

S T A D I A

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

NÄYTÄ MITÄ TARKOITAT

Päämääränä yhteiskunnallinen ja elokuvallinen dokumenttielokuva

Viestinnän koulutusohjelma
Audiovisuaalisen mediatuotannon
suuntautumisvaihtoehto
Opinnäytetyö
27.5.2008

Säde Kultanen



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestintä		Suuntautumisvaihtoehto AV-viestintä	
Tekijä Säde Kultanen			
Työn nimi Näytä mitä tarkoitat –Päämääränä yhteiskunnallinen ja elokuvallinen dokumenttielokuva			
Työn ohjaaja/ohjaajat Antti Pönni			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 27.5.2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 36 + 1	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyöni on monimuototyö, joka koostuu kirjallisesta tutkielmasta ja teososasta, leikkaamastani ja tuottamastani puolituntisesta dokumentista <i>Näytä mitä tarkoitat</i>.</p> <p>Arvioin kirjallisessa osassa dokumentissani tekemiäni ratkaisuja ja niiden vaikutusta teokseni kokemiseen elokuvallisena. Pohdin elokuvallisuuden määritelmää, yhteiskunnallisen dokumenttielokuvan määritelmää sekä sitä, miten yhdistää nämä kaksi. Keskityn pääasiassa 2000-luvun kansainväliseen yhteiskunnalliseen dokumenttielokuvaan ja sen tarjoamiin esimerkkeihin. Etsin syitä siihen, miksi juuri nämä esimerkkinä olevat dokumenttielokuvat ovat menestyneet kaupallisesti ja keränneet miljoonia katsojia vakavistakin yhteiskunnallisista aiheistaan huolimatta.</p> <p>Kirjallisessa osassa tavoitteenani on tutkia niitä piirteitä ja ominaisuuksia, jotka koetaan <i>elokuvallisuudeksi</i> ja sitä, mikä määrittää sen minkälaisista teosta voidaan nimittää dokumenttielokuvaksi.</p> <p>Esimerkkielokuvien ja tutkimusten pohjalta etsin niin ikään keinoja yhdistää yhteiskunnallisuus ja elokuvallisuus, sekä sitä, miten moodeja voi käyttää apuna dokumentin suunnittelussa. Pohdin myös katsojan kokemuksen ja viihteellisyyden merkitystä siinä, mikä määrittelemme dokumenttielokuvaksi.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Näytä mitä tarkoitat, DVD 29 min. Ohjaus, käsikirjoitus, leikkaus ja tuotanto Säde Kultanen			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat yhteiskunnallinen dokumenttielokuva, yhteiskunnallisuus, elokuvallisuus, mondodokumentti, docuganda, Cornelia De Lange, autismi			

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	OMA PROJEKTI JA SEN HERÄTTÄMÄT KYSYMYKSET	2
3	DOKUMENTTIELOKUVAN YHTEISKUNNALLISUUS	6
4	MUODON ONGELMA	12
4.1	Dokumentin erilaiset muodot: Bill Nicholsin moodiluokittelu	13
4.2	60-luvun dokumentti ja totuuden taakka	14
5	ELOKUVALLISUUS	17
5.1	Elokuvallisuuden käsite	17
5.2	Tekninen hallinta elokuvallisuuden määrittäjänä	18
5.3	Luovuus elokuvallisuuden määrittäjänä	22
5.4	Yleisö elokuvallisuuden määrittäjänä	24
5.5	Yhteiskunnallisuuden ja elokuvallisuuden kohtaaminen	28
6	YHTEENVETO	30
	LÄHTEET	32

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni on monimuototyö, joka koostuu tästä kirjallisesta tutkielmasta ja teososasta, leikkaamastani ja tuottamastani dokumentista *Näytä mitä tarkoitat*. Opinnäytetyöni kirjallisessa osassa keskityn pohtimaan elokuvallisuuden määritelmää, yhteiskunnallisen dokumenttielokuvan määritelmää sekä sitä, miten yhdistää nämä kaksi. Erityisesti minua kiinnostaa 2000-luvun kansainvälinen yhteiskunnallinen dokumenttielokuva ja ne elementit, joista sen elokuvallisuus koostuu. Teososa *Näytä mitä tarkoitat* on havainnoivan ja selittävän moodin välimaastossa toteutettu puolituntinen dokumentti kehitysvammaisesta 9-vuotiaasta Katista, jolla on Cornelia de Langen syndrooma (ks. DVD LIITE 1).

Kirjallisessa osassa tavoitteenani on tutkia niitä piirteitä ja ominaisuuksia, jotka koetaan *elokuvallisuudeksi* ja sitä, mikä määrittää sen, minkälaista teosta nimitetään dokumenttielokuvaksi. Esimerkkeinä käytän pääasiassa kansainvälisiä 2000-luvun yhteiskunnallisia dokumenttielokuvia. Käytän havaintoesimerkkeinä myös stillkuvia esimerkkielokuvista sekä muiden elokuvien kuvaustilanteista; kuvat tukevat ja havainnollistavat tekstiäni. Tarkastelen myös Bill Nicholsin esittelemää dokumenttielokuvien moodijaottelua. Mietin niin ikään keinoja yhdistää yhteiskunnallisuus ja elokuvallisuus sekä sitä, miten moodeja voi käyttää apuna dokumentin suunnittelussa.

Luvussa 2 esittelen *Näytä mitä tarkoitat* -dokumentin. Esitän tekemiäni huomioita dokumentin sisältöön vaikuttaneista lähestymistaparakaisuista ja tavoitteista. Pohdin

myös näiden tavoitteiden onnistumista dokumentissa.

Luvussa 3 tarkastelen yhteiskunnallisen dokumentin olemusta. Pohdin myös, minkälaisia tunteita ja ajatuksia yhteiskunnallisen dokumentin pitäisi katsojassa herättää ja mihin sen herättämät tunteet pitäisi kohdistaa. Miten yhteiskunnallista näkemystä pitäisi käsitellä? Kerron lyhyesti yhteiskunnallisen dokumentin historiasta ja yhteiskunnallisen sanoman välittämisestä dokumentissa esiintyvien henkilöiden keinoin sekä elokuvan tekijän vastuusta suhteessa näyttämäänsä materiaaliin.

Luvussa 4 esittelen dokumenttielokuvan lukuisista lähestymistavoista Bill Nicholsin kuuteen osaan jakautuvan tyypittelyn. Käsitelen lähestymistapoja, eli moodien ja suuntausten vaikutusta dokumenttielokuvaan. Esittelen dokumenttielokuvan suuntauksista direct cineman ja cinéma véritén. Sivuan myös 1950-luvun jälkeen dokumenttielokuvan saralla tapahtuneita muodon ja esityskanavien ratkaisevia muutoksia ja niiden syitä. Käytän aiheeni lähestymistapaan ja tietoperustan keräämiseen omaa havainnointiani ja kokemuksiani sekä alan tutkimuksia. Pohdin, valitaanko dokumentin aiheen lähestymistapa (moodi) etukäteen vai muodostuuko se itsestään tekoprosessin aikana.

Luvussa 5 tarkastelen elokuvallisuuden määritelmää ja tekijöitä, joista se tutkijoiden ja katsojien mielissä koostuu. Pohdin myös sitä, mikä yhteys viihteellisyydellä ja yleisöllä (katsojat, vastaanottajat) on teoksen kokemiseen elokuvallisena, ja hahmottelen myös elokuvallisuuden ja yhteiskunnallisuuden yhteyttä. Luvussa 6 esitän johtopäätökseni.

2 OMA PROJEKTI JA SEN HERÄTTÄMÄT KYSYMYKSET

Opinnäytetyöni teososassa, ohjaamassani *Näytä mitä tarkoitat* -dokumentissa, seurattiin puolen vuoden ajan 9-vuotiaan kehitysvammaisen tytön, Katin, elämää. Idea dokumentin toteuttamiseen lähti omakohtaisesta kokemuksestani kehitysvammaisten parissa työskentelystä. Olen oman opiskeluni ohella tehnyt lyhyitä sijaisuuksia koulunkäyntiavustajana ala-asteen autismiluokalla, jossa myös dokumenttini päähenkilö käy koulua. Dokumenttini lähtökohta oli toimia kuvattavien henkilöiden, lasten ja heidän vanhempiensa ehdoilla, heidän luottamustaan kunnioittaen. *Näytä mitä tarkoitat* valottaa Katin elämää yhden syksyn ajalta. Dokumentin ytimenä oli kysymys: millaista on Katin arki, kun yhteistä kieltä muiden kanssa ei ole?

Tarkoitukseni oli yhdistää yhteiskunnallista näkökulmaa visuaaliseen kerrontaan. Halusin valottaa katsojalle, millainen merkitys koulunkäyntiavustajalla on kehitysvammaisen lapsen koulunkäynnille ja oppimiselle. Näytin myös vaikeasti kehitysvammaisen lapsen arkea sekä niitä asioita ja erityispiirteitä, joista se koostuu. Yksi tavoite oli tuoda esille, miten lapsen vanhempien ja kouluhenkilökunnan asenne, panos ja toiminta vaikuttavat sen sujumiseen. Dokumentin päämääränä on vaikuttaa sekä tavallisten katsojien että hoitoalan opiskelijoiden ja kehitysvammaisten parissa työskentelevien ammattilaisten tietoisuuteen kehitysvammaisen lapsen arjesta ja sen haasteista. Alusta asti lähtökohtana oli tuottaa materiaalia, jolla avustajien määrästä päättävillä tahoilla, kuten opetusvirastolle, voitaisiin havainnollistaa, minkälaisia seurauksia avustajien vähentämisestä on kehitysvammaisten lasten koulunkäynnille. Dokumentin DVD:tä on tarkoitus myöhemmin jakaa opetusviraston lisäksi opetustarkoitukseen hoitoalan oppilaitoksiin ja kehitysvammaisten lasten kouluille.

Opinnäytetyön teososaa suunnitellessani asetin itselleni tavoitteeksi tuottaa ja ohjata dokumentin, joka näyttäisi ihmiselle, millaista vaikeasti kehitysvammaisen lapsen koulunkäynti ja perhearkki on, iloineen ja suruineen. Halusin myös tuoda esille sen, millaisia vaikutuksia henkilökohtaisten avustajien vähentämisellä on kehitysvammaisten lasten koulunkäyntiin, turvallisuuteen, sekä sosiaalisten taitojen ja kouluaineiden oppimiseen. Dokumentissa tutkin havainnoivan lähestymistavan avulla, minkälaista autistisia piirteitä omaavan kehitysvammaisen lapsen käyttäytyminen on erilaisissa tilanteissa, ja miten aikuiset lapsen käytökseen reagoivat. Vanhempien ja koulunkäyntiavustajan haastatteluilla valotan vanhempien ja koulunkäyntiavustajan tunteuksia ja kokemuksia arjesta vaikeasti kehitysvammaisen lapsen kanssa.



KUVA 1. Näytä mitä tarkoitat -dokumentin päähenkilö Kati.

Omassa lopputyödokumentissani en tutkinut moodeja (ks. luku 4) ja niiden rakentumista sen kummemmin etukäteen. Mielessäni oli suunnitelma tehdä dokumenttielokuva, jossa visuaalisuus ja tunnelmat olisivat olennaisessa osassa ja tukisivat elokuvan sisältöä. Mietin mielessäni visuaalisten tunnelmien esikuvana suomalaista Kiti Luostarisen ohjaamaa dokumenttielokuvaa *Naisenkaari* (Suomi 1997). Esikuvana sisällöllisten tunnelmien ja lapsien kuvaamiselle puolestaan toimi yhdysvaltalainen dokumenttielokuva *Mad Hot Ballroom* (USA 2005). *Naisenkaari* edustaa performatiivista ja poeettista moodia, *Mad Hot Ballroom* puolestaan liikkuu havainnoivan ja selittävän dokumentin välimaastossa. Itse halusin dokumenttini olevan elokuvallinen, ei tv:n ajankohtaisohjelman tyylinen. Halusin dokumenttielokuvani nojaavan vahvasti kuviin ja tunnelmiin ja niiden kautta katsojan ymmärrykseen ja mielenkiintoon.

Mitä syksyllä 2007 valmistuneesta dokumentistani sitten loppujen lopuksi tuli? Siitä tuli selittävän ja havainnoivan moodin välimaastossa liikkuva, mikä ei vastannut sitä poeettista ja performatiivista tunnelmaa, jota olin mielessäni ajatellut. En ollut ennakkosuunnitteluvaiheessa, kuvauksia ja haastatteluja suunnitellessani, miettinyt minkälaista moodia valitsemani ratkaisut edustavat.

Miettiessäni jälkeinpäin keinoja, joilla oman dokumenttini olisi saanut elokuvallisemmaksi, nousi päällimmäisenä mieleen kuvattavien kohtausten etukäteissuunnittelu. Minun olisi pitänyt miettiä tarkemmin, miten kuvatut kohtaukset ovat leikattavissa osaksi kokonaisuutta. Koska kuvauspaikat ja niissä tapahtuvat toiminnot olivat pääpiirteittäin tiedossa, olisi niiden kuvasuunnittelua voinut tehdä etukäteen. Dokumentin alussa nähtävä rantakohtaus oli toteutettu käyttäen tarkkaa etukäteissuunnittelua. Olin käynyt kuvauspaikalla etukäteen ottamassa digikameralla stillkuvia miljööstä ja otin mukana olleesta ystävästäni erikokoisia valokuvia sellaisilla eri kuvakulmilla, jollaisia halusin kohtauksessa käytettävän. Tämä auttoi kuvaajaa hahmottamaan minkälaista kuvamateriaalia paikanpäältä halusin ja minkälaisia kuvia hänen pitäisi löytää. Itse kuvaustilanteessa, jossa lapsi ui rannalla, kuvattavia henkilöitä ei ohjattu vaan suunnitelmallisuus ja visuaalisen maailman rakentaminen perustuivat kuvauksen etukäteissuunnitteluun.

Koulukohtauksessa luokassa tapahtuvat tilanteet ovat toistuvia, ja itse kyseisessä luokassa aiemmin koulunkäyntiavustajan sijaisena työskennelleenä

olisi minulla ollut mahdollisuus suunnitella etukäteen myös koulukohtauksen kuvakerrontaa ja sitä, minkä kuvaaminen on elokuvan kannalta olennaista.

Kuvamateriaalia kertyi noin 11 tuntia ja valmista dokumenttia 30 minuuttia. Kuvasimme myös kohtauksia, jotka dokumentista jätettiin kokonaan pois, kuten päähenkilön hammaslääkärikäynti, leikkipuisto, turvaistuimen sovitus ja äidin töihin meno. Minun olisi kuvausten aikana kannattanut tehdä testileikkauksia ja miettiä etukäteen, miten olennaisia kohtaukset ja tapahtumat ovat kokonaisuuden kannalta, mitä kukin kohtaus katsojalle kertoo. Tyyllilajin valitseminen olisi ollut ratkaiseva tekijä halutun tyyllilajin aikaansaamiseksi. Etukäteen minulla oli mielessä kuvakerrontaan ja tunnelmiin perustuva, vähäpuheinen ns. poeettinen tai performatiivinen lähestymistapa. Alettuani kamppailla sen kanssa, saako katsoja tarpeeksi informaatiota päähenkilön kehitysvamman laadusta ja puhumattoman lapsen ja tämän vanhempien tuntemuksista, alkoi voiceoverien ja haastattelujen käyttö tuntua oikealta ratkaisulta. Toisaalta juuri tämä selittävä kerronta vei omalta osaltaan pohjaa kuvakerronnalta ja katsojan omilta havainnoilta. Ehkä minun olisi pitänyt miettiä, minkälaisin keinoin olisin voinut kertoa puhumattoman lapsen elämästä käyttämättä ylimääräistä puhetta, eli vanhempien ja kouluhenkilökunnan haastatteluja.

En ollut ennakkosuunnitteluvaiheessa, kuvauksia ja haastatteluja suunnitellessani miettinyt, minkälaista moodia valitsemani ratkaisut edustavat. Tärkeintä etukäteissuunnittelussa ja lähestymistavan pohdinnassa olisi ollut se, että se olisi voinut pelastaa minut leikkausvaiheessa kohdanneelta inspiraation puutteelta ja taantumiselta. Vertaisinkin etukäteissuunnittelun ja käsikirjoitusvaiheen pois jättävää ohjaajaa savenvalajaan, joka ei ole savikimpaleen käteen ottaessaan etukäteen miettinyt, mitä aikoo savesta muovata. Savenvalaja luottaa inspiraatioon ja luovuuteen, mutta tällöin voi käydä niin, että jonkun aikaa savea muovailtuaan hän ei enää keksikään miten jatkaisi muovaamista. Savenvalaja joutuu tuskastuttavaan tilanteeseen; ottaako lisää savea, jatkaako olemassa olevalla materiaalilla, ja oliko savesta nyt tulossa hevonen vai sittenkin kulho. Tällöin on riskinä, että savenvalaja kyllästyy, jättää saven joksikin aikaa odottaessaan uutta inspiraatiota. Tällöin savi saattaa alkaa kovettua, ja työn jatkaminen saattaa hankaloitua ja motivaatio laskea. Tällaisia tuntemuksia itselläni oli omaa dokumenttiani työstäessäni.

Vaikka olisin toivonut lopputyöelokuvani pääpainon olevan enemmän puheen sijasta kuvakerronnalla, niin sen rakenteeseen ja rytmiin olen kuitenkin tyytyväinen.

Vaikka dokumenttiani ei voisikaan luokitella dokumenttielokuvaksi, niin yhteiskunnallista painoarvoa ja elokuvallisia piirteitä siitä voi silti löytää.

Dokumenttiprojektini ja mielenkiintoni yhteiskunnallisia dokumenttielokuvia kohtaan herättivät minussa useita kysymyksiä, joihin tässä tutkielmassani yritän etsiä ja pohtia vastauksia.

3 DOKUMENTTIELOKUVAN YHTEISKUNNALLISUUS

Jarmo Valkola kirjoittaa dokumentilta odotettavan todellisuuden tallentamisen vuoksi yleensä jonkinlaista näkökulmaa sosiaalishistorialliseen todellisuuteen (Valkola 2006, 48). Dokumenttielokuvan historiaan on aina kuulunut vahvana missio kertoa katsojille yhteiskunnallisista asioista. Jo varhaisissa propaganda- ja etnografisissa elokuvissa on haluttu paljastaa asioita yhteiskunnasta joko politiikan tai kulttuurillisen tutkimuksen nimissä. (Valkola 2006, 47, 48)

Poliittiseen dokumenttielokuvaan erikoistunut elokuvantekijä ja professori Michael Renov on luetellut dokumenttielokuvan neljä perustendenssiä: (1) taltioiminen, paljastaminen, säilyttäminen, (2) taivuttelemisen, promovoinen, asioiden ajaminen (3) analysoiminen, tutkiminen ja (4) ilmaisu (Aaltonen 2006, 28). Dokumenttielokuvaa voikin käyttää moneen tarkoitukseen. Yhteiskunnallisen dokumenttielokuvan avulla voidaan herättää keskustelua, saada ihmiset tietoisiksi asioista sekä sitä kautta vaikuttaa kuluttajiin, yrityksiin ja politiikkaan.

Valkola toteaa dokumentin voivan houkuttaa todellisuuden tulkintaan ja sen myötä lisätä katsojansa halua saada lisätietoa tuosta tarkkailtavasta todellisuudesta (Valkola 2006, 56, 57). Brittiläisen ja kanadalaisen dokumenttielokuvaliikkeen isä, dokumenttiohjaaja John Grierson, on korostanut dokumentin voivan kohottaa katsojansa sosiaalista ja poliittista tietoisuutta (Valkola 2002, 75). Mielestäni juuri tämän takia dokumentin tekijällä on suuri vastuu näyttämästään. Siksi yhteiskuntaa ja sen järjestelmiä käsittelevässä dokumenttielokuvassa on myös omat riskinsä.

Valkola huomauttaa dokumentintekijän esittävän teoksensa myötä argumentaation

kuvaamastaan todellisuudesta. Dokumentintekijä ei vain taltioi todellisuutta, vaan usein tarkastelee sitä jostain perspektiivistä ja esittää todisteensa tavalla, joka pyrkii kiinnittämään katsojan tuohon kulloinkin esillä olevaan argumentaatioon (Valkola 2002, 74).

Dokumenttielokuvat saattavat erota hyvinkin paljon toisistaan, vaikka elokuvan aihe olisi sama. Ero tulee esiin muun muassa siinä, mistä näkökulmasta tekijä lähtee kohdettaan lähestymään. Osaltaan tähän vaikuttaa se, mitä elokuvan tekijä lähtee painottamaan. Elokuvantekijä tekee valintoja päättäessään, mitä aikoo näyttää dokumentissaan ja millä painotuksella. Kertooko hän esimerkiksi koulussa lukihäiriön takia huonosti menestyneen maahanmuuttajanaisen menestyksestä kilpatanssissa? Myös se, miten ohjaaja yhdistelee eri teemoja vaikuttaa siihen, miten katsoja kokee syy- ja seuraussuhteen. Jos ohjaaja esimerkiksi painottaa huonoa koulumenestystä ja vaikeaa suhdetta äitiin, hän voi luoda katsojalle mielikuvan, että huono koulumenestys johtuisi vaikeasta suhteesta äitiin. Etnisten juurien painottaminen puolestaan voi luoda kuvaa ulkomaalaistaustan vaikutuksesta lukihäiriöön ja huonoon koulumenestykseen. Vaikka oikeassa elämässä asioilla ei välttämättä olisi mitään tekemistä toistensa kanssa, voidaan dokumenttielokuvassa asioille luoda lisämerkityksiä ja linkittää niitä toisiinsa. Sama pätee myös esimerkiksi henkilöiden katseiden ja ilmeiden suhteen; tiettyyn järjestykseen leikattuina niille voidaan luoda hyvinkin voimakkaita merkityksiä.

Se, miten laajaa yhteiskunnallisen elämän kenttää dokumentin avulla voidaan tarkastella, käy ilmi esimerkiksi Media Rights -järjestön tavasta luokitella dokumentteja. Järjestö luokittelee yhteiskunnallisen dokumenttielokuvan (engl. social documentary) seuraaviin aihealueisiin; terveydenhuolto, perhe ja yhteisö, ihmisoikeudet, seksuaalivähemmistöt, politiikka ja hallitukset, rikosoikeus, talousoikeus, maahanmuuttajat sekä rodulliset oikeudet. Jokaiseen näihin luokkaan kuuluu vielä useita alajaotteluita. Esimerkiksi politiikka ja hallitus -jaottelun alta löytyvät aihealueet armeija ja asekontrolli, oikeusuudistukset, rauha ja sota, ja äänestys ja vaalit. (Mediarights.org 2008)

Yhteiskuntaa voidaan tarkastella dokumenttielokuvassa esiintyvien ihmisten kautta. Ihmiset antavat asialle kasvot, herättävät mielenkiintoa ja auttavat katsojaa samaistumisessa. Yhteiskunnallisen epäkohdan kanssa eläviä henkilöitä ei kuitenkaan aina tarvitse esittää uhreina. He voivat olla myös toimijoita. Florian Opitzin

dokumenttielokuva *Big Sellout* (Saksa 2006) näyttää neljä toisiinsa kietoutuvaa tarinaa, jotka kertovat yksityistämisen seurauksista eri puolilla maailmaa. Isossa-Britanniassa, Etelä-Afrikassa, Filippiineillä ja Boliviassa kuvatut yksityistämisen seuraamukset kulminoituvat konkreettisella tavalla, kun tavallisilla ihmisillä ei ole enää varaa sähkөөn, veteen ja sairaanhoitoon. Tavalliset ihmiset ovat kuitenkin ryhtyneet vastarintaan hallituksen toimia vastaan. Eteläafrikkalainen mies on perustanut ryhmän, joka palauttaa ihmisille heiltä katkaistut sähköt virittämällä laittomasti sähkökeskuksia. Filippiiniläinen poikansa kanssa sillan alle kyhättyssä hökkelissä asuva äiti kirjoittaa vetoimuksia maan hallitukselle, jotta hänen sairas lapsensa pääsisi dialyysihoitoihin. Ohjaaja valottaa myös Maailmanpankin ja kansainvälisen valuuttarahaston toimia, joiden avulla ulkomaiset suuryritykset voivat ostaa jopa maan vesilaitoksen ja järvien käyttöoikeuden itselleen. Maailmanpankin entinen pääekonomisti ja Nobel-palkittu taloustieteilijä Joseph Stiglitz kritisoi dokumentissa yksityistämistä ja antaa elokuvan sanomalle lisää vakuuttavuutta. Se, onko kyseessä yhteiskunnallinen dokumentti vai henkilödokumentti (vai onko se molempia) määräytyy sen mukaan, kytkeekö ohjaaja henkilöt osaksi laajempia kehityskulkuja.

Dokumentin tarkoitus on, tai ainakin sen pitäisi olla, saada katsoja ihmettelyn sijasta ymmärtämään dokumentin henkilöitä, vaikka heidän toimiaan ei hyväksyisikään. Esimerkiksi Nelosen 4D-dokumenttisarjassa konseptin idea ja päämäärä kuuluu jo jaksojen nimistä, joita ovat olleet mm. Teini-ikäinen transseksuaali, Laskiteinin suuri haaste ja Maailman pienin penis. Lähikuvat paljaasta pinnasta ja erikoisen käytöksen näyttäminen ovat 4D-sarjassa asioiden ja ihmisten sijasta pääosassa. Katsoja saadaan tällaisella lähestymistavalla ihmettelemään ja kauhistelemaan näkemäänsä. Rakentavampaa ja eettisempää olisi esitellä kuvattavana olevat henkilöt siten, että katsojat saataisiin ymmärtämään henkilöitä ja ehkä muuttamaan asennoitumistaan ja ennakkoluulojaan fyysisesti tai seksuaalisesti poikkeavia ihmisiä kohtaan.

Ihmisten ohella tai sijasta yhteiskunnallisen dokumenttielokuvan ”päähenkilöitä” voivat olla myös esimerkiksi luonto, miljöo tai eläimet. Yhteiskunnallinen epäkohta, johon halutaan kiinnittää huomiota, voi olla esimerkiksi brasilialainen sademetsä, jota ihmiset tuhoavat. Syyllinen sademetsän tuhoamiseen voi olla esimerkiksi metsää viljelysten tieltä hakkaava soijaa tuottava yhtiö. Syylliseksi voidaan myös lukea yrityksen soijatuotteita ostava kuluttaja, maailmankauppajärjestö, joka ei velvoita yrityksiä vastuuseen ympäristöstä, Brasilian hallitus, joka ei maanomistajana estä maiden

hakkaamista, sekä ahneus, jossa maanomistajan ja soijabisneksen taloudelliset edut ajavat ympäristön edelle. Yhteiskunnallinen dokumenttielokuva voi heittää pallon kaikille näille tahoille ja muistuttaa katsojia siitä, kuinka he voivat äänestämällä ja lakimuutoksia odotellessa rahoittaa kauppareissullaan joko sademetsää tuhoavaa yritystä tai luontoa vähemmän kuormittavaa sosiaalisesti vastuullista yritystä.

Michael Mooren Yhdysvaltojen ja muiden maiden terveydenhuoltoa vertaileva *Sicko* (USA 2006) esittää kommunistisen Kuuban ilmaisen julkisen terveydenhuollon paratiisina. Katsoja saattaa kokea tämän mallin toimivana ja hyvänä systeeminä. Hän saattaa myös elokuvan nähtyään kokea sympatiaa ja kunnioitusta maan hallintoa kohtaan. Tällöin katsoja saattaa jättää huomiotta ne yli 4000 tilastoitua teloitettua siviiliä (mm. toisinajattelijat), jotka Che Guevaran ja Fidel Castron toimesta on Kuuban vallankumouksen aikana teloitettu (cubaarchive.org). Tarkkaa teloitettujen määrää voidaan vain arvioida, sillä esimerkiksi vuonna 2007 Kuuban vankiloissa ja pidätystilanteissa kuoli hämärissä olosuhteissa 16 henkilöä (cubaarchive.org). Tämän päivän kuubalaiset joutuvat elämään sotilashallinnon, sensuurin ja matkustuskiellon rajoittamina. Vaikka elokuvan tekijällä ei olisi tarkoitusta tehdä poliittista kannanottoa yksittäistä järjestelmää, esimerkiksi Kuuban ilmaista terveydenhuoltoa, käsitellessään voi hän tällaisia mielleyhtymiä tahtomattaan aiheuttaa. Moore (nytimes 2007) toteaa aiheesta The New York Timesin haastattelussa seuraavaa:

”En toivotta Castroa tai hänen hallintoaan. Haluan vain sanoa Amerikkalaisille 'hei, me olemme Yhdysvallat. Jos he voivat tehdä tämän, mekin voimme’”.



KUVA 2. Kuva kuubalaisen klinikan seinästä. Tukeeko dokumentti *Sicko* (2006) tällaisia mielikuvia?

Yhteiskunnalliseksi elokuvaksi voidaan luokitella myös Michael Mooren elokuva *Fahrenheit 9/11* (USA 2003), joka kritisoi voimakkaasti, jopa propagandistisesti, Yhdysvaltojen presidenttiä George W. Bushia ja hänen toimiaan politiikassa. Dokumentissa kuvataan Bushin ja Al-Qaida -johtaja Osama Bin Ladenin perheiden vaiettuja suhteita, köyhien nuorten sotaan värväämistä sekä kaatuneita amerikkalaisotilaita ja heitä surevia omaisia. Elokuvassa haastatellaan myös sodan irakilaisia siviiliuhreja ja näytetään brutaalia kuvamateriaalia Irakin sodassa menehtyneistä lapsista. Elokuvalla on selvä ja peittelemätön tavoite: estää Bushia pääsemästä toiselle kaudelle. Rajusta sisällöstä ja vahvasti poliittisesta kannastaan huolimatta elokuva on onnistunut olemaan helposti lähestyttävä ja paikoitellen jopa hauska. Selittävyuden ja katsojan sanallisen informoinnin lisäksi se pyrkii vahvasti vetoamaan katsojan tunteisiin ja onnistuu siinä.

Michael Mooren aiheet ovat kieltämättä usein mediaseksikkäitä, mutta ehkä kyse on kuitenkin ennen kaikkea siitä, miten asia katsojalle kerrotaan. Onhan esimerkiksi Irakin sodasta ja Columbinen kouluverilöylystä tehty muitakin dokumentteja, mutta ne eivät ole aiheuttaneet samanlaista mielenkiintoa kuin Mooren tulkinnat. Toisaalta, eihän Yhdysvaltojen terveydenhuollon tila edes kuulosta ensi alkuun massoja kiinnostavalta elokuvan aiheelta, mutta tästäkin temasta on Michael Moore saanut loihdittua kansainvälisen kassamagneetin. Informaation välitys ja selittävä lähestymistapa on Mooren dokumenteissa yhdistetty huumoriin ja ironiaan. Nasevalla leikkauksella hän saa aikaan tilanteita, joissa katsoja ikään kuin itse havainnoi kuvan tapahtumia ja muodostaa niistä (monesti tekijän haluaman) käsityksen. Näiden dokumenttien ydin ja suuri rooli käsiteltävän aiheen ohella on alati kuvassa toimiva tai voiceoverina äänessä oleva Michael Mooren persoona.

Moore esiintyy elokuvissaan tavallisen kansalaisen puolesta taistelevana kansanomaisen habituksen omaavana mattimeikäläisenä. Hän paljastaa kansalle tietoa ja kertoo faktoja, joita poliitikot ja suuryritykset yrittävät katsojalta salata. Katsoja viihtyy, hänen mielenkiintoaan pidetään yllä, hän saa tietoa ja elokuvateatterista palatessaan kokee saaneensa sekä elokuvaelämyksen, että tietävänsä nyt enemmän Yhdysvaltojen yhteiskunnasta ja politiikasta. Mooren tyyli on olla elokuvissaan kansantajuinen. Asiat pyritään esittämään niin, ettei hänen kulloinkin esittämä väitteensä jää epäselväksi. Mooren tekniikka saada haastatteluissa vastahakoisetkin ihmiset sanomaan tahtomattaan

jotakin merkityksellistä, osoittaa journalistista älykkyyttä ja tilannetajua, mutta on usein eettisesti ja moraalisesti arveluttavaa. Mielestäni tilanteet, joissa dokumentintekijän on perusteltua joustaa eettisestä suhtautumisesta kohteeseensa, ovat kuitenkin harvassa. Etenkin seurantadokumentissa tärkeintä on tekijöiden ja kuvattavien henkilöiden välinen molemminpuoliseen luottamukseen perustuva suhde.

Merkityksiä luovat leikkaukset ja tilanteiden lavastaminen tietyissä puitteissa ovat yleisiä ja ainakin tekijöiden hyväksymiä käytäntöjä dokumenttielokuvan teossa. Rajan vetäminen tilanteiden hyväksyttävän lavastamisen ja katsojan huijaamisen välillä on kuitenkin häilyvä. Dokumenttielokuvaa onkin käytetty aina myös propagandan tarkoituksiin.

Dziga Vertovin mielestä elokuvakamera on kehitetty porautumaan syvemmin näkyvään maailmaan, ja mikä tahansa elokuvallinen trikki on hyväksyttävissä, jotta elokuvallinen "totuus" voidaan paljastaa (Valkola 2002, 50).

Myös Moore voisi tämän aatteen mukaan perustella provokatiivisia politiikkaa ja yhteiskuntaa käsitteleviä dokumenttielokuviaan. Hänen tiedetään tehneen dokumenteissaan esimerkiksi leikkausratkaisuja, joissa ihmisten puheet irrotetaan täysin asiayhteydestään, ja näin saadaan aikaiseksi provokatiivisia vahvoja merkityksiä. Huomio on Mooren elokuvien kohdalla kiinnittynyt myös sellaisiin menetelmiin, jotka yleisesti dokumenttielokuvien tekijöiden keskuudessa koetaan hyväksyttäväksi. Rick Cainen ja Debbie Melnykin dokumentti *Michael Mooren filmit? (Manufacturin dissent – Uncovering Michael Moore, UK 2007)* tutkii tarkemmin Mooren dokumenttien taustoja ja näiden poliittisen muutoksen ajamiseen käyttämiä keinoja. Dokumentti paljastaa Mooren elokuvista räikeää katsojan harhaanjohtamista, kuten uutiskatsauksena esitetyn kohtauksen, joka Cainen ja Melnykin dokumentin mukaan oli jälkeempään näytelty eli dramatisoitu. Katsojalle ei kuitenkaan tehdä selväksi, että hän katsoo näyttelijää eikä aitoa uutisreportteria. Mooren dokumentit sisältävät myös dokumentin tekijöiden keskuudessa yleisesti käytettyjä keinoja, kuten dramaturgian rakentamista leikkauksen ja ääniraitojen irrottamisella kronologisesta järjestyksestä. Mooren toimintatapoihin kohdistunut kritiikki ja totuuden vääristelystä syyttäminen johtunevat siitä, että niin hänen elokuvansa kuin persoonansa ovat tulleet maailmanlaajuisesti tunnetuiksi. Vähemmän tunnettujen tekijöiden ja elokuvien kohdalla vastaavanlaiset asiat jäävät usein huomiotta.

Itse koen Mooren aiheuttaman keskustelun dokumenttielokuvan hyväksyttävistä toimintatavoista positiivisena kehityksenä. Mielestäni on tärkeää, että yhteiskunnallisten dokumenttielokuvien kohdalla mielenkiinto ja kriittinen tarkastelu kohdistuvat varsinaisen aiheen lisäksi myös elokuvan tekoprosessiin. Medialukutaito ja dokumenttielokuvien rakenteiden ja manipulatiivisuuden ymmärtäminen on tänä tiedon yltäkylläisyyden aikana tärkeää.

4 MUODON ONGELMA

Dokumentintekijän tehtävä ei ole vain tallentaa todellisuutta, vaan myös antaa tallennetulle materiaalille muoto, joka mahdollistaa puhuttelevuuden asteen suhteessa katsojaan (Valkola 2002, 55). Tässä mielessä yhteiskunnallisen dokumenttielokuvan perinne on ollut voimakkaasti lähellä valokuvausta ja maalaustaiteen sosiaalista realismia. Kuvataiteen ja valokuvauksen historiaan on aina kuulunut vahvasti yhteiskunnan epäkohtien ja ilmiöiden näyttäminen sekä sosiaalishistoriallisen maailman kuvaaminen. Fiktio juuret voitaisiin mieltää lähemmäs tarinankerrontaa ja teatteria. Rajan vetäminen fiktion ja dokumentin välille voikin olla monissa tapauksissa vaikeaa. Dokumentilla ja fiktiolla on eroavaisuuksista huolimatta kuitenkin paljon yhteistä; molemmat ovat tekijöidensä manipuloimia tuotoksia.



KUVA 3. Yhteiskunnallista näkemystä kuvataiteessa; köyhät naiset keräävät niiton jäljiltä pellolle jääneitä tähkähäpäitä Jean Francois Milletin maalauksessa vuodelta 1857

John Grierson oli vahvasti havainnoivan lähestymistavan kannalla. Hänen oppiensä mukaan dokumenttielokuvan tekijän ei tarvitse välittää kauneudesta, vaan kiinnittää huomio siihen, että asiat esitetään niin kuin ne ovat. (Helke 2007, 38)

Dokumenttielokuvien luonne on muuttunut viimeisen 20 vuoden aikana havainnoivan

dokumentin perinteestä. Seuraavia 1980-luvulla valmistuneita yhdysvaltalaisdokumentteja voidaan pitää virstanpylväinä uudelle tavalle tehdä dokumenttielokuvia. Errol Morrisin *Johtolanka* (*The Thin Blue Line*, USA 1988) käytti tyylliteltyjä uudelleen näyteltyjä eli dramatisoituja kohtauksia. Michael Mooren *Roger ja minä* (*Roger and Me*, USA 1989) puolestaan asetti ohjaajan suurempaan tulkinnalliseen asemaan.

4.1 Dokumentin erilaiset muodot: Bill Nicholsin moodiluokittelu

Fiktioelokuvien luokittelussa käytetään genrejaottelua, joka tarkoittaa tapaa ja teemaa, jolla fiktiivinen tarina esitetään. Dokumenttielokuvahistorioitsija ja -teoreetikko Bill Nichols on kehittänyt dokumenttielokuvalla moodijaottelun, joka perustuu siihen, miten dokumenttielokuvan aihetta lähestytään. Näitä moodeja Nichols on määrittänyt kuusi.

Selittävä moodi on etenkin varhaisten dokumenttielokuvien yleisin lähestymistapa. Siinä kuvaa selitetään joko tekstien tai kertojajäänen avulla. Myös tv-reportaasit ja suuri osa historiadokumenteista edustaa selittävää moodia.

Havainnoiva moodi lähestyy kohdettaan puuttumatta tapahtumiin ja tilanteisiin. Elokuvantekijät pyrkivät siihen, että kuvauksen kohteet unohtavat kameran läsnäolon eivätkä anna sen vaikuttaa toimintaansa. **Osallistuva moodi** on päinvastainen edelliseen verrattuna. Siinä elokuvantekijät osallistuvat kuvaustilanteeseen eivätkä yritä peitellä sen olemassaoloa. Osallistuvan moodin tekijöitä eivät häiritse kuvausryhmän maahan tai seinään heijastuvat varjot, äänitysmikkin vilauttaminen kuvissa tai kuvaajan heijastuminen ikkunasta. Nämä ennemminkin todistavat tilanteen aitoutta. Myös sellaiset osallistuvat dokumentit ovat yleisiä, joissa usein ohjaaja on kuvausryhmästä se henkilö, joka on mukana kuvissa ja hän on ainoa kuvausryhmä henkilö, jonka läsnäoloa painotetaan. Michael Mooren ja Werner Hertzogin dokumenttielokuvat, sekä useat luonto-ohjelmat, ovat esimerkkejä osallistuvasta dokumenttielokuvasta. **Refleksiivinen moodi** menee ikään kuin astetta pidemmälle näyttäen katsojalle dokumentin konstruoidun luonteen kokonaisuudessaan. Katsojasuhde ja dokumentin rakennetun luonteen ilmiäntäminen ovat keskeisessä osassa.

Poettinen moodi lähestyy aihettaan abstraktimmassa muodossa. Se painottaa vahvasti visuaalisuutta ja erilaisia tunnelmia. Myös musiikki tai rytmi saattaa olla vahvassa roolissa. Monet 1990-luvulla yleistyneet subjektiiviset dokumentit, tekijän omaa

perhehistoriaa kuvaavat dokumentit ovat usein tyyliään poeettisia.

Performatiivinen moodi voi sisältää fiktiivisiä kohtauksia, taiteellisia ja kokeellisia elementtejä. Esimerkiksi draamadokumentit tai historialliset dokumentit edustavat monesti performatiivista moodia. (Aaltonen 2006, 46, 57, 81, 82, 83, 87) Susanna Helke tulkitsee, ettei Nichols viittaa performatiivisuudella suoranaisesti esiintymiseen tai näyttelymiseen, vaan kuvaa painopisteen muutosta siinä, millaisen suhteen tekijä ottaa esittämäänsä (Helke 2006, 90). Sekä poeettisia että performatiivisia piirteitä löytyy esimerkiksi Luostarisen vahvasti harkitun esteettisiin, tunnelmallisiin dramatisoituihin kuviin nojaavasta dokumenttielokuvasta *Naisenkaari*.

Nicholsonin teksteistä käy vahvasti ilmi, minkälaisia ja minkä tyyliä dokumenttielokuvia hän on seurannut. Esimerkiksi 2000-luvulla yleistyneitä äärimmäisen viihdyttäviä ja samaan aikaan vahvan yhteiskunnallisen sanoman omaavia yhdysvaltalaisdokumentteja on vaikea jaotella Nicholsonin moodeilla. Nämä elokuvat sisältävät samaan aikaan performatiivisesta ja poeettisesta moodista tuttua vahvaa visuaalisuutta, havainnoivan moodin mukaisia autenttisia tilanteita ja tapahtumia, sekä selittävästä moodista tuttuja voiceovereita ja kerrontaa.

Moodijaottelu ei kuitenkaan ole ehdoton totuus eikä varsinkaan aukoton. Nicholsonin moodiajattelu toimii useimmiten, mutta kuten hän itsekkin on useassa yhteydessä todennut (Valkola 2006, 88), dokumenttielokuvissa saattaa olla päällekkäisiä yhtäläisyyksiä eri moodien kanssa. Samassa elokuvassa voi olla eri moodien piirteitä, jotakin enemmän, jotakin vähemmän.

4.2 60-luvun dokumentti ja totuuden taakka

Jo opiskelijatuotannoissa olen huomannut, että dokumenttielokuville on vaikeampaa löytää halukasta kuvaajaa kuin fiktiolle. Kuvaajat, jotka haluavat päästä toteuttamaan haasteellisia päämääriä, valitsevat työsarakseen usein fiktion. He eivät koe voivansa dokumenttielokuvassa toteuttaa luovaa ja kunnianhimoista kuvallista ilmaisua. Ehkä he ajattelevat dokumenttikuvauksen noudattavan enemmän esimerkiksi tv:n kuvarajausoppeja kuin elokuvan suomia taiteellisempia vapauksia. Dokumenttielokuvan tekoon tuntuvat enemmän suuntautuvan henkilöt, joiden taustat ja koulutus ovat television puolella. Mistä juontaa juurensa se, että dokumenttielokuva on monien

ihmisten mielissä yhtä kuin toissijainen esteettisyys, hajanainen rakenne ja epäelokuvallisuus? Suuri yleisö tuntuu yhä kokevan heiluvan käsivarakuvauksen ja lattean visuaalisen ilmeen dokumenttielokuvalla tyypilliseksi piirteeksi. Nämä ovat piirteitä, jotka ovat usein ominaisia havainnoivalle dokumentille. Kuitenkin suurin osa 1900-luvun alkupuolen dokumenttielokuvista kuten 1920-luvulla valmistuneet Robert J. Flahertyn *Nanook -pakkasen poika* (*Nanook of the North*, USA/Ranska 1922) sekä Dziga Vertovin *Mies ja Elokuvakamera* (Человек с киноаппаратом, NL 1929) olivat vahvasti esteettisiä ja harkiten kuvattuja elokuvia.

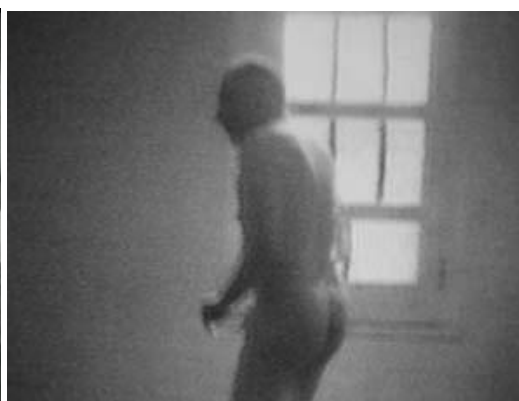
Muutos visuaalisuuden tavoitteluun ja selittävään ilmaisutapaan tuli 1960-luvulla, kun havainnoiva dokumenttielokuva yleistyi. Dokumenttielokuvalla tuntui käyneen 60-luvun myllerryksessä samoin kuin suomalaiselle arkkitehtuurille. Esteettisistä arvoista voitiin joustaa ja niitä jopa tarkoituksella alettiin karsia käytännöllisyyden tieltä. Sitä mukaa kun laatikon malliset betonilähiöt yleistyivät, vakiintui myös dokumenttielokuvan peruslähtökohdaksi ulkomuodoltaan käytännönläheinen ja koreilematon tyyli, jossa pääpaino oli estetiikan sisällön sijasta tapahtumien autenttisuudella. Selittävän moodin kertojääniin, infoteksteihin ja väritettyihin selostuksiin tottunut katsoja sai nyt itse ihmetellä ja pohtia näkemäänsä.

Dokumenttielokuvan ihanteeksi alkoi muotoutua direct cinema, havainnoivaan moodiin kuuluva 'elokuva ilman ohjausta' (Valkola 2002, 34, 35). Tyypillistä lavastamista dokumenttielokuvissa oli ja on edelleen esimerkiksi pyytää henkilöitä toistamaan uudelleen tärkeän esineen nosto lähikuvaa varten, kävely tai oven avaus jne. Tämä on tärkeää leikkauksen ja kuvakerronnan jatkuvuuden kannalta. Monesti kuvattavia henkilöitä myös pyydetään odottamaan, että kamera on pystytetty jalustalle, on otettu hyvä kuvakulma ja äänittäjä on saanut tarkastettua äänentasot. Kuvauspaikalla saatetaan siirtää valaisimia tai kajota ikkunaverhoihin, jotta kuvan valo saataisiin toimivammaksi. Valaisu ja henkilöä ympäröivien esineiden siirtely hyvän komposition aikaansaamiseksi esimerkiksi ennakkoon sovitussa haastattelutilanteissa on tyypillistä. Kuvaaja saattaa myös kuvata samaa tilannetta useasta eri kuvakulmasta. Tällaisesta lavastamisesta direct cinema halusi eroon.

Käsittettä direct cinema käytetään yleisnimenä 1960-luvulla kevyellä kalustolla kuvatulle, todellisuutta sellaisenaan välittämään pyrkivälle dokumentille. Direct cinema kuuluu lähestymistavaltaan havainnoivaan moodiin. Tässä lähestymistavassa pyritään

välttämään tapahtumien luonnollisen kulun pysäyttämistä ja siihen puuttumista. Direct cinemassa pyrittiin autenttisuuteen ja kuvaustilanteen passiivisen osallistumisen uskottiin tuovan totuuden esille. Kuvakulmien suunnittelu ja kameran ja jalustan jatkuva siirtely olisivat vieneet turhaa aikaa, tuoneet kuvaustilanteeseen häiriötä ja hankaloittaneet tilanteen tasalla pysymistä, joten käsivarakuvauksesta tuli tämän dokumenttielokuvatyyppin hallitseva trendi. Se, että kuvia ei valaistu tai valo-olosuhteisiin ei kuvausryhmä saanut puuttua, sai aikaan liian vähästä valosta johtuvan kuvien rakeisuuden. Se, että tapahtumia ei ollut suunniteltu etukäteen, ja kuvausryhmä oli täysin sen armoilla tapahtuuko tai sanooko joku mitään vai ei, johti lajityypin verkkaisuuteen ja tapahtumien hitaaseen etenemiseen. Tämän elokuvateoreetikko Bill Nicholisin havainnoivaksi moodiksi kutsuman lähestymismallin ensisijaiseksi tehtäväksi tuli esittää todellisia tapahtumia objektiivisesti.

Direct cinema toimii voimakkaana esimerkiksi siksi, että sen toteuttamistapa on etäännyttävä ja katsoja joutuu kamppailemaan sen kanssa, miten hän näkemänsä kokee. Direct cinema on kuin saisi lautaselleen tuntematonta ruokaa, josta joutuisi itse sen maun perusteella päättämään mistä on kysymys. Yksi 1960-luvun vavisuttavimmista direct cinema -suuntauksen dokumenttielokuvista oli Frederick Wisemanin *Siilipäiden revyy* (*Titicut Follies*, USA 1967). Elokuvasa näytettiin vankimielisairaalan arkea ja sen asukkaiden kyseenalaista kohtelua. Vaikka tekijät eivät suoranaisesti sano katsojalle, kohdellaanko vankeja huonosti vai ei, he ovat kuitenkin päättäneet mitä kuvamateriaalista katsojalle näytetään ja mihin järjestykseen kuvat leikataan. Myös se, että elokuvantekijät ovat menneet kuvaamaan letkuruokintaa ja kuvanneet kärsivän miehen kasvoista lähikuvia on elokuvantekijöiden päätös, joka kertoo siitä, että he ovat halunneet kertoa katsojalle sairaalan nurjasta puolesta ja kuinka potilaat kärsivät.



KUVA 4. Vangin letkuruokintaa. KUVA 5. Vanki on teljetty selliin ilman vaatteita. (*Titicut Follies* 1967)

Voinen sivuta mielenkiintoista seikkaa kyseisen dokumenttielokuvan kohtalosta ja painoarvosta. *Titicut Follies* näytettiin aiheen arkaluontoisuuden vuoksi ensimmäisen kerran yleisölle vasta toistakymmentä vuotta valmistumisen jälkeen. Ajan kulumisesta huolimatta elokuva kohautti edelleen ja sai aikaan keskustelua vankien oloista ja muun muassa siitä, oliko osa elokuvassa nähdyistä potilaista suljettu psykiatriseen laitokseen ilman pätevää syytä.

5 ELOKUVALLISUUS

Onko elokuvallisuus yhtä kuin elokuva? Mielestäni tähän kysymykseen voisi vastata vastakysymyksellä ”Onko seksikkyys yhtä kuin seksi?”. Elokuvallista ilmaisua ja kuvauksen, valaisun, lavastuksen ja äänen muodostamista osista koostuvia elokuvallisia piirteitä voidaan löytää niin musiikkivideoista, luontodokumenteista kuin tv-sarjoistakin. Milloin dokumentti sitten on tv-ohjelmaa ja milloin elokuvaa? Milloin voimme käyttää termin *dokumentti* sijaan nimitystä *dokumenttielokuva*?

5.1 Elokuvallisuuden käsite

Englannin kielessä dokumenttielokuvista käytetään nimitystä *documentary*. Yleisessä käytössä olevaa termiä dokumenttien jaotteluun ei Suomesta löydy. Documentary-käsitteen alle menevät esimerkiksi kaikki Ylen ohjelmapaikkojen, kuten Tositarinan, Ulkolinjan, Uusikinon, Basaarin ja Dokumenttiprojektin esittämät dokumentit. Monimerkityksellisen sanan *dokumentti* ja vielä kuvaavamman puhekielen sanan *dokkari* lisäksi ei muita neutraaleja termejä Suomessa yleisesti käytetä (tutkijat käyttävät toisinaan nimitystä *dokumentaari*, mutta termi ei ole levinnyt yleiseen käyttöön). Nimitys *dokumenttielokuva* herättää useissa katsojissa odotuksen pituudeltaan yli tunnin mittaisesta teoksesta, joka eroaa kerronnaltaan ja visuaaliselta muodoltaan selvästi tv:n reportaaseista.

Kimmo Kohtamäki käsittelee aihetta tutkijoiden näkökulmasta Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarjassa. Dokumenttielokuvaa koskevissa englanninkielisissä teksteissä käytetään elokuvasta erilaisen painotuksen sisältäviä käsitteitä; *film*, *cinema* ja *movie*. Elokuvahistorioitsija Gerald Mast erottelee nämä käsitteet niiden käytön

mukaan; materiaalista [film], prosessista ja tavasta tallentaa [cinema] muodostuu elokuva[movie]. Filmi on siis materiaalia, joista cinema ja movie tehdään.

Elokvakriitikko ja kirjailija James Monacon jaottelussa movie on tehty kulutettavaksi kaupallisena tuotteena ja cinema on korkeakulttuurinen ja esteettisyyteen liittyvä käsite. Monacon mukaan cinema liittyy pelkästään esteettisiin ja taiteen sisäiseen rakenteeseen. Englannin kielessä *film* on toisaalta yleisnimike, mutta James Monaco liittää siihen myös elokuvan poliittiset ulottuvuudet, eli miten maailma vaikuttaa elokuvaan ja miten elokuva vaikuttaa. (Kohtamäki 2001, 5, 6, 7.)

Mielestäni elokuvallisuudesta (engl. cinematic) ja elokuvallisesta tyylistä (engl. cinematic style) puhuttaessa estetiikan rinnalla teoksen rakenne voi olla yksi sen määrittäjistä. Tämä selittäisi sen, kuinka monia dokumentteja, kuten *Bowling for Columbine* ja *Voices of Iraq* voidaan estetiikan toisarvoisuudesta huolimatta luokitella silti elokuvallisiksi teoksiksi; dokumenttielokuviksi.

5.2 Tekninen hallinta elokuvallisuuden määrittäjänä

Yksi dokumenttielokuvien tekoa rajoittava tekijä on ollut kuvauskalusto. 1960-luvun dokumenttien kuvauksissa käytettävä filmikalusto oli edeltäjiään huomattavasti kevyempää ja helpommin siirreltävässä ja loi täten ihanteelliset puitteet autenttisuuteen pyrkiville tekijöille. Estetiikan yhdistämien kevyempiinkin filmikameroihin voi olla kuitenkin hankalaa tilanteissa, joissa esimerkiksi valo-olosuhteisiin ei voida tai haluta puuttua. Filmille kuvaaminen tuottaa oikeassa olosuhteissa korkeatasoista ja estetiikaltaan voittamatonta kuvaa, mutta sen vaatima valo, filmikelojen vaihtaminen ja niiden kalleus voi asettaa dokumentin kuvauksille rajoitteita. Tämä on luonut kuvaustilanteeseen puitteet, joissa on ollut miltei pakko valita visuaalisuuden tai autenttisuuden välillä. 1980-luvulla yleistyneet helppokäyttöisemmät ja edullisemmat videokamerat puolestaan eivät ole olleet kuvan laadukkuuden ja esteettisyyden kannalta kilpailukykyisiä filmin kanssa.

Nykyaikana löytyy pieniä ja kevyitä laadukasta kuvaa tuottavia minidv- ja HD-kameroita. Käsivarakuvaus ja kuvaajan liikkuvuus on helpottunut, ja esimerkiksi kuvan tarkkailu monitorin tai sijasta kameran omalta reilun kokoiselta näytöltä mahdollistaa ohjaajan vaikuttamisen kameratyöskentelyyn vaativissakin olosuhteissa.

Lähestymistavaltaan autenttisuuteen ja lavastamattomuuteen pyrkivä visuaalisesti ja teknisesti taidokas dokumenttielokuva ei enää ole mikään harvinaisuus.



KUVA 6.(vas.) Useat MiniDV- ja HD-kamerat ovat kevyitä ja laadukkaita. KUVA 7. (oik.) Filmille kuvaaminen on kallista ja työlästä, mutta värien ja syväterävyyden toiston kannalta se on kaikkein laadukkain materiaali.

Modernit kevyet digitaaliset videokamerat ja tietokoneilla tehtävä editointi sekä kuvauskaluston hintojen dramaattinen lasku ovat avanneet dokumentintekijöille uusia mahdollisuuksia. Yhdysvaltalaisten Martin Kunertin ja Eric Manesin dokumenttielokuva *Voices of Iraq* (USA/Irak 2007) käytti tätä muutosta täysipainoisesti hyväkseen. Tekijät lähettivät 150 miniDV-kameraa sodanaikaiseen Irakiin, missä ne jaettiin paikallisille ihmisille, jotta he voisivat kuvata itseään (Moviemaker 2007). Eric Manes kertoo Movie Maker -lehden haastattelussa *Voices of Iraq* -elokuvan teosta seuraavaa:

”Päämäärämme oli yksinkertaisesti antaa irakilaisille ääni. Vuosien ajan olimme vain kuulleet amerikkalaisen median version Irakista ja sen ihmisistä. Koska Irak on niin tärkeä aihe Yhdysvalloissa, päätimme, että nyt oli aika kuulla irakilaisten tarina heiltä itseltään” (Moviemaker 2007.)

Tekijät eivät omien sanojensa mukaan halunneet lähteä klassisemman toteutuksen linjalle, koska olivat sitä mieltä, että tämä oli ainoa keino saada ensikäden tietoa sodanaikaisesta Irakista ja sen ihmisten elämästä. Eric Manes jatkaa;

”Ilman irakilaisia elokuvamme ohjaajina, olisimme nähneet Irakin ja sen ihmiset ainoastaan länsimaisten silmien kautta suodatettuna; meillä ei olisi ollut mahdollisuutta päästä käsiksi siihen emotionaalisuuteen ja intiimiyteen, joka nyt tallentui elokuvaan” (Moviemaker 2007).

Voices of Iraq elokuva on sittemmin pyörinyt Yhdysvaltalaisissa elokuvateattereissa yhdentoista kopion voimin.

2000-luvulla digitaali- ja HD-tekniikan yleistyttyä filmi on yhä harvemmin materiaali, jolle elokuva tallennetaan. Poliittiset ulottuvuudet ja halu vaikuttaa maailmaan ovat tekniikan muutoksesta huolimatta säilyneet ja ehkä jopa voimistuneet. Uusi tekniikka ei kuitenkaan ole oikotie onneen, ja yhä edelleen yhteiskunnallisia dokumenttielokuvia kuvataan myös työläällä, mutta värien ja pintojen toistamisen osalta esteettisesti vertaansa vailla olevalla filmitekniikalla. Monet dokumenttielokuvat voisivat menettää visuaalisuuden unohtamisen myötä myös suuren osan sisällöstään. Tietyt kuvakulmat, valot, värit, kuvauspaikat ja tilanteet kun saattavat monissa dokumenttielokuvissa antaa sellaista informaatiota, jota ei mikään muun taiteen laji tai kuvaustyyli voisi kertoa.



KUVA 8. Herkät tshetshenialaisen lapsialokkaan kasvot, kompositio, vallitseva valo, 35MM filmi ja oikea ajoitus luovat elokuvallista ilmettä dokumentissa *Melancholian Kolme Huonetta* (Suomi/Tanska/Saksa/Ruotsi 2004).

Pirjo Honkasalon dokumenttielokuva, 35mm filmille kuvattu *Melancholian kolme huonetta* (Suomi/Tanska/Saksa/Ruotsi 2004), on visuaaliselta ilmeeltään hyvin harkittu ja sisältää fiktiosta tuttuja kuvakulmia ja kuvaustapoja. Epäilin itsekkin kuvien autenttisuutta, kunnes eräältä elokuvassa tuotantopäällikkönä työskennelleeltä henkilöltä sain kuulla, miten kohtaukset oli toteutettu. Esimerkiksi nuoria sotilaita kouluttavaan paikkaan ja poikien ampumarjoitustilanteisiin oli tutustuttu etukäteen (henkilökohtainen tiedonanto 19.6.2006). Armeija on paikkana hyvin kurinalainen, ja loppujen lopuksi sen rutiininomaisesti toistuvissa tilanteissa ei saakaan olla eroa. Tällöin kuvasuunnittelu, kameran paikka, kuvakulmat ja liikkeet on ollut mahdollista suunnitella hyvinkin tarkasti etukäteen.

Dokumenttielokuvien tilanteet voivat kuitenkin olla hyvinkin hektisiä ja kuvien etukäteissuunnittelu on monesti hankalaa. Dokumenttielokuvaa *Ghosts of Cité Soleil* (Tanska/USA 2006) tehtäessä tanskalaisohjaaja Asger Leth ja kuvaaja Milos Loncarevis viettivät useita kuukausia Haitissa kuvaten intiimisti pahamaineisen jengijohtajan elämää. Päähenkilöiden arkeen kuului vahvana osana niin huumeet, aseet kuin väkivaltakin. Elokuvassa nähdään lähietäisyydeltä kuvattuja kohtauksia jengiläisten välisistä aseellisista yhteenotoista. Vuoden 2006 Master Class -luennolla minulla oli mahdollisuus keskustella henkilökohtaisesti ohjaaja Asger Lethin kanssa elokuvan kuvausratkaisuista. Leth kertoi, että useiden dokumentin tapahtumien taltiointiin käytettiin miniDV-kameroita (Leth 2007). Edullisen miniDV-kameran käyttö ja käsivarakuvaukseen päätyminen on enemmän kuin ymmärrettävää, kun kuvauspaikkana on yksi maailman vaarallisimmista slummeista. Elokuvassa nähdään kohtaus, jossa muutaman metrin etäisyydellä kuvaajasta ammutaan ihmisiä.

Hektisistä ja arvaamattomista tilanteista johtuen kuva on paikoin vahvasti ylivalottunutta ja heiluvaa käsivarakuva. Dokumentista jäi minulle katsojana kuitenkin voimakkaan esteettinen mielikuva. Leth kertoikin elokuvassa käytetyn myös filmikameraa silloin kun olosuhteet sen sallivat. Esimerkiksi elokuvan alussa nähdään filmille kuvattua laajaa maisemakuvaa Haitin viidakosta.



KUVA 9.(vas.) Filmillä ja KUVA 10. (oik.) mini-DV-kameralla kuvatut kohtaukset dokumenttielokuvasta *Ghost of cité Soleil* (Tanska/USA 2006).

Asger Leth kertoo filmin olleen ainoa mahdollinen formaatti, jolle kuvaamista saattoi ajatella haluttaessa syväterävää kuvaa viidakosta (Leth, haastattelu 28.1.2007). Elokuvan alun lisäksi filmille on kuvattu päähenkilöiden haastatteluja. Haastattelut on kuvattu turvallisissa tilanteissa, joissa myös kuvan ja henkilöiden kompositioihin, sekä vallitsevan valon hallittuun hyödyntämiseen on voitu kiinnittää huomiota. Mainittakoon vielä, että vaara kuvauskohteessa oli todellinen, mutta halu tehdä tämä elokuva sai

heidät ottamaan tietoisin riskin. Dokumentissa esiintyneet jengiläiset kuolivat Haitin väkivaltaisissa levottomuuksissa jokin aika kuvausten päätyttyä (Leth, haastattelu 28.1.2007).

5.3 Luovuus elokuvallisuuden määrittäjänä

Alan toimijat ja tutkijat tuntuvat mieltävän elokuvallisuuden sekä esteettisyydeksi että ennen kaikkea ilmaisun luovuudeksi. EU:n mediaohjelma määrittelee luovan dokumenttielokuvan (engl. creative documentary) omaksi kategoriakseen (Europa.eu). Myös kotimaisten elokuvafestivaalien ohjelmistoon ja palkinnoille on päässyt viime vuosina nimenomaan dokumentteja, joissa toteutus on luovaa ja omaperäistä. Tällaisena luovana dokumenttina näkisin itse esimerkiksi Tampereella palkinnon vuonna 2005 pokanneen irlantilaisen Ken Wardropin dokumenttielokuvan *Riisun äitini* (*Undressing my Mother*, Irlanti 2004). Dokumentissa ohjaajan vanha, pyylevä ja ryppyinen äiti riisuu itsensä alasti kameran edessä kertoen taustalla kuuluvassa voiceoverissa suhteesta omaan vartaloonsa, sympaattisesti ja lämpimällä huumorilla höystettynä. 35MM filmi ja kuvauksen, valaisun ja lavastuksen hienovarainen estetiikka antavat vanhalle ryppyiselle vartalolle arvokkuutta ja syvyyttä. Kyseinen dokumentti tuo elävästi mieleen Kiti Luostarisen dokumenttielokuvan *Naisenkaari*, jossa myös kuvattiin samankaltaisessa hengessä naisen suhdetta vartaloonsa. *Riisun Äitini* onkin kuin *Naisenkaaren* seitsemänminuuttinen serkku.



KUVA 11. Naisen keho elokuvissa *Undressing My Mother* (vas.) ja KUVA 12. *Naisenkaari*.

Jouko Aaltonen on sanonut dokumenttielokuvan olevan taiteeksi tulemisen historiaa. Hän mainitsee Docpoint-elokuvafestivaalin, joka ohjelmistoa valitessaan painottaa

nimenomaan elokuvallista ja luovaa toteutusta (Aaltonen 2005). Vuonna 2007 lyhyt- ja dokumenttielokuvafestivaali Kettupäivät palkitsi kunniainnalla alle kolmen minuutin elokuvien sarjassa Kirsimarja Metsähuoneen dokumentin *Ei sitä saa syödä* (Suomi 2007) (kettupaivat.fi, 2008). Dokumentissa näytetään lähikuvaa mansikkaa syövän tytön suusta. Tyttö yrittää syödä mansikkaa vakavana, mutta purskahtaa jatkuvasti nauruun. Elokuva menee mielestäni sisällöltään ja toteutukseltaan videotaiteen puolelle, mutta joka tapauksessa se on luokiteltu alle kolmeminuuttiseksi elokuvaksi.

Videotaide onkin mielenkiintoinen aihepiiri pohdittaessa taiteellisen toteutuksen merkitystä elokuvallisuuden määritelmässä. Otetaan lähtökohdaksi mies, joka käyttää elokuvakameraa. Jos mies nimeltä Dziga Vertov kuvaa juonettomasti lyhyitä otoksia kaupungin vilinästä, onko lopputuloksena automaattisesti elokuva? Entä, jos kameran takana onkin kuvataiteilija, joka kuvaa juonettomasti otoksia kaupungin vilinästä, onko kyseessä silloin jokin muu taiteen laji? Videotaide on usein videolle kuvattua installaatiota, jossa kameran läsnäolo joko vastaa taiteen katsojan läsnäoloa tai kamera itsessään on osana muodostamassa taideteosta.



KUVA 13. Kuva Vertovin elokuvasta *Mies ja Elokuvakamera* (NL 1929), KUVA 14. oik. Aurore Reinickin videotaideteos *Youth behind the Wall* (Ranska 2006).

Satakunnan Kansan videotaidetta käsittelevässä artikkelissa videotaide määritellään kuvataiteen lajiksi, jossa video on taiteen tekemisen väline. Videotaiteessa tarinaa tärkeämpää on tunne tai kokemus, jonka teos katsojassa synnyttää (Satakunnan Kansa 2008).

Videotaide voitaisiin mielestäni myös luokitella lumilautailuelokuvien, surffauselokuvien ja muiden vastaavanlaisten lajityyppien sisälle, joissa kameran

tarkoitus on taltioida urheilusuoritusta tai esitystä. Esimerkiksi rullalautailuvideoissa arvioitava suoritus tehdään kameran edessä rullalaudalla, itse taltiointia ei mielletä taiteelliseksi esitykseksi. Tässä yhteydessä rullalautailusta puhuessani en siis tarkoita rullalautailuaiheisia fiktioelokuvia vaan itse rullalautailun dokumentointia ja tallennusta videolle tai filmille. Tämä on taas mielenkiintoinen poikkeus elokuvataiteen piirissä, sillä rullalautailuelokuvia (puhekielessä "skeittileffa", engl. skatefilm) valaistaan ja kuvataan usein erittäin huolellisesti, ja ne tarjoavat katsojalleen elämyksen, jossa kuvauksen taiteellisella toteutuksella on suuri rooli. Rullalautailuelokuvaa ei silti virallisesti luokitella elokuvaksi, ei dokumentiksi eikä fiktioksi, vaan pikemminkin osastolle, josta rullalautojakin myydään eli urheiluksi. Niin mansikkaa syövä videolle kuvattu tyttö kuin rullalaudalla katolta toiselle hyppäävä skeittari voivat silti molemmat täyttää elokuvallisuuden kriteerejä, vaikka niitä ei virallisissa yhteyksissä elokuvallisina teoksina mainittaisikaan.



KUVA 15. Rullalautailun dokumentointi suunnitelmallisine kuvakulmineen, kompositioineen ja valaisuineen voi olla ilmaisultaan hyvinkin elokuvallista.

5.4 Yleisö elokuvallisuuden määrittäjänä

Elokvantekijä ja teoreetikko Toni De Bromhead kertoo elokuvallisuutta käsittelevissä pohdinnoissaan olevansa vakaasti sitä mieltä, että dokumenttielokuva kykenee

fiktioelokuvan tavoin tuottamaan katsojilleen elokuvallista nautintoa (*filmic pleasure*), jos se on kerrottu elokuvallisin keinoin (*cinematic terms*). Vaikka käsitteen *elokuvallisuus* luonnehdinta tuntuu olevan jopa elokuvatutkijalle epämääräistä ja vaikeaa, väittää Bromhead elokuvallisuuden olevan ominaisuus, jonka katsoja spontaanisti tunnistaa ja johon tämä reagoi. (Kohtamäki 2001, 7.)

Yhdyn itse edelliseen mielipiteeseen, sillä väitän, että suurin osa ihmisistä nähdessään vilauksen televisiossa meneillään olevasta ohjelmasta, esimerkiksi telenovelasta, tunnistaa, että kyseessä ei ole elokuva. Tässä kohdassa elokuvallisuudesta poikkeavina tekijöinä lienevät valaisu, kuvan formaatti, kuvakulmat, näyttelijäntyö sekä ohjelmapaikka.

De Bromheadin mielestä elokuvallisuudessa suoraviivaisesta audiovisuaalisesta kerronnasta kehittyi jotain "enemmän". Hänen mukaansa elokuvallisuus on tulos monimutkaisesta ja monitasoisesta kuvien, äänien, toiminnan, tunnelmien, tunteiden ja esiintymisen yhteen punomisesta ja se voi löytää ilmentymänsä monin eri tavoin. Sitä on vaikeata kuvailla, mutta se on ominaisuus, jonka katsojat tunnistavat. (Kohtamäki 2001, 7)

Mielestäni nämä ominaisuudet eivät kuitenkaan ole ainoita elokuvallisuutta määrittäviä tekijöitä. Jos televisiota seuraava katsoja näkisi esimerkiksi pätkän laadukkaasta tv-sarjasta, jossa edellä mainitut asiat on toteutettu huolellisesti ja ammattitaidolla, tunnistaa hän edelleen että kyseessä on sarja eikä elokuva. Tässä kohtaa elokuvallisuudesta erottavana tekijänä toimii elokuvan ja tv-sarjan eroavuus rytmin ja rakenteen puolesta. Ehkäpä tv-sarjojen visuaalinen ilme, leikkausrytmi, kuvaus ja värimäärittely ovat myös katsojalle tunnistettavia tekijöitä.

Michael Mooren *Fahrenheit 9/11* palkittiin arvostetuilla Cannesin elokuvafestivaaleilla parhaana dokumenttielokuvana vuonna 2004. Kertooko elokuvan *Fahrenheit 9/11* menestys maailman arvostetuimman elokuvafestivaalin kokemasta inflaatiosta, mediaan sekoittuneesta politiikasta vai dokumenttielokuvan luonteen radikaalista muutoksesta? Visuaalisuudella ei Kultaista Palmua ole ansaittu ja vaikka kyseinen tunnustus lienee tullut Moorelle poliittisena kannanottona, ei hänen taitoaan kerronnallisuuden ja rakenteen luojana voi vähätellä. Ennätykselliset 228 miljoonaa dollaria lipputuloina tuottaneena ja yli kolme miljoonaa dvd:tä myyneenä *Fahrenheit 9/11* on tähän

mennessä maailman katsotuin dokumenttielokuva (Slate.com 2008). Elokvasta *Fahrenheit 9/11* ei löydy hienoa visuaalista maailmaa ja sen tekijälähtöiseksi taideteokseksi kuvaaminen tuntuu vieraalta ajatukselta. Joka tapauksessa *Fahrenheit 9/11* on vahvasti tekijälähtöinen elokuva, samoin kuin Mooren aiemmat tuotokset.



KUVA 16. Kuva elokuvasta *Fahrenheit 9/11*. Salaisen palvelun työntekijä on pysäyttänyt Mooren Saudi-Arabian suurlähetystön edessä.

Voidaanko dokumentin kansansuosiollla määritellä sen elokuvallista olemusta?

Mielestäni seuraava omakohtainen kokemus kertoo jotakin sekä dokumenttien elokuvallistumisesta että viihteellistymisestä. Käydessäni Lontoossa vuonna 2007 oli tarkoitukseni ostaa dvd-elokuvia, joita ei myydä Suomessa. Samana vuonna dvd:llä oli ilmestynyt dokumenttielokuva *Rize* (USA 2006). *Rize* kertoo Los Angelesin katujen väkivallan ja huumeiden vaihtoehdoksi 1990-luvulla kehittyneestä katutanssista clowningista, johon kuuluu nopeaa aggressiivista tanssia ja itse tehtyjä uniikkeja klovnihenkisiä kasvomaalauksia. Elokuvan dvd oli loppuunmyyty kahdesta Lontoon suurimmasta elokuvia myyvistä liikkeistä. Erään toisen tunnetun liikkeen, jossa kyseinen dvd oli myös loppuunmyyty, myyjä sai lopulta puhelimitse varattua toisen liikkeen kahdesta jäljellä olevasta kappaleesta yhden. *Rize* on samaan aikaan sekä viihdyttävä ja nopeatempoinen että voimakkaan esteettinen dokumentti, josta löytyy myös yhteiskunnallista aspektia. Elokvassa köyhät ja syrjäytyneet nuoret ottavat kadut ja elämänsä haltuun itseilmaisun ja tanssin keinoin.



KUVA 17. (vas) DVD-kannet ja KUVA 18. (oik.) katutanssikohtaus elokuvasta *Rize* (2006).

Rizen kaltaisten dokumenttien kaupallinen menestys saattaa johtua osaltaan nimenomaan dokumenttielokuvan kerronnallisesta muutoksesta. Tämä muutos on johtanut eräät kriitikot kyseenalaistamaan, voiko tällaisia elokuvia edes kutsua dokumenteiksi. Itselleni tällainen kriitikoiden kyseenalaistaminen herättää epäilyksen kateudesta ja katkeruudesta suuria katsojalukuja saaneita dokumenttielokuvia ja niiden tekijöitä kohtaan. Useat mainitsemistani dokumenttielokuvista ovat kuitenkin kaupallisesta menestyksestä huolimatta palkittu elokuvafestivaaleilla.

Myös *Rize* on saanut tunnustusta ja voittanut muun muassa parhaan dokumenttielokuvan pääpalkinnon Bangkokin kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla (imdb.com). Nykypäivänä yhteiskunnallisen dokumentin ei tarvitse olla yhtä kuin tylsä, vaikeasti lähestyttävä ja pitkäväteinen. Painava ja syvälinen sanoma voi mennä perille ja tavoittaa katsojansa käyttämällä hyödyksi viihteellisiäkin keinoja. Kuten luomiskertomus ja alkuräjähdyks, eivät myöskään yhteiskunnallisuus ja viihteellisyys ole mielestäni aina toisiaan poissulkevia asioita.

Dokumenttielokuvasta on tullut yhä suosituempaa, ja kansainväliseen teatterilevitykseen on päässyt dokumenttielokuvia kuten Yhdysvaltojen asekkulttuurin ja kouluammuskelujen taustoja valottava *Bowling for Columbine* (USA 2002), pikaruokan terveysvaikutuksia paljastava *Super Size Me* (USA 2004), sekä ilmastonmuutoksesta kertova *Epämiellyttävä totuus* (*An Inconvenient Truth*, USA 2006) (Slate.com 2008). Jotkut kriitikot viittaavat toisinaan näihin elokuviin nimillä *mondofilmi* tai *dokuganda* (Slate.com 2008). Kaikki edellä mainitut elokuvat ovat pyörineet isoissa

elokuvateattereissa niin ulkomailla kuin Suomessakin.



Rize-dokumentin ensi-illassa oli Hollywoodin fiktioista tuttuja elementtejä. KUVA 19. (vas.) elokuvan ohjaaja David La Chappelle kainalossaan tunnettu laulajatähti. KUVA 20. (kesk.) Dokumentissa esiintyneitä henkilöitä. KUVA 21. (oik.) Julkkis-kutsuvieraat toivat ensi-illalle huomiota.

Kimmo Kohtamäki kertoo artikkelissaan Gerald Mastin tekemästä mielenkiintoisesta havainnosta: elokuvakriitikoiden käyttäessä termejä *movie*, *film* ja *cinema*, havaitsee Mast siinä heidän omakohtaista tulkintaansa. Kriitikoille *movie* on käsitteistä 'amerikkalaisin', kevyt, kansanomainen, 'pinnallinen'. Kriitikot, jotka käyttävät tätä sanaa tarkoittavat, että elokuva on hauska, nautittava, helppo, miellyttävä, kaikkea muuta kuin syvälinen. *Film* on korkeakulttuurisempi, älyllisempi ja korostaa elokuvan vakavasti otettavuutta taideteoksena muiden taideteosten joukossa. (Kohtamäki 2001, 6)

Ovatko esimerkiksi *Rizen* kaltaiset elokuvat kriitikoiden peräänkuuluttamaa älyllistä korkeakulttuuria ja korostavatko ne elokuvan vakavasti otettavuutta taideteoksena? Mielestäni yhteiskunnallinen dokumenttielokuva voi olla viihteellinen, mutta ero pelkkään viihteeseen on siinä, että sillä on viihdyttämisen ohella syvempiäkin tarkoituseriä. Viihteelliset elementit; huumori, mukaansa tempaava musiikki ja nopeatempoinen leikkaus voivat olla keinoja pitää katsoja valppaana vastaanottamaan elokuvan vakavaa sanomaa.

5.5 Yhteiskunnallisuuden ja elokuvallisuuden kohtaaminen

Yhteiskunnallisen näkemyksen käsittely asettaa aina suuren vastuun ohjaajalle. Dokumentin ollessa kyseessä on ohjaajalla yleensä jonkinlainen ennakkonäkemys tai mielipide aiheesta. Objektiivisuuteen pyrkiminen on enemmänkin uutisiin ja reportaaseihin liitettävä ominaisuus. Objektiivisuuteen pyrkiminen on siinä määrin suotavaa, ettei katsojalle anneta täysin valmiiksi pureskeltua mielipidettä aiheesta, vaan katsojalle jätetään tilaa muodostaa dokumentista nähdyn perusteella oma mielipiteensä. Toisaalta juuri ohjaajan näkemys on usein se kipinä, joka saa hänet tarttumaan aiheeseen, ja tekijän näkemys vaikuttaa väistämättä siihen, mitä hän katsojalle näyttää. Esimerkiksi Englannin ketunmetsästyksestä voidaan tehdä dokumentti, jossa päähenkilöiksi valitaan metsästystä puoltavia epämiellyttävän habituksen omaavia henkilöitä tai eläinrakas lemmikkihillerin omaava maanläheinen sympaattinen perhe, jolle metsästyskoirien kasvatusta ja kettujahdit ovat elämäntapa ja elinkeino.

Yhteiskunnallisen aiheen käsittelyyn dokumentissa tuskin on yhtä ja ainoa oikeaa tapaa. Tekijöiden on valittava haluavatko he näyttää asiasta yhden näkökulman vai tasapuolisesti erilaisia näkemyksiä. Ennakkotutkimus aiheesta auttaa tekijöitä sekä löytämään oman näkökulmansa että esimerkiksi muodostamaan pohjaa sille, mitä dokumentissa voisi näyttää, ja ketä siinä voisi esiintyä ja haastatella.

Elokuvaksi luokiteltavassa dokumentissa on mielestäni jotakin sellaista mukaansatempaavuutta, että sen antama elämys voi toimia yhä uudelleen ja kestää useammankin katsomiskerran. Mikäli kyseessä on ollut täysin informatiivinen dokumentti, on sen päämäärä eli tiedon saanti jo yhdellä näkemisellä toteutettu. Emmehan viitsi lukea samaa sanomalehteäkään toiseen kertaan. Mikäli elokuva saa meissä aikaan tunteita kuten iloa, liikuttuneisuutta, huvittuneisuutta, jännitystä, toivoa tai mielenkiintoa, voisimme mahdollisesti katsoa tilaisuuden tullen saman dokumentin uudelleen. Aivan kuten voimme lukea hyvän kirjan toiseen kertaan. Uudelleen saman elokuvan pariin palaaminen kertoo halusta kokea uudelleen sen herättämät tunteet. Uusi katsomisen kokemus voi herättää meissä uusia näkökulmia ja tulkintoja. Samasta elokuvasta, niin dokumentista kuin fiktiosta, voi löytää uusia ulottuvuuksia jopa vuosien jälkeen. Uudelleen katsomisen tarve ei tietenkään voi sellaisenaan olla määräte elokuvallisuudelle, kuka nyt haluaisi katsoa toistamiseen mielestään huonon elokuvan, jos ei välttämättä edes hyvääkään. Silti katsomisen halua voi mielestäni pitää yhtenä tekijänä tutkittaessa elokuvallisuuden käsitettä.

Hyvä yhteiskunnallinen dokumenttielokuva voi jäädä mieleen vuosiksi eteenpäin ja vaikuttaa esimerkiksi katsojan kulutusvalintoihin läpi elämän. Tämä on osaltaan edellyttänyt jonkinlaisten tunteiden heräämistä katsojassa. Katsoja voi pyrkiä esimerkiksi tehomataloudesta tai halpatyövoimasta dokumentin nähtyään ostamaan ekologisia ja eettisiä elintarvikkeita, kuten luomukananmunia, luomusoijaa tai vaikkapa reilun kaupan suklaata ja tekstiilejä. Yksinäisistä vanhuksista dokumentin nähnyt voi ryhtyä vapaaehtoiseksi vanhustyöhön tai äänestää toimeliaita poliitikkoja, jotka ajavat terveydenhuollon asioita ja omaavat edistyksellisiä näkemyksiä vanhustenhuollosta.

Elokuvallisuuden ja yhteiskunnallisuuden yhdistäminen on helpointa silloin, kun dokumentin tekijöillä on selkeänä mielessä mitä halutaan kertoa ja miten. Tällöin esimerkiksi ohjaaja ja kuvaaja voivat lähteä suunnittelemaan elokuvallisuutta tukevaa kuvakerrontaa ja sitä, miten kuvaustilanteet pitäisi toteuttaa. Kuvaajaa ja ohjaajan visioihin pääsyä auttaa suuresti se, kun ohjaaja tekee kuvaajalle selväksi millaisia asioita missäkin kuvauspaikassa olisi olennaista taltioida ja mitä ohjaaja haluaa tällä kohtauksella kertoa. Tällöin kuvaajalla on jo valmiina mielessään mihin ja miten fokusoida työskentelynsä. Kuvauspaikkoihin ja kuvattaviin henkilöihin etukäteen tutustuminen, silloin kun se vain on mahdollista, edesauttaa koko ryhmän työskentelyä.

6 YHTEENVETO

Dokumentin teossa tilanteet ja tapahtumat voivat muuttua ennalta arvaamattomasti, ja juuri sen takia on kuvauspäivien työskentelylle hyvä olla olemassa runko, josta voidaan tarpeen tullen joustaa. Omasta kokemuksestani niin dokumentin kuvaajana, ohjaajana kuin leikkaajanakin toimimisesta voin sanoa, että suunnittelematta kameran kanssa sitä sun tätä kuvaamaan lähteminen aiheuttaa usein vain ylimääräistä materiaalia ja päänvaivaa leikkauspöytään. Pahimmassa tapauksessa tällainen päämäärätön taltiointi voi sotkea kuvausryhmän idean siitä, mistä ja miksi nyt oltiinkaan dokumenttia kuvaamassa. Lopputuloksena voi olla hajanainen kokonaisuus ilman punaista lankaa. Tällöin myös dokumentin rakenteen luoma elokuvallisuus voi jäädä puuttumaan.

Jo elokuvan käsikirjoitusta ja kuvasuunnittelua valmisteltaessa tehdään valintoja siitä, millaista elokuvaa ollaan tekemässä. Tekeekö ohjaaja esimerkiksi elokuvaa itsenäisesti, vai vuorovaikutteisesti muun kuvausryhmän ja elokuvassa esiintyvien henkilöiden

kanssa? Fiktiosta tuttu etukäteissuunnittelun ja kuvausryhmän sisäisen pohdinnan tarkoitus on rahoittajien vakuuttelun lisäksi olla varmistamassa, että dokumenttielokuva tavoittaisi haluttuja päämääriä ja lopputuloksen, joka tekijöillä on ollut mielessään. Oli lähestymistapa ja moodi mikä tahansa, kamera ja vähintään yhden henkilön kuvausryhmä on joka tapauksessa tilanteessa läsnä. Tekijöiden on valittava tapansa olla lokaatiossa ja päätettävä, tapahtuuko kuvauksen kohteen ja kuvausryhmän välillä kuvaustilanteessa tai niiden välillä vuorovaikutusta. Pyöriikö mielessä esimerkiksi kuvata aiheeseen symbolisesti vai suoranaisesti liittyvää kuvaa, aiotaanko dokumentin henkilöitä näyttää tietyissä tilanteissa, pyydetäänkö henkilöitä puhumaan tietyistä aiheista, vai onko tarkoitus kuvata kärpäsenä katossa puuttumatta tapahtumiin ja tilanteisiin? Nämä kaikki edellä mainitut ominaisuudet viittaavat eri moodeihin. Moodit eivät ole ehdottomia raja-aitoja, joiden sisällä dokumentin tekijän tulisi orjallisesti pysyä, mutta niiden tiedostaminen voi auttaa elokuvan tekijöitä pääsemään haluamaansa lopputulokseen.

Kannattaako lähteä voimakkaan havainnoivan dokumenttielokuvan linjalle on kysymys, johon osaa vastata elokuvan ohjaaja kysyttäessä, miten hän haluaa kohdettaan lähestyä. Kun kokonaisuus toimii, tulee olennainen asia esille. Etenkin opiskelijoille ja aloittelijoille rakennuspalikoihin tutustuminen on kuitenkin hyödyllistä ennen kuin ryhdytään rakentamaan taloa. Niin kokeneen kuin kokemattomankin dokumenttielokuvaohjaajan on kuitenkin aika ajoin hyvä pysähtyä miettimään vastauksia seuraaviin kysymyksiin: minkälaisia tunteita ja ajatuksia katsojassa haluan herättää? Millaisella lähestymistavalla, kuvakerronnalla, äänimaailmalla ja leikkauksella pääsen tähän haluttuun lopputulokseen?



KUVA 22. Dokumentin tekijät valitsevat tapansa lähestyä kohdetta.

LÄHTEET

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa - Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Like Kustannus Oy, Helsinki.

Cuba archive [WWW-dokumentti] <<http://cubaarchive.org/home/index.php?lang=en>> (luettu 12.4.2008).

Helke, Susanna 2007. Nanookin jälki -Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.

IMDb [WWW-dokumentti] <<http://www.imdb.com/title/tt0436724/>> (luettu 12.4.2008).

Kettupäivät [WWW-dokumentti] <<http://www.kettupaivat.fi/?sec=8&sub=139>> (luettu 21.4.2008).

Kohtamäki, Kimmo 2001. Dokumenttielokuva –todellisuuden luovaa käsittelyä. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja. Toim. Eeva Kurki.

Mediarights [WWW-dokumentti] <<http://www.mediarights.org/>> (luettu 12.4.2008).

Moviemaker [WWW-dokumentti]
<http://www.moviemaker.com/articles/article/straight_to_the_source_2583/> (luettu 20.4.2008).

Nytimes 2007 [WWW-dokumentti]
<<http://www.nytimes.com/2007/05/27/weekinreview/27depalma.html>> (luettu 20.5.2008).

Satakunnan Kansa [WWW-dokumentti]
<http://www.satakunnankansa.fi/blogit/satasekuntia/2007/11/videotaiteessa_saa_luottaa_oma.html#more> (luettu 15.4.2008).

Slate [WWW-dokumentti] <<http://www.slate.com/id/2117923/>> (luettu 20.4.2008).

Valkola, Jarmo 2002. Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella. Jyväskylän yliopisto: Taiteen ja kulttuurin tutkimus / Taidekasvatus.

Haastattelut

Aliyev, Tahir. Tuotantopäällikkö. Juodkranté. Haastattelu 19.6.2006.

Leth, Asger. Ohjaaja. Docpoint, Master Class. Helsinki. Haastattelu 28.1.2007.

Esimerkkielokuvat

Bowling for Columbine, ohj. Michael Moore, 2002

Ei Sitä Saa Syödä, ohj. Kirsimarja Metsähuone, 2007

Epämiellyttävä Totuus, ohj. Davis Guggenheim, 2006

Ghosts of Cité Soleil, ohj. Asger Leth, 2006

Johtolanka (Thin Blue Line), ohj. Errol Morris, 1988

Michael Mooren filmit? (Manufacturin dissent – Uncovering Michael Moore) ohj.

Melancholian Kolme Huonetta, ohj. Pirjo Honkasalo, 2004

Mies ja Elokuvakamera (Человек с киноаппаратом), Dziga Vertov, 1929

Naisenkaari, ohj. Kiti Luostarinen, 1997

Nanook Pakkasen Poika (Nanook of the North), ohj. Robert.J.Flaherty, 1922

Näytä Mitä Tarkoitat, ohj. Säde Kultanen, 2007

Riisun Äitini (Undressing My Mother), ohj. Ken Wadrop, 2004

Rize, ohj. David La Chappelle, 2006

Roger ja Minä (Roger and Me), ohj. Michael Moore, 1989

Sicko, ohj. Michael Moore, 2006

Siilipäiden Revyy (Titicut Follies), ohj. Frederick Wiseman, 1967

Super Size Me, ohj. Morgan Spurlock, 2004

Voices of Iraq, ohj. Martin Kunert ja Eric Manes, 2007

Kuvat

KUVA 1. Still-kuva opinnäytetyön teososasta, kuvaaja Säde Kultanen, Näytä Mitä Tarkoitat, 2007

KUVA 2. Kuva kuubalaisen klinikan seinästä. [WWW-dokumentti]

<<http://media.artdiamondblog.com/images2/HavanaClinic2004-thumb.jpg>>

KUVA 3. Maalaus Tähtpäiden poimijat, Jean Francois Millet, 1857 [WWW-dokumentti]

<<http://entrepreneur.typepad.com/photos/uncategorized/2007/11/12/gleaners.jpg>>

KUVA 4. Kuva letkuruokinnasta elokuvasta Tititcut Follies [WWW-dokumentti]

<<http://filmfanatic.org/reviews/wp-content/uploads/2007/06/Nose.JPG>>

KUVA 5. Kuva paljaasta vangista elokuvasta Tititcut Follies [WWW-dokumentti]

<<http://www.cas.buffalo.edu/classes/dms/cgkoebel/bc/images/tf/5.jpg>>

KUVA 6. Kuva naisista dokumentin kuvauksissa [WWW-dokumentti]

<<http://203.210.126.185/dsdweb/v3/images/objdirctrled/imagelibrary/30640.jpg>>

KUVA 7. Miehet työskentelvät filmikameran parissa. [WWW-dokumentti]

<<http://icommons.org/>>

KUVA 8. Kuva elokuvasta Melancholian Kolme Huonetta, [WWW-dokumentti]

<http://www.sensesofcinema.com/images/05/36/3_rooms_melancholia.jpg>

KUVA 9. Filmille kuvattu kohtausta elokuvasta Ghosts of Cité Soleil [WWW-dokumentti] <<http://uk.imdb.com/media/rm1485148928/tt0479046>>

KUVA 10. Mini dv-kameralla kuvattu kohtausta elokuvasta Ghosts of Cité Soleil

[WWW-dokumentti] <http://videodetective.com/photos/1122/047131_45.jpg>

KUVA 11. Kuva elokuvasta Riisun Äitini (Undressing My mother) [WWW-dokumentti]

<http://pov.imv.au.dk/Issue_23/section_2/image046.jpg>

KUVA 12. Kuva elokuvasta Naisenkaari [WWW-dokumentti] <<http://www.fdk-berlin.de/forumarchiv/forum97/f061.jpg>>

kuva 13. Kuva elokuvasta Mies ja Elokuvakamera (Человек с киноаппаратом) [WWW-dokumentti]<

http://www.moma.org/collection/printable_view.php?object_id=89505>

KUVA 14. Kuva videoteoksesta Youth Behind the Wall [WWW-dokumentti]

<<http://www.alhoashgallery.org/images/events/aurora.jpg>

Fahrenheit 9/11 http://www.filmmakermagazine.com/blog/2004_05_01_archive.php>

KUVA 15. Rullalutailija-kuva [WWW-dokumentti]

<http://www.slamxhype.com/images/features/Gino_Iannucci.jpeg>

KUVA 16. Kuva elokuvasta Fahrenheit 9/11 [WWW-dokumentti]

<<http://www.filmmakermagazine.com>>

KUVA 17. Elokuvan Rize DVD-kannet [WWW-dokumentti]

<<http://www.cpyu.org/files/3D%2520Reviews/Summer%25202006/RIZE%2520DVD%2520%2520Thumbnail.jpg&imgrefurl=http://www.cpyu.org/Page.aspx%3Fid%3D76595&h=150&w=103&sz=9&hl=fi&start=15&tbnid=x1o9MkZZprkbiM:&tbnh=96&tbnw=66&prev=/images%3Fq%3DRize%2Bdvd%26gbv%3D2%26hl%3Dfi%26sa%3DG>>

KUVA 18. Kuva elokuvasta Rize [WWW-dokumentti]

<<http://images.townnews.com/nctimes.com/content/articles/2005/06/29/entertainment/movies/62905134131.jpg>>

KUVA 19. Rize-dokumentin ohjaaja David La Chappelle [WWW-dokumentti]

<<http://www.imdb.com/media/rm4197489152/tt0436724>>.com/blog/2004_05_01_archive.php >

KUVA 20. Rize-dokumentissa esiintyneitä henkilöitä [WWW-dokumentti]

<<http://www.imdb.com/media/rm4197489152/tt0436724>>.com/blog/2004_05_01_archive.php >

KUVA 21. Julkkis-kutsuvieraita Rize-dokumentin ensi-illasta [WWW-dokumentti]

<<http://www.imdb.com/media/rm4197489152/tt0436724>>.com/blog/2004_05_01_archive.php >

KUVA 22. African Library –projektin dokumentointia [WWW-dokumentti]

<http://africanlibraryproject.org/newsblog/wp-content/uploads/2007/10/making-a-documentary_1f7de1.jpg>