



DOKUMENTTIOHJAAJAT TARINOIVAT ELOKUVIENSA TAUSTOISTA

Harri Röpötti (2018) Sanokaa mitä näitte: Suomalaisen dokumenttielokuvan tekijät kertovat. Helsinki: Art House. 224 s.

Toimittaja ja kriitikko Harri Röpöttin haastattelukirja *Sanokaa mitä näitte* on nimetty dokumenttiohjaaja Kiti Luostarisen vuonna 1993 valmistuneen elokuvan mukaan. Elokuvassa Luostarisen perheenjäsenet muistelevat menneisyyttä hyvin ristiriitaisilla tavoilla. Kuten Röpötti (s. 6) mainitsee, se on sekä kerronnallisesti ja aiheeltaan hyvä esimerkki 1990-luvun taitteesta alkaneesta subjektiivisen ja elokuvallisesti kokeilevemmän dokumenttielokuvan noususta Suomessa, jonka varhaisia edustajia oli Antti Peipon *Sijainen* vuodelta 1989.

Tämän henkilökohtaisen dokumenttielokuvan ”uuden aallon” edustajista moni opiskeli 1990-luvun alussa Taideteollisessa korkeakoulussa, ja pääsi siellä nauttimaan esimerkiksi fiktiivisistä keinoista ammentavan dokumenttielokuvan kanadalaisen gurun Philip Hoffmanin opetuksesta. Dokumenttielokuvaa alettiin samaan aikaan pitää yhä vahvemmin taiteenalana ja erottaa ”luova dokumenttiokuva” (*creative documentary*) esimerkiksi televisiodokumenteista, joita hallitsi journalistinen näkemys.

Röpötti itse näkee kirjansa eräänlaisena jatkona Ilkka Kippolan ja Jari Sedergrenin suomalaisen dokumenttielokuvan historiaa kartoittaneille *Dokumentin ytimessä* (2009) ja *Dokumentin utopiat* (2015), joiden tarkastelu päättyy juuri 1980-luvun loppuun. Vaikkei kirja olekaan varsinainen historiikki, kuten Kippolan ja Sedergrenin teokset, se on arvokas lisä keskusteluun suomalaisen dokumenttielokuvan menneisyydestä, nykyhetkestä ja tulevaisuudesta.

Kirja toimii hyvin helposti lähestyttävänä esittelynä suomalaisten dokumenttielokuvaohjaajien ajatusmaailmaan, työtapoihin, tuotantoprosesseihin ja elokuvien taustoihin. Lyhyissä, väljästi taitetuissa luvuissa esitellään 17 suomalaisen dokumenttielokuvan kehitykselle keskeistä ohjaajaa, kuten Pirjo Honkasalo, Virpi Suutari, Jouko Aaltonen, Anu Kuivalainen ja John Webster. Kovin syvälle elokuvien taustoihin tai tekotapoihin ei tekstien lyhydestäkään johtuen esittelyissä päästä. Ne ovat pikemminkin kuin maistiaisia, jotka johdattelevat ohjaajien töiden pariin. Toistuvana teemana ovat tekijöiden erilaiset henkilökohtaiset taustat ja polveilevat tiet dokumenttielokuvien ohjaajiksi. Monet ohjaajat kertovat myös omista vaikutteistaan ja elokuvaideoiden synnystä.

Samalla tulevat esitellyiksi suomalaisen dokumenttielokuvan tekotapojen suuret nykyhaarat: havainnoivaokuva, jossa pyritään puuttumaan kameran edessä avautuviin tapahtumiin mahdollisimman vähän (esim. varhainen Ronkainen ja Webster), henkilökohtainen/omaelämäkerrallinenokuva (myöhempi Webster, Kuivalainen, Luostarinen), reflektiivinen, elokuvavälinettä mediumina esille tuovaokuva ja kohtausten pitkälle menevä rakentaminen (Helke & Suutari, Luostarinen) sekä kokeellinen dokumenttiokuva (Taanila). Toki suurin osa tekijöistä on kokeillut uransa aikana ja samassa elokuvassakin useampia tekemisen muotoja, ja siten tekijöiden lokeroiminen vain yhteen kategoriaan ei anna täysin totuudenmukaista kuvaa.

Lämminhenkisessä kirjassa ohjaajat tarinoivat elokuviensa tekovaiheista ja paljastavat monia kiehtovia yksityiskohtia, jotka jäävät usein katsojalle näkymättömiksi. Todistetuksi tulee jälleen useaan kertaan, miten sattuma on usein dokumenttielokuvan tekijän paras ystävä. Suomalaiselle dokumenttiperinteelle tyypillisesti katsojan omille oivalluksille halutaan jättää riittävästi tilaa.

Mika Taanila antaa esimerkiksi elokuvansa *Atomien paluu* (2015), jonka tekoprosessi kesti 11 vuotta. Elokuvasa seurataan Olkiluoto 3-ydinreaktorin rakentamisen vaiheita Eura-joella. Rakentaminen venyi ja venyi, Japanin Fukushimaa tapahtui voimalaonnettomuus vuonna 2011, ja samalla muuttui samalla myös elokuvan fokus. Lopulta elokuvasta muotoutui moniääninen ja monitulkintainen kuvaus ydinvoimasta, kansalaisvastarinnasta, byrokratiasta, bisneksestä. ”Aina pitää arvostaa katsojiaan verran, että jättää johtopäätökset hänelle”, Taanila (s. 104) sanoo.

Myös tekijyyden etiikkaa sivutaan useissa haastatteluissa. Virpi Suutari (s. 137, 142) kuvailee, miten dokumenttielokuvien tekijä so-luttautuu päähenkilöidensä elämään ja kulkee heidän mukanaan joskus pitkänkin matkan. Joskus ohjaaja näkee päähenkilön elämän eri tavalla kuin hän itse. Joistain muodostuu jopa elinikäisiä ystäviä. Ohjaajana Suutari on pyrkinyt katsomaan kaikkia päähenkilöitään nuorista syrjäytyneistä teollisuusjohtajiin samalla tavalla, ”koomisen hellästi”. Hän haluaakin korostaa elokuvissaan tarinoiden sijaan

ihmisten läsnäoloa ja tunnelmaa – lumoutua ihmisistä, joita kuvaa.

Kirja palvelee yhtä lailla suurta, dokumenttielokuvista kiinnostunutta yleisöä kuin aiheeseen perehtyneitä tutkijoitakin.

Häiritsevä, vaikkakin pieni, yksityiskoh-ta oli *cinéma vérité* -termin harhaanjohtava käyttö (s. 162), joka on valitettavan yleistä elokuvakriitikoiden ja jopa tutkijoiden parissa. *Cinéma vérité*llä viitataan usein elokuvaan, joka pyrkii kuvaamaan todellisuutta siihen puutumatta, kun pitäisi puhua *Direct Cinemasta*. Molempien termien tausta on 1960-luvulla ja kevyempien elokuvakalustojen yleistymisessä. Siinä missä Yhdysvalloissa syntyneelle *Direct Cinema* suuntaukselle oli tyypillistä pyrkimys (journalistiseen) objektiivisuuteen ja ”totuudenmukaisuuteen” sekä halu havainnoida todellisuutta siihen sekaantumatta, ranskalainen *cinéma vérité* toi keskustelun elokuvaohjaajan ja elokuvamediumin roolista mukaan elokuvaan ja kyseenalaisti dokumenttielokuvan kyvyn kuvata todellisuutta ”sellaisenaan”. *Cinéma vérité*n klassikkona pidetään *Ranskalaista päiväkirjaa* (1960), jossa elokuvantekijät Jean Rouch ja Edgar Morin keskustelevat kameran edessä elokuvan muiden päähenkilöiden kanssa siitä, millainen kuva heistä on elokuvassa on annettu, miten totuudenmukainen se on ja mitä ongelmia elokuvavälineeseen liittyy.

Niina Oisalo

FM, mediatutkimus, Turun yliopisto