

# **Todellisuuden rakentajat**

**Neljän suomalaisen dokumenttielokuvaohjaajan käsitys  
taiteen ja todellisuuden suhteesta**

Johanna Ailio (30522)  
Pro gradu -tutkielma  
Toukokuu 2009  
Jukka Sihvonen  
Mediatutkimus  
Taiteiden tutkimuksen laitos  
Turun yliopisto

TURUN YLIOPISTO

Taiteiden tutkimus/Humanistinen tiedekunta

AILIO, JOHANNA: Todellisuuden rakentajat.  
Neljän suomalaisen dokumenttielokuvaohjaajan käsitys taiteen ja  
todellisuuden suhteesta.

Pro gradu-tutkielma, 92 s., liitteet 5 kpl  
Mediatutkimus  
Toukokuu 2009

---

Tutkielma selvittää dokumenttielokuvaohjaajien käsitystä todellisuuteen perustuvasta elokuvataiteesta. Tutkimusmetodi on teemahaastattelu. Haastateltavina ovat olleet Jouko Aaltonen, Pia Andell, John Webster ja Jaakko Virtanen. Heidän mielipiteensä ovat osin yleistettävissä suomalaisen dokumenttielokuvan kentän yhteiseen käsitykseen, ja osin ne kuvastavat heidän henkilökohtaisia ajatuksiaan. Tutkielman tarkoituksena on antaa määrittelyvalta elokuvan tekijöille.

Haastattelu nojaa ensisijaisesti Jouko Aaltosen teokseen *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa*. – *Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*, joka analysoi haastattelumenetelmää käyttäen suomalaisten dokumentaristien teoksia. Muut keskeiset tutkijat ovat Bill Nichols ja Michael Renov, joiden kirjoittamia tai toimittamia teoksia on lähteinä. Käsitteen ”dokumenttielokuva” määrittelyn tutkielma on ottanut lähtökohtaisesti John Griersonilta.

Haastatellut ohjaajat korostavat todellisuuden subjektiivista luonnetta. Dokumenttielokuvassa ilmaisu on yhtä tärkeää kuin sisältö eikä niitä pidä erottaa toisistaan. Ohjaajat vaativat itseltään rehellisyyttä suhteessa aistein havaittavaan todellisuuteen ja eettistä suhtautumista elokuviensa henkilöihin. Dokumenttielokuvan tekoprosessi muuttaa tekijänsä suhdetta käsiteltävänä olevaan todellisuuteen.

Tutkielman lopussa pohditaan myös argumentaation ja taideteoksen välistä suhdetta. Dokumenttielokuvan pyrkimys on toimia kokemuksen eikä ainoastaan rationaalisuuden tasolla. Tässä pohdinnassa tutkielma hyödyntää Gilles Deleuzin ja Felix Guattarin ajattelua.

Asiasanat:

dokumenttielokuvat, dokumenttaarisuus, taide, todellisuus, haastattelututkimus

1. Johdanto.....	1
1.1. Tutkimuksen tavoitteet: tekijälähtöisyys, teorian ja käytännön suhde.....	3
1.2. Metodi: teemahaastattelu.....	4
1.3. Aikaisempi tutkimusperinne.....	7
1.4. Haastattelun kohteet: perustelut ohjaajien valinnalle.....	8
2. Käsitteiden määrittelyä.....	12
2.1. Dokumentti, dokumenttielokuva, dokumentaari.....	12
2.2. Todellisuus.....	18
2.3. Taide, ilmaisu, muoto.....	23
2.4. Tutkimus.....	27
3. Teoreettiset luokittelut.....	32
3.1. Mikä on dokumenttielokuvan tarkoitus?.....	34
3.2. Miten moodit muuttuvat?.....	38
4. Subjektiiivinen totuus.....	48
4.1. Totuus, epätotuus, valhe.....	50
4.2. Syy tehdä dokumenttielokuvia ja niiden merkitys.....	53
4.3. Tekijän rehellisyys ja tekemisen rajoitukset.....	57
5. Taide ja teos kokemuksena.....	62
5.1. Ohjaajien kokemus taiteesta.....	67
5.2. Tekoprosessin alku ja loppu.....	70
5.3. Tekijän suhde teoksiinsa ja niiden käsittelemään maailmaan.....	73
6. Yhteenveto ja pohdintaa.....	78
6.1. Käsitteet ja kokemus vastakkain.....	80
6.2. Tutkimuksen arviointi ja mahdollinen jatkotutkimus.....	86
Lähdeluettelo.....	90
Painetut lähteet.....	90
Elektroninen aineisto.....	92
Painamattomat lähteet.....	92

## 1. Johdanto

Aloitan dokumenttielokuvan käsittelyn (*documentary*) John Griersonin määritelmästä: *the creative treatment of actuality*.<sup>1</sup> Sen suomennos: ”Dokumenttielokuva on todellisuuden luovaa käsittelyä” onkin sitten kannanotto käsitteistä käytävään keskusteluun. (Perustelen sananvalintani myöhemmin luvussa 2.) Teoreettiset kysymykset dokumenttielokuvasta palaavat näihin peruskysymyksiin: Mitä on dokumentaarisuus, mitä on todellisuus ja kuinka luovaa käsittely voi olla, jotta muut määritelmät vielä pitävät paikkansa? Eettisinä kysymyksinä näitä joutuvat pohtimaan käytännön tekijät, dokumenttielokuvien ohjaajat.<sup>2</sup>

Elokuva sisältää luovuuden ajatuksen. Kun kameran takana on ihminen (työryhmä), hän tekee luovuudesta todistavia valintoja. Merikotkan pesälle sijoitetun webbikameran kuvaamaa materiaalia ei kutsuta sellaisenaan elokuvaksi, vaikka senkin sinne on asentanut ihminen, joka on rajannut kuva-alan ja tarkentanut linssin kohteeseen. Siitä voidaan materiaalivalinnoilla tehdä elokuva. Lähtökohtani on sen vuoksi juuri Griersonin määritelmä.

Elokuvan ”kielioppi” on suurelta osin sama sekä fiktiivisissä että dokumentaarisisissa elokuvissa mutta ei kauttaaltaan.<sup>3</sup> Ihmisen havainnointikyky ja psykologia ovat osoittaneet tehokkaiksi tietyt tavat sijoittaa kuvia ja ääniä, kohtauksia, jaksoja ja näytöksiä peräkkäin. Kulttuurierot muokkaavat tätä ”kielioppia” jonkin verran. Joitakin dokumentaarisia konventioita voidaan tunnistaa. Fiktioelokuvassa esim. kuvaus ja valaisu voivat olla huolellisempia ja sen leikkaus perustuu yleensä tilalliselle ja ajalliselle jatkuvuudelle. Dokumenttielokuva on perinteisesti käyttänyt enemmän käsivarakuvausta ja sen valaisun efektinä on luonnonmukaisuus, koska sen tilanteet eivät ole yleensä yhtä hallittavissa kuin fiktioelokuvassa.<sup>4</sup> Todellisuus sisältää yllätysmomentin. Kuvaustilanteet saattavat olla nopeita eikä niitä ehditä aina valmistella eikä yleensä ainakaan toistaa, tosin tähänkin on poikkeuksia, kun dokumentaarisuudessa mennään kohti fiktiivistä kerrontaa. Usein kyllä hyvä ennakkotutkimus antaa mahdollisuuden fiktiokerronnan kaltaiseen huolellisuuteen kuvauksessa ja valaisussa, kun tekijä on valmistautunut kuvausolosuhteisiin perusteellisesti. Tyylin, jossa käsivarakuvaus korostuu, toi tullessaan kevyt kuvaus- ja valokalusto ja

---

<sup>1</sup> Grierson 1979, 11.

<sup>2</sup> Elokuva ei luonnollisesti ole juuri koskaan yhden ihmisen työn tulos. Nostan ryhmän taiteellisen johtajan, ohjaajan, yksinkertaistuksen vuoksi asemaan, jossa hän ikään kuin yksin päättää kokonaisuuden lopputuloksesta vaikka olen tietoinen myös muiden ammattilaisten vaikutuksesta.

<sup>3</sup> Esimerkkejä tästä: esim. Renov 1993, 2-3.

<sup>4</sup> Valkola 2002, 39.

synkroniääni, jotka mahdollistivat tyyliuunnan nimeltä direct cinema<sup>1</sup>. Sen seurauksena tästä ”tilanteeseen heittäytymisestä” onkin tullut dokumentaarisuuden tunnusmerkki myös fiktiokerrontaan, jopa liioitellusti. Dokumenttielokuvan leikkaus voi korostaa todistusvoimaisuutta ja argumentaatiota jatkuvuuden sijaan.<sup>2</sup> Ja kuten mikä tahansa kielioppi, on myös tämä mahdollista rikkoa luovassa ilmaisussa, usein hyvin onnistuneesti.

Dokumenttielokuvalla ei ole yhtä kattavaa määritelmää. Kaikki ei-fiktionaalinen (*non-fiction*) ei ole dokumentaarista. Ei ole olemassa yhtä hyväksyttyä näkökulmaa, määritelläänkö dokumenttielokuva lajityypin, tyylin vai teoksen tuotannollisen tavan perusteella. Termi saattaa olla enemmänkin reaktio tietynlaiseen elokuvalliseen materiaaliin. Se on sopimus tekijän ja yleisön välillä siitä, että raakamateriaali kerätään sosiaalishistoriallisesta todellisuudesta eikä lopputulos ole pelkästään tekijän mielikuvituksen tuote.<sup>3</sup> Koska jako fiktiiviseen ja dokumentaariseen on kuitenkin tekijöille käytännössä selvä, kysyn heiltä dokumenttielokuvan käsitteestä.

Dokumenttielokuva eroaa televisiodokumentista tyylin, esityspaikan ja tekotavan puolesta. Dokumenttielokuvia kyllä esitetään televisiossa, joka onkin niiden suurin rahoituskanava mutta televisiodokumentteja ei esitetä juurikaan elokuvateattereissa. Poikkeuksena tosin ovat elokuvafestivaalit, joissa toisinaan nähdään myös televisioon tehtyä ohjelmaa. Elina Saksala määrittelee televisiodokumentin ja dokumenttielokuvan eroa:

Dokumenttielokuva on taiteellinen luomus, jossa tekijän persoonallinen ilmaisu on etusijalla. Se on eräs taiteenmuoto, kun taas tv-dokumentti on aina sisältölähtöinen. Sillä on eri tarkoitus: tiedon välittäminen.<sup>4</sup>

Luova dokumentti on Saksalan mukaan kuvakeskeinen, se muistuttaa maalaustaidetta, joskus myös romaanitaidetta. Journalistinen asiadokumentti taas lähtee tarpeesta tulkita ulkoista maailmaa ja sen ilmiöitä.<sup>5</sup> Ero ei aina ole selvä. Myös televisioon tehdään hitaita elokuvan tuotantotapaa muistuttavia dokumentaareja.<sup>6</sup>

Tutkielmani alussa esittelen perusteet lähestymistavalle, teen selkoa valitsemastani metodista ja kerron perusteet myös ohjaajavalinnoille. Toisessa luvussa avaan tutkielmassa käytetyt käsitteet kirjallisuuden ja haastattelumateriaalin avulla. Luvussa kolme kysyn

---

<sup>1</sup> 1950- ja 1960-luvun taitteen koskemattomaan todellisuuden taltiointiin pyrkivä tyyliuunta, joka sai alkunsa Pohjois-Amerikassa. Dokumentaristi taltioi tapahtumia ”kärpäsenä katossa” osallistumatta niihin.

<sup>2</sup> Aaltonen 2006, 32-33.

<sup>3</sup> Valkola 2002, 30-31, 56.

<sup>4</sup> Saksala 2008, 18.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Saksala haastattelee sekä tv-tuottajia että siteeraa dokumenttielokuvaohjaajia määritelläkseen dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin eron. Ibid., 13-25.

Michael Renovin funktioiden ja Bill Nicholsin moodien käyttökelpoisuudesta määritelmänä dokumenttielokuvaohjaajilta. Neljäs luku käsittelee totuutta ja rehellisyyttä sekä elokuvanteon motiiveja ja dokumenttielokuvien merkitystä. Viides luku keskittyy ohjaajien taiteen kokemukseen ja elokuvanteon prosessiin. Lopussa arvioin vielä käytännön työn ja kokemuksen käsitteellistämisen merkitystä sekä pohdin dokumenttielokuvan luonnetta argumenttina ja taidekokemuksena.

### **1.1. Tutkimuksen tavoitteet: tekijälähtöisyys, teorian ja käytännön suhde**

Luonnollinen lähestymistapani dokumenttielokuvaan on tekijälähtöinen, koska opetan ammattikorkeakoulussa tulevia media-alan duunareita. Aikaisempi media-alan koulutukseni on käytännöllinen ja sen myötä näkökulmani mediateksteihin lähtee siitä, että niillä on aina tekijä, jonka valinnat ovat ohjanneet tuotteen lopulliseen muotoonsa. En pystyisi teeskentelemään, että katson dokumenttielokuvaa ulkopuolelta tekstinä, jonka tekijä on kuollut Roland Barthesin ajattelun mukaan.<sup>1</sup> Siksi rehellisin tapa lähestyä teoriaa on kysyä muutamilta suomalaisilta alan tekijöiltä, miten he ajattelevat.

Esittäessäni kysymykseni neljälle ohjaajalle oletin, että aiheet ovat sellaisia, joita he ovat joutuneet käytännössä pohtimaan, vaikka osa kysymyksistä saattoi vaikuttaa mahdottomilta vastata ilman teoreettista pohdintaa. Dokumenttielokuvan tuotantoprosessissa joudutaan kuitenkin ottamaan kantaa totuuteen ja todellisuuteen. Dokumentaristin sisäinen vaatimus on jopa myyttiseltä vaikuttava rehellisyys. Ohjaajat korostavat rehellisyyden vaatimusta itselleen ja lajityypilleen mutta se jää aina subjektiiviseksi eikä tätä rehellisyyttä voi määritellä tyhjentävästi. Se on taustaihanteena. Dokumenttielokuva eroaa journalismista mm. taiteellisen pyrkimyksensä takia. Elokuvassa muotoa ja ilmaisua korostetaan yhtä tärkeinä kuin sisältöä. Ohjaaja Kanerva Cederström kirjoittaa:

Journalismiin kuuluva informaation ja kommunikaation vaatimus on dokumentaariselle elokuvalla sisäisesti vierasta. Elokuvantekijän on kuviteltava todellisuus aina uudeksi, toiseksi, välineenään kamera ja nauhuri. Informaatio dokumentaarisessa elokuvassa on suhteellisempaa ja subjektiivisemmin tulkittua kuin *tiedon* välityksessä. Elokuvan tieto voi myös olla salatumpaa, vähemmän ilmeistä.<sup>2</sup>

Tv-reportaasi tai -dokumentti tehdään ohjelmapaikalle, joka rajoittaa sen luovaa ilmaisua. Elokuvan katsomispaikka on keskittymistä edellyttävä teatteri ja sen käyttöikä on pitkä, kun taas tv-dokumentit tehdään ajankohtaisiksi ja nopeasti unohtuviksi. Elokuvan rahoitus on moninkertainen tv-dokumentteihin verrattuna, joten siltä voidaan odottaa pohditumpaa

---

<sup>1</sup> ”Kirjoitus tuhoaa kaikki äänet, kaiken alkuperän. Kirjoitus: tuo neutri, tuo moninaisuus, tuo epävakaa tila, johon subjektiutemme pakenee, tuo musta-ja-valkoinen, johon kaikki identiteetit katoavat, itse kirjoittavan ruumiin identiteetti ensimmäisenä”, Barthes, 1993.

<sup>2</sup> Cederström 2003, 98.

ilmaisua.<sup>1</sup> Elokuvan ohjaajalla on auteur-asema verrattuna journalistiin ja se osoitetaan elokuvan tekijäluettelossa. Kaikkien haastattelemieni ohjaajien koulutustausta on Taideteollisessa korkeakoulussa, jonka nimi viittaa koulutusinstituution asettavan dokumenttielokuvan taiteen asemaan. Siksi oletin saavani heiltä jo aiemmin käytännön työssä pohdittuja vastauksia teoreettisfilosofisilta tuntuviin kysymyksiini todellisuuden ja taiteen suhteesta.

Teoriat määrittelevät ja luokittelevat aineistoja. Kokemuksellisen sanallistaminen ja pyrkimys aukottomaan määrittelyyn kuuluvat täsmälliseen tutkimukseen. Halusin kysyä ohjaajilta, näkevätkö he teoreettiset luokittelut mielekkäinä, pitävätkö ne heidän *kokemuksensa* perusteella paikkansa. Paljonko heidän käsityksessään on intuitiivisuutta, jota on vaikea sanallistaa, vai ovatko he käsitteellistäneet työnsä? Kysyin heiltä myös yleisesti käytettyjen käsitteiden perusteluja. Kokeeko dokumenttielokuvan ohjaaja olevansa taiteilija ja / tai tutkija vai ovatko nämä käsitteet edes ristiriidassa keskenään? Kuinka henkilökohtaisia heidän ratkaisunsa todellisuuden luovaan käsittelyyn ovat, ja mikä kaikki itsen ulkopuolinen niihin vaikuttaa?

## 1.2. **Metodi: teemahaastattelu**

Haastattelun käyttäminen tiedonhankinnan menetelmänä on journalistinen ja dokumentaarinen peruskeino. Hirsijärvi & Hurme kertovat haastattelulla saatavan syvällistä tietoa. Tekijät myös pitävät haastattelua luonnollisen keskustelun kaltaisena ja tutkimuksen eri osapuolille miellyttävänä, koska se on lähellä arkista käytäntöä.<sup>2</sup> He nimeävät haastattelun yksinkertaista keskusteluksi, jolla on ennalta päätetty tarkoitus.<sup>3</sup> Haastattelulla saadaan kyllä jäsenettyä, perusteellista tai paljastavaa tietoa mutta syvällisyyteen ja luonnollisuuteen päästään vain aidossa vuorovaikutuksessa. Haastattelussa kysyjän ei ole tarkoitus syöttää ajatuksia haastateltavalle, joka jää näin oman käsityksensä vangiksi. Haastattelu ei ole luonnollista kommunikaatiota tai keskustelua, koska se on toispuolista. Se on tiedonhankintakeino, jonka muoto rajoittaa vapaata pohdiskelua. Keskustelutilanne, jossa molemmat osapuolet kehittelevät aihetta yhdessä, tuottaisi

---

<sup>1</sup> Television palkkiot 2009 määrittelevän ns. Yhtyneet-sopimuksen laskukaavalla (5 min. Asti 878,92 ja seuraavat min. 179,78) tunnin ohjelmapaikalle sijoitettavan 56-minuuttisen dokumentin ostohinta on 9843,70 €.

[http://www.rttl.fi/fi/upload/files/Liite2\\_TELEVISION\\_PALKKIOT\\_1.9.2008.pdf](http://www.rttl.fi/fi/upload/files/Liite2_TELEVISION_PALKKIOT_1.9.2008.pdf)

Dokumenttielokuvaa tehdään n. 2 vuotta, joten sen rahoitus lasketaan aivan eri perustein. Suomen Elokuvasäätiön sivulla olevasta budjettilomakkeesta saa käsityksen laskentaperusteista: <http://www.ses.fi/>

<sup>2</sup> Hirsijärvi & Hurme 2004, 11.

<sup>3</sup> Ibid., 42.

mielestäni syvällisempää tietoa. Mutta sellainen ei sovi tutkimukseen eikä tiedonhankintaan, jossa pyritään olemaan vaikuttamatta haastateltavan käsityksiin puheena olevasta asiasta. Eskola & Suoranta kehottavatkin tutkijaa olemaan objektiivinen siten, että hän tunnistaa omat subjektiivisuutensa. Tutkija ei saa sekoittaa omia asenteita, arvostuksia jne. tutkimuskohteeseensa. Tai ainakin hänen tulee *yrittää* tunnistaa omat esioletuksensa ja arvostuksensa.<sup>1</sup> Vaikka haastattelu olisikin täysin avoin, haastateltavan ehdoilla etenevä ja keskustelua muistuttava, se ei kuitenkaan voi olla sitä täysin, koska tällaisessa tilanteessa haastattelija jättäisi haastateltavan harhailemaan ilman suuntaa antamatta mitään vihjettä tutkijan kiinnostuksesta.<sup>2</sup> Haastattelu on aina tavalla tai toisella kysyjän vetämä ja tiedonantamisen painopiste on sillä, jolta kysytään. Haastattelulla on päämäärä, johon pyritään ja haastattelija ohjaa keskustelua tutkimuksen tavoitteen mukaan. Se on institutionaalista eikä sen vuoksi muistuta spontaania keskustelua.<sup>3</sup> Siksi se on vuorovaikutustilanteena luonnon.

Valmiin lomakkeen täyttämisen (strukturoidut, standardoidut haastattelut) ja haastateltavan ehdoilla etenevän (strukturoimattomat, standardoimattomat, avoimet haastattelut) välissä ovat haastattelut, joille on luonteenomaista, että jokin haastattelun näkökohta on lyöty lukkoon, mutta ei kaikkia. Kysymysten muoto on puolistrukturoiduissa haastatteluissa kaikille sama, mutta haastattelija voi vaihdella kysymysten järjestystä. Vastaajat voivat vastata omin sanoin.<sup>4</sup> Näistä haastattelumuodoista tunnetuin on muoto, josta Hirsijärvi & Hurme ottavat käyttöön nimityksen teemahaastattelu<sup>5</sup> (engl. *the focused interview*), jossa yksityiskohtaisten kysymysten sijaan haastattelu etenee tiettyjen teemojen varassa. Muissa puolistrukturoiduissa haastatteluissa esimerkiksi kysymykset tai niiden muoto ovat kaikille samat. Teemahaastattelussa taas ei ole lomakehaastattelun kaltaista kysymysten tarkkaa muotoa tai järjestystä, mutta se ei ole täysin vapaa kuten syvähaastattelu. Se on hyvä menetelmä tutkia yksilön kokemuksia, ajatuksia, uskomuksia ja tunteita sekä määritelmiä tilanteista.<sup>6</sup> Metodini voidaan laskea teemahaastatteluksi vaikka noudatin melko tarkkaan laatimaani kysymysrunkoa. En kuitenkaan esittänyt kysymyksiä joka kerta aivan samassa muodossa, (tosin kaikki haastateltavat olivat ennakoilta lukeneet ne samanlaisina). Esitin jonkin verran jatkokysymyksiä, jotka nousivat vastauksista.

---

<sup>1</sup> Eskola & Suoranta 1998, 17 -18.

<sup>2</sup> Ruusuvoori & Tiitula 2005, 12.

<sup>3</sup> Ibid., 23.

<sup>4</sup> Ibid., 11.

<sup>5</sup> Hirsijärvi & Hurme 1997, 35.

<sup>6</sup> Hirsijärvi & Hurme 2004, 47.



Eskolan & Suorannan mukaan laadullisessa tutkimuksessa on vallalla hypoteesittomuus eli tutkijalla ei ole ennakkoon lukkoon lyötyjä oletuksia tutkimuskohteesta tai tutkimuksen tuloksista. Jokaisella on kuitenkin aikaisempia kokemuksia, jotka vaikuttavat havaintoihin. Tutkijan pitäisi kuitenkin yllättyä tai oppia tutkimuksensa kuluessa. Tämä voi tapahtua vain, jos ennako-oletukset tiedostetaan ja otetaan huomioon tutkimuksen esioletuksina. Aineistojen tulisi vauhdittaa tutkijan ajattelua, ei latistaa sitä.<sup>1</sup>

Omat ennako-oletukseni kohdistuivat ensinnä käsitteisiin, jotka ovat käytännön työhön vakiintuneita. Niiden perustelut tuottivat uutta tietoa. Lisäksi lukemani kirjallisuus aiheutti joitakin oletuksia, jotka määrittivät kysymyksiäni. Tässä kohden sainkin kokea yllätyksiä, kun kaikki vastaajat eivät tunnistaneet omassa työssään kirjallisuudesta nousseita oletuksia.

Alasuutarin mukaan teemahaastattelua tulee pitää tilanteena, jossa keskustelun osapuolet käyttävät ”sosiologista mielikuvitustaan”. He ovat tutkimusmateriaalin aktiivisia tuottajia. Hän toteaa haastattelutilanteen vuorovaikutusta pohtiessaan, että luottamuksellinen tutkimussuhde ei välttämättä tuota parempaa aineistoa kuin muodollinen suhde. Interaktion kannalta haastattelutilanteen valtasuhteilla on merkitystä, joka pitää analysoida kussakin tapauksessa. Haastattelukehys vaikuttaa vastauksiin, koska yksilö pyrkii aina muodostamaan käsityksensä siitä, mihin haastattelulla pyritään.<sup>2</sup>

Haastattelutilanteen vuorovaikutukseen vaikutti se, että tunnen kaikki haastateltavat usean vuoden ajalta ammatillisista yhteyksistä. Olen ollut opiskelijana ja koulutuksen järjestäjänä tilanteissa, joissa he ovat olleet opettajina. Se vaikutti tutkimusasetelmaan toisaalta niin, että tilanne oli luonnostaan luottamuksellinen. Toisaalta esim. Jouko Aaltonen on toiminut aikaisemman artemomitutkimuksen opinnäytteeni ohjaajana ja kaikki neljä ovat olleet nykyisessä työpaikassani järjestäminäni tuntiopettajina, joten he tiesivät suhtautumiseni kunnioittavaksi, ja heillä oli halu ”auttaa” tutkielmassani. Jokainen suostui mielellään antamaan aikaansa haastatteluun. Aaltonen oli erityisasemassa sen vuoksi, että hän oli itsekin tehnyt väitöskirjansa haastattelututkimuksena ja hän tunnisti kysymyksistäni teoksensa vaikutuksen. Koska kysymykset olivat ammatillisia ja henkilökohtaisia ainoastaan suhteessa ammatillisuuteen, en usko haastateltavien tuttuuden vaikuttaneen vastauksiin, se vaikutti vain haastattelutilanteiden järjestämiseen. Oletan että he olisivat vastanneet samoin vaikka haastattelijaksi olisi ollut heille entuudestaan tuntematon pro gradun tekijä.

---

<sup>1</sup> Eskola & Suoranta 2005, 20.

<sup>2</sup> Alasuutari 1995, 148-149.

Haastattelutilanteessa olisin monesti halunnut ryhtyä keskustelemaan haastateltavan kanssa käsitteistä, määrittelemään niitä yhdessä. Mutta koska tarkoituksena oli saada selkeitä vastauksia ja rajattu määrä aineistoa, en juurikaan tehnyt sitä. En myöskään haastattelutilanteessa kertonut, mitä muut ohjaajat olivat vastanneet kysymyksiini, jotta en vaikuttaisi senhetkisen haastateltavan mielipiteisiin. Avoin keskustelu olisi saattanut tuottaa vielä pohditumpaa tietoa mutta se olisi myös aikaansaanut liian laajan aineiston. Rajatakseni haastattelumateriaalin kohtuulliseksi, en järjestänyt keskustelua vaan ainoastaan esitin kysymyksiä ja tarkensin niitä pyydettäessä.

Sovin haastatteluista ensin kunkin kanssa periaatteellisesti joko kasvokkain tai puhelimitse, jolloin esittelin suullisesti tutkimusteemani. Aikataulun sovin myöhemmin puhelinkeskustelussa. Lähetin jokaiselle haastattelun kysymysrunгон etukäteen sähköpostilla, jotta he voisivat miettiä varsinkin Renovin ja Nicholsin luokitteluihin perustuvia kysymyksiä ennakkoon. Olin varannut kunkin ohjaajan haastatteluun n. puolitoista tuntia. Ainoastaan Websterin kohdalla koin, että aikaa olisi saanut olla hiukan enemmän, koska jouduin katkaisemaan haastattelun lopun. Haastattelin John Websteriä (6.11.2008) kotonani, Pia Andellia (7.11.2008) hänen toimistossaan Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskuksessa, Jouko Aaltosta (20.11.2008) kotonani, kuten myös Jaakko Virtasta (1.12.2008). Olisin mieluummin aloittanut haastattelukierroksen Aaltosesta, koska, ja kuten sittemmin huomasin, olisin voinut testata joitakin kysymyksiäni hänen kanssaan ennen niiden esittämistä toisille. Se ei kuitenkaan sopinut ohjaajien aikatauluihin. Nauhoitin haastattelut mp3-tallentimella tekemättä muistiinpanoja haastattelutilanteessa.

Kysymysrunko (liite 1) ja litteroidut vastaukset (liitteet 2-5) ovat tutkielmani liitteinä. Olen litteroinut vastaukset stilisoiden hiukan puhuttua kieltä lähemmäs kirjakieltä, koska se helpottaa tekstin ymmärtämistä. Omista kysymyksistäni olen myös jättänyt täytesanoja pois enkä näin ole litteroinut niitä aivan sanatarkasti. Koska tutkimuskysymyksenä on kokemusten käsitteellistäminen, ei vastausten täytesanoilla, tauoilla tai äännähdyksillä ole merkitystä. Merkityksellisiä ovat termit ja niiden perustelut.

Olen perehtynyt suurimpaan osaan kyseisten ohjaajien dokumenttielokuvatuotantoa ennen haastattelujen tekemistä ja käytän elokuvia esimerkkeinä haastattelun rinnalla. En kuitenkaan analysoi teoksia yksityiskohtaisesti.

### **1.3. Aikaisempi tutkimusperinne**

Merkittävimmät lähteeni haastattelujen ohessa ovat Jouko Aaltosen väitöskirja, koska kirjoittaja on itse elokuvaohjaaja. Keskeisiä lähdekirjailijoita ovat myös Bill Nichols ja Michael

Renov. Ohjaajahaastatteluihin on pitkä perinne populaarin elokuvakirjallisuuden puolella. Tutkimusmetodina tekijähaastattelua on käyttänyt Jouko Aaltonen.

Elokuvaohjaajia on tutkimuskirjallisuudessa haastatellut myös Scott MacDonald, mutta hänen teoksensa perustuu enemmänkin toimitettuihin keskusteluihin. Hän käy teoksessaan läpi 17 independent-ohjaajan tuotannon elokuva kerrallaan kysellen näiden tuntemuksia teoksistaan. Hän perehtyi ennen haastatteluja tarkoin kaikkiin kyseisten ohjaajien elokuviin, myös sellaisiin, joita ei ole julkaistu. Keskustelu eteni kronologisesti varhaisemmista elokuvista viimeisimpiin. Nauhoitettuaan kaikki keskustelut, MacDonald editoi ne julkaistavaan muotoon ja lähetti tarkistettavaksi kullekin haastateltavalle.<sup>1</sup> Prosessi on kestänyt julkaisuvuodesta päätellen n. 10 vuotta. Kukin luku esittelee ensin haastateltavan ohjaajan tuotantoineen ja sitä seuraa varsinainen haastattelu kysymys-vastausmuodossa. Oma menetelmäni poikkeaa tästä siten, että koostan haastatteluista vastauksia ja liitän litteroidut vastaukset kokonaisuudessaan ainoastaan liitteiksi.

Vaikka haastattelu on tutkimusmenetelmänä aivan perustava, en ole löytänyt elokuvantekijöistä kertovaa muuta haastattelututkimusta.

#### **1.4. Haastattelun kohteet: perustelut ohjaajien valinnalle**

Valitsin haastateltaviksi kokeneita suomalaisia dokumenttielokuvaohjaajia, joiden tuotannosta olen kiinnostunut ja tunnen sen pääpiirteissään. Halusin että mukana on vähintään yksi nainen. Valitsin ohjaajat myös sen perusteella, että Jouko Aaltonen ei ole haastatellut heitä väitöskirjassaan. Heidän dokumenttielokuvansa edustavat erilaisia tyylejä ja aihepiirejä. Lukumäärä ei voi pro gradu-tutkielmassa olla suurempi, jotta aineisto ei paisu kohtuuttomaksi. En siten pyrkinyt kattavaan kyselytutkimukseen, vaan halusin yksittäisten ohjaajien näkemyksiä esimerkeiksi ajattelutavoista. Toisaalta ne vastaukset, jotka ovat kaikilla neljällä samanlaiset, voidaan mielestäni tämän aineiston perusteella yleistää suomalaisten dokumenttielokuvan ohjaajien käsitykseksi, koska nämä haastateltavat kuitenkin edustavat erilaisia ajattelun ja tekemisen tapoja.

Jouko Aaltonen (s. 1956) on valmistunut Taideteollisen korkeakoulun elokuva- ja tv-työn linjalta ohjaajaksi 1984. Hän väitteli taiteiden tohtoriksi (TaT) Taideteollisesta korkeakoulusta elokuva- ja lavastustaiteen osastolta vuonna 2006. Hän on paitsi ohjaaja myös tuottaja (perustajajäsenenä Illume Oy:ssä v. 1987 ) ja opettaja, joka on kirjoittanut oppikirjan dokumentti- ja tilaustuotannosta. Elokuva-alalla hän on toiminut myös leikkaajana ja

---

<sup>1</sup> MacDonald 1988, 18.

käsikirjoittajana. Hän on toiminut eri tehtävissä n. 10 pitkässä elokuvassa, ohjannut ja käsikirjoittanut yli 70 video-ohjelmaa. 1990-luvun alusta Aaltonen on keskittynyt dokumenttielokuvaan.<sup>1</sup>

Aaltosen tuotanto on niin laaja, että listaan tähän vain hänen 2000-luvulla ohjaamansa yli puolituntiset dokumenttielokuvat<sup>2</sup>: *Kusum* (2000), *Lähettiläät* (2003), *Hengenpelastaja* (2005), *Kenen joukoissa seisot* (2006), *Neljä elämää seitsemällä merellä* (2007), *Punk – tauti joka ei tapa* (2007) ja leikkausvaiheessa tätä kirjoittaessani oleva *Kongon akseli* (2009). Näistä ensimmäisen Aaltonen mainitsee haastattelussaan pohtiessaan todellisuutta, koska hän jättää sen näkökulman todellisuudesta tietoisesti katsojan päätettäväksi. Hänen dokumenttielokuvansa käsittelevät sekä menneitä tapahtumia, että seuraavat elokuvan tekohetkellä tapahtuvaa. Hänen tyylilajissaan on seurantaa ja haastattelua. Selostusääntä hän ei käytä yhdessäkään mainituista dokumenttielokuvista eikä hänellä ole yhtään subjektiivisen lajityypin dokumenttielokuvaa. Aaltonen on tekijänä myös uudistanut dokumenttielokuvan muotoa kokeilemalla onnistuneesti musikaalikerrontaa 1970-luvun alun poliittisesta laululiikkeestä kertovassa *Kenen joukoissa seisot* -dokumenttielokuvassaan. Aaltonen on myös tehnyt lukuisia lyhyitä historiallisia dokumenttielokuvia sekä tilausvideoita.

Pia Andell (s.1964) on valmistunut Taideteiden maisteriksi v. 1992 Taideteollisen korkeakoulun Novakoulutuksesta eli audiovisuaalisen journalismin kokeilukoulutusohjelmasta ja Tampereen yliopistosta yhteiskuntatieteiden maisteriksi pääaineena tiedotusoppi v. 1994. Hän on tehnyt dokumenttielokuvia vuodesta 1992 ja tuottanut omat elokuvansa yhtiönsä (*Of Course My Films*) kautta vuodesta 2004. Kirjoittamishetkellä Andell työskentelee Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskuksen (AVEK) tuotantoneuvojana.<sup>3</sup>

Andellin yli puolituntiset dokumenttielokuvat ovat: *Kaksi tapaa lähestyä ... kotia* (1992), *Père Lachaise necropolis* (1995), *Isoisä Durovin ihmema* (1997), *Laiva* (1999), *Maailmassa* (2000), *Hetket jotka jäivät* (2005) ja *Leikki* (2008). Hänen aiheensa ovat painottuneet yksilön ja perheen historiaan ja hän on käyttänyt elokuvissaan mm. usein kaitafilmiä ja selostusääntä. Hän käyttää myös itseään esimerkkinä ainakin kahdessa elokuvassaan, joten niissä on subjektiivisen elokuvan vivahde, vaikka ne eivät puhtaasti sellaisia olekaan.<sup>4</sup> *Laiva* taas on toteutettu *cinéma vérité* -lajityyppiin.

---

<sup>1</sup> [www.illume.fi](http://www.illume.fi) (11.2.2009).

<sup>2</sup> Elokuvien levityksessä tunnin ohjelmapaikalle menevät teokset lasketaan lyhyiksi. Harvat dokumenttielokuvat täyttävät pitkän elokuvan mitan. 30 minuutin raja erottaa festivaalien kilpailusarjat toisistaan.

<sup>3</sup> Filmografia: <http://www.elonet.fi/name/he3gkq/> (12.2.2009)

<sup>4</sup> *Pieni elokuva sisaruussuhteista ja Leikki*.

Jaakko Ilkka Virtanen (s. 1961) on tuottanut ohjaamansa dokumenttielokuvat jo Taideteollisen korkeakoulun opiskelijana yhtiönsä *Jaakko Ilkka Productions* (per. 1989) kautta. Hän on valmistunut taiteen maisteriksi Taideteollisesta korkeakoulusta 1997. Virtanen on toiminut myös opettajana useissa media-alan oppilaitoksissa ja tuottanut lukuisia dokumenttielokuvia, joita ei ole itse ohjannut.

Jaakko Virtasen<sup>1</sup> ohjaamat yli 30-minuuttiset dokumenttielokuvat ovat: *Liitto* (1989), *Viisi tilannekuvaa* (1990), *Kahdeksan kohtaloa* (1991), *En ole rasisti mutta kuitenkin* (1992), *Suomi-karjan antibioottikuuri* (1993), *Rakastaa, rakastaa – ei rakasta* (1995), *Kaksi tietä Atlantaan* (1997), *Miehen mitta* (1999), *Kirjoitan teille täältä maan päältä* (2002). Työn alla on kirjoittamishetkellä dokumenttielokuva Stalinin diktatuurista. Virtanen on käsitellyt useissa elokuvissaan yhteiskunnan marginaalissa olevia ihmisiä tai inhimillisesti vaikeita aiheita: alkoholisteja (*Viisi tilannekuvaa*), sosiaalitoimiston asiakkaita (*Kahdeksan kohtaloa*), kehitysvammaisten seksuaalisuutta (*Rakastaa, rakastaa – ei rakasta*), vammaisurheilua (*Kaksi tietä Atlantaan*), miehen impotenssia (*Miehen mitta*). Hän on myös tehnyt subjektiivisen dokumenttielokuvan orpoudestaan, jossa hän palaa hypnoosissa lapsuuteensa ja viimeisiin muistoihin vanhemmistaan (*Minä kirjoitan teille täältä maan päältä*).

John Webster<sup>2</sup> (s. 1967) on valmistunut Taideteollisen korkeakoulun elokuva- ja lavastustaiteen osastolta dokumenttiohjaajaksi v. 1996. Siitä asti hän on pääasiassa ohjannut ja käsikirjoittanut omia dokumenttielokuviaan toimien satunnaisesti myös opettajan media-alan oppilaitoksissa. Hän on esseessään *Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta* pohtinut totuudellisuuden kysymystä, joten hänen haastattelemisensa on siltäkin kannalta relevanttia.

Websterin yli puolituntiset dokumenttielokuvat ovat: *Pölynimurikauppiat* (1993), *Tissit ja tango* (1994), *Oliga tåg* (1996), *Sukkien euroelämää* (1999), *Valon ja varjon huoneet* (2000), *sen edestään löytää* (2004), *Isolinnankatu* (2004, yhdessä suuren ohjaajajoukon kanssa, joista osa oli opiskelijoita) sekä *Katastrofin aineksia* (2008). Websterin tyyliä on huumorin ottaminen mukaan kipeisiin aiheisiin. *Tissit ja tango* sai ohjaajan pohtimaan moraalien rajoja, koska sen päähenkilölle, virolaiselle tanssijan urasta haaveilevalle tytölle ei kerrottu etukäteen, että hän Suomeen tullessaan päätyisi strippariksi. Jos tyttö olisi tiennyt tämän, elokuvaa ei mahdollisesti olisi syntynyt lainkaan. *Valon ja varjon huoneet* on myös aiheeltaan raadollinen ja sai ohjaajan pohtimaan tekemisensä rajoja, kun hän joutui seuraamaan sivusta

---

<sup>1</sup> Filmografia: <http://www.elonet.fi/name/he2azg/> (12.2.2009)

<sup>2</sup> Filmografia: <http://www.elonet.fi/name/he2ta9/> (12.2.2009)

intialaisten (lapsi)prostituotujen elämää. Webster on näin pohtinut niin käytännössä kuin teoriassa dokumenttielokuvan ja todellisuuden kohtaamisen kipupisteitä.

Eräänä valintakriteerinäni juuri näille ohjaajille on myös heidän ikäkautensa, joka on lähellä omaani. Näiden neljän ohjaajan elokuvat ovat erityisesti puhutelleet ja herättäneet kiinnostukseni. Viimeinen valintakriteereistäni on siis subjektiivinen: pidän heidän elokuvistaan.

## 2. Käsitteiden määrittelyä

Kun tutkielmani pyrkimyksenä on sanallistaa kokemusta, on sanojen valinta sisällön määrittelyä niiltä osin, kun käytössä on useampia vaihtoehtoja tai käännöksiä termeille. Erilaiset käännökset ovat näkökulmia. Olen siksi pyytänyt kutakin haastateltavaa valitsemaan teoksistaan käyttämänsä sanan tarjoamatta vaihtoehtoja. He ovat myös joutuneet perustelemaan valintansa. Osittain taas olen kysynyt sisältöä vakiintuneille käsitteille ja näillä ”sananselityksillä” ohjaajat ovat määritelleet oman suhtautumisensa käsitteen kuvaamaan asiaan. Määrittelen kaikki käsitteet aina vain suhteessa dokumenttielokuvaan. En käy läpi niiden ontologiaa tai filosofishistoriallista taustaa.

Voidakseni ylipäättään kysyä minun oli käytettävä määrittelemättömiä käsitteitä merkityksessä, jonka itse niille intuitiivisesti annoin. Tämän menetelmän vaikeudesta sain hyvän opetuksen ohjaaja Aaltoselta, kun käytin taiteen rajoja kysyessäni sanaa ”teos” merkityksessä tekijän aikaansaama mediateksti, kun taas Aaltonen ymmärsi kyseisen sanan tarkoittavan ainoastaan taiteellista tuotetta. Koska Aaltonen oli haastateltavista kolmas, en enää voinut muuttaa sanastoani enkä lisätä määritelmiä kysymyksiini. Muille haastateltaville termi aukeni samoin kuin minulle, mutta ymmärrän Aaltosen oletuksen oikeammaksi, koska hän on haastateltavien joukosta syvimmin pohtinut näitä käsitteitä tutkimuksellisesti. Oikeampi sana kysymyksessäni olisi ollut ”mediateksti”. Luultavasti se olisi sitten taas pitänyt määritellä toisille haastateltaville. Tämä kokemus osoitti, kuinka tarkasti jokainen aihetta kartoittava termi olisi tullut valita. Toisaalta jättämällä merkitykset avoimiksi ja käyttämällä toisinaan monimerkityksisiä käsitteitä kysymyksissäni, sain määritelmät ”puhtaampina” haastattelemltani ohjaajilta. Seuraavaksi käyn läpi käsitettä kirjallisuuden perusteella ja sen jälkeen ohjaajat määrittelevät tutkielmani peruskäsitteet.

### 2.1. Dokumentti, dokumenttielokuva, dokumentaari

Englanninkieli selviää John Griersonin jäljiltä yhdellä sanalla: *documentary*<sup>1</sup>, joka jää sopivan epämääräiseksi, jotta kukin voi muuttaa vivahteen sen tarkkaan sisältöön. Sanassa pilkottaa latinan *documentum*, esimerkki, todiste, jonka kantana on verbi *doceo*, opettaa, näyttää, osoittaa, ilmoittaa.<sup>2</sup> Sana on adjektiivi mutta sitä käytetään myös itsenäisenä substantiivina, kuten useista lähdeluetteloni teosten nimistä havaitaan.

---

<sup>1</sup> Grierson (1979,11) kirjoitti arvosteluunsa Robert Flahertyn Moana-elokuvasta New York Sun-lehteen (8.2.1926): ”*Being visual account of the daily life of a Polyneisan youth, the film has documentary value.*”

<sup>2</sup> Streng 1975.

Philip Rosen esittelee sanan *document/documentary* etymologiaa englannin kielessä: 1400-luvulla käyttöön otettu termi *document* viittaa kahteen eri asiaan, opettamiseen, ja/tai varoittamiseen sekä toisaalta todistamiseen. 1700-luvulla termiin liitettiin kirjoitetun todisteen merkitys (käsikirjoitukset, hautakivet, piirtokirjoitukset, kolikot, laskut ym. viralliset asiapaperit). Dokumentaarisuus-adjektiivi (*documentary*) on tullut englannin kieleen vasta 1800-luvulla. Tällöin merkitys on ollut todistamisessa. Griersonin tuotua termin elokuvan käyttöön, se levisi nopeasti.<sup>1</sup> Varoittamisen ja opettamisen sekä retorisen ja argumentoivan todistamisen kautta dokumentaarisuus on tullut merkitsemään luotettavuutta suhteessa todellisuuteen itseensä.<sup>2</sup>

Carl R. Plantingan mukaan kaikki ei-fiktiivinen ei ole dokumenttielokuvaa. Määrittelemisen on hänenkin mukaansa vaikeata, koska määritelmät ovat joko liian laajoja niin, että niiden avulla ei voida erottaa dokumenttielokuvaa muista lajityypeistä, tai sitten ne ovat niin kapeita, että ne sulkevat useat yleisesti dokumenttielokuvina pidetyt teokset pois. Hän pilkkoo Griersonin lauseen "creative treatment of actuality" osiin ja osoittaa, että fiktioelokuva (satu, tarina, myytti) voi käsitellä yhtä lailla todellisuutta. Plantinga osoittaa ongelmalliseksi myös monien tutkijoiden määritelmän, että dokumenttielokuva esittää väitteitä. Hän kysyy terävästi, onko esim. Joris Ivensin runollinen *Sade* väite. Plantinga tekee loppupäätelmän, että dokumenttielokuvaa ei voi tyhjentävästi määritellä, kuten ei voi taidettakaan. Sillä on ainoastaan nippu tunnusmerkkejä, jotka ovat toistensa sukulaisia.<sup>3</sup> Koska määritelmät hajoavat, Plantinga käyttää teoksessaan esimerkkielokuvia, joissa on keskeisiä ei-fiktiivisen elokuvan tunnusmerkkejä. Nämä ovat keskenäänkin hyvin ristiriitaisia erilaisten määritelmien suhteen. Plantingan päätelmä onkin lopulta, että (epämääräinen) ero fiktion ja ei-fiktion välillä on sosiaalinen sopimus, implisiittinen ääneen lausumaton yksimielisyys tekstin tekijän/tekijöiden ja diskursiivisen yhteisön välillä siitä, että elokuva nähdään ei-fiktiiviseksi.<sup>4</sup>

Michael Rabigerin kirjoittama dokumenttielokuvan perusoppikirja *Directing the Documentary* vastaa kysymykseen, mitä on dokumenttielokuva Emile Zolaa mukaillen<sup>5</sup> seuraavasti:

--a documentary is a corner of reality seen through the human temperament.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Rosen 1993, 65-66.

<sup>2</sup> The authority of documenting was first drawn from the power implicit in its denotations, that is, warning, admonishing, or teaching; it then became an evidentiary element in argument or rhetoric; and currently, with a semantic history that seems linked to film, this authority can exceed even its modes of inscription, as claim that achieves the authority of the real itself. Ibid., 67.

<sup>3</sup> Plantinga 1997, 12-15.

<sup>4</sup> Ibid., 40.

<sup>5</sup> *A work of art is a corner of nature seen through a temperament.*

<sup>6</sup> Dokumenttielokuva on todellisuuden kolkka, joka nähdään ihmislunonteen läpi. Rabiger 1998, 4 ja 201.



Rabiger korostaa siis tekijän valitsemaa näkökulmaa, hän käyttää tästä myös sanaa ”linssi”. Dokumenttielokuva on ihmisen persoonallisen valinnan tulos, joka tarjoilee kurkistusaukon todellisuuteen tämän kyseisen ihmisen valitsemalla tavalla. Hän pitää Griersonin tapaan tärkeänä myös yhteiskunnallista aspektia: ainoastaan sellainen teos, joka saa katsojan tekemään sosiaalisesti kriittisiä päätelmiä, voidaan lukea dokumenttielokuvaksi. Neutraali esittelyvideo ei ole tätä. Ollakseen elokuva se vaatii myös tarinan, rakentaa syy-seuraussuhteet tapahtumille. Dokumenttielokuvan mahdollisuuksilla ei Rabigerin mukaan ole rajoja mutta sen on kunnioitettava todellisuutta (*actuality*). Tämä todellisuus on eri asia kuin materiaallinen ympäristö (*realism*), joka on aistein havaittavissa, mitattavissa ja oikeudessa todistettavissa. Todellisuus voi olla sisäistä, ajatusten muistojen, unelmien tai painajaisten paljastamista. Dokumenttielokuvan on myös herätettävä tietoisuutta ristiriitaisin ja provokatiivisinkin esimerkein. Näiden lisäksi Rabiger määrittelee dokumenttielokuvan sosiaalisesti taiteeksi, joka on todisteiden rakennelma. Se pyrkii ujuttamaan katsojiin tekijöiden kokemuksen tietyistä tapahtumista. Sen tekoprosessiin osallistuu ja sen vastaanottaa suuri joukko ihmisiä. Tämä tekee siitä sosiaalisen taiteen.<sup>1</sup> Rabigerin teos opettaa tekemään dokumenttielokuvia eräänä koulutuksen perusteoksista, ja siksi se määrittelee käsitteen käytännön kautta. Sen määritelmät ovat monille alalla toimiville lähtökohtaisia. Tämän vuoksi ne on relevanttia kertoa, kun näkökulmana on tekijälähtöisyys.

Tutkija Ilona Hongisto käyttää yhden käsitteen sijaan kahta englanninkielistä ilmaisua: *documentary film* ja *documentary cinema*. Ensimmäinen näistä yhdistyy kielen tasolla reportaasi- ja journalismipohjaiseen dokumenttielokuvaan (ja sitä kautta tieteeseen ja kenties jopa objektiivisuuden ideaaliin) ja jälkimmäinen puolestaan taiteellista ilmaisua korostavaan dokumenttielokuvaan.<sup>2</sup> Hänen oma englanninkielinen tutkimuksensa keskittyy *cinema*-tyyppiseen dokumentaariin ja sen vuoksi jako on mielekäs. Tämän kaltaista jakoa on tuotu suomenkieleen dokumentti- ja dokumentaari-alkuisuudella mutta näiden ero ei ole vastaava. Mitään vakiintunutta käytäntöä ei vielä ole, vaan eri kirjoittajat tekevät omat valintansa.

Hongisto itse käyttää suomeksi rinnakkain ilmaisuja dokumenttielokuva ja dokumentaarinen elokuva. Artikkelissaan *Dokumentaarisuus. Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtaamiseen*<sup>3</sup> hän erottaa käsitteen dokumentaarisuus mediatekstistä dokumenttielokuva. Aiemmassa artikkelissaan hän taas määrittelee näiden käsitteiden eroa seuraavasti:

Suomenkielessä käytössä oleva termi *dokumenttielokuva* antaakin viitteitä asetelmasta, jossa teos dokumentoi todellisuuden tapahtumia. Sen potentiaali on säilömisessä, tallentamisessa. Englannin ”documentary film” ja ranskan ”cinéma

---

<sup>1</sup> Rabiger 1998, 3-6.

<sup>2</sup> Hongisto 13.2.2009 yksityinen sähköpostiviesti johail@utu.fi

<sup>3</sup> Hongisto 2006.

documentaire” kääntyvät kuitenkin myös termillä *dokumentaari*, joka edellyttää todellisuussuhteen epistemologisten lähtökohtien uudelleen arviointia.<sup>1</sup>

Tämä lähtökohtien uudelleen arviointi tarkoittaa sitä, että Hongiston mukaan dokumenttikäsitys on ajattelua, jossa todellisuus on teoksen viittauskohde niin, että todellisuudesta voi nostaa esiin objekteja, jotka ovat dokumentteja siitä. Dokumenttaarisuus taas ohjaa pohtimaan, miten menneitä tapahtumia on mahdollista jäsentää suhteessa nykyhetkeen:

Dokumenttielokuvallinen läsnäolon politiikka määrittyy suhteessa siihen, mitä esielokuvallisesta (*profilmic*) maailmasta nostetaan esiin. Dokumentaarinen läsnäolon politiikka puolestaan kiinnittyy siihen, miten esielokuvalliset elementit saatetaan teoksessa uusiin yhteyksiin.<sup>2</sup>

Pohdinnoistaan huolimatta Hongisto ei luovu dokumenttielokuva-käsitteen käyttämisestä. Hänellä esiintyvät rinnakkain dokumenttielokuva ja dokumentaari(nen elokuva).

Susanna Helke taas on yksiselitteisesti valinnut käsitteekseen dokumenttaarisuuden. Hän perustelee sen:

Suomen kieleen juurtunut *dokumenttielokuva* on ilmaisuna erityisen kömpelö ja ennen kaikkea epäjohdonmukainen suhteessa kieliin, joista se on käännetty. Sanan *dokumentti* tai *dokumenttielokuva* olen johdonmukaisesti korvannut ilmaisuilla *dokumentaarinen elokuva*, *dokumentaari* tai *dokumentaarinen ohjelma*. Dokumentaarinen elokuva vastaa paremmin englannin- ja ranskankielen muotoja *documentary film* ja *le film documentaire*. Dokumenttaarisuus-sanan adjektiivimuoto vastaa ajatustani dokumenttaarisuudesta ensisijaisesti laatu- ja pyrkimyksenä elokuvassa.<sup>3</sup>

Tällä Helke tarkoittaa sitä, että hänen dokumenttaarisiksi kutsumissaan elokuvissa tekijä käyttää historiallisen todellisuuden ilmiöitä ja todellisia henkilöitä elokuvansa materiaalina. Se miten hän näitä käyttää, riippuu hänen mukaansa eri tyyli- ja lähestymistavoista ja metodeista. Dokumenttaarisissa elokuvissa työstetään historiallista, elokuvanteosta riippumatonta todellisuutta elokuvan keinoin välittömämmin kuin vastaavissa käsikirjoitetuissa näytelmäelokuvissa. Helke haluaa sanoutua irti ajatuksesta, että elokuva olisi dokumentti, asiakirja tai informaation säilö. Viittaussuhde elokuvan ulkopuoliseen todellisuuteen on suurempi kuin fiktiivisissä elokuvissa mutta se, miten tämä suhde kulloinkin näkyy, riippuu tyylistä ja metodeista, joita Helke väitöskirjassaan tutkii.<sup>4</sup> Dokumentaarinen laatu ei ole ehdoton määre, se on enemmänkin komparatiivimuotoinen pyrkimys kohti historiallista todellisuutta: *välittömämmin kuin tarinaelokuva*.

Dokumenttielokuva on suomen kieleen vakiintunut sana. Dokumentaari-termin ottaminen sen tilalle osoittaa kirjoittajan halua sanoutua irti suorasta todellisuussuhteesta kuvattavan ja siitä

---

<sup>1</sup> Hongisto 2005, 6.

<sup>2</sup> Ibid., 7. Pohdin käsitettä *esielokuvallinen* tuonnempana.

<sup>3</sup> Helke 2006, 18.

<sup>4</sup> Ibid., 18.

rakennetun mediatekstin välillä. Kun tutkimuksen painopisteenä on todellisuuden luova käsittely, dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan joustava raja, kuten Helkellä, sanan vaihtaminen on relevanttia. Hän haluaa irrottautua tallentamisesta ja siihen viittaavasta käsitteestä. Yhtä lailla Hongisto etäänny todistamisen funktiosta kohti dokumentaarista ylijäämää. Hän ei kuitenkaan hylkää kokonaan aikaisempaakaan käsitettä.

Jouko Aaltonen käyttää väitöskirjassaan kyseenalaistamatta termiä dokumenttielokuva. Hän määrittelee sen:

Dokumenttielokuva on siis taidetta, jossa tekijä hahmottaa ja jäsentää hallitsematonta maailmaa kameran avulla. Taiteen kriteeri on kontrollin määrä.<sup>1</sup>

Dokumenttielokuva ei ole vain tyyli, fiktiivisen realismin erityistapaus. Se on luovaa mutkikasta todellisen sosiaalishistoriallisen maailman kommentoimista esteettisin keinoin ja samalla myös prosessi itsessään.<sup>2</sup>

Haastattelussa kysymykseen, millä käsitteellä hän kutsuu omia teoksiaan, hänen perustelunsa käsitteen dokumenttielokuva valinnalle on se, että ne ovat audiovisuaalisia teoksia, niillä on määrätynlainen suhde todellisuuteen, ja dokumenttielokuva on suomen kielessä vakiintunut termi.

Aaltosen mukaan dokumenttielokuva on kuin todiste oikeudessa. Se voidaan siis asettaa todisteen asemaan. Se ei ole sitä itsessään mutta sitä voidaan käyttää sellaisena, sen avulla voidaan todistaa jotakin, jopa digitaalisen väärentämisen aikakaudella. Elävästä kuvasta ja äänestä on hänen mukaansa tullut yhä enemmän kirjoituksen kaltaista: todistuksen ydin ei piile fotokemiallisessa taltioinnissa vaan siinä tavassa, jolla sitä käytetään. Hänen omatkin elokuvansa kertovat jotakin kameran edessä tapahtuneesta. Leikkaamalla ne tietyllä tavalla esitetään tietty tulkinta ja käsitys todellisuudesta. Siinä mielessä se on hänen mukaansa todistamista. Se ei kuitenkaan ole dokumenttielokuvan päätehtävä, vaan ilmaisu jolla katsojalle kerrotaan jotakin jostakin.

John Webster kutsuu teoksiaan elokuviksi ja myöhemmin hän käyttää niistä käsitettä dokumenttielokuva. Peruste elokuvallisuudelle on emootioiden kautta kertominen, ei argumentointi. Hän ei ota lainkaan kantaa sanan alkuosaan. Websterin määritelmä dokumenttielokuvalle on:

Minusta Griersonin alkuperäinen määritelmä on aina ollut kaikkein paras: structured actuality. Se jättää tilaa muodolle. Mutta toisaalta sillä määritelmällä myös reality on

---

<sup>1</sup> Aaltonen 2006, 35.

<sup>2</sup> Ibid., 45.

dokkari. Ehkä siihen tulisi lisätä, että elokuvasta tulisi näkyä myös tekijän näkökulma/leima?<sup>1</sup>

Websterille hänen elokuvansa ovat todisteita sen vuoksi, että ne sisältävät todistuskappaleen jonkun ihmisen arvoista tai eletystä elämästä. Hän ottaa esimerkiksi tositelevisiosarjan *Vaimot vaihtoon*, kuinka se kertoo 50 vuoden päästä historioitsijoille tämän hetken arkielämästä, mitä ihmiset ostavat kaupasta, miksi he toimivat valitsemallaan tavalla, kotien siisteydestä tai siivottomuudesta. Hän sanoo pyrkivänsä tähän myös omien elokuviensa kohdalla: kunhan ne ovat mahdollisimman lähellä hänen käsitystään todellisuudesta, niihin kiteytyy pala eletystä elämästä.

Pia Andellin peruste dokumenttielokuva-termin valinnalle on se, että hänen teoksensa liittyvät dokumentaariseen maailmaan ja ne on rakennettu elokuvan muotoon. Hän erottaa elokuvan televisio-ohjelmasta tai televisiodokumentista sillä, että siinä on dramaturgia, kertomus ja näkemys, joka tekee siitä elokuvallisen. Andell määrittelee dokumenttielokuvan:

Dokumenttielokuva on tarinan muotoon rakennettu visuaalinen esitys, joka erilaisia sisällöllisiä ja visuaalisia kerronnan keinoja käyttäen esittää tekijän oman totuuden, näkökulman, jostain ilmiöstä, tapahtumasta, asiasta tai henkilöstä.

Oma käsitykseni dokumenttielokuvasta on varsin salliva (kertojan ääni, rekonstruktiot, oman tulkinnan mahdollisuus riippumatta vallitsevasta totuudesta tai todellisuudesta...) ja siten dokumenttielokuva on myös viime kädessä sopimuksellinen asia; sopimus tekijän ja katsojan välillä siitä, että kerrottu on jollekulle totta.<sup>2</sup>

Andellin elokuvat ovat todistuksia hetkestä ja paikasta. Sen lisäksi ne ovat todistuksia sekä hänen omasta elämänvaiheestaan hetkessä ja paikassa että myös niiden elokuvien henkilöitten vastaavasta. Ajan virtaus on niin nopeata, että jokainen dokumenttielokuva on jo valmistuessaan historiaa. Sen vuoksi ne ovat hänen mukaansa historiallisia todisteita.

Jaakko Virtanenkin käyttää sanaa dokumenttielokuva. Hänen perustelunaan on, että ne todistavat eli ovat todisteita, asiakirjoja jostakin. Ja ne ovat muodoltaan elokuvia, joten hän mieltää ne dokumenttielokuviksi. Myöhemmin luennollaan Virtanen määrittelee dokumenttielokuvan:

Tekijän tai rahoittajan valitsemasta aiheesta, tekijän tai rahoittajan rajaamasta näkökulmasta, tekijän tai rahoittajan valitsemassa muodossa esittämä elokuvallinen todiste tai asiakirja tietyssä historiallisessa aika- ja paikkaulottuvuudessa.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Webster, 25.2.2009 yksityinen sähköpostiviesti johanna.ailio@diak.fi.

<sup>2</sup> Andell 19.3.2009, yksityinen sähköposti johanna.ailio@diak.fi

<sup>3</sup> Virtanen 14.1.2009.

Virtasen mukaan hänen elokuvansa todistavat paitsi siitä objektista, josta ne kertovat tarinan, myös hänen omasta asennoitumisestaan kunkin elokuvan kysymykseen. Ohjaaja vahvana persoonana vaikuttaa kaikkeen jo aikatauluista sopimisen hetkestä alkaen, hän valitsee, mitkä tapahtumat kelpaavat hänelle. Se vahvistaa helposti henkilöiden omia valintoja niin, että he alkavat tarjota ohjaajalle kelpaavaa aineistoa. Siten ohjaaja voi vahvistaa tiettyä positiivista kehitystä henkilöissä ja sitten nämä suunnitelmat myös toteutuvat. Mutta Virtanen sanoo olevansa hyvin tietoinen manipulaatiosta ja siitä, että elokuva heijastaa tekijänsä suodatusta kaikella tavalla.

Haastattelemiini tekijät käyttävät kaikki käytännössä vakiintunutta sanaa dokumenttielokuva miettimättä sille vaihtoehtoa. Dokumenttielokuva on alan käypä termi. He eivät kokeneet ongelmallisena todistamisen vivahdetta vaan päinvastoin perustelivat hyvin, miksi dokumenttielokuva voidaan ymmärtää myös todisteeksi: Aaltonen määritteli sen todistuskappaleeksi kuten todiste oikeudessa, Webster piti sitä todisteena elämän palasesta, Andell näki sen todisteena hetkestä ja paikasta nopeasti muuttuvassa ajan virrassa ja Virtanen piti sitä elokuvallisena asiakirjana.

## **2.2. Todellisuus**

Bill Nichols aloittaa teoksensa *Introduction to Documentary* toteamalla, että jokainen elokuva on dokumentaari, joka jättää katsojan päätettäväksi, uskooko hän sen esittämän todellisuuden: Fiktiot ovat toiveiden täyttymysten dokumentaareja, ne tekevät mielen liikkeit näkyviksi ja kuultaviksi. Muut kuin fiktioelokuvat ovat puolestaan sosiaalisen representaation dokumentaareja. Ne näyttävät elokuvan tekijän valitsemalla ja järjestämällä tavalla sosiaalisen todellisuuden. Meidän on katsojina päätettävä, uskommeko todeksi niiden väitteet, näkökulmat ja perusteet suhteessa tuntemaamme maailmaan. Sosiaalisen todellisuuden representaatiot tarjoavat meille uusia tapoja hahmottaa ja tutkia ennalta tuttua maailmaa.<sup>1</sup>

Oleellista Nicholsin jaottelussa on se, että hän rinnastaa dokumenttielokuvan todellisuuden fiktion. Vaikka Nichols korostaakin valokuvan ikonisuutta todisteena tapahtuneesta, hän jättää päätöksen todellisuudesta katsojan uskon varaan. Samalla tavalla kuin katsojan on päätettävä, uskooko hän tarinaelokuvan toiveisiin, pelkoihin, unelmiin tai painajaisiin eli tunnistaako hän ne oman kokemuksensa perusteella todellisiksi, hänen on ratkaistava, uskooko hän ympäröivästä sosiaalisesta maailmasta luotuun representaatioon, joka ei ole reproduktio. Katsoja ei mahdollisesti ole koskaan kohdannut maailmaa sellaisena kuin tietty

---

<sup>1</sup> Nichols 2001, 1-2.

dokumenttielokuvarepresentaatio sen esittää mutta sen todellisuuden osaset ovat hänelle tuttuja. Katsoja tuomitsee representaation totuudenmukaisuuden, ei niinkään sen perusteella, että se näyttää alkuperäiseltä tai toimii kuin kopio, vaan enemmän sen perusteella, millaisen mielihyvän, oivalluksen, jäsennyksen tai näkökulman se tarjoaa.<sup>1</sup> Loppujen lopuksi todellisuus määrittyy näin subjektiivisen kokemuksen varassa olevaksi. Se myös korostaa dokumenttielokuvan retorista luonnetta, pystyykö ohjaaja vakuuttamaan katsojan esittämänsä maailman uskottavuudesta. Todellisuus pelkistyy elokuvassa uskottavuutta koskevaksi kysymykseksi.

Helke ymmärtää sosiaalisen, historiallisen, fyysisen, välittömän todellisuuden tarkoittavan jotakin, joka suhteessa kuvaustapahtumaan tapahtuu elokuvanteosta huolimatta (*profilmic reality*). Todellisuus ei ole pysyvää, merkityksistä, merkityksen annosta, kielestä arvoista ja arvottamisesta, tulkinnoista, havainnoista tai tietoisuuden prosesseista riippumatonta. Hänen mukaansa kuitenkin tämä todellisuus on olemassa.<sup>2</sup> Hongisto kääntää sanan *profilmic* esi-elokuvalliseksi.<sup>3</sup> Se on suomennoksena hiukan harhaanjohtava, koska etuliite voidaan ymmärtää myös ajallisena. Profilmisen todellisuus (Valkolan käyttämä suomennos) on elokuvakameran edessä tapahtuvaa todellisuutta, ei elokuvaa edeltävää. Valkola erottaa profilmisestä ns. oletetun todellisuuden, joka tarkoittaa tapahtumia, jotka toteutuvat kamerasiinäolosta huolimatta (esim. puiden huojuminen tuulessa), kun taas inhimilliseen käytökseen kamerasiinäolo saattaa vaikuttaa.<sup>4</sup> *Profilmic*-käsite on alkuaan Etienne Souriaun johtamien ranskalaistutkijoiden kehittämä 1950-luvulla:

Profilmic was intended to refer to the selected elements of reality (the actor, the decor, etc.) that are placed in front of the camera and leave their impression on the film. The term was paired with the 'afilmic', indicating unselected reality, reality independent of any relation with film; and this is where Souriau included documentary: 'A documentary is defined as presenting people and things that exist in the afilmic reality'.<sup>5</sup>

Philip Rosen käyttää sanaa *profilmic* puhuessaan fiktioelokuvan "dokumentaarisuudesta", indeksisesti jäljitettävästä tallenteesta, jossa näyttelijät ovat ruumiillisesti läsnä (näemme Gary Grantin) ja näyttelevät lavasteissa. Tämä "dokumentti" sitten järjestellään tarinan

---

<sup>1</sup> Nichols 2001, 20-21.

<sup>2</sup> Helke 2006, 17.

<sup>3</sup> Hongisto 2005, 7.

<sup>4</sup> Ibid., 26.

<sup>5</sup> Profilmisen tarkoituksena oli viitata tiettyihin valittuihin todellisuuden elementteihin (näyttelijä, lavastus jne.), jotka on sijoitettu kamerasiinäon eteen ja jotka jättävät jälkensä filmille. Termin vastaparina on "afilminen", joka tarkoittaa valikoimatonta todellisuutta, sellaista joka on riippumatonta suhteessa elokuvaan. Tähän Souriau sisällytti dokumenttielokuvan: Dokumenttaarin on määriteltävä esittävän ihmisiä ja asioita, jotka ovat olemassa afilmisessä todellisuudessa. Chanan, elektroninen dokumentti:

<http://roehampton.openrepository.com/roehampton/bitstream/10142/49554/1/zapruder.pdf>

muotoon, joka on fiktioelokuva.<sup>1</sup> Profilmistä on siis todellisuus kameran edessä. Carl L. Plantinga käyttää myös termiä kirjansa johdannossa esitellessään kuvien ja äänen ikonista ja indeksistä suhdetta profilmiseen kohtaukseen (*profilmic scene*).<sup>2</sup> Nichols käyttää käsitettä *profilmic event* merkityksessä, jossa jotakin tapahtuu kameran edessä. Dokumenttielokuvassa sen oletetaan olevan yhtäpitävä historiallisen referenssin kanssa.<sup>3</sup>

Helken tulkinta profilmisestä on mielestäni virheellinen, koska hän ymmärtää sen tarkoittavan todellisuutta kuvaamisesta huolimatta. Kaikissa edellä mainituissa tapauksissa profilmisen liitetään nimenomaan kameran edessä tapahtuvaan. Souriaun 7-kohtaisessa ”elokuvan universumissa” kameran tallentama muuttuu aina profilmiseksi, vaikka todellisuus on olemassa afilmisenä ennen sitä. Onko sitten puiden huojuminen tuulessa, kuten Valkola esittää, oletettua eli afilmistä? Tietoisuusko kameran läsnäolosta muuttaa todellisuuden toisenlaiseksi? Tulkitsemme itse niin, että ylipäättään tallennettu on profilmistä, oli kohde sitten siitä tietoinen tai ei. Kameran rajaama todellisuus on toinen kuin todellisuus ilman tätä tekoa. Hongisto ei ota kantaa tähän vaikutukseen, koska jo todellisuus muotoutuu joka tapauksessa kaikkien mahdollisten elementtien risteämistä. Todellisuudella ilman sen havainnoitsijaa ei ole elokuvassa merkitystä. Myös haastattelemani ohjaajat sisällyttivät sanan määritelmään havainnoitsijan. Todellisuutta katsoo aina joku jostakin kulmasta.

Dziga Vertov haltioitui vuonna 1923 liikkuvan kameran mahdollisuuksista. Hän uskoi kameran paljastavan maailmasta enemmän kuin ihminen kykenee vajavaisilla silmillään näkemään. Hän halusi korvata fiktion dokumentaarisuudella, joka on ihmeellisempää kuin mikään keksitty. Vertovin teksti on koneen tuoman mahdollisuuden ylistystä:

I am a kino-eye, I am mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it.

I am a kino-eye, I create a man perfect than Adam, I create thousands of different people in accordance with preliminary blueprints and diagrams of different kinds.

I am a kino-eye. From one person I take the hands, the strongest and most dexterous; from another I take the legs, the swiftest and most shapely; from a third the most beautiful and expressive head – and through montage I create a new, perfect man.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Rosen 1993, 72.

<sup>2</sup> Plantinga 1997, 3.

<sup>3</sup> Nichols 1991, 25.

<sup>4</sup> Olen kino-silmä, olen mekaaninen silmä. Minä, kone, näytän maailman sinulle sellaisena kuin vain minä voin sen nähdä.

Olen kino-silmä, luon ihmisen, täydellisen kuin Aatami, luon tuhansia erilaisia ihmisiä erilaisten alkuperäisten suunnitelmien ja kaavojen mukaan.

Olen kino-silmä. Yhdeltä henkilöltä otan kädet, kaikkein vahvimmat ja taitavimmat; toiselta otan jalat, nopeimmat ja muodokkaimmat: kolmannelta kauneimman ja ilmeikkäimmän pään – ja montaasin avulla luon uuden täydellisen ihmisen. Vertov, 1984, 17.

Vaikka Vertov julisti totuudellisuuttaan, myös hänen tekstinsä paljastaa, kuinka dokumenttielokuvan ohjaaja määrittää ja tarjoilee maailman katsojille valitsemallaan tavalla.

Haastattelemiini dokumenttielokuvaohjaajat painottivat todellisuuden subjektiivisuutta. Todellisuuteen vaikuttavat tekijän, henkilöiden ja katsojien näkökulmat sekä aika. Samalle henkilölle todellisuus on erilainen eri hetkessä. Todellisuus on aina havainnoitsijasta riippuvaista. Kun elokuvan tekijä välittää kokemansa todellisuuden katsojalle, se muuttuu taas uudesta näkökulmasta tarkastelluksi. Kaikki ohjaajat korostivat tarkastelukulmaa. Subjektiivisuutta pohdin enemmän luvussa 4.1. kirjoittaessani ohjaajien totuuskäsityksistä.

Väitöskirjassaan Aaltonen määrittelee dokumenttielokuvan suhteen todellisuuteen sellaiseksi, että se kertoo tästä sosiaalishistoriallisesta maailmasta ja se käyttää hyväkseen valokuvan ja elokuvan indeksisyyttä. Indeksisyys ei ole hänelle dokumenttielokuvan ”syy” tai edes sen perusominaisuus. Elokuvantekijä vain hyödyntää mm. tätä indeksisyyttä.<sup>1</sup> Hänen haastattelemistaan dokumenttielokuvaohjaajista ei kukaan katso elokuvan taltioivan suoraan todellisuutta. He eivät suhtaudu ”todellisuuteen” ongelmattomasti eivätkä he ole tiukkoja tai joustamattomia dokumenttielokuvan käyttämien keinojen suhteen.<sup>2</sup>

Haastattelussani Aaltonen määritteli todellisuuden lähtökohtaisesti havainnoitsijasta riippumattomaksi fyysisen, sosiaalisen tai historiallisen olemassaolon kategoriaksi, joka voi viitata hyvin erilaisiin todellisuuksiin, havaittavaan ja sellaiseen, jota ei voi havaita. Hänen mukaansa myös todellisuus, joka ei enää ole läsnä muuta kuin kulttuurisesti tai sosiaalisesti, on historiallisten dokumenttielokuvien tekijälle tärkeitä. Mutta hänellekin se, miten eri todellisuuksista saadaan tietoa, on riippuvaista kustakin havainnoitsijasta. Aaltosen mukaan jokainen dokumenttielokuva on tekijänsä subjektiivinen käsitys todellisuudesta. Hän pyrkii jättämään elokuviansa tulkinnan katsojien ratkaistavaksi. Esimerkiksi *Kusum*-elokuvaan hän rakensi sisään kaksi eri todellisuutta: Ensimmäinen näistä on intialaisen henkiparannuksen todellisuus, jossa tyttö paranee, kun hänestä ja hänen perheestään karkotetaan pahat henget. Toinen samanaikainen todellisuus on länsimaisen käsitemaailman läpi katsottu, jossa elokuva kertoo perheen sisäisestä dynamiikasta, sen järkkymisestä ja mielenterveydellisistä ongelmista. Tästä todellisuudesta käsin kyseessä on eräänlainen terapiamuoto, joka korjaa perheen dynamiikan ja parantaa päähenkilön. *Kusum*-elokuvassa Aaltonen on tietoisena strategiana jättänyt todellisuuden valinnan katsojalle antamalla elementit, joista tämä voi tehdä tulkintansa.

---

<sup>1</sup> Aaltonen 2006, 28.

<sup>2</sup> Ibid., 168.



Andellille todellisuus on olemassa, mutta se on niin jokaiselle ihmiselle eri kuin samallekin ihmiselle erilainen eri aikoina. Hän käsittelee todellisuutta sellaisena kuin hän sen ymmärtää ja lisää todellisuuden määritelmään vielä ne henkilöt, joiden kautta hän sitä käsittelee. Andell pyrkii siihen, että hänen näkemyksensä henkilöiden todellisuudesta olisi myös näiden oma näkemys todellisuudesta. Hänen näkemyksensä voi myös muuttua alkuperäisestä prosessin aikana. Hän ei oleta elokuvan todellisuuden pitävän paikkaansa muuta kuin elokuvan henkilöiden ja itsensä osalta, mutta hän haluaa elokuviensa olevan tunnistettavissa todellisuudeksi. Andell ei karrikoiki tai vie äärimmilleen asioita, jotta laajat joukot katsojia kuitenkin ymmärtävät sen todellisuudeksi.

Myös Websterille todellisuus on hänen käsityksensä elokuvan henkilön todellisuudesta sellaisena kuin se on elokuvan tekemisen aikana. Todellisuutta voi kyllä venyttää tai leikitellä sillä, kunhan elokuvan alussa tekee sopimuksen katsojan kanssa siitä. Pyrkimyksenä hänelläkin on tehdä elokuvan todellisuudesta mahdollisimman paljon sitä muistuttava, mitä hän on elävässä elämässä kokenut. Elokuvan todellisuus ei kuitenkaan ole hänen mukaansa koskaan peili, joka näyttäisi tilanteen tismalleen samanlaisena, se on aina tulkinta omasta kokemuksesta.

Virtanen korostaa näkökulmaa: todellisuus ei koskaan voi olla irrallaan siitä, että se tulee havaituksi jostakin päin. Todellisuus on hänen mukaansa se, minkä subjekti kokee todeksi omasta näkökulmastaan. Hän kieltää kaiken absoluuttisen todellisuuden niin tieteen kuin taiteenkin parissa. Jopa luonnontieteessä myönnetään hänen mukaansa nykyään subjektiiviset elementit. Virtanen kritisoi totuuselokuvan objektiivisuuden harhaa, ikään kuin olisi koskaan ollut mahdollista tallentaa filmille tai ääniraidalle mitään vailla ennakkoletuksia, tekijöiden omia premissejä. Dokumenttielokuvassa on siksi tärkeitä tunnustaa subjektiivisuus. Dokumenttielokuva kertoo hänen mukaansa enemmän tekijästä kuin aiheesta, koska se paljastaa hänen arvonsa ja asenteensa. Tällä tavalla se todistaa tekijän näkökulmasta käsin hänen valitsemastaan aiheesta.

Ohjaajille on selvää, että todellisuuden ja elokuvan suhde ei ole välitön. Se on moninkertaisen konstruktion tulos, johon vaikuttavat ihmiset (tekijät, henkilöt, vastaanottajat), olosuhteet ja tekniikka. Pelkkä tallennushetken teko (tallentaminen) muuttaa todellisuutta läsnäolollaan saati sitten rajaa sen valittuun näkökulmaan ja jättää suurimman osan esielokuvallisesta todellisuudesta pois. Subjektiivisuus ei ole ainoastaan yhden henkilön valintaa vaan koko työryhmän vaikutusta. Tämän jälkeen todellisuus vielä näyttäytyy erilaisena katsomisen tapahtumissa. Myös tekijä voi itse kokea elokuvansa eri vaiheissaan toisin.

### 2.3. Taide, ilmaisu, muoto

Palaan taas lähteille. Grierson, joka itsekin myöntää sanan *documentary* kömpelöksi, hyökkää lennokkaasti sitä vastaan, että dokumenttielokuva olisi pelkästään todellisuuden aineksen (*natural material*) koostoa. Hänen vaatimuksensa on dramatisoinnin tuottama taiteellisuus. Todellisuuden aineksen kuvailusta on siirryttävä järjestelyyn, uudelleen järjestelyyn ja aineksen luovaan muotoiluun.<sup>1</sup> Hän hyökkää studioiden lavastuksia ja keinotekoisuutta vastaan, koska dokumenttielokuvalla on voima tuottaa oikea kohtaaminen ja oikea tarina. Todellinen elämä on dramatisoituna keinotekoisesta parempaa. Hän ilmoittaa teesinsä, joilla tämä tapahtuu:

(1) We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form.<sup>2</sup>

(2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world.<sup>3</sup>

(3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article.<sup>4</sup>

Grierson näkee mahdollisena, että dokumenttielokuva on luovaa. Sen menetelmä eroaa hänen sanojensa mukaan studioiden tuotannoista samoin kuin runous eroaa fiktiosta. Hän asettaa studiotuotannot ja dokumenttielokuvan toisilleen vastakkaisiksi. Griersonin ensimmäisenä esimerkkinä on Robert Flaherty, joka on tarttunut tarinan muotoon, kertonut sen paikan päältä, luonut draaman aidosta elämästä ja ihmisten taisteluista elämän perustarpeista, yhteisön mahdollisuuksista ja arvokkuudesta. Flaherty havainnollistaa parhaiten dokumenttielokuvan periaatteet: materiaali tallennetaan paikan päällä perusteellisesti siihen tutustuen, niin että "tarina kertoo itsensä" hänelle. Sen on säilyttävä niin, että ero kuvailun ja draaman välillä säilyy. Flaherty luo draamaa.<sup>5</sup> Hänen toinen mallinsa on kaupunkisinfonioiden kaltainen runollisuus, joka luo rumuudesta rytmin avulla taidetta. Tällöin hylätään draaman muoto ja etsitään ajan hengen mukaista metodia. Esimerkkinä tästä Grierson käyttää Walter Ruttmannin *Berlin*-elokuvaa.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Grierson 1979, 35-36.

<sup>2</sup> Uskon että elokuvan kyky päästä havainnoimaan ja valikoimaan osia elämästä itsestään voidaan hyödyntää uudeksi ja elinvoimaiseksi taiteen muodoksi. Ibid., 36.

<sup>3</sup> Uskon että alkuperäinen (tai luonnollinen) toimija ja alkuperäinen (tai luonnollinen) tapahtuma ovat parempia oppaita nyky maailman näyttämölliseen tulkintaan. Ibid., 37.

<sup>4</sup> Uskon että luonnontilasta otetut materiaalit ja tarinat ovat hienompia (filosofisessa merkityksessä aidompia) kuin näytellyt kohdat. Ibid., 37.

<sup>5</sup> Ibid., 37-38.

<sup>6</sup> Ibid., 39-43.

Griersonin aikalainen Walter Benjamin kirjoitti samoihin aikoihin taideteosten mekaanisesta uusinnettavuudesta ja erityisesti elokuvasta. Elokuva tuo kohteensa jokaisen ulottuville ja näin poistaa taiteesta sen elitistisyyden. Mutta samalla se tuhoaa alkuperäiseen perustuvan kokemuksen. Hänen mukaansa siinä taideteoksen "aura" kärsii. Elokuva tuhoaa läsnäolon kokemuksen esim. luonnosta tuottamalla siitä jäljennöksen.<sup>1</sup> Toisaalta sitten elokuva taas irrottaa aineksia alkuperäisestä todellisuudesta ja koostaa sen leikkauksella uudelleen. Kameramies tunkeutuu syvälle todellisuuteen kuin kirurgi potilaansa ruumiiseen. Kameramiehen tuottama todellisuus koostuu uuden periaatteen mukaan yhteen liitetystä osasista.

Niinpä todellisuuden esittäminen elokuvan menetelmin on verrattomasti tärkeämpää tämän päivän ihmiselle, sillä sen avulla saadaan aikaan todellisuus, joka ei ole sidoksissa laitteisiin. Tämä näkökulma syntyy juuri todellisuuden läpikäyvästä sulautumisesta näihin laitteisiin. Ja juuri sitä meillä on oikeus vaatia taideteokselta.<sup>2</sup>

Elokuva on valoa, jonka kokemiseen tarvitaan paljon tekniikkaa. Ihmisjoukko voi jakaa kokemuksen, joka on vain kuvaa ja ääntä. Tuhoamalla alkuperäisen läsnäolon kokemuksen, sulauttamalla sen tekniseen laitteeseen (kamera, äänityslaitte, editointiasema, elokuvaprojektori) dokumentaristi luo taideteoksen.

Taide on ollut dokumentaarisuuden ytimessä sen alkuaikojista lähtien. Ilman taiteellista aspektia elokuvat olisivat pelkkää informaatiota. Sen vuoksi on oleellista kysyä määritelmiä ja käytäntöjä tästä dokumenttielokuvan "toisesta puolesta".

Kun puhutaan elokuvan aiheen ja esittämistavan välisestä jaosta, käytössä on monta rinnakkaista termiä. Jouko Aaltonen erottelee elementit, *sisältö* ja *muoto*.<sup>3</sup> Hän käyttää haastattelussa myös kritisoimatta *muoto*-sanon rinnalla termiä *ilmaisus*, koska kysymykseni sisältää sen. Myös Webster ja Andell käyttävät näitä molempia rinnakkain. Virtanen tarkentaa kysymykseni sanaa: "Sä tarkoitat muotoa ilmaisulla?", johon vastaan myöntävästi. Virtanen valitsee mieluummin sanan *muoto* omaan vastaukseensa.

Jouko Aaltosen keskeisin määritelmä sanalle taide on kokemuksellisuus. Taiteen tehtävänä on tuottaa katsojalle tunteita, tuntemuksia, elämyksiä ja kokemuksia. Elokuva on erityisesti emotionaalinen taidemuoto. Se muistuttaa musiikin kokemista, koska se tapahtuu hetkessä ja sen rationalisointi tulee viiveellä.

---

<sup>1</sup> Benjamin 1989, 142-144.

<sup>2</sup> Ibid. 157-158.

<sup>3</sup> Aaltonen 2006, 215-220.

Aaltosen mielestä ei ole mahdollista erottaa ilmaisua dokumenttielokuvan sisällöstä. Sisältö ei ole missään muualla kuin ilmaisussa, materiaalissa, joka on kuvia, ääntä, kieltä, kuvataidetta tms. Jos sisältö ja muoto ovat kovin irrallaan toisistaan, se kieli hänen mukaansa siitä, että kyseinen taideteos on epäonnistunut. Ilmaisua ja sisältö ovat kuin jing ja jang. Joskus toinen voi olla suuremmassa merkityksessä. On olemassa kokeellista dokumenttielokuvaa, jossa muoto on tärkeämpi kuin sisältö. Ja joskus elokuvan sisältö saattaa olla niin merkittävä, että esteettiset puutteet eivät haittaa. Tavalla tai toisella kuitenkin aina molemmat ovat läsnä.

Pia Andellille taide on näkemistä, joka pysäyttää. Taide aiheuttaa efektin, saa kokijassaan aikaan jotakin. Taide on myös mittakaavan muutos: tutun asian näkemistä vieraana tai vieraan asian tutuna, arkipäiväisen tekemistä merkitykselliseksi tai isojen dramaattisten asioiden tekemistä arkipäiväisiksi.

Andell taas näkee mahdolliseksi erottaa muodon ja sisällön toisistaan. Hyvässä teoksessa ne kulkevat käsi kädessä mutta on töitä, joissa on sisältöä vailla ilmaisua. Päinvastoin taas esim. monissa opiskelijatöissä haetaan keinoja ja ilmaisua monilla tavoin mutta sitten ei pystytä löytämään yhteyttä sisältöön. Tv-jutuissa sisältö menee aina kaiken edelle ja ilmaisu on toissijaista. Dokumenttielokuvabisneksessä on kyllä hänen mukaansa pyrkimyksenä löytää sisällölle paras mahdollinen ilmaisu. Sisältö on lähtökohta ja määrittelee muodon. Se ikään kuin tuottaa esiin parhaan mahdollisen muodon tai ilmaisun juuri sille sisällölle.

John Webster pitää taiteena ajatusten ja tunteiden viestittämistä välineen kautta. Oleellista on nimenomaan kommunikointi katsojan kanssa. Hänelle tärkeintä ja vaikeinta on tehdä elokuvia yleisölle, ei itselleen eikä elokuvan kohteille. Katsojan tunteiden kuljettaminen on vaikeinta, koska siihen ei ole mitään sääntöjä ja muuttujat dokumenttielokuvassa ovat niin suuret. Fiktioelokuvassa näitä elementtejä voi hallita.

Websterin mukaan sisältö määrittelee ilmaisun. Ensin on mietittävä, mikä on tarina ja sen elementit, sitten määritellään, mikä on muoto, jolla kyseinen tarina kerrotaan parhaiten. Hänelle tärkeätä on myös miettiä yleisö, jolle hän tarinan suuntaa. Webster ottaa esimerkiksi viimeisimmän elokuvansa *Katastrofin aineksia*. Hän halusi tehdä sen keskiluokkaiselle länsimaiselle ihmiselle, ehkä perheelliselle. Keskiluokka on se väestöryhmä, jolla on kaikki edellytykset ilmastonmuutoksen hillitsemiseksi. Puoli vuotta Webster tutki aihetta ja tapoja lähestyä sitä. Kun hän yhdisti ajatukset kohderyhmään, oli selvää, että päähenkilöiksi tuli valita hänen oma perheensä. Leikkausvaiheessa sitten kaikki ratkaisut tehtiin niin, että ilmaisu pysyi koko ajan perheen maailmassa, myös kaikki arkistomateriaalit kertoivat siitä.

Tällä tavalla kohderyhmä määritteli elokuvan ilmaisuuden. Kaikissa hänen elokuvissaan sisältö on määrittänyt ilmaisu, koska ilman tätä ilmaisu on tyhjiö, itsetarkoitus vailla merkitystä.

Jaakko Virtanen välttää vastaamasta kysymykseen taiteen määritelmästä. Hän haluaa korostaa taiteilijan tilalla tekijä-käsitettä ja muistuttaa, että elokuva on taideteollisuutta. Elokuva on hänelle käsityötä, joka vaatii hermojen hallintaa ja ekonomista ajattelua. Se sisältää paljon muitakin asioita kuin taide.

Virtaselle ei ole mahdollista erottaa muotoa sisällöstä. Muoto on hänen mukaansa dokumenttielokuvassa paljon sisältöä vaikeampi asia. Sisällön voi löytää nopeasti vaikka puhelinluettelon keltaisilta sivuilta, kun käy läpi ammattinimikkeitä. Siinä olisi hänen mukaansa kymmenelle dokumentaristille töitä loppuelämäksi, kun miettisi mitä ammattinimikkeiden taakse kätkeytyy. Muotoa taas voi joutua miettimään jopa useita vuosia. Kaiken a ja o on hänestä se, että muoto on yhtä sisällön kanssa. Tämä on asia, joka erottaa dokumentarismien päivittäisjournalismista, ”jossa juttu pitää rykäistä ulos päivässä.” Dokumenttielokuvan apurahat mahdollistavat muodon kunnollisen miettimisen. Ne mitkä elokuvassa jälkikäteen häiritsevät, ovat hänen mukaansa muodon virheet.

Haastattelemiini dokumenttielokuvaohjaajat pitivät kaikki hyvän elokuvan tunnuksena sitä, että ilmaisu palvelee sisältöä eikä erotu liikaa siitä. Epäonnistuneessa elokuvassa tai puhtaasti journalistisessa tuotteessa voi toinen korostua liikaa. Tähän samaan tulokseen on tullut Aaltonen kymmenen muun suomalaisen ohjaajan haastattelunsa perusteella: erottelua pidetään keinotekoisena. Sisältö on se, mitä tekijä haluaa katsojalle kertoa. Tekijä esittää todelliseen maailmaan kohdistuvan väitteen.<sup>1</sup> Muoto on monille Aaltosen haastatteleuille myös draamallinen aristotelisen tradition mukaan. Sen pitää sisältää suuntia ja pyrkimyksiä, jotta elokuvaan saadaan odotuksia ja kehitystä. Ristiriitoja ja konflikteja tarvitaan myös. Koska dokumenttielokuva käsittelee todellista sosiaalishistoriallista maailmaa, muoto on aina myös eettinen kysymys. Ohjaaja voi muuttaa tapahtumien ja henkilöiden merkityksiä sijoittelullaan. Draamallisen mallin noudattaminen saattaa tämän vuoksi nostaa esiin suuriakin eettisiä ongelmia. Raja kronologiaan puuttumisen ja väärentämisen välillä on hyvin hieno. Vaikka elokuva onkin tekijänsä subjektiivinen käsitys, on kaikille sekä Aaltosen että minun haastattelemilleni ohjaajille tärkeätä se, että elokuvan henkilöt tunnistavat siitä itsensä. Kyse on tekijän etiikasta.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Aaltonen 2006, 216.

<sup>2</sup> Ibid., 219-220.

## 2.4. Tutkimus

Kun Grierson korostaa dokumenttielokuvan taiteellisia mahdollisuuksia ja vaatimuksia, on kuitenkin myös käytävä läpi dokumentaarisen laitteen, kameran<sup>1</sup> mahdollisuus tieteelliseen tallentamiseen. Eadweard Muybridgen kuvasarjat osoittivat joka tapauksessa aikanaan katsojille maailmasta jotakin sellaista, mitä he eivät voineet paljaalla silmällä havaita. Ikonisuus on kameran olemuksessa. Brian Winston käy läpi historian, jossa ensin valokuva ja sitten elokuvakameraa pidetään tieteellisenä mittalaitteena ja verrataan esim. lämpömittariin. Laitetta itsessään on pidetty paljastavana, objektiivisena kuten nykyajan fyysikaalisia mittaustaitteita, jotka piirtävät automaattisesti audiovisuaaliseen muotoon kemiallisen kokeen. Kuvalla tallentavan laitteen olemukseen kuuluu tieteellisyys ja todistusvoimaisuus.<sup>2</sup> Tämä on mahdollistanut kritiikin griersonilaisuutta kohtaan: kameran tehtävänä on havainnoida, ei tallentaa sitä luovasti. Kameralta odotetaan mittalaitteena ikonisuutta, jolle luovuus on vääristelyä.

Direct cineman ("kärpäsenä katossa") oikeaoppisimmat veteraanitkin kuitenkin joutuivat myöntämään, että tieteellisesti puhdasta tilannetta ei ole, täydelliseen objektiivisuuteen on mahdoton päästä. Winston lainaa jo vuodelta 1964 Richard Leacockia, joka myöntää, että fyysikkokin *valitsee*, mitä mittaa ja kertoo ainoastaan sen, mikä on hänen mielestään oleellista jättäen kaiken muun kertomatta.<sup>3</sup> Täydellisen autenttisuuden vaatimuksesta luopuu myös tiukan oikeaoppinen direct cineman toteuttaja Al Maysles, kun hän myöntää, että on olemassa kahdenlaista totuutta: Raakamateriaali on kuin käsittelemätön päiväkirja (siis subjektiivinen). Toisaalta raakamateriaalista voidaan karsimalla ja yhdistelemällä muokata merkityksellisempi ja yhtenäisempi tarinallinen kokonaisuus, joka on enemmän kuin pelkkä raakamateriaali.<sup>4</sup> Muokkaaminen on siis hänen mukaansa oleellista elokuvalle.

Direct cinemakin myöntää siis objektiivisen tallentamisen mahdottomuuden. Ja vaikka ei epistemologia kyseenalaistaisi tallenteen ja kohteen välistä yhteyttä, Winstonin mukaan käytäntö on sen jo tehnyt. Kun digitaalisen muokkaamisen helppous on rikkonut valokuvan ja sen kohteen ikonisen suhteen lopullisesti, mitä aitoa voi dokumentaarisessa kerronnassa enää olla? Niinpä Winston purkaa kirjoituksensa lopussa dokumentaarisuuden ja

---

<sup>1</sup> En käsittele mikrofonia, vaikka sekin on tallentava laite. Kuvan historia on alusta asti herättänyt kysymyksen todellisuuden tallentamisesta. Ääni tuli mukaan vasta myöhemmin. Lisäksi äänen tallentaminen on erilaista, koska "pysäytettynä" siitä saa aikaan nimenomaan kuvan tai käyrän. 1/25 sekunnin mittainen äänen pala ei anna samaa informaatiota kuin vastaava kuva.

<sup>2</sup> Winston 1993, 37-41.

<sup>3</sup> Ibid., 47.

<sup>4</sup> Ibid., 48.

tieteellisyyden välisen suhteen. Hänen mukaansa oli alkuaankin harhaa pitää kameraa riippumattomana tieteellisenä tallennusvälineenä.<sup>1</sup> Winston siis päätyy melkoiseen pessimismiin dokumenttielokuvan objektiivisesta tieteellisyydestä, mutta hänen näkökulmansa onkin sidoksissa fysikaalisiin tieteisiin.

Direct cinemaa kritisoivat cinéma vérité-tyylin ohjaajat myönsivät oman läsnäolonsa vaikutuksen tilanteeseen ja alkoivat hyödyntää sitä ”kärpäsenä sopassa”.<sup>2</sup> Dokumenttielokuva on kuitenkin enemmän sosiaalista kuin luonnontieteellistä tutkimusta. Tositelevisio on kärjekkäin esimerkki tästä cinéma vérité-tyyppisestä dokumentarismista, jos unohdetaan hetkeksi taiteellisuuden vaatimus dokumenttielokuvasta. Filosofi Tuomas Nevanlinna kuvaa kokemuksensa<sup>3</sup> *Big Brother Business Editionissa*, jossa hän vietti muiden yritysmaailman edustajien kanssa 24 tuntia kameroiden tarkkailtavana, tehtäviä suorittaen ja ryhmädynamiikkaa harjoittaen. Hän pohtii kyseisen formaatin dokumenttielokuvan kaltaisuutta, kuinka siitä tulee mieleen nimenomaan cinéma vérité, joka paljastaa välineen läsnäolon ja vaikutuksen tilanteeseen.

Nevanlinna toteaa todellisuuselokuvan mahdottomaksi juuri sen vuoksi, että havainnointiväline vaikuttaa tilanteeseen. Hän pohtii, miksi sitten on niin tärkeätä päästä havainnoimaan ”poseeraamatonta” todellisuutta ja vastaa, että kulttuurissamme on syvällä ajatus uppoutumisen estetiikan aitoudesta. Poseeraaminen ei tuota yhtä aitoja kuvia kuin se, että kohde kuvataan uppoutuneena omaan tekemiseensä. Se on ainoa keino tavoittaa tapahtumien ydin. Tämä estetiikka painaa yleisön asemaan, jossa se tunnetasolla samastuu roolihenkilöihin mutta on samalla tapahtumien voimaton sivustakatsoja. Tätä uppoutumisen estetiikkaa on vastustanut mm. julkisuuskuvastaan huolestunut yläluokka ja toisaalta avantgarde, joka on halunnut kyseenalaistaa realistisen ja porvarillisen fiktion. Avantgarde ja brechtiläinen vieraannuttamisen estetiikka on suunnattu tätä uppoutumisen estetiikkaa vastaan: yleisö ei saa olla voimaton sivustakatsoja. Sen on ymmärrettävä näytöksen ja yhteiskunnan rakenteet ja vaikutettava niihin.

Nykyinen tosi-tv tuo hänen avoimesti mukaansa näkyviin tämän keinotekoisien luonteensa ja jatkaa tällä avantgarden perinnettä. Kameroiden läsnäoloa ei peitetä, vaan suhde niihin on päin vastoin osa ohjelman ideaa, josta kaikki osapuolet ovat jatkuvasti tietoisia. Se ei kuitenkaan ole todellista avantgardea. Avantgarden keinot ovat muuttuneet osaksi populaarikulttuuria, jossa viitataan omaan lajityyppiin ja kommentoidaan sen kliseitä osana

---

<sup>1</sup> Winston 1993, 55-57.

<sup>2</sup> Hauska ilmaisu on peräisin Winstonilta (1993, 53).

<sup>3</sup> Tuomas Nevanlinna. *24 tuntia tositelevisiossa*. HS Kuukausiliite 9/2008.

esitystä. Katsojat vaikuttavat, mutta todellisuudessa he ovat vain markkinoinnin kohdeyleisö. Vaikuttaminen on näennäistä. Toden ja fiktion sekoittuminen on nykyisen mediayhteiskunnan ilmiö. *Big Brother* on tässä suhteessa varsin läpinäkyvä. Nevanlinna päätyy vertaamaan *Big Brotheria* nykyajan työpaikkaan: jatkuvan pudotusuhan alla valvotut kilpailijat yrittävät suorittaa tehtäviä, joita kuvittelevat isoveljen (työnantajan) heiltä haluavan. Cinéma vérité on Nevanlinnan mukaan aidoimmillaan nykyään tositelevisiion sosiaalisen kokemuksen valvotuissa olosuhteissa, joissa koehenkilöt esittävät hahmoja, joita olettavat katsojien haluavan pitää mukana kokeessa. Kameran läsnäolo muuttaa vääjäämättä todellisuutta. Siksi sen tiedostaminen tekee todellisuudesta mahdollisimman vähän muuttuvaa: sosiaaliset toimijat elävät todellisuudessa, jota kamera hallitsee ja katsojat tietävät heidän tietävän tämän.

Kuinka aitoa on kenenkään esiintyminen kameran edessä? Kameran pystyy kyllä hetkittäin unohtamaan, hetkittäin taas ei. Kuinka paljon sitten dokumenttielokuvan henkilöt esittävät itseään? Bill Nichols puhuu ei-fiktion henkilöistä sosiaalisina toimijoina (*social actors*). He jatkavat elämäänsä enemmän tai vähemmän samoin kuin ilman kameran läsnäoloa. He ovat kulttuurisia pelaajia (*cultural players*), eivät teatterin esiintyjiä (*theatrical performers*). Heidän tarkoituksenaan ei ole esittää tai muokata arjen käyttäytymistään vaan palvella normaalikäytöksellään ja persoonallisuudellaan dokumenttielokuvan tekijää.<sup>1</sup> Oleellista on tässä määritelmässä se, että elokuvan tekijällä on valta valita, mikä heidän käytöksestään tai persoonastaan ”palvelee” hänen tarkoitustaan. Nicholskaan ei sivuuta kysymystä siitä, paljonko näiden sosiaalisten toimijoiden käytös muuttuu kuvaustapahtuman seurauksena mutta hän ei jää pohtimaan sitä. Ohjaajalla on valta vahvistaa tai tukahduttaa henkilöiden käytöksen piirteitä. Hän osallistuu tietoisesti tai tiedostamattaan taltiointitilanteen muokkaamiseen.

Olemme tosi-televisioon tottuneina katsojina hyvin tietoisia kameran edessä tapahtuvasta toiminnasta. Onko sillä loppujen lopuksi väliä, ”poseeraavatko” henkilöt (sosiaaliset toimijat) dokumenttielokuvan ohjaajalle vai uppotuvatko he omaan elämäänsä. Joka tapauksessa elokuva näyttää jotakin jostakin jollekulle? Eniten se kertoo ehkä ohjaajasta itsestään, kuten haastateltavani myönsivät. Miten dokumenttielokuvaa voidaan sitten ylipäätään pitää tutkimuksena?

Mike Wayne ei ole aivan yhtä pessimistinen kuin Brian Winston. Wayne tunnistaa dokumenttielokuvan metodeissa paljon kvalitatiivisen tieteellisen tutkimuksen keinoja, joissa ei tehdä tilastotiedettä vaan käsitellään esimerkkitapauksia: haastattelu, kertomus,

---

<sup>1</sup> Nichols 2001, 6.



arkistomateriaalien käyttö ja dramatisoitu rekonstruktio.<sup>1</sup> Wayne tyytyy listaamaan metodeja ja esittelemään erilaisia haastattelumenetelmiä. Hän pitää näitä osoituksena siitä, että dokumenttielokuva on tutkimusta. Hän ei kuitenkaan mieti näiden menetelmien tieteellistä relevanssia. Ohjaaja on aina hierarkiassa se, joka voi valita haastatteluista mieleisensä tai kommentoida niitä vaikka kuvin. Tulokset jäävät näin ohjaajan rehellisyyspyrkimyksen varaan. Tutkija on tietysti aina tulkitsija, mutta dokumenttielokuvan tekemä tutkimus on subjektiivisempaa kuin luonnontieteellisen tutkimuksen ihanne. Haastattelemani ohjaajat kuitenkin pitivät tutkimusta myös oleellisena osana dokumenttielokuvaa.

Jouko Aaltonen hahmottelee tutkimuksen sanakirjamääritelmää: se on inhimillistä toimintaa, joka kohdistuu todellisuuteen ja jonka tarkoitus on tuottaa uutta tietoa. Oleellista dokumenttielokuvan kannalta on se, mikä määritellään uudeksi tiedoksi. Tiedeyliopistojen ja perinteisen tutkimuksen puolella hänen mukaansa käsitys tiedosta on hyvin kapea. Inhimillinen elämä on täynnä tietoa, joka ei ole kirjattavissa luonnollisen kielen avulla kansiin. Dokumenttielokuvan tekeminen on hänestä tätä tutkimusta. Se tuottaa kokemuksellista ja aistillista tietoa, joka ei välttämättä ole perinteisellä tavalla ilmaistavissa ja systematisoitavissa. Tieteen ja taiteen välimaastossa on kiinnostavia alueita, joissa elokuva liikkuu.

Pia Andell erittelee monenlaisen tutkimuksen luokkia, esim. tieteellinen tai ihmisen sisäisen maailman tutkimus tai vaikka salapoliisintyö. Dokumenttielokuvan tekemisen hän joka tapauksessa kokee tutkimuksen teoksi. Eri elokuvissa tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät vaihtelevat.

John Webster näkee tutkimuksenkin olevan tulkintaa. Dokumenttielokuvassa samoin kuin muussakin tutkimuksessa kerätään faktoja ja etsitään yhteistä nimittäjää niille. Sen löytyminen ei kuitenkaan koskaan ole sattumaa, vaan sekin on jonkun sinne määrittelemä. Tutkimus kulkee aina tutkijan läpi ja tutkijalla on jo valmiina oletamus tutkimuksensa tuloksesta. Hän ottaa esimerkiksi avaruusaluksen, joka lähetetään löytämään jotakin uutta ja ennalta tuntematonta. Jotta tällaisen laitteen voisi rakentaa, pitää olla oletamuksia siitä, mitä on löydettävissä. Samoin elokuvassa joudutaan tekemään ennakkovalintoja. Se on haastavaa, koska ei ole mitään valmista metodia, jolla tiettyjä kuvia ja ääniä yhdistelemällä saadaan aikaan tulos X, koska kaikki liittyy emotioon. Muuttujia on liian monta. Tieteellisen tutkimuksen metodologia on tiukempaa mutta molemmissa lähdetään Websterin mukaan samalla tavalla oletamuksista.

---

<sup>1</sup> Wayne 2008, 84.

Jaakko Virtanen lähtee tutkimuksen määritelmässään liikkeelle luonnontieteistä.<sup>1</sup> Ensin valitaan tutkimuskohde, sitten rajataan otos. Tämän jälkeen määritellään muuttujat, mitä tutkimuskohteelle tehdään, esim. kasvatetaan bakteereita liuoksessa. Dokumenttielokuvaa voidaan pitää vastaavasti sosiologisena tutkimuksena, jos kyseessä on vaikka seurantaelokuva: rajataan kohde ja päähenkilön oletettu tapahtuma. Elokuvan tarina syntyy sitten tämän tapahtuman seuraamisesta. Tämä voi vastata sosiologista tieteellistä tutkimusta. Virtanen kuitenkin kieltää asennoituvansa itse henkilöihinsä kuin tutkimuksen kohteisiin. Hän pitää liian kylmänä ja kliinisenä ajatusmallina ajatella päähenkilöitä koehenkilöinä. Hänellä on aina voimakkaat tunnesiteet näitä kohtaan, voimakas empatia. Se vaikuttaa kokonaisuuteen: elokuvan ohjaaja ikään kuin manipuloi empatiansa kautta elokuvan lopputulosta. Toisaalta hän myöntää, että myös tieteessä tutkija manipuloi tuloksiaan, joten analogiaa näiden välillä on. Hän ei kuitenkaan halua pitää tieteellistä tutkimusta ja dokumenttielokuvan tutkimusta samana asiana.

Ohjaajat kokevat dokumenttielokuvan olevan myös tutkimusta ympäröivästä maailmasta ja ennen kaikkea ihmisistä, usein myös tekijöistä itsestään. Usein kriteerit muistuttavat sosiologista tutkimusta mutta eivät ole yhtä tiukasti määritellyt. Luova vapaus ja tulosten subjektiivisuus ovat hyväksyttävä osa elokuvanteon prosessia.

Esitän luvun lopuksi vielä taulukon muodossa kunkin ohjaajan haastattelusta ydinkäsitteet:

	<b>Aaltonen</b>	<b>Andell</b>	<b>Webster</b>	<b>Virtanen</b>
<b>Dokumenttielokuva todisteena</b>	Voidaan asettaa todisteen asemaan	Todiste hetkestä ja paikasta	Todiste eletystä elämästä	Elokuvallinen asiakirja
<b>Todellisuus</b>	Ajan ja paikan todellisuus	Eri ihmisten todellisuus	Kokemuksen todellisuus	Näkökulman todellisuus
<b>Dokumenttielokuvan suhde todellisuuteen</b>	Subjektiivinen, katsojan tulkittavissa	Subjektiivinen, tekijän oma mutta tunnistettava	Subjektiivinen, tekijän tulkinta	Subjektiivinen, kertoo enemmän tekijästä
<b>Sisältö, ilmaisu, muoto</b>	Elämyksellisyys	Vieraan tai tutun näkeminen	Viestiminen	Taideteollisuus, muodon haaste
<b>Tutkimus</b>	Uuden tiedon tuottaminen	Moninaisuus	Olettamus lähtökohtana	Analyttisyys, empatia

<sup>1</sup> Virtanen jatkaa syksystä 2008 vuosi sitten kesken jääneitä lääketieteen opintojaan Turun yliopistossa ja se aivan ilmeisesti vaikuttaa hänen vastauksiinsa.

### 3. Teoreettiset luokittelut

Dokumenttielokuvan tutkijoilla on ollut pyrkimyksenä luoda fiktioelokuvan genreluokituksen kaltainen erilaiset tyyli muodot kattava järjestelmä. Se ei ole aukottomasti onnistunut, koska sille ei ole ladattu samanlaisia maksavan yleisön vaatimuksia, joiden perusteella se markkinoitaisiin. Sille ei siis ole ollut kaupallista tarvetta. Dokumenttielokuvien teatterilevityksessä on television tulon jälkeen melko pitkä tauko, joka on vasta lähivuosina katkennut. Varsinkin Suomessa dokumenttielokuva on aivan viime vuosiin asti pysynyt ainoastaan festivaaleilla ja televisiossa. Näitä elokuvia myydään ja niille houkutellaan katsojia aiheen, ei lajityypin perusteella.

Bill Nicholsille dokumenttielokuva noudattaa ns. selvyiden (raittiuden) diskurssia (*discourses of sobriety*). Hän rinnastaa sen tieteeseen, talouteen, politiikkaan, kasvatukseen, uskontoon ja hyvinvointiin siinä, että näillä kaikilla on suora ja läpinäkyvä suhde todellisuuteen ja ne pyrkivät vaikuttamaan siihen välittömästi. Dokumentaarisuus muistuttaa näitä mutta sen suhde ei ole yhtä välitön. Dokumenttielokuva ei ole hänen mukaansa tarinaa vaan argumentointia, jolla on suhde meille yhteiseen maailmaan.<sup>1</sup> Helke ottaa esiin selvyiden diskurssin ongelman. Kun Nichols jättää tekemättä rajanvedon tekijälähtöisen elokuvataiteen ja television ohjelmatuotannon välillä, hän tulee painottaneeksi journalismin viitekehyksestä nousevia kysymyksiä.

Kutsuessaan dokumentaarista elokuvaa selvyiden, vakavuuden ja kohtuullisuuden diskurssiksi hän sitoo dokumentaarisuuden elokuvassa tiedon teknologioihin ja erottaa lajin näin yhteydestään elokuvataiteeseen ja yleensä muihin taiteisiin.<sup>2</sup>

Nichols pohtii dokumenttielokuvan määrittelyä tämän jälkeen kolmijaon kautta: tekijä, teksti ja katsoja. Ensinnä hän käy läpi väitteen, jonka mukaan tekijällä on teokseensa vähäisempi kontrolli kuin fiktioelokuvassa. Kuvausjärjestelyt ja jälkityöt ovat loppujen lopuksi yhtä kontrolloitavissa kuin fiktiokerronnassakin, joten dokumenttielokuvan määrittelemisen kontrollin puutteen kautta on harhaanjohtavaa. Ainoastaan:

What the documentarist cannot fully control is his or her basic subject: history.<sup>3</sup> Seuraavaksi tekijälähtöisessä jaossa Nicholsin määritelmäksi jää, että dokumentaarisuutta on se, mitä dokumentaristeiksi itsensä määrittelevät tuottavat.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Nichols 1991, 3-5.

<sup>2</sup> Helke 2006, 56.

<sup>3</sup> On vain yksi asia, jota dokumentintekijä ei voi kontrolloida, perusaihe: historia. Nichols 1991, 14.

<sup>4</sup> Ibid., 12-15.

Nicholsin määrittelee dokumenttielokuvaa mediatekstinä muutamien ominaisuuksin: Sen rakenne on usein informaation, ei tarinan logiikkaan perustuva. Sen vuoksi se on aukkoisempaa ja sen kerronta on hypähtelevämpää kuin fiktiossa. Sen editointi on argumentaatiota, ei ajallista jatkuvuutta tavoittelevaa. Sen äänet ja kuvat ovat enemmän todisteen kuin tarinan osan asemassa. Dokumenttielokuva luottaa fiktiota enemmän puheeseen (kertoja ja haastattelut).<sup>1</sup> Dokumenttielokuvaa määritellään erilaisin komparatiivein verraten sitä fiktion. Absoluuttiseen mediatekstistä lähtevään määrittelyyn ei Nicholskaan kykene.

Kolmas Nicholsin määrittelyluokka on katsoja. Tässä luokassa tärkeintä on oletamus siitä, että kameran edessä tapahtuva on sidoksissa historialliseen maailmaan, se jopa tapahtuu samaan aikaan. Kuvien ja äänien suhde historialliseen maailmaan on katsojan oletuksessa indeksinen. Fiktiossa oletuksena on, että tapahtumat suoritetaan kuvausta varten, dokumenttielokuvassa siitä huolimatta. Toinen katsojan oletamus on, että dokumenttielokuva on argumentti historiallisesta maailmasta tai sen osasta. Sen diskurssina on realismi ja prosessina retoriikka. Objektien näyttämisen oikeutuksena on argumentointi.<sup>2</sup> Nämä Nicholsin määrittelemät katsojan oletukset pitävät suurelta osin edelleen paikkansa. Mutta 2000-luvun dokumenttielokuva rikkoo konventioita ja painuu yhä lähemmäs fiktion rajaa, joten jäljelle jää vain heikko komparatiivi: dokumenttielokuva on enemmän tai vähemmän jotakin kuin fiktio. Kun katsoja positioidaan dokumenttielokuvan äärelle, hän selittää näkemänsä sellaiseksi. Pohdin seuraavaksi hiukan tätä ongelmaa.

Dokumenttielokuvan toinen kutsumanimi on ollut ei-fiktiivinen elokuva (*non-fiction/nonfiction film*). Lajityyppi on siis määritelty negaation kautta ja sen ylin nimittäjä on fiktiivisyyden *puute*. Tämä on osoitus hahmottamisen ja yhteisen määritelmän löytämisen vaikeudesta, varsinkin kun puhutaan lajityypin historiasta. Mitä sitten on fiktiivisyys vastakohtana dokumentaarisuudelle? Uusi dokumenttielokuva käy aivan rajalle: Esimerkiksi Anja Salomonowitzin *Tapahtui juuri äsken* -elokuvan<sup>3</sup> kuvallisina tapahtumina on viiden erilaisen itävaltalaisen arkielämää. Sen äänikerronta on viisi aikaisempien haastattelujen perusteella käsikirjoitettua tarinaa naiskaupan uhrien kertomuksista. Elokuva yhdistää naisuhrien kertomukset sivullisten elämään niin, että kuvien tavalliset ihmiset puhuvat (näyttelevät) minä-muodossa tarinoita kameraan katsoen. Tapahtumat ovat todellisia mutta niiden kertojat eivät liity tapahtumiin muuten kuin ammattiensa kautta, joihin kertomuksissa viitataan. Henkilöt eivät kuitenkaan ole samoja kuin kertomusten ammateissa mainitut. Entä sitten

---

<sup>1</sup> Nichols 1991, 18-21.

<sup>2</sup> Ibid., 24-27.

<sup>3</sup> *Kurz davor is est passiert*, 2006.

Ulrich Siedlin dokumenttielokuva *Models*,<sup>1</sup> jossa epätoivoiset b-luokan mallit esittävät käsikirjoitetuissa kohtauksissa (käsikirjoitus perustuu heidän kertomuksiinsa) omaa huumeiden täyttämää elämäänsä? Tai Ari Folmanin animaatiokumentti *Walz with Basir*, joka rekonstruoi liikkuvien piirroksin ohjaajan puuttuvat muistikuvat ja niihin liittyvät haastattelut Libanonin sodasta v. 1982? Miksi nämä teokset määritellään dokumenttielokuviksi mutta esim. direct cinema-ohjaaja Nick Broomfieldin Irakin sodan eräistä yksityiskohdista kertova *Battle for Haditha* on fiktio, vaikka se perustuu tositapahtumiin ja on kuvattu autenttisissa paikoissa?

Näiden esimerkkien perusteella väitän, että pelkkä paikka ei riitä määrittelemään teosta dokumentaariseksi, tarvitaan myös todellinen ihminen. Mutta silloin fiktiota voivat olla tapahtumat kameran edessä, kuten vaikka Flahertyn *Nanook*-dokumenttielokuvassa, jossa inuiitti Allakariallak esittää eskimo Nanookia. Jäljelle jää vaatimus siitä, että elokuvassa esiintyvä henkilö *edustaa* ihmisryhmää, jolle on joskus tapahtunut jotakin sellaista, jota filmille tallennetaan? On oltava jokin yhteys henkilön, tapahtuman ja paikan välillä. Kuinka tiivis, sitä ei kukaan pysty ennakoita määrittelemään.

Todellisuudesta rakennetulla elokuvalla on kuitenkin selvästi joitakin yhteneviä perusteita ja tyyllilajeja, joten näiden nimittäjien otsikoiminen on ollut mielekästä, vaikka luokittelu ei olekaan aukoton. Esittelen seuraavaksi kaksi erilaista järjestelmää hahmottaa dokumenttielokuvan kenttää: Michael Renovin funktiot ja Bill Nicholsin moodit. Haastattelemani ohjaajat kertovat mielipiteensä näistä.

### 3.1. Mikä on dokumenttielokuvan tarkoitus?

Michael Renov on määritellyt neljä rakenteen, tarkoituksen ja vaikutuksen periaatetta. Ne eivät ole toisensa poissulkevia tai ehdottomia: 1. tallentaminen, paljastaminen tai säilyttäminen 2. taivuttelu tai promovoiminen 3. analysointi tai kysely 4. ilmaisu.<sup>2</sup>

Tallentaminen ja säilyttäminen toteuttavat André Bazinin määrittelemää valokuvan olemusta, jonka mukaan kuva on kohde itse. Se voittaa kuoleman, pysäyttää ajan ja paikan. Vaikka varsinkin nykyteknologia mutta jo alusta asti valokuvan ja sen kohteen välissä olevat eri tekijöiden valinnat hämärtävät yhteyden, niin että kuvaa ei voi pitää Bazinin väitteen mukaisesti samana kuin sen kohdetta, silti eräs tämän representaatiotavan syvin olemus on

---

<sup>1</sup> Vuodelta 1999. IMDB luokittelee teoksen nimekkeellä *drama*. Doc Point-elokuvafestivaalilla 2008 se oli luokiteltu dokumenttielokuvaksi.

<sup>2</sup> Renov 1993, 21-36.

halu jättää jälki tapahtuneesta, olleesta. Tallennamme hetkiä, jotta niistä olisi muutakin kuin muistikuva. Pysäytämme ajan (yhteen kuvaruutuun tai klippiin) ja ohjaamme sillä katsojan näkemään jotakin, joka muuten virtaisi ohi. Näin poimimme virtauksesta jotakin, annamme sille erityisen merkityksen ja sekä paljastamme tämän merkityksen että pelastamme hetken unohdukselta. Se on tärkeitä ihmisen muistille ja muistolle. Elämä on ikään kuin todellisempaa, kun se on tallennettu kuviksi ja paljastettu toisille.

Taivuttelun ja puolesta puhumisen funktio osoittaa dokumenttielokuvan retorista luonnetta. John Griersonin ajatus siitä, että kamera on enemmän yhteiskunnalle vasara kuin peili, vaatii siltä osallistumista, epäkohtia vastaan hyökkäämistä tai äänettömien puolesta puhumista. Niin journalistin kuin elokuvan tekijän on selvitettävä oma kantansa mihin tahansa käsiteltävänä olevaan asiaan. Vaikka pyrkimys olisi objektiivisuuteen, sitä voi ainoastaan lähestyä, ei saavuttaa. Jokainen mediatekstin taustalla oleva valinta on kannanotto. Retoriikasta ei kukaan tekijöistä pääse eroon edes halutessaan. Jos omaa kantaansa ei ole selvittänyt, on ymmärtämättömyyttään jonkun toisen asialla ja äänitorvena. Mediateksti julistaa aina jotakin. Se että sen diskurssit ovat analysoitavissa, osoittaa että se on retoriikkaa. Parhaimmillaan se jättää päätöksen kannanotosta katsojille, mutta se esittelee valintaan vaikuttavat palaset. Mielipiteen muokkauksen funktiota ei näin voi sivuuttaa.

Analysointi tai kyseleminen (*interrogation*, suomeksi: kuulustelu) ovat Renovin mukaan älyllinen reaktio tallentamiseen, paljastamiseen ja säilyttämiseen. Dokumenttielokuvan on oltava myös itsekritiinen ja analyttinen siten, että se aktivoi katsojat.<sup>1</sup> Koska olemme yleisönä yhä tietoisempia median koodeista ja toimintatavoista, on sellainen, joka Ranskan uuden aallon aikaan oli vastaelokuvallista, herättävää ja kriittistä, 2000-luvulla yhtä lailla osa tarinaan upottavaa fiktiokerrontaa. Dokumenttaarisuuden konventiot ovat siirtyneet fiktielokuvan diegesikkeen rakennusaineiksi, ja vastaavasti fiktion keinot ovat hyväksytyt osa dokumenttielokuvaa, koska joka tapauksessa katsojina tiedämme, että kyse on elokuvasta. Analyysin vaatimus on lähes loputon: kun todellisimmalta tuntuu tilanne, jossa henkilö osoittaa olevansa tietoinen kamerasta, esim. pyytää sammuttamaan sen, kriittinen katsoja kysyy, onko sekin järjestettyä. Uskomme enää Michael Mooren vilpittömyyteen, kun hän on tuotteistanut toimintatapansa ja itsensä hyvien kassatuottojen valtavirtaelokuviin? Siksi dokumentaarit, joissa avoimesti irrotaan ajan ja paikan todellisesta läsnäolosta mielikuvien maailmaan, vaikuttavat erityisen rehellisiltä: tekijä paljastaa olevansa subjektiivinen. Koska analyttinen katsoja ei saa vastausta, loppujen lopuksi on vain heittäydyttävä. Onko sillä sitten enää väliä, tapahtuiko jotakin todella juuri siinä ajassa ja paikassa, vai riittääkö se, että tapahtuminen on aikaisemman tietämyksemme perusteella mahdollista? Mikä sitten loppujen

---

<sup>1</sup> Renov 1993, 30-32.

lopuksi erottaa fiktio- ja dokumenttielokuvan toisistaan, jos fiktionkin todellisuuden eräs aristotelisistä kriteereistä on uskottavuus?

Ilmaisu<sup>1</sup> on esteettinen funktio. Renov tarkastelee Griersonin määritelmää todellisuuden luovasta käsittelystä ja väittää sen olevan oxymoron, yhteen sovittamaton yhdistelmä keksimistä ja mekaanista jäljentämistä, jonka kuitenkin esim. Paul Strand valokuvillaan osoittaa mahdolliseksi pelkästään rajaamalla todellisuutta ja valitsemalla valon.<sup>2</sup> Ilmaisu tekee todellisuuslähtöisen materiaalin käsittelystä elokuvan. Tiukasti ottaen kaikessa materiaalissa on tietysti muoto, johon se on pakotettu mutta ilmaisun ainutlaatuisuus on vastakohta esim. journalismin kaavamaisuudelle. Ilmaisu erottaa dokumenttielokuvan tv-reportaasista. Jälkimmäinenkin on tietysti puettu johonkin (usein kaavamaiseen) muotoon mutta sen vetävä elementti ei ole ilmaisu vaan asia. Ilmaisu muovaa asian taideteokseksi, elokuvaksi. ”Tekijänä määrittelen elokuvallisen dokumentaarin tyyliin ja muotoon sitoutuneeksi. Suhde aiheeseen on tyylin ja muodon läpäisemä”, toteaa Susanna Helke.<sup>3</sup>

Jouko Aaltonen pitää Michael Renovin luettelemia dokumenttielokuvan ominaisuuksia kattavina, ja tärkeimpänä näistä omille teoksilleen hän näkee ilmaisun. Se on elementti, joka käyttää hyväkseen muita ominaisuuksia. Myös taivutteleminen ja promovoinen ovat vahvoina niin dokumenttielokuvan historiassa kuin tämän hetken elokuvissa. Taivuttelun yhtenä keinona hän näkee sen, että se käyttää elävää kuvaa ja ääntä *todisteena*.

Pia Andell etsii omista teoksistaan Renovin funktioita: *Laiva*-elokuvassa painottuu taltioiminen ja analysoiminen. *Leikki* puolestaan on enemmän ilmaisu ja kokeilua analysoinnin ohessa. Usein lähtökohtana tekemiselle saattaa olla ajatus jonkin funktion korostumisesta, esim. taltioinnin, ja sitten tekoprosessin aikana toinen ottaakin johtoaseman, vaikka tutkiminen. Taivutteleminen ja promovoinen hän pitää itselleen kaikkein vieraimpana. Hän kertoo kyllä ohjaavansa katsojien ajattelua mutta niin, että se on pientä ja hienovaraista tönimistä, ”sormella tökkimistä” haluttuun suuntaan, ei kovin voimallista.

Kysyessäni Andellilta, puuttuuko listalta jotakin, jonka hän kokee itselleen oleelliseksi, hän vastasi, että näyttäminen ja kertominen, joka ei ole minkään salatun paljastamista. Näyttäminen on pienempää kuin paljastaminen, jossa on hänestä hiukan skandaalinhakuinen vivahde. Esimerkkinä tästä ominaisuudesta hän mainitsi elokuvansa *Père-Lachaise*, hautausmaa, jossa lepäävät ihmiset olivat elinaikanaan paljon tekemisissä

---

<sup>1</sup> Käytän asiayhteydestä riippuen rinnakkain sanoja *ilmaisu*, *muoto*, *tyyli*, koska lähteet ja haastateltavat valitsevat eri termin käyttöönsä.

<sup>2</sup> Renov 1993, 32-35.

<sup>3</sup> Helke 2006, 51.

toistensa kanssa, parin ihmisen päässä toisistaan. Aihe ei varsinaisesti hänen mielestään paljastanut mitään, ainoastaan kertoi hiukan uudesta näkökulmasta kyseisestä paikasta ja sinne haudatuista pariisilaisista.

Jaakko Virtanen kokee kaikki mainitut funktiot tutuiksi itselleen. Hän ymmärtää ilmaisun enemmän kokeellisena ja sanoo käyttäneensä sitä vähiten. Tosin taiteilijan olisi hänen mielestään oltava aina myös lapsellinen ja sotattava työssään. Ei niin, että olisi ainoastaan intuitiivinen ja huolimaton vaan niin, että katsoisi asioita hiukan sivusta, nurinkurisesti. Taltioiminen, paljastaminen ja säilyttäminen ovat hänestä dokumenttielokuvalla ominaisimpia, ”perusdokumentin työtä.” Analysointi johtaa tutkimiseen vaikka hän sanookin vierastavansa tätä sanaa, koska aina kun ryhdytään tutkimaan, on muistettava etiikka, kuten hän aikaisemmin korostaa puhuessaan tutkimuksen kohteena olevista päähenkilöistä. Renovin kategorisointi jättää Virtasen mielestä subjektiivis-objektiivisuuden akselin kokonaan käsittelemättä. Sen hän haluaisi vielä lisätä määritelmässä näiden rinnalle toisensuuntaisena janana.

John Webster kritisoi heti Renovin luokittelua vajaavaiseksi, koska siitä puuttuu kokonaan viihdyttämisen funktio. Dokumenttielokuvan lähtökohta on Websterille kommunikaatio katsojan kanssa, viihdyttäminen ja todellisuudesta irrottaminen niin, että tapahtuu uppoutuminen. Argumentaatio on Websterille tärkeätä, hän haluaa katsojan päätyvän tiettyyn lopputulokseen mutta niin, että tämä ei itse tietoisesti tajua sitä vaan luulee itse päätyneensä tähän tulokseen. Hän siteeraa Alexander Popea: ”Men should be thought as if you thought them not.” Tässä Webster kuitenkin päätyy tahollaan samaan kuin Renov, jonka mukaan esteettistä funktiota ei voi erottaa didaktisesta, mikäli päämääränä on miellyttävä oppiminen. Kommunikaatio on sidoksissa ilmaisuun ja taiteellinen elokuva hyödyntää tehokkaammin välineen mahdollisuuksia herättääkseen ajatuksia ja tunteita.<sup>1</sup> Renov tunnistaa kommunikaation osana ilmaisua mutta viihdyttäminen ei ole hänen luokittelussaan dokumenttielokuvan ominaisuus, tavoite. Osoittaako tämä arvottamista, jonka mukaan viihdyttäminen samastetaan nopeasti viihteeseen, pinnallisuuteen ja merkityksettömyyteen? Webster ei tarkoita viihdyttämisellä viihteellisyyttä tai pinnallisuutta vaan lähinnä kiinnostavuutta, samastumista, tarinan mukaansa tempaavuutta. Myös rankka ja häiritsevä dokumenttielokuva voi olla viihdyttävä siinä mielessä, että se houkuttaa katsomaan loppuun asti, sen henkilöt ovat kiinnostavia ja tarinan kuljetus draamallista.<sup>2</sup> Elokuvan käyttötapaan

---

<sup>1</sup> Renov 1993, 35.

<sup>2</sup> Intialainen ohjaaja Rajesh S. Jala totesi Tampereen elokuvajuhlilla *Voiko dokumenttielokuvalla muuttaa maailmaa* -keskustelutilaisuuden seminaaripuheenvuorossaan 7.3.2009, että dokumenttielokuvan ei tule viihdyttää, vaan häiritä. Websterin pyrkimys ”maailman muuttamiseen” on täysin sama kuin Jalan mutta retoriikka on erilaista. Jos Rajesh



kuuluu viihtyminen, emme maksaisi lippua näytökseen ellei se tuottaisi tyydytystä, vaikuttaisi emotionaalisesti sekä järkyttäen että viihdyttäen. Siksi Websterin mainitsema puute on uskottava. On tietysti myös mahdollista, että Renovin ajattelussa viihdyttäminen on osa ilmaisua vaikka hän ei siitä suoraan kirjoitakaan.

Webster kertoo työtavastaan, jossa hän pitää aina lukuisia koekatseluita leikkausvaiheen aikana testatakseen viestinsä perillemeno ja sitä, onko mukana häiriötekijöitä tai viestin kuljettamisen esteitä. Esim. viimeistä elokuvaansa *Katastrofin aineksia* hän näytti 14 kertaa koeyleisölle. Ilmaisun on hänen mukaansa palveltava argumentaatiota, itsessään ilmaisu ei ole mielekästä. Katsoja suhtautuu elokuvaan emootiolla, ei älyllisten johtopäätösten tasolla. Tarina on ilmaisua tärkeämpää. You Tube -videoiden rosoiseen kerrontaan tottunut sukupolvi ei välitä hänen mukaansa ilmaisusta. Se ei saisi sitoa tekijöitä liikaa, jos muotoon keskittyminen estää tarinan kuljettamista kiinnostavasti. Hänkin kyllä myöntää, että jos ilmaisu häiritsee niin, että se estää teokseen uppoutumista, silloin se on huono asia.

Michael Renovin funktiot olivat kaikkien haastateltavien mielestä relevantti tapa listata dokumenttielokuvan ominaisuuksia. Niihin voi mahdollisesti lukea sisään enemmän kuin he hahmottivat, jos Andellin mainitsema näyttäminen ja kertominen sisällytetään taltioimiseen ja Websterin viihdyttäminen ilmaisuun. Näiden ominaisuuksien nostaminen erikseen on kuitenkin hyvä terävöitys, koska elokuvaesimerkeissään Renov ei käsittele kumpaakaan näistä.

### 3.2. Miten moodit muuttuvat?

Käsittelen seuraavaksi Bill Nicholisin moodirakennetta. Sana *moodi*, jota sekä Aaltonen että Helke käyttävät teoksissaan, on oikopolku, joka ei pakota valitsemaan täsmällistä suomennosta. Englannin kielinen termi on *mode*, jolle sanakirja antaa merkitykset: tapa, (*of life* elintapa, elämänmuoto) muoti, tyyli, toimintatila, moodi. Helke käyttää moodi-sanalla osin limittäisenä ja osin päällekkäisenä käsitettä *lähestymistapa*.<sup>1</sup> Käytän sanan *moodi* rinnalla myös käsitettä *tyyli*, koska muoto ilmenee myös tyylinä.

Nicholisin luoma moodirakenne on historiallisena kehityskulkuna hyvä esitys tyylien muutoksesta, jossa uusi on ilmaisullista tai teknistä reaktiota edelliselle. Tai tarkemmin sanoen, sen ensimmäiset viisi moodia ovat loogista jatkumoa. Viimeinen moodi on erillinen

---

S. Jalan järkyttävät dokumenttielokuvat eivät viihdyttäisi Websterin tarjoamassa merkityksessä, yleisö lähtisi näytöksestä kesken pois.

<sup>1</sup> Helke 2006, 55.

eikä suoraa seurausta aikaisemmasta. Koska moodirakenne on käsitelty monessa tutkielmassa jo aikaisemmin, tiivistän esitykseni niistä reaktioiden kuvaukseksi. Lähteenäni käytän Nicholsin jälkimmäistä teosta (2001), koska hän on muokannut rakennetta aikaisemmasta versiosta, jota on monessa tekstissä kritisoitu.

Nichols kokoaa esityksensä taulukoksi, josta reaktiot ovat luettavissa. Luettelo alkaa Hollywoodin fiktioelokuvasta, jonka vajauksena hänen mukaansa 1910-luvulla oli todellisuuden puuttuminen. Varhaiset dokumentaristit, kuten esim. Dziga Vertov tai John Grierson olivat varsin hyökkäviä fiktiota kohtaan. He tuomitsivat Hollywoodin halpahintaisten eskapististen speaktaakkeleiden symboliksi. Dokumenttielokuva sen sijaan edusti muodollisesti uutta luovia kokeiluja ja sosiaalisesti vastuullisia pyrkimyksiä.<sup>1</sup> Sen seurauksena syntyi poeettinen dokumenttielokuva 1920-luvulla: rytmin ja visuaalisuuden assosiaatiot, kuvakollaasit, esim. kaupunkisinfoniat. Todellisuuden palaset koostettiin montaasin ja rytmin avulla runolliseksi kokonaisuudeksi. Tältä moodilta puuttui Nicholsin mukaan täsmällisyys ja se on liian abstraktia. Reaktiona tälle syntyi sitten retorinen elokuva, selittävä lajityyppi, joka puheen avulla osoittaa suoraan historiallisen maailman kohteet katsojille. Se koettiin vuorostaan liian didaktiseksi. 1960-luvun kevyt kamerakalusto ja synkroniääni synnyttivät havainnoivan moodin, joka ei selitä vaan näyttää. Sen puute on Nicholsin mukaan historiattomuus, asiayhteyden näyttämättä jättäminen. 1960-luvulla syntyi tämän vuoksi myös osallistuva moodi, jossa kuvatut henkilöt saavat itse selittää. Heitä haastatellaan. Tätä pidettiin lopulta liian naivina, sen usko todistajiin oli epärealistista ja tunkeilevaa. 1980-luvun reaktiona sille syntyi itsetietoinen refleksiivinen laji, jossa elokuvateon prosessi avattiin katsojalle. Nicholsin mukaan palataan taas alkuun: refleksiivinen moodi on koettu liian abstraktiksi.<sup>2</sup>

Koska kaikkia nykyhetken dokumenttielokuvia ei voida mahduttaa olemassa oleviin viiteen kategoriaan, Nichols on luonut vielä yhden moodin, performatiivisen. Se toimii kokemuksen kautta enemmän kuin tiedon, herättää ymmärrystä merkitysten subjektiivisuuden tunnustaen. Yksityinen, paikallinen ja ruumiillinen ovat sille poliittista. Performatiivisen moodin dokumentin retoriikka kääntyy muotoon: ”Me puhumme itsestämme sinulle”, tai ”Me puhumme itsestämme meille.”<sup>3</sup> Se on sekoitus ilmaisullisuutta, runollisuutta ja myös retorisuutta. Raja dokumentin ja fiktion välillä hämärtyy. Moodi ei pyri objektiivisuuteen vaan kokemukseen ja tunteeseen.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Nichols 1991, 4.

<sup>2</sup> Nichols 2001, 138.

<sup>3</sup> Ibid., 130-137.

<sup>4</sup> Aaltonen 2006, 83.

Nicholsin terävin kriitikko on Stella Bruzzi, joka heti teoksensa alussa tyrmää Nicholsin dokumenttielokuvan sukupuun.<sup>1</sup> Bruzzi lukee Nicholsin varhaisemman teoksen luokittelua, josta puuttuu kokonaan tämän sittemmin ensimmäiseksi sijoittama poeettinen moodi. Tämä vie osin pohjaa pois Bruzzin kritiikiltä, jonka mukaan moodien syy-seuraussuhteet eivät ole kohdallaan. Hän kritisoi Nicholsin genealogista järjestelmää puutteelliseksi, koska uudempi moodi ei kirjoittajansakaan mielestä syrjäytä varhaisempaa, vaan tulee sen rinnalle: "Mitä järkeä on sitten luoda genealoginen taulukko?"<sup>2</sup> Bruzzi haluaa ymmärtää aikaisemman dokumenttielokuvan teorian kovin poleemisesti ja ikään kuin tahallisen jäykästi. Kuten Aaltonenkin toteaa, kritiikki luokittelun järjettömyydestä ei ole aiheellista, koska Nichols itse pitää moodejaan päällekkäisenä ja joustavana, ei lukittuna sukupuuna. Kyse on apuvälineestä dokumenttielokuvan ymmärtämiseen, ei historiallisesta aukottomasta esityksestä. Niiden avulla sen muutosta voidaan havainnollistaa ja selittää sen suhdetta muuhun sosiaalishistorialliseen todellisuuteen.<sup>3</sup> Moodeja ei ole tarkoitettu luokitteluperusteeksi, kuten esim. kaupallisesti hyödynnettäviä genrejä fiktielokuvan puolella<sup>4</sup> eivätkä ne sen vuoksi ole jäykkiä tai toisensa pois sulkevia. Moodit ovat tyylin tuntomerkkejä.

Koska performatiivinen moodi on sellainen, että siihen voidaan lukea lähes kaikki nykyiset dokumenttielokuvat tavalla tai toisella, se on ongelmallinen. Siksi on syytä käydä vielä läpi Stella Bruzzin kritiikkiä. Hänelle performatiivisuus ei ole moodi tai kategoria, vaan ominaisuus. Hän pohtii ikuista kysymystä siitä, kuinka kamera muuttaa, "pilaa" todellisuuden. Dokumenttielokuva ei voi koskaan olla todellinen maailma eikä kamera voi koskaan kaapata elämää talteen sellaisenaan. Se ei haittaa, koska juuri siinä on dokumenttielokuvan olemus:

If one is always going to regret the need for cameras and crews and bemoan the inauthenticity of what they bring back from a situation, then why write about or make documentaries. Instead, documentaries are performative acts whose truth comes into being only at the moment of filming –.<sup>5</sup>

Bruzzi käyttää esimerkkinään mm. Nick Broomfieldin dokumentarismia, jossa tekijä paljastaa prosessin vaikeuden ja esiintyy itse osana todellisuutta. Cinéma vérité-tyylin ohjaaja Broomfieldillä ei ole edes pyrkimystä muokkaamattoman todellisuuden tallentamiseen eikä

---

<sup>1</sup> Bruzzi 2000, 1-2.

<sup>2</sup> *In this case, what is the point of constructing genealogical tablets?* Ibid., 2.

<sup>3</sup> Aaltonen 2006, 87-88.

<sup>4</sup> Yhä enemmän on fiktielokuvassakin ns. genrehybridejä, mikä osoittaa myös näiden ongelmallisuuden luokitteluperusteena.

<sup>5</sup> Jos aina surraan kameran ja tekijöiden tarvetta tai valitetaan tilanteen tallentamisen epäaitoutta, miksi sitten edes kirjoittaa dokumenttielokuvista tai tehdä niitä? Sen sijaan dokumenttielokuvat ovat performatiivisia tekoja, joiden totuus syntyy olemaan vain kuvaamisen hetkellä --. Bruzzi 2000, 7.

huolta objektiivisuudesta. Todellisinta näissä elokuvissa on juuri todellisuuden mahdottomuuden näyttäminen. Bruzzi kirjoittaa:

The link between the observational and the performative is just one of the ways in which documentary can be seen going against both the "family tree" structure and, conversely, proving the notion that documentaries will always tread the line between intention and execution, between reality and the image.<sup>1</sup>

Performatiivisuus on dokumentaarisen elokuvanteon ytimessä ja silti siihen on suhtauduttu epäillen, koska sen konnotaatioissa on vääristelyn ja fiktiivisyyden vivahteita. Lukuisat merkittävät dokumenttielokuvan ohjaajat ovat Robert Flahertystä alkaen käyttäneet performanssia, esittämistä tavoittaakseen pyrkimänsä totuuden.<sup>2</sup>

Stella Bruzzilla on teoksessaan kokonainen luku dokumenttielokuvan performatiivisuudesta. Hänen mukaansa Nichols määrittelee performatiivisen moodin niin, että se korostaa subjektiivisia аспекteja klassisen objektiivisessa diskurssissa. Bruzzi taas käyttää dokumenttielokuvan määreenä performatiivista kielen merkityksessä: performatiivinen lause panee jotakin tapahtumaan lausumishetkellä, esim. avioliittolupaus "tahdon" tai laivan kastaminen rikkomalla pullon ja sanomalla: "Nimeän tämän laivan Kuningatar Elisabethiksi," asemoivat todellisuuden uudelleen. Samalla tavalla performatiivinen dokumenttielokuva tuottaa tapahtuman, jonka se nimeää. Se tapahtuu esittämisessään. Vaikka sen todellinen perusta on tilanteessa ennen tallennusta tai representaatiota, se itsessään on vääjäämättä performatiivinen, koska sen merkitys on performanssin ja todellisuuden vuorovaikutuksessa.<sup>3</sup> Käytännön esimerkkinä Bruzzi esittelee mm. Nick Broomfieldin, jonka elokuvista moni ei olisi olemassa lainkaan ilman ohjaajan omaa esiintymistä niissä ja todellisuuden muokkaamista kameran edessä. Nick Broomfield on roolihahmo, jota esittää ohjaaja Nick Broomfield haluamallaan tavalla. Hänen kaksoishenkilönsä on paras esimerkki siitä, että dokumenttielokuva on dialektista neuvottelua ennen hänen saapumistaan olevan todellisuuden ja myöhemmän elokuvan aiheena olevan todellisuuden välillä.<sup>4</sup> Tämän tulkinnan voisi ulottaa koskemaan yhtä lailla selittävän moodin dokumenttielokuvia tai osallistuvan moodin haastattelupitoisia elokuvia, joissa tekijän äänellinen performanssi vaikuttaa todellisuuden kokemukseen. Selostus on eräänlainen performanssi, esitys, sekin. Katsoja havaitsee todellisuuden tekijän osoittamalla tavalla, kun hän kuuntelee kuvia katsellessaan tekijän kirjoittamaa ja näyttelijän tms. lukemaa selostustekstiä. Samoin

---

<sup>1</sup> Lenkki havainnoivan ja performatiivisen välillä on nimenomaan eräs niistä tavoista, joilla dokumenttielokuvan voidaan toisaalta nähdä olevan sukupuurakennetta vastaan ja toisaalta päinvastoin todistavan käsityksen, että dokumenttielokuvat kulkevat aina rajalla aikomuksen ja toimeenpanon, todellisuuden ja kuvan välissä. Bruzzi 2000, 7.

<sup>2</sup> Ibid., 125-126.

<sup>3</sup> Ibid., 154-155.

<sup>4</sup> Ibid., 171-172.

haastattelu on todellisuuden ohjaamista kameran edessä. Haastattelija esiintyy kuvauksen vuoksi ja ohjaa haastateltavan yhtä lailla esiintymään vaatimalla vastauksia tiettyihin kysymyksiin. Bruzzin määrittelemässä merkityksessä kaikki sellaiset elokuvat, joissa tekijän läsnäolo on aistein havaittavissa, voidaan mielestäni tulkita performatiivisiksi. Sen vuoksikin Nicholsin rajausta on ongelmallinen.

Myös Aaltonen esittää kritiikkiä Nicholsin performatiivista moodia kohtaan. Refleksiivisestä moodista ei ole luonnollista siirtymää performatiiviseen. Nicholsin mallin historiallinen jatkumo antaa ymmärtää, että performatiivisen moodin myötä dokumenttielokuva olisi ikään kuin valmis. Tämä moodi on niin laaja ja epämääräinen, kokoelma aikaisempien moodien parhaita ominaisuuksia, että se ei enää erottele mitään.<sup>1</sup> Haastattelussa Aaltonen kutsui kyseistä moodia keräilyeräksi.

Aaltonen tiivistää Nicholsin moodit todellisuus- ja esittämisaspektin suhteen selkeäksi taulukoksi<sup>2</sup> ja osoittaa, kuinka moodit näyttäytyvät tekijöille erilaisina strategioina. Ohjaajien on oltava kaksisuuntaisessa vuorovaikutuksessa kuvaamansa maailman ja yleisön kanssa. Näiden aspektien painopiste vaihtelee eri moodeissa, vaikka aina molemmat ovat läsnä. Selittävä ja refleksiivinen moodi painottavat esittämisaspektia (mitä kerrotaan maailmasta katsojalle), havainnoiva ja osallistuva moodi todellisuusaspektia (tekijä tarkkailee todellisuutta tai osallistuu siihen). Poeettinen moodi on hyvin itseriittoinen suhteessa molempiin (tekijä luo todellisuudesta oman koosteensa) ja refleksiivinen taas pyrkii sulkemaan molemmat aspektit piiriinsä (tekijä jakaa kokemuksen maailmasta katsojan kanssa). Myös tästä asetelmasta hänellä on havainnoiva taulukko.<sup>3</sup>

Moodit ovat toimiva väline dokumenttielokuvan historiallisten tyylipiirteiden hahmottamisessa. Ne jättävät kuitenkin kokonaan ulkopuolelle osan määrittelyistä, esim. Websterin mainitsemien viihdyttämisen. Jos Nicholsin määritelmässä vasta performatiivinen moodi korostaa kokemusta ja tekijän subjektiivista suhdetta tietoon, se ikään kuin sulkee nämä elokuvalla oleelliset osat pois aiemmista moodeista. Kuitenkin elokuvan olemuksessa on kokemus ja tunne, ei pelkkä tieto ja havainto. Subjektiivisuus on myös ollut mukana alusta alkaen, koska elokuva pyrkii kertomaan henkilön kohtalosta, vaikka se olisi tyyliltään mahdollisimman puhtaasti havainnoiva. Nämä performatiivisen moodin ominaisuudet eivät näin ole ainoastaan sille kuuluvia. Jos taas performatiivisuudella ymmärretään Bruzzin mukainen dialogi todellisuuden ja siihen vaikuttavan esiintymisen (sosiaaliset toimijat ja/tai

---

<sup>1</sup> Aaltonen 2006, 88-89.

<sup>2</sup> Ibid., 91.

<sup>3</sup> Ibid., 92.

elokuvan tekijät esiintyvät, kirjoitettu selostusääni esiintyy) välillä, on niin ikään suuri osa dokumenttielokuvista sellaisia.

John Webster jakaa dokumenttielokuvan tyyliuunnat omalla tavallaan. Ne ovat historiallisia mutta edelleen käytössä: ensimmäinen on jäsennelty ”aktualiteetti”, jossa on kaikkietävä kertojan ääni. Toinen hänen mainitsemansa on kevyen kaluston tuottama ”totuuselokuva”. Kolmas vaihe on haastattelu eli puhuva pää. Neljäntenä hänen listallaan on nykyisin useimmin käytetty sekoitus, jossa puhuvia päitä sirotellaan jäsennellyn aktualiteetin joukkoon. Näissä elokuvissa haastattelun funktio on rakenteellinen niin, että ne selittävät tapahtumien kulkua ja antavat näin elokuvalle loogisen rakenteen. Viimeinen tyyliuunta on Websterin mukaan subjektiivinen dokumentti.<sup>1</sup> Näissä voidaan osittain tunnistaa Nicholsin moodit, mutta Websterin jako on käytännöllinen, hänen tekijän kokemuksestaan lähtevä. Nämä tyyliuunnat ovat televisiosta edelleen havaittavissa, vaikka Websterin teksti on jo yli kaksikymmentä vuotta vanha.

Aaltonen jatkaa haastattelutilanteessa kirjassaan aloittamaansa pohdintaa siitä, että dokumenttielokuvaa ei ole kyetty kattavasti luokittelemaan millään menetelmällä. Aaltonen kritisoi, ei niinkään moodeja sinänsä, vaan tapaa, jolla niitä on alettu käyttää luokitteluperusteena: Nicholsin lähtökohtana on hänen mukaansa ollut kuvailu, ei luokittelu. Kattavana kokonaisjärjestelmänä osittain strategioista ja ilmaisusta koostuva jako ei ole hänen mielestään toimiva. Se on paras tällä hetkellä olemassa olevista mutta ei ongelmaton. Dokumenttielokuvan puolella ollaan vielä jäljessä fiktion vastaavista kerronnan teorioista.

Omista teoksistaan Aaltonen sanoo, että paljon on perinteisiä havainnoivia dokumenttielokuvia, mutta sitten on myös sellaisia, jotka lainaavat elementtejä useammista moodeista. Uusimmissa elokuvissaan hänellä on refleksiivisyyttä vaikka koko teos ei olekaan puhtaasti refleksiivinen. Performatiivisuutta on siinä mielessä, että on järjestettyjä tilanteita, Esim. *Kenen joukoissa seisot* -elokuvan laulukohdat rikkovat normaalin dokumenttielokuvan muodon ja ovat konkreettisesti performatiivisia, koska ne ovat esityksiä. Silti Aaltonen ei pitäisi koko tätäkään elokuvaa performatiivisena, koska kyseessä on vain yksi elementti. Tämä on hänestä osoitus moodien ongelmallisuudesta: ne eivät erottele teosten tasolla elokuvia. Ne kuvaavat kyllä kerronnan keinoja mutta, koska nykyiselle dokumenttielokuvalla on tyypillistä se, että käytetään hyvin vahvasti erilaisia keinoja saman teoksen sisällä, on ongelmallista pyrkiä luokittelemaan kokonaisia elokuvia yhteen kategoriaan. Hänellä on lisäksi elokuvia, joissa käytetään selostajan ääntä ja silloin ne Nicholsin luokittelun mukaan olisivat selittävän moodin mukaisia. Aaltosen mukaan

---

<sup>1</sup> Webster 1988, 152-155.

kokonaisten teosten luokittelu yhteen moodiin on mahdotonta, koska lähes jokaisen elokuvan voi sijoittaa useisiin eri moodeihin. Elokuvat ovat lähinnä sekatyylisiä.

Aaltonen myös yksinkertaistaa haastattelussa, että uuden moodin tullessa vanha on poissa markkinoilta. Olen itse kuitenkin tulkinnut moodit kyllä reaktioina edellisiin mutta en siten, että aikaisempi olisi kategorisesti huonompi kuin myöhemmin kehittynyt. Jonkin ominaisuuden puuttuminen on synnyttänyt uuden moodin, mutta se ei tarkoita, että aikaisempi moodi on alkukantainen. Aaltonen kommentoi haastattelussa selittävää moodia:

Kyllähän me tekijät ollaan sillai nokkelia, että me ymmärretään, että nää, erityisesti selittävä moodi on aika alkukantainen moodi, että ei kukaan vapaaehtoisesti pistä--

Tässä Aaltonen on sikäli väärässä, että Pia Andell on tehnyt neljä elokuvaa, jotka voi osaltaan laskea selittävään moodiin.<sup>1</sup> Andellin tapa käyttää selostusta on jopa refleksiivinen. Hän piti esitelmän Dokumenttikillan Kertojan ääni -seminaarissa keväällä 2008. Silloin hän totesi, että perinteinen kertoja on ollut vakavaääninen mies, subjektiivisessa dokumenttielokuvassa taas usein sisäisiä tuntojaan paljastava nainen mutta kokeiluja tällä alueella on tehty vähän. Hän on kuitenkin itse nähnyt kertojan käyttämisen mahdollistavan suuremman taiteellisen vapauden kuin esim. pelkkä haastattelu tai havainnointi. Andell esitteli neljä erilaista kertojafunktiota: 1. Selostus kertoo (yksityiset, yleiset, historialliset, maantieteelliset tai biologiset) faktat. 2. Kertoja luo rakenteen. 3. Kertoja luo eteenpäin suuntautuvan dramaturgian teokseen. 4. Kertoja antaa tarkastelunäkökulman: ylä-, alapuolella tai rinnalla. Kertoja esittää näin elokuvan väitteet. Andell analysoi myös esitelmässään erilaiset kertojatyyliä ja funktiot, joita hän on näissä elokuvissaan käyttänyt.<sup>2</sup> Tämä tietoinen puheenvuoro, kuten koko seminaarin järjestäminen, osoittaa, että vaikka moodit ovat osittain reaktioita aikaisempiin tyylilajeihin, ne eivät lopeta aikaisempien käyttöä. Selittävä moodi on ollut pannassa pitkään, ainoastaan havainnoivaa ja osallistuvaa on pidetty ”oikeana dokumenttielokuvana”, mutta nykyään se on taas käytössä.

Andell hahmottaa omia teoksiaan: *Laiva* on havainnoiva. Moni hänen dokumenttielokuvistaan on osallistuva, koska hänellä on useita haastatteluun perustuvia töitä, joissa jollekulle ryhmään kuuluvalle annetaan oma äänensä. Selittäviä dokumenttielokuvia hänellä on omasta mielestään monta: esim. *Père-Lachaise*. Kysymykseen, tietääkö hän teoksen suunnitteluvaiheessa, millä moodilla hän sen toteuttaa, vastaus on kyllä siten, että jokin toteutustapa vain tuntuu heti luonnolliselta. Esim. hänen mielessään saattaa olla, että kannattaa tehdä haastatteludokumentti, jotta pääsee käsiksi siihen, mitä haluaa. Valinta on myös intuitiivista. Joskus matka voi olla pitkäkin. Andell

---

<sup>1</sup> *Père Lachaise, Pieni elokuva sisaruussuhteista, Hetket jotka jäivät ja Leikki.*

<sup>2</sup> Andell 1.4.2008.

kertoo, miten *Maailmassa*-dokumenttielokuva lähti liikkeelle kapakkatapaamisesta. Eräs mies tuli kertomaan, että hänellä on 16 sisarusta. Se synnytti Andellissa kiinnostuksen tehdä elokuva lestadiolaisista, niin että sisaruksista toinen on liikkeessä sisällä ja toinen sen ulkopuolella. Hän teki pitkän tutkimuksen ja yritti löytää sopivia henkilöitä mutta ei löytänyt. Lopulta hän palasi kapakassa istuneeseen mieheen ja teki elokuvan hänestä. Yleensä kuitenkin tie on nopeampi ja aiheen saadessaan Andell tietää myös tyylin sen toteuttamiseen. Mikään moodeista ei ole hänelle tärkein tai läheisin.

Performatiivinen dokumenttielokuva tuntuu myös Pia Andellin mielestä oudolta. Se pitää hänestä sisällään mitä tahansa. Nykyään ovat kaikki keinot sallittuja. Vähän aikaa sitten esim. puhuva pää oli aivan pannassa ja kertojanääni huono ratkaisu.

John Webster kokee puolestaan tekevänsä eniten juuri performatiivista moodia. Hän luokittelee lyhytelokuvansa *Hiihtäjät* runolliseen kuuluvaksi. Hän korostaa katsojan kanssa tehtävää sopimusta, jonka mukaan on pysyttävä valitsemassaan moodissa: jos aloittaa performatiivisesti, ei voi vaihtaa kesken elokuvan havainnoivaan ja lopettaa osallistuvaan. Itse hän vierastaa eniten selostavaa moodia vaikka myöntää, että hänen viimeisimmässä elokuvassaan oli paljon tekstiä, joka kuitenkin oli kirjoitettu henkilökohtaiseksi ja pysyi perheen maailmassa. Webster kaipaa vielä lopuksi mainintaa viihdyttävyydestä myös tässä luokittelussa ja tuomitsee liian rationalisuuden lähtökohtana: liika kriittisyys ei enää ole hänen mukaansa edes elokuvaa.

Jaakko Virtanen kertoo käyttäneensä refleksiivisyyttä klassisesti erään elokuvansa alussa. *Rakastaa, rakastaa, ei rakasta*, joka kertoo kehitysvammaisten seksuaalisuudesta. Sen päähenkilö Tarmo aloitti elokuvan kuvaukset spontaanisti puhuttelemalla katsojia kameran kautta kuten tv-kuuluttaja. Silloin Virtanen tajusi, että käsillä oli elokuvan aloituskohtaus, vaikka hän ei ollut lainkaan suunnitellut sitä sellaiseksi. Virtasen mukaan häntä kiehtoisi brechttiläinen vieraannuttaminen elokuvan elementtinä ja joskus hän on kuvannutkin sellaisia elementtejä, mutta leikkaajat ovat poikkeuksetta vierastaneet niitä. Itsetarkoituksellista se ei saa olla, vaan sen on liityttävä muotoon.

Performatiivinen moodi on myös Virtasesta epäselvä. Hän ei pidä prosessin korostamista taideteoksessa kovin mielenkiintoisena vaan kokee sen kylmäksi ja kyyniseksi tavaksi ajatella teoksia. Muut moodit ovat hänestä loogisia. Hän kertoo tehneensä myös yhden runollisen dokumenttielokuvan, jonka käsikirjoituskin oli runomuotoinen. Se oli kokeilu, jossa Virtanen ”keksi elokuvan alusta” yhdellä kuvalla täysin ilman leikkauksia, kunnes hän ymmärsi Andy Warholin jo tehneen sellaisia elokuvia ja innostui niistä. Virtanen tunnustaa,



että hän on aina halunnut keksiä kaikki tavallaan itse ja ”ehkä vaihe kuusi on sitten vielä keksimättä.”

Tekijät kykenevät nimeämään moodeja, jotka tuntuvat heille ominaisimmilta ja osoittamaan esimerkkejä tuotannostaan. Performatiivinen vain koettiin hankalaksi hahmottaa. Toisaalta taas Webster piti sitä ominaisimpana itselleen, koska hän tulkitsee sen sekatylyiksi. Tämä osoittaa myös sitä, kuinka käsitteiden painotus muuttaa niiden sisältöä. Andell ja Virtanen näkivät performatiivisen moodin painotuksen fiktion rajalle siirtymisessä. Jos performatiivisen moodin ymmärtämisessä painotetaan rajankäyntiä fiktion, haastattelemani ohjaajat eivät ole tehneet näitä elokuvia Aaltosen lavastettuja laulukohtauksia lukuun ottamatta. Näin on ymmärrettävää, että he kokivat tämän vieraimmaksi itselleen. Tämä ei tarkoita arvoasetelmaa, jossa performatiivinen koettaisiin valheelliseksi tai teeskennellyksi vaan tekotapaa, tyyliä. Suomalaisista ohjaajista esim. Susanna Helke ja Virpi Suutari ovat tehneet paitsi hyvin performatiivisen dokumenttielokuvan *Synti – dokumentti jokapäiväisistä rikoksista* myös ohjanneet päähenkilöitään, kuten elokuvassa *Joutilaat*. Helke onkin oman tekotapansa innoittamana pohtinut nimenomaan dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajankäyntiä väitöskirjassaan.

On vaikeata luokitella haastattelemieni ohjaajien teoksia selkeästi yhteen moodiin kuuluviksi, koska niissä useimmiten on elementtejä useista. Vaikka esim. Pia Andellin *Leikki* on selostusvetoinen, se sisältää sen lisäksi haastatteluja, kameralle esiintymistä ja havainnoivia kohtauksia. Saman tekijän *Hetket jotka jäivät* voisi olla puhtaasti selittävä, ellei suuri osa puheesta olisi yksityiskirjeitä, joita ei alkuaan ole tarkoitettu elokuvan äänimaailmaksi.

John Websterin lyhytdokumenttielokuva *Hiihtäjät* on kuvaustavaltaan runollinen mutta haastattelut (osallistuva moodi) ja havainnointi ovat myös osa sen rakennetta. Samaten hänen elokuvansa *Katastrofin aineksia* on paitsi havainnoiva taltioidessaan tilanteita. Sen keskustelut ovat oikeastaan osallistuvia haastatteluja, koska puolisoitten väliset keskustelut käydään tarkoituksella kuvaushetkellä. Se on myös refleksiivinen, katsojat tehdään tietoisiksi elokuvan tekemisen prosessista. Ohjaaja itse on läsnä lähes kaikissa kohtauksissa ja kuvaa vaimonsa kanssa käymäänsä keskusteluja niin, että asetelma paljastuu katsojille. Myös perheen lapset osoittavat hetkittäin tiedostavansa kameran läsnäolon. Sen lisäksi se on selittävän moodin mukainen selostuspuheinen ja lisäksi vielä performatiivinenkin, koska ohjaaja puhuttelee ainakin kertaalleen katsojia kameran kautta.

Virtasen *Minä kirjoitan teille täältä maan päältä* on selittävä, koska siinä luetaan kuolleiden vanhempien kirjeitä, mutta sen lisäksi se on havainnoiva hypnoosikohtauksissa, joissa ohjaaja itse esiintyy ilman kontaktia kameraan.

Jouko Aaltosen havainnoivaan *Lähettiläät*-elokuvaan on puikahtanut yksi kohtaus, jossa ohjaaja omalla äänellään haastattelee perheen lasta. Sen lisäksi elokuvassa on paljon puhetta, joka on haastattelua, vaikka kysymyksiä ei kuullakaan. Nykydokumenttielokuvasta on vaikea löytää yhtään puhdasta yhden moodin muotoa.

Kattavaa dokumenttielokuvan tyyli-lajijakoa ei ole tehty. On erilaisia esittelyjä sekä sen vaiheista että muodoista. Dokumenttielokuvan kokoaminen yhteen, kuten fiktion genreluokittelussa, on ehkä mahdoton tehtävä, koska fiktiossa luodaan todellisuutta ja hallitaan sen vuoksi muotoa, kun taas dokumenttielokuvassa on aina yllätysmomentti, joka ehkä rikkoo suunnitellutkin kaavat. Aaltonen sanookin haastattelussa, että fiktioelokuvan ilmaisukieli on paljon homogeenisempi kuin dokumenttielokuvan ja siksi yhtenäinen teoria on vaikeampi luoda. Todellisuuteen perustuvan elokuvan lähestymistapojen, kerrontatekniikoiden ja strategioiden kirjo on paljon fiktiota laajempi, heterogeenisempi. Monimuotoisempi ja vaihtelevampi kerronta on sallittua, koska todellisuus aiheuttaa yllätyksiä, joihin ei voi aina varautua. Saman elokuvan sisällä voi olla tyyli-lajin muutoksia tästä johtuen. Dokumenttielokuvassa kontrollin määrä on pienempi. Tämä elokuva käyttää kaikkia perinteisen elokuvakerronnan ja elokuvan ”kielen” keinoja mutta sen lisäksi omia strategioitaan. Sille on tyypillistä se, että se hakee, kehittää ja varastaa jatkuvasti uusia strategioita. Aaltonen ottaa esimerkiksi dokumenttielokuvat, jotka on tehty animaatioina:

Ei tarte kauheen kauaks mennä taaksepäin, kun minkään määritelmän mukaan animaatio ei olis kelvannut dokumenttielokuvaks. Mut nythän siinä ei ole enää mitään ongelmaa. Tai voi olla, että jotain ongelmaa on mutta siis yhtä hyvin voi lyödä animaation leiman dokumenttiin.

#### 4. Subjektiiivinen totuus

John Webster kiteyttää: ”Dokumenttielokuva ei voi olla objektiivinen, mutta siinä voi olla totuus (joskus).”<sup>1</sup> Dokumenttielokuvan tekijän on tiedettävä aiheestaan, päähenkilöstä ja tekeillä olevasta elokuvasta niin paljon kuin mahdollista. Hänen on muodostettava näkemys aiheen totuudesta. Vaikutelma on aina subjektiivinen, muuta mahdollisuutta ei Websterin mukaan ole: ”—elokuvan totuus on parhaimmillaankin vain voimassa oleva totuus siinä ajassa ja sillä hetkellä, jolloin elokuvaa tehdään.”<sup>2</sup> Jollei tekijä tiedä riittävästi, hän on teknisten olosuhteiden armoilla ja tavoiteltu totuus voi jäädä saavuttamatta. Jäsennelty aktualiteetti on eri asia kuin jäsennelty faktualiteetti, joka muistuttaa lähinnä kouluessettä. Webster painottaa jo esseessään tarinan merkitystä elokuvassa. Elokuva ei ole älyllinen vaan emotionaalinen väline, vakuuttaa Webster.<sup>3</sup> Tunteen ja tarinan avulla tekijä välittää näkemyksensä totuudesta. Se on sitä kiinnostavampi mitä selkeämmin se on rajattu. Objektiivinen yleisesitys ei ole elokuva.

Kysyin Doc Point-elokuvafestivaalin Master Class-seminaarissa dokumenttielokuvan totuudesta myös Nick Broomfieldiltä, joka vastasi, että se on hyvin subjektiivinen asia. Hän piti vaarallisena sitä, että jokin elokuva väittäisi olevansa objektiivinen. Elokuva on aina tekijänsä subjektiivinen totuus. Hänestä olisi kiinnostava koe antaa erilaisille dokumenttielokuvaohjaajille sama tilanne ”tallennettavaksi” ja nähdä, kuinka erilaisen elokuvan kukin siitä tekisi.<sup>4</sup>

Elokuvan tekijöiden lisäksi dokumenttielokuvan tutkija Michael Renov ottaa kantaa totuuteen. Renoville dokumenttielokuva on retoriikkaa, joka esittää väitteitä. Nämä voivat olla tosia, toisin kuin todellisuus. Todellisuutta ei voi sijoittaa tosi-epätosi-akselille. Todellisuus vain on. Dokumenttielokuva sen sijaan kuten kaikki muutkin diskursiiviset muodot (retoriikkaan perustuvat) ovat, jos eivät aivan sepitettä (*fictional*) niin kuitenkin sepitteellisiä (*fictive*). Jokainen dokumentaarinen representaatio on poikkeama (*detour*) todellisuudesta audiovisuaalisten merkitsijöittensä kautta (*signifier*). Näillä Renov tarkoittaa kielen, linssin, etäisyyden ja ääniympäristön valintoja. Näin ollen ei-fiktiiviset (*nonfictional*) representaatiot ovat yhtä luovia kuin fiktiot, molemmat voivat luoda tekstinsä ”totuuden”. Erona on vain se, että dokumenttielokuva poimii aineistonsa jokapäiväisen elämän kontekstista, kun taas fiktio tuottaa sen elokuvaesitystä varten.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Webster 1988, 157.

<sup>2</sup> Ibid. 159.

<sup>3</sup> Ibid., 155-164.

<sup>4</sup> Broomfield 25.1.2009, Docpoint Masterclass with Nick Broomfield.

<sup>5</sup> Renov 1993, 7.

Kun Renov puhuu tallennushetken valinnoista ja tekijän totuudesta, André Bazin käsittelee leikkauksen vaikutusta. Hän ylistää ideologisista montaasidokumentaareista Frank Capran ohjaamia *Why we fight*-elokuvia propagandan taiteena:

Nämä ovat abstrakteja, kirkkaasti loogisia elokuvia, jotka paradoksaalista kyllä käyttävät hyväkseen kaikkein historiallisinta ja konkreettisinta dokumentin lajia: uutiskatsausta. Ne ovat lopullisesti vahvistaneet, niin täydellisesti ettei sitä voi kuvitella ylitettävän, että muissa tarkoituksissa kuvattujen dokumenttien jälkikäteen suoritettu montaasi voisi saavuttaa kielen notkeuden ja täsmällisyyden. Parhaat tähänastiset montaasidokumentaarit olivat vasta kertomuksia, nämä ovat kieltä.<sup>1</sup>

Bazin kirjoittaa, että *Why we fight* -elokuviissa kuville on annettu kielen looginen rakenne ja kielelle itselleen valokuvan uskottavuus ja selkeys. Katsojalle luodaan illuusio, että hän on läsnä visuaalisessa näytöksessä, vaikka todellisuudessa kyseessä on sarja epäselviä tapahtumia, joita pitävät koossa vain niihin liittyvät sanat. Elokuvan ääninauha on oleellisin osa teosta.<sup>2</sup> Sen avulla sekavista tapahtumista, jotka on aikaisemmin Toisen maailmansodan uutiskatsausfilmejä varten tallennettu, luodaan loogisesti etenevä kertomus venäläisten ja saksalaisten taisteluista. Irrottamalla alkuperäiset tapahtumat asiayhteydestään ja koostamalla ne uudelleen rakennetaan katsojille montaasin avulla uusi järkeen vetoava merkitys.

Voimmeko silloin sanoa, että meillä on ainakin takuu tekijöiden moraalisisesta rehellisyydestä? Tämä rehellisyys ei missään tapauksessa voi ulottua muualle kuin tarkoitukseen, koska itse keinojen rakenne tekee niistä illusoria.<sup>3</sup>

Bazin osoittaa, kuinka elokuva voi lainata tapahtumia, mutta ne eivät voi todistaa mistään muusta kuin itsestään, omasta historiastaan. Elokuva ei vie historiaa kohti objektiivisuutta, vaan antaa realismillaan uuden lisän illuusion mahtiin.<sup>4</sup> Bazin todistaa omalta osaltaan, kuinka totuus on subjektiivista. Propagandaelokuvassa se ei ole edes tekijän subjektiivinen näkökulma vaan kokonaisen ideologian, jonka palvelukseen tekijä on valjastettu. Otan tämän esiin, koska Bazin osoittaa, kuinka epärehellinen on tämä loistava menetelmä. Totuus on dokumenttielokuvan suuri ihanne, jota jokainen tekijä julistaa. Se taipuu myös tarkoituksenmukaisesti eikä kukaan pääse eroon kontekstistaan. Siksi on tärkeitä todeta totuuden olevan aina subjektiivinen näkökulma. Kun tekijä asettaa subjektiivisuuden varauksen omalle teokselleen hän pakottaa jo sillä katsojat kriittisiksi. Objektiivisuuden harha on aina vaarallinen.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Bazin 1973, 60-61.

<sup>2</sup> Ibid., 61.

<sup>3</sup> Ibid., 62-63.

<sup>4</sup> Ibid., 63.

<sup>5</sup> Yleisradion eläkkeelle jäänyt Moskovan-kirjeenvaihtaja Reijo Nikkilä väitti Tampereen elokuvajuhlilla *Voiko dokumenttielokuvalla muuttaa maailmaa* -keskustelutilaisuuden seminaaripuheenvuorossaan 7.3.2009 tehneensä täysin objektiivisen dokumentin Viron

Carl R. Plantinga summaa teoreettista pohdintaa dokumenttielokuvan totuudesta teoksensa loppuluvussa. Hän lähestyy käsitystä totuudesta negaation kautta. Se että dokumenttielokuvia voidaan syyttää vääristelystä (*misrepresentation*), osoittaa että oikea, tosi on olemassa. Tutkimus ja dokumentaatio ovat käsitteinä merkityksettömiä, jos ne eivät paljasta totuutta tilanteesta tai tapahtumasta. Suhteemme todelliseen maailmaan (*actual world*) ja rationaalisen diskurssin rajoitukset määrittävät, mitä voimme totuudenmukaisesti näyttää, sanoa ja antaa ymmärtää. Jos emme kykene ei-fiktiivisen elokuvan kohdalla arvioimaan niiden väitteiden totuutta, valhetta, objektiivisuutta tai puolueellisuutta, keskustelu rajoittuu steriiliksi muodollisten strategioiden pohtimiseksi.<sup>1</sup>

One of the aims of this book has been to show that "interpretation" and "recording" are not necessarily antithetical, and that the fact that a film has a perspective does not necessarily make it inauthentic or untruthful. If every nonfiction film is made from a perspective, and thus interprets, this by no means rules out the recording function of the camera and sound recorder, and it certainly does not preclude the film from asserting truths through its modeling of the world.<sup>2</sup>

Ei-fiktiivinen elokuva on Plantingan mukaan totuuden ja petoksen, tallentamisen ja manipulaation, ennakoasenteen ja tasapainon, taiteen ja mekaanisen tekniikan, retoriikan ja suoran informaation väline.<sup>3</sup> Koska tekijän valta käyttää dokumenttielokuvaa kaikkeen tähän on suuri, on syytä kysyä heiltä itseltään, mikä on heidän suhteensa totuuteen ja sen vastakohtaan. Käyn tässä luvussa myös läpi dokumenttielokuvan tekemisen syitä, merkitystä ja ohjaajien käsitystä tekijän rehellisyydestä.

#### 4.1. Totuus, epätotuus, valhe

Haastattelussani ohjaaja Jouko Aaltonen määrittelee sanan totuus: Todellisuus on olemassa meistä riippumatta mutta totuus on jonkun esittämä todellisuuteen kohdistuva väite. Absoluuttista totuutta ei ole olemassa, koska väite on aina jonkun sanoma tai ilmoittama ja voi olla enemmän tosi tai epätosi. Valehtelemisenkin on mahdollista. Dokumenttielokuvan kohdalla on hyvin relevanttia kysyä, ovatko taiteilijoiden esittämät väitteet todenmukaisia vai eivät. Lisärajoitukseksi tähän tulee vielä se, että vastaanottaja tulkitsee väitteen omalta

---

patsaskiistasta. Ironista, että näin väittää nimenomaan suomettumisen ajan tiedonvälittäjä Neuvostoliitosta. Dokumenttielokuvaohjaajat eivät näin sanoisi.

<sup>1</sup> Plantinga 1997, 220.

<sup>2</sup> Eräs tämän teoksen tarkoitus on ollut osoittaa, että "tulkinta" ja "tallentaminen" eivät välttämättä ole vastakohtia. Se että elokuvalla on näkökulma ei välttämättä tee siitä epäaitoa tai valheellista. Jos jokainen ei-fiktiivinen elokuva on tehty näkökulmasta käsin ja siten tulkintaa, tämä ei mitenkään sulje pois kameran tai äänilaitteen tallentamisen funktiota eikä se todellakaan estä elokuvaa väittämästä totuuksia sen muotoileman maailman kautta. Ibid., 221.

<sup>3</sup> Ibid., 222.

kannaltaan. Esimerkkinä Aaltonen käyttää elokuvaansa *Kusum*, jossa parantaja Baghatille henget ovat todellisia ja siinä mielessä totta. Elokuvan länsimaiselle katsojalle ne eivät välttämättä ole tätä. Totuutta joudutaan näin punnitsemaan aina sen omassa yhteydessään.

Totuuden vastakohta Aaltoselle on "vale". Elokuvantekijöillä ja ihmisillä voi olla tosiasioihin kohdistuvia väitteitä, jotka he tietävät vääriksi. Ja jos elokuvantekijä väittää jotakin, jonka itse tietää todellisuuden vastaiseksi, silloin kyseessä on "vale". Ongelmana on se, että väitteitä on esitettävä, koska muuten ei voi kommunikoida, mutta viime kädessä ei välttämättä ole varmuutta niiden todenperäisyydestä. Aaltonen sanoo, että jos elokuvantekijät hyvässä uskossa ja omaan kykyynsä ja havaintoihinsa perustuen uskovat väitteet tosiksi, silloin he ovat vilpittömiä ihmisiä ja elokuvantekijöitä. Jos taas he tietävät, että ne eivät ole tosia, silloin he ovat moraalittomia ihmisiä ja huonoja elokuvantekijöitä.

Dokumenttielokuva on Aaltosen mukaan hyvin tehokas keino valehteluun. Sen voima on siinä, että se on toden tai todellisuuden näköistä ja sen illuusio todellisuudesta on hyvin vahva. Jokainen elokuvantekijä tietää, miten helppo elokuvalla on valehdella. Leikkauksen on mahdollista muokata todellisuutta enemmän tai vähemmän. Hän kutsuu harmaaksi vyöhykkeeksi pohdintaa siitä, minkä kokoinen todellisuuden elementtien manipulaatio on luvallista ja ilmaisuun laskettavaa ja missä ylitetään raja, jonka jälkeen siirrytään valehtelun puolelle. Moraali on tapauskohtaista ja venyvä. Kronologian Aaltosen mukaan saa rikkoa, jos kohtauksen kokonaisidea ja ajatus tulevat sen avulla selkeiksi. Mutta samalla siinä väitetään katsojalle, että kuvien ja tapahtumien järjestys on ollut toinen kuin todellisuudessa. Jos kysymys ei ole oleellisesta asiasta, tämä rikkominen on hyväksyttävää. Mutta jos kronologian sekoittamisella elokuvantekijä luo katsojille ratkaisevassa asiassa väärän tulkinnan, sitten se on valehtelua. Tämä on eräs käytännön eettisistä kysymyksistä, joita tekijä joutuu koko ajan miettimään dokumenttielokuvaa tehdessään.

Pia Andell määrittelee totuuden niin, että samoin kuin todellisuus se lähtee jostakin. On vain erillisiä totuuksia. Elokuvissaan hän pyrkii siihen, että niissä on se, jonka hän näkee totuudeksi. Hän ei halua tehdä dokumenttielokuvia, jotka silottelisivat totuutta tai pimentäisivät sen, esim. kertoisivat henkilöstä hyvää, jos hänessä ei ole sitä. Totuus on hänelle sitä, että on rehellinen. Asiat huomioon ottaen totuus on hänelle itselleen oikea tulkinta siitä, mitä joku on tai mitä on tapahtunut tai mistä on kysymys.

Totuuden vastakohta on Andellille "ei-totuus", se että väittää asioista jotakin sellaista, jonka tietää olevan toisin. Se ei välttämättä ole faktojen väärin käyttämistä, vaan se voi olla myös jonkun puhdistamista mustavalkoiseksi tai mustaksi väittämistä. Andell kertoo esimerkin: jos jollekulle henkilölle ikään kuin isommassa kuviossa käy huonosti mutta esimerkkihenkilölle ei

kyseisessä tilanteessa juuri sillä kertaa käynyt näin ja sitten (elokuvassa) annetaan ymmärtää, että hän teki ratkaisunsa, joiden seurauksena hänelle kävi huonosti. Andell ei ryhtyisi tähän vaikka hän tietäisikin, että yleensä näin ihmisille kyseisessä tilanteessa käy mutta juuri tämän yksittäisen ihmisen kohdalla ei käynyt. Hän on vastuussa tälle yksittäiselle ihmiselle. Andell ei siis suostuisi muuttamaan yksityisen ihmisen kohtaloa elokuvan väitteeseen paremmin sopivaksi, jos todellisuudessa tämä kohtalo ei tätä ole.

Totuudellisuus on Andellille totuuden kertomista dokumenttielokuvan keinoin. Hän arvelee, että toimittajatausta vaatii häntä olemaan vielä keskimääräistä enemmän sidoksissa totuuteen, niin että se menee elokuvan tekemisen ohi. Faktojen ja lineaarisuuden on hänen mukaansa oltava oikein. Hän sanoo ripustautuvansa kronologiseen järjestykseen:

Olisi kamalaa, jos jäis kiinni siitä, että väittää, että asiat tapahtuivat näin vaikka eivät tapahtuneetkaan.

John Webster erottaa toisistaan empiiriset totuudet, jotka ovat todistettavissa, ja oman logiikan mukaiset totuudet, jotka saattavat olla pielessä. Dokumenttielokuvassa ei ole yhtä ainoata totuutta, vaan se on riippuvainen kuvauksen ajankohdasta ja paikasta, ihmisistä, joiden kanssa sitä tehdään ja miten heidän kanssaan tullaan toimeen. Kyseessä on aina tekijän tulkinta totuudesta tai osatotuudesta. Yhdessä teoksessa ei voi koskaan kertoa koko totuutta, ellei se ole hyvin yksinkertainen asia. Totuus on aina osa jostakin kokonaisuudesta, jonka tekijä valitsee joka on hänen mielestään tärkein. Totuuden vastakohta on Websterin mielestä "valhe". Webster myös pohti, voiko elokuvassa mahdollisesti olla osavälheitä, niin että se ei olisi kokonaan valhetta, jos ei tottaakaan. Oleellisinta hänestä kuitenkin on se, että kyseessä on aina tekijän tulkinta ja osa totuuden osasta.

Jaakko Virtanen sanoo, että totuus on se, minkä kukin kokee elämäntilanteessaan todeksi niillä tiedoilla, joita hänellä sillä hetkellä on. Käytännössä hän sanoo huomaavansa, että asiat eivät kahden vuoden kuluttua tarkasteltuina välttämättä ole enää niin kuin tekohetkellä kuvitteli. Totuutta voi hänen mukaansa vain lähestyä tangentiaalisesti mutta sitä ei koskaan saa kiinni. Totuus on pyrkimys mutta absoluuttiseen totuuteen ei voi kukaan päästä, koska se muuttuu joka hetki.

Totuuden vastakohta on hänelle "epätosi". Jos valhetta toistaa riittävän usein, se muuttuu todeksi, sanoi hänen mukaansa jo Joseph Göbbels. Propaganda on siis tätä "epätotuutta", jota tehdään omien päämäärien saavuttamiseksi, vaikka tiedetään, että se on ristiriidassa totuuden kanssa. Esimerkiksi hän ottaa Natsi-Saksan, jossa meneteltiin näin ihan tietoisesti, kuten muuallakin. Natsi-Saksasta meillä vain on paljon tietoa historian kulun vuoksi ja siksi se on helppo ottaa esimerkiksi.

Virtasen mukaan dokumenttielokuva on tekijän ja hänen työtovereidensa ymmärryksen armoilla. Tekijöiden pitää olla herkkiä sille, mitä tapahtuu todella. Onko esimerkiksi se, mitä päähenkilölle tapahtuu hänen mielestään sama kuin se, mitä tekijä näkee? Koska dokumenttielokuvassa ollaan tekemisissä todellisten ihmisten kanssa ja kuvataan heidän elämäänsä, siihen liittyy hyvin hienovaraisia kysymyksiä, jos tekijän ja hänen työtovereidensa kuva päähenkilöstä on erilainen kuin henkilön itsensä. Tekijällä on toisaalta oikeus tehdä elokuva ja levittää sitä kautta omaa näkemystään ja sanomaansa mutta vastuu todellisuudesta tai sen vääristelystä on Virtasen mukaan kauhea. Tekijä on vastuussa niille ihmisille, joita hän kuvaa. Virtanen ei ole koskaan joutunut suoraan konfliktiin mutta hän on joskus joutunut kokemaan avoimestikin esitettyä tyytymättömyyttä. Se on hänelle äärimmäisen tuskallinen tilanne, koska tekijä joutuu kysymään itseltään, onko menetellyt väärin ihmistä kohtaan. Hänen mukaansa se on vuosi vuodelta vaikeampaa ja tekee uuden elokuvan aloittamisen yhä raskaammaksi. Nuorena taiteellinen kunnianhimo ja oma esille tuleminen tarve teki tästäkin kysymyksestä hänelle helpomman.

#### **4.2. Syy tehdä dokumenttielokuvia ja niiden merkitys**

Jouko Aaltoselle dokumenttielokuvien tekeminen on jatkoa maailman havaitsemiselle ja sen ymmärtämään pyrkimiselle. Tämä tekeminen on hänen persoonalleen sopiva havaitsemisen, ymmärtämisen ja sen ilmaisemisen muoto. Aaltonen on kokeillut myös fiktion tekemistä mutta se on hänelle enemmän speaktaakeli, jossa pikemminkin luodaan todellisuutta kuin pyritään ymmärtämään olemassa olevaa. Dokumenttielokuvan tekeminen on hänestä hauskeempaa ja vapaampaa, koska rakenteet ovat kevyempiä. Siihen liittyy lisäksi avoimuus, koska seurantatyypissä elokuvassa ei voi koskaan tietää tarkasti etukäteen, mitä tapahtuu. Sen miettimisen ja ennakoimisen sekä todellisuuden tarjoamien yllätysten välillä on jännittävä peli. Joskus se on sietämätöntä mutta aika usein se on hänestä hauskaa. Hyvä ja huono onni vaihtelevat. Pitkään dokumenttielokuvia tehneenä tietää, että toisinaan tulee elokuvan kannalta hyviäkin yllätyksiä.

Aaltosen asenne omien dokumenttielokuviensa merkitykseen on uran aikana muuttunut realistisemmaksi. Tekijä elää aika paljon palautteesta, jonka saa elokuvistaan. Toiset teokset puhuttelevat katsojia enemmän kuin toiset eikä tätä välttämättä tiedä elokuvaa tehdessään. Sitä on joskus tekijän hyvinkin vaikeata ennakoida. Erityisesti sitä on vaikea laskelmoida. Mutta kokemuksen myötä Aaltonen osaa ehkä hiukan enemmän arvioida elokuviensa vastaanottoa ja sitä, minkälaisia reaktioita ne herättävät ihmisissä.



Esimerkkinä elokuvasta, joka on vaikuttanut keskusteluun Aaltonen mainitsee *Kenen joukoissa seisot* -teoksen, joka osallistui 1970-luvun trauman purkuun. Siihen asti oli käyty syyllistävää keskustelua ja kun tämä elokuva ei ikään kuin suostunut lähtemään mukaan sellaiseen, se toi tähän keskusteluun uusia sävyjä. Omalta pieneltä osaltaan elokuvat voivat sopivaan aikaan ja paikkaan tullessaan hiukan muuttaa maailmaa.

Pia Andell sanoo tekevänsä dokumenttielokuvia, koska hänellä ei ole mitään erityistaitoa mutta hän tietää monesta asiasta vähän ja hänellä on suuri uteliaisuus. Hän pitää ihmisistä ja hänellä on melko laaja yleissivistys ja kyky kertoa tarinoita ja ajatella niitä visuaaliselta kannalta. Lisäksi hänellä on rytmiä. Kaikkea tätä voi käyttää elokuvanteossa hyödyksi. Lisäksi haaste säilyy aina, koska maailma, johon tekijä sukeltaa muuttuu aina, ja keinojen pitää muuttua sen mukana. Andell ei ole koskaan tehnyt dokumenttielokuvia halusta parantaa maailmaa. Hänellä on sen sijaan halu kertoa tarinoita. Mukana on myös pieni tasa-arvon elementti: Kaikki ihmiset, kuten kaikki arkipäiväinen ja pieneltä tuntuva, ovat sen arvoisia, että heistä voisi tehdä dokumentin, ei välttämättä kovin pitkää mutta elokuvan kuitenkin.

Andellin mukaan hänen dokumenttielokuvansa eivät ole vaikuttaneet suuressa mittakaavassa ”—ei semmoisessa, että lakialoite Pee Andellin dokumenttielokuvan pohjalta.” Mutta hän tietää saaneensa muutamilla elokuvillaan ajattelun myrskyn tai aallon alkamaan, esimerkiksi kysymyksellä ihmisen paikasta sisaruussuhteessa. Joskus katsojat tulevat myös sanomaan sen hänelle. Yksittäiset ihmiset ovat hetkellisesti alkaneet pohdiskella omaa elämäänsä, suhtautumistaan tai taustojaan. Toinen esimerkki ajatuksia nostattaneesta elokuvasta Andellilla on *Maailmassa*, koska siinä oli kokemuksia ihmisiltä uskonnollisista yhteisöistä ja ne kokemukset olivat siirrettävissä elokuvan henkilöiden elämästä katsojien omaan elämään. Humoristinen dokumenttielokuva *Laiva* herätti Suomessa pohdiskelua kansakunnan olemuksesta. *Hetket jotka jäivät* toimi puolestaan kansainvälisesti. Ihmiset myös muualla kykenivät ymmärtämään isovanhempiaan, jotka olivat kokeneet sotia ja pakolaisuutta. Tämä tarina oli siirrettävissä paitsi muihin maihin myös siihen, miten se heijastui seuraaviin sukupolviin.

Andell myöntää, että ihmiset peilaavat dokumentteja voimakkaammin omaan elämäänsä kuin fiktioita. Andell tulkitsee tätä niin, että ihmiset virittyvät vastaanottamaan tosiasioihin perustuvaa, todellista tarinaa. Se että jollekulle on todella tapahtunut elokuvan näyttämällä tavalla, herättää ajatuksen, että itsellekin olisi voinut käytä näin.

Kuten on jo käynyt ilmi, John Websterille keskeistä on halu kommunikoida, viestittää ideoita ja käsityksiä maailmasta. Pelkästään se, mitä tekijä ajattelee ei ole kiinnostavaa. Tärkeätä on

tekijän tulkinta siitä, mitä muut ajattelevat. Elokuvan tekemisessä ei ole yhtään samanlaista päivää. Joka kerta täytyy aloittaa alusta, opiskella paljon uutta ja nähdä asioita uudesta näkökulmasta. Hänestä on kiihtovaa se, että tekijän on yritettävä ymmärtää, miten muut näkevät jonkun asian. Webster aloitti elokuvien tekemisen 21-vuotiaana nuorena aikuisena. Hän oli silloin hyvin kiinnostunut ihmisistä yksilöinä. Hänestä osa aikuistumista oli kiinnostus siihen, miten muut aikuiset näkevät maailman. Siitä mielenkiinto suuntautui ihmiseen osana yhteiskuntaa, yhteiskunnan rakenteisiin. Tällä hetkellä Websteriä kiinnostaa eniten, miten ihminen istuu luonnon isompaan kaareen. Elokuvan tekijänä on saanut nähdä paljon erilaisia tapoja elää ja olla aikuinen, olla ihminen. Ajattelun evoluutio on kehittynyt yksilöstä yleiseen.

Websterin mukaan elokuvan arvo punnitaan vasta viisi vuotta sen valmistumisen jälkeen. Silloin vasta voidaan päätellä, kuinka universaali on sen tapa kertoa, puhutteleeko se. *Pölynimurikauppiat* muistetaan edelleen, vaikka sen aloittamisesta on 17 vuotta. Se että se koskettaa yhä, kertoo sen olevan edelleen pieni pala elämää. Se osoittaa, että Webster on onnistunut kommunikoimaan katsojan kanssa ja vangitsemaan todellisen ihmisen elämää siihen.

Webster uskoo, että dokumenttielokuvalla voi muuttaa maailmaa. Hän sanoo, että sitten kun lakkaa uskomasta tähän, hän lopettaa elokuvien tekemisen. Niitä ei voi tehdä rahasta eikä glamourin takia. Hänen mukaansa olisi lukemattomia helpompia tapoja ansaita elantonsa kuin lähteä joka kerta tyhjästä hankkimaan rahoitusta. Elokuvan tekeminen vaatii suurta henkistä kestävyyttä ja pettymysten kestämistä. Takapakkeja tulee paljon. Yleensä tekoprosessiin menee kahdesta kolmeen vuotta elämästä. Siksi syy tehdä elokuvia on halu muuttaa maailmaa. Tähän riittää yhden ihmisen muuttaminen, ehkä kahden tai kymmenen, aina kuitenkin enemmän kuin pelkästään hän itse. –Hän toteaa, että sinä päivänä, kun hän lakkaa ajattelemasta näin, hän ryhtyy timpuriksi, ammattiin, jolla on todella merkitystä.

Webster on halunnut elokuvillaan käsitellä ihmisiä, joihin liittyy katsojien voimakkaita ennakkoluuloja. Hän haluaa näyttää perusihimillisyyden näiden ennakkoluulojen takana. Se lisää ymmärrystä toista ihmistä kohtaan, yleistä suvaitsevaisuutta. Erityisesti hän nyt toivoo, että viimeisin elokuva *Katastrofin aineksia* aiheuttaisi konkreettisia muutoksia. Elokuvan tekemisen aikana hän sai kuulla, että jos jokainen elokuvan nähnyt - televisioesityksen jälkeen yli miljoona ihmistä - ajaisi yhden kauppamatkan markettiin vähemmän autolla, se vähentäisi hiilidioksidipäästöjä n. tuhat tonnia. Se on enemmän kuin Websterin perhe pystyy koko elämässään säästämään. Tällä elokuvalla on hyvin konkreettinen muutostavoite.

Jaakko Virtanen kertoo tekevänsä dokumenttielokuvan sitten, kun jokin asia on muuttunut niin pakkomielteeksi, että se on pakko tehdä. Jokainen hänen tekemänsä elokuva on ylittänyt

sellaisen kynnyksen, että hän ei ole päässyt ajatuksesta enää eroon. Ainoastaan kerran hän on tehnyt tilaustyön ja se oli hänestä hyvin vaikeata. Hän joutui tässä tilanteessa miettimään pitkään myös eettisiä asioita ennen kuvaamista.<sup>1</sup> Virtanen sanoo, että nuorempana syttymisen prosessi oli hyvin lyhyt ja hän näki nopeasti, miten aiheesta syntyy tarina. Nykyisin, kun hän tietää, kuinka kuluttavaa dokumentin tekeminen on, voi mennä monta vuotta ennen kuin aihe on vaivannut niin kauan, että ”sitten on pakko tehdä kuleksimasta päästä pois, että vapautuu vaan siitä tuskasta, että on joskus keksinyt senkin aiheen!” Hänestä olisi suorastaan parempaa, jos niitä aiheita ei enää tulisi.

Virtanen kertoo esimerkin subjektiivisen dokumenttielokuvansa<sup>2</sup> synnystä. Hän oli miettinyt orpous-aihetta jo 19-vuotiaasta lähtien ajatellen, että siitä syntyy romaani. Aloituksia oli yli kymmenen. Virtanen tiesi, että tämä kokemus oli käsiteltävä:

—senhän voi käsitellä joku ihminen niin, että maksaa omakotitalon ja menee psykoanalyysiin, mutta mulle se on paljon luontevampaa, että mä teen siitä sitten lopulta elokuvan—

40-vuotiaana hän lopulta teki elokuvan aiheen ytimeä ja omasta itsestään yritettyään jo sitä ennen aiheen vierestä. Hän teki elokuvan yksin itselleen, ”—törkeen itsekkäistä lähtökohdista ja se vapautti mut ihmisenä kauheesti ja tekijänä.” Elokuva puhutteli sitten monia muita läheisensä menettäneitä. Tämän prosessin jälkeen Virtanen kysyy nyt itseltään, kannattaako enää mitään tehdä, kun tämä elokuva on vihdoinkin tehty. Se tyhjensi hänet moneksi vuodeksi. Nyt alkavat historialliset aiheet kiinnostaa, kun hän on vapautunut psykodraamasta.

Virtanen sanoo muuttuneensa skeptisemmäksi elokuviensa vaikutuksen suhteen:

Nuorempana sitä kuvitteli olevansa kovinkin tärkeä tappi ja luuli että nää tällaiset elokuvat on kovinkin merkityksellisiä ja niillä voi saada jotain erityistä aikaan.

Television ohjelmatarjonta on tehnyt hänet kyyniseksi. Ohjelmaa on niin paljon, sähköisen viestinnän tulva on niin suuri, että mikään ei enää vaikuta siten kuin aikanaan kuvat Vietnamin sodasta tai Biafran nälkiintyneistä lapsista. Kukaan ei hänen mukaansa enää radikalisoitu ja lähde kadulle, yhteiskunnat eivät järky eikä sotaa käyvässä maassa synny voimakasta rauhanliikettä tai valtajärjestelmän kyseenalaistamista. Toisaalta hän pohtii, että amerikkalaisten sotaväsymys Irakin sotaan tulee sähköisen median kautta. Omakohtaisesti Virtanen sanoo, että joskus voi elokuvansa tv-esityksen jälkeen saada muutaman positiivisen puhelinoiton ja joku ihminen ehkä saa helpotusta tai apua itselleen elokuvasta. Sen enempää hän ei enää odota.

---

<sup>1</sup> Kyseessä on *Rakastaa, rakastaa, ei rakasta*-elokuva, joka kertoo vammaisten seksuaalisuudesta.

<sup>2</sup> *Minä kirjoitan teille täältä maan päältä*, vanhempien kuolemaa käsittelevä elokuva.

Esimerkkinä elokuvan konkreettisesta vaikutuksesta hän kertoo varakkaasta soittajasta, joka halusi lahjoittaa päähenkilölle suoraan rahaa. Tuotantoyhtiö hoiti asian ja päähenkilön identiteetti säilyi suojattuna.<sup>1</sup> Hänen sosiaalista aiheista tekemänsä elokuvat ovat joskus vaikuttaneet omilla piireissään esimerkiksi hoitoyhteisössä. Mutta Virtasen mukaan yhdellä dokumenttielokuvalla ei ”liikuteta vuoria” eikä se ole tarkoitukseen. Jos dokumenttielokuvat puuttuisivat television ohjelmatarjonnasta, paljon menetettäisiin:

--jos meille jäis ainoastaan poliisisarjat ja uutiset ja ajankohtaisohjelmat, mitä sinne jäis, nää napanheitot.

#### 4.3. Tekijän rehellisyys ja tekemisen rajoitukset

Kysymykseen, onko käsitys tekijän rehellisyydestä muuttunut uran aikana, Jouko Aaltonen vastaa omaksi yllätykseksensä, että se on muuttunut positiiviseen suuntaan. Osittain tähän vaikuttaa se, että hän haastatteli omaan tutkimukseensa tekijöitä ja sen kautta sai aikaan hyvän käsityksen heistä. Tekijät pohdiskelevat vakavasti eettisiä ja moraalisia ongelmia elokuvia tehdessään ja ovat valmiita ottamaan vastuuta. He suhtautuvat hyvin vakavasti siihen tehdessään. Se ei Aaltosen mukaan tarkoita sitä, etteivätkö tekijätkin joskus valehtelisi tai kohtelisi välillä väärin elokuviansa esiintyjä. Kokonaisuudessa tätä tapahtuu kuitenkin hänestä hämmästyttävän vähän. Yleensä ollaan hyvin tietoisia dokumenttielokuvaan liittyvistä eettisistä ongelmista.

Aaltonen toteaa, että dokumenttielokuvan tekijät ovat ”varsinaisia pulmusia” verrattuina journalisteihin. ”Niin rehtiä porukkaa, että alta pois.” Syyksi tähän hän arvelee sen, että 1990-luvulla syntynyt luovan dokumenttielokuvan konseptiin liittyy hyvin voimakkaasti henkilökohtaisuus. Dokumenttielokuvaohjaaja on taiteilija, jolla on näkökulma kohteeseensa ja todellisuuteen. Kun se on henkilökohtaista, siitä seuraa henkilökohtainen moraalinen vastuu niistä keinoista, joilla hän kohtelee kuvaamiaan ihmisiä. Toinen, vaikkakin tämän rinnalla toisarvoinen syy, on vastuu katsojille, koska tekijät esittävät oman näkemyksensä maailmasta. Aaltonen arvelee myös, että eräänä syynä tähän rehellisyyteen voi olla se, että joukko on pieni. Hän tarkoittaa tällä ”taidetta tekevien”, televisiosta riippumattoman luovan dokumenttielokuvan kenttää, joka on aika pieni ja homogeeninen. Se jakaa saman arvomaailman. Kun sinne on kehittynyt eettinen lähestymistapa, se tulee pienessä ryhmässä helpommin vallitsevaksi. Journalismin kenttä taas on aika laaja, siellä on ääripäässä *Seitsemän päivää* -lehti ja toisessa ääripäässä hyvinkin institutionalisoitua toimintaa, esim. *Journalisti*-lehti. Koska kenttä on niin paljon laajempi, siellä veloo hänestä erilaisia toimintatapoja.

---

<sup>1</sup> *Kahdeksan kohtaloa* -elokuva, joka kertoo sosiaalitoimiston asiakaskäynnistä.

Pia Andellin käsitys rehellisyydestä on muuttunut väljemmäksi. Alussa hän ei voinut hyväksyä mitään, mikä oli väärässä järjestyksessä. Edelleen hän sanoo olevansa siihen aika kiinnittynyt. Mutta tällä hetkellä hän hyväksyy monia ja erilaisia toimintatapoja. Vaikka hän ei itse niitä käyttäisikään, hän sallii sen toisille, jopa hyvinkin fiktiivisesti rakennetut maailmat. Hän myöntää myös jonkin verran itsekin käyttäneensä sitä. Se ei ole varsinaisesti epärehellisyyttä mutta ei aivan tottakaan. Rehellisyys on hänen mielestään enemmän suhteessa näkemykseen ja henkilöihin, manipuloiko heitä tekemään tiettyjä asioita vai ei:

—ehdottaisinko heille, että nyt mennäänkin ja tehdään semmoinen kohtaus, missä sä sukellat tuonne jostain Suomenlinnan kallioilta ja löydät merenpohjasta kengän, että tehtäisiinkö tuommoinen kohtaus? Niin, tuommoiset olis mulle vaikeita.

Hän sanoo, että kaikki, mitä hän yleensä ehdottaa, perustuu siihen, mitä hän tietää valmiiksi kyseisen henkilön elämästä. Asiat ovat sellaisia, joita henkilö on jo itsekin tehnyt. Hän jättää lisäksi aina suuren tilan sille, haluaako henkilö vai ei tai häntä ei kiinnosta tehdä niin. Rehellisyys ja totuudellisuus ovat Andellin mukaan hyvin lähellä toisiaan. Tekijän pitää elää lopputuloksen kanssa ja suhteessa henkilöihinsä, joiden myös pitää elää sen kanssa. Jos lopputulos on henkilöiden mielestä väärin, silloin tekijä on Andellista epäonnistunut ja ollut jossakin suhteessa epärehellinen.

John Webster ei ole juurikaan muuttanut käsitystään siitä, mitä se oli jo hänen kirjoittaessaan esseensä v. 1988. Hänelle tärkeintä on rehellisyys yleisölle. Joskus tekijän on oltava kertomatta asioita päähenkilöille. Erityisen vaikeata se oli viimeisen elokuvan kohdalla, kun mukana olivat oma vaimo ja lapset. Webster kertoo kahdesti asettaneensa ohjaajan ennen aviomiestä niin, että hän panttasi tietoa vaimoltaan, jotta sai kamerat paikalle. Sellaista joutuu hänen mukaansa joskus tekemään, koska tekninen väline vaatii sen. *Katastrofin aineksia* -elokuvassa hänen metodinsa oli yleensä se, että hän ei itsekään ottanut asioista selvää ennen kuin oli perheensä kanssa. Biodieselibisnes oli ainoa, jossa hän sanoo syyllistyneensä siihen.

Webster kertoo toisestakin esimerkistä, *Don't tell Daddy* eli *Tissit ja tango* -elokuvan päähenkilöinä oli ihmisiä, jotka toimivat väärin. Moraalinen dilemma syntyi siitä, että yleisölle piti pystyä kertomaan, miten nämä toimivat väärin eikä sitä voinut sanoa näille henkilöille. Webster ei ehkä enää tekisi sellaisia elokuvia, joissa joutuu tähän tilanteeseen. Kyseisen elokuvan maailma ja siellä liikkuvien ihmisten todellisuus oli sellainen, että he kantoivat aseita. Nykyään hän ei saattaisi itseään enää sellaiseen tilanteeseen, jossa joutuu olemaan niin epärehellinen elokuvan henkilöille. On petos, jos ei voi puhua asioita auki sen pelossa, että menettää tilanteen kuvata. Joskus sitäkin kuitenkin hänen mukaansa vaaditaan, jotta saa elokuvan tehdyksi.

Vaikein kohtaaminen Websterin uralla on ollut Intiassa kuvattun elokuvan pedofiliakohtaaminen.<sup>1</sup> Oikea ratkaisu hänen mielestään olisi ollut lopettaa kuvaukset siellä ja hoitaa näille lapsille sijaiskoti ja rahoitus siihen. Mutta jos tekijä siihen ei pysty muuttamaan todellisuutta, toiseksi paras vaihtoehto hänestä on tehdä siitä elokuva. Se loppujen lopuksi määritteli koko elokuvan rakenteen. Webster oli ollut todistamassa tätä tapausta, joka on siellä hyvin yleinen ja suuri osa aihetta, josta hän oli kertomassa. Siksi hän päätti, että tätä kohtausta ei voi sensuroida tai jättää pois vain siksi, että se saattaa hänet tekijänä huonoon valoon ja tuntuu hänestä pahalta. Rehellisyys elokuvantekijänä ei Websterin mielestä ole samaa kuin rehellisyys normaalissa inhimillisessä länsimaalaisessa käyttäytymisessä. On palveltava myös välineen ehtoja. Jos ihmiset lukevat lehdestä pedofiiliasta ja näkevät ajankohtaisohjelmista seksiturismista ja lapsiprostituutiosta, eivät he ymmärrä sitä tunteella. Dokumenttielokuvan voima on siinä, että se pakottaa ihmiset ymmärtämään ja muistamaan kokemansa tunteen. Webster sanoo ajatelleensa, että jos katsojat joka kerta, kun mainitaan lapsiprostituoidut ja pedofiilia, muistavat ne tytöt ja sen kohtaamisen, se on voimakkaampaa kuin sen lukeminen jostakin.

Et sekin mun mielestä on elokuvaa ja se on taidetta, et se on viestittämistä tunteella.

Jaakko Virtanen ei halua vastata rehellisyydestä kenenkään muun kuin itsensä puolesta. Kaikissa ammattiryhmissä on hänen mukaansa epärehellisyyttä. Itseään hän kutsuu mustavalkoiseksi idealistiksi, jolle yltiöpäinen rehellisyys on aina ollut tärkeätä. Hän on joskus jopa sanonut ääneen asioita, jotka eivät ole elokuvan tekemiselle hyväksi sillä hetkellä mutta pidemmällä aikavälillä ne ovat vahvistaneet luottamusta. Jos päähenkilöiden kanssa ”pelaa väärillä korteilla” eikä ole luottamuksen arvoinen, siitä jää Virtasen mukaan jossakin vaiheessa kiinni ja sitten koko elokuva romahtaa.

Esimerkiksi hän ottaa elokuvansa *Miehen mitta*, jossa ensimmäistä kertaa puhuttiin julkisesti miesten potenssihäiriöistä. Muutamaa kuukautta aikaisemmin oli Viagran tulon myötä ollut ensimmäisiä alatyylisiä juttuja iltapäivälehdissä ja Virtanen oli sanojensa mukaan ensimmäinen maailmassa, joka teki tästä aiheesta asiallisen dokumentin. Silloin hän kertoi sanojensa mukaan juurta jaksaen kaiken asiaan liittyvän päähenkilöille, jotta he varmasti tiesivät, missä olivat mukana ja saattoivat viime hetkeen asti pyörtää päätöksensä. Sen seurauksena kuvauksiin syntyi harvinaisen hyvä ilmapiiri eikä prosessista ole tähän päivään mennessä tullut mitään negatiivista palautetta. Elokuvassa esiintyneet ihmiset antoivat

---

<sup>1</sup> Kyseessä on elokuva *Valon ja varjon huoneet*, jossa n. kymmenvuotiaat tytöt ottavat vastaan aikuisen miehen seksiä varten. Elokuvassa näytetään hinnasta sopiminen ja se, kuinka mies vetäytyy toisen tytön kanssa verhon taakse.

kasvonsa asialle täysin tietoisina siitä, mitä tuleman pitää. Virtanen ei painostanut heitä, korkeintaan kehotti olemaan tulematta, jos oli pienikin epäily osallistumisesta. Tämän elokuvan tuotanto oli siitäkin poikkeuksellinen, että kaikki pysyi koko ajan aikataulussa ja leikkausaika jopa alitettiin kymmenellä päivällä.

Virtasen mukaan rehellisyydestä on elokuvan teossa pelkkää hyötyä. Kun tekijä pitää, mitä on luvannut eikä lupaa enempää kuin, mihin pystyy, niin silloin työ onnistuu. Uransa alusta hän tunnustaa epäammattimaista asennetta ja epämääräisyyttä tekemisessään. Epärehellinen hän ei sano koskaan olleensa mutta jos on taiteilijana epävarma eikä ohjaajana osaa kertoa, millä tavalla pitää toimia ja esimerkiksi pidentää sen vuoksi kuvauspäiviä, se kostahtuu. Kun ohjaajan rooli ei alussa ole riittävän selvä, leviää sumuinen ilmapiiri, jossa on epävarmuutta. Mutta Virtasen mukaan kukaan ei mielellään muistele ensimmäisiä töitään, ”ei edes Chris Marker Suomessa vuonna -52.”<sup>1</sup>

Dokumenttielokuvan tekemistä ei kenenkään haastatteleman ohjaajan mukaan rajoita kaupallisuus, mutta jokaisella on silti vaatimuksia, joiden pitää täytyä, jotta elokuva voidaan tehdä. Aaltoselle näitä on kaksi, yleisökontakti ja se, saako aiheesta hyvän dokumenttielokuvan. Yleisön jolle teos suunnataan, tulee olla riittävän kokoinen. Aiheen tulee puhutella yleisellä tasolla ihmisiä, jotta se löytää katsojansa. Aaltonen miettii, onko aihe sellainen, että sen voi viedä Tv2:n *Dokumenttiprojektiin* tai rahoittaako Avek tai Elokuvasäätiö sitä. Se ei toisaalta ole hänestä aina hyvä asia, koska jos tekijät alkavat ennakoida rahoittajien päätöksiä, elokuvat alkavat muistuttaa toisiaan. Siitä pitäisi siksi hänen mukaansa tempautua irti. Toisaalta on pakko miettiä, että mikä aihe tahansa ei löydä yleisöään eikä sen seurauksena sitten rahoitustaan.

Andell miettii elokuvaa suunnitellessaan käyttäjäystävällisyyttä: aiheen tulee kommunikoida useamman ihmisen kanssa. Se ei tarkoita sitä, että hän myisi periaatteitaan saadakseen katsojia vaan sitä, että asia pitää ilmaista mahdollisimman monelle ymmärrettävällä tavalla vaikka sitten rautalangasta vääntäen.

Webster ei ole koskaan joutunut muuttamaan elokuvansa sisältöä rahoitusta saadakseen mutta slotteja, pituuksia ja ostajaa joutuu kyllä miettimään ja se vaikuttaa kokonaisuutoon. Jos rahoitus tulee 59-minuuttiselle elokuvalle, hän miettii tarinan niin, että se mahtuu mittaan. Toisinaan käy taas niin, että ohjaaja osoittaa rahoittajalle, että ainesta on pidempäänkin. Näin kävi esim. Intiasta kertovan elokuvan kohdalla. Websterille on tärkeitä, että

---

<sup>1</sup> Marker teki ensimmäisen elokuvansa *Olympia 52* Suomesta. Nimensä mukaisesti se kertoo Helsingin olympialaisista.

mahdollisimman moni näkee hänen elokuvansa. Jos aihe on ohjaajalle tärkeä ja hän itse uskoo siihen palavasti ja taistellen viettää kolme vuotta elämästään sen parissa, sen seurauksena tämä haluaa, että sen näkee myös suuri joukko ihmisiä. Mutta Webster ei sano koskaan ajattelevansa, että tekisi mahdollisimman populistisen elokuvan. Katsojia hän kyllä aina ajattelee ja se vaikuttaa kerrontatapaan.

Webster ottaa vielä esimerkiksi Chaplinin, joka sanoi, että elokuvataiteessa on kolme asiaa: nauru, kyyneleet ja yllätykset eli shokki. Viihdyttäminen on kaikkein vaikeinta. Se on Websteristä vaikeampaa koko ajan, koska ihmiset ovat nähneet niin paljon erilaisia teoksia, joten viihdyttämisen kynnyks nousee. Hänelle on tärkeitä, että katsoja uppoutuu elokuvan maailmaan, elää tunteella mukana siinä. Sillä hetkellä, kun katsoja alkaa järjellä miettiä elokuvaa, hän ei ole enää siinä sisällä, emotionaalinen matka on päättynyt. Siksi Webster pyrkii kertomaan tarinan mahdollisimman viihdyttävästi. Vasta elokuvan lopussa on pääviesti tai tämän hahmottaa vasta koko teoksen nähtyään. Jos katsoja ei pysy loppuun asti, peli on hänestä menetetty.

Virtanen ei ole koskaan tehnyt kompromisseja elokuviensa rahoituksen saamiseksi. Hän kertoo esimerkkinä *Miehen mitta*-elokuvan tuotantoprosessin, kuinka rahoittajat yrittivät saada mieluummin merkittävän suuren yhtiön tuottamaan kyseisen elokuvan, koska Viagra oli juuri tullut markkinoille ja aihe oli hyvin ajankohtainen. Häntä painostettiin antamaan elokuva suurelle tuotantoyhtiölle, joka pystyisi lanseeraamaan sen maailmalle. Virtanen ei suostunut vaan tuotti sen itse. Hän on aina kuunnellut muiden ehdotuksia mutta tehnyt sitten omat valintansa, pitänyt päänsä ja tehnyt juuri niin kuin itse haluaa.

Tiivistän vielä lopuksi taulukkoon ohjaajien käsitykset totuudesta, sen vastakohtasta, tekemisen syistä, rehellisyydestä ja tekemisen rajoituksista:

	<b>Aaltonen</b>	<b>Andell</b>	<b>Webster</b>	<b>Virtanen</b>
<b>Totuus</b>	Todellisuuteen kohdistuva väite	Erilliset totuudet	Tekijän tulkinta	Elämäntilanteen totuus
<b>Totuuden vastakohta</b>	Vale	Ei-totuus	Valhe	Epätosi
<b>Tekemisen syy</b>	Maailman havaitseminen ja ymmärtäminen	Uteliaisuus ja halu kertoa tarinoita	Halu kommunikoida, halu muuttaa maailmaa	Ajatuksen pakkomielle
<b>Tekijän rehellisyys</b>	Tekijät ovat homogeeninen, eettinen joukko	Itse ankarampi kuin jotkut toiset	Elokuvan ehdoilla	Päähenkilöiden ehdoilla
<b>Tekemisen rajoitukset</b>	Yleisökontakti	Käyttäjätystävällisyys ja kommunikaatio	Tarinan kertominen	Ei koskaan rajoituksia



## 5. Taide ja teos kokemuksena

Osoitan tämän luvun alussa mediafilosofi Gilles Deleuzen avulla, miksi dokumenttielokuvaa voidaan pitää taideteoksena. Gilles Deleuzen käsitys taiteesta lähtee aistimuksista. Hänen ja Felix Guattarin filosofiassa on oleellista jatkuva muutos, liike, *tuleminen*. Maailmaa ei voi havainnoida sen ulkopuolelta. Havainnoitsija on aina osa havaitsemaansa. Filosofian tehtävänä on heidän mukaansa luoda käsitteitä ja tieteen tehtävänä funktioita, kun taas taiteen tehtävänä on tuottaa aistimuksia. Taideteoksen kokija tulee osaksi teosta. Deleuze määrittelee taiteen aistimukselliseksi kompositioksi. Aistimus kytkee taideteoksen kokijan osaksi teosta:

[...] at one and the same time I *become* in the sensation and something *happens* through the sensation, one through the other, one in the other. And at the limit, it is the same body which, being both subject and object, gives and receives the sensation. As a spectator, I experience the sensation only by entering the painting, by searching the unity of the sensing and the sensed.<sup>1</sup>

Taideteos on aistimusblokki, perseptien eli havaintopotentiaalien ja affektien eli fyysisten reaktioiden sommitelma:

Perseptit eivät ole sama asia kuin havainnot, ne ovat riippumattomia ne kokevan tilasta; affektit ovat aina voimakkaampia kuin niiden välittämät tunteet tai tuntemukset. Aistimukset, perseptit ja affektit ovat itseisarvoisia *olentoja*, jotka ovat enemmän kuin kaikki eletty. Ne sijaitsevat tavallaan ihmisen poissaolossa, sillä ihminen kiveen, kankaalle tai sanojen ketjuun vangittuna on itsessään jo perseptien ja affektien sommitelma. Taideteos on aistimusolento eikä mitään muuta: olemassa itsessään.<sup>2</sup>

Taideteos on mahdollisuus, joka ei ole pysähtynyt. Taide ei ole representaatiota vaan uuden luomista, muutosta. Taide vie ihmisen pois eletystä ja muuttaa kokemusta ja toimintaa siitä, miten olla maailmassa. Se vaikuttaa individuaation prosesseihin, joiden vaikutuksesta me ja maailma muotumme. Individuaatio puolestaan tarkoittaa yksilöitymistä, eron muodostumista eli aktuaalisen objektin syntymistä todellisuuteen. Se on jatkuvaa, pysähtymätöntä muutosta, tulemista. Muutos koskee yhtä aikaa havaittajaa ja havainnon kohdetta. (Ei ole yhtä pistettä, josta tarkkailla, koska kaikki on samaa tasoa.)

---

<sup>1</sup> Minä tulen aistimuksessa ja jotakin tapahtuu aistimuksen kautta, yksi toisen kautta, yksi toisessa. Ja rajalla sama ruumis, joka on sekä subjekti että objekti, antaa ja vastaanottaa aistimuksen. Katsojana minä koen aistimuksen vain menemällä maalaukseen, saavuttamalla aistivan ja aistitun yhteyden. Deleuze 2004, 35.

<sup>2</sup> Deleuze & Guattari 1993, 168-170.

Jos taide ei aiheuta tätä muutosta, se on klisee.<sup>1</sup> Millä perustein voin kutsua dokumenttielokuvaa, joka taltioi elettyä elämää, taiteeksi? Eikö se ole nimenomaan representaatiota, uudelleen esittämistä, aina jo olleen toistoa?

Dokumenttielokuva luo kokemuksen. Jos se ei toimi kokemuksen tasolla, se ei ole onnistunut elokuvana. Elokuva on kokemusta, ei rationalisointia. Toiseksi, dokumenttielokuva ottaa todellisuuden aineksia ja antaa niille rytmin. Se tekee ilmaisemattomasta ilmaisevaa antamalla uuden merkityksen ajan palasille, jotka muuten lipuisivat kenties huomaamattomina ohi. Se synnyttää territoriaa tekemällä merkitsemättömän ympäristön osista laadullisia. Kiehtovinta on se, että dokumenttielokuva tekee tätä hyvin konkreettisesti. Se ei luo käsitteistä maailmoja, kuten fiktioelokuva tekee. (Käsikirjoittaja antaa sanan, jonka fiktioelokuva tekee ”lihaksi”.) Dokumenttielokuvan näyttämät elämän palaset ovat alkuaan jotakin muuta kuin miksi vastaanotettu teos ne muovaa. Kolmanneksi, dokumenttielokuva muuttaa ihmistä ja joskus jopa maailmaa. Jos se ei muuta edes yhtä katsojaa, se yleensä muuttaa tekijänsä.

Laura U. Marks käsittelee elokuvaa haptisena kokemuksena teoksessaan *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*.<sup>2</sup> Elokuva on hänelle enemmän kuin näkemistä ja kuulemistä, se on myös ruumiillinen kokemus. Marks osoittaa, kuinka kulttuurienvälinen elokuva luo uuden ”totuuden” (esimerkiksi virallisesta historiasta poikkeavan yksityiseen kokemukseen perustuvan) yhdistämällä toisiinsa kuvia tai kuvan ja äänen, jotka eivät ”kuulu” yhteen.

Intercultural cinema reveals new history as it is being formed, the new combination of words and things that cannot be read in terms of the existing languages of sound and image but calls for new, as yet unformulated languages. To read/hear the image, then, is to look/listen not for what’s there but for the gaps aukkoja [ – ] to look for what might be in the face of what is not.<sup>3</sup>

Marks osoittaa esimerkeillään, kuinka dokumenttielokuva voi tehdä poissa olevasta läsnä olevaa, kertoa nimenomaan poissaolon avulla.<sup>4</sup> Oma esimerkkini tästä on jo luvussa 3. esittelemäni Anja Salomonowitzin *Tapautui hetki sitten* -elokuva, jossa naiskaupan uhrin

---

<sup>1</sup> Pasi Väliaho Deleuze-opintopiirin luennolla 9.10.2008

<sup>2</sup> The title of this book, *the Skin of the Film*, offers a metaphor to emphasize the way film signifies through materiality, through a contact between perceiver and object represented. It also suggests the way vision can be tactile, as though one were touching a film with one’s eyes: I term this *haptic visuality*. Marks 2000, xi.

<sup>3</sup> Kulttuurienvälinen elokuva paljastaa uuden historian sen vasta muotoutuessa, uuden sanojen ja asioiden yhdistelmän, jota ei voi lukea olemassa olevan äänen ja kielen termein. Se hakee uutta vielä muotoutumatonta kieltä. Lukea/kuulla kuva, sitten katsoa/kuunnella ei sitä, mitä kuvassa on, vaan aukkoja [ – ] katsoa, mitä on olemattoman kasvoilla. Marks 2000, 31.

<sup>4</sup> Ibid., 32-40.

poissaolollaan pakottavat katsojan olemaan sivullisuutensa kautta läsnä heidän elämässään. Dokumenttielokuva ei toista (representoi) jo tapahtunutta, vaan se luo todellisuudesta uuden todellisuuden, johon katsoja kokemuksensa kautta sisältyy.

Laura U. Marks hyödyntää Gilles Deleuzen käsitteitä tutkimuksessaan. Dokumenttielokuva on olemukseltaan lähempänä Deleuzen käsitettä aikakuva (*time-image*) kuin liikekuva (*movement image*), koska se ei useinkaan voi rakentaa ehjää lineaarista ja kronologista kertomusta, kuten jälkimmäiseen perustuvat tyypilliset Hollywoodin toimintaelokuvat.<sup>1</sup> Aikakuvaelokuvat eivät rakenna toimintaa, vaan alistavat sen ajalle, eivät ole rakenteeltaan ehjiä tai kerronnaltaan loogisia. Niissä aika virtaa, eivät tapahtumat. Elokuvasa merkityksellistä on kesto verrattuna valokuvan pysäytettyyn hetkeen. Käyn seuraavaksi läpi Marksien esittelemät Deleuzen kuvakategoriat<sup>2</sup>, koska ne paljastavat dokumentaarisuuden subjektiivisuutta, sitä kuinka elokuva syntyy henkilökohtaisesta kokemuksesta. Marksien esimerkit ovat kulttuurienvälisistä dokumenttielokuvista ja korostavat näiden kykyä muuttaa historiaa, mutta kuvakategoriat toimivat myös muunlaisiin dokumenttielokuviin.

Aktuaalinen kuva (*actual image*) ja virtuaalinen kuva (*virtual image*) ovat aikakuvan (*time-image*) kaksi eri puolta. Ensimmäinen on nykyhetki, joka kuluu ohi ja jälkimmäinen on menneisyys, joka on säilötty. Nämä ajan puolikkaat muodostavat kahtalaisen representaation samasta hetkestä. Marks käyttää esimerkkinä kotivideota, jossa tallennetaan juhlahetki. Kuvaamisen hetkellä molemmat ajan puolet näyttävät samalta, mutta ohikuluvaa nykyhetkeä kaikkine erilaisine tunteineen ja olosuhteineen (aktuaalinen kuva) ei voi koskaan enää toistaa. Sen sijaan ”säilötty menneisyys” muodostaa virtuaalisen kuvan.<sup>3</sup> Kuvan virtuaalisuus on sen potentiaalisuutta. Sen tapahtuma ei ole lukittu yhteen tulkintaan tai merkitykseen vaikka se onkin ”vangittu” kuvan esineeseen. Se sisältää muotoutumisen periaatteet ja on jatkuvassa liikkeessä.

Klisee (*cliché*) on hegemoninen ja maalaisjärkinen liikekuva, joka johtaa ongelmatta toimintaan: action-sankari vetäisemässä pyssyinsä, valloittajan uutiskuvat sodasta tai kolonialismista. Optinen kuva (*optical image*) taas riisuu kliseeltä merkityksen ja vieraannuttaa sen esittämällä sen väärässä kontekstissa, palauttaa aikakuvaelokuvaan. Optinen kuva ei ole selitettävissä eikä johdettavissa suoraan toimintaan, joten se on

---

<sup>1</sup> Tarkoitan toimintaan (draama jonka kreikkalainen kantaverbi *dran* merkitsee toimia) perustuvia elokuvia, en ainoastaan varsinaisia toimintaelokuvia.

<sup>2</sup> Kuva (*image*) on enemmän kuin konkreettinen visuaalinen kuva. Se sisältää aistijälkien (*sense impressions*) kompleksin, jotka havaittu objekti välittää havainnoitsijalle tietyllä hetkellä. Marks 2000, 40.

<sup>3</sup> Marks 2000, 40-41.

katsojalle arvoitus ja haaste. Koska katsoja ei voi linkittää optista kuvaa kausaalisuhteiden kautta muihin kuviin, hän joutuu kaivamaan muistoistaan virtuaalisia kuvia, joihin yhdistää sen saadakseen siihen tolkkua. Kun klisee kätkee kohteen (*object*) kuvaan, optinen kuva tekee sen taas näkyväksi, paljastaa sen tiedollisen koostumuksen. Optinen kuva vaatii tarkkaavaista havaintoa (*attentive recognition*), jossa vastaanottaja häilyy objektin näkemisen, virtuaalisten kuvien tuomien muistojen ja näiden luoman virtuaalisen objektin vertailussa. Tämä vaatii katsojalta osallistumista ja tekee hänestä poliittisen. Henkilökohtaiset muistot muodostuvat yhtä arvokkaiksi kuin virallinen historia.<sup>1</sup>

Viimeisenä Marks esittelee muistikuvan, (*recollection-image*). Se ruumiillistaa (*embodies*) menneen tapahtuman, jolle ei ole vastinetta nykykuvien repertuaarissa. Se ruumiillistaa menneisyyteen hautautuneen tapahtuman jäljet, mutta se ei voi ruumiillistaa itse tapahtumaa. Tarkkaavaisen havainnon kautta se voi provosoida esiin mielikuvituksen tuottaman rekonstruktion, välähdyksen, joka sijoittaa sen ymmärrettäviin kausaalisuhteisiin.<sup>2</sup>

Kun optinen kuva ei yhdisty mihinkään elävään muistoon, esimerkiksi kuvat tuntemattomista juutalaisista koululapsista sodan aikana, vastaanottaja kohtaa virtuaalisen kuvan, joka ei yhdisty kokemukseen. Kun tarkkaavainen havainto epäonnistuu, eli tunnistamista tai muistoa ei synny, se luo uuden. Marksinkin mukaan Deleuzeä lainaten se yhdistyy unien, fantasioiden tai yleisen menneisyyden tajun virtuaalisiin kuviin. Tarina on luovasti vääristeltävä totuuden tavoittamiseksi. Nämä irtonaiset kuvat ovat voimakkaita kulttuurienvälisen elokuvan aarteita, koska ne voidaan panna puhumaan ja liikauttamaan uusi muistin prosessi käyntiin.<sup>3</sup> Dokumenttielokuva muuttaa historian, tekee uuden todellisuuden ja kutsuu vastaanottajan siihen.

Deleuze julistaa:

Taideteos ei ole kommunikaatioväline. Taideteoksella ei ole mitään tekemistä kommunikaation kanssa. Taideteoksessa ei kirjaimellisesti ole pienintäkään määrää informaatiota. Sen sijaan taideteoksen ja vastarinnan välillä on perustavanlaatuisen läheisyys. Tämä kyllä. Sillä on jotakin tekemistä informaation ja kommunikaation kanssa sikäli kuin se on vastarinnan teko.<sup>4</sup>

Joudun selittämään ristiriitaa valitsemani sitaatin ja haastattelemieni ohjaajien aikaisemmin työssäni esittämien taiteen määritelmien välillä. Hehän korostivat sitä, että taiteen ja erityisesti dokumenttielokuvan tulee kommunikoida. Eikö tämä vie pohjan pois siltä, että vetoan Deleuzen taidekäsitteeseen ja osoitan dokumenttielokuvan sen avulla taiteeksi?

---

<sup>1</sup> Marks 2000, 46-50.

<sup>2</sup> Ibid., 50.

<sup>3</sup> Ibid., 50-51.

<sup>4</sup> Deleuze 2005, 71.

Jälleen ydinsana on kokemus. Jos elokuva toimii pelkästään järkeilyn ja informaation alueella, se ei ole onnistunut. Taideteos ei selitä maailmaa, vaan se näyttää sitä. Siten se luo uuden aikaisemmin olemassa olemattoman yhdistelmän elämää teoksen ja sen kokijan yhteydestä. Elokuva ei siis ole ainoastaan havainnon kohde, vaan se sulautuu havaittajan omaan elämään. Elokuvan katsoja sen kokijana joutuu itse ymmärtämään näkemänsä (kokemansa). Journalismi puolestaan selittää eli kommunikoi enemmän tiedon alueella. Tämä rajaus ei luonnollisesti ole ehdoton, se on enemmän suuntaa antava. Musiikin alueella puhutaan kommunikoivasta musiikista, jonka vastakohtana on vaikeaksi koettu nykymusiikki, esim. sarjallisuus. Tässä tapauksessa kommunikaatio on suoraa kokemusta, kun taas sarjallisuus avautuu vasta tiedollisen, musiikinteoreettisen ymmärryksen kautta. Käsitän siis Deleuzen kommunikaation vastaisen julistuksen siten, että taideteos tuottaa elämyksen, ei selitystä. Kaikki dokumenttielokuvat eivät ole taidetta mutta lajityyppi sisältää taiteen mahdollisuuden ja siitä voidaan puhua taiteena.

Mitä Deleuze tarkoittaa sillä, että taideteos on vastarinnan teko? Ymmärrän sen elämän puolustamisena, koska Deleuze jatkaa myöhemmin sanomalla, että vain vastarinta vastustaa kuolemaa taideteoksen tai ihmisen taistelun muodossa<sup>1</sup>. Kaikki riisto, hyväksikäyttö, tuho, väärä jne. ovat kuolemaa. Ne voivat kohdistua esim. luontoon, kansaan, kansanryhmään, yksilöön, eläimeen, historiaan. Tässä vastarinnan vaatimuksessa palataan Griersonin oletuksiin siitä, että dokumenttielokuva on vasara eikä peili. Jos vaatimusta ei ajatella kovin konkreettisesti, niin että dokumenttielokuvan pitäisi aina selkeästi julistaa, voidaan mielestäni myös runollisia ja toteavia elokuvia pitää vastarintana. Ne vain jättävät katsojan itsensä ymmärrettäväksi, mikä koetussa on "väärin".

Dokumenttielokuvasta ei pidä kysyä, mitä se esittää vaan miten se vaikuttaa. Dokumenttielokuvan katsoja tuo kokemukseen vääjäämättä oman elämänsä. Se että tämän elokuvan aines on rajattu jonkun toisen elämästä tai todellisuudesta, vaikuttaa voimakkaammin tällä symbolisella tasolla kuin fiktio. Katsoessamme dokumenttielokuvaa "minästä" on mahdollista tulla "sinä", "me" tai "ei-kukaan". Se että tapahtumia ei voi selittää pois fiktionaalisuudella, tekee niistä lävistävämpiä. Ihminen kohtaa ihmisen, ei ainoastaan tarinan hahmoa. Dokumenttielokuva voi olla teksti, todiste tai argumentti, mutta se on ennen kaikkea pala elämää: ei ainoastaan kohteensa eikä sen tekijän vaan myös sen katsojan eli kokijan.

Dokumenttielokuva on mahdollisuus aistia ohi representaation. Pasi Väliaho käytti esimerkkinä lepakon fossiilia havainnollistaessaan jälkeä menneisyydestä: Se on

---

<sup>1</sup> Deleuze & Guattari 2005, 72.

nykyhetkessä aktuaalinen kuva, jolla on tietty muoto. Samalla se on myös virtuaalinen kuva, jonka maailma on tuottanut olemassa olleesta lepakosta. Se kertoo myös maailmasta ennen havainnoitsijaa, se on jälki maailmasta sinänsä. Sen avulla hahmotamme 30 miljoona vuotta vanhan lepakon.<sup>1</sup> Laura U. Marks vertaa myös fossiilia valokuvaan: eläin tai kasvi ovat olleet kosketuksissa maan aineeseen, joka sittemmin todistaa niiden kivetymästä. Valokuvan filmipintaan<sup>2</sup> on valo kohteesta heijastunut valo ”painanut” jäljen.<sup>3</sup> Dokumenttielokuva on fossiili, joka kantaa mukanaan jotakin alkuperäisestä objektista ja viittaa maailmaan sinänsä, profilmiseen todellisuuteen ja jopa afilmiseen todellisuuteen. Deleuzelle fossiilit eivät ole kuolleita kivettyimiä vaan vaarallisia ja eläviä. Fossiilien sijoja ovat kuvat, joissa ne syntyvät outoina ja vastarintaisina ristiriidassa ympäristönsä kanssa olevasta todellisuudesta. Kun muistista on jäljellä vain kuva, on tämä kuva unohdetun fossiili.<sup>4</sup> Marks kirjoittaa siitä monesti ”radioaktiivisena”, koska se on tuhoisa ja käyttäytyy kontrolloimattomasti. Se järkyttää vastaanottajan turvallista käsitystä maailmasta ja historiasta.<sup>5</sup> Dokumenttielokuva voi paikata kokemuksen maailmasta niin voimakkaana, että sen jälkeen katsoja on väijäämättä muuttunut.<sup>6</sup> Ja jos maailmassa oleva ihminen muuttuu, muuttuu myös maailma ja sen myötä kuva siitä. Väitän, että tämän kaltainen voima on nimenomaan dokumenttielokuvalla, koska sen todellisuutta ei voi paeta selityksiin.

Seuraavaksi käsittelen haastattelemieni ohjaajien pohdintoja taiteen olemuksesta. Luvussa 2 he määrittävät taiteen käsitteen, nyt he jäsensivät sen olemusta. Tässä kokemusta käsittelevässä luvussa käyn myös läpi dokumenttielokuvan tekoprosessia ja sitä, miten tekijä mahdollisesti itse muuttuu sen aikana.

### 5.1. Ohjaajien kokemus taiteesta

Jouko Aaltonen suhtautuu dokumenttielokuvan tekemiseen kuin tutkija maailmaan. Uteliaisuus ja monipuolinen kiinnostus ruokkivat tätä. Dokumenttielokuvan tekoprosessissa ennakkotutkimus muistuttaakin enemmän tutkimusprosessia kuin taiteen tekemistä, koska

---

<sup>1</sup> Pasi Väliaho Representaatio?-kurssin luennolla 1.10.2007

<sup>2</sup> Metafora ei toimi digitaalisen tallentamisen aikakaudella enää konkreettisesti. Se tekee toisaalta jäljen pohtimisesta entistä kiinnostavampaa. Maailman pikselit järjestyvät uudelleen?

<sup>3</sup> Marks 2000, 84.

<sup>4</sup> Marks 2000, 84-85.

<sup>5</sup> Ibid., 91.

<sup>6</sup> Esim. kokemus Alan Resnais´n *Yö ja usva*-dokumenttielokuvasta ei voine jättää ketään tuntevaa ihmistä muuttumattomaksi? Olen itse myös kokenut kaikkien haastattelemieni ohjaajien teoksissa kohtauksia, jotka ovat muuttaneet minua suhteessa maailmaan. Deleuzen määritelmässä yhden ihmisen muuttuminen riittää taideteoksen perusteeksi.

kerätään taustatietoa ja tehdään hypoteeseja. Väitöskirjatyössä hän kuitenkin selvästi erotti tutkimuksen teon taiteellisesta työstään.

Kysymykseen, mitkä dokumentaariset teokset eivät ole taidetta, Aaltosen ensimmäinen vastaus on, että niitä ei sitten voi kutsua teoksiksi. Valvontakameran kuva on dokumentaarista materiaalia. Audiovisuaalista materiaalia voidaan käyttää antropologiseen tai biologiseen tutkimukseen. Journalismin ja taiteen välisen harmaan vyöhykkeen ero on Aaltosen mielestä tekijän henkilökohtaisessa persoonallisessa otteessa. Toiseksi taiteen tarkoituksena on herättää katsojissa tunteita ja tuntemuksia sekä välittää jonkun toisen kokemusta, kun taas journalismissa ensisijainen tarkoitus on tiedonvälitys, painotus on informaation puolella. Dokumenttielokuva on hänen mukaansa tarkoitettu koettavaksi, tunteita herättäväksi, ehkä ymmärrystä lisääväksi, esteettisesti nautittavaksi teokseksi. Eräs määritelmä rajankäynnistä on kyllä myös esityskonteksti: *Dokumenttiprojektin* ohjelmapaikalla teos mielletään luovaksi dokumenttielokuvaksi ja *Silminnäkijän* ohjelmapaikalla joksikin muuksi.

Pia Andell sijoittaa itsensä sekä taiteilija-tutkija-akselille siten, että hän toisaalta esittää teoksissaan faktoja, joiden haluaa olevan totta ja faktakäsittelyssä varmistettuja. Toisaalta hän käyttää taiteellisia keinoja kertoakseen tarinoita. Hän ei kuitenkaan pidä itseään taitelijana.<sup>1</sup> Hän kokee enemmänkin olevansa käsityöläinen tai tarinankertoja. Taiteilijasana on hänelle hiukan huono vivahde. Hän viittaa esimerkiksi meikkitaiteilija-nimitykseen. Taiteilijuus koetaan usein itsekeskeiseksi heittäytyväksi elämäntavaksi, joka on Andellille ”porvarillisena lapsiperheen äitinä” vieras. Hän myöntää, että hänellä on taiteilijan vapaus tehdä asioita oman halunsa mukaan dokumenttielokuviin. Mutta kommunikatiivisuus ja se, sanottava on merkityksellistä ja yrittäminen näyttää asioita, on tärkeämpää hänelle. Andellin mielestä on oltava sanottavaa, jos ryhtyy tekemään dokumenttielokuviin, ei välttämättä suurta mutta pientä. Usein dokumenttielokuvaa ei hänestä ehkä pidetäkään taiteena siksi, että se on niin selkeää ilmaisussaan verrattuna muihin taiteenlajeihin, jotka ovat vaikeammin ymmärrettävissä. Hänen teostensa lähtökohtana on tutkimus mutta taiteellisuutta käytetään niiden kerrontamuodoissa, visuaalisuuden hahmottamisessa ja äänimaailman rakentamisessa.

Kaikki dokumentaarinen voi Andellin mielestä tietyssä asiayhteydessä ja tietyin keinoin käytettynä olla taidetta. Valvontakameran kuva yksinään ei ole sitä, mutta se voi olla taiteen

---

<sup>1</sup> Andell on tässä poikkeus, koska Aaltosen väitöskirjaansa haastattelemaat dokumenttielokuvaohjaajat pitivät itseään taiteilijoina: ”Tekemisen ja esittämisen kulttuuri korostaa dokumenttielokuvan tekijän roolia luovana taiteilijana, auteurina.” Aaltonen 2006, 101.

osa tai siitä voidaan tehdä sitä. Hän ottaa esimerkiksi televisiossa olevan kuvan kuohuvasta koskesta, joka ei ole sellaisenaan taidetta. Mutta sijoitettuna Kiasmaan sille on annettu mahdollisuus olla taidetta, vaikka se ei Andellin mielestä silloinkaan takaa sen olevan taideteos. Uutiset eivät ole taidetta mutta isossa tilassa olevat 80 näyttöä, jotka kaikki kertovat saman uutisen samalla hetkellä, voivat olla sitä. Taiteen on synnyttävä uusi ymmärrys maailmasta, joko samanlaisena tai erilaisena paikkana kuin aiemmin. Havainto on asetettava mittasuhteeseen, niin että katsoja yhtäkkiä näkee sellaista, mitä ei ole aikaisemmin nähnyt. Omia teoksiaan Andell ei pidä taiteena, koska niitä ei ole sellaisiksi tehty, vaikka hän pitääkin niitä teoksina.

John Websterille taiteen määritelmässä on tärkeintä kommunikatiivisuus, se että ne onnistuvat liikuttamaan ja herättämään katsojan. Työt, jotka eivät tee tätä, eivät ole taidetta. Toinen hänen rajauksena on, että mikäli ne pysyvät ainoastaan älyllisellä argumenttitasolla, ne eivät ole taidetta, kuten esimerkiksi television ajankohtaisohjelmat, koska ne eivät kommunikoi taiteen tasolla.

Kysymykseen tutkijan ja taiteilijan roolista elokuvanteossa Webster vastaa dokumenttielokuvassa olevan monta eri vaihetta. Hän on juuri haastattelupäivänä aloittamassa uutta mahdollista elokuvaa ja pitää sitä hyvin hauskana vaiheena, koska kaikki on vielä mahdollista ja edessä. Ensin kerätään vaihtoehtoja etsien onko tarinaan yhteistä nimittäjää. Alussa hän on siis tutkija. Kuvaus- ja leikkausvaiheessa sitten ”ollaan tuntemattomilla vesillä”, koska materiaali pitää tulkita ja saada puhumaan. Silloin tasapainotellaan tekijän todellisuuden käsityksen ja todellisuuden välillä, yritetään kuvien yhdistelmillä saada ne mahdollisimman lähelle toisiaan.

Jaakko Virtanen ei halua määritellä suoraan, mitkä dokumentaariset työt ovat tai eivät ole taidetta. Hän on opettanut paljon taidekouluissa eikä halua sen vuoksi sanoa suoraan, että jokin työ ei olisi taidetta. Sen suhteen on hänestä oltava hyvin herkkä. Taiteen kokeminen on henkilökohtaista. Jokainen katsoja on uniikki. Oma henkilöhistoria ja elämänvaihe vaikuttavat, koskettaako jokin teos, vai jättääkö se kylmäksi. Virtanen kertoo, että ei nuorena esimerkiksi ymmärtänyt lainkaan venäläistä mykkäelokuvaa tai montaaasia ja nykyään taas saa parhaat elämyksensä sieltä. Hän olisi määritellyt nuorena dokumentaristina asian aivan toisin kuin nyt. Mahdollisesti hän pitäisi nyt kliseinä niitä töitä, joista 20 vuotta sitten piti taiteena. Kaikkiaan hänestä on hyvin vaarallista arvottaa eri teoksista, ovatko ne taidetta tai eivät. Hän sanoo suhtautuvansa taiteeseen intuitiivisesti. Joskus nuoren muutaman minuutin työ saattaa koskettaa syvästi, vaikka se on opiskelijan ensimmäinen. Itseään hän pitää ensisijaisesti tekijänä, toissijaisesti taitelijana ja vasta kolmanneksi tutkijana.



Virtanen käyttää esimerkkinä haastatteludokumenttia, jota ei voi mahdollisesti pitää taiteena. Kunnes Andy Warhol teki haastattelemalla kuvataidetta, mitä parhainta käsitteellistä taidetta. Kukin saa Virtasen mukaan päättää itse, onko hänen työnsä journalismia tai sitten,

–jos haluaa henkeen ja vereen, että omia töitä ei sekoiteta journalismiin, sopii yleisönsä ja ainakin itsensä kanssa niiden olevan taidetta, olkoon se sitten näin.”

Pahinta hänestä on teoksen yhdentekevyys.

Virtanen oli ainoa vastaajista, joka kykeni määrittelemään omista teoksistaan yhden taiteellisemman kuin muut, *Minä kirjoitan teille täältä maan päältä*. Se johtuu hänen mukaansa näkökulmatekniikasta, jota hän siinä kokeilee. Siinä on neljä eri kertojaa, mikä tekee siitä muodoltaan haastavamman teoksen. Dokumenttielokuvassa on hänestä innostavaa juuri se, että siinä voi kokeilla vaikka kirjallisuuden konventioita.

## 5.2. Tekoprosessin alku ja loppu

Aaltosen dokumenttielokuvan tekoprosessi alkaa usein aiheesta, ei kuitenkaan aina. Joskus elokuva on lähtenyt liikkeelle kuvasta. Esimerkiksi *Hengenpelastaja* -elokuvassa<sup>1</sup> oli visuaalisena lähtökohtana se, että kamera liikkuu hitaasti piikkilankojen välissä ja samalla soi oikein iloinen ja räväkkä jazz. Siitä tuli elokuvan liikkeelle lähettävä avainkuva. Yleensä Aaltonen aloittaa elokuvansa ajattelun kiinnostavasta aihepiiristä. Esimerkiksi *Kenen joukoissa seisot* -elokuva lähti halusta tehdä 1970-luvun politiikasta dokumenttielokuva. Se täsmentyi sitten 1970-luvun vasemmistoon, saman aikakauden vähemmistöläisyyteen, taistolaisuuteen. Ensimmäisessä käsikirjoitusversiossa Aaltonen käsitteli aihetta sotaelokuvana ja loi siihen sotaelokuvan dramaturgian. Hänen ajatuksensa oli se, että 1970-luvun sukupolvi kävi omaa sotaansa, se oli eräänlainen varjo Suomen edellisen sukupolven sotakokemuksista. Sitä seurasi kuitenkin ajatus musikaalista, mikä oli hänestä lopulta parempi ratkaisu.

Elokuvan tekoprosessi päättyi hänellä siihen, että teos valmistuu ja alkaa elää omillaan. Usein jäähyväiset ovat pitkiä. Elokuvanteon aikana syntyy ihmissuhteita, joita Aaltonen pitää yllä, ei välttämättä kovin aktiivisesti, mutta pitkään. Elokuva jättää jälkensä. Teos on valmis silloin, kun yleisö on ottanut sen vastaan

joko vetäen pöntöstä alas ja vihastuen tai ihastuen tai, mikä on tekijän kannalta kaikkein ikävin on se, että täysin välinpitämättömänä.

---

<sup>1</sup> Kertoo Stalinin vankileirille joutuneista amerikansuomalaisista jazz-muusikoista.

Pia Andell aloittaa elokuvansa havainnosta. Ihminen tekee tuhansia havaintoja koko ajan, mutta jotkut niistä jäävät elämään ja aiheuttavat pohdintaa. Vähitellen tekijä huomaa aiheen syntyneen. Yleensä se on jokin pieni yksityiskohta, josta ei edes heti tiedä, miksi se mietityttää. Mutta kun prosessi on loppu, huomaa yhtymäkohtia omaan elämäänsä. Lähes kaikissa Andellin elokuvissa on ollut hetki, jolloin havainto on jäänyt elämään.

*Elämä kaksosena* alkoi siitä, kun Andell valmistui Taideteollisesta korkeakoulusta. Samana päivänä todistuksen sai kuvaamataidonopettajaksi valmistunut nuori mies. Heti tämän perään tuli toinen aivan samannäköinen ja samanlaisissa vaatteissa, ja hänkin valmistui kuvaamataidonopettajaksi. Siitä syntyi kysymys, meneekö kaksosten elämä aina samalla tavalla. Mitkä seikat aiheuttavat pyrkimyksen hahmottaa maailmaa samoin yhä aikuisuudessa? Tämä synnytti elokuvan, joka pohtii identiteettiä ja identiteetin muodostumista.

*Laivalla* syntyi siitä, että Andell oli itse laivalla Tukholman-risteilyllä. Hän oli ollut siellä nuoruudessaan myös työssä. Matkalla tuli hetki, jolloin hän tajusi, että laivalla olo kertoo meistä suomalaisista ja että aiheesta pitää tehdä elokuva. Lama oli juuri loppunut ja monet suomalaiset kävivät Ruotsin-risteilyillä. Kanarian-matkat olivat liian kaukaisia ja kalliita. Suomi eli luksusaikaansa ja vapaa-aikaansa laivalla, päämääränä irti arjesta oleminen. Heti halun synnyttyä, Andell teki nopeasti paljon töitä ja työ etenikin vauhdilla. Viking Line oli mukana muutaman puhelun jälkeen ja tuotantoyhtiökin löytynyt. Avekissa tosin sanottiin, että on myös muita ohjaajia, jotka ovat esittäneet samaa aihetta. Andell arvelee voittaneensa, koska hänen näkökulmansa ei keskittynyt ryyppäämiseen, vaan laivan merkityksellisyyteen historian hetkessä.

*Elokuva sisaruussuhteista* kertookin alussa Andellin havainnosta, kuinka hän odottaessaan esikoistaan säikähti sitä, että syntyvä lapsi on esikoinen tai ainokainen. Syntyprosessiin liittyivät vielä Andellin äidin 70-vuotispäivät, jolloin kaikki neljä sisarusta ensimmäistä kertaa keskustelivat, millainen lapsuus heillä oli. Jokaisella oli hyvin erilainen kulma siihen, vaikka vanhemmat, asuinpaikka ja kesämökki olivat kaikille samat.

Elokuvan tekoprosessi päättyy Andellille vasta muutamia vuosia tekemisen jälkeen tilanteessa, jossa joutuu vastakkain elokuvansa kanssa ja näkee sen ensimmäistä kertaa sellaisena kuin se todella on. Silloin on unohtanut asiat, jotka eivät siinä ole syystä tai toisesta onnistuneet tai jotka olivat hankalia. Silloin se on jo osa omaa historiaa. Ulkopuoliset näkevät elokuvan heti sellaisena kuin se on, mutta tekijä ei voi tehdä tätä kuin tietyn ajan jälkeen. Sitten vasta näkee sen yhteydet, heikkoudet ja vahvuudet. Vasta silloin prosessi on todella ohitse. ”Elokuvan kanssa viettää hirveän pitkän ajan.”

Ensi-ilta ei ole valmistumishetki, koska silloin ei voi katsoa mitään. On vain koko ajan hyvin tietoinen jokaisesta huokauksesta tai pitkästyneestä liikahtuksesta, kaikesta, mitä katsomon tuoleissa tapahtuu. Energia menee kaikkeen muuhun paitsi teokseen eikä sitä voi vielä silloin nähdä sellaisenaan.

Websterin elokuvanteon prosessi alkaa pienestä ideasta, yhdestä setupista. Hänen mukaansa jokaisella on jokin isompi teema tai aihepiiri, josta on pitkän aikaa kiinnostunut. *Pölynimurikauppiat* lähti lamasta ja toteamuksesta, että elääkseen ihminen myy toiselle jotakin, jota toinen ei elääkseen voi ostaa. Tämän elokuvan syntyajatuksessa oli olemassa pieni peruskonflikti. Seuraavaksi Webster lähtee tutkimaan, onko hänen olettamuksensa olemassa todellisuudessakin, kuten avaruusluotaimen lähettäjät, jotka olettavat löytävänsä tietyn asian. Websterillä on myös ajatus elokuvan muodosta. Hän miettii alusta asti mahdollisia kuvia. Sitten hän alkaa rajata aihetta. Rajatessaan havaitsee asian, joka alkaa vetää elokuvaa tiettyyn suuntaan. Haastatteluhetkellä hänellä oli mielessään kolme ideaa, joista hän ei halunnut puhua, koska puhuminen liian aikaisin saattaa hänen mielestään tyhjentää ne pois.

Elokuva päättyy hänen mukaansa ensiesitykseen tai ensimmäisten esitysten jälkeen. Webster ei pysty aloittamaan uuden elokuvan suunnittelua edellisen leikkausvaiheessa, vaikka se olisi taloudellisesti järkevää. Hän elää niin intensiivisesti prosessin alusta loppuun, että usein prosessin päätyttyä iskee kolmen kuukauden masennus. Ennen kuin siitä on toipunut, ei kykene aloittamaan mitään uutta. Ajatuskin uudesta elokuvasta on kuvottava, niin kaikkensa hän sanoo antavansa. Kunnes taas löytyy innostus ja asia, jota pitää riittävän tärkeänä uhratakseen sille seuraavat pari vuotta. Usein vasta televisioesitys on selkeä prosessin päätös.

Virtasen tekoprosessi alkaa siitä, kun hän saa leimahduksen päähänsä: ”Tästä mä sen teen.” Yleensä se tulee kuin salama kirkaalta taivaalta, ja hän näkee heti tarinan. Dokumenttielokuvassa on tarpeen tietää vain alku ja loppu, keskikohta tulee itsestään. Käsikirjoitus taas tehdään vain rahoittajia varten. Virtanen ei ole koskaan etsinyt aiheita, ajatus voi tulla vaikka bussipysäkillä seistessä. Aiheita olisi hänen mukaansa vaikka kuinka paljon. Hän ei kuitenkaan halua tarttua ihan mihin tahansa, koska prosessi on niin raskas. ”Kun mä tiedän, että sen jälkeen olen niin romu.”

Tekoprosessin alku on siis leimahdus. Ajatus alkaa kiusata. Sitten hän kirjoittaa siitä muutaman lauseen ja ottaa yhteyttä yleensä televisioon. Yleisradiosta suunnittelu lähtee liikkeelle. Virtanen sanoo tehneensä osan elokuvistaan hyvin nopeasti leimahduksesta

loppuun asti. Hän hylkää nopeasti itse huonot ideansa, niin että kenenkään toisen ei ole tarvinnut niitä hänen puolestaan hylätä. Ne ajatukset, jotka hän on vienyt julkaisukynnyksen yli, ovat sitten toteutuneet loppuun asti.

Viimeisimmän elokuvansa Virtanen aloitti lukemalla edesmenneen äitinsä kirjeitä, jotka sisar oli heittävässä kaatopaikalle. Hän löysi myös lapsuuden piirroksiaan, joita hän oli lähettänyt äidilleen tämän viimeisinä elinpäivinä. Aineisto aktivoi hänen päässään prosessin. Kun se lähti liikkeelle, sitä ei voinut enää pysäyttää. Virtanen sanoo olevansa onnellinen, että se ei tullut aikaisemmin, koska olisi ollut ennen aikaista käydä läpi noita asioita nuorena. Subjektiviivisen elokuvan on syytä hänen mukaansa onnistua, koska se vaatii itsensä uhraamista.

Virtasen prosessi päättyy elokuvan esitykseen. Ensimmäinen esitys on se, kun ”teos valuu kankaalle”, silloin siitä vapautuu henkisesti. Toisen kerran henkinen vapaus tulee, kun tietää sen tulevan olohuoneessa ruudusta ulos. Silloin se on tehty:

Mut ehkä se viimeinen on se, että se todellakin tulee telkkarista. Mä en koskaan kato sitä. Mä laitan äänen täysille ja mä kuulen vaikka keittiössä, että sieltä se valuu nyt. Että nyt se tuli. Mut et se postdoktoraalidepressiohan on se tekijän, mikä on taiteilijoilla hirveen yleistä, niin se on se, mitä pelkää aina ihan hirveesti. Ja joka on melkein vääjäämätön ja johon mulla on se ensiapu, että puuhastalee jonkun muun aiheen parissa, josta ei koskaan tule mitään. Ei siitä puuhastelustakaan tule mitään. Se on vaan sellaista näpertelyä, jolla pääsee sen pahimman ohi.

### **5.3. Tekijän suhde teoksiinsa ja niiden käsittelemään maailmaan**

Kysymykseen, ovatko Jouko Aaltosen elokuvat muuttuneet henkilökohtaisemmiksi, hän myönsi niiden muuttuneen sitoutumisen asteelta mutta eivät ilmaisultaan. Hän sanoo tekevänsä paljon sellaisia elokuvia, joissa tekijä on läsnä teoksessa mutta ei konkreettisesti kuvassa vaan pikemminkin kuvan ja kommunikaation takana. Kun liikutaan tekijälähtöisen luovan dokumenttielokuvan piirissä, on mukana aina ajatus siitä, että tekijällä on henkilökohtainen suhde teokseensa ja persoonallinen näkökulma sekä teokseen että sen tekemiseen. Aaltonen sanoo kokevansa sen yhä tärkeämmäksi. Suhde kasvaa elokuvaprosessin aikana. On myös tärkeätä tehdä elokuvia aihepiireistä, jotka eivät ole lähtökohtaisesti kovin tuttuja. Joskus voi olla alitajuinen syy lähteä tekemään elokuvaa jostakin aiheesta, tutkimaan tiettyä aihepiiriä.

Aaltonen kieltää henkilöityneensä elokuviinsa. Hän on tehnyt niitä niin erilaisista aiheista, että ei koe olevansa tyylillisesti yhtä tunnistettava kuin esim. Pirjo Honkasalo tai Markku Lehmuskallio. Aaltosen dokumenttielokuvista laululiikkeestä kertova on sellainen, jonka yleisö tunnistaa jälkikäteenkin. Dokumenttielokuvalla on suuri kulttuurinen arvo, se on

löytänyt katsojakontaktin mutta sillä ei ole kaupallista arvoa. Joten sitä ei voi verrata elokuvateatterifiktioon, jonka ohjaajat ovat enemmän tuotteistettuja. Dokumenttielokuva on vapaa liiketalouden lakien rasitteista.

Pia Andell myöntää myös elokuviensa muuttuneen hiukan henkilökohtaisemmiksi. Hän on tietoisempi siitä, että ne kuvastavat omaa elämänvaihetta. Aihe johon hän sanoo kiinnittyvänsä, aihe josta hän haluaa tehdä, on aina jossakin yhteydessä hänen omaan elämänvaiheeseensa. Joskus hän jopa tuo sen esiin elokuvassa toisinaan taas ei. Lumipalloefekti, jonka lopussa on dokumenttielokuva, lähtee liikkeelle havainnosta, joka kiinnittyy henkilökohtaiseen elämänvaiheeseen. Uransa alussa hän ei ollut yhtä tietoinen tästä kuin nyt.

Andellin mukaan Suomessa ei ole kovin monta yleisesti tunnettua dokumenttielokuvan tekijää. Hän mainitsee Websterin, Kiti Luostarisen, Arto Halosen ja Seppo Rustaniuksen, koska tämä on määrätietoisesti tehnyt kaikki elokuvansa samasta aiheesta. Elokuva-ala ajattelee tekijöistä tietyllä tavalla, luo odotuksia. Andell arvelee, että häneltä odotetaan kertojan ääntä, ehkä kaitafilmiä ja selkeätä rakennetta. Huonoina puolina hän arvelee pidettävän elokuvissaan sitä, että niissä ei heittäydytä cinéma verité-tilanteisiin, ei tehdä pitkiä seurantoja eikä tekijä itse ole kameran kanssa läsnä kaikissa tilanteissa. Aiheet ovat pienehköjä, naisten aiheita. Rahoittajille saattaa tuotteistaminen toimia niin, että tietyt tekijät saavat helpommin läpi tiettyjä aiheita. Jostakusta taas saatetaan ajatella, että ”älä nyt taas tee tämän tyyppistä juttua.”

Mut mä näen sen keskustelun enemmän jonakin kädenjälkijuttuna kuin ehkä tuotteena. Ei ole semmoista tunnettuutta eikä semmoisia leffoja, jotka olis kategorisoinut mut jonkinlaiseksi tuotteeksi.

John Websterin viimeisin elokuva on varsin henkilökohtainen. Nimensä tuotteistamisesta hänen mielipiteensä on se, että tehokkaampaa kuin nimi on mainita, että hän teki *Pölynimurikauppiaat*. Elokuvan nimi on isompi brändi kuin ohjaajan nimi. Viimeisen elokuvansa jälkeen hän kertoo tulleen kerran puutavaraliikkeessä tunnistetuksi. Mutta ei Websterkään usko dokumenttiohjaajan olevan Suomessa tuote.

Jaakko Virtanen havaitsi subjektiivisen elokuvan voiman konkreettisesti. Jos se ei olisi niin raskasta, hän tekisi niitä.

Mutta kun se on niin tavattoman ravisuttavaa omalle psyykelle, niin parempi olla tekemättä niitä kovin monta, että voi elää ihan normaalia elämää. Että ei kai ole tarkoitus, että dokumentaristi raataa itensä ihan henkihieveriin tän ammatin takia?

Yksi subjektiivinen elokuva on hänen urallaan poikkeus. Nyt hän on kiinnostunut poliittisesta historiasta, kansakunnat päähenkilöinä, poliittiset päätökset ja poliitikot taustalla ovat

alkaneet kiehtoa. Hän sanoo näkevänsä kansakunnissa toimijoina paljon samaa kuin yksittäisten ihmisten toimissa. Hän suunnitteli haastatteluhetkellä omaa historiallista elokuvaansa ja tuotti toista vastaavaa.

Se on vähän semmoista ukkoutumista. Ollaan kiinnostuneita jostain Stalineista ja Molotoveista!

Jaakko Ilkka Virtanen ei ole tuote eikä halua koskaan olla sitä. Hänen elokuviaan ei myydä ohjaajan nimen avulla. Hänen mukaansa siitä on vain haittaa, jos nimi on tunnettu, koska ihmisten lähestyminen tulee vaikeammaksi. Rahoituksen saaminen voi olla helpompaa, jos on paljon julkisuudessa mutta päähenkilöiden kanssa keskusteleminen ei sitten enää ole sitä.

Kaikkien ohjaajien suhde ympäröivään maailmaan muuttuu tekoprosessin aikana. Se on luonnollista jokaiselle, joka perehtyy yhteen aiheeseen intensiivisesti. Aaltonen pitää tätä positiivisena asiana.

Andell kertoo näkevänsä uusia merkkejä ja lukevansa maailmaa eri tavalla tekoprosessin aikana oman kiinnostuksensa kautta. Kun elokuva on valmis, hän palaa suurimmaksi osaksi takaisin normaaliin, mutta jokin uusi ymmärrys säilyy. Esimerkiksi lestadiolaisuudesta kertovan elokuvan maailma oli hänelle ennakolta vieras ja se lisäsi suvaitsevaisuutta, joka tuli ymmärryksen kautta. Tämä suvaitsevaisuus on eräs tärkeimmistä asioista, joita elokuvalla voi välittää. Hän kertoo, että elokuvalla voi hankkia kokemusta, joka ei ole ainoastaan oman historian tuottamaa.

Webster sanoo viimeisimmän elokuvansa *Katastrofin aineksia* muuttaneen häntä enemmän kuin mikään muu aikaisempi. Intiasta kertova *Valon ja varjon huoneet* oli psyykkisesti ja fyysisesti kova ja sekin muutti elämää. Sen tekoprosessin aikana naurettiin hyvin paljon ja ihmisten perusasiat korostuivat niissä olosuhteissa. Huumori oli terveellinen tapa selviytyä kuvauksissa. *Pölynimurikauppiat* opetti myymisestä ja idean myymisestä asioita, jotka hänellä ovat edelleen käytössä. Webster ei ole koskaan ajatellut, että teos olisi erillään hänen elämästään. Elokuva ei voi tehdä olemalla töissä yhdeksästä viiteen, vaan se on kahden vuoden aika. Hän kertoo ajattelevansa taaksepäin:

—toi on se aika, jolloin mä olin sen Intia-asian kanssa, toi on se aika, kun mä olin poliisien kanssa, toi on se aika, kun mä olin pölynimurikauppias. Se on aina joku vaihe mun elämässä.

Virtanen kokee hyvinkin raskaaksi sen, että elää elokuvaansa. Kuvausvaiheessa se ei vielä ole kovin häiritsevää, koska silloin on pitkiä taukoja, lapsia ja aviopuoliso, normaalia elämää. Mutta leikkausvaihe alkaa manipuloida aikaa ja muuttaa sen dramaattisemmaksi. Tekijä alkaa elää elokuvansa kautta ja haluaa siitä eroon. Eikä sitä kuitenkaan voi laskea käsistään

ennen kuin jokainen ruutu on paikoillaan. Tämä on prosessin luovin ja siten tuskaisin vaihe. Tekijän suhde teokseen muuttuu ”hervittävän intiimiksi, raastavaksi ja elimelliseksi” työskentelyn loppuvaiheessa. Jokainen elokuva vanhentaa Virtasen mukaan tekijäänsä. Elokuva on matka sisälle.

Virtanen ottaa esiin myös olennaisen asian eli suhteen elokuvan päähenkilöihin. Kun pitkän aikaa seuraa ja kuvaa jotakuta, se ruokkii ihmisen narsistista puolta. Hän on jatkuvan huomion ja kameran tekemän ihailun kohde, joka aikanaan vielä monistuu televisiossa miljoonakertaiseksi. Dokumentaristi ei hänen mukaansa koskaan kerro itsestään näissä ensimmäisissä tapaamisissa henkilöidensä kanssa, vaan on hiljaa ja kiinnittää huomiota, ruokkii sitä narsismia, auttaa ehkä positiivista kasvutarinaa. Kun elokuva sitten on ohi ja tekijä on toiminut terapeutisesti, ollut kuuntelijana ihmiselle, niin aika usein tämä ihminen haluaisi saman jatkuvan. Se ei kuitenkaan voi jatkua, koska suhde on yksipuolinen, kuin suhde terapeuttiin. Molemmansuuntainen ihmissuhde on tuhoon tuomittu, koska aikaisempi mekanismi ei enää toteudukaan. Siksi sitä kannattaa hänestä ammatillisesti välttää, koska kyseessä ei ole ollut ystävyys vaan elokuvantekosuhte. Tapahtumassa on voimakkaita emootioita ja kiintymystä mutta ei molemminpuolista vuorovaikutusta klassisella tavalla.

Kysymykseen, koetko vanhan dokumenttielokuvasi nyt toisin kuin valmistumishetkellä, Aaltonen myöntää kokevansa, koska elokuvat ovat aina aikansa tuotteita. 1970-luvun elokuva, joka on silloin tehnyt suuren vaikutuksen, näyttäytyy toisenlaisena 2000-luvulla, käsittelee ihan eri teemaa. Teos on sama mutta itse on muuttunut. Jos ei ole pitkään aikaan nähnyt tiettyä omaa elokuvaansa, sen huomaa. Hän kertoo esimerkkinä elokuvansa *Lähettiläät*, joka käsittelee diplomaatteja Delhissä. Se ei vastannut katsojien odotuksia ja sillä oli ristiriitainen vastaanotto. Kun Aaltonen on jälkikäteen katsonut tätä elokuvaa, hänestä siinä näkyy, että hän teki samaan aikaan väitöskirjatyötään. Elokuvan taustalla on teoreettisia ajatuksia, jotka eivät hänestä kuitenkaan toimi tai toteudu käytännössä. Elokuva on konkreettisen taidetta. Jälkikäteen hän pystyy sanomaan, että kyseisessä elokuvassa on ideoita ja ajatuksia, jotka eivät ole hyviä. Joskus taas elokuva voi vuosien jälkeen tuntua paremmalta kuin muisti.

Andell huomaa myös katsovansa eräitä elokuviaan toisin myöhemmin. Joskus ilahtuu ja joskus ihmettelee, ”mikä idea tässäkin muka oli.” Tunne on riippuvainen vireystiloista, kuten elokuvakokemus aina. Tulkinta vaihtelee paljon katsomistilanteen mukaan. Omat elokuvat eivät muutu paljon, ei niistä löydä uusia yllättäviä tasoja, jotka se kertovat aivan eri asiasta kuin luuli. Esimerkiksi elokuva *Maailmassa* tuntui Andellista aluksi flopilta. Mutta katsottuaan sen myöhemmin, hän näki sen onnistuneena. Se kertookin asiansa niin kuin hän halusi sen kertovan. Hän vain oli alkuaan odottanut siltä enemmän itse. Jos Andell nyt lähtisi tekemään

elokuvaa aikaisemmasta aiheestaan, siitä tulisi erilainen. Ei siksi että hän olisi eri mieltä asioista vaan siksi, että hän on elänyt enemmän.

Virtanen tunnustaa häpeävänsä joitakin vanhoja elokuviaan ja arvostavansa toisia. Hän ei kuitenkaan vielä ole saavuttanut elämänvaihetta, jossa haluaisi katsella kertaalleen taakse jääneitä teoksiaan. Jos joskus kutsutaan jonnekin ”istumaan elokuvansa kanssa”, voi yllättyä, että tässä oli tällainenkin kohtaus. Vanhoista teoksistaan ymmärtää, että oli itse tietynlainen 30-vuotiaana. Nyt hän tekisi asiat toisin mutta silloin ei voinut. Virtanen sanoo olevansa aika armollinen itseään kohtaan, koska elämästä ei tulisi mitään jos ei hyväksyisi sitä, että on joskus ollut nuori. Hän haluaa mieluummin elää eteenpäin, katsoa kohti seuraavaa dokumenttielokuvaa.

	<b>Aaltonen</b>	<b>Andell</b>	<b>Webster</b>	<b>Virtanen</b>
<b>Taide kokemuksena</b>	Persoonallinen ote, kokemuksen herättäminen	Ymmärrys maailmasta asetettuna mittasuhteeseen	Liikuttaminen ja herättäminen	Kieltäytyy määrittelemästä
<b>Tekoprosessin alku</b>	Aihe	Havainto	Idea, setup, kiinnostava aihepiiri	Ajatuksen leimahdus
<b>Tekoprosessin loppu</b>	Teoksen valmistuminen, kun yleisö reagoi	Pari vuotta prosessin jälkeen, kun kohtaa elokuvansa	Ensiesitys	Ensiesitys ja televisioesitys
<b>Henkilökohtaisuus</b>	Lisääntynyt	Lisääntynyt	Viimeisin henkilökohtainen	Viimeisin subjektiivinen
<b>Ohjaajasta tuote</b>	Ei	Ei	Ei	Ei
<b>Suhde maailmaan</b>	Muuttuu	Muuttuu	Muuttuu	Muuttuu
<b>Kokemus omasta elokuvasta myöhemmin</b>	Oma muutos vaikuttaa	Elämäntilanne ja katsomistilanne vaikuttavat	-	Erilainen, ei kiinnostu menneistä



## 6. Yhteenveto ja pohdintaa

”Minä en maalaa, mitä näen. Maalaan sen, mikä saa muut näkemään, mitä näen”, siteerasi käsikirjoittaja Tove Idström Kertojan ääni-seminaarissa Edward Dégas´n lausetta. Taiteilija ei kopioi todellisuutta vaan välittää kokemuksensa siitä rakentamalla sen uudelleen.

Dokumenttielokuva on sopimus siitä, että katsoja näkee/kokee jonkinlaisessa suhteessa yhteiseen aistein havaittavaan maailmaan olevasta materiaalista käsitellyn teoksen. Oleellista on katsojan oletamus siitä, että elokuva on dokumentaarinen. Haastatteluni perusteella tekijällä vastaavasti on rehellinen pyrkimys subjektiiviseen totuuteen. Tekijän, teoksen ja katsojan suhde perustuu tälle sopimukselle. Katsojina haluamme tulla yllätetyiksi elokuvaelämyksessä, jotta kiinnostus tarinaan säilyy, mutta raja yllätyksen ja petoksen välillä on selvä. Jos dokumenttielokuva rikkoo todellisuussuhteeseen perustuvan uskon, se muuttuu merkityksettömäksi. Totuus taas on abstraktio, jota ei voi koskaan täysin saavuttaa. Tärkeintä onkin tekijän pyrkimys sitä kohti. Tämä matka on subjektiivinen, kuten voidaan päätellä sitä kuvaavasta adjektiivista ”rehellinen”.

Haastattelemiani ohjaajat korostavat todellisuuden, josta dokumenttielokuva kertoo, olevan tekijän valitsema näkökulma. Sitä määrittävät aika, paikka ja elämäntilanne. Havainnoitsijasta riippumaton fyysinen, sosiaalinen tai historiallinen olemassaolon kategoria on olemassa mutta siitä ei voi saada tietoa ilman havainnoitsijan subjektiivista näkökulmaa. Tekijöille tärkeätä on myös se, että elokuvassa esiintyvät henkilöt tunnistavat tekijän määrittelemän todellisuuden omakseen. Elokuvan vastaanotettu todellisuus muuttuu ajassa, myös tekijöille itselleen.

Dokumenttielokuvan taide on haastatelemilleni ohjaajille elämyksen tuottamista, kommunikaatiota, uuden näkökulman esittämistä tuttuun tai muodon löytämistä aiheelle ja asialle. Elokuva on rytmiä: 25 tai 24 kuvaruutua sekunnissa, peräkkäiset kuvat, toisiaan seuraavat kohtaukset, dramaturgian muodostavat jaksot ja näytökset tuottavat elämyksen kiihdytysten ja taukojen kautta. Kuvaruutujen väli ja poisleikatut ajan palat ovat pulssi, joka pilkkoo lineaarisen aallon merkitykselliseksi. Tämä rytmi tekee merkitsemättömästä laadullista. Se mitä poistetaan välistä, antaa merkityksen sille, mikä jätetään jäljelle. Tämä todellisuuden editoiminen, järjestäminen on Griersonin määrittelemää luovaa käsittelyä. Dokumenttielokuvan ohjaaja antaa nämä merkitykset, katsomispisteen ja kommunikoi.

Dokumenttielokuva on työläs ja hidas tapa tutkia maailmaa ja kertoa siitä. Se edellyttää monipuolista uteliaisuutta, lähtökohtaisia oletuksia, empatiaa ja korkeaa moraalialia päähenkilöinä käytettyjä ihmisiä kohtaan. Sen tekemisen syinä on halu ymmärtää maailmaa

tai muuttaa sitä paremmaksi, halu kertoa tarinoita ja kommunikoida tai pakko vapautua syntyneestä ajatuksesta tekemällä siitä elokuva. Kaupallisuus ei vaikuta suomalaisten tekijöiden aihevalintoihin tai muotoon, yleisön huomioon ottaminen sen sijaan vaikuttaa. Elokuvan on puhuteltava ja viihdytettävä.

Michael Renovin dokumenttielokuvan funktiot ovat ohjaajille mielekäs tapa määritellä vaikuttimia. Pia Andell lisäsi listaan näyttämisen ja kertomisen funktion, koska paljastaminen on liian voimakas pyrkimys. John Webster puolestaan piti puutteena sitä, että viihdyttämistä ei mainittu. Bill Nicholisin moodeista vaikeimmin hahmotettavana ohjaajat pitivät performatiivista, koska se ymmärretään joko liian laajana, niin että siihen luokkaan voivat kuulua lähes kaikki dokumenttielokuvat, tai sitten liian esittämispainotteisena, niin että fiktioelokuvan ominaisuudet korostuvat. Puhtaasti yhden moodin elokuvia ei kukaan ohjaajista sanonut tehneensä. Moodirakennelma ei nykyään toimi kategorisena luokitteluna, se on enemmän keinojen listaamista. Teos voi olla kallellaan johonkin moodiin mutta puhtaasti yhtä tyyliä toteuttavaa ei luovan dokumenttielokuvan puolelta löydy.

Tekoprosessin kaari alkaa aiheesta, havainnosta, ideasta tai leimahduksesta. Jokin asia vaivaa ja vaatii tulla tutkituksi. Nopeimmillaan se päättyy ensiesitykseen tai sen jälkeiseen televisioesitykseen. Yleisön reaktio sulkee Jouko Aaltosen työn kaaren. Pia Andellille päätös on elokuvan kohtaaminen uudelleen muutaman vuoden kuluttua tekoprosessista vapautuneena. Teos elää omillaan ja tekijän on suunnattava huomionsa seuraavaan. Välivaihe on usein vaikea, koska prosessin kokonaisvaltaisuus tyhjentää voimat. Uuteen maailmaan paneutuminen muuttaa elokuvan tekijää. Oma suhtautuminen vanhaan elokuvaan on erilainen kuin heti sen valmistuttua, koska ihminen muuttuu itse.

Dokumenttielokuva eroaa journalistisesta todisteesta elokuvallisuudellaan. Tämä tarkoittaa ilmaisun ja elämyksellisyyden korostamista, tekijän henkilökohtaisen totuuden esille tuomista objektiivisuuden pyrkimykseen verrattuna ja tuotannollisia realiteetteja, koska se on hinnaltaan ja työpanokseltaan (aika, tuotantoryhmän koko, kalusto) moninkertainen televisioreportaasin rinnalla. Dokumenttielokuvaa voidaan käyttää todisteen asemassa ja moni vaatii siltä yhteiskunnallista kantaaottavuutta: sen olisi oltava vasara, ei peili. Haluan vielä ennen tutkielmani arviointia pohtia hiukan kysymystä, onko dokumenttielokuva enemmän argumentti vai elämys. Asetan seuraavaksi vastakkain Bill Nicholisin selvyden diskurssin ja Gilles Deleuzen taiteen määritelmän. Onko dokumenttielokuva viesti, väite, todiste vai kokemus? Mikä siinä tapauksessa on sen yhteiskunnallinen merkitys?

## 6.1. Käsitteet ja kokemus vastakkain

Bill Nichols osoittaa, kuinka dokumenttielokuva on ikkuna ulos maailmaan (*the world*), vastakohtana fiktioelokuvalle, joka on ikkuna sisään kirkkaasti valaistuun kertomuksen huoneeseen, erääseen maailmaan (*a world*). Dokumenttielokuva johdattaa katsojan kohti paljasta todellisuutta. Aistimme himmeästi valaistusta huoneesta käsin ympäröivän maailman. Mutta maailma, jonka havaitsemme, on muokattu, se näkyy kaukoputken kautta tai dramatisoituna, merkityksellisempänä, vähäisempänä, oudompana, rekonstruoituna. Me katsomme maailmaa mutta emme ole siinä sisällä. Joku toinen on määritellyt katsomiskulmamme. Tämä on Nicholsille osoitus siitä, että dokumenttielokuva on argumentti.<sup>1</sup>

Olen vuosia opettanut dokumentaarista kerrontaa vaatien opiskelijoilta käsikirjoitusta ja siihen premissiä, väitelausetta, josta juttu kertoo. On oltava aihe ja näkökulma siihen. On oltava suunnitelma siitä, mitä lähdetään kuvaamaan ja miksi. Kaiken tallennettavan täytyy kertoa tästä yhdestä väitteestä ja sen tulee näkyä kokonaisuudessa. Aaltonen listaa käsikirjoituksen tehtävät perustason oppikirjassaan: 1. Kokonaisuuden hahmottaminen (tekijä rajaa sisällön, epäolennainen jää pois, rakenne hioutuu) 2. Kommunikointi rahoittajan tai muun ulkopuolisen tahon kanssa 3. Kommunikointi työryhmän kanssa 4. Tuotannollinen funktio (kuvausaikataulu ja kustannusarvio).<sup>2</sup> Hän myös kehottaa muotoilemaan päälauseen:

Ohjelman tai elokuvan keskeinen sisältö puristetaan yhdeksi lauseeksi tai virkkeeksi. Päälauseen synonyymeja ovat ”kuningasajatus”, ”pääidea” ja ”pääsanoma”. Ywe Jalander on määritellyt päälauseen näin: ”Päälause on se, mitä toivomme katsojan ajattelevan ohjelman nähtyään. Se on se, mitä haluamme sanoa.”<sup>3</sup>

Tämä vaikuttaa olevan selvä osoitus siitä, että dokumenttielokuva on argumentti, väite. Tekijällä on oltava sanoma, jonka hän julistaa, kysymys, johon hakee vastauksen.

Samainen Jouko Aaltonen kysyy väitöskirjassaan kollegoiltaan, kuinka tarkkaan he käsikirjoittavat dokumenttielokuvansa etukäteen. Vastajat ovat tehneet hyvin erityyppisiä elokuvia. Mitä kokeneempi tekijä on sitä kevyemmin hän suhtautuu dokumenttielokuvan käsikirjoitukseen.<sup>4</sup>

Käsikirjoitus koetaan toisinaan liian sitovaksi, jopa ahdistavaksi. Se voi tuntua kahleelta, joka saattaa turmella kuvausvaiheen ainutkertaisuuden. Asioiden pistämistä paperille pidätellään tai pantataan, eikä se selvästikään johdu

---

<sup>1</sup> Nichols 1991, 112-114.

<sup>2</sup> Aaltonen 2002, 13-14.

<sup>3</sup> Ibid., 37-38.

<sup>4</sup> Ibid., 126-134.

laiskuudesta. Käsikirjoituksen vähättely kertoo pyrkimyksestä avoimeen suhteeseen maailman kanssa.<sup>1</sup>

Ohjaaja Kanerva Cedersröm pohtii myös dokumenttielokuvan käsikirjoittamista esseessään. Hän siteeraa maalari Alberto Giacomettiä: ”Tiedän, mitä näen, vasta työskennellessäni.” Mikään ennalta käsikirjoitettu ei voi varmistaa sitä, mitä kuvaamisen hetkellä kuvaan tulee. Kirjoitus antaa enemmänkin mahdollisuuden rakenteelle ja muodolle. On luotettava hetkeen, oltava hetkessä. Dokumentaarisen elokuvan käsikirjoitusprosessi on etsimistä, luonnostelua, avoimeksi jättämistä. Koko prosessi on ”kirjoitusta” viimeiseen äänileikkaukseen asti. Hahmotetun rakenteen on sallittava sattuma ja improvisaatio.<sup>2</sup> Myös John Webster vakuutettuaan lukijansa siitä, että käsikirjoitus on välttämätön toteaa, että kun käsikirjoitus on valmis, se on paras unohtaa, jotta voi spontaanisti keskittyä tavoittamaan hauskat, traagiset ja elämänmakuiset hetket, jotka ovat olennaisinta kaikissa dokumenttielokuvissa.<sup>3</sup>

Haastattelussani kaikki neljä ohjaajaa korostivat tekijän näkökulmaa, olettamusta, tulkintaa, subjektiivisuutta, käsitystä todellisuudesta eli maailmasta, johon Nicholsin ikkuna näyttää. On olemassa piste, josta tekijä havaitsee, kohta, josta kamera kuvaa eli ikkuna. Mutta miten voi esittää väitteen, jos tekijällä on ”pyrkimys avoimeen suhteeseen maailman kanssa?” Aaltonen lisäsi vielä haastattelussa, että hän haluaa jättää katsojan tulkittavaksi sen, millainen todellisuus on (elokuvassa). Nicholsin vertaus ikkunasta olettaa kaikki katsojat samaan huoneeseen. Siellä voi liikkua ja kohdistaa katseensa eri paikkoihin lasin toisella puolella mutta yhtä kaikki pysytään seinien sisällä. Onko ikkuna kuitenkin huono vertaus? Onko dokumenttielokuva todellakin vain lasi, jonka läpi katsoja havaitsee maailman?

Bill Nichols jatkaa edelleen yli 15 vuotta myöhemmin dokumenttielokuvan määrittelyä argumentiksi ja aloittaa tuoreen artikkelinsa, joka käsittelee todistusta ja retoriikan voimaa dokumenttielokuvassa:

All discourse, including documentary film, seek to externalize evidence – to place it referentially outside the domain of the discourse itself which then gestures to its location there, beyond and before interpretation. Reference to this external location then names and renders visible what awaited nomination. Evidence refers back to a fact, object, or situation – something two or more people agree upon, something verifiable and concrete – but facts and events only acquire the distinctive status of evidence within a discursive or interpretive frame.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Aaltonen 2006, 135.

<sup>2</sup> Cedersröm 2003, 104-105.

<sup>3</sup> Webster 1988, 170.

<sup>4</sup> Kaikki diskurssit, kuten dokumenttielokuva, pyrkivät ulkoistamaan todisteen – sijoittamaan sen diskurssin piirin ulkopuolelle viittaussuhteeseen. Sinne diskurssi viittaa yli ja ennen tulkintaa. Viittaus tähän ulkoiseen paikkaan sitten nimeää ja tekee näkyväksi siellä nimeämistä odottavan. Todiste viittaa takaisin faktaan, objektiin tai tilanteeseen – johonkin, josta kaksi tai useampi ihminen ovat yksimielisiä, johonkin todistettavaan ja konkreettiseen –

Nichols osoittaa, että todisteet ovat niin kuin ne asetetaan. Mikä tahansa maailmassa on potentiaalinen todiste mille asialle tahansa. Kaikista todisteista on aina kysyttävä, millaisessa valossa ne väitteenä esittänyt henkilö tuo ilmi? Tässä on kyseessä retoriikka.<sup>1</sup> Nichols käy läpi Barthesin varhaisen väitteen siitä, kuinka ideologia kuormittaa petollisella retoriikalla sinänsä "viattomat" kuvat mainoksissa, kuinka valokuvatusta tomaatista tehdään tomaattikeiton mainos. Sitten hän osoittaa sen vääräksi kysymällä, entä jos väite on jo alkuperäisessä kuvassa välittömästi, kun se tulee kommunikaatiojärjestelmään eli tallennetaan. Nichols väittää, että retoriikka on välttämätön osa jokaista taivuttelevaa, ruumiillistunutta (*embodied*) puhetta. Näin myös dokumenttielokuva on ruumiillistuneen puheen muoto, joka näyttäytyy elokuvan äänessä (*voice*: puheet ja hiljaisuus, väliotsikot, musiikki, kompositio, leikkaus, tunnelma tai näkökulma, jolla vaikutetaan katsojaan) ja eleissä (*gestures*). Dokumenttielokuva on Nicholsille puhetta katsojalle ja sen tarkoituksena on vaikuttaa poliittisesti.<sup>2</sup> Jouko Aaltonen selittää Nicholsin käsitystä dokumenttielokuvan äänistä niin, että siinä voi olla myös muita kuin tekijän oma ääni, jopa ristiriidassa sen kanssa. Dokumenttielokuva on moniääninen.<sup>3</sup> Vaikka Nicholskaan ei tarkoittaisi dokumenttielokuvan olevan yksioikoista viestintää, ymmärrän hänet ja kirjoitukset näistä äänistä kuitenkin niin, että se on hänen mukaansa argumentaatiota, joka vetoaa rationaaliseen puoleen meissä. Tätä vastaan käy puolestaan Michael Renov.

Renov osoittaa teoksensa luvussa "Charged Vision: The Place of Desire in Documentary Film Theory", kuinka dokumenttielokuva ei ole selvyiden diskurssia, retoriikan tai tiedonjanon ohjaamaa, vaan voi olla paljon enemmän riippuvaista vähemmän rationaalisista periaatteista, kuten eroottinen halu, kauhu tai hassuttelu.<sup>4</sup> Dokumenttielokuvalla on kyllä meille merkitystä myös rationaalisiin tarpeisiin ja se puhuu näillä argumenteilla. Mutta sen houkutus ei ole pelkästään siinä, vaan se vetoaa myös tiedostamattomaan, yhtä lailla uteliaisuuteen kuin kauhuun ja lumoutumiseen.<sup>5</sup> Renov vetoaa Freudiin ja Lacaniin. En itse halua perustella väitettäni siitä, että dokumenttielokuva on enemmän kokemus kuin argumentti psykoanalyysillä, vaikka hyödynnänkin Renovin tekstiä aiheesta. Hän osoittaa, kuinka dokumenttielokuva katsoja on sekoitus tiedostetun ja tiedostamattoman komponentteja. Dokumenttielokuvan kuva toimii sekä tiedon että halun, todisteen että houkutuksen alueella niin, että kumpikaan ei hallitse. Hän ottaa esimerkiksi Chris Markerin elokuvat, joissa kuvat

---

mutta faktat ja tapahtumat toimivat selvässä todisteen asemassa ainoastaan diskurssissa ja tulkittuina. Nichols 2008, 29.

<sup>1</sup> Ibid., 31-33.

<sup>2</sup> Ibid., 35-36.

<sup>3</sup> Aaltonen 2006, 93-95.

<sup>4</sup> Renov 2004, 93.

<sup>5</sup> Ibid., 96.

yhdistyvät metonymiseen tekstiin ja luovat siten fantasianomaisen kokonaisuuden. Yhtä lailla ekstaattinen katsominen voi syntyä selvyiden kautta. Tästä Renovin esimerkkinä on Joris Ivensin elokuva *Sade*. Sen kuvat ovat historiallisesta Amsterdamista mutta sen teho on rytmisissä ja veden erilaisissa virtauksissa.<sup>1</sup>

Lähikuva-lehden 3/2008 teemana on dokumenttielokuva ja erityisesti tallenteen ja taiteen rajankäynti. Ilona Hongiston pääkirjoitus tiivistää:

2000-luvulla keskustelu selvyiden diskurssista on kääntynyt kohti kokemuksen, hullaantumisen ja luovuuden kysymyksiä. Nicholsin työstä periytyvän epistemofilian rinnalle on kasvanut voimakas dokumentaarinen cinefilia, jonka kautta dokumenttielokuvaa pyritään hahmottamaan myös rationaalisen argumentoinnin ja siihen liittyvän totisuuden ulkopuolella.<sup>2</sup>

Taiten ja dokumenttielokuvan rinnastaminen on Hongistolle käsitteellisellä tasolla sitä, että tallennettu tapahtuma ja siitä tehty esitys on miellettävä toisistaan erillisinä. Elizabeth Cowieta lainaten Hongisto osoittaa, että dokumenttielokuvan poliittinen mahdollisuus on siinä, miten se luo *kokemuksen politiikasta*. Elokuvateos ei toimi ensisijaisesti sen kautta, miten totuudenmukaisesti tapahtumat tallennetaan ja esitetään, vaan siitä, miten teos tuottaa kokemuksen tapahtumaan liittyvistä jännitteistä. Tallennetuista hetkistä tulee kokemuksen muotoa määrittäviä elementtejä.

Taide ja dokumenttielokuva lomittuvat, kun tallenteet jäsentävät luodun kokemuksen muotoa eivätkä dokumentoitujen kohteiden olemusta.<sup>3</sup>

Dokumenttielokuvan kolmannen vuosituhaten alun muutoksessa kysymys taiteen ja todellisuuden välisestä suhteesta on hyvin ajankohtainen ja kiehtova.

Haastattelemistani ohjaajista ei kukaan nostanut tärkeimmäksi funktiokseen dokumenttielokuvan teolle taivuttelua ja puolesta puhumista, vaikka he myönsivät sen osaksi elokuvan olemusta. Andell piti sitä itselleen vieraana, koska hän ei pyri elokuvillaan suoraan taivuttelemaan ketään. Aaltoselle ilmaisu oli tärkein ja Virtaselle taas vierain ominaisuus. Hän tosin piti tärkeänä sitä, että taiteilija katsoo asioita sivusta, nurinkurisesti ja leikkien. Näen tämän nimenomaan ilmaisun funktioon kuuluvana. Ilmaisun on taiteen osiota elokuvan kokonaisuudessa, josta sitä ei voida kuitenkaan osoittaa erikseen. Taide taas vaikuttaa vahvasti myös elämyksen, kokemuksen alueella, ei pelkästään järjen ja Nicholsin mainitseman selvyiden.

---

<sup>1</sup> Renov 2004, 100-102.

<sup>2</sup> Hongisto 2008, 5.

<sup>3</sup> Ibid., 5-6.

Dokumenttielokuvaa voidaan pitää ohjaajien mukaan myös todisteena. Se voidaan asettaa Aaltosen mukaan sellaiseen asemaan. Andellille, Websterille ja Virtaselle ne ovat todisteita eletystä elämästä ajassa ja paikassa sekä tekijästä itsestään. Tämä käsitys on osa dokumenttielokuvan argumentaatioluonnetta.

Palaan vielä Deleuzeen ja Guattariin pohtiakseni dokumenttielokuvan taide- ja elämystaluonnetta. Jukka Sihvonen käy läpi elokuvan historialliset peruskysymykset: Mitä on kuvan takana? (Mitä kuva paljastaa todellisuudesta?) Mitä on kuvan pinnalla? (Mistä kuva koostuu?) Missä on tie kuvan sisään? (Miten päästä todellisuuteen kuvan kautta?)<sup>1</sup> Nicholsin asetelma ikkunan takaa todellisuuteen katsovista ihmisistä on kuin ensimmäinen kysymys. Sen mukaan dokumenttielokuva on todellisuudesta erottava läpinäkyvä pinta, jonka läpi ei katsoja pääse. Näin voidaankin olettaa, jos siihen suhtaudutaan ainoastaan rationaalisuuteen vetoavana tuotteena.

Sihvosen muodostama neljäs kysymys on: miten päästä kuvasta pois?<sup>2</sup> Kuvasta on tullut kaikkialla läsnä oleva audiovisuaalisuus, joka ei ole esteettistä, älyllistä, moraalista eikä edes koskettavaa. ”Deleuzen mukaan olemme menettämässä maailman audiovisioille”, kirjoittaa Sihvonen.<sup>3</sup> Voisiko dokumenttielokuva ristiriitaisesti, vaikka se on kuva itsekin, olla tie ulos kuvasta? Silloin se ei voisi olla ikkunan takaa katselua.

Gilles Deleuze kytkee politiikan, estetiikan ja etiikan osaksi taidetta. Taide käynnistää ajattelun, joka vapauttaa kuvasta. Sen edellytyksenä on usko maailmaan.<sup>4</sup> Palaan luvussa 5 pohjustamiini käsitteisiin persepti ja affekti. Deleuze ja Guattari käyttävät käsitettä *tuleminen* jatkuvasta muutoksen prosessista, jossa maailma (me siinä mukana) on. Mikään ei ole pysäytettävissä hetkeen tai edes kieleen. Kaikki virtaa. Taide irrottaa materiaaliensa avulla perseptit kohdetta koskevista havainnoista ja havaitsevan subjektin tiloista ja toisaalta affektit tuntemuksista. Taideteos on monumentti eli muistomerkki, joka ei tuota muistia vaan kuvitelmaa. Kirjailija luo tekstinsä ei lapsuusmuistoillaan, vaan lapsuuden kertymillä, jotka ovat nykyisyyden lapseksi-tulemista. Taideteos ei ole ”esittämistä”, joksikin tekeytymistä, kuten Deleuzen ja Guattarin esimerkissä kapteeni Ahabista Melvillen teoksessa *Moby Dick*.<sup>5</sup> Teoksessa tapahtuu vastaanottajan kytkeytyminen osaksi teosta:

Aistimellinen tuleminen on teko, jossa jokin tai joku koko ajan tulee toiseksi (silti itsenään pysyen): auringonkukaksi, Ahabiksi. Käsitteellinen tuleminen taas on teko,

---

<sup>1</sup> Sihvonen 2004, 338.

<sup>2</sup> Sihvosen luentosarja ”Mediatutkimuksen teoreettisia kysymyksiä” 6.11.2006-12.2.2007.

<sup>3</sup> Sihvonen 2004, 343.

<sup>4</sup> Ibid., 344.

<sup>5</sup> Deleuze & Guattari 1993, 171-174.

jossa tapahtuma välttää, pakenee sitä, mitä se on. Toinen on absoluuttiseen muotoon puristettua monisyntyisyyttä; toinen ilmaisun materiaan kiinnittyvää muuntelua.<sup>1</sup>

Ronald Bogue selittää Deleuzen ja Guattarin taideteosta monumenttina. Teoksen on oltava vahva, ei konkreettisesti, vaan sisäisesti, seistävä itsestään ja tukematta. Sen vahvuus syntyy aistimusblokeista, jotka se sisältää. Nuoren pojan hymy kankaalla on säilötty maalaukseen. Hymy on erillinen sen maallaneesta taiteilijasta, mallina olleesta pojasta, ja jopa maalaukseen kuvatusta pojasta. Hymy on monumentti, pysyvä hetki säilöo itsensä maalaukseen. Se aktivoituu uudelleen jokaisessa katsomishetkessä. Hymy on riippuvainen materiaasta (kankaasta ja maalauksesta) mutta se on silti myös erillinen siitä.<sup>2</sup> Dokumenttielokuvassa pojan hymy on samalla tavalla erillinen tekijästä, kohteena olevasta henkilöstä ja jopa teoksesta (se voi olla Deleuzen termin optinen kuva), vaikka se onkin kokonaisuuden osa ajassa ja paikassa. (Verrattuna maalauksen hymyyn elokuvassa sillä on myös ajallinen kesto ellei sitä pysäytetä yhdeksi ruuduksi.)

Taideteos luo maailmoja, jotka eivät ole virtuaalisia samassa mielessä kuin filosofian kyky ja tarkoitus luoda käsitteitä ja viipaloida immanenssin tasoa. Taideteokset eivät ole myöskään aktuaalisia. Ne ovat potentiaalisia, mahdollisia. Bogue selittää taiteen mahdollistavan ”toisen elämän”. Todellinen ajattelu alkaa Deleuzen mukaan vasta järkytyksestä, joka pakottaa ajatukset pois totutusta.<sup>3</sup> Tämä järkytys voi tulkintani mukaan olla Marksian ”radioaktiivinen fossiili”, optinen kuva, joka vaatii aistijaltaan selitystä eli pakottaa ajattelemaan, näkemään todellisuuden.

Sihvonen selittää, että persepti on tulemisessa tapahtuvaa havaitsemista. Havaintokin sisältää aina virtuaalisen, mahdollisen ei vielä havaitun, havaitsemattomuuden, joka on olemassa mutta ei vielä toteutuneena. Tämä on pysyvä tila. Virtuaalinen on koko ajan läsnä kaikessa. Kun näkymätön, ei havaittavissa oleva havaitaan, aiemmin näkymättömänä ollut sitoutuu nähtyyn, virtuaalinen aktualisoituu, mahdollisena ollut toteutuu. Deleuze ja Guattari puhuvat myös voiman käsitteestä, joka ilmenee ”maisemassa”. Tällä on esteettinen ja eettinen ulottuvuus. ”Maisema” on kokemus, joka pakottaa kokijan tulemiseen, jossa subjekti ei enää ole yhtäpitävä ”minänsä” kanssa. Tämä ”maisema” on vaikutukseltaan niin voimakas, että se täytyy elää. Kokija ei ole sen edessä sitä katsomassa, vaan kytkeytyneenä siihen.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Deleuze & Guattari 1993, 182.

<sup>2</sup> Bogue 2003, 168.

<sup>3</sup> Ibid., 177-178.

<sup>4</sup> Sihvonen 2004, 345.



Väitän, että dokumenttielokuvan kokemus on kytkeytyminen. Elokuva on ”maisema”, joka irrottaa minän ja kytkee sen toiseen elämään. Minä ja toinen sulautuvat. Se tarkoittaa itselle vieraan elämän ymmärtämistä ja kokemista. Se, että katsojana näen 10-vuotiaiden tyttöjen joutuvan sukupuoliyhteyteen keski-ikäisen miehen kanssa verhon takana, kuten Websterin elokuvassa *Valon ja varjon huoneet*, tekee kokemuksesta toisenlaisen kuin, jos tietäisin katsovani fiktiota. Tai se, että eläydyn omalle nuoruudelleni vieraiden laulujen kautta joukkovoiman tunteeseen, joka taas on tuttu, kuten Aaltosen elokuvassa *Kenen joukoissa seisot*, todistaa minän sulautumisesta ”maisemaan”. Ihmiset, joita seuraan, eivät ole tarinan hahmoja, vaan elämiä, joihin sekaannun kokemuksellani. Tämä kokemus on myös eettinen, koska se ei vie minua kuvan sisään, pakoon maailmasta, vaan se iskee maailman minuun ja paljastaa kokemuksen kautta enemmän kuin informaatioon perustuva argumentaatio. Informaatiolta voin suojautua omin argumentein kiistämällä tai selittämällä. Todellisuuden kokemuksen jäljiltä en ole enää ehjään minään tuudittautunut. Elokuvan on toimittava kokemuksen, ei informaation tasolla. Jos se ei tee sitä, se on elokuvana epäonnistunut.

Emootioista puhuvat kaikki haastattelemani ohjaajat. Aaltonen sanoo elokuvan toimivan emotion kautta, rationalisointi tulee viiveellä. Andell haluaa näyttää jotakin eri tavalla kuin ennen, muuttaa mittasuhteita. Websterille elokuva on tunteiden kuljettamista ja Virtaselle tärkeätä on empatia. Kaikki ohjaajat haluavat teoksillaan lisätä ymmärrystä maailmasta ja toisista ihmisistä. Ymmärrys on enemmän kuin informaation vastaanotto. Se on kokemuksellista sisäistämistä. Se on affekti, joka viittaa vaikuttavaan voimaan ja samalla se on myös halu sekä kyky tulla vaikutetuksi.

## **6.2. Tutkimuksen arviointi ja jatkotutkimusmahdollisuudet**

Tutkielmani perustui neljän suomalaisen dokumenttielokuvaohjaajan haastatteluun ja siitä nousseeseen pohdintaan suhteessa teoriakirjallisuuteen. Haastattelutulokset eivät tuottaneet suurta yllätystä, vaan ne pikemminkin tukivat käsityksiä, joita minulla oli aikaisemman kokemukseni perusteella. Poikkeavaa oli Pia Andellin suhtautuminen dokumenttielokuvaohjaajuuteensa ei-taiteellisena toimintana, koska keskimäärin suomalaisohjaajat pitävät itseään taiteilijoina, kuten Aaltosen väitöskirja osoittaa. Andell selitti asennettaan sillä, että hänen taustansa on journalistinen. Ohjaajien eettinen ja empaattinen suhtautuminen dokumenttielokuvan tekemiseen ei tullut yllätyksenä kuten ei suhtautuminen totuuden subjektiivisuuteen. Nämä asiat näkyvät jo haastateltavieni tuotannossa. Pidän kuitenkin oleellisena sitä, että tekijät sanallistivat kokemuksensa, hiljainen tieto tuli kirjatuksi ylös. Andellin ja Websterin kommentit Renovin funktioiden puutteista toivat uuden näkökulman. Tietyt erot haastateltavien ajattelussa ovat myös kiinnostavia havaintoja.

Haastattelututkimus metodina oli lähes toimiva. Laajempaa tutkimusta varten käyttäisin jatkossa keskustelevampaa menetelmää, koska vastaukset saattaisivat sillä tavalla olla syvällisempiä. Pidän kuitenkin hyvänä ratkaisuna sitä, että lähetin kysymykset ennakkoon tutustuttaviksi, jotta he ehtivät hiukan pohtia vastauksiaan ennen nauhoitustilannetta. Tutkielmani loppupuolella tuli mieleen lisäkysymyksiä, kuten esim. ohjaajien mielipide siitä, onko dokumenttielokuva argumentti vai ei. Myös elokuvan kokemuksellisuudesta ja rationaalisuudesta olisin voinut keskustella heidän kanssaan enemmän. Tässä arvelen, että pelkkä kysymys ei olisi tuonut riittävästi lisää pohdittua materiaalia, vaan asiaa olisi kannattanut ruotia esitellen teoriakirjallisuudesta nousseita väitteitä ja kysellen haastateltavien suhtautumista niihin.

Jos tutkielmani olisi laajempi, lähettäisin ohjaajien litteroidut vastaukset vielä heille tarkistettaviksi ja kommentoitaviksi. Se syventäisi materiaalia ja nostaisi esiin uusia perusteita. Kiinnostavaa olisi myös joko järjestää keskustelutilaisuus, jossa ohjaajat voisivat kommentoida toistensa mielipiteitä tai lähettää vastauksia luettaviksi vasta-argumentteja varten. Esim. suhde elokuvan henkilöihin on erilainen John Websterillä ja Jaakko Virtasella. Myös elokuvan tekemisen syyt ja sen rajoitukset voisivat olla kiinnostava keskustelunaihe tälle joukolle, samaten prosessin alku ja loppu.

Haastateltavien valintaan olen tyytyväinen. Valitsemani neljä tekijää ovat kaikki kokeneita ja tunnustettuja dokumenttielokuvaohjaajia. Tutkielmani seuraa Jouko Aaltosen väitöskirjan avaamaa polkua enkä siksi pidä mielekkäänä, että olisin haastatellut samoja ohjaajia kuin hän.

Työjärjestyksessäni tein haastattelut melko alkuvaiheessa, kun osa tutkimuskirjallisuudesta oli vielä lukematta. Kirjallisuus toi mukanaan uusia kysymyksiä, jotka sitten jäivät esittämättä, kuten luvun alussa totesin. Toisaalta se, että aloitin haastattelurungon suunnittelulla, rajasi aiheen tehokkaasti ja saatoin lukea kirjallisuutta kapeammasta näkökulmasta ja pitää siten työni aisoissa. Tutkielmani ydin on kuitenkin ohjaajien sana. Käytän heidän valitsemaansa terminologiaa, ja kritiikkini teoreettista kirjallisuutta kohtaan lähtee käytännön tekijöiden mielipiteistä.

Kirjalliset lähteeni ovat pääasiassa joko dokumenttielokuvan alkupuolelta (Grierson, Vertov, Benjamin tai Bazin) tai sitten 1990-2000-luvuilta. Olen etsinyt mahdollisimman tuoretta tutkimuskirjallisuutta ja sivuuttanut esim. 1970-80-lukujen teoksia, koska dokumenttielokuva ja sen suhde esim. fiktion on muuttunut lähivuosina. Nicholsia siteeraan paljon, osin kriittisesti, koska hän on keskeinen teoreetikko tällä alueella. Myös Renov on ollut oleellinen lähde perusasetelmien pohdinnassa. Olen hyödyntänyt tutkielmaani erilaisia seminaareja,

joihin osallistuin kuluneen runsaan vuoden aikana. Olen myös käyttänyt mediatutkimuksen aikaisempien opintojeni luentokursseja lähdemateriaalinani.

Elokuvien analyysin jätin kokonaan pois tutkielmastani. Olen käyttänyt haastattelemieni ohjaajien tuotantoa vain viitteenä heidän kommenteilleen tai omille kokemuksilleni. Olen myös esitellyt heidän tuotantonsa vain pintapuolisesti. Tämän valinnan tein, jotta pitäisin tutkielmani laajuuden kohtuullisena.

Tutkielmani loppuvaiheessa kiinnostavimmaksi kysymykseksi nousi kokemuksen ja argumentaation suhde dokumenttielokuvassa. Tämä olisi eräs jatkotutkimuksen kohde, ja se edellyttäisi syvällisempää perehtymistä Deleuzen ja Guattarin filosofiaan ja erityisesti heidän käsitykseensä taiteen ja elokuvan olemuksesta osana maailmaa. Tunnustan puutteeksi sen, että tämä laaja kokonaisuus on käsitelty melko pintapuolisesti. Halusin kuitenkin nostaa esiin Deleuzen ja Guattarin osuvat käsitteet aistimusblokki, affekti ja persepti. Tämä alue vaatii lisää perehtymistä, jos jatkan dokumenttielokuvan tutkimusta.

Dokumenttielokuva toimii sekä informaation että kokemuksen alueella. Onko siitä mahdollista erottaa keinoja, viestejä, väitteitä, tunnetta, kokemusta? Ilmaisuu kulkee sisällön kanssa erottamattomana, sanoivat haastatteleman ohjaajat. Mutta miten ilmaisuus vaikuttaa vastaanottajan tajuun, tunteisiin, fyysiseen kokemukseen? Minua ei niinkään kiinnosta vastaanottotutkimus kuin joko tekijänäkökulma tai teosanalyysi, jossa pyritään tunnistamaan vaikuttavia elementtejä. Miten dokumenttielokuvassa toimii todellisuuden ja taiteen välinen suhde, kun aivan ilmeisesti kokemus on erilainen, kun katsoja tietää osallistuvansa toisen kanssaihminen elämään eikä käsikirjoitetun hahmon käännteisiin. Kokemus on myös erilainen kuin journalistista ns. objektiivisuuteen pyrkivää tuotosta seurattessa. Kun katsojana osallistuu yksilöidyn, persoonallisen ihmisen elämään, se vaikuttaa eri tavalla kuin yleisellä tasolla esitetyt ihmisiä koskevat tapahtumat.

Alkuperäinen pro gradu-kysymykseni liittyi dokumenttielokuvan henkilön rakentamiseen ja identiteettiin, johon en tämän tutkielman sisällä perehtynytäkään. Koska kerran tekijä määrittelee subjektiivisen pisteen, josta katsoo maailmaa ja muodostaa siitä teoksensa, hänen käsissään on toisen ihmisen identiteetin rakentaminen dokumenttielokuvaan. Kaikki haastatteleman ohjaajat pitivät tärkeänä sitä, että elokuvassa esiintyvät sosiaaliset toimijat eli päähenkilöt tunnistavat myös oman todellisuutensa teoksesta. Kun sitten vielä vastaanottaja kokee tämän henkilön elämän uniikilla tavallaan, mitä yhteistä jää jäljelle näistä kaikista eri kokemuksista? Dramaturgiset, kuvakerronnalliset, leikkaukselliset "säännöt" vaikuttavat kokonaisuuteen. Mikä on sitten yllätyksellisen todellisuuden osuus? Tämän lisäksi vielä elokuva sinänsä muuttaa siihen osallistuneiden henkilöiden elämää. Miten ohjaaja

tekee ihmisestä teoksen, joka Deleuzen ja Guattarin määritelmän mukaan pakottaa hänet kokeneen tulemiseen, kytkeytymään tämän toisen elämään, purkautumaan oman egonsa yhtenäisyydestä. ”Kolmesta” ihmisestä tulee joka kerta uusi: tekijä, kohde ja vastaanottaja muuttuvat sidoksessa. Jokaisen identiteetti muuttuu. Tärkeintä on se, että kyseessä on kuitenkin myös todellisuus.

Metodi tämän tutkimiseen voisi olla taas haastattelu tai keskustelu. Tosin sanallistaminen on kokemuksen vastaista, koska se lukitsee sen keinotekoisesti ja sanat ovat aina johdattelevia. Mutta tutkimuksessa ei ole muuta mahdollisuutta kuin tarttua sanoihin. Haastattelun kohteina olisi ohjaajia ja mahdollisesti henkilöitä, jotka esiintyvät dokumenttielokuvissa. Lisäksi olisi tarkasteltava elokuvia mediateksteinä. Haastattelun lisäksi olisi mahdollista tehdä laajempi kyselytutkimus testaten väitteitä Dokumenttikillan jäsenten keskuudessa. Järjestö kokoaa suomalaiset dokumenttielokuvan ammattilaiset ja toimijat listoilleen. Tutkielmasta *Todellisuuden rakentajat* tiivistäisin aihetta ihmisen identiteetin rakentamiseen dokumenttielokuvalla. Voisiko sen avulla ”tulla kuvasta pois” takaisin todellisuuteen?

## Lähdeluettelo

### Painetut lähteet

Aaltonen, Jouko 2002. *Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Aaltonen, Jouko 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.

Alasuutari, Pertti 1995. *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Barthes, Roland 1993. ”Tekijän kuolema” (La mort de l’auteur 1968). Teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin synty*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Bazin, André 1973. ”Why We Fight-sarjan johdosta historiaa, dokumentteja ja uutiskatsauksia.” Teoksessa *Mitä elokuva on?* Toim. Peter von Bagh ja Sakari Toiviainen. Suom. Annikki Malinen. Porvoo & Helsinki: WSOY.

Benjamin, Walter 1989. ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella.” Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suom. Raija Sironen. Kansan Sivistystyön Liitto. Tutkijaliitto.

Bogue, Ronald 2003. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. London and New York: Routledge.

Bruzzi, Stella 2000. *New Documentary: a Critical Introduction*. London and New York: Routledge

Cedersröm, Kanerva 2003. ”Hetken ja sattuman kirjoitusta.” Teoksessa *Käsikirjoittaminen. Televisio, elokuva, radio*. Toim. Hirvonen, Elina. Helsinki: Art House.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1993. *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.

Deleuze, Gilles 2004. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trans. Daniel W. Smith. London: Continuum.

Deleuze, Gilles 2005. ”Mitä on luomisteko?” Teoksessa *Haastatteluja*. Suom. Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 2005. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino. Alk. 1998.

Grierson, John 1979. ”First Principles of Documentary.” (Cinema Quarterly. Winter 1932.) Teoksessa *Grierson on Documentary. Edited with an Introduction by Forsyth Hardy*. London & Boston: Faber & Faber.

Hardy, Forsyth 1979. ”Introduction.” Teoksessa *Grierson on Documentary. Edited with an Introduction by Forsyth Hardy*. London & Boston: Faber & Faber.

Helke, Susanna 2006. *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65.

Hirsijärvi, Sirkka & Hurme, Helena 1991. *Teemahaastattelu*. Helsinki: Gaudeamus.

Hirsijärvi, Sirkka & Hurme, Helena 2004. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Hongisto, Ilona 2005. "Liikettä raiteilla." *Lähikuva* 3/2005, 5-19.
- Hongisto, Ilona 2006. "Dokumentaarisuus. Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtaamiseen." Teoksessa *Mediaa käsittämässä*. Toim. Seija Ridell, Pasi Väliaho & Tanja Sihvonen.
- Hongisto, Ilona 2008. "Tallenteista ja taiteesta". *Lähikuva* 3/2008, 3-8.
- MacDonald, Scott 1988. *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Nevanlinna, Tuomas. "24 tuntia tositelevisiossa." *HS Kuukausiliite* 9/2008, 71-78.
- Nichols Bill 1991. *Representing Reality*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols Bill 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Plantinga, Carl R. 1997. *Rhetoric and Representation on Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rabiger, Michael 1998. *Directing the Documentary*. Boston etc: Focal Press.
- Renov, Michael 1993. "Toward a Poetics of Documentary." Teoksessa *Theorizing Documentary*. Edited by Michael Renov. New York & London: Routledge.
- Rosen, Philip 1993. "Document and Documentary." Teoksessa *Theorizing Documentary*. Edited by Michael Renov. New York & London: Routledge.
- Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa 2005. "Johdanto" sekä "Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus." Teoksessa *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Toim. Johanna Ruusuvuori & Liisa Tiittula. Tampere: Vastapaino
- Saksala, Elina 2008. *Asiaa ruudussa. Tv-dokumentin anatomia*. Helsinki: Like.
- Streng, Adolf, V. 1975. *Latinalais-suomalainen sanakirja*. Kolmas painos. Hämeenlinna: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Sihvonen, Jukka 2004. "Ajattelun koneistot: Gilles Deleuze ja Félix Guattari sekä median ja filosofian eriparisuus." Teoksessa: *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Toim. Tuomo Mörä, Inka Salovaara-Moring & Sanna Valtonen. Helsinki: Gaudeamus.
- Valkola, Jarmo 2001. *Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella*. Jyväskylä: Cineart.
- Wayne, Mike 2008. "Documentary as critical and Creative Research." Teoksessa *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Edited by Thomas Austin and Wilma de Jong. McGraw-Hill: Open University Press.
- Webster, John 1998. "Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta." Teoksessa *Journalsimia? Journalismia!* Toim. Anu Kantola, Tuomo Mörä. Helsinki: WSOY.
- Winston, Brian 1993. "The Documentary Film as Scientific Inscription." Teoksessa *Theorizing Documentary*. Edited Michael Renov. New York & London: Routledge.

Vertov, Dziga 1984. *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Edited. Anette Michelson. Translated Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press.

### **Elektroninen aineisto**

[http://www.rttl.fi/fi/upload/files/Liite2\\_TELEVISION\\_PALKKIOT\\_1.9.2008.pdf](http://www.rttl.fi/fi/upload/files/Liite2_TELEVISION_PALKKIOT_1.9.2008.pdf)

[www.illume.fi](http://www.illume.fi) 11.2.2009

<http://www.elonet.fi/name/he3gkq/> 12.2.2009

<http://www.elonet.fi/name/he2azq/> 12.2.2009

<http://www.elonet.fi/name/he2ta9/> 12.2.2009

Chanan, Michael *On Documentary: The Zapruder Quotient*, Filmwaves 4.

<http://roehampton.openrepository.com/roehampton/bitstream/10142/49554/1/zapruder.pdf> 19.3.2009

### **Painamattomat lähteet**

Andell, Pia, esitelmä Dokumenttikillan seminaarissa *Kertojan ääni*. 2.4.2008

Andell, Pia, sähköposti: [johanna.ailio@diak.fi](mailto:johanna.ailio@diak.fi) 19.3.2009

Broomfield, Nick, Docpoint *Masterclass with nick Broomfield* 25.1.2009

Hongisto, Ilona, sähköposti: [johanna.ailio@utu.fi](mailto:johanna.ailio@utu.fi) 13.2.2009

Sihvonen, Jukka luentosarja: *Mediatutkimuksen teoreettisia kysymyksiä*. 6.11.2006-12.2.2007

Virtanen, Jaakko, luento. 14.1.2009

Webster, John, sähköposti: [johanna.ailio@diak.fi](mailto:johanna.ailio@diak.fi) 25.2.2009

Väliaho, Pasi, luento: "Dinosauruksia ja muita fossiileja. Korrelaation tuolla puolen." 1.10.2007. Luentosarjassa: *Representatio?*

Väliaho, Pasi & Katve-Kontturi, Kaisa, luentosarja: *Tieteen ja taiteen nykyfilosofiaa*. 5.9.-3.10.2007

Väliaho, Pasi, opintopiiri: *Johdatus Gilles Deleuzen filosofiaan*. 11.9.-16.10.2008

## **Liite 1.**

### **Haastattelukysymykset ohjaajille**

- Millä käsitteellä kutsut teoksiasi? Miksi?
  - Mitä on mielestäsi todellisuus?
  - Millainen on teostesi suhde siihen?
  - Miten määrittelet sanan tutkimus?
  - Miten määrittelet sanan taide?
  - Miten määrittelet itsesi tekijänä tutkija – taiteilija-akselilla? Miksi?
  - Onko mahdollista erottaa ilmaisu / esittämisaspekti sisällöstä / todellisuusaspektista? Miksi?
  - Ovatko teoksesi mielestäsi todistuskappaleita / todisteita jostakin?
  - Mitä on totuus?
  - Mikä on totuuden vastakohta?
  - Mitä on totuudellisuus?
  - Miksi teet teoksiasi?
  - Onko asenteesi teostesi merkitykseen vaikuttajina muuttunut urasi aikana?
  - Ovatko teoksesi muuttuneet henkilökohtaisemmiksi?
  - Oletko henkilöitynyt teoksiisi / oletko itse enemmän tuote kuin alussa?
  - Onko käsityksesi tekijän rehellisyydestä muuttunut urasi aikana?
  - Vaikuttaako kaupallisuus aiheisiisi tai ilmaisuusi? Miten?
  - Mistä teoksesi tekoprosessi alkaa?
  - Kerro esimerkkejä prosessin alkamisesta olemassa olevista teoksista?
  - Muuttuuko suhteesi ympäröivään maailmaan tekoprosessin aikana tai sen seurauksena?
  - Mihin tekoprosessi päättyy? (esimerkkejä teoksista)
  - Koetko jonkun vuosien takaisen teoksesi toisin nyt kuin sen valmistuttua?
  - Miten ja miksi?
  - Ovatko teoksesi aiheuttaneet muutoksia ympäröivässä maailmassa?
  - Onko jokin teoksistasi enemmän taideteos kuin muut?
  - Mitkä dokumentaariset teokset eivät ole taidetta? Miksi?
- Tutkija Michael Renov luokittelee dokumentaarisen elokuvan (Documentary film) neljään funktioon:



1. taltioiminen, paljastaminen, säilyttäminen  
(lähtökohtana indeksinen valokuva)
2. taivuttelemineen, promovoiminen  
(lähtökohtana retoriikka, vaikuttamiseen pyrkiminen)
3. analysoiminen, tutkiminen  
(lähtökohtana älyllisyys, katsojan kriittisyyteen luottaminen)
4. ilmaisu, kokeilu, leikki  
(lähtökohtana estetiikka)

- Onko luokittelu käyttökelpoinen, kun ajattelet omia teoksiasi?

- Puuttuuko tästä luokituksesta jokin oleellinen dokumenttielokuviesi lähtökohta?

- Koetko jonkin näistä funktioista omien töidesi kannalta erityisen merkittäväksi?

Tutkija Bill Nichols jakaa dokumenttielokuvan kuuteen eri moodiin (suomennokset ja selitykset Jouko Aaltosen):

1. Runollinen  
(visuaaliset assosiaatiot, rytmi, kuvailevuus, formaali muoto, kokeellisuus)
2. Selittävä  
(argumentaatio, selostus, teksti dominoi kuvaa)
3. Havainnoiva  
(elokuvan kohteen havainnointi puuttumatta asioihin, kameran unohtaminen)
4. Osallistuva  
(elokuvantekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus, provokaatio, haastattelu)
5. Refleksiivinen  
(katsoja tehdään tietoisiksi todellisuuden rakentamisesta, itsetietoinen, kyseenalaistaa elokuvan todellisuuden)
6. Performatiivinen  
(tärkeätä on esittäminen, sekoitus selittävää, poeettista ja retorista aspektia, raja fiktion hämärtyy)

- Onko luokittelu käyttökelpoinen?

- Koetko jonkin / jotkut näistä moodeista tärkeimmiksi teoksissasi?

- Kerro joitakin esimerkkejä teoksistasi eri moodeissa

- Mikäli Nicholsin luokittelu ei toimi, millaisella moodilla määrittelisit teoksiasi?