiasta ammentava elokuvateoreetikko Bela Balázs kirjoittaa, että elokuvan visuaalinen esitystapa on uusi universaali kieli, jossa elokuvan hahmojen fysiologiasta, kehollisesta esityksestä, tulee katsojan tulkintakenttä (Balázs 1952, 41–43; ks. Koch & Hansen 1987, 167). Yksittäisistä eleistä, kuten kyynelistä, tulee mukaan tarkkoja viestimisen eleitä, joilla katsoja tulkitsee hahmojen välityksellä elokuvassa kerrottua tarinaa (Brylla & Kramer 2018, 169–170).

Se mitä Schütz ja Balazs siis omilla huomioillaan hakevat, on tiedon tarkkuus ja intiimiys. Kehon eleet ja nähty todistusaineisto toimivat vihjeinä, viittauksina tunteisiin ja mielenelämyksiin, henkilöhahmon toiminnan merkityksiin ja tarkoitukseen. Tarkoitukseksi tulee tällöin päästä käsiksi dokumenttien henkilöhahmojen puheiden motivaatioon, jota Schütz kutsuu *jotta*-vaikuttimeksi. *Jotta*-vaikutin on Schütz (2007, 165, 335) mukaan jokaisessa ihmisen toiminnassa mukana oleva motivaation selvä julkilausunta. Keson reportaasin pariskunta sanoo, että Elokapina rikkoo lakia, jotta he saavat ilmaista oman tyytymättömyytensä elokapinan periaatteille ja toiminnalle.

Vuorovaikutustilanteessa toisen/*nuon jotta*-vaikutin (syy, miksi toimia tietyllä tavalla) muodostuu vastaanottaja-*minän* päässä *koska*-vaikuttimeksi. Jotta muuttuu *minän* päässä koska-muotoon, koska *minä* tulkitsee toimintaa vasta jälkikäteen, taas kun toimija, *toinen*, suunnittelee omaa toimintaansa etukäteen. (Schütz 2007, 170–171, 303–304.) *Koska*-vaikutin on myös *minä*-subjektin tulkintakaavojen ydin, oman tulkintani kautta yhdistelemieni tulkintakaavojen summa. Esimerkiksi Keson Elokapina-dokumentissa esiintyvä aktivistijohtaja Anton selittää Elokapinan toimia Mannerheimintielle tapana kiinnittää huomiota heidän poliittiseen eetokseensa, mikä on kansallisen ilmestopolitiikan muutos. Antonin *jotta*-vaikutin ”mielenosoitamme, jotta kansa kerääntyy ympärillemme” muuntuu katsojan päässä koska-muotoon.

Katsojan tehtävänä on selvittää kenenkin motivaatio, eli subjektiivinen merkitysyhteys, ilmaista ja toimia. *Jotta*/*koska*-vaikutin on täten syyn kautta saatu merkitys, joka lisää katsojan ymmärrystä sekä henkilön kommentista että sen merkitystä dokumentille - joka vuorostaan auttaa ymmärtämään dokumentin argumenttia jonkin asian luonteesta. Keson tapauksessa tämä on Elokapinan luonne ja tarkoitukset omassa toiminnassaan. Callaghanilla se on Auroran siirtolaisten asuttamien kerrostalokompleksien vaarallisuuden todellisuusperä ja siirtolaisten asema paikallisessa yhteisössä.

Objektiiviset ja subjektiiviset merkitysyhteydet ovat siis ikään kuin ”kulkuohjeita” katsojan tulkintaprosessissa, jossa hän suunnistaa kohti lopullista merkityksenmuodostustaan. Merkitysyhteydet auttavat selvittämään, mistä dokumentissa on kyse ja mitä sillä halutaan sanoa eri ihmisten kommenttien kautta. Merkitysyhteydet rakentuvat yksittäisten kommenttien merkityksistä kohti niiden reportaasin viestimää suurta kokonaisuutta. Kognitiivisessa elokuvateoriassa eri lukutapojen tunnustamia merkityskokonaisuuksia

käytetään tyylillä esitetyn juonen muodostamaan ongelmanratkaisuun, jolla selvennetään elokuvan tarina ja sanoma (ks. Bordwell 1985, 49–53).

Fenomenologian ja kognitiivisen teorian ero perustuu tekstin tulkinnan menetelmällisiin eroihin. Vaikka kummassakin teoriasuuntauksessa merkitykset ovat kielellisiä ja ne käsitetään semanttisesti, sosiaalifenomenologiassa merkitykset ovat sidottu ihmisten havaintokokemuksiin. Kognitiivisessa elokuvateoriassa vuorovaikutus perustuu taas näiden havaintokokemusten hyödyntämiseen elokuvallisen tiedon prosessoinnissa.

Sosiaalifenomenologia ja kognitiivinen elokuvateoria siis istuvat pragmaattisen maailmantulkinnan eri puolilla; toinen on filosofinen tutkinta, toinen prosessuaalinen ratkaisutapa.

Ero kognitiivisen elokuvateorian ja sosiaalifenomenologian välillä on tärkeää tuoda esille, koska niiden useat risteämiskohdat voivat hämätä lukijaa olettamaan niiden olevan paralleelleja teorioita. Oman tutkielmani kannalta olen halunnut käyttää kumpaakin teoriaa senkin takia, että kognitiivinen elokuvateoria on hyvä käsittelytapa dokumentaarisen tarinan analysoimiseen (ks. esim. Brylla & Kramer 2018). Fenomenologinen katselutapa antaa taas filosofisen perustan reportaasien katsojatulokulmasta tutkimiseen. Tästä selviää myös kahden teoriaperinteen toinen ero: kognitiivinen teoria on alhaalta-ylöspäin rakentuva teoria ja lähtee tekstistä, tuoden katsojan maailman tekstiin. Sosiaalifenomenologia on taas ylhäältä-alaspäin liikkuva teoria ja lähtee taas katsojan maailmasta, tuoden tekstin hänelle. Seuraavaksi siirryn aineiston käsittelyyn.

4 Kun katsoja kohtaa reportaasin: Aineiston käsittely

Aineistoa käsitellessäni käyn läpi katsojan videoreportaasin fenomenologisen katsomiskokemuksen analyysin kautta, kuinka Keson ja Callaghanin videoiden ymmärrettävyys rakentuu ja konkretisoituu kuvitellun katsojan päässä. Ensimmäiseksi tutkielmassani määrittelen videoreportaasin elokuvallisen esillepanon todellisuuskäsitykset, eli dokumentaarista moodeista ammentavan epistemian, jonka avulla reportaatit ohjaavat katsojaa käsittämään elokuvaa todelliseen kanssamaailmaan (ja täten myös mahdolliseen lähimaailmaan) sijoittavana.

Moodien epistemiaan keskittymällä analysoin dokumenttielokuvan maailmaa, eli sen medioitua esitystä sosiaalisesta maailmasta, jonka katsoja tunnistaa ruudun ulkopuolella olevaksi, johon hänellä on ainakin teoriassa mahdollisuus mennä myös lähimaailmallisesti eli fyysisesti (vrt. Schütz 2007, 324–325). Kyse on katsojan maailman käsittämisestä maalaisjärjellä eli vastaavuussuhteiden etsinnällä ja havaintotavoista audiovisuaalisen teoksen äärellä. Havaintotavoilla tarkoitan uutisten kuluttajan tapaa haarukoida tietoa hänen omien huomiokäytäntöjensä kautta, joihin vaikuttavat esimerkiksi skemaattinen vertailu muihin saman aiheen uutisiin tai samantyyliisiin uutisiin sekä uutisarvon aistiminen oman uutismaailmankuvan mukaan. (Boyer 2010, 248–249.)

Katsojan todellisuusvastaavuuskäsitystä ja hänen havaintotapansa tutkiakseni kohdistan analyysini katsojan kognitiiviseen prosessiin. Kutsun prosessia tutkielmassa uppoutumisymmärtämiseksi, sillä immersionistisen kerrontatyylin mukaisesti, katsojan täytyy “upota” ja “sulautua tarinaan”, jotta hän voi ratkaista uutisen mysteerijuonen ja ymmärtää uutistarinan. Uppoutumisymmärtäminen mukailee pitkälti David Bordwellin (1989) katsojan ymmärryksen ja tulkinnan pohjalle rakentuvaa ongelmanratkaisu- eli *inferenssi*-teesiä, jossa ongelmanratkaisu on merkityksen rakentamista (*meaning construction*) tyylin, juonen eli *sujetin* ja *fabulan* eli tarinan avulla. Seuraavaksi käsitelen katsojan ja reportaasien maailmojen kohtaamista.

4.1 Reportaasin ja katsojan maailmat

Porottava keskipäivä Helsingin keskustassa, jossa autoruuhkaa riittää ja tunteet käyvät kuumana niin kadulla kuin rattien takana. Ilmastoaktivistien etujoukkoliike Elokapina on vallannut pätjän Mannerheimintietä Eduskuntatalon edestä osana heidän Kesäkapina-kampanjaansa ja vaikeuttanut pääkaupungin liikennettä. Tämä ei ole ensimmäinen kerta, vaan aktivistiryhmä on jo aiemmin herättänyt niin ylistystä kuin aggressiivista närkästyneisyyttä suomalaisten mielissä. Silti yleisen paheksuvan ja jopa vihaisen mielipiteen taustalla tuntuu olevan tietämättömyyden verho. Ylen toimittaja Jaakko Keso jalkautuu mielenosoitukseen ja kertoo katsojalle tarkoitusperiään. Hän käy läpi, kuinka ihmisillä riittää mielipiteitä Elokapinasta ja siitä, saavatko ilmastoaktivistit tukkia tien Helsingin keskustassa. Vasta sen jälkeen, ikään kuin oman mielipiteen motiiviksi, sanotaan ettei tällaista mielenosoittamista hyväksytä. Mikä siis on Elokapina, ja miksi se on niin mielipiteitä jakava asia, Keso kysyy katsojalta.

Kerronnallisesti Keson reportaasi noudattaa dokumentaarista kaavaa, joka yhdistelee diskursiivista, argumentaatiologiikalla etenevää ja lineaarista, henkilöhahmoa vaivaavaa ongelmaa ratkovaa kerrontatyyliä (ks. Nichols 2001, 30; de Bromhead 1996, 35–37). Reportaasin tarinallisen kaaren sisälle rakentuu katsojalle käsitys jutun kuvaamasta maailmasta, perustuen tekijän argumenttiin sosiaalisen elämämaailman ilmiöstä, tässä tapauksessa ilmastoaktivisteista. Tarinan luomaan maailmankuvaan päästään katsojan ja liikkuvan kuvan yhteistyöllä, jossa katsoja, kohdistamallaan havaintoreflektionsa, ymmärtää ja tulkitsee videon argumentaatiologiikkaan perustuvan juonellisen esityksen reportaasin ihmismaailmasta tietystä näkökulmasta rajattuna. Katsojan tarinamaailman hahmottamisen prosessia kutsutaan konstruoinniksi (Bordwell 1989, 3).

Videoreportaasissa otokset Helsingistä, mielenosoittajista ja kansalaisten välisistä keskusteluista rakentuvat ajallisesti toistensa päälle, luoden katsojalle käsityksen videon esittämästä fyysisestä maailmasta. Katsoja näkee helsinkiläiset henkilöhahmot, heidän ympäristönsä ja heidän käyttäytymistään, joita hän vertailee omaan, aiempaan käsitykseensä, miltä Helsingissä on hänen päässään näyttänyt, minkälaisia ihmisiä siellä on hänen käsityksensä tai muistinsa mukaan ollut ja miten he ovat todennäköisesti käyttäytyneet tai miten ihmiset hänen mielestään nyt yleisesti käyttäytyvät (vrt. Bordwell 1989, 136–138).

Kysymys on reportaasin heijastamista tilanteista, eleistä ja puheista, joita katsojaa tulkitsee objektiivisten ja subjektiivisten merkitysyhteyksien kautta, jotka taas perustuvat hänen referentiaalisten merkitystensä ymmärtämiseen (Schütz 2007, 224–245, 225–228). Schütz

kutsuu tätä ihmisen tiedostavaa havaitsemisen kokemusta elämämaailmassa olemiseksi. Sosiaalifenomenologiassa ihmisen kokemukset muodostavat hänen käsityksensä ympäröivästä maailmasta ja sen ominaisuuksista. Käsitys rakentuu havainnoista ja jaetuista käsityksistä maailmasta. Niillä ihmiset pyrkivät muodostamaan omaa ja jaettua todellisuudenkuvaansa. (Tuchman 1978, 182, 184.)

Edellä mainitut asiat ovat itsessään pelkästään kuvaavia ja vailla tarkkaa merkitystä, mutta reportaasin kontekstissa ne merkillistetään osaksi tarinamaailmaa, eli *diegeesiä*, ja täten ovat osa todellisuuden rakentuneisuutta. Reportaasissa esiintyvillä asioilla ja esineillä on siis jotain mediatekstin ulkopuolista todellisuutta vastaava luonne, jonka katsoja pystyy tunnistamaan ja täten yhdistämään sen reaali maailman todellisuudessa esiintyviin asioihin ja esineisiin. Asioiden ja esineiden vastaavuussuhde merkillistää reportaasin viestimät sanomat ja argumentaatiot sosiaalisesta maailmasta kumpuaviksi (vrt. Nichols 2001, 21).

Kun katsojan maailmantajuamisen piiri, jossa hän fenomenologisesti ymmärtää asioita edellä mainitulla tavalla, kohtaa reportaasin maailmantajuamisen piirin, jota kutsun elokuvan maailmaksi, voidaan puhua *katsojan ja maailman kohtaamisesta*. On hyvä muistaa, että reportaasin maailma tarkoittaa tekijän rakentamaa maailmaa, jota katsoja kokoaa yhteen.

Keson ja Callaghanin reportaasit rakentuvat narratiivisesti mysteerijuonelle, joka kertoo polarisaatiotarinaa David Bordwellin (1985, 49–53) kerronnallisen käsittämisen tyyli/juoni/tarina -teesin mukaisesti. Katsojalle mysteerijuonen ratkaisu ja täten polarisaatiotarinan näkeminen tarkoittaa tutkielmassani uutissanoman ymmärtämistä. Jotta katsoja voi ymmärtää Keson tai Callaghanin videoreportaasien viestimän tiedon, hänet on tekijän toimesta asennoitava ymmärtämään. David Bordwellin (1989, 7–10) mukaan audiovisuaalisia, elokuvallisia teoksia katsoessaan vastaanottaja lähestyy niitä neljällä eri vaihtoehtoisella lukutavalla, jotka hän jakaa *ymmärtävään* (referentiaalinen ja eksplisiittinen) ja *tulkinnalliseen* (implisiittinen ja oireellinen) lukutapaan.

Katsoessaan journalistis-dokumentaarisia Keson tai Callaghanin videoreportaaseja, voidaan olettaa, että katsoja ensisijaisesti keskittyy juuri ymmärtämisen piiriin kuuluviin lukutapoihin, sillä reportaasit viestivät lähtökohtaisesti tarinatietoa eksplisiittisesti, kaikkien havainnoimasta objektiivisten merkitysyhteyksien piiristä. Se ei kuitenkaan sulje pois tulkinnallisia lukutapoja, sillä reportaasien viestimä aihe tai sanoma voi haastaa katsojan todellisuuskäsityksen tai aatteellisen vakaumuksen (vrt. Hall 1980, 344). Elokapina-reportaasin kohdalla katsoja voi hypoteettisesti pitää liikettä suomalaiselle yhteiskunnalle

vaarallisena ääriliikkeenä¹¹, ja tulkita Keson tekevän reportaasillaan poliittista viestintää liikkeen puolesta.

Jotta reportaasi ei laukaise katsojaa lukemaan teosta ensisijaisesti tulkinnallisella tavalla, on videoreportaasin määriteltävä ja kehystettävä itsensä niin, että katsoja lukee teosta todellisuudesta ammentavana uutisena (vrt. Ridell 1998, 286, sit. Nissi 2015, 40). Käyn seuraavaksi tämän kehystysprosessin läpi eli miten aineiston videoreportaasit yhdistävät itsensä todellisuutta vastaavaan maailmaan ja kuinka todellisuuskehystys asettelee katsojan suhteessa videoreportaaseihin.

Oman tutkielmani kohdalla katsoja voi journalismin referentiaalisen todellisuussopimuksen mukaisesti ottaa annettuna videoreportaasien perustuvan ja ammentavan koetusta todellisuudesta, joka asemoi katsojaa suhtautumaan videoreportaaseihin historiallista ja sosiaalista maailmaa kuvaavina. Journalismin referentiaalinen todellisuussopimus tarkoittaa uutisten kuluttajan ja uutisten tekijän tekstin välityksellä implikoitua sopimusta siitä, että teksti ammentaa todellisuudesta (ks. Ridell 1998, 286, sit. Nissi 2015, 40).

Kun reportaasit ovat havainnon ja katsomiskontekstin kautta todennettu asiiasällöksi, mitä aineiston reportaasit tarkalleen ovat katsojalle? Katsoja kysyy, mikä on niiden tiedollinen luonne hänen näkökulmastaan, jotta hän voisi tietää tarkalleen, millaista tietoa hän voi reportaaseista oletetusti hankkia. Immersionistisina dokujournalistisina esityksinä aineiston teokset rakentavat omalla liikkuvan kuvan esityksellään omaa maailmaansa, jonka katsoja sisäistää mielessään elämämaailman virtauksien itseriittoiseksi liukumaksi. Kognitiivisen konstruointiprosessin perusteella elokuvan katsominen on elokuvan ja katsojan vuorovaikutusta, jossa elokuva siirtää itseensä tallennettua tietoa jostain havaitusta maailmasta katsojalle, joka jälkeistää näkemänsä kuvauksen päässään kuvaukseksi esitetystä maailmasta (vrt. Bordwell 1985, 31–33).

Konstruoinnin tarkoituksena on rakentaa ymmärrystä, omaksumalla videoreportaasissa esitettyjen merkitysväittämien tietoa. Ymmärrettävyyteen johtavia merkitysväittämiä esitetään aineiston videoreportaaseissa referentiaalisen tason lisäksi eksplisiittisellä tasolla.

Eksplisiittinen taso ja sen lukeminen on sanomien lukemista, hahmojen puhuttelun ja sen kautta saatavien merkityksien ymmärtämistä (Bordwell 1989, 8). Sekä referentiaalinen että

¹¹ ks. Sisäministeriö 2020, 30.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-324-621-8>

eksplisiittinen taso ovat merkityksiä, joilla on vastaavuussuhde johonkin aiemmin koettuun. Esimerkiksi referentiaalinen merkitys rakentuu lähimaailman objektiivista merkitysyhteyksistä, kuten aika- ja tilakäsityksestä sekä ihmisten fysionomian yleistajunnallisesta tulkinnasta. Eksplisiittinen taso rakentuu taas teoksen maailman esittämistä sanomista, mutta omistaa omat rakennuspalikkansa referentiaalisesta todellisuudesta (Bordwell 1989, 8). Kummatkin operoivat kielen tasolla ja ovat kielellisen maailmantajunnan rakentamia.

Elokuvan katsojan päässä rakentuvaa kognitiivista prosessointia voisi verrata Schützsin (ks. 2007, 139–155)¹² käsitykseen subjektin sielunelämästä; kuinka refleктоimalla ja tarkentamalla omaa huomiotaan oman elämänvirtauksen havaintokokemuksesta subjekti kykenee huomaamaan ja erittelemään eri ilmiöitä, valmisteita ja vuorovaikutussuhteita.¹³ Samalla tavalla kuin elokuvan kamera keskittää katseensa tiettyyn kohtaan kuvattavaa maailmaa, tarkkailijan subjektin huomio kiinnittyy johonkin tiettyyn kokemukseen elämänvirrassa ja kohdistaa siihen katseensa: *Nuoria suomalaisia istumassa kadulla persoonallisesti pukeutuneina, paljon naispuolisia ihmisiä. Katujen sivuilla vanhempia, pääosin miespuolisia ihmisiä tarkkailemassa ja väittelemässä heidän kanssaan.* Reflektion jälkeen syntyy käsitys havaitusta ilmiöstä. Katsoja irtaantuu Keson kuvauksen imusta ja tajuaa, että tämä dikotomia kahden kuvattavan aineksen välillä kertoo niin sukupuolien kuin sukupolvien välisestä aatteellisesta kuilusta.

Reportaasissa esitettyjen merkityksien poimiminen on katsojalle haarukointia (*bracketing*); ilmiöiden ja havaintokokemusten arviointia ja sijoittelua omassa maailmantajussa ja tietämisessä (Schütz 1962, sit. Tuchman 1978, 186–187). Schützsin mukaan haarukoinnin tarkoitus on rakentaa tulkintakaavoja, joiden avulla ihminen rakentaa omaa ymmärrystään elämämaailman ilmiöistä, kuten ihmisten mielipiteistä kansalaistottelemattomuudesta ja sen vaikutuksesta heidän mielipiteisiin Elokapinasta.¹⁴

¹² Olen sisällyttänyt tähän huomattavan pitkän vittausten Schützsin teoksesta, jossa hän keskustelee sekä ilmiön reflektoinnista, sen yhteydestä oman sielunelämän tajuntaan sekä sen liitännäisyydestä laajempaan maailmaa havainnoivaan asenteeseen. Näiden keskustelun ohella Schütz viittaa sekä Edmund Husserliin että Henri Bergsoniin.

¹³ Sielunelämän tutkimus perustuu Schützsin teoksessa Edmund Husserlin kirjoituksiin (ks. Husserl 1967), joihin hän *Sosiaalisen maailman merkityksekkäässä rakentumisessa* ahkerasti viittaa.

¹⁴ katso myös Schütz 1962, 230–231.

4.2 Keson ja Callaghanin reportaasien episteeminen muoto ja katsojan käsitys

Kun Keso on johdatellut reportaasinsa alussa katsojan Elokapinaan yhteiskunnallisena ilmiönä ja polarisoituneen keskustelun kohteena, hän alkaa reportaasissa vuorotellen haastatella mielenosoittajia sekä heidän telttakylänsä ympärille kokoontuneita seuraajia, keskustelijoita ja vastamielenosoittajia. Paikan päällä ja spontaanisti kuvatuissa reportaasidokumenteissa voidaan harvoin kuvastaa täydellä intentiolla jotain asiaa, vaan kyse on enemmän uskottavuuden luonnista, jota kommenttiraita ja haastattelut täydentävät hedelmälliseksi esitykseksi (vrt. Tuchman 1978, 107, 112; Waugh 1985, 233–236). Eri dokumentaarisilla esitystavoilla, joita Bill Nichols (2001) kutsuu moodeiksi, on omat tiedolliset eli episteemiset tapansa, joista katsoja pystyy haarukoimaan todellisuutta vastaavia esityksiä.

Iso osa informaatiosta, jota aineiston uutisdokumentit voivat katsojalle antaa, tapahtuvat havainnollistamisen avulla (Nichols 2001, 53). Tarkkaileva moodi rakentaa oman tietopillisen maailmansa spontaaniuden ja tässä-ja-nyt-hetkessä tapahtuvan havainnollistamisen varaan (Waugh 1985, 234–236). Havainnollistaminen toimii pitkälti katsojan mielenmaiseman ja tajunnan hyväksi käyttämisen avulla. Luotto ikään kuin annetaan teoksen sijasta katsojalle, jolloin katsojan panostus videon äylliseen kartoittamiseen kasvaa sekä video siirtää osan tulkinnallista vastuuta katsojalle (vrt. Eisenstein 1978, 109, 133).

Havainnollistamista tekijät tukevat reportaaseissa selittävällä moodilla, jossa otosvirtausta nivotaan yhteen kuvailevalla kertojaäänellä. Keso ja Callaghan kummatkin käyttävät etenkin dokumenttiansa alkuosassa aiempaa uutismateriaalia, mutta suurimmalta osin reportaasit sisältävät heidän omaa kertojaääntään ja haastatteluista kuvattua sisältöä. Havainnollistava vaikutelma tulee reportaasin eri hahmojen puheesta ja leikkauksen luomasta rinnkainasetteluvaikutelmasta. Katsojan vastuu eri haastateltavien puheiden uskottavuudesta päättelystä kasvaa (Waugh 1985, 253–254). Samalla monimutkaisen uutistarinan merkityksien käsittäminen helpottuu, sillä katsojaa saa useita tulokulmia kahtiajakavaan aiheeseen.

Uutistarinaa havainnollistetaan moodien lisäksi antamalla yksittäisiä, merkitykselliseksi nousevia havainneotoksia. Tällainen on esimerkiksi Mannerheimintiellä istuva nuori naisoletettu henkilö, joka kertoo oman motiivinsa Elokapinan toimintaan osallistumisesta

olevan huoli maapallon tuhoutumista. Katsojina me harvemmin näemme havainnetilanteita palavasta maapallosta tai sulavista jäävuorista, ellei tällaisen kuvallinen näyttäminen olisi jotenkin erityisen tärkeää. Katsojina luomme päässämme mielikuvia, jotka tarkentavat näkemäämme tilannetta ja kuulemaamme kieltä. (vrt. Nichols 2001, 73–75; Lippman 1922/2004, 9, 14, 27.)¹⁵ Tämä on tärkeä osa myös siksi, että se korostaa äänen ja ihmisten mielipiteiden roolia median havaintokokemuksessamme, sen sijaan että dokumentti vahvistaisi sen henkilöhahmojen väittämiä (vrt. Waugh 1985, 249).

Esitetyt mielikuvat yhdistyvät katsojan laajempaan mielikuvien, ideoiden ja havaintokokemuksien verkostoon, eloistaen niitä. Mielikuvat ja niiden yhdistyminen aiempiin mielikuviiin toimii ikään kuin *tagit*; ihmisen mieli kokoaa niitä samojen termistöjen ja ideoiden alle, haarukoiden niitä tulkintakaavoiksi. Alfred Schütz kutsuu tätä luokitteluksi. Luokittelu on Schützille ilmiöiden ja asioiden epäröintiä ja arviointia, mielentila, jossa havaittuihin asioihin kohdistetaan erityishuomio niiden tarkastelemiseksi (vrt. Schütz 2007, 98–99). Schütz in termiä voi verrata Gaye Tuchmanin (1978, 192–193) käyttämään ja Erving Goffman keksimään (1972) kehys-käsitteeseen, jolla maailmasta havaittuja ilmiöitä kehystellen luokitellaan sopiviin yksiköihin.

Edellä kuvattu tulkintakaavoittaminen realisoituu mieleemme yhdistäessä ensin nähdyn materian referentiaalisen merkityksen, katsojan rakentaman kokonaiskuvan henkilöhahmon tarinasta ja näistä muodostetun mielikuvaskaeman yhteen. Se toimittajan reaali maailmassa havaitsema kolmiulotteinen tapahtuma, jonka hän tallentaa ääneksi ja kuvaksi, muuntuu reportaasissa kaksiulotteiseksi representaatioksi, joka taas katsojan havaitessa muuntuu hänen päässään kolmiulotteiseksi mielikuvaksi kerrotusta seikasta, johon yhdistyy hänen aiempi tietämyksensä kommenttiin liittyvistä aiheista, tapahtumista ja ilmiöistä (vrt. Bordwell 1989, 136–139). Se minkä näemme Keson reportaasin haastattelukohtauksessa ei siis pelkästään ole se, mitä Keso on videota varten kuvannut, leikannut ja julkaissut, vaan se kuva, jonka olemme katsojina rakentaneet Keson videoista ja sen luomista yhdistyneistä mielikuvista videon aiheeseen liittyvistä sosio-kulttuurisista havainnoista, ilmiöistä ja ajatuksista.

¹⁵ Tässä kohtaa olen viitannut Nicholsin kirjan kohtaan, jossa hän puhuu metaforien voimasta. Vaikkakin haastatellun sanomiset eivät välttämättä ilmene mieliimme metaforina, dokumenttien kuvaamia metaforia, kuten “sota on helvettä”, ja haastateltavien lausumia yhdistää assosiaatiot näytetyn tai sanotun ulkopuolella ilmenneisiin asioihin tai tunteisiin. Esimerkiksi haastateltavan suomalaista ilmastopolitiikan arvostelu (Keson videon kohta 08:30–08:52) ymmärretään assosiaationa pettymyksen tunteeseen ja niin sanottuun ilmastoahdistukseen.

4.3 Intersubjektiivisuus tapana päästä uutisen maailman sisään

Reportaasin ja katsojan maailmojen kohtaaminen on vuorovaikutustilanne, jossa reportaasi siirtää maailmastaan tietoa katsojalle. Seuraavaksi käsittelen tämän tiedonsiirron tapahtumista ja sen lainalaisuuksia vuorovaikutusyhteyden raameissa. Keso kuvailee reportaasinsa alkupäässä elokapinalaisia oman kokemuksensa pohjalta; millaisia he ovat, mistä he puhuvat ja miten he reagoivat ulkopuolisiin tarkkailijoihin ja keskustelijoihin. Keson kuvailua täydentävät kuvitusotokset Mannerheimintien mielenosoittajista ja ohikulkijoista sekä liikenteestä. Hänen oma kommenttiraitansa, jolla hän sidostaa reportaasin kohtauksia, kehystää haastatteluja, kuten Mannerheimintiellä istuvat nuoret elokapinalaiset ja tien sivuilla, rampin laidalla keskusteluja käyvät sivustaseuraajat. Kuvailemalla liikettä jäsenien ja osanottajien perusteella, alhaalta ylöspäin, hän tuo katsojan mukaan hänen näkökulmaansa mielenosoittajaliikkeestä. Kun Keso uutisreportaasin hahmona hankkii ymmärrystä ja tietoa mielenosoittajista, myös katsoja tekee näin, reflektoiden vastaanottamaansa tietoa omaan pohjatietoonsa mielenosoittajista, elokapinalaisista ja suomalaisesta poliittisesta kulttuurista 2020-luvulla.

Kun Keso ja katsoja ovat reportaasin kerronnallisen tyylin mukaisesti samalla linjalla, katsojan hankkiessa tietoa Keson kautta, heidän välinensä tiedonvaihto on intersubjektiivista. Se on perimmäinen osa dokumentaarista tai journalistista puhetta (vrt. Nichols 2001, 14–15; 42–43; Tuchman 1978, 106–107). Intersubjektiivisuus on viestinnällisesti yksinkertainen käsite. Kahdella subjektilla, kuten minulla ja sinulla, on mielet yhdistävä yhteys toisiimme. Sinulle ilmaisemani asia piirtyy sinun mielessäsi kuvaukseksi, joka mahdollisesti vastaa kuvaustani, sillä tajuamme että sinulla niin kuin minullakin on mieli. Intersubjektiivisuus on kaiken vuorovaikuttamisen ja sosiaalisessa maailmassa toimimisen perusta sekä sosiaalisten toimijoiden tapa luoda merkitystä ja järjestää sosiaalista maailmaa. (vrt. Schütz 2007, 71; Tuchman 1978, 188.)

Intersubjektiivisuutta voi pohtia ikään kuin tauluna, jonne minä tai sinä voimme esittää asioita, joita me kummatkin pystymme havaitsemaan ja tulkitsemaan. Mediaviestinnän tutkimisessa kannattaa aina ottaa huomioon, että jokainen viestintäteko on lähes poikkeuksetta mieltä omaavaa vuorovaikuttamista maailman ja sen persoonien kanssa (vrt. Puro 2007, 19–24). Taulu-vertauskuvaa jatkaen, Keso käyttää reportaasiaan tauluna, jonne hän raportoimalla

piirtää merkityksiä, joita katsoja vastaanottaa taulun eli median luomassa jaetussa tilassa. Näin ollen reportaasista tulee transsendentaalinen yhteyden varmistaja.

Pelkkä intersubjektiiivisuus ei ole tae katsojan ymmärtämiselle, sillä uutiset ovat aina intersubjektiiivisia (ks. Tuchman 1978, 203). Mikä sitten tekee Keson tyylistä niin ymmärrettävää on intersubjektiiivisuuden muoto, joka määrittää katsojan ja teoksen suhdetta. Elokapina-reportaasissa katsoja ei vuorovaikuta pelkästään reportaasin (eli taulun) kanssa, vaan myös taululle piirtäjän kanssa. Jos intersubjektiiivisuus on kahden subjektin välistä transsendentaaliseen yhteyteen perustuvaa vuorovaikutusta, reportaasissaan Keso mielekkäänä viestijänä vuorovaikuttaa katsojan kanssa kahdella tasolla.

Tyypillistä uutiskuvailua muistuttavissa kerronnan kohdissa, Keso puhuu pelkästään tarkkailevan dokumentaarisen moodin eli elokuvauksellisen ääntämisen kautta eli katsoja vuorovaikuttaa näkymättömän puhujan kanssa (vrt. Casetti 1998, 18–19, 30–31; Nichols 2001, 111–112; Tuchman 1978, 106–107). Reportaasissa tällaista kerrontaa on hänen havainnoiva, istuvia mielenosoittajia esiin nostava kuvaustyyli ja ulkopuolelta puhuva kertojaääni, joka kiinnittää katsojan uutisen tilanteeseen, mutta ei tulkitse, täten jättäen myös katsojan tarinatilän ulkokehälle (vrt. Tuchman 1978, 177–182). Mutta koska Keso tekee itsestään reportaasin päähenkilön, intersubjektiiivisesta suhteesta tulee Keson ja reportaasin sekä katsoja välinen, suora vuorovaikutusyhteys, jossa Keso vaihtelee kertomistapaansa interpolaation eli suoran puhuttelun ja elokuvallisen ääntämisen välillä. Francesco Casetti (1998, 18–19) määrittelee elokuvauksellisen ääntämisen tekijän elokuvalliseksi puheeksi, joka on piilotettu tekstin sisään, tarkoittaen katsojan kyvyttämättömyyttä havaita puheen tarkka subjekti.

Eri viestimistyylien lisäksi ymmärtämistä intersubjektiiivisessä suhteessa parannetaan reportaasissa katsojan motivaatiolla. Machillin ja työryhmän (2007) mukaan uutisen ymmärrettävyyttä ja muistettavuutta parantaa huomattavasti henkilökohtainen sidos uutisaiheeseen tai uutisen kiinnostavuus. Koska suurin osa tyyppillisistä uutisista redusoi uutisen tapahtumaksi ja siinä esiintyneet ihmiset metonymioiksi eri yhteiskuntaryhmistä, joihin lukijalla tai kuluttajalla ei ole merkittävää sidosta, uutisen ymmärtäminen jää vajaaksi. Yksinkertaisesti vain siksi, että ihmisten toiminnalle ei välttämättä anneta mitään sen kummempaa motiivia tai motiivia ei painoteta. Ilmiöiden ymmärtämisessä motiivien ymmärtäminen voi olla tärkeämpää kuin itse tapahtuman selkeä hahmottaminen. (vrt. Machill et. al. 2007, 186–188.)

Elokapina-reportaasin maailman konstruoinnin jälkeen katsoja alkaa reflektoida esitettyä tarinaa aktivisti-mielenosoittajista ja heidän miehitysteltilustaan Helsingin keskustan kaduilla, samaan aikaan käyden avointa sekä latautunutta keskustelua liikkeen ulkopuolisten suomalaisten kanssa. Reflektointi on aktiivinen katsomisprosessi, se hetki, kun tunnistamme katsojina olevamme elokuvan puhuttelun kohteena. Bordwell (1989, 2) käyttää tästä termiä *ongelmanratkaisu*, mutta koska kiinnostuksen kohteeni tässä kohtaa on perimmäinen tiedonhankinnan määrittäminen, käytän Schütziltä (2007, 106–107, 128–130, 222) lainaamani *reflektio*-termiä, jolla Tarkkailija-Minä havainnoi omaa elämänvirran kokemustaan ja kerryttää tulkintakaavojaan huomion kohteena olleesta ilmiöstä.

Katsoja reflektoi kuvastoa, jonka hän näkee kuvina ja otoksina ja muuntaa sen kerronnallisen ymmärtämisen periaatteen mukaan juonen avulla tarinaksi (vrt. Bordwell 1985, 33–35, 49–53). Hänen reflektionsa kerrontaan on kaksitasoinen; hän kiinnittää huomionsa Keson puheeseen kertojana, joka sidostaa ja kuljettaa juonta, mutta myös elokuvaukselliseen ääntämiseen, joka ilmenee asiakeskeisenä, henkilövetoisena tarinana (vrt. de Bromhead 1996, 13–15, 35–37). Katsoja keskustelee sekä kertojan että haastateltavan kanssa. Erotus kertojajäänen ja esimerkiksi haastateltavien äänten kanssa on perusteltu, koska katsoja arvottaa ne eri asemaan ja tekijä on koodannut ne eri äänen lähteiksi.¹⁶ Kertojan ääni sidostaa reportaasin diskurssia aina (Nichols 2001, 43), mutta haastateltavien ei. Ne voivat olla tukevia ja kertojan ääntä tekstiin piilottavia ääniä (vrt. de Bromhead 1996, 22; Casetti 1998, 18–19, 25–27).

Elokapina-reportaasissa Keso haastattelee laajaa ihmisjoukkoa. Nämä jakaantuvat mielenosoittajiin, mielenosoitukseen kriittisesti suhtautuviin sekä neutraalisti protestiin suhtautuviin. Kaikki nämä ihmiset omistavat omalle suhtautumisestaan kumpuavalle viitekehykselle uniikin kerronnallisen ja diskursiivisen roolin dokumentissa, joka on katsojan tehtävä luokitella eri ryhmiin, ymmärtääksen uutisen tarinan. Haastateltavat puhuvat reportaasin aiheesta viitteellisesti. Elokapinalaiset puhuvat Kesolle lähinnä omista motiiveistaan olla toiminnassa mukana sekä kansalaistottelemattomuudesta poliittisena työkaluna, kun taas vastustajat tai skeptisimmät sivustaseuraajat puhuvat viitteellisesti mielenosoittajista.

¹⁶ Kaksi kerronnan moodia erottuvat puheen kohdistuksen tavalla. Interpolaatiossa katsojaa puhutellaan suoraan yksilöidysti, kun taas elokuvallisessa ääntämisessä, diskursiivis-lineaarissa kerrontatyylissä katsojaa puhutellaan epäsuorasti esittämällä.

Vaikka pinnallisesti puheenvuorojen kehystäminen kahteen leiriin antaisi katsojalle kuvan kontrapunktista, jossa elokapinalaiset ja heidän vastustajansa eivät keskustele keskenään, puheenvuoroista eksplisiittisiä merkityksiä katsoja ratkoo intersubjektiveisen tajuamisen kautta. Bill Nichols (2001, 15–18) pitää dokumenttielokuvan luonnetta olennaisesti intersubjektiveisena, koska niissä aina puhutellaan katsojaa jostakin positiosta, olkoon se sitten itse dokumentaristin puhetta, dokumentin henkilöiden puhetta tai dokumentaristin ja henkilöiden puhetta. Yleisin dokumentaarisen puheen muoto on *Minä-puhun-Heistä-Sinulle*, tarkoittaen dokumentaristin kertovan jostain häntä kiinnostavasta aiheesta sinulle (Nichols 2001, 16). Sekä Keso että Callaghan, omissa teoksissaan, puhuttelevat (Minä) katsojaa (Sinä) polttavasta aiheesta, maahanmuuttajista ja mielenosoittajista (Heistä). Aiemman luvun kahteen intersubjektiveiseen vuorovaikutussuhteeseen peilaten, keskityn nyt intersubjektiveiseen suhteeseen katsojan ja reportaasin välillä.

Kaikki reportaasin hahmot omistavat omalle suhtautumisestaan kumpuavalle viitekehykselle uniikin kerronnallisen ja diskursiivisen roolin dokumentissa. Jopa Keso omistaa, sillä hänkin on esiintyessään ja katsojalle ei-suoraan puhuessaan yksi reportaasin hahmoista. Haastatellut eivät journalistissa tai dokumentaarisisissa teoksissa ole ikinä omia itsejään, vaan he edustavat symbolisesti laajempaa sosiokulttuurista ryhmää tai viitekehystä. Heidän tarkoituksenaan on liittää sanomansa asia historiallisessa maailmassa esiintyvään diskurssiin tai ilmiöön. (Tuchman 1978, 122–123.)

Esimerkiksi Keson haastatteleva Anton, joka on johtamassa Elokapinan operaatiota Mannerheimintiellä ja kouluttamassa elokapinalaisia. Anton ei edusta itseään, vaan hänet on poimittu videoon mukaan haastateltavaksi, koska hän edustaa liikkeen toiminnan perustelija, sitä aktivistien “poliittista siipeä”. Hänen tai kenen muunkaan Keson haastattelevan ihmisen rooli ei ole myöskään edustaa omaa viiteryhmiään tyhjiössä, vaan puhuvat päät symbolisina yhteiskunnan sidosryhminä linkittyvät uutisdokumentissa suhteessa toisiinsa, rakentaen katsojalle kuvaa Keson valitsemasta näkökulmasta aiheeseen. Kerronnallisissa teoksissa esiintyviä henkilöitä tulee ajatella hahmoina, joilla on kerronnallinen rooli, jonka kautta he saavat suhteensa toisiin hahmoihin, ja joiden kautta katsoja tajuaa tarinan eri merkitykset.

Anton esimerkiksi toimii diskursiivisella ja kerronnallisella tasolla Sebastian Tynkkysen hahmoa vastaan. Hän perustelee Elokapinan toimintaa ja selittää taktiikoita sekä käytännöllisiä poliittisia tavoitteita. Hän painottaa Elokapinan rauhallisen kansalaistottelemattomuuden olevan demokraattinen vaikutuskeino, joka vaikuttaa nyt

pieneltä, mutta kasvaa massaliikkeeksi, kunhan se saa tarpeeksi mediatilaa. Greimasin (1971, sit. Machill 2007, 192–193) aktantti-mallissa hän on auttaja-hahmo, jonka tehtävä on avustaa subjektia (Keso) ymmärtämään Elokapinan ydin. Tynkkystä voi taas pitää vastaanottajana, joka toimii vastaäänenä Keson sympaattiselle Elokapinan tulkinnalle.

Pirstaloitunutta diskurssien kokoamista niin dokumenteissa kuin fiktiivisissä töissä voidaan aukiselittää *polyfonialla*, joka väittää proosan kerronnan olevan dialogista katsojan kanssa, sisältäen useamman mahdollisten kerronnallisten tekijöiden yhteisvaikutuksen (Bordwell 1985, 17). Bordwellin mukaan romaanista alkunsa saanut proosamuoto pyrkii kritisoimaan yksilähteen eli unitaarisen todellisuuden diskursseja, ja tämä heijastuu myös elokuvaan sekä draamallisen kaanonin ulkopuolella elävään journalistiseen ja dokumentaariseen perinteeseen. Keson reportaasi on unitaari-kriittinen teos. Se ei esitä yhtä vankkaa argumenttia, vaan yhden tulkinnan polarisoivasta asiasta, Elokapinasta. Keso esittää tulkintansa nojaamalla kolmeen eri diskursiiviseen eli dokumentin äänelliseen lähteeseen, joita Keso itse, Anton ja Tynkkynen edustavat. Tällaisessa havainnointityylissä, Keso tulee kertoneeksi polarisaatiotarinan mini-kosmoksena suomalaisesta mielenosoitus- ja ilmastotoimikeskustelusta. Seuraavaksi jatkan katsojan ymmärtämisen käsittelemistä uppoamisymmärtämisen kautta.

5 Uppoutuminen reportaasin ymmärrettävyyden airueena

Siirtykäämme Yhdysvaltoihin ja Coloradoon. Pitkin Aurora-reportaasia, Callaghan haastattelee erilaisia ihmisiä, joilla tuntuu asutokompleksin valtaustapauksen suhteen olevan keskinäisiä poikkeuksia. On esimerkiksi vasemmistolainen aktivisti ”V”, joka toimii paikan päällä ja reportaasissa valtaväestöön kuuluvana, omistautuneena siirtolaisten puolestapuhujana. Hänen lisäksi on entinen maahanmuutto- ja tullivirasto ICE:n virantoimittaja John Fabbriatore, jolla on maahanmuuttokriittinen ja järjestystä painottava asenne; sekä paikallispoliitikko Danielle Jurinsky, jolla on myös niin ikään maahanmuuttokriittinen asennoituminen sekä oma lehmä ojassa venezuelalaisvastaisen asenteen lietsomisessa.

Haastateltavien puhetyyleistä ja argumenteista voidaan haarukoida eri dokumentaarisia ääniä, jotka samaan aikaan paljastavat heidän omia sielunelämiään ja subjektiivisia merkitysyhteyksiä, mutta samaan aikaan myös toimivat dokumentin moniäänisinä diskursseina ja kehyksinä, joiden kautta katsoja alkaa järjeilemään uutistarinaa. Yksittäisten puhuva pää -hahmojen tarkkailu on katsojalle tärkeä tehtävä, jos hän haluaa ratkaista mysteerijuonen. Immersionistisissa journalistissa teoksissa ne ovat tapa päästä uutistarinaan sisään ja tapa ymmärtää käsiteltävä uutisilmiö syvällisemmin (vrt. Wolfe 1972; Weinberg 1998; Hermann 2016, 268).

Pureudun seuraavaksi katsojan ja tekijän vuorovaikutussuhteeseen immersiovaiheessa. Kutsun vuorovaikutusuhdetta tästä eteenpäin *uppoutumisyymmärtämiseksi*. Hypoteesini uppoutumisyymmärtämiselle on yksinkertainen. Ollakseen mahdollisimman informoiva ja ymmärrettävä, on immersionistisen dokujournalistisen teoksen selitettävä asiat kuvailevasti eli tarinallisesti ja ihmisten kokemusten kautta. Tom Wolfen (1972) immersioraportoinnin perustusperiaatteen mukaan, uutisessa pitää olla aito tarina (vrt. Hermann 2016).

Ymmärrettävyyteen pyrkiminen tarkoittaa, että asiat on ilmaistava kansankielisesti ja alhaalta-hahmoilta-ylöspäin-katsojalle arkisista järjeilyistä eteenpäin rakentaen.

Tarkennan tässä vaiheessa, että tekijän tulokulmasta käsin puhun *immersiokerronnasta* tai *immersioraportoinnista*. Katsojan tulokulmasta käsin taas puhun *uppoutumisyymmärtämisestä*. Immersio-kerronnassa reportaasin hahmoille on lajityypin teoksissa pyrittävä antamaan ”sielu” eli toisin sanoen yksilöitävä persoona, jotta katsoja pääsee mahdollisimman lähelle lähi- ja kanssamaan maailman pintaa replikoivaa me- ja nuo-suhteen välimuotoa, jolloin hänen

mahdollinen ymmärryksensä puhutusta asiasta on mahdollisimman vankka.

Uppoutumisymmärtäminen on siis yksilöidyn, persoonallisen ja henkilöidyn ihmishahmon kautta ymmärtämisestä. Tätä voisi verrata siihen, kuinka näytelmäelokuviissa tai dokumenteissa päähenkilöiden tilanteita ja juonenkaaria käytetään metonymioina tai allegorioina jonkun yhteiskunnallisen tai kulttuurin ongelman heijastamiseen ja ritualistisella tavalla, henkilöhaahmon henkilökohtainen kamppailu sekä sen ratkaisu ratkaisee myös sosio-kulttuurisen ongelman. Toki dokumenteissa ja journalistisissa teksteissä ei haeta välttämättä ratkaisuja, mutta kerronnallinen prosessi ja katsojan suhteuttaminen siihen operoi samalla tavalla.

Tässä käsittelyluvussa kysymykseni kohdistuu siihen mitä komponentteja uppoamisymmärtäminen sisältää ja tarjoaa katsojalle ja miten kerronnallisella uppoamisella voidaan ohittaa edellä käsitelty intersubjektiivisuuden tiedollinen ongelma, jotta ymmärtäminen voi olla tulkintaa vahvempi järkeilyn moodi. Uppoutuminen rakentuu kerronnan mukaan eli on sidoksissa uutistarinaan ja sen juonelliseen kehitykseen. Aluksi, määrittelen ja keskustelen uppoatumista kokemuksellisuuden kautta. Sen jälkeen toisessa alaluvussa, palaan jälleen videoreportaasitekstin ja katsojan vuorovaikutustilanteeseen ja käyn läpi uppoatumista kerronnallisena elementtinä. Viimeiseksi palaan uppoamisen ja kerronnan välisestä dynamiikasta katsojan kognition pariin ja tutkin, miten skeemoja ja kehyksiä hyödyntämällä katsoja selventää ja ymmärtää uutistarinan.

5.1 Kokemuksellisuus kerronnan kautta omaksuttuna uppoamisena

Elokapina-reportaasin lopetuksessa Keso kokoaa ajatuksiaan aiemmin nähtyjen haastatteluotosten ja muun b-roll -kuvaston siivittämänä katsojalle. Hänen johdannossaan esittämä kysymys reportaasilleen, ”*mikä on Elokapina ja miksi siihen suhtaudutaan niin voimakkaasti*”, on saanut vastauksen. Lukuisat Elokapinaa vastustavat haastateltavat eivät ole pitäneet heidän toimintatavoistaan (kansalaistottelemattomuus, mielenosoittaminen) tai arvoistaan (vasemmistolaisuus, antikapitalismi, ekososialismi). Esimerkiksi yksi sivusta seuraaja pitää elokapinan toimintaa lähinnä ahdistuneiden ja vieraantuneiden nuorten huomionkipeytenä, sivuuttaen mielenosoittajien narratiivin. Toinen, sosiaalidemokraatiksi tunnustautuva mies syyttää huutaen elokapinalaisia terrorismista. Kannattajat ja osanottajat

ovat taas nähneet heidän toimintansa suomalaiselle yhteiskunnalle ja maapallolle elintärkeänä, moraalisesti esimerkillisenä.

Yksinkertaistettuna, Keso järkeilee omia tuntemuksiaan, jotka pohjautuvat hänen kokemuksiinsa. Hän järkeilee sen ihmisten mielipiteiden ja heidän käyttäytymisensä pohjalta.¹⁷ Keson maalaisjärjellä selittämä, tarkkaileva ja itsetietoinen kuvaus kulkee samaa polkua kuin katsojan. Maalaisjärki on siitä kätevä järkeilyn keino, että se näkee erityiset asiat yleistettävänä, toisin sanoen maalaisjärjellä kykenemme tekemään käytännöllisiä johtopäätöksiä (Geertz 1983, 77, sit. Vesperi 2010, 259). Ideaalityyppisellä katsojalla ei ole myöskään kykyä palauttaa mieleensä mielipidemittausta tai uusinta tutkimustulosta Elokapinaan suhtautumisesta tai nuorten aikuisten ilmastoahdistumisesta, vaan hän todennäköisesti vertaa nyt näkemäänsä johonkin aiemmin näkemäänsä tai lukemaansa Elokapinaan koskevaan uutiseen. Kuten Keso tarkoituksenmukaisesti ja katsojaystävällisesti tekee, katsoja voi vain tarinallistamalla ymmärtää uutisilmiön.

Katsoja sympatisoi Callaghania tai Kesoja ja omaksuu heidän kokemuksensa kautta polarisaatiotarinan. Kokemuksien kanssa sympatisointi ja siitä johtuva kiinnittyminen tarinaan on immersiota, joka on emotionaalista ja kognitiivista sitoutumista uutistarinaan (Fitzgerald & Green 2017, 49–50). Vaikka sekä Keson että Callaghanin reportaasit ovat asiiasältöjä ja niissä järkeillään asioita, punotaan yhteen käsityksiä laajempien yhteiskunnallisten havaintojen luomiseksi, tällainen järkeilyyn perustuva toiminta katsojan mielessä ei olisi mahdollista, ellei reportaasien esittämää tietoa sosiaalisesta maailmasta voisi hankkia tunnekokemuksen kautta (vrt. Wolfe 1972; de Bromhead 1996, 1–5).

Kun katsoja ratkoo mysteerijuonta ymmärtääkseen polarisaatiotarinan, hänen on sisäistettävä kertojien esittämiä kokemuksia, jotka ovat joko haastateltavien tai kertojan viestittämiä dokumentaarisia ääniä. Nämä voivat olla haastattelutilanteista, kuten Elokapinan riviaktiivien haastattelu tien pinnassa, interpolaatioksi muotoutuneita katsojalle suoraan puhutteluita tai tekstin sisään piiloutuneita keskusteluita, joissa katsoja seuraa puhuttelua (vrt. Casetti 1998, 47–48). Kokemuksellisuuden kautta katsoja kykenee uppoutumaan, koska kokemuksellisuuden tunne imee hänet tarinaan.

¹⁷ Keso kuitenkin referoi mielipidemittauksia ja ohjaa yhdessä reportaasin alkupään kohtauksessa katsojia katsomaan myös hänen Yleisradion kollegansa Timo Korven videon ilmastonmuutoksesta.

Seuraavaksi keskityn Callaghanin reportaasiin Auroran venezuelalaisista hysteerisen mediasirkuksen keskeltä. Callaghanin reportaasissa mysteeri on koko uutistarinan kattava kerronnan moodi, joka ohjaa juonen kulkua ja Callaghanin toimintaa kertojana. Mysteerinä toimii Auroran ”siirtolaisvaltauksen” todellinen syy. Juoni lähtee liikkeelle Fox Newsin ja konservatiivivaikuttajien levittämästä narratiivista, jossa Venezuelan vankilajärjestelmässä perustettu ja vaikutusvaltainen Tren de Aragua -järjestö olisi vallannut Auroran kaupungin asuntolakomplekseja salakuljettamallaan laittomilla venezuelalaissiirtolaisilla. Callaghanin reportaasin mysteerijuoni ja polarisaatiotarina ovat kerronnallisia pintoja, joiden kautta katsoja uppoaa uutistarinaan. Uppoutumisymmärtäminen kohdistuu mysteerijuonen ratkaisemiseen, joka johdattaa uutista merkillistävän polarisaatiotarinan ymmärtämiseen.

Vaikkakin kertojina Keso ja Callaghan esittävät reportaasinsa katsojille auktoriteetin omaavalla selittävällä uutispuheella, heidän kerrontatyylinsä noudattaa osallistavaa ja refleksiivistä dokumentaarista moodia, joiden epistemisten ominaispiirteiden myötä katsoja ymmärtää reportaasit lähtölaukauksesta asti kertojien tulkinnalliseksi kerronnaksi (vrt. Nichols 2001, 115–119, 125–128). Nicholsin dokumentaarisen todellisuuden kritiikissään Stella Bruzzi (2006, sit. Lee 2025, 2) pitää dokumentteja lähtökohtaisesti refleksiivisinä esityksinä, jossa kertojan rooli on joko aiheesta irtaantuminen tai siihen sitoutuminen, riippuen elokuvan silloisesta diskursiivisesta tarkoituksiperästä. Reportaasien kannalta, Bruzzin huomio tarkoittaa lähinnä sitä, missä reportaasien kohdassa Callaghan tai Keso painottaa kerrontatyylissään selittävää, tarkkailevaa, osallistavaa tai refleksiivistä moodia ja miten näiden moodien yhdistäminen vaikuttaa katsojaan.

Moodien vaihtelut voidaan erottaa toisistaan tutkimalla reportaasin eri kohtauksien ja otoskulkujen epistemioita. Selittävässä epistemioita on vakuuttava, tarkkailevassa yksilähteisesti empiristinen, osallistavassa monilähteisesti empiristinen ja refleksiivisessä tekstin molemmin puolin keskusteleva. Epistemioiden vaihtelut johtuvat siitä suhtautumisesta, joka Bruzzin huomion mukaisesti reportterilla on missäkin kohtauksessa. Tekijän suhtautuminen määrittyy taas sen mukaan, miten uutista tulisi kertoa mahdollisimman ymmärrettävästi.

Seuraavaksi käyn läpi, kuinka Callaghanin reportaasissa katsojan uppoaminen uutismaailmaan tapahtuu kerronnallisesti ja kuinka katsoja ymmärtää uutisaihetta ja -maailmaa paremmin uppoamisymmärtämisen kautta. Lyhyesti sanottuna, uppoamisymmärtämisen erottaa “tavan uutisymmärtämisestä” poikkeava narratiivinen logiikka, joka on perillinen uuden journalismin tarinalliselle perinteelle sekä erilaisille

dokumenttielokuvien perinteistä lainatuille kerrontatavoille, joilla katsoja imeytyy uutistarinamaailmaan. Immersionistisessa kerronnassa perinteinen pyramidin muotoinen uutiskerrontamalli on muunneltu lineaariseksi kerrontamalliksi, jossa uutinen on juoneltaan kehittyvä eikä tietoa priorisoiva (vrt. de Bromhead 1996, 13–15, 36–37). Kummatkin reportaasit ovat kerrontakaavana muodostettu “mistä on kyse?” -ongelman ympärille. Kerronnan logiikan moodina on tällöin *mysterijuonen ratkominen*, ja katsojan tapana hankkia tietoa on dokumentaaristen moodien *epistemioiden hyödyntäminen*.

Käyn läpi kerronnalliset uppottamisominaisuudet katsojan linssin kautta, ensiksi selostamalla kerronnallisen piirteen sekä sen uppottamisvaikutteen ja sitten yhdistämällä sen idealistisen katsojuuden teesiin, jonka olen esitellyt teorialuvussa. Määrittelen uppoutumisen olevan tulosta seuraavien tekijöiden kautta: *suora puhuttelu*, *hahmot* ja *tulkintakaavan kerryttäminen*, *rinnakkainasettelu ja toisto* sekä *yksityiskohdat* ja *intiimi raportointi*. Viimeiseksi käsittelemäni uppoutumisyymmärtämisestä syntyvää *skeemoittamista ja kehystämistä*, jotka eivät tuota uppoutumista, mutta ovat immersiokokemuksesta synnynnäisiä.

Olen poiminut edellä mainitut piirteet sen mukaan, miten ne tulevat esiin mysterijuonesta suhteessa Tom Wolfen (1972) ja Thomas Elsaesserin (1969/1981) huomioihin ja teorioihin kerronnallisesta immersioista. Piirteet eivät rakenna kerronnallista kaavaa, kuten esimerkiksi Aristoteellinen tarinan kaava tekee, vaan ovat elokuvallisen kerronnan vaikuttavia aineksia, joilla videoreportaasit syventävät katsojan uutismaailman sisään. Piirteiden perusta on se, että ne ovat mysterijuonen osasia.

Osa piirteistä eivät esiinny selkeinä teoreettisina ilmiöinä, missään tekstissä, vaan ovat osa jonkin teorian omaa selitysmallinnusta. Esimerkiksi rinnakkaisasettelu on jotain, joka kumpuaa Sergei Eisensteinin (1978/1929) montaaiteoriasta, jossa eri otoksia yhdistellään eli rinnakkaisasetellaan mielikuvan synnyttämiseksi. Osa piirteistä myös kumpuaa kilpailevista teoreettisista koulukunnista. Hahmoja käsittelevä alaluku lainaa paljon uusformalistisesta elokuvateoriasta, kun taas suora puhuttelu tulee semio-pragmaattisesta teoriaperinteestä.

Yleisenä periaatteena uppoutumisen piirteille on se, että ne elävöittävät ja kokemuksellistavat uutisen ymmärtämistä. Tämä tarkoittaa katsojan huomion keskittymistä mysterijuoneen ja sen tarinan esittämiin yksityiskohtiin, kertomuksenkulkuihin sekä sosiaalisiin merkityksiin tavalla, jossa katsoja reportaasin jälkeen ymmärtää, mistä reportaasissa oli kyse ja mitä merkityksiä sillä oli antaa sen kuvaaman sosiaalisen ilmiön eri ominaisuuksiin.

Lainalaisuutena piirteille voidaan sanoa se, että immersioita on audiovisuaalisessa journalistisessa tekstissä erilaisia. On konkreettinen audiovisuaalinen puoli (kuvallinen ja äänellinen dokumentaatio) (ks. Elsaesser 1969/1981, 274; vrt. Tuchman 1978, 107) sekä kerronnallinen puoli (abstrakti, mielessä kehitetty tarina, kerronnan logiikka ja koodatut merkitykset) (ks. Wolfe 1972; Elsaesser 1981/1969, 275–278). Lausekkeen piirteet ovat sen myötä kuuluvia joko audiovisuaaliseen empiriaan eli dokumentaatioon ja miellettyyn kerrontaan eli juoneen.

Dokumentaatiosta saatava tieto kehystää ja esivalikoi tarvittavat sosiaalisen maailman merkitykset katsojalle, josta hän muodostaa alustavan miljöön uutistarinalle päässään. Miljööllä ei välttämättä viitata mihinkään fyysiseen paikkaan, vaan merkitysten tilaan, kuten vaikka abstraktin ilmiön kanssa (ekokriisi, rajakriisi). David Bordwell (1989, 106–107) kutsuu näitä merkkimiljöitä semanttisiksi kentiksi. Kun katsoja yhdistää uutistarinan viittaaman merkkimiljöön uutistarinaan, alkaa hänen uppoutumisymmärtämisensä. Sanon viittaaman, koska polarisoituneesta aiheesta uutistarina antaa aina eksplisiittisesti kaksi miljöötä. Esimerkiksi Keso antaa eksplisiittisesti kaksi merkkimiljöötä; ekokriisin (katsoja suhtautuu Elokapiinaan sympaattisesti) ja kansalaistottelemattomuuden (katsoja suhtautuu Elokapiinaan antagonisesti). Bordwellille (1989, 129–132) yhdessä teoksessa semanttisia kenttiä voi olla useampia, jolloin videoreportaasien kaltaisissa teoksissa yhdistyvät useat semanttiset kentät.

Käsitteellistän vielä immersion reportaasien audiovisuaalisen kerronnan kontekstissa, pohjaten teorialuvun mediahistorialliseen kontekstointiin. Journalistisessa viitekehyksessä immersio tulee kokemuksellisuuden painottamisesta, hahmovetoisuudesta ja vastaanottajan sitouttamisesta kokemuksellisuuteen ja hahmoihin. Perimmäisenä perusteluna on kertojan kokemuksellisuutta ja pitkän ajan havainnointia jutun aiheen parissa painottava kerrontatyyl, joka immersoi yksityiskohtaisuudellaan (vrt. Hermann 2016, 268). Toisena keinona on toiminut vastaanottajan (minä-subjekti) ja esitettyjen hahmojen (nuo-subjektit) hierarkkisen tarkkailusuhteen häivytyks kertonnan toimesta jäljittelemällä tekaistua kertojan ja haastateltavan me-vuorovaikutussuhdetta (vrt. Schütz 2007, 316–317, 320–321).

Immersion käsitteellistämiseen tarvitaan journalistisen lähestymistavan lisäksi elokuvateoriaa. Thomas Elsaesserin (1969/1981, 270–271) mukaan elokuvan ja katsojan välinen hedelmällinen vuorovaikutus on mahdollista vain immersion avulla. Hän (271–272) käyttää katsojan ja elokuvan immersiosuhteesta nimeä *psykkinen matriisi*. Elsaesserille

immersio on estetiikalla tuotettu katsojan kiinnostuksen tae, joka mahdollistaa häntä haarukoimaan pintapuolisen juonenkulun ja fysionomisten tosiasioiden alla liikkuvia tietoja elokuvan esittämästä tarinasta, esimerkiksi teemoja ja diskursseja.

Mikä yhdistää kumpaakin lähestymistapaa, immersionistista journalismia ja psyykkistä matriisia, on esteettisten keinojen kautta haettua illuusiota koetusta ja havaitusta todellisuudesta. Se mikä elokuvissa on tyypillisesti ymmärretty todellisuusilluusioksi omaa saman käyttötarkoituksen myös immersionistisessa journalismissa. Tavat päästä käsiksi illuusiovaikutelmaan ovat eri johtuen väline-eroista, mutta lopulta niillä ei ole lopulta huomattavaa painoarvoa, sillä pyrkimys on herättää katsojan mielessä käsitys *placebo*-todellisuudesta puhuttelemalla hänen todellisuuttansa käsitteellistäviä tulkintakaavoja.

Immersionio tulee oman aineistoni kohdalla ymmärtää teoksien ja katsojan välisenä sopimuksena koetun sosiaalisen todellisuuden tavoittamisesta, samoin kuin esimerkiksi dokudraamoissa (vrt. Brylla & Kramer 2018, 169–170). Keson ja Callaghanin videoreportaasien immersionistisyys ei ole vastaanottajan siirtämistä kokonaan toiseen todellisuuteen kolmiulotteisten vastaavuussuhteiden avulla, vaan katsojan audiovisuaalista mediaa tulkitsevien skeemojen puhuttelua. Jo uppoutuminen-sanan verbimuoto osviittaa toimintaan, jossa katsojalla on teoksen kanssa yhdenvertainen rooli todellisuustajun luonnissa. Nyt kun olen määritellyt uppoutumisen luonteen, voin liikkua eteenpäin ja käydä läpi tarkalleen, mitkä asiat reportaaseissa tuottavat katsojassa uppoutumista. Pidetään myös mielessä, että uppoutumisen tarkoitus on ohittaa intersubjektiiivisuuden ongelma ja auttaa katsojaa ymmärtämään tulkinnan sijasta.

5.1.1 Suora puhuttelu

Andrew Callaghan seisoo coloradolaisen kerrostalon luhtikäytävällä ja tervehtii Youtubesta videota katsovaa yleisöään tuttavallisella tavalla. Hän maalaa alkavan reportaasinsa hullunmyllyksi, jossa tosiasiat ja todellisuudentaju ovat pahasti sekoittuneet Fox Newsin esittämään valheelliseen ja hysteriaa ruokkivaan narratiiviin venezuelalaisista huumejengeistä, jotka olisivat vallanneet kokonaisen kaupungin. Callaghan kertoo, että hänen tehtävänsä on nyt selvittää, katsojien kanssa, mitä ihmettä Coloradon Aurorassa oikein tapahtuu, miksi yhdysvaltalainen valtavirtamedia on kääntänyt katseensa tänne ja miten

mediasirkus kuvastaa täydellisesti presidentinvaalien alla lymyävää, polarisoitunutta ja vihan täyteistä poliittista kulttuuria.

Käsitteellistämäni uppoutumisymmärtäminen alkaa Elsaesserin (1981/1969, 271) kuvailemalla *faattisella* yhteydenotolla, jolla varmistetaan kommunikaatiosuhde katsojan ja elokuvan välillä. Puhekielisesti sitä voisi verrata vaikkapa sanoihin “*Hei!*” tai “*Moi!*”. Kyseessä on suora puhuttelu, jossa katsoja ja mediateos tunnustavat toisilleen olevansa intersubjektiiivisessa viestintäsuhteessa, tapa jolla elokuva tunnistaa katsojan ja antaa tälle ruumiin (vrt. Cassetti 1998, 25).

Interpolaatio ja faattinen yhteydenotto tarjoilevat alustan, jossa reportaasi ja katsoja voivat vuorovaikuttaa keskenään. Katsojan huomio kiinnittyy videoreportaasiin ja heidän maailmansa kohtaavat. Aineistossa interpolaatiota esiintyy kummankin videon alusta alkaen. Aurora-reportaasissa Callaghan esiintyy ensimmäisenä videossa esitellessään aiheen uutisoinnin aiheena olevan kerrostalon luhtikäytävällä. Keso kuvaa taas itseään ja Mannerheimintien mielenosoittajia puhuessaan kertojana kuvavirran päälle. Suoran puhuttelun hyve on sen ohjaavuus; katsojaa ei jätetä pohtimaan ongelmakysymystä itsekseen, vaan hänet asetetaan kertojan kanssa samalle tasolle.

Kyse on fenomenologisesti Me-suhteesta. Suora puhuttelu jatkuu videoreportaaseissa lopun johtopäätelmiin saakka. Kyse ei ole kuitenkaan pelkästään aktanttimallin lähettäjä-tyypin kerronnallisesta tehtävästä (vrt. Greimas 1971, sit. Machill 2007, 192–193), vaan immersiiivisen otteen jatkuvasta ylläpidosta. Callaghan toimii reportaasissaan kuin kertoja selittävässä dokumentaarisessa moodissa (vrt. Nichols 2001, 107). Kertojan äänellä sidostetaan ja ohjataan katsojaa tiettyyn tulkintaan, puhuttelemalla häntä alati suoraan. Callaghanin suora puhuttelu lähentää katsojaa reportaasin kanssa, koska häntä ei jätetä vaan seuraamaan tapahtumia sivusta, vaan Callaghanin selostaminen kiinnittää katsojan otoksiin ja niiden elämämaailmaan.

Puhuttelu muuntuu reportaasien alusta suora-suuntaisesta interpolaatiosta välilliseksi puhutteluksi. Se ilmenee reportaasissa tarkkailevana ja osallistavana moodina, jossa otoksen näkö- tai äänikulmavalinnalla katsoja asetetaan seuraamaan tilannetta reportaasin perspektiivistä, ikään kuin tekijä-kertoja olisi häivyttänyt itsensä hierarkkiselta kertojan paikaltaan kokonaan yhdeksi reportaasin hahmoista. Tällaisia hetkiä aineistossa ovat b-roll -otokset Keson reportaasin johdannon montaaissa tai Aurora-reportaasin kohtaukset, jossa seurataan Callaghania haastattelemassa live-lähetyksen tyyllisesti reportaasin hahmoja, kuten

isännöintifirman ilmiantajaa tai paikalle saapunutta motoristia. Ne ovat kohtauksia, jossa tekijä asettaa itsensä samaan asemaan katsojan kanssa, eikä kommunikoi hänelle suoraan, vaan kuvaamiensa otoksien kautta, reportaasiin tekstiin sulautuen (Casetti 1998, 47). Tärkeää tässä on huomioida interpolaation ja välillisen puhuttelun järjestys; Callaghan siirtyy katsojan puhuttelijasta hahmoksi, mikä vetää katsojaa kuin kädestä pitäen uutistarinaan.

5.1.2 Hahmot ja tulkintakaavan kerryttäminen

Callaghanin äänellinen vaihtelu kertojasta hahmoksi on hahmon kautta uppoutumista. Reportaaseissa kertoja on osa tarinaa ja sen maailmaa, ollen katsojan kanssa lähes yhtä ymmällään (tarinan takia) videoiden poliittisen ongelman totuudesta. Kertoja on myös ensisijainen katsojan suhteuttaja eli *fokalisoija*. Aurora-reportaasissa uutistarina aloitetaan Callaghanin esiintymisellä ja hänen tavoitteensa selvittää siirtolaisten valtausyrityksen todenperäisyys alustetaan dokumentin mysteerijuoneksi. Callaghanin oma ongelma, jonka hän on myös nähnyt hänen yleisönsä ongelmaksi, on mediasirkus Auroran ympärillä ja sitä ylläpitävät muukalaisvihamieliset narratiivit.

Reportaasin hahmoihin suhtaudutaan joko sympaattisesti tai empaattisesti, riippuen katsojan ja tekstin vuorovaikutustason syventymisestä (Smith 1994, sit. Brylla & Kramer 2018, 170). Tähän taas vaikuttaa uutistarinan aito tarinallisuus ja hahmojen antama autenttisuusvaikutelma. Reportaasien aidon tarinallisuuden ollessa tarinan edetessä uskottava ja reportaasien autenttisuusvaikutelman ollessa vakuuttava, katsoja kokee reportaasien henkilöahmot ihmisinä ja sympatisoi heitä. Osallistavassa moodissa tekijä antaa haastateltaville toimijuutta ja tilaa, mikä autenttisuusvaikutelman viitekehyksessä vastaa inhimillistämistä ja muuntumista puhuvista päistä henkilöahmoiksi. Heidän ollessaan ihmishenkilöitä, joilla kaikilla on tarina kerrottavanaan Kesolle tai Callaghanille, katsoja asettuu (*alignment*) heihin kohtaus kerrallaan, kertojan kautta. Asuntolakompleksin ulkopuolella katsoja suhteutuu Callaghanin kautta esimerkiksi motoristiin ja ”V:hen”. Kumpaakin sivuhahmoa kuvataan ensisijaisesti, Callaghanin ollessa sivulla ja he saavat ilmaista oman käsityksensä Fox Newsin luomasta medianarratiivista katsojille. Motoristi esimerkiksi sanoo, ettei ole nähnyt oman näkemyksensä mukaan minkäänlaisia jengiläisiä

liikkeellä. Mannerheimintielle ja Senaatintorilla katsoja taas suhtautuu Antoniin ja Unioninkadulla perussuomalaisia edustamaan pariskuntaan.

Bryllan ja Kramerin (2018, 169–171) pragmaattisen viitekehyksen mukaan katsoja voi imeytyä elokuvaan mukaan hahmoon sitoutumalla. Hahmoihin sitoutuminen perustuu heidän mukaansa dokumentin todellisuusvaikutelmaan sekä katsojaan kykyyn arvioida, samaistua luontaisesti hahmoihin. Hahmositoutumisen avulla katsoja voi uppoutumisymmärtää elokuvan esittämää tietoa rakennetun intersubjektivisuuden ongelmasta huolimatta. Reportaaseja katsoessa samaistuminen on mahdollisimman autenttiseksi tehty virtuaalinen *me*-suhde, joka rakentuu interpolaation ja hahmositoutumisen varaan. Ideaalikatsoja voi myös olla valmiiksi tutustunut Callaghanin tuotantoon, voi heidän välillään vaikuttaa parasosiaalinen suhde, joka jäljittelee Me-suhdetta virtuaalisesti.

Kertojana Callaghan tuottaa immersiota toimimalla reportaasin tekstimaailman ja katsojan maailman välisenä neuvottelijana. Refleksiivisen dokumentaarisen moodin episteemisiin piirteisiin kuuluu tekijän interpolaatiolla esiintuoma tekstuaalinen itsetietoisuus, jonka tarkoituksena on ohjata katsojaa ajattelemaan tekstin rakennetta. Refleksiivisessä tyyliässä emme niin ikään ole hierarkkisessa vuorovaikutussuhteessa reportaasin kanssa, vaan keskustelemme painotetusti reportaasin ja sen tekijän kanssa. (vrt. Nichols 2001, 125.)

Keson ja Callaghanin reportaasien refleksiivinen moodi tulee ymmärtää niiden kerronnallisen journalismin tulokulmasta. Ne ovat tulkinnallisia teoksia, joissa kertoja keskustelee alati toimittamistyönsä lainalaisuuksista. Keso esimerkiksi kertoo katsojalle menevänsä kotiinsa lepäämään ja syömään ja vaihtavansa tarkkailevan kenttätyönsä taktiikkaa, jäämällä nukkumaan mielenosoittajien kanssa Mannerheimintielle. Hän myös avoimesti pohtii omia johtopäätelmiään ja ihmisten antamia kommentteja ja tuo itseään visuaalisesti esiin ei vain kertojana, vaan myös tekijänä. Tällaiset toimet asettavat katsojan arvioimaan Keson dokumentaarista ääntä epäilevästi ja tulkitsevalla tyyllillä. Katsojan ei tulekaan luottaa siihen, mitä Keso tai Callaghan sanoo, vaan hänen tulee vetää johtopäätökset tekijän esityksestä.

Keson tai Callaghanin raportointi ei ole kokonaan refleksiivistä sen hahmovuorovaikuttamisen kannalta. Osallistavan moodin osalta koemme juonenkehitykset Callaghanin hän-hahmon kautta ja hänen hahmonsa sulaessa uutistarinan maailman sisään hän antaa tilaa myös muille uutistarinan hahmoille. Callaghanin hahmon suhteellinen yhdenvertaisuus näkyy juuri vuoropuheluosuuksissa, jossa kuvaotos on sommitellut hänet seisomaan linjassa haastateltavan kanssa, jolloin kummatkin näkyvät kuvassa vierekkäin,

tarkoittaen kuvasta ilmentyvää hierarkkista tasa-arvoa verrattuna tyypillisen uutiskuvaston näkymättömään toimittajaan.

Callaghanin hahmo ja katsojan sitoutuminen hänen kanssaan toimii Aurora-reportaasin mysteerijuonessa airueena reportaasin toisiin hahmoihin, kuten energiseen räppäriin entiseen raja- ja tulliviraston Fabbirocatoreen, joiden kanssa Callaghan käy keskusteluja ja jotka käyvät keskustelua toisten Callaganin esiin nostamien hahmojen kanssa. Hahmoista tulee katsojalle sekä Callaghanille tapoja tutkia, selvittää, järkeillä ja ymmärtää polarisaatiotarinaa. Heidän painotettu mukaanottonsa antaa katsojalle mahdollisuuden ottaa haastateltavien hahmojen näkökulma enemmän huomioon, tai kuten osallistavan moodin episteemisessä piirissä se menee: haastattelujen tuottama dokumentaarinen ääni vastaa sekä kertojan että osallistujan ääntä (vrt. Nichols 2001, 118–119, 121–123).

Katsojan hahmoihin perustuvat vastaanottamisen keinot operoivat diskurssien tasolla. Hahmot omaavat oman diskursiivisen äänensä ja katsoja tulkitsee niitä luokittelemalla niitä niille sopiviin tekstin ulkoisiin diskursseihin. Hahmoluokittelua tutkittaessa on pohdittava kerronnallista kysymystä ihmisten metonymisesta edustavuudesta. Perinteisissä asiasisältömedioissa kuten journalismissa ja dokumenttielokuvissa ihmisiä käytetään puhuvina päinä kommentoimaan tapahtumaa tai ilmiötä. Heidät ikään kuin keksitään uudelleen, irrotettuna heidän henkilökohtaisesta ja yksilöllisestä itsestään (ks. Ellis 2012, 98; Tuchman 1978, 118–119, 122–123).

Puhuvien päiden tarkoitus on symboloida jotakin laajempaa yhteiskunnallista ryhmää, kuten luokkaa tai etnisyyttä (Tuchman 1978, 122–123; ks. Bishara 2010, 55 & Hacking 1999, 91). Yksittäisten henkilöhahmojen pelkistäminen heidän sosiaaliseen viitekehykseen auttaa katsojaa ymmärtämään ja kontekstoimaan heidän sanomisiaan. Alfred Schütz (2007, 332–333) mukaan ihmisten subjektiivisten merkitysyhteyksien jäljittämisessä, ihmisten heijastamat merkitsijät heidän sosiaalisesta viiteryhmästään auttaa minä-tulkitsijaa kaventamaan mahdollisia tulkintoja tutkittaessa toisten sanomisia. Esimerkiksi Fabbricatoren järjenkulkua Tren de Araguan roolista Auroran tilanteesta ja siirtolaisten luonteesta katsoja täydentää tulkitsemalla häntä raja- ja tulliviranomaisen ja maahanmuuttokriitikon kehyksestä, tarkoittaen, että katsoja voi ainakin olettaa miehen mielipiteiden kumpuavan hänen viranomais- ja kunnallisvaikuttajataustastaan. Samoin Keson haastattelema pariskunta Unioninkadulla. Miehen iso suomileijona-koru antaa jo osviittaa pariskunnan poliittisesta

suuntautumisesta, mutta katsoessaan naisen vaateista paremmin, voi hänen tunikastaan huomata kaksi perussuomalaisten pinssiä.

Reportaasin elämämaailmaan uppoutumisen lisäksi katsoja uppoaa uutistarinan maailmaan hahmojen narratiivisten ominaisuuksien kautta. Tom Wolfen (1972) immersiota luovan aidon tarinallisuuden toinen ja kolmas nyrkkisääntö koskee hahmoja. Jokainen kohtaaminen tulee Wolfen mukaan esittää yhden hahmon näkökulmasta ja uutistarinassa tuli olla laajennettua vuoropuhelua hahmojen välillä. Callaghanin reportaasin mysteerijuonen kulku on harkittua eri perspektiivien esiintuomista yksi kerrallaan. Ensiksi hän haastattelee ICE:stä eläköitynyttä Fabbriatorea, sitten paikallista kaupunginvaltuutettua Jurinskyä, siirtolaisvaltauksista TikTokiin videoita tehnyttä paikallista räppäriä, paikalle saapuneita ulkopuolisia tarkkailijoita sekä ”V:tä”, paikallista vasemmistolaisista aktivistia.

Ensimmäiset haastattelukohtaukset ovat näiden eri henkilöhahmojen esittelyitä, joissa he tuovat esiin omat näkökulmansa uutistarinaan mysteeriiin. Kohtauksissa katsoja suhteutuu hetkellisesti heihin sivuhahmoina ja omaksuu heidän omistamansa diskursiivisen äänen. Siksi heidän esiintymisjärjestyksellään on väliä. Fabbriatoren haastattelu kehystää mysteerijuonta osaksi laajempaa yhteiskunnallista ilmiötä, eli raja- ja opioidikriisiä. Kaupunginvaltuutettuna toimiva Jurinsky osaa selittää Auroran tapahtumien prosessuaalista kehitystä, sillä hän on ollut tapahtumissa mukana alusta asti. Jurinsky esimerkiksi nostaa esiin gangsteri ”Cookien”, joka on läpi Amerikkojen tunnettu Tren de Aragan johtaja. Jurinsky antaa ymmärtää, että ”Cookie” toimi Aurorassa, antaen kuvan, jossa yhdysvaltalaiset pikkukaupungit toimivat turvasatamina rikollisille. Venezuelalaiset taas antavat juonelle ja tarinalle sen itsetietoisien ja polyfonisen perspektiivin. Heidän haastattelullaan Callaghan ikään kuin kääntää mysteerin ympäri: jos kompleksin ei olekaan Tren de Aragan valtaama, mistä ihmeestä Fox News sitten keksi koko hysterisen skuupin?

Myöhemmin reportaasissa henkilöhahmoja kuvataan samoissa paikoissa väittelemästä asiasta, kuten Fabbriatore ja ”V” tekevät kompleksin parkkipaikalla mediasirkuksen jälkimainingeissa. Fabbriatore painostaa ”V:tä” myöntämään, että jengejä on kuitenkin ollut Aurorassa, ja ”V” koittaa vähätellä heidän merkitystään paikallisille venezuelalaisille. Vuoropuhelut luovat uppoutumista samoin kuin elokuvien dialogikohtauksiin piilotetut juonenpaljastukset uppottavat katsojan tutkimaan ja keskittymään hahmojen tekemisiin otossommittelujen sisällä (vrt. Elsaesser 1981/1969, 275–277).

Katsojan näkökulmasta Wolfen nyrkkisäännöt kohtauserpektiiveistä ja laajennetuista vuoropuheluista imeyttävät häntä tarinan sisään myös tiedonkerryttämisen ja havintokokemusten syventämisen mielessä. Schützin (2007, 222–224) mukaan minä-tarkkailija kerryttää ja parantaa omia skemaattisia tulkintakaavoja sitä mukaa, mitä hän saa kerrytettyä niihin liittämäänsä tietämystä. Schütz perää ajattelemisen mallia, jossa jonkin ulkomaailmallisen asian, kuten vaikkapa koiran, tietämistä ja tuntemista voi ehostaa katsomalla sitä eri näkökulmista yhdistelemällä siihen eri viitteellisiä käsityksiä ja tietämyksiä. Toisin sanoen ulkomaailmallisesta asiasta rakennetaan kuin patsasta veistelemällä kolmiulotteisempi asia tulkintakaavoja kerryttämällä ja muovaamalla. (Schütz 2007, 332–336.)

Schützin (2007, 69–72) mukaan ulkomaailmalliset asiat voivat olla mitä tahansa ilmiöitä, fyysisiä esineitä tai abstrakteja, mielessä kuviteltuja ilmentymiä ja sama kerryttämisen ja parantamisen periaate soveltuu kaikkiin. Videoreportaaseissa kerryttämisen ja ehostamisen kohteena olevat ulkomaailmalliset ilmiöt ovat uutisaiheen ilmiöitä; venezuelalaisten siirtolaisten luonne siirtolaisina ja pakolaisina, heidän riskinsä yhdysvaltalaisten turvallisuudelle sekä Aurora-kaupungin laillinen ja järjestyksellinen tilanne. Esittelemällä hahmojen eri näkökulmia ja yhdistelemällä niitä, katsoja rakentaa prosessinomaisesti päässään kuvauksen tilannekuvan ja ymmärryksen uutisilmiöstä (vrt. luku 4.).

Prosessissa katsoja ratkaisee mysteerijuonen uppoutumalla juonen luomaan ongelmanasetteluun. Schützille *Itsensä, Toisen ja Noiden* sielunelämän havaintokokemukseen reflektiivisesti puoleenkääntyminen on immerssiivistä, koska siinä tutkittiin havaintokokemuksen rakentuneisuutta.¹⁸ Se vaatii uppoutumista; keskittymistä ja tutkinnan kohteen olevan asian, esineen ja ilmestymän, tarkkailua transendenttaalisella (eli mieltä tavoittavalla) tavalla. Schützin (2007, 38) mukaan niin ihmismaailman elottomilla kuin elollisilla objekteilla on mieli, jota *Minä* voi tarkkailla, sillä elottomatkin ihmismaailman asiat ovat lähtöisin mielekkään ihmisen toiminnasta (esimerkiksi taideteos tai poliittinen tarina).

5.1.3 Rinnakkaisasettelu ja toisto

¹⁸ katso Schütz (2007, 91–94, 139, 183–185).

Kun katsoja asettuu Aurora-reportaasissa Callaghanin kautta ICE-virkailija Fabbricatoren, heidän välistä vuoropuhelukohtaustaan värittävä erilliset valtakunnallisista ja paikallisista uutislähteistä lainatut uutisotokset hetkellisesti valloitetun kerrostalon pihalta, poliisien partioista ja venezuelalaisista vankiloista. Katsoja tarkkailee Fabbricatoren sanomisia Tren de Araguan vuokratiskonnasta kerrostalokomplekseissa ja yhdistelee niitä uutisotoksiin, skematisoiden päässään kuvaa esitetyn uutisaiheen ympärille. Vallattu kerrostalo, Yhdysvaltain eteläisen rajan laittomasti ylittäviä lapsia ja aikuisia, vankilassa lojuvia rikollisia, ulkomaalaisten tuoma uhka coloradolaiseen pikkukaupunkiin. Uppoutuminen ICE-virkailijan sanomisiin tuottaa kertomuksen, kuinka venezuelalaiset yrittävät paremman elämän toivossa Yhdysvaltoihin, mutta jäävät joko rajalla kiinni tai elävät kanssamaanlaistensa ihmiskuljettajajengien suojeluksessa vallatuissa kiinteistöissä keskellä huumekauppaa ja väkivaltarikoksia.

Hänen kertomustaan täydentävät kokemukset ihmiskuljetuksen uhrien kanssa sekä hänen hieman neuvottelevasta asenteesta siirtolaisia kohtaan (hän on maahanmuuttovastainen ja pitää huomattavaa osaa siirtolaisista epäoikeutettuina Yhdysvalloissa oleskeluun laittoman rajanylityksen takia). Alun uutispätkämontaasista saatu lähtöasetelma videoreportaasin mysteerijuoneen täydentyy tätä mukaa montaasin siirtolaisrikos-narratiivia maltillisemmilla tai vastakarvaan menevillä mielipiteillä, koska Callaghan kehystää reportaasin tutkinnaksi ja selvitykseksi siitä, onko pääosin Fox Newsin esittämä venezuelalaispakokauhu totuudellinen. Callaghan vertaa Fox Newsin medianarratiivia ”keskityksi uutisaiheeksi” ja rajakriisiä taas oikeaksi poliittiseksi haasteeksi (*”isn’t a non-issue”*).

Kuten Aurora-reportaasissa, kaikissa lineaarisen kerronnan moodin omaavissa dokumenteissa, tarina ja kerronta rakentuu ajallisesti tapahtumien sarjaksi (de Bromhead 1996, 40–42). Tarinoita ei tule ajatella pelkästään sarjana tapahtumia, jotka vasemmalta oikealle tapahtuvat, vaan kerrostumana, jossa edelliset tapahtumat kontekstoivat aina tulevia tapahtumia. Lineaarisisissa kertomuksissa kerrostumat ja kontekstit esittävät syy- ja seuraussuhteita sekä merkillistävät hahmojen toiminnan syitä ja valottavat heidän sielunelämänsä. Samalla tavalla sosiaalifenomenologiassa aiemmat tulkintakaavat tietämätämme ideaalityypistä (poliittinen ehdokas tai autokorjaaja) auttavat meitä valmiiksi merkillistämään ja tulkitsemaan heidän toimintaansa (Schütz 2007, 342–343).

Uppoutuminen on kokemuksena voimakkuutta ja siellä-oloa, oman havaintokyvyn siirtämistä ruudulla nähtyyn maailmaan ja pelkkää keskittymistä koettuun tarinaan (Fitzgerald & Green

2017, 49–50). Sinällään uppoutumiseen johtava rinnakkainasettelu aineiston reportaaseissa ei eroa perinteisen journalismin rinnakkainasettelusta, jossa myös rakennetaan syvällisempää kuvaa uutisilmiöstä vaihtelemalla näkökulmia. Ero löytyy kerronnallisesta tavasta; rinnakkainasettelu aineiston reportaaseissa perustuu Wolfen (1972) kehittälemälle immersio-kerronnalle, jossa rinnakkainaseteltujen näkökulmien ympärille tuodaan enemmän tarinaa ja hahmoja juonen avulla.

Aurora-reportaasin mysteerijuonta tutkittaessa ymmärrys- ja uppoutumismielessä on tärkeää pohtia, mitkä piirteet kerrontatyylissä auttavat katsojaa ja mihin katsojaa kiinnittää huomionsa. Mahdollisimman pätevän ymmärryksen saamiseksi sekä eri mielipiteiden selkoistamiseksi mielipiteen muodostamista varten, katsojan tulee saada kuulla kaikki aiheen kannalta merkitykselliset näkökulmat (vrt. Tuchman 1978, 160–161).

Lineaarisen narratiivin lisäksi reportaasien kuvallista jatkuvuutta ja montaasia määrittelee retoriseen puhutteluun perustuva leikkaustyyli (vrt. Nichols 2001, 56). Kummankin toimittajan videoreportaaseissa argumentointi perustuu aiheen tutkintaan katsojan kanssa. Katsojan näkökulmasta reportaasien alussa Kesolla tai Callaghanilla ei ole valmiiksi pureskeltua sanomaa, jonka puolesta he argumentoisivat, vaan heidän argumentointinsa perustuu kysymyksiin aseteluun, ihmisten kuuntelemiseen ja tilannekuvan muodostamiseen katsojan kanssa. Toimittajilla on tosin valmis argumentti, mutta heidän kerrontansa luonteeseen kuuluu sen asteittainen paljastaminen katsojalle.

Tutkinta kerrontatyylinä perustuu montaasiin, joka taas rakentuu katsojan mielenkiintoa herättävälle ja ylläpitävälle rinnakkainasettelulle (de Bromhead 1996, 5, 22–24). Bill Nichols (2001, 70–71) määrittää tutkinnallisen kerrontatyylin journalistiseksi kerronnaksi, missä asioiden eri puolia kuunnellaan ja katsojalle annetaan huomattava rooli lopullisten johtopäätelmien teossa. Episteemisessä mielessä moodi on refleksiivinen; katsojan ymmärrys uutisaiheesta perustuu hänen kykyynsä ymmärtää tutkintareportaasin tekoprosessia (vrt. Nichols 2001, 125). Isossa osassa tutkinnallista kerrontatyylä on rinnakkainasettelut eri puhuvien päiden välillä, joilla rakennetaan ristikuulustelua heidän välillään. Haastateltavien sanomiset toimivat tällöin todistajanlausuntoina ja otokset todistusaineistona ja kuvitteluina puhutuille asioille (vrt. Nichols 2001, 70–71, 118–122). Kertojan pysyessä tekstin sisällä yhtenä hahmoista, vastuu viimeisestä sanasta siirtyy ruudun toiselle puolelle, katsojalle.

Rinnakkainasettelu on kuin kahden tai useamman keskusteluun syventymistä, jossa minä-tarkkailija on vain kuuntelijana. Rinnakkainasettelulla katetaan monta näkökulmaa samaan

aikaan, rakentaen tarkkailijalle holistisempaa tilannekuvaa, olkoon kyse sitten videoreportaasin haastatteluiden ristikkäin leikkauksesta, todistajien ristikuuntelusta oikeudenkäynnissä tai kahden ihmisen keskustelun seuraaminen. Callaghanin videossa tavoitteena on päästä perille siitä, millaista venezuelalaissiirtolaisten toiminta on Auroassa ja kuinka totta kaapelitelevisiokanavien virittämä hysteria oikein on.

Esimerkiksi Fabbricatoren tausta maahanmuuttoviranomaisena ohjaa katsojan käsitystä hänestä suhteessa ”V:n” kanssa käytävään keskusteluun, jossa ”V” asettuu venezuelalaisia auttavaksi ymmärtäjäksi ja Fabbricatore taas maahanmuuttoarvostelijaksi, jonka mielestä Auroran venezuelalaisten joukossa on vaarallisia, ihmissalakuljetukseen liittyviä jengiläisiä. Jurinskyn mielipiteet auttavat käsityksen muodostuksessa ensiksi suhteessa Fox Newsin uutisointiin ja myöhemmin, reportaasin loppukolmanneksessa, suhteessa isännöintifirman ilmiantajan haastatteluun. Montaasiteoriassa juxtaposition voima perustui leikkauksen antamaan yhdistysvoimaan. Kaksi erilaista otosta muodostivat peräkkäisessä järjestyksessä uudenlaisen vaikutelman (Eisenstein 1978/1929, 108–109; ks. de Bromhead 1996, 22–27). Montaasiteorian synteettisen vaikutelman voi viedä diskursiiviselle tasolle, jossa kaksi eri lauselmää, esimerkiksi Jurinskyn ja ilmiantajan kommentit, suhteessa samaan lausunnan kohteeseen, esimerkiksi Gnome Street -asuntolakompleksin rappioon, tuottavat uudenlaisen vaikutelman. Käsityksen kompleksin rappion todellisesta syystä.

Rinnakkainasettelu ja sen monisäkeinen, diskursiivinen äänenmuodostus ja ääntäminen saa pontta toistosta. Toisto auttaa katsojaa muistamaan, ei vain myöhemmin yleisessä skeema-pohjaisessa ajattelussa (vrt. Machill 2007, 194), mutta myös itse teoksen katsomisen aikana. Callaghanin reportaasissa toisto on saman näkökulman eri diskursiivisen äänen, eli äänten, katsojan eteen uudelleen esiintuomista. Toisto voi olla myös yksittäinen yksityiskohta tai käsite, johon palataan useamman kerran reportaasin aikana. Esimerkiksi Red Banyan kriisinhallintatoimisto, johonka Callaghan viittaa sekä reportaasin alussa että käsittelee viimeisessä näytöksessä. Tai Keson reportaasissa Tynkkysen esittämät vasta-argumentit, jotka toistuvat persussuomalaispariskunnan haastattelussa.

Toisto on yksinomaan tekstistä esiinnoussut upottavuuden piirre, jolla ei ole kirjallisuudesta kumpuavaa, käsitteellistä taustaa. Se upotusvaikutus tulee samasta lähteestä kuin rinnakkainasettelun. Se syventää ja ankkuroi katsojaa tiiviimmin kiinni tarinaan. Juonen edetessä toistolla tuodaan tarinassa aiemmin esiintynyt tapahtuma tai ilmiö uudelleen käsittelyyn, jolloin katsoja yhdistää sen uudessa kerronnallisessa kontekstissa

uuteen asiaan (vrt. Machill et. al. 2007, 194). Toistossa kyse ei ole yhdestä itseriitteisestä argumentista, joka muodostaisi yksittäisen henkilöhahmon kokonaisen diskursiivisen äänen, vaan yhdestä ääntämyksestä äänen sisällä. Esimerkkinä laittomien siirtolaisten tekemät rikokset (*migrant crime*), joka reportaasissa käsitteellistetään Fox Newsin toimittajien puheenparreksi. Tämä äänne on yksi diskurssin palanen reportaasin kuvailemassa muukalaisvihassa, joka toistuu Fabbricatoren, Jurinskyn kuin Fox Newsin toimittajien puheissa.

Fabbricatore painottaa reportaasin alkupään haastattelukohtauksessa laillisia ongelmia, joita laitton siirtyminen Yhdysvaltain puolelle tuo. Hän painottaa ihmissalakuljettajajengien vaarallisuutta Aurorassa ja peräänkuuluttaa viranomaisten, reportaasin viitekehyksessä lähinnä Auroran poliisin, vastuuta puuttua tilanteeseen. Samaa viranomaisvastuu-narratiivia painottaa myös kaupunginvaltuutettu Jurinsky ja johdannossa paljon esillä olleet Fox Newsin uutistenlukijat (tosin valtakunnallisessa viitekehyksessä). Kaikkien puhujien narratiivinen motivaatio tulee laki ja järjestys -metonymiasta sekä kehystyksestä, jossa venezuelalaiset siirtolaiset ovat vaarallisia, sidoksissa huumekauppaan ja muuhun järjestäytyneeseen rikollisuuteen. Laki ja järjestys -metonymialla tarkoitan yleistä, yleensä konservatiivista argumenttia, jossa yhteiskunnallinen koheesio ja hyvinvointi rakentuu lainkuuliaisuuteen sekä sen vahvistamiseen panostamalla rikosten torjuntaan sekä tuntuviin rikosrangaistuksiin.

5.1.4 Yksityiskohdat ja intiimiys

Elokuvallinen ymmärtäminen on reportaasin argumentaation sisäistämistä, sen oman kielen oppimista sen omilla säännöillä ja sen maailmaan omaksumista. Ymmärtäminen saa pontta rinnakkainasettelusta ja toistosta, jotka olivat perillisiä hahmojen tarinafunktioille ja suoralle puhuttelulle. Ymmärtäminen, ja sitä myötä uppoutuminen saavat pontensa tarinan yksityiskohdista. Keskittyminen ja videoreportaasin esittämä uutistarinan reflektointi tarvitsee semanttisen tarttumapinnan, sarjan tosiasioita, johon katsoja voi tarttua. Nämä ovat yksityiskohtia, visuaalisia ja tarinallisia osasia, jotka voidaan koodata merkeiksi katsojan ja elokuvan välillä. (vrt. Bordwell 1989, 129–132.) Yksityiskohtien vuorovaikutuskyky eli ymmärrettävyys perustuu katsojan mahdollisuuteen tarkkailla ja poimia visuaalisia vihjeitä dokumentaarista kokonaisuudesta ja rakentaa niistä tarinalle merkittäviä äänneitä (vrt.

Schwenkel 2010, 92). Tämän takia yksityiskohdista ja intiimistä kerronnasta katsoja ja tekijä neuvottelevat tarkkailevan moodin välityksellä, jossa episteeminen luonne on mimeettisyyteen pyrkivä (vrt. Waugh 1985, 235).

Aurora-reportaasin johdantomontaasi, johon Fabbricatoren haastattelu sulautuu osaksi, on esimerkillinen tapaus Callaghanin yksityiskohtaisesta kerronnasta. Johdanto ja täten mysteerijuoni avautuu katsojan edessä Fox Newsin uutisoinnin ympärille, jossa venezuelalaisiirtolaiset nähdään uhkana. Montaasissa selitetään paljon Nicolas Maduron hallinnon poliittisesta väkivallasta ja vankiloiden roolista valtiovallan ylläpitämisessä. Samoin myös huumeiden roolista rajakriisiin sekä siirtolaisten ahdingosta rajalla. Sekä Fabbricatore että Callaghan käyttävät paljon puheensa turvapaikkahakemusjärjestelmän perkaamiseen sekä siihen, minkälaisen ylläpidon jengit ovat saaneet ihmisten salakuljettamisesta.

Yksityiskohtaisen johdannon tarkoitus on täsmällisesti paikantaa katsoja tiettyyn yhteiskunnalliseen hetkeen Yhdysvaltojen poliittisessa historiankulussa. Edessä on kohtalokkaat vaalit, jotka ovat osoittautumassa käänntekeviksi maan historiassa. Koko maa kärsii historiallisen pahasta huume-epidemiasta, johonka linkittyy jengit, jotka kuljettavat maahan satoja tuhansia siirtolaisia. Huume-epidemia ja siirtolaiset ovat saaneet koko kansakunnan varpailleen ja demagogimainen presidenttiehdokas on luvannut puhdistaa maan näistä ongelmista kovilla otteilla. Samalla voitonnälkäinen kaupallinen korporaatiomedia syöksee ihmisiä päin tunteisiin vetoavaa ja seipitteisiin pohjautuvaa narratiivia täynnä viholliskuvia ja usuttamista. Kaikki tämä eksistentiaalinen sisäpoliittinen myllerrys kuvataan tiivistyvän Auroran pieneen kaupunkiin.

Yksityiskohtaisempaa mikrotason kerrontaa löytyy Kesolta hänen Elokapina-reportaasissaan, jossa hän kuvailee omasta näkökulmastaan Mannerhemintien leirin aamurutiineja sekä kuinka hän illan lähestyessä kuvailee kuulemiaan eri keskusteluja elokapinalaisten ja sivusta seuraajien kanssa. Selostusta värittää tarkkailevan dokumentaarisen moodin mukainen kuvasto, jossa kotivideomaisesti kuvataan "telttaleirin" arkea ja osanottajien toimintaa sekä liikennettä, jonka rytmin häirintä on toiminut uutistapahtuman kaltaisena lähtölaukauksena koko reportaasille. Lähemmässä tarkastelussa Keso käyttää pari minuuttia kuvaamaan melkein speaktaakkelimaisesti (laajakuva kauempana tien reunalta leikattuna yhteen tarkkailevien puolikokokuvien kanssa liikenteensulkijoiden seasta) oikeassa maailmassa muutaman minuutin kestänyttä hetkeä, jossa mielenosoittajat sulkevat Mannerheimintien liikenteeltä.

Yksi tapa lähestyä visuaalisia ja kerronnallisia yksityiskohtia aineiston reportaaseissa on laventaa ne muodollisiksi osasiksi. Tällöin esimerkiksi kuvasommitelut, leikkausrytmi ja diegeettisen äänen käyttö koodataan eri vaikutelmien summatekijöiksi, joiden kautta elokuvallinen tieto kommunikoidaan katsojalle. Pääkysymys muodollisten piirteiden vaikutuksessa katsojaan on intentionaalisuus. Kun uutisdokumentinteko typistetään tekijän vastuuksi ja hänet asetetaan näin reportaasin kautta puhuvaksi metaviestijäksi, hänen intentionaalisuutensa voidaan ottaa annettuna. Dokumenttielokuvallinen esillepano on hänen harkittua työtään ja se voidaan atomisoida aina esillepanon yksityiskohtien, kuten valotuksen, linssien käytön, leikkausten ja lavastuksen tasolle. (vrt. Bordwell 1985, 50; Elsaesser 1981/1969, 275.) Reportaasit ovat kuitenkin ensisijaisesti journalistisia teoksia ja journalismissa yksityiskohdilla on oma roolinsa ja vaikutteensa. Näitä ovat maailman deskriptiivinen kuvaaminen ja todellisuuden tosiasioihin perustuva heijastaminen (ks. Tuchman 1978, 107–108). Reportaasien toimintaperiaate on tällöin journalistisen ja elokuvallisen tiedon esittämisessä ja katsojaan vaikuttamisesta järjellisellä sekä tunteellisella tasolla.

Intentionaalisuuden motivaationa reportaaseissa toimii tiedollisuuden esittäminen katsojalle. Se kumpuaa täten dokumentaaristen moodien tiedollisuuden hyödyntämisestä, samalla tavalla kuin näytelmäelokuvassa leikkaustahti tai johdonmukaisen valaistuksen tai värimaailman käyttäminen synnyttää katsojassa sopimuksenalaista tunnetilaa (vrt. Bordwell 1985, 50). Reportaasien tiedollisuutta määrittää myös niiden journalistinen eetos. Niiden on pyrittävä vastaamaan kysymyksiin missä, milloin ja miksi. Lähden käsittelemään yksityiskohtaisuutta ensiksi journalismista päin siirtyen sitten takaisin dokumentaarisuuteen, sillä kuten immersionistisen dokujournalismin oma mediahistoriallinen kehityskulku osoittaa, se on rakentunut tyyllillisesti ensin tekstimuodossa immersionistiseksi, ja sitten vasta muuntunut audiovisuaaliseksi muodoksi.

Tom Wolfen (1972) mukaan yksityiskohdat ovat journalismissa tapa upottaa katsoja uutistarinan sisään. Yksityiskohtien immersio syntyy niiden todellisuusvaikutelmasta - yksityiskohdat tekevät nähdystä materiaasta elävemmän ja todenmukaisemman. Ne myös merkityksellistävät nähtyjä yksityiskohtia paremmin olemassaoleviin asioihin ja ilmiöihin sekä rakentavat semanttisia kokonaisuuksia, joita voi yhdistää arkipäivässä käytettäviin skeemoihin (vrt. Bordwell 1989, 129–134, 136–138). Yksityiskohtia voivat olla objektiivisista merkitysyhteyksistä kumpuavat merkitykset, kuten katukyltit, arkkitehtuuri tai

ilmeet tai subjektiivisista merkitysyhteyksistä kumpuavat merkitykset, kuten tunnereaktiot tai maailmankuvat (ks. Schütz 2007, 216–217; Kracauer 1960, 303–304).

Immersion luominen yksityiskohdilla on osa samaa mentaalista prosessia kuin esimerkiksi tulkintakaavojen kerryttäminen ja toisto. Niillä kolmiulotteistetaan nähty tai koettu ilmiö. Koska sekä Keson että Callaghanin videoreportaasit käsittelevät abstrakteja asioita, eli lähinnä yhteiskunnallisia narratiiveja ja niiden todenperäisyyksiä, yksityiskohtien jäljentäminen sekä reportaasissa että katsojan mielessä on vaikeaa. Kummassakin videoreportaasissa yksityiskohtien syntyminen ei liity kuvalliseen ainekseen, vaan puhuttuun ja ilmaistuu ajatusten kokonaisuuksiin, diskursseihin, kuten osoitin Callaghanin reportaasin johdantoa kuvastavassa aineistoesimerkissä. Yksityiskohdat ovat diskursiivisia ja ne toimivat joko aiemmin ilmaistuja diskursseja vastaan tai puolesta, ehostaen katsojan tulkintakaavoja.

Kun Fox News väittää Auroran olevan täynnä Nicolas Maduron vankilasta vapauttamia venezuelalaisjengiläisiä, Callaghanin ruohonjuurireportaasi pystyy valottamaan Aurorassa asuvien venezuelalaisten olevan tavallisia, työssäkäyviä siirtolaisia. Uutismedian luoma, hallitseva tarina uudelleenkontekstoituu, kun sen osasia aletaan pureskella ruohonjuuritasolta käsin. Lausumus ”siirtolaiset ovat kaapanneet Coloradon Auroran” särkyä ja todistuu vääräksi, sitä mukaa, mitä katsoja näkee vilauksia reportaasin kuvaamasta Auroran arjesta, missä paikalliset venezuelalaissiirtolaiset ovat kokoontuneet ihmettelemään suurta poliisin ja uutismedian läsnäoloa. Samalla yksityiskohdat kääntyvät reportaasin maailmasta kohti katsojan maailmaa. Ymmärrys Auroran tapauksesta antaa katsojan ymmärtää, että sama narratiivi muualla voi yhtä hyvin olla yhtä sepitteellinen. Reportaasin lopussa Callaghan sanookin, että hän luottaa hänen katsojiansa kriittiseen ajatteluun sen verran, ettei hänen tarvitse kiertää jokaista ”invaasion uhan alla” olevaa amerikkalaista kaupunkia tutkimassa sepitteellisiä tarinoita valtauksista.

Sosiaalifenomenologiassa tarkkailija-minän tulkintakaavat ehostuvat sitä mukaa, mitä enemmän niihin saadaan kartuttua merkitysyhteyksiä. Schützinkin mukaan tarkkailijan tietämys jostain ihmisestä tai ideaalityypistä karttuu sitä mukaa, mitä enemmän sopivia merkityksiä hän saa liitettyä siihen. Merkitykset voivat olla niin konkreettisesti havaittavia fyysisiä merkkejä, kuten vaikka murre tai univormu tai ilmiömäisiä, abstrakteja mielellisiä merkkejä, kuten ajatukset. (vrt. Schütz 2007, 216–217, 342–344; Wolfe 1972.)

Callaghanin videoreportaasissa esimerkiksi haastateltava kaupunginvaltuutettu, Danielle Jurinsky, antaa itsestään enemmän tietoa katsojan tulkintakaavaan suhteessa uutistarinaan,

mitä enemmän hän selittää hänen näkemyksiään ja toimintaansa. Nainen väittää esimerkiksi, että jengit olisivat vallanneet kerrostalokompleksin ja se olisi ollut jengien syytä, että kerrostalokompleksi meni niin huonoon kuntoon. Myöhemmin reportaasissa kuitenkin selviää, osittain naisen oman selostuksen nojalla ja osittain Callaghanin kertojaäänen kontekstoinnilla, että nainen on ollut yhteistyösuhteessa kerrostalokompleksin entisen hallinnoijan kanssa ja on kumppanuuden takia toistanut osittain sepitteellistä jenginarratiivia.

Se mitä siis voidaan videoreportaasin uutistarinan narratiivin puitteissa pukea katsojan silmin objektiivisiksi merkitysyhteyksiksi (kaupunginvaltuutettu on ollut osa valheellisen narratiivin ja muukalaisvihan luomista) täydentyy katsojalle sitä mukaa kuin Jurinsky selittää omia sanomisiaan ja avaa täten omaa mieltään edustamalleen diskurssille.

Teorialuvussa (3.2.) käsittelin Schützin vuorovaikutustilanteen mekaniikkaa jotta- ja koska-vaikuttimien kautta. Vuorovaikutussuhteessa sinän jotta-vaikutin muuntui minun koska-vaikuttimeksi. Schützin (2007, 167–168, 169–170) mukaan vuorovaikutuskumppani kommunikoi aina jotta-vaikuttimien perusteella, jonka vastaanottaja käsittää koska-vaikuttimena (hän näkee toisen jotta-motiivin jälkijunassa). Aurora-reportaasin kaltaisessa mediasisällössä Jurinskyn kaltainen henkilöahmo ei kommunikoi suoraan katsojalle, vaan Callaghanille, joka taas välittää meille narratiivin kautta naisen sanomiset. Siksi reportaasin mysteerinarratiivin mukaisesti naisen kommentaari ehostuu ja täyttyy sitä mukaa, mitä hän pääsee valottamaan omia julkilausuntojaan sekä sitä mukaa, mitä Callaghan kontekstoi häntä muun tarinan mukaan. (vrt. Schütz 2007, 308–309, 360.)

Katsojan tarinaan uppoamisen kannalta juonessa esitettyjen jotta-vaikuttimien havaitseminen ja kääntäminen koska-vaikuttimiksi on ensisijaista uppoamisymmärtämiselle. Ne yksityiskohtaistavat sanottuja asioita antamalla sanottujen asioiden edustamille diskursseille kerronnallisen motivaation sekä kolmiulotteistavat lauseita mielekkäiksi mielipiteiden julkilausumiksi. Katsojan ymmärtämisen kannalta on erihyvä asia kertoa asia Callaghanin tavalla, esiintyvien henkilöiden sanomisten kautta kuin tarinoita yleisistä mielipiteistä, mitä sosiaalisen median alustalla liikkui. Hahmokeskeinen kerronta upottaa katsojan tarinamaailmaan ja artikuloi tarinamaailmassa esiintyviä diskursseja selkeällä tavalla. Kyse on intiimiydestä, tarkemmasta kerronnasta. Se luo haastateltavasta oikean hahmon ja värittää tarinan ymmärtämiselle tarpeellisia syy-seuraussuhteita (vrt. Weinberg 1998, 59, 61; Elsaesser 1981/1969, 277).

Yksityiskohdilla ja henkilöhahmojen inhimillistämällä videoreportaasi tavoittelee intiimiä tarttumapintaa katsojan kanssa. Yksityiskohtiin ja subjektiivisiin merkitysyhteyksiin huomion kohdistamalla katsoja tavoittaa intiimin kerronnan. Elsaesserin kuvailemasta psyykkisestä matriisista tulee tuolla-olevan maailman tavoittamista ja sen elävöitettyä kokemista. Uudessa journalismissa aidolla tarinallisuudella; kohtauksilla, henkilöhahmonäkökulmilla, laajennetulla dialogilla ja yksityiskohdilla haettiin juuri elävöitettyä kokemista, uppoamista uutismaailmaan. Kaiken takana on sekä teoksen että katsojan tavoite syvällisemmästä ymmärtämisestä.

Olen jo muutamaan otteeseen nostanut esiin fenomenologisen tarkkailija-minän tarpeen vedostaa parannettu kuva tarkkailtavasta ilmiöstä, eli kolmiulotteista käsitetty abstrakti asia tai havaittu tapahtumankulku selvemmäksi selostukseksi. Tähän aito tarinallisuus on oiva työväline, sillä ihmiset ajattelevat dramaturgisesti ja kykenevät sisäistämään asioita paremmin esimerkiksi havaintokokemuksia painottamalla (*immersionismi*) tai metaforilla (vrt. Skinner 2010, 120). Aidon tarinallisuuden tiedonmuodostusta voi verrata tiheään kuvaukseen. Antropologi Clifford Geertz (1973 sit. Hermann 2016, 264) kehitti tiheän kuvauksen niin etnografisen tarkkailun tavaksi kuin myös sen ilmaisemiseksi. Tiheällä kuvaamisella hänen mukaansa pystyi erittelemään yksityiskohtaisesti ja intiimisti eri rituaalien ja kulttuuristen implisiittisten merkitysten luonnetta ja olemassaoloa. (ks. Hermann 2016, 264–265, 268.)

Kun kerronnasta on tehty yksityiskohtaista, katsoja muuttuu tiheän kuvailun tarkkailijaksi kertojan mukana (Schwenkel 2010, 93–94). Hän etsii haastateltavien sanomisista mielipiteitä ja niille vaikuttimia perustuen heidän sananvalintoihinsa. Kyseistä logiikkaa seuraten katsoja tulee ymmärtäneeksi Callaghanin esittämän uutisilmiön. Tiheää kuvausta ovat myös toistot, joilla tuodaan esiin haastateltavien rutiinivastaukset eli *talking pointit*. Yksityiskohtaisessa ymmärtämisessä uutisen ymmärtäminen tapahtuu tapahtumien sijasta rutiinien ja käytäntöjen kautta (Schwenkel 2010, 87). Esimerkiksi kompleksissa asuvat venezuelalaiset toistavat samaa äänellistä diskurssia työperäisestä maahanmuutosta ja konservatiiviset äänet taas rikollisuudesta. Elokapina-reportaasissa Keso kuvailee mielenosoittajien yhteisiä hetkiä hampaanpesusta henkisen tuen antamiseen rutiininomaisina, ammattimaisesti toteutettuina toimintoina.

Yksityiskohdissa on vielä yksi kerronnallinen ja upottava piirre, jonka haluan tuoda ilmi. Wolfe (1972) perää esseessään yksityiskohdilla vivahteikkuutta. Tarinallisuuden tulisi siis ammentaa kansanomaisesta tietämyksestä, sellaisesta tiedosta, jota kaikki voivat tarkkailla

(vrt. Schwenkel 2010, 93). Journalismissa ja dokumentaareissa tämä tarkoittaa kansalaisten mielipiteiden ja tulkintojen pohjalta käsityksen hakemista, sillä he sanallistavat asian kansankielisesti ja empaattisesti. Callaghanin videoreportaasissa yksinäinen motoristi toteaa, että näkemänsä perusteella Fox Newsin propagoima siirtolaisrikosaalto ja Auroran valtaus onkin pelkkää republikaanien propagandaa. Tämän jälkeen Callaghan ja motoristi juttelevat motoristin poliittisesta taustasta ja tämä myöntää olevansa laitavasemmistolainen, mutta olevansa sionisti.

Aiheen ulkopuolella oleva jutustelu ehostaa motoristia katsojan päässä - hän saa paremman kuvan motoristin poliittisesta tausta ja sen vaikuttimesta siihen, miten hän kokee Auroran tilanteen ja millä asenteella hän on paikalle tullut. Varsinkin, kun motoristin jälkeen reportaasissa leikataan takaisin ICE-virkailijan mukaan, jossa hän näyttää kerrostalokompleksin portaissa kuinka Tren de Aragan asemiehet liikkuvat turvakameravideon mukaan ovelta ovelle.

5.2 Ymmärtämisen äärellä: Skematisointi ja kehystäminen

Uppoutumisen aikana alkaa katsojan juonen järkeilyprosessi *skematisoinnin* avulla ja tarinan merkitysten kokoaminen *kehystämisen* kautta. Kun katsoja immersoittuu Callaghanin videoreportaasiin, tulkintakaavoihin eli skeemoihin perustuva ajattelu yhdistelee ja erittelee nähtyjä asioita sen mukaan, miten ne auttavat häntä ymmärtämään dokumenttia. Skeemaan vertailua ja kehystämistä ei tule ajatella osana uppoutumista, vaan uppoutumisen vanavedessä kulkevana itsereflektiona. Bordwell (1989, 2) kuvailee skeemoihin perustuvaa kerronnan käsittämistä ongelmanratkaisuksi, jossa skeemoilla käsitetään elokuvissa näytettäviä tapahtumia, kuten vaikka väittelyä tai sepitteen valheeksi huomaamista, omien aiempien kokemuksehdikoiden (eli skeemojen) avulla.

Skematisointi tapahtuu aina vuorovaikutetun tekstin sisällä ja ulkopuolella (vrt. Brylla & Kramer 2018, 164). Sen avulla elokuvassa nähdyt tapahtumat, teot ja sanonnat saavat niiden merkityksen ja tarkoitusperän niiden ihmisen elämämaailman kokemuksiin perustuvien muistojen pohjalta ja ohjaavat siten katsojan käsitystä siitä, a) mitä reportaasin kohtauksessa tapahtuu, b) mikä on reportaasin ulkopuolisessa *he*-maailmassa johtanut tapahtuneeseen ja c) mitä tapahtuneen perusteella voidaan olettaa tapahtuvan. Kaikki nämä kolme huomioita

muodostuvat reportaasin juonen kontekstissa. Esimerkiksi kohta b ei tarkoita maailmankaikkeuden äärelle menoa, vaan tulkintaa siitä, mikä johti siihen, että ICE-virkailija esittelee jengiläisten toimintaa kerrostalon rappukäytävässä. Kohta c ei ole myöskään eri vaihtoehtojen esiintuontia, vaan eniten mahdollisimman vaihtoehdon miettimistä ja sillä seuraavaan kohtaukseen menemistä. (vrt. Bordwell 1985, 40–41; Schütz 2007, 218–219, 221–22.)

Uppoutuminen on kehä, joka alkaa katsojan upottamisena tekstimaailmaan (ks. luku 4) ja sulkeutuu tekstin upottamisena katsojan maailmaan. Kun katsoja upottaa tekstiä hänen omaan maailmaansa, hän on jo omaksunut tekstin maailman ja uppoutunut siihen (vrt. Puro 2012, 48). Skematisoinnin ja kehystämisen rooli uppoamisymmärtämisessä liittyy tämän ympyrän sulkeutumiskohtaan, jossa katsoja on omaksunutta tekstin tietoa uppoamisymmärtämisen kautta. Skematisointi ja kehystäminen eivät ole enää upottavia intersubjektivisen vuorovaikutuksen piirteitä, vaan siitä johdannaisia reportaasin ongelmanratkaisun menetelmiä, sitä itse aktiivista katsomista ja omaksutun mediamaailman ruudun toiselle puolelle siirtämistä. Luvun alussa kerroin, kuinka Callaghanin ja Keson dokumentit rakentuvat kahden tarinallisen elementin varaan; mysteerijuonen ja polarisaatiotarinan, jotka vastaavat yksiselkoisesti uusformalistisen teorian juonta eli *sujetia* ja tarinaa eli *fabulaa*. Seuraavaksi käyn läpi, kuinka skematisoinnilla ratkaistaan juonta ja myöhemmin selvennän, kuinka kehystämällä selkoistetaan tarinaa.

Bordwellille tarinan rakentaminen juonen avulla on prosessuaalista, vaiheittaista mielellistä rakentamista, joka perustuu katsojan kykyyn havainnoida juonenkulkua ja hyödyntää skeemoihin perustuvaa ongelmanratkaisukykyä (ks. Bordwell 1985, 34–35). Aineistoni reportaaseissa prosessi keskittyy katsojan osalta mysteerijuonen ratkaisemiseen niin ikään kertojan kanssa. Aurora-reportaasissa Callaghan on olemassa kahdella eri tasolla; yhdessä haastateltavien kanssa reportaasin louhimassa elämämaailmassa ja katsojan kanssa reportaasin esittämässä uutismaailmassa. Schützin (vrt. 2007, 311) fenomenologisen vuorovaikutusteesin mukaan Callaghan kertomalla uutistarinan siirtää tietoaan omasta lähimaailmastaan katsojan kanssamaailmaan.

Keson ja Callaghanin kaltainen kertoja elää eräänlaista kaksoiselämää, jossa hän refleksiivisellä moodilla esittää meille tarinan, jonka hän jo ratkaissut. Asian ymmärrettävästi kertominen kuitenkin edellyttää, että kertoja pukee tarinansa mysteerin muotoon, jolloin hän kulkee tutkimuksen ikään kuin toiseen kertaan läpi katsojan kanssa. Toni de Bromhead (1996,

64–65) esittää, että lineaarisessa kerronnallisessa dokumentin moodissa katsojat samaistuvat dokumentin päähenkilöön, jonka tehtävänä on ratkaista elokuvan alussa esitetty ongelma, toisin sanoen mysteerijuoni. Vaikka de Bromhead erottelee myös journalistisille teksteille tyypillisen diskursiivisen moodin, jossa dokumentti perustuu argumentatiiviseen sanoman esittämiseen, väitän Keson ja Callaghanin reportaasien omaavan sekä lineaarisen että diskursiivisen moodin kerronnallisen luonteen. Reportaasien painopisteenä pidän lineaarista moodia, koska reportaasien perustana on mysteerijuoni.

Juonenkulkua katsoja käsittää skeemoittamalla juonen tapahtumia syy-seuraus -suhteiksi (ks. Bordwell 1985, 34). Callaghanin reportaasin kontekstissa tällaisia ovat esimerkiksi kriisiviestintäfirman kehittämän narratiivin vaikutus Fox Newsiä katsoviin amerikkalaisiin tai Venezuelan herkün yhteiskunnallisen tilanteen vaikutus siirtolaisten haluun muuttaa laittomasti Yhdysvaltoihin.

Bordwellin mukaan skeemoja käytetään ratkaisemaan juonen mukana tulleita ongelmia ja hypoteeseja, joiden kautta katsoja rakentaa päässään tarinaa, esimerkiksi Fabbricatoren dokumentin läpi jatkuva väite Tren Da Araguan olemassaolosta Aurorassa. Katsojan tehtäväksi jää Callaghanin avulla selvittää jengin olemassaolon mahdollisuus (hypoteesi) ja ratkaista se (tarinan konstruointi). Skeemat ovat toisin sanoen tekstistä kumpuavia, empiirisiä tiedon muotoja, jotka linkittyvät katsojan aiempaan tietämykseen skeemaan sopivien tietämysten kanssa (vrt. Schütz 2007, 222). Katsojalla voi esimerkiksi olla esitietämystä Fox Newsin uutisoinnin todenperäisyyden tasosta tai yleisesti Auroran tilanteesta, jolloin hän osaa yhdistää sivusta seuraajien järkeilyn tiedollisesti arvokkaammaksi kuin Callaghanin esittelemän Fox Newsin uutisoinnin. Katsojalla on myös reportaasin alusta saatu esitieto siitä, että Callaghanin reportaasi tulee käsittelemään vertailevaan tyyliin Fox Newsin uutisointia ja hänen itsensä raportoimaa todellisuutta kadulta.

Callaghanin reportaasia ohjaa ihmisten lineaarisesti paljastuvat ajatukset ja toiminnot, jotka paljastuvat käänteisessä järjestyksessä katsojalle, esimerkiksi ICE-virkailijan turvapaikanhakukriittinen näkemys venezuelalaisista. Toiminnoista voidaan esittää esimerkiksi juonenkäännöksi, jossa isännöintifirman toimitusjohtajan kykenemättömyys isännöidä kerrostalokomplekseja yltyy lopulta tilanteeseen, jossa kompleksien asukkaista levitellään valtakunnallisessa mediassa disinformaatiota.

Keson ja Callaghanin reportaaseissa juoni käsitetään toiminnan sijasta diskursseina. Toiminta on teoksissa yksiselkoista, toimittaja-kertojan johdattamaa juonen ratkontaa, mutta juonesta

irti saatava sosiaalinen tieto piilee haastateltujen henkilöhahmojen sanomissa. Täten katsojan on keskityttävä henkilöhahmojen kommenttien jotta-vaikuttimiin, joilla hän skematsoi juonen muodostamaa diskurssia.

Täydellinen esimerkki diskurssien skematsoinnista löytyy Jaakko Keson reportaasista, jossa kohtaus Sebastian Tynkkysen vastaprotestista ja Elokapina-kriittisen pariskunnan haastattelukohtauksesta keskustelevat keskenään. Reportaasin puolivälissä Keso herää Mannerheimintiellä meteliin, joka paljastuu Sebastian Tynkkysen aamutuimaan järjestämäksi vastamielenosoitustempaukseksi. Kohtauksessa Keso kuvaa, kuinka kaiuttimen kautta puhuva Tynkkynen julistaa eri ilmastoaktivismia ja kansalaistottelemattomuutta kannattavia perusteluja. Myöhemmin, Unioninkadulla, Keso haastattelee keski-ikäistä pariskuntaa, jotka toistavat täysin samoja perusteluja (lähes sanasta sanaan) elokapinalaisia vastaan.

Skeeman päätehtävä uutisreportaasien kaltaisissa teoksissa on käsittellistä diskursiivisella tasolla operoivia julkilausuttuja kommentteja ja selventää niiden takana olevia jotta-vaikuttimia (jotka katsojalle näyttäytyvät koska-vaikuttimina). Ilmilausuttujen kommenttien jotta-vaikuttimia arvioitaessa ei keskitytä henkilöhahmojen subjektiivisiin merkitysyhteyksiin, siis siihen miksi he sanovat jotain niin tai näin. Tämän asian he perustelevat suoraan kameralle toimittajan pyytäessä perusteluja. Kyse on nyt diskurssin näkemisestä toimintana ja kuinka tietyt ryhmät, kuten Keson reportaasin Elokapinan vastustajat tässä tapauksessa, liikuttavat kertojan esillepainon toimesta tiettyä diskurssia eteenpäin. Elokapinan vastustajien *jotta* on se, minkä katsoja näkee diskurssin *koska*-perusteluna.

Kun Tynkkynen on ilmaissut omat perustelunsa Elokapinan vastustamiselle ja näin luonut omalla kansanedustajan auktoriteetillaan diskurssin Keson reportaasin sisään, katsoja rakentaa diskurssista skeeman¹⁹, joka selostaa syyt vastustaa Elokapinan toimintaa. Skeemassa lausutaan esimerkiksi että "kansalaistottelemattomuus on väärin, koska muiden ruuhka-ajan liikennöimisen häiritseminen on itsekeskeistä". Tynkkysen esittämä diskurssi toistuu myöhemmin reportaasissa pariskunnan toimesta. Koska katsojalla on jo käsitys, skeema, siitä, miltä Elokapinan vastustaminen näyttää (se ruumiillistuu Tynkkyyseen, jonka katsoja todennäköisesti tietää oikeistopopulistiseksi poliitikoksi jo ennen reportaasia) hän osaa asettaa aiemman skeeman nyt pariskunnan kohdalle. Skeema tarkentuu pariskunnan kohdalla, naisen pinssin antaessa katsojalle hypoteesin heidän poliittisesta taustastaan. Kun pariskunta toistelee

¹⁹ Diskurssista skeemaksi on mahdollista, kun jokin poliittinen sanoma muutetaan mielessä käytännön toiminnaksi. Esimerkiksi "ilmastoteot" muuttuvat metsien suojeleksi ja puiden istutukseksi.

lähes sanasta sanaan Tynkkysen puheita, katsoja voi nähdä asiayhteyden: pariskunnan mies ja nainen ovat perussuomalaisten kannattajia.

Skeeman kautta motivaatio, diskursiivinen jotta-vaikutin paljastuu. Pariskunta sanoo teiden valtaamisen olevan huono ja yhteiskuntajärjestyksen vastainen asia, jotta he voivat ilmaista vastustavansa Elokapinaa. Jotta-vaikutin kääntyy katsojan päässä koska-vaikuttimeksi ja löytää koska-vaikuttimesta saman vaikuttimen kuin Tynkkysen puheesta (koska=Elokapinan vastustaminen). Tämä päättelyketju johtaa katsojan tajuamaan pariskunnan ja Tynkkysen olevan poliittisia liittolaisia, ymmärtävän täten, että poliittisessa hierarkiassa ylempänä olevat (Tynkkynen) hallitsevat diskursseja, joita hierarkiassa alempana (pariskunta) toistavat. Haastattelun keskellä puolikokuva pariskunnan naisesta paljastaa hänen perussuomalaisen pinssinsä ja katsojan päättely saa todistuksensa.

Kun reportaasin juonen laukaiseva kysymys on ollut, miksi Elokapina jakaa niin paljon mielipiteitä, voi katsoja omassa loppuratkaisussaan ainakin ottaa huomioon Tynkkysen ja pariskunnan muodostaman syy-seuraus-suhteen, jossa poliitikot lietsovat vastakkainasettelua ja luovat ilmoille erilaisia perusteluja. Huomioitavaa tässä on polarisaatiotarinan kannalta myös se, että mielenosoittajat ja heidän vastustajansa puhuvat eri asioista (ympäristönsuojelu vastaan yhteiskuntajärjestys).

Kun skeemoilla ratkaistaan ja ymmärretään juonta, kehyksillä koostetaan tarinasta kuvausta maailmasta. Muistetaan uusformalistien tarinan rakentumisen periaate; tarina muodostuu katsojan päässä käsitteellistämällä se juonen avulla. Kun Callaghanin reportaasin juoni on ratkaistu, katsoja näkee edessään tarinan ei vihamielisistä venezuelalaisista huumorikellisistä, vaan polarisaatiotarinan viestintätoimiston vahvistamasta oikeistolaisesta narratiivista, joka on tuonut kulttuurisodan taistelujoukot Auroran kaduille.

Tarinasta omaksutun tiedon lisääminen oman maailmankuvien ja käsityksien varastoon tapahtuu kehystämällä. Juonen kautta rakennettuja skeemoja määrittää niiden joku yhteinen nimittäjä, esimerkiksi juuri poliittinen asennoituminen uutisilmiöön, katsoja kykenee kehysten avulla vetämään johtopäätöksiä videoreportaasien esittämistä diskursseista, joiden kautta hän ymmärtää reportaasin uutistarinaa. Schützin (2007, 222) määritelmä tulkintakaavojen toimivuudelle ihmisen arkielämässä oli se, että paranneltu, paljon tietoa kerryttänyt tulkintakaava pystyi muovaamaan ihmisen käsitystä maailman rakentuneisuudesta.

Katsoja järkeilee videoreportaasien eri dokumentaarisia ääniä järjestelemällä niitä eri poliittisiin kehyksiin; ICE-virkailija ja kaupunginvaltuutettu yhteen kehykseen ja vasemmistoaktivisti että paikalliset venezuelalaiset toiseen kehykseen. Callaghanin reportaasissa oikeistokonservatiiviset äänet ajattelevat venezuelaisista kriittisemmin ja jopa vihamielisesti, koska pelkäävät heidän tuovan rikollisuutta ja huumeita.

Liberaalivasemmistolaiset äänet pitävät heitä taas oman ympäristönsä uhreina ja oleskelulupakelpoisina, ahkerina tulevina amerikkalaisina. Näin tarinasta saatu tieto linkittyy katsojan omaksumiin aiempiin tietokokonaisuuksiin, joita Schütz kuvaili tulkintakaavoiksi.

Arkikielessä “tietokokonaisuudet” tai “tulkintakaavat” kääntyvät abstrakteiksi “käsityksiksi” tai “tiedoiksi”. Esimerkiksi ‘Minulla on käsitys tyypillisesti [yhdyshallituksen] oikeistolaisen ihmisen suhtautumisesta laittomiin siirtolaisiin’ tai ‘Minulla on käsitys kahtiajakavista poliittisista kysymyksistä’. Nämä ovat maailman rakentuneisuutta selittäviä ja järjesteleviä tietämisiä, joihin kehyksien kautta maailmaa tarkkaileva katsoja kerryttää ja ehostaa sosiaalista tietoa. Callaghanin reportaasissa yksi osa reportaasista omaksuttua sosiaalista tietämistä olisi maahanmuuttokeskustelun kartuttaminen. Kartuttamalla reportaasin uutistietoa katsoja käsittäisi maahanmuuttokeskustelun historiallista rakentuneisuutta yhdysvaltalaisen identiteetin ja rikollisuuden kontekstissa, Latalaisen Amerikan poliittisen tilanteen ja Yhdysvaltalaisen alkutuotantosektorin työntekijäpulan luomia syy-seuraus -suhteita sekä maahanmuuttokeskustelulle tyypillisiä luonteenpiirteitä, kuten muukalaisviha, uhkakuvat sekä lain ja järjestyksen painottaminen.

Gaye Tuchmanin (1978, 192–193) mukaan kehystäminen on uutisoinnin merkittävimpiä tiedonluonnin muotoja, joilla jäsenellään havaittua maailmaa. Kehystämistä käyttävät niin toimittajat uutistyön aikana kuin lukijat ja katsojat uutisten vastaanottamisessa. Kehykset ovat ikään kuin skeemojen rykelminä mitkä-asiat-kuuluvat-joukkoon -periaatteella. Katsoja voi esimerkiksi kehystää Keson haastattelemaa hahmoa elokapinamyönteisyyden tai -vastaisuuteen perustuviin kehyksiin, ymmärtäen niiden kautta Elokapinan kahtia jakavan luonteen yhteiskunnallisena toimijana.

Jotta katsoja voi ymmärtää sen, mitä toimittaja-dokumentaristi haluaa sanoa, kehyksien käyttämisessä tulee korostua arkiajattelu eli maalaisjärki. Alfred Schütz (1971, 10–12 sit. Vesperi 2009, 259) mukaan jokapäiväisessä elämämaailmassa maalaisjärki on ennako-oletus siitä, että jos sinä ja minä vaihdamme paikkoja, näemme asian samalla tavalla. Kuten jo aiemmassa luvussa asiaa käsittelemme, arkimaailman jaettuun todellisuuteen päästään

hyödyntämällä mahdollisimman paljon yhteisesti hyväksytyjä todellisuuden esityksen tapoja, joita voivat olla esimerkiksi hyväksyty todellisen maailman esittämisen tapa (uutiset, dokumentaariset konventiot) ja historiallisesta maailmasta kumpuava kuvattava aines (vrt. Brylla & Kramer 2018, 164). Näillä tavoilla elokuvan ja katsojan maailmat kykenevät kohtaamaan ja jakamaan tietoa, sekä tämä on tapa, jolla elokuva, eli meidän tapauksessa videoreportaasi, kykenee herättämään katsojan luonnollisen asenteen. Luonnollinen asenne tulee ymmärtää kognitiivisena toimintana, jossa asioita käsitellään viattomasti ilman epäilystä ja omaa todellisuutta uskollisesti rakentaen (vrt. Tuchman 1978, 187; Bordwell 1989, 170–171).

Kun videoreportaasia kuvataan ruohonjuuritasolta tavan ihmisten haastattelujen kautta, kuten Callaghan tekee omassa reportaasissaan, tekijä-kertoja pääsee kommunikoimaan tietoa kansankielisesti (*vernacularity*) ja arkisesti. Katsojalle kommunikoidaan maalaisjärjellä järkeiltyjä asioita, esimerkiksi motoristin mielipiteet Fox Newsin uutisoinnin ja Auroran todellisuuden epäsuhdasta, joka antaa katsojalle tavallisen, esitietämättömän tavan käsitteellistää reportaasin ammentamaa monimutkaista tietoa. Vesperi (2010, 203) kutsuu tätä vuorovaikutustapaa uutisten refleksiiviseksi, todenmukaiseksi kertomukseksi sosiaalisesta elämästä. Hän (2009, 203) tähdentää, että kyseessä on intersubjektiivinen asennoituminen, toimittajan ja lukijan tasa-arvoinen vuorovaikutustapa.

Kun ihmisiä dokumentoidaan eli tallennetaan uutisissa tapahtumien sijasta, uutisen kerronnan fokus siirtyy pinnan alle ja kansankieliseksi. Samalla abstrakti, näkymätön ja diskursiivinen tieto jengeistä, ghettoitumisesta ja disinformaatiosta konkretisoituu sanomisten kautta havaittavaksi asiaksi (vrt. Tuchman 1978, 195). Kerrontatapaa voisi verrata Clifford Geertzin tiheään kuvailuun, jossa etnografi pyrkii tallentamaan tutkittavien yhteisöjen arkisia tapahtumia ja rutiineja kontekstoidusti, saavuttaakseen kohteiden arkisen järkeilyn sekä ymmärtääkseen toiminnan merkityksiä ja syitä. Perimmäisenä tarkoituksena on saavuttaa tietoa ulkopuolisen silmin. (vrt. Geertz 1973.) Vaikka Geertzistä inspiroitunut tiheä kuvaus ei ole suoranaisesti toimittajien eksplisiittinen tapa kommunikoida ruohonjuuritason arkipäiväistä ymmärrystä uutisten kuluttajalle, on tiheä kuvaus hyvä analogia selventää arkipäivän tietämystä hyödyntävää journalismin kerrontatyylä ja sen tarkoituksena katsojan ymmärrystä tutkittaessa. (ks. Hermann 2016.)

Tiheällä kuvauksella täydennetään katsojalle esitettäviä asioita, jotta katsoja pystyy rakentamaan niistä skemaattisella ongelmanratkaisullaan (*inference*) mahdollisimman

seikkaperäisen kuvauksen uutistarinarista. Sekä skeemat että kehykset katsoja poimii juonesta ja tarinasta, yhdessä kertojan kanssa ja esittämänä (kuten aiemmin tässä luvussa selvensin). Tällä tiheää kuvausta, skeemoja ja kehyksiä hyödyntävällä vuorovaikutusprosessilla pyritään vähentämään tulkinnan mahdollisuutta ja korostamaan ymmärtämistä. Käytännössä palaamme jälleen sosiaaliseen maailmaan ja luonnolliseen asenteeseen. Reportaaseissa Keso ja Callaghan hyödyntävät tiheää kuvaamista, jotka kääntyvät merkityksellisiksi viitteiksi (eli Bordwellin nimeämiksi referentiaalisiksi merkityksiksi) tunnistettavasta sosiaalisesta maailmasta (vrt. Bordwell 1989, 8–9).

Ymmärtämisen ympyrä, joka alkoi elokuvan ja katsojan maailmojen kohtaamisesta, sulkeutuu. Teoksen katsomisen jälkeen katsoja on mysteerijuonen ratkaisemisen avulla ymmärtänyt uutistarinan. Uutisessa ilmenneet artikuloitut ilmiöt, kuten kaapeliuutismedioiden vaikutus yhdysvaltalaisen todellisuuden käsitykseen ja tunteisiin sekä venezuelalaisten siirtolaisten luonne paperittomina, mutta työn perässä maahan muuttaneina ihmisinä, kehystyy katsojan mielessä hänen aiempiin saman aihepiirin kehystyksiinsä, esimerkiksi valtavirtamedian valtaan ja siirtolaisten asemaan Yhdysvalloissa.

Callaghan reportaasin katsottuaan ideaalityyppinen katsoja esimerkiksi tajuaa Fox Newsillä ja sosiaalisessa mediassa pyörineen Auroran valtaus -narratiivin olevan seipittä sekä ymmärtää, että narratiivin takana oli omissa vastuissaan epäonnistuneen isännöitsijän palkkaama kriisiviestintäfirma, joka sai tukea joko opportunistisista taikka aatteellisista syistä jupakan ulkopuolisilta ihmisiltä, esimerkiksi ICE-virkailijalta ja kaupunginvaltuutetulta. Katsoja myös ymmärtää, että esitetty tarina esimerkiksi suurempaa yhdysvaltalaisen nyky-yhteiskunnan ilmiötä jaettua todellisuutta rikkovasta poliittisesta polarisaatiosta sekä suurten mediatalojen voimasta kiihottaa kansalaisia toisiaan vastaan. Katsoja siis kokee valaistumisen, jolla hän ymmärtää taas jälleen maailmasta enemmän.

6 Johtopäätelmät

Tässä tutkielmassa olen tutkinut fenomenologiaan ja poetiikkaan nojautuen kahden dokumentaristi-toimittajan, suomalaisen Jaakko Keson ja yhdysvaltalaisen Andrew Callaghanin, reportaaseja poliittisesti kahtia jakavista aiheista. Olen analysoinut, kuinka katsoja ymmärtää reportaaseja uppoamalla niiden uutismaailmaan ja mikä vaikutus uppoamisella on ollut reportaasin ymmärtämisessä. Keson Elokapina-reportaasissa pureuduttiin suomalaista yhteiskunnallista keskustelua 2020-luvun alkupuolella kirvoittaneeseen ympäristönsuojelu- ja kansalaistottelemattomuuskeskusteluun ja Callaghanin Aurora-reportaasissa pureuduttiin taas paljon negatiivisia tunteita sisältävään maahanmuuttokeskusteluun.

Olen tutkinut toimittajien reportaaseja kehyksessä, jossa nimitin ne mediahistoriallisen kontekstoinnin kautta immersionistisiksi dokujournalistisiksi töiksi. Niissä yhdisteltiin kontekstoinnin mukaan toimittajan tulkintaa ja subjektiivista näkökulmaa yhdistävää uutta journalismia sekä eri dokumenttielokuvan perinteestä kumpuavia dokumentaarisia moodeja. Tutkin reportaaseja edellä mainitsemani kehyksen kautta katsojan näkökulmasta. Mediahistoriallisen kontekstoinnin perusteella immersionistinen tyyli on katsojaa uutistarinaan imaisevaa dokumentaarista uutiskerrontaa.

Ensimmäisessä käsittelyluvussa keskityin käymään läpi merkittäviä fenomenologisia ja viestinnällisiä lainalaisuuksia, joiden avulla katsoja kykenee uppoamaan reportaasin maailmaan ja ymmärtämään uutisaiheita. Havaitsin, että ideaalityyppinen katsoja ja tekijä sekä teksti sopivat keskenään reportaasin todellisuudesta kumpuavasta aitoudesta sekä muodostivat intersubjektiivisen suhteen, joka mahdollisti uutisdokumentin muotoon tehdyn uutistiedon siirtämisen toimittajan mielestä katsojan mieleen.

Toisessa käsittelyluvussa keskityin tutkimaan uppoutumista ja sen aikana ja jälkeen tapahtuvaa katsojan ymmärtämistä. Esitin uppoutumisen rakentuvan mysteerijuonen ratkaisemisen ympärille. Analyysissäni huomasin, että kokemuksellisuus sekä toimittajan oma muuntautuminen yhdeksi reportaasin hahmoista mahdollistavat katsojan uppoamisen uutisen maailmaan. Upoamisen aikana katsojan ymmärtämistä edistivät havaintoni mukaan tekijä-kertojan katsojaan kohdistama suora puhuttelu, reportaasissa esiteltyt henkilöhahmot ja heidän antamiensa tietojen perusteella kerrytetyt tulkintakaavat, kerronnassa tapahtuva rinnakkainasettelu ja toisto sekä yksityiskohtainen ja intiimi kerrontatyyli. Näiden eri

upottavien piirteiden kautta katsoja omaksui uutisjuonesta tietoa, jonka hän käänsi skematisoinnin kautta uutisen mysteeriiä ratkaisevaksi tiedoksi. Ratkaisemalla mysteerijuonen katsoja sai muodostettua kuvan uutistarinarista. Uutistarinan elämämaailmallinen ymmärtäminen vaati vielä kehystämistä, jossa katsoja otti uutisesta saamaansa tietoa ja yhdisti sen reportaasin ulkopuolella olevaan ja havaittavaan todellisuuteen. Johtopäätelmänä voidaan sanoa, että upottavuus lähensi katsojan ja uutistarinan välistä suhdetta ja auttoi katsojaa ymmärtämään uutisen maailmaa ja ilmiötä syvällisemmin, uutisen henkilöjen näkökulmasta.

Nämä olivat käsittelylukujen lopputulokset. Kehystin koko tutkielman omaan kokemukseeni ja oletukseeni siitä, että Keson ja Callaghanin kaltaisten toimittajien raportointityylissä, jonka nimitin immerisionistiseksi dokujournalismiksi, olisi jotain selitysvoimaltaan ja ymmärrettävyydeltään parempaa kuin muissa audiovisuaalisen journalismin tuotoksissa, kuten televisiuutisissa. Omien analyysieni pohjalta ehdotan, että Kesolla ja Callaghanilla voi olla jotain annettavaa uutisten ymmärrettävyyden ja vuorovaikuttavuuden saralla.

Ensinnäkin he tekivät uutisista nautittavaa ja kiinnostavaa. He esittivät vaikeita uutisaiheita omien esiintyjähahmojensa kautta ja koettivat selittää ihmisten mielipiteen muodostusta ja keskustelukulttuurin polarisoitumista tavallisten ihmisten mielipiteiden kautta. He tekivät uutisista myös jännittäviä muuntamalla ne mysteerimäisen tarinan muotoon, jossa reportaasin lopuksi katsoja sekä tekijä itse olivat valaistuneet aiheen parista paljon enemmän. He myös käyttivät pitkää formaattia ja dokumenttielokuvista lainattuja kerrontatapoja selittääkseen vaikeita aiheita tarinallisesti. Näillä kaikilla keinoilla he koskettivat ideaalittyyppisen katsojan luontaisia kognitiivisia kykyjä käsittää asioita tarinallisuksien kautta ja maalaisjärjellä.

Viimeiseksi johtopäätelmäksi voin sanoa, että uutistoimituksilla on paljon opittavaa Keson ja Callaghanin raportointityylistä. Journalismi elää siitä, että sitä kulutetaan ja että ihmiset saavat siitä irti omaan mielipiteenmuodostukseensa ja maailmankäsitykseensä. Keson ja Callaghanin kaltaisella raportointityylillä vaikeista asioista voi uutisoida ymmärrettävästi, kahtiajakoa välttäen ja sepitteellisiä tietoja torjuen. Heidän toimittamistyyllään voidaan myös mahdollisesti koettaa vakuuttaa asiasta eri mieltä oleva, hypoteettisesti esimerkiksi johdannon tarinassani kuvailema laajoja metsänhakkuita kannattava ihminen, näkemään immersionistisen dokujournalismin linssin kautta asia toisella tavalla ja sympatisoimaan hänen poliittisen vastustajaleirinsä mielipiteiden kanssa.

Tärkeimpänä jatkotutkimuksena olisi tutkia Keson ja Callaghanin uutisointityyliä joko fokusryhmän tai verkkoetnografisen menetelmän kautta. Se antaisi varminta tietoa, kuinka katsoja

ymmärtää reportaasien uutistietoa fenomenologisesti. Audiovisuaalisen journalismin tutkimuksessa on tarve jäljittää gonzo-journalismin vaikutus nykyajan Youtubessa toimivien toimittajien työskentelytapoihin. Dokujournalististen ja immersionististen uutisointityylien ymmärrettävyyttä tulee myös tutkia enemmän. Yksi tapa olisi esimerkiksi lähestyä aineistoani Stanely Cavellin edustaman lingvistisen elokuvateorian viitekehyksen kautta taikka painottaa vielä enemmän fenomenologista, arkipäivän sosiologista taikka hermeneuttista tulokulmaa.

Lisäksi immersionistisen journalismin tyylin poeettiseen analyysiin olisin voinut itsekin paneutua vielä enemmän. Kyseessä on tyyli, josta puhutaan hyvin rajoitetusti niin akateemisessa kuin ammattilaiskirjallisuudessa. Yksi hyvä tutkintakohde olisi Keson tai Callaganin ohella *Vice News Tonight* -ohjelma, joka keräsi suosiota Vicen omalla jakelukanavallaan sekä että striimausjätti HBO:lla vuosina 2016–2023. Myös Vicen roolia Keson tai Callaghanin uutisointityylin inspiroijana tai paradigmaattisena muuttujan dokumentaarisen journalismin saralla olisi hyvä tutkia.

Lähteet

Aineisto

Aurora Migrant Gang 'Takeover' (USA). T: Channel 5 with Andrew Callaghan. O: Andrew Callaghan, 20.9.2024

<https://www.youtube.com/watch?v=Mg9WWZTXKuE> haettu 1.4.2026

Mikä Elokapina on ja miksi se ärsyttää? (SUO). T: Yleisradio, Yle Kioski. O: Jaakko Keso, 13.10.2021

<https://www.youtube.com/watch?v=tFOWG7BrYag&t=353s> haettu 1.4.2026

Toissijaiset audiovisuaaliset aineistot

Navigating the age of doubt (iMEDD: incubator for Media Education and Development, Kreikka 26.9.2025).

<https://www.youtube.com/watch?v=wZKHLvUSIEs&t=2001s>

Akateeminen kirjallisuus

Alexander, Robert (2018) Introduction. Teoksessa R. Alexander & C. Isager (toim.) *Fear and Loathing Worldwide: Gonzo Journalism Beyond Hunter S. Thompson*. Lontoo: Bloomsbury Academic & Professional, 14–26.

Allan, Stuart (2023) *Incendiary Images: Visual Reportage of Syria's Civil War*. Teoksesta M. Mortensen & A. McCrow-Young (toim.) *Social Media Images and Conflicts*. Lontoo & New York: Routledge

Arthur, Paul (1993) Jargons of Authenticity (Three American Moments). Teoksesta M. Renov (toim.) *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 132–161

Austin, Thomas (2016) Interiority, Identity and the Limits of Knowledge in Documentary Film. *Screen* 57/4, 414–430.

Balázs, Belà (1952) *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Lontoo: Dennis Dobson.

Bavard, Chimene & Ruusunoksa, Laura (2007) Sinun, minun ja oikea kansalaisjournalismi. *Journalismikritiikin vuosikirja 2017*, 157–164.

- Bishara, Amahl (2010) Covering the Barrier in Bethlehem. Teoksesta E. S. Bird (toim.) *The Anthropology of News and Journalism: Global Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 54–68
- Bondebjerg, Ib (1994) Narratives of Reality: Documentary Film and Television in a Cognitive and Pragmatic Perspective. *Nordicom Review*: 1, 65–87.
- Bordwell, David (1989) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in Interpretation of Cinema*. Cambridge, Lontoo: Harvard University Press
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press
- Boyer, Dominic (2010) Making (Sense of) News in the Era of Digital Information. Teoksesta E. S. Bird (toim.) *The Anthropology of News and Journalism: Global Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 242–257
- Bruzzi, Stella (2006) *New Documentary*. Lontoo: Routledge.
- Brylla, Catalin & Kramer, Mette (2018) A Pragmatic Framework for the Cognitive Study of Documentary. *Projections* 12/2, 159–180.
- Casetti, Francesco (1998) *Inside the Gaze: Fiction Film and Its Spectator*. Indiana University Press
- de Bromhead, Toni (1996) *Looking Two Ways: Documentary Film's Relationship with Reality and Cinema*. Højbjerg: Intervention Press
- Eisenstein, Sergei (1978/1929) *Elokuvan muoto*. Helsinki: Love
- Ellis, John (2012) *Documentary: Witness and Self-Revelation*. Taylor & Francis Group
- Elsaesser, Thomas (1981/1969) Narrative cinema and audience-oriented aesthetics. Teoksessa *Popular television and film*, 270-282.
- Fitzgerald, Kaitlin & Green, Melanie C. (2017) Narrative persuasion: Effects of transporting stories on attitudes, beliefs, and behaviors. Teoksessa F. Hakemulder et. al. (toim.) *Narrative Absorption* (2017). Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company, 49–67.
- Galan, Lucas, Osserman, Jordan, Parker, Tim & Taylor, Matt (2021) *How Young People Consume News and The Implications For Mainstream Media*. Reuters Institute for the Study of Journalism. Tutkimusraportti.
- Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

- Geertz, Clifford (1983) *Local Knowledge: Further Essays In Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Goffman, Erving (1974) *Frame Analysis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gramsci, Antonio (1968) *Prison Notebooks*. Lontoo: Lawrence & Wishart.
- Greimas, Algirdas Julien (1971) *Strukturelle Semantik*. Braunschweig: Vieweg
- Hacking, Ian (1999) *The Social Construction of What?* Cambridge: Harvard University Press.
- Hall, Stuart (1977) Culture, Media and the Ideological Effect. Teoksessa J. Curran, M. Gurevitch & J. Woollacott (toim.) *Mass Communication and Society* (1977). Lontoo: Edward Arnold Ltd. & Open Univeristy Press, 315–348.
- Hall, Stuart (1980) Encoding/Decoding. Teoksessa M. Gigi Durham & D. M. Kellner (toim.) *Media and Cultural Studies: Key Works* (2006). Oxford: Blackwell Publishing, 163–173
- Hermann, Anne Kristine (2016) Ethnographic Journalism. *Journalism* 17/2, 260–278.
- Husserl, Edmund (1967) *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. New York: Humanities Press.
- Iser, Wolfgang (1974) *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Koch, Gertrud & Hansen, Miriam (1987) Béla Balázs: The Physiognomy of Things. *New German Critique* 40, 167–177.
- Koivukoski, Joonas & Zareff, Janne (2018) Scatological anecdotes, heavy drinking, and backpacker culture: Gonzo humor and edgework in contemporary Finnish journalism. Teoksessa R. Alexander & C. Isager (toim.) *Fear and Loathing Worldwide: Gonzo Journalism Beyond Hunter S. Thompson*. Lontoo: Bloomsbury Academic & Professional, 261–279.
- Kracauer, Siegfried (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press
- Kulkarni, Shirish, Thomas, Richard, Komorowski, Marlen & Lewis, Justi (2023) Innovating Online Journalism: New Ways of Storytelling. *Journalism Practice* 17/9, 1845–1863.
- Lassila-Merisalo, Maria (2009) *Faktan ja fiktion rajamailla: kaunokirjallisen journalismin poetiikka suomalaisissa aikakauslehdissä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Lee, David (13.8.2025) From Weird Weekends to Porn's MeToo: Louis Theroux, performance, and the shifting politics of television documentary. *Studies in Documentary Film*
- Lewis, Seth (2012) The Tension Between Professional Control and Open Participation. *Information, Communication & Society* 15/6, 836–866.
- Lippman, Walter (1922/2004) *Public Opinion*. New York: Dover Publications Inc.
- MacDougall, David (1985) Beyond Observational Cinema. Teoksessa B. Nichols (toim.) *Movies and Methods: An Anthology 2*. Berkley: University of California Press, 274–286.
- Machill, Marcel, Köhler, Sebastian & Waldhauser, Markus (2007) The Use of Narrative Structures in Television News: An Experiment in Innovative Forms of Journalistic Presentation. *European Journal of Communication* 22/2. 185–205.
- Michelsson, Jemina (2016) *Hitaan journalismin rantautuminen Suomeen*. Tampereen yliopisto. Journalistiikan pro gradu -tutkielma.
- Mortensen, Mette & McCrow-Young, Ally (2023) Introduction: Social Media Images and Conflicts: Power, Proximity and Performativity. Teoksessa M. Mortensen & A. McCrow-Young (toim.) *Social Media Images and Conflicts*. Lontoo & New York: Routledge
- Newman, Nic (17.6.2025) *Overview and key findings of the 2025 Digital News Report*. Reuters Institute for the Study of Journalism. Tutkimusraportin yleiskatsaus.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1985) *Voice of the Documentary*. Teoksessa B. Nichols (toim.) *Movies and Methods: An Anthology 2*. Berkley: University of California Press, 258–273.
- Nissi, Anni (2015) *Juonessa mukana: Kertojan läsnäoloa feature-teksteissä tuottavat esitystekniset ratkaisut ja journalismin referentiaalinen todellisuussopimus*. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma.
- Odin, Roger (2022). *Spaces of Communication: Elements of Semio-Pragmatics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Partanen, Anu (2007) *Totuuden tulkitsijat. Feature-kirjoittajat journalistisen totuuden jäljillä*. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma.

- Pauly, John J. (2014) The New Journalism and the struggle for interpretation. *Journalism* 15/5, 589–604.
- Pérez Seijo, S. (2017) Immersive Journalism: From Audience to First-Person Experience of News. *Media and Metamedia Management. Advances in Intelligent Systems and Computing*, 503. Springer, Cham.
- Puro, Jukka-Pekka (2012) Avaus mediafenomenologiaan: Media Martin Heideggerin eksistentiaalifenomenologian näkökulmasta. *Media & viestintä* 35/3–4, 40–55.
- Puro, Jukka-Pekka (2007) *Minä viestii: Tutkielma viestivän ihmisen teoriasta ja tulkinnasta*. Turku: Eetos.
- Redden, Joanna & Witschge, Tamara (2009) *A New News Order? Online News Content Examined*. Teoksessa N. Fenton (toim.) *New Media, Old News: Journalism and Democracy in the Digital Age*. SAGE Publications, 191–207.
- Renov, Michael (1993) Introduction. Teoksessa M. Renov (toim.) *Theorizing Documentary* (1993). New York: Routledge, 1–11
- Ridell, Seija (1998) *Tolkullistamisen politiikkaa. Televisiouutisen vastaanotto kriittisestä genrenäkökulmasta*. Tiedotusopin väitöskirja. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis.
- Robertson, Craig, Arguedas, Amy Ross, Mukherjee, Mitali & Fletcher, Richard (2026) *Understanding Young News Audiences at a Time of Rapid Change*. Reuters Institute for the Study of Journalism. Tutkimusraportti.
- Schütz, Alfred (1971/1962) *Collected Papers I: The Problem of Social Reality*. The Hague: Nijhoff
- Schütz, Alfred (2007) *Sosiaalisen maailman merkityksenkäs rakentuminen*. Tampere: Vastapaino. Suomennos Veikko Pietilä.
- Schwenkel, Christina (2010) Camera was My Weapon: News Production and Representation of War in Vietnam. Teoksessa E. S. Bird (toim.) *The Anthropology of News and Journalism: Global Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 86–98.
- Seppänen, Janne & Väliaverronen, Esa (2024) *Mediayhteiskunta: viestintä ja valta huomiotaloudessa*. Tampere: Vastapaino.
- Skinner, Jonathan (2010) Mount Chance, Montserrat, and the Media. Teoksessa E. S. Bird (toim.) *The Anthropology of News and Journalism: Global Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 118–131

- Smith, Murray (1994) *Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema*. *Cinema Journal* 33/4, 34–56.
- Stringer, Paul (2018) Finding a Place in the Journalistic Field: The pursuit of recognition and legitimacy at BuzzFeed and Vice. *Journalism Studies* 19/13, 1991–2000.
- Toff, Benjamin & Nielsen, Rasmus Kleis (2022) How News Feels: Anticipated Anxiety as a Factor in News Avoidance and a Barrier to Political Engagement. *Political Communication* 39/6, 697–714.
- Tuchman, Gaye (1978) *Making News: A Study in Construction of Reality*. New York: Free Press
- Waltz, Mitzi (2005) *Alternative and Activist Media*. Edinburgh University Press.
- Ward, Stephen John Anthony (2004) *The Invention of Journalism Ethics: The Path to Objectivity and Beyond*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Waugh, Thomas (1985) Beyond Verite. Teoksessa B. Nichols (toim.) *Movies and Methods: An Anthology 2*. Berkley: University of California Press, 233–257.
- Dijck, Josa van, Poell, Thomas & Waal, Martijn de (2018) *The platform society: public values in a connective world*. Oxford University Press.
- Vesperi, Maria D. (2010) When Common Sense No Longer Holds. Teoksessa E. S. Bird (toim.) *The Anthropology of News and Journalism: Global Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 258–269.
- Vihma, Antto, Hartikainen, Jarno, Ikäheimo, Hannu-Pekka & Seuri, Olli (2018). *Totuuden jälkeen: Miten media selviää algoritmien ja paskapuheen aikana*. Helsinki: Teos

Media-aineisto

- Culpepper, Sophie (16.3.2026) Reluctantly learning from my boyfriend's favorite news creator. *NiemanLab*. Aikakausimediajuttu.
<https://www.niemanlab.org/2026/03/reluctantly-learning-from-my-boyfriends-favorite-news-creator/>
 haettu 1.4.2026
- Enders Analysis (2014) Case study: Vice. *Ofcom*. Valtiollisen toimijan tilaama ja julkaisema raportti
https://www.ofcom.org.uk/siteassets/resources/documents/tv-radio-and-on-demand/broadcast-guidance/psb/psb3/12._vice.pdf?v=333983 haettu 1.4.2026
- Honkonen, Marja (20.1.2017) Kenttäjäbä. *Journalisti*. Aikakausimediajuttu.
<https://journalisti.fi/artikkelit/2017/01/kenttjba/> haettu 1.4.2026

Lambert, Molly (9.6.2022) How Andrew Callaghan mastered gonzo journalism for the YouTube era. *The Face*. Aikakausimediajuttu.

<https://theface.com/culture/andrew-callaghan-channel-5-interview-all-gas-no-breaks-lance-bangs>

haettu 1.4.2026

Marttinen, Manu (16.10.2024) Journalismin uudistaminen on helppoa, Olli Seuri. *Journalisti*. Aikakausimediajuttu.

<https://journalisti.fi/artikkelit/2024/10/journalismin-uudistaminen-on-helppoa-olli-seuri/> haettu

1.4.2026

Slocum, John (2024) Immigration in the 2024 US presidential election campaign: policy stalemate, disinformation, and a call for mass deportation. *Barcelona Centre for International Affairs*.

<https://www.cidob.org/en/publications/immigration-2024-us-presidential-election-campaign-policy-stalemate-disinformation-and>

Theroux, Louis (16.12.2022) Andrew Callaghan and Louis Theroux on Exposing America's Extremes. *Interview Magazine*. Aikakausimediajuttu.

<https://www.interviewmagazine.com/culture/andrew-callaghan-and-louis-theroux-on-exposing-americas-extremes> haettu 1.4.2026

Tiihonen, Aino & Vadén, Salla (10.6.2019) Eduskuntavaalit 2019 – ilmastovaalit? *Politiikasta*. Aikakausimediajuttu.

<https://politiikasta.fi/eduskuntavaalit-2019-ilmastovaalit/> haettu 1.4.2026

Opetus- ja kulttuuriministeriö (13.6.2025) Tiedonjulkistamisen valtionpalkinnot kahdeksalle – palkitut tekevät näkymättömästä näkyvää. *Valtioneuvosto*. Tiedote.

<https://valtioneuvosto.fi/-/1410845/tiedonjulkistamisen-valtionpalkinnot-kahdeksalle-palkitut-tekevät-nakymattomasta-nakyvaa> haettu 1.4.2026

Partti, Helen (29.12.2025) Palapelin kokooja. *Tiedonjulkistamisen neuvottelukunta*. Tiedote

<https://tjnk.fi/fi/ajankohtaista/palapelin-kokooja>

Tieteen termipankki implisiittinen lukija.

https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:implisiittinen_lukija haettu 20.4.2026

Weinberg, Steve (1998) Tell It Long Take Your Time Go In Depth. *Columbia Journalism Review* 36/5, 56–61.

https://utuvolter.fi/permalink/358FIN_UTUR/15r8onj/cdi_gale_onefilemisc_PPCM_A20215175

haettu 1.4.2026

Wolfe, Tom (1972) The Birth of 'The New Journalism'; Eyewitness Report. *New York*.

Aikakausimediajuttu. Julkaistu uudelleen New Yorkin nettisivuilla 15.9.2023.

<https://nymag.com/article/tom-wolfe-birth-of-new-journalism-eyewitness-report.html> haettu 1.4.2026

Liitteet