

OPINNÄYTETYÖ AMK  
VIESTINNÄN KO  
ELOKUVAN SUUNTAUTUMISVAIHTOEHTO  
2010

**Veera Lehtola**

## Ensisijaisesti Elokuvaa

---

Fiktiivisiä elementtejä uuden dokumentaarisen  
elokuvan kerronnallisina keinoina

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Tutkin kirjallisessa lopputyössäni uuden kotimaisen dokumenttielokuvan kuvakerrontaa, erityisesti sen fiktiivisiä elementtejä. Olen kiinnostunut kokeellisesta ja dokumentaarista elokuvasta. Kiinnostukseni myötä olen löytänyt kiinnostavia *free cinema* tai *vapaata elokuvaa* ja dokumentaarisen elokuvan vapauksia käsitteleviä keskusteluja. Olen opinnoissani ohjannut sekä fiktioita että dokumentaarisia elokuvia ja kiinnostus näiden elokuvan lajien väliseen rajankäyntiin on kasvanut minussa läpi opiskeluaikani.

Lyhyesti sanottuna dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajankäynnissä on kysymys elokuvan taiteellisista vapauksista. Olen siis kiinnostunut elokuvasta, joka toimii ensisijaisesti *elokuvana* ja pyrkii irti muista selkeistä itse elokuvien ulkopuolisista määritelmistä. Totuusarvon kysymys, erityisesti dokumentaarisen elokuvan arvo *dokumenttina*, todella tapahtuneen asian todisteena, on työlleni keskeinen vain siinä määrin miten uusi dokumentaarinen elokuva raivaa itselleen tilaa suhteessa totuusarvon perinteeseen. Dokumentaarisen elokuvan vahvuus on kuitenkin juuri erityinen suhde todellisuuteen, jokin erottaa sen fiktiosta.

Keskityin tutkimaan ohjaajien erilaisia tapoja kuvittaa ja sepittää. Kirjallinen opinnäytteeni käsittää kattauksen uuden Suomalaisen dokumentaarisen elokuvan kohtausanalyysijä. Analyysissäni tutkin sitä miten eri ohjaajat ovat ratkaisseet kuvittamiskysymyksiä luovalla, uudella tai fiktiivisyyden rajoja koettelevalla tavalla. Uusista kotimaisista elokuvista käsitellen mm. *Lumikko* (ohj. Miia Tervo), *Kansakunnan olohuonetta* (ohj. Jukka Kärkkäinen), *Göringin Sauvaa* (ohj. Pia Andell) ja *Leikkipuistoa* (ohj. Susanna Helke). Pyrin esittämään, että ohjaajat käyttävät hyvinkin monenlaista tarinallistamista, vieraannuttamista ja eri ohjausmetodeja tuottaakseen elokuvallista ajattelua. Tämä ajattelu ei ole todellisuuden heijastetta, vaan uutta elokuvallista todellisuutta. Kohtauskattaukseni on melko suppea, mutta koin tehneeni joitain onnistuneita valintoja ja avaamaan niiden kautta asetelmallisuuteen ja elokuvallisuuteen liittyviä kysymyksiä. Valitsemalla parin viime vuoden sisällä valmistunutta palkittua kotimaista dokumenttielokuvaa pyrin alleviivaamaan tuolla saralla tapahtuvaa kiinnostavaa taiteellista liikehdintää.

Asiasanat: dokumenttielokuva, dokumentaarinen elokuva, kuvakerronta, todellisuussuhde, fiktiivinen, kohtausanalyysi, free cinema

Bachelors thesis (AMK) | Abstract Turku University of applied sciences

Primarily just movie- fictious elements as methods of narration in new documentary film

Media arts| movie

13.12.2010 | 50 pages

Instructors: Vesa kankaanpää, Risto Hyppönen

My literal final work consists a study on new Finnish documentary films. It deals with pictorial narrative and more precisely on its fictious elements. I am interested in experimental and documentary films. I have found very interesting debates in Finland considering "free cinema". I have myself directed both fictious and documentary films and I truly feel that crossing these borders and questioning them has been an elemental part of my growth to the world of cinema.

It is about artistic freedoms, what treats on this area of borderline between fiction and documentary. My interests are mainly on film that goes simply as film and denies strict qualifications of fiction or documentary. The question on documental value or truth value is not the main thing in the films I'm studying. It only has value as a strong tradition confronting borderline films. Still the films keep their special relationship with the reality around us: the strength of documentary films.

I focuse on how directors narrate in pictures how do they make up pictures instead of going to the action point and grabbing the reality "as it is" like was thought in direct cinema. My work consists of analyzes on scenes from new Finnish films: *Little snow animal* (dir. Miia Tervo), *The Living room of a nation* (dir. Jukka Kärkkäinen), *Göring's Baton* (dir. Pia Andell) and *Play ground* (dir. Susanna Helke). Directors use all kinds of narratives and methods as alienation to create visual and cinematographical thinking. This thinking is not a mirror of world but its own reality. By picking up movies made recently, I want to highlight the interesting features of Finnish new documentary movement.

keywords: documentary film, image narration, fictious, scene analyze, free cinema

## Sisältö

1. Dokumentaarinen elokuva: .....	5
1.1 Rajapinnan perinne .....	9
2. Alkuperäisen metsästys ja seipitetyt kuvat .....	12
3. Kuvakerronnan keinoja .....	17
3.1 Dramatisoitu historia, kuvitettu tunnelma .....	17
3.2 Suomalaisen kodin näyttämöt .....	21
3.3 Alkuperäisen ylle kasattu tarina .....	25
3.4 Esittämisen perinne: Näkymätön ohjaus vs. Vieraannuttaminen .....	30
3.5 Dokumentista fiktioksi: havainnon elokuva: .....	37
3.6 Kysymyksenasettelun elokuva .....	40
4. Lopuksi: Teitä vapaaseen elokuvaan .....	45
Lähteitä .....	48
Tekstilähteitä: .....	49

# 1. Dokumentaarinen elokuva:

## todellisuuden luovaa käsittelyä

”Kun maalaus tai suorasanaisten kirjallinen tuote voi olla vain kapea ja valikoiva näkemys, valokuva voidaan vastaavasti ajatella kapeaksi ja valikoivaksi läpivalaisuksi. Siitä huolimatta, että valokuvien oletettu todenmukaisuus tekee niistä luotettavia, mielenkiintoisia ja houkuttelevia, valokuvaajan toiminta ei käytännössä kuitenkaan eroa olennaisesti eroa taiteen ja totuuden välillä vallitsevan- yleensä hämäräperäisen – vuorovaikutussuhteen yleisistä periaatteista. Silloinkin kun valokuvaajat pitävät tärkeimpänä heijastella todellisuutta, heitä kahlitsevat kuitenkin maun ja omantunnon sanelemat ehdot.”  
(Sontag 1977, 12)

Valokuvan ohella dokumentaarinen elokuva tasapainoilee taiteenlajina paljon monia muita taidemuotoja suurempien totuuden kertomisen velvoitteiden kanssa. Kaikki taide tietenkin toteutuu jonkinlaisessa suhteessa elettyyn todellisuuteen. Tästä taiteen totuusarvosta kiistelemiseen voisi käyttää eliniän. Postmoderni todellisuuskritiikki on murtautunut todellisuuden ja sen representaation ympärillä käytävää keskustelua ja käsitteistöä. Se että on jotain absoluuttisesti ja yksinkertaisesti todellista, jota taide voisi heijastella, on kyseenalaistettu täysin. Taiteen ei enää ajatella peilaavan todellisuutta. ”Taide on vasara, ei peili!” Totesi jo John Grierson aikoinaan (Helke, 2006, 58).

Totuudenmukaisuuden ja *todellisuus* käsitteen rajoja kyseenalaistetaan monin eri tavoin. Postmodernissa maailmankuvassa todellisuus on aina tulkintaa, sitä ei voida saada kokonaisuutena haltuun. Voidaan puhua myös ja postmodernista (historiallisesta) elokuvasta, joka voi käyttää fiktiivistä materiaalia (Aaltonen 2006, s.61). Tällaisten elokuvien historiankäsitelmä on ”sirpaleiden ja tulkintojen” historiaa, eikä objektiivista faktaa. Niiden totuudellisuus on tulkittua totuutta.

Suomalaisen dokumenttielokuvan ”Äärimmäinen heterogeenisyys on

tekijöiden suurin vahvuus” tuottaja Lasse Saarinen on todennut (Kiiskinen: ”Uusi suomalainen kulttuurituote”: dokumenttielokuva Kulttuurivihkot 2005, 33/2). Dokumentaarinen elokuva on kokeillut ja kokeilee 2000-luvun Suomessakin jo alun perin vaikeasti määriteltäviä rajojaan. Dokumentin ja fiktion rajoilla voidaan yhä uudelleen pohtia miten dokumentaarinen elokuva kuvittuu, mistä se ammentaa kuvallisen ja äänellisen sisältönsä?

Tutkielmassani tulen käsittelemään fiktiivisten elementtien käyttöä dokumentaarisisissa elokuvissa. Pyrin esittämään ajatuksia ja esimerkkejä siitä millaisia luovia ja seipitteellisiä keinoja käytetään elokuvissa, jotka pyrkivät yhä olemaan dokumentaarisia, pitämään yllä erityisen suhteensa elämismailmaan. Tässä työssä käsittelemäni dokumentaariset elokuvat lukeutuvat jossain määrin ”totuudenkäsitystä” purkaviin elokuvaan. Ne kyseenalaistavat ja uudistavat muodollaan sitä mitä dokumentaarinen *tosi o*, ja miten sitä voidaan kuvata. Tämä koettelu on avannut myös Suomeen uutta pohdintaa siitä mitä elokuva on ja mitä se taidemuotona voisi olla (mm. Seminaari Vapaa elokuva DocPointissa 2010 sekä vapaan elokuvan facebook-sivu ja keskustelufoorumi (<http://www.facebook.com/group.php?gid=61488071210>). 2000-luvun Suomessa on dokumentaarisen elokuvan alalla tehty myös kattavaa, kiinnostavaa ja paneutunutta tekijälähtöistä tutkimusta. Käytän tukenani kahden ohjaajan kirjoittamia teoksia dokumenttielokuvasta: Susanna Helken teosta *Nanookin jälki* (2006) ja Jouko Aaltosen *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* (2006). Aaltosen teoksessa on myös useita dokumenttielokuvaohjaajien haastatteluja. Näiden ja muiden kirjallisten teosten ja kohtausanalyysien avaamien esimerkkieni avulla tutkin sitä, miten epätoimen, lavastukseen ja illuusion kautta rakennetaan uutta dokumentaaria joka ei peilaa, mutta voi ajatella maailmaa, saada ihmiset ajattelemaan.

Tulen työssäni paneutumaan kuvakerronnallisiin kysymyksiin viiden eri esimerkin avulla. Esimerkkikohtaukseni ovat poimintoja vuosituhaten vaihteen ja uuden vuosituhaten Suomalaisesta elokuvasta. Kaksi dokumentaarisen elokuvan klassikkoa, Robert J. Flahertyn *Nanook, pakkasen poika* (johon Susanna Helke teoksessaan paljon viittaa) ja Alain Resnaisin holokaustelokuva *Yö ja Usva*, toimivat taustaa valaisevina elokuvina ja antavat toivon mukaan perspektiiviä dokumentaarisen kerronnan tapoihin.

Olen pyrkinyt katsomaan innolla ja laajalla otannalla uutta kotimaista (ja toki ulkomaistakin) dokumentaarista elokuvatuotantoa. Toivon että tämä kokemuspohja näkyy tutkimusotteessani. Väistämättömät yleissivistyksen puutteeni selittyvät dokumentaarisen elokuvan surkealla saatavuudella Suomessa. Moni lähteissä mainittu elokuva voisi hyvin saada enemmänkin omaa palstatilaansa. Suppean työni vuoksi olen tehnyt valintoja jotka rajaavat paljon kiinnostavaa ulkopuolelleen. Valintani pohjautuvat paitsi omiin kiinnostuksen kohteisiini, myös dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajapinnan käsitteeseen. Valikoimani ei pyri olemaan kattava vaan tutkii muutamia erilaisia kuvallisia ”rajapintatilanteita”. Skaalani lähestyä tätä rajapintaa ei ole ainut eikä välttämättä paras, mutta pidän sitä käyttökelpoisena.

Kaikki valitsemani elokuvat ovat eri tavoin luopuneet dokumentin indeksisestä <sup>1</sup>suhteesta todellisuuteen; ne ovat poeettisia, performatiivisia, refleksiivisiä ja sanalla sanoen; näkyvästi ohjattuja. Ne siis taistelevat suoran dokumentin perinnettä vastaan ja antavat oman teosluonteensa näkyä. Tämä esittää näkemyksen, että dokumentaarinen elokuva ei ole akkuna avaraan maailmaan vaan keskustelu, runo, taideteos. Ne luovat uutta suhdetta todellisuuteen

---

<sup>1</sup> Indeksillä tarkoitetaan semiotiikassa merkkiä, jolla on selkeä kausaalinen yhteys kohteeseensa. Esim. Lintu ja sen jälki lumihangella ovat indeksisessä suhteessa toisiinsa.

juuri tunnustamalla sen, mitä me emme voi saada näkyviin valkokankaillamme: todellisuutta sellaisena kuin se on.

Suomalaisen (pahoittelen, mikäli elokuvataiteen tila on se, että se tämän erillisen alkuliitteen kaipaa) taide-elokuvan kentällä tapahtuu tällä hetkellä mielestäni merkittävää ja kiinnostavaa liikehdintää. Aiheen valinnallani pyrin osin väittämään myös sitä, että tuo luova liikehdintä sijoittuu fiktiivisen ja dokumentaarisen kerronnan perinteiden rajapintaan. Dokumentaarinen elokuva on ottanut tässä suhteessa suurempia vapauksia, siinä missä fiktioelokuva on suuressa mitassa pitäytynyt lähellä studioiden ja salamavalon roisketta. Dokumentaarinen elokuva on alkanut vapautua todistusaineiston ominaisuudesta ja näyttäytyä nimenomaan elokuvana. Täysin animoituakin dokumenttielokuvaa on nähty. Animaation mahdollisuuksilla on kuvattu mm. elokuvassa *Walz with Bashir* (ohj. Ari Folman, Israel, 2008), muuten vaikeasti kuvitettavissa olevia sodan kokeneen ihmisen unenomaisia, todellisuudentajun rajaa koettelevia tunnelmia. En näe, että tutkielmani aihepiirin kannalta on välttämätöntä kuitenkaan olla lojaali dokumentaarisuuden käsitteelle sinällään. Useat aihealueeni elokuvat voitaisiin paremmin lokeroida dokumentaarin ja fiktion välille, mahdollisesti *free cinema* luokkaan. Pohdin lopussa myös *free cinemaa* tai vapaata elokuvaa ja sen käsitteellisiä mahdollisuuksia. Mennään siis eteenpäin, annetaan kuvien kertoa; mitä elokuva kertoo, mitä se ajattelee?



## 1.1 Rajapinnan perinne

Elokuva on tunnustellut vapaan elokuvan rajaa kautta historian. Siinä missä Georges Méliès keksi elokuvafantasian pidettiin Lumièren veljeksiä dokumentaarisen elokuvan isinä. Jo Lumièren veljesten dokumentaarit sisälsivät kuitenkin lavastettuja elementtejä.

”Fiktiivisen ja dokumentaarisen, kahden toisistaan eristetyt elokuvan perinteen rajapinta ei ole koskaan ollut täysin ilmatiivis (Helke 2006, 20).”

Kuitenkin voidaan sanoa dokumenttielokuvan yhä eroavan näytelmäelokuvasta. Elokuvan esiintyjän, kuvauksen kohteen kannalta elokuvan prosessi on dokumentaarisisissa elokuvissa fiktiosta poikkeava: siinä missä fiktiossa henkilö näyttelee, dokumentaarisisessa elokuvassa hän pikemminkin antautuu malliksi teokselle ja antaa oman olemuksensa elokuvan todellisuuden käyttöön. Tämä oleminen voi olla näyttelystä mielessä, josta mm. sosiologi Ervin Goffman puhuu teoksessaan *Arkielämän roolit* (*Presentation of self in everyday life* 1959) ihmisen sosiaalisesta olemisesta näyttelystä. Henkilö, joka ottaa poseerauksiaan kaupankassaa, hammashoitajaa ja ensitreffejä varten voi tuki ottaa niitä myös elokuvallista toteutusta varten kameran edessä. Lähden siitä oletuksesta että dokumentaarinen henkilö kaikissa tapauksissa ”näyttelee” itseään ja se, missä suhteessa tuo näytelmä eroaa hänen arkipäivänsä näyttelystä, jää hänen ja hänen jumaliensa väliseksi kuiskutukseksi.

Todellisiin tapahtumiin pohjautuva sepitteellinen elokuva ottaa oikeuden muuntaa tapahtunutta ja dramatisoida sitä uuteen muotoon. Dokumentaarinen elokuva sen sijaan, huolimatta dokumentin ja fiktiivisyyden raja-aitojen joustavuudesta, eriytyy omaksi elokuvalliseksi lajikkeeksi juuri todellisuussuhteensa kautta. Se pyrkii kertomaan meille kuvin asioita joita joku, elokuvan henkilöt tai ohjaaja pitävät todellisina. Sillä on velvollisuutensa tiettyjen tekijöiden suhteen,

sen on pidettävä yllä jonkinlaista listaa asioita joita se ei voi muuttaa. Suhde elämismaailmaamme on selittämätön ja ambivalentti mutta yhtä kaikki olemassa. On mahdotonta piirtää eksaktia rajaa fiktion ja dokumentaarisen elokuvan välille. Kuten viimeinen esimerkkini, Kanerva Cederströmin elokuva *Erikoisia tapauksia* on rajan veto jopa osin vain nimeämiskysymys. Vessanpytty on taidetta tiettyssä kontekstissa, tiettyssä tilassa, tietyllä tapaa nimettynä. Voidaan perustellusti sanoa että dokumentaarista elokuvaa on.

Dokumentaarisen elokuvan katsoja lähtee näytöksestä kantaen elokuvassa tapahtunutta eri tavalla mielessään, ehkä voimallisemmin, kuin fiktion katsoja. Fiktion maailmasta voi päästää irti, dokumentaarin erityinen suhde todellisuuteen puhuttelee toisella tavalla.

Dokumentaarisen elokuvan käsikirjoittamisessa on kuitenkin aina, myös silloin kun se pyritään salaamaan, kysymys jonkinasteisesta todellisuuden manipuloimisesta. Käyttäessäni käsitettä *dokumentaarinen elokuva* (vrt. *documentary film*) käytän sitä Susanna Helken ehdottomalla tavalla.<sup>2</sup> Vaikka dokumentaarisella elokuvalla on ollut ja on yhä ohjaamista piilottavaa tendenssiä, on dokumentaarinenkin elokuva aina ensisijaisesti (elo)kuvallista todellisuutta. Se ei ole portti todellisuuteen; *dokumentti* asiakirjan tai informaatioisällön merkityksessä. (Helke 2006, 18).

Dokumenttielokuvassa taiteen tekemisen materiaalina ovat kuitenkin toisten ihmisten enemmän tai vähemmän todelliset tunteet ja kokemukset: heidän oma elämänsä. Tätä elämää vasten dokumentaarisen elokuvan ohjaaja tekee työtään, tämän maailman hän ”ottaa käyttöönsä”. Ilman tätä todellista maailmaa, ei ole elokuvaa. Elokuva syntyy ohjaajan katseesta todelliseen ja tapahtuvaan

---

<sup>2</sup> Dokumentaarinen viittaa erityiseen todellisuussuhteeseen, mutta toisin kuin suomenkielinen termi dokumenttielokuva korostaa dokumentaarisuutta genrenä. Voidaan siis ajatella että dokumentaarinen elokuva korostaa kappaleen alussa mainittua ”luovaa käsittelyä” enemmän kuin asiasisältöä korostava sana dokumenttielokuva.

maailmaan. Todellisen elämän henkilöiden kanssa elokuvan tekijä kohtaa luonnollisesti monia kysymyksiä, joita fiktiivisten tarinoiden kanssa työskentelevä ei tule edes pohtineeksi.

Liikuttaessa tällä ambivalentilla alueella fiktiivisten elementtien käyttäminen on aina tiedostettava. Useimmissa dokumentaarisisissa elokuvissa on esiintyjiä, todellisia ihmisiä, joiden elämä jatkuu elokuvan valmistumisen jälkeen suhteessa elokuvaan ja sen todellisuuteen. Siinä missä elokuvan ohjaaja kantaa aina jonkinlaista vastuuta näyttelijöistään, on dokumenttielokuvan ohjaajan vastuun alue suurempi. Ohjaajan ja elokuvan oman olemassaolon kannalta olennaista on kuitenkin myös luodun todellisuuden omalakisuus, Jean Luc Godardin sanoin:

”Kaikki suuret sepite-elokuvat suuntautuvat kohti dokumentaaria kuten kaikki suuret dokumentaarit suuntautuvat kohti seipitettä” (Helke, 2006,19/Godard 1984, 156)

Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisessa on kuitenkin aina - myös ns. suoran elokuvan (direct cineman) - tapauksessa, kysymys jonkinasteisesta todellisuuden manipuloimisesta, luvasta käsittelystä. Voidaanhan jopa täysin perinteistä haastattelutilannetta pitää asetelmallisena; siinä luodaan todellisuutta jota ilman kameraa ja ohjaajaa ei olisi olemassakaan. Asetelmallinen, tavalla tai toisella elokuvaa varten tehty osa kiinnostaa minua eniten: mitä kuvataan, kun kuvaa ei ole, millä kuvaillaan. Miten dokumentaarisia elokuvia kuvitellaan?

## 2. Alkuperäisen metsästys ja sepitetyt kuvat

Kuten ilmaisun, kaikki valitsemani elokuvat ovat luopuneet dokumentin indeksisestä suhteesta todellisuuteen; ne eivät ole jälkiä tai todistusaineistoa jostakin todella tapahtuneesta vaan silmin nähden ohjattuja teoksia. Niiden tyyli on epärealistinen. Tällä epärealistisuudella tarkoitan sitä, että kohtaukset eivät pyri esittämään oletettua todellisuutta ”sellaisena kuin se on”. Niiden, kuten minkä tahansa kuvatun kuvan, realistisuutta ei voida tarkkaan arvioida. Kuten John Taggin arviossa valokuvista yleensä, niiden ”realistisuuden määrää ei voida arvioida yksinkertaisesti vertaamalla representaatiota *jollain tavalla edeltäneeseen todellisuuteen.*” (Tagg, 1988, 154). Tämä toden kriisiin liittyvä kehitys on johtanut siihen että

”dokumentaarisessa ilmaisussa lajin angloamerikkalaista perinnettä hallinneet selvyuden, vakavuuden, selittämisen ja objektiivisen tarkkailun ihanteet alkoivat murtua. Tilalle asettui subjektiivisuus, ambivalenssi, tyylin korostaminen, ironia tai huumori.” (Helke, 2006, 22).

Elokuvateoreetikko Bill Nichols on puhunut *performatiivisesta moodista ja performatiivisesta dokumentaarista*. Performatiivinen dokumentaari on nostanut esille uuden tavan luoda dokumentaarista elokuvakerrontaa, tavan joka riitauttaa dokumentin historiaa journalistisena todenkerrontana (Helke, 2006, 22). Performatiivinen dokumentaarisuus on syntynyt suhteessa teknisen vallankumouksen alulle laittamaan Direct Cineman aaltoon. Se muutti 1950–1960-luvulla dokumenttia suuntaan, jolla on merkittävä vaikutus nykyisenkin dokumentin totuusoletukseen. Direct Cinema tai ns. suora dokumentaari pyrki minimaaliseen tapahtumiin puuttumiseen ja mahdollisimman vähäiseen tai näkymättömään ohjaukseen. Sen ”autenttisen todellisuuden” kaappaamisen pyrkimys loi totuuden oletuksen laajemminkin dokumentaarisen elokuvan historiaan. Autenttisuuden tyylistä tuli dokumentaarisuuden ihanne. Siitä olivatko tapahtumat aitoja, tuliko elokuvan keskeinen kysymys. Tapahtuiko tuo todella? kysellään yhä dokumenttien yleisöissä. Vaikka suora

dokumentaari ei sinällään kuulu aihealueeseeni, on nykypäivän dokumentaarisuudella suhde tuohon ”aidon” tapahtumisen ideaan. (Helke (2006, 61–62).

Performatiivisuus, asetelmallisuus ja näkyvä ohjaus, ovat valitsemieni elokuvien tunnusmerkkejä. Voidaan siis mieltää niin, että ne reagoivat oletettuun aitouden vaatimukseen, vastaavat siihen. Ne taistelevat suoran direct cineman aloittamaa totuusperinnettä vastaan paljastaen itsensä taideteoksiksi. Ne huutavat olevansa dokumentaareja, eivät dokumentteja, todisteita alkuperäisestä tapahtuneesta. Niillä on välien selvittelyä myös tv-dokumentaarin suhteen. Kuten Helke toteaa, suurin osa tv:n katsojista tunnistaa tutuimmaksi dokumentaariseksi elokuvaksi ns. verite-dokumentaarin, joka ”on kuvattu käsivaralla luonnonvalossa kuten direct cineman klassikot, mutta niissä on käytetty myös haastatteluja ja selostusta” (Helke 2006, 68). Toisaalta monelle nykykatsojalle merkittävää totuttua ”dokumenttimaailmaa” edustaa myös dokusaippua ja erilaiset muut viihteelliset, fiktiotyylisiin dramatisoidut sosiaalipornon muodot esimerkkinä aiheesta klassikkomaineen saanut 4D, neloskanavan ”dokumenttiohjelma”-sarja.

Viisi valitsemaani kohtausta edustavat erilaisia dokumentin lajityyppejä. Ne risteilevät eri moodien alueilla. Käsitteeni pohjaan paitsi Helken käyttämiin termeihin myös Jouko Aaltosen teoksessaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* (2006) käyttämiin käsitteisiin. Valitsemiani elokuvia voidaan *performatiivisuutensa* lisäksi kutsua monin osin myös poeettisiksi ja refleksiivisiksi.

Poeettisella tarkoitan paitsi visuaalisuutta, rytmiikkaa ja runollisuutta myös yleistä formaaliutta: muodon hallitsevaa otetta. Refleksiivisyys taas tarkoittaa sitä, että elokuvan tekijä ja/tai tekemisprosessi tuodaan jollain tavoin elokuvassa esille. (Aaltonen, 81–82). Tällainen elokuva ikään kuin reflektoi itseään, on tietoinen itsestään (Aaltonen, 59). Lisäksi keskeistä on performatio, esittäminen. Aaltonen käyttää teoksessaan Nicholisin moodeja eikä tee performatiivisesta moodista

omaa elokuvan alalajia. Hänelle *performatiivinen moodi* on tiukemmin sidottu nimenomaan esittämiseen.

Tulkinnan ja muodon nouseminen neutraalin asiasisällön yli onkin valitsemilleni elokuville keskeistä. Voitaisiin puhua myös ns. *postmodernista dokumenttielokuvasta* (Aaltonen, 2006, s. 36–37.) Tämä käsite on ambivalentti, mutta selvästi oleellinen aiheeni kannalta. Sen suora suhde postmoderneihin todellisuudentulkintoihin tekee siitä käyttökelpoisen, vaikka se asettuukin mitä ilmeisimmin Helken käyttämän termin *performatiivinen dokumentaari* kanssa osin päällekkäin. Esittäminen, tulkinta ja ohjaajan näkemys ovat yhtä kaikki keskiössä.

Subjektiiivisten todellisuuksien ulosmarssi on ollut 1990-luvun alusta lähtien keskeinen tapa purkaa dokumentaarista totuusajattelua. Henkilökohtaisen dokumentin aalto (*mm. Kuivalainen: Orpojen joulu, Koiso-Kanttila: Isältä pojalle, Tervo: Hylje*) asetti dokumentaristin elokuviensa keskiöön ja esitti siten ”yhden näkemyksen” ennen ”totuutta”. Niissä ohjaajan subjektiiivinen maailmankuva ohjaa vahvasti aiheisiin lähestymistä. Vaikka subjektiiivisuuden aallon voi nähdä jo hieman hiipuneen, subjektiiivisen dokumentaarisen elokuvan merkitys on olennainen valitsemieni elokuvien kannalta. Ne eivät edusta subjektiiivisuutta sen perinteisessä mielessä (ohjaaja ei missään niistä ole tapahtumista näkyvästi osallinen) Kuitenkin niiden hahmottamisentapa, ja kokeellinen kuvakerronta koettelevat dokumenttielokuvan määritelmän rajoja. Ne näyttävät ohjaajan position suoran henkilökohtaista elokuvaa huomaamattomammin. Kuitenkin katsojalla on vain ohjaajan silmät, ei ikkunaa paljaaseen todellisuuteen.

Dokumentaariin elokuvaan voidaan siis luokitella erilaisia fiktiivisiä aineksia sisältäviä elokuvia. Nämä fiktiiviset ainekset ovat työni varsinainen fokus. Sellaisina voidaan tietysti jossa mielessä pitää kaikkea mikä tapahtui kameran edessä elämismaailman lakien mukaan,

mutta jota pysäytettiin, leikkaamalla hidastettiin tai nopeutettiin, tai jopa kuvauspaikalla toistettiin. Todellisuuden manipuloimisen mahdollisuudet ovat dokumentaarisen elokuvankin kuvauksissa rajattomat. Tässä tutkimuksessa keskityn kuitenkin siihen materiaaliin, joka on nimenomaan elokuvaa varten keksitty, luotu ja tuotettu. Tämä elokuvamateriaali on siis jossain määrin fiktiivistä, sepitettyä. Elokuvahistoriassa sepitteellistä kuvaa sisältävillä dokumentaarisilla elokuvilla on keskeinen sija. Direct Cinema on ollut ainoa laajempi suuntaus, joka pyrki käyttämään vain sitä todellisuutta joka on olemassa ilman kameran läsnäoloakin.

Aaltosen ja Helken ohella tukenani on myös Tero Karpin mainio kirjoitus Resnaisin dokumentaarisesta klassikko elokuvasta *Yö ja usva*, joka (Lähikuva 3/2008) antaa oivallisen pohjajuonteen koko kuvakerronnallisille pohdinnoilleni. *Yö ja usva* on paitsi dokumentaarinen elokuva, myös aikamme merkittäviä dokumentteja. Holokaustista kertovana elokuvana se edustaa myös dokumenttia holokaustiin liittyvästä ajattelusta, tapahtumasta joka on tapahtunut sanan syvimmissäkin merkityksissä, sen todellisuus ja jäljet tuntuvat ristiriitaisista historiankirjoituksista huolimatta ja sen tapahtumisesta tuskin kukaan lähtisi kiistelemään. Elokuva on kuitenkin tehty aiheesta, josta on rajallisesti kuvamateriaalia. Jo aiheena holokaust on käsittämätön, kuvittamisen ulkopuolella; sen hirvittävyydelle ei ole kattavaa kuvastoa; se katkeaa viimeistään kaasukammioiden ovelle.

Todellisuus, se elokuva joka teoksesta on koottu, on luotu kuvittamalla, luomalla kuvakerrontaa, kuvia joiden maailma ei olisi sinällään olemassa ilman kameraa, ohjaajaa, luovaa ajattelijaa. Karpille elokuva onkin ”joukkotuhoa ajatteleva elokuva”, oma teoksensa, jonka totuudellisuus on ”ajatuksen totuutta” eikä suhteudu aktuaalisella tuhopaikalla kuvatun materiaalin määrään tai kuvatun materiaalin

raakaan realistisuuteen<sup>3</sup>. Tapahtumien jälkeen luoduilla kuvilla voidaan ajatella todellisuudesta enemmän kuin mitä jo kuvatun yhdistelyllä olisi voitu. Jotta voidaan ajatella, on assosioitava, jotta voidaan assosioida kokonaisuutta sen jälkikäteen paljastuneenkin valossa, on luotava uusia kuvia. On siis luotu uusi teos, elokuva joka nousee materiaalinsa yläpuolelle, kuten kaikkien elokuvien tulisi.

Dramatisoitu, seipitetty ja näytelty kuvamateriaali asettuvat alkuperäisen rinnalle hyvin useissa historiallisissa dokumenteissa. Tällaisista löytyisi paljonkin esimerkkejä, aina läpinäytellyistä ja lavastetuista epookeista viitteellisempään kerrontaan. Viime vuosina tätä kuvakerronnallista mallia on viitteellisesti käytetty esimerkiksi Virpi Suutarin elokuvassa *Auf Wiedersehen Finland* (Suomi, 2010, 78 min) ja Pia Andellin elokuvassa *Göringin sauva* (Suomi, 2010, 38 min.). Ne edustavat tutkielmassani postmodernia historiallista dokumenttia.

---

<sup>3</sup> Vrt. kuulemaani hirtehiseen suoraa dokumenttia koskevaan vitsiin “The bigger the grain, the better the reality”.



### 3. Kuvakerron keinoja: kohtausanalyyseja

#### 3.1 Dramatisoitu historia, kuvitettu tunnelma

Case: Pia Andell: *Göringin sauva* (Suomi, 2010, 38 min.) ja

Virpi Suutari: *Auf Wiedersehen Finland* (Suomi, 2010, 70 min)



Andellin Tampereen elokuvajuhlilla 2010 palkittu elokuva *Göringin sauva* kertoo nuoren ja siekailemattoman TK-kuvaaja Felix Forsmanin mieleenpainuvimmasta kuvauskeikasta; vuonna 1942 Mannerheim teki, Hitlerin vierailtua Suomessa hänen 75-vuotissyntymäpäivillään, vastavierailun sotaikäyvään Saksaan ja tapasi Hitlerin. Se kertoo historiallisesta tapahtumasta, joka oli nykyisyyden näkökulmasta katsottuna historiallinen vierailu. Yhtä lailla herättää ajatuksia nykysuomalaisten suhteesta tapahtuneeseen historiaan. Voiko kukaan todella olla vain tallentaja?

Kohtauksessa jota käsittelen, on lavastettu Forsmanin työkeikan huone, jossa hän käy nukkumassa ja jossa hän tehtäviinsä valmistautuu. Forsmanin huone on kuvattu mustavalkoisena ja viitteellisesti. Täissä käsittelytavassa elokuva haluaa erottautua dramatisoidun historiallisen dokumentin perinteestä siten, että fiktiivisen kuvan rajaus on sama kaiken aikaa. Kuva on siis kuin liikkumaton postikortti joka vastustaa realistista tilan illuusiota. Tällä tiukalla kuvanrajauksella emme myöskään koskaan näe Felix Forsmanin kasvoja, vaan huomio kiinnittyy valmistautumisen toimiin, kameran objektiiveihin, linsseihin

ja laukkuihin joita Forsman ottaa mukaansa keikalle lähtiessään.



*Auf Wiedersehen Finnland* esittää toisen tavan väistää perinteinen dramatisoidun historiallisen dokumentin kuvakerronta. Elokuva on naisten puheenvuoro, jota ei aiemmin ole julkisuudessa kuultu. Elma, Roosa, Terttu ja Kaisu lähtivät Lapista perääntyvän Saksan armeijan mukana kohti Saksaa syksyllä 1944. Nyt, yli 60 vuotta myöhemmin, he kertovat miksi he lähtivät – ja palasivat. Saksalaisten matkaan lähteneet tytöt olivat itsekin peppureita, mutta myös ”huonoja naisia”. Haastatteluissa naisten ääni kiristyy; aihe on yhä heille vaikea.

Molemmat tapaukset ovat kyllä historiallisia dokumentteja, ja voidaan niillä sanoa olevan dokumentoivaa arvoakin. Silti näkökulma on ohjaajan. Kyse on hänen totuudestaan, hänen näkemyksistään maailmasta. Mutta mikä sitten tekee näistä elokuvista postmoderneja? Jouko Aaltosen mukaan postmoderni historiallinen elokuva käyttää osin kuvitteellista materiaalia (Aaltonen 2006, s.61). *Yön ja Usvan* esimerkissä tuota kuvitteellista materiaalia on paljonkin. Lisäksi elokuvien historiankäsitys on usein ”vastahistoriallinen”, ne kertovat historian sivuraiteista tai ns. ”hävinneiden historiasta”.

Monessa mielessä onkin totta että nämä historialliset elokuvat kertovat enemmän nykyajasta kuin faktuaalisesta historiasta (Aaltonen 2006, 61). Ne pohtivat nykyihmisen ja nykysuomalaisen suhdetta menneeseen, vastuutamme, katsettamme, osallisuuttamme tapahtumiin. Elokuvat, Aaltosen sanoin, ”haastavat tietoteoreettisesti ajatuksen yhdestä yksiselitteisestä historian kulusta.” (2006, 61) Tämän

haastamisen kannalta olennaista on se kenen tarinaa kerrotaan: Suutari avaa esiin naisten historiaa, yksilötason historian ja sodan sivusta seuraajien tarinat, jotka ovat vielä pitkään sivussa suurten kansallisten kertomusten (vrt. Väinö Linnan *Tuntematon sotilas*) rakentamisen jälkeen. Andellin näkökulma on tapahtumien tallentajan, sivullisen. Sivustakatsojan, avuttoman, aikaansa sidotun ja tietämättömän kuvaajan kautta kuvattuna elokuva on järisyttävä ja herättää paljon kysymyksiä tavallisen ihmisen vastuusta maailmassa.

Elokvien fiktiivinen aines on lähellä perinteistä: näyttelijän dramatisoima fiktiivinen tilanne joka pohjautuu oletukseen tuolloisesta toiminnasta. *Auf wiedersehen Finlandissakin* näyttelijät ovat piilossa, eivät henkilöitä vaan kuvan ”eläviä lavasteita”. Molemmat elokuvat erottautuvat siis tietoisesti historiallisista dramatisoiduista ja tv-dokumenteista käyttämällä vihjaavaa, viitteellistä fiktiokuva: Näyttelijöiden kasvoja ei juuri näe, näyttelijäsuoritukset ovat piilotettuja. *Auf wiedersehen Finlandissa* myöhemmin kuvattu fiktiivinen materiaali on tehty hyvin paljon arkistomateriaalia muistuttavaksi ja osin elementtejä onkin vaikea erottaa. Tämä voi herättää postmodernille elokuvalla tyypillisen kysymyksen: mikä on historiaa ja mikä tulkintaa?

Alkuperäisen arkistomateriaalin seassa fiktiivinen aines lähinnä rytmittää elokuvan kerrontaa ja luo tiloja ja tunnelmia musiikin kanssa. *Göringin sauvassa* esineistö näyttölee. Siinä katsoja voi asettua kuvaajan aseman kautta historian todistajaksi. *Auf Wiedersehen Finnlandissa* on myös kuvaa, jossa puoliksi saksalainen mies, matkaan lähteneen naisen poika soutaa joella pohjoisessa maisemassa. Mies elää tässä maassa, tietoisena omasta historiastaan. Suhde äitiin ja hänen historiaansa vaikuttaa ja näkyy nykypäivässä. Mies on salatun isän poika ja paheksutun suhteen hedelmä. Menneisyys näkyy nykyisyydessä ja muovaa myös sitä. *Auf Wiedersehen Finnlandissa* maisemat, pohjoinen luonto ja kodinkaipuu puhuvat siitä muistista jonka naiset ovat

mukanaan kantaneet, nykyisyydestä joka muistaa. Tässä mielessä ne eivät niinkään pyri kertomaan totuutta siitä mitä on tapahtunut vaan jättävät paljon tilaa tuntea ja pohtia historian vaikutusta suomalaisiin, naiskuvaan ja nykyaikaan.

## 3.2 Suomalaisen kodin näyttämöt

Case: Jukka Kärkkäinen: *Kansakunnan olohuone* (2009)



Kansakunnan olohuone on dokumentaarinen elokuva jossa erilaisten Suomalaisten olohuoneet avataan ihmiselämän absurdiuksien näyttämöksi. Kohtaukset tapahtuvat yhdessä kuvassa ja maailmassa on muutenkin vahvasti Roy Anderssonin muutamia fiktioelokuvia (Toisen kerroksen lauluja 2000 ja Sinä elävä 2007), muistuttavaa. Ohjaaja onkin nimennyt tämän, Ulrich Seidlin lisäksi esikuvikseen.

Käsitlemässäni kohtauksessa

(<http://www.youtube.com/watch?v=XyPSG6TYmxo&feature=related>)

temmesläinen nuorimies Tero pohtii suurta käännettä, hän on saamassa lapsen, ja laittaa ruokaa. Tero laittaa lieden päälle ja istuu keittiön pöydän ääreen. Liedellä alkaa savuta jokin, jota Tero ei huomaa. Tero huoahtaa tyytyväisenä ja toteaa: *"Kerranki voi sanoa että on mahtava fiilis, isäksi tullaan ja on tosi siistiä. En ois uskonut kyllä että tapahtuu tällai."* Keittiö täyttyy vauhdilla savulla ja kohta huone on niin täynnä savua että se alkaa laskeutua katonrajasta alaspäin ja Terokin sen huomaa. Seuraa kiroilua, noitumista ja kaaosta. Kohtauksesta muodostuu äärimmäisen koominen. Mies joka on juuri kertonut pärjäävänsä hyvin, romahduttaa katsojan oletukset: mitä tuosta tulee? Elokuvan hahmojen karikatyyrinen käsittely hipoo hetkittäin hyvän maun rajoja. Se onkin osa *Kansakunnan olohuoneen* elokuvallista voimaa. Ohjaaja on ironisuudessaan, kipeydessään ja räävittömyydessään häpeilemätön. Hän karakterisoi ironisen

perähikiän Suomen, jossa ihmisten elämä näyttäytyy taisteluna elämän kovia lakeja vastaan. Väitteellä ja henkilöillä ja elokuvan välittämällä Suomi-kuvalla on epäilemättä taustansa. Fiktiivinen se ei ole. Mutta näytelmällinen ja lavastettu varmasti. Missä määrin, jätetään tietoisesti hämärän peittoon.

Samankaltainen näyttämö on Teron esittelyjakso

(<http://www.youtube.com/watch?v=atWpl6pkvs8>) Siinä Tero pohtii elämää ja sen vaikeutta. Tässä kuvassa jolla sängyllä näkymättömissä makaava Tero puhuu kuin elämän näyttämöllä. Näemme Teron jalat ja kuulemme äänen. ”Elämä on niin kuin Shakespearen näytelmä: ollakko vai eikö olla? Nyt taas ei olla.” Sitten Tero nousee istumaan sängylle niin että näemme hänet kokonaan: tältä tuo suomalainen nuorimies näyttää. Tässä kohtauksessa huomaamme vielä edellistäkin selvemmin miten ohjaaja käyttää ”näyttämötiloja”. Hän käyttää liikkumattomia kuvia joiden sisään asettaa henkilönsä kuin juuri heille sopiviin raameihin. Raamien sisällä olevat esineet ja rekvisiitat ovat oletettavasti lavastettuja (sillä eräässä myöhemmässä kohtauksessa hirvensarvia ei ole) ehkä kuitenkin esiintyjien omaa tyyliä. Kuvasta johon on laitettu sekä kahdet hirven sarvet sekä metsoaiheinen seinäryijy että saha voidaan päätellä, että se on hyvin tarkkaan lavastettu. Kohtauksen lopussa Tero nousee täyttämään lavansa, juuri sillä rytmisellä hetkellä kun ohjaaja näkee sen sopivaksi. Tätä voi pitää hienoisen refleksiivisenä: kohtaukseen leikattu aines on tietoinen näytelmällisyydestään. Lisäksi kohtauksessa on intertekstuaalinen<sup>4</sup> viittaus: Tero asettaa itsensä puheessaan fiktiohahmon rinnalle, ja esiintyy Hamletin kanssa.

Myös Mika Ronkainen on käyttänyt elokuvassaan *Huutajat* (2003)

---

<sup>4</sup> Intertekstuaalinen tarkoittaa teoksessa esiintyviä sekä implisiittisiä että eksplisiittisiä viitteitä muihin teksteihin. Sananmukaisesti intertekstuaalisuus tarkoittaa tekstienvälisyyttä. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Intertekstuaalisuus>

tiloja, joissa on vahva fiktiivisyyden tuntu. *Huutajissa* on kohtausta jossa mieskuoro Huutajat astelee meren jäällä ja vetää köydessä perässään jäänmurtajaa. Tässä asetelmallinen allegorisuus on esillä äärimuodossaan: miesten huuto on jäät särkevä. Suomalainen mies näyttäytyy voimakana, hulluna mutta miehisenä kuin jäänmurtaja-alus. Heidän lauluyhtyeensä absurdismi on pohjoista hulluutta; kuin laivan vetämistä läpi jäätyneen meren. Miehet kävelevät (jäätyneiden) vetten päällä, joka luo noille oudoille miehille yhä herkempiä, hauskempia ja alleviivatumpia raamatullisia konnotaatioita<sup>5</sup>. Tämä nostaa näyttämötilan uudelle, allegoriselle<sup>6</sup> tasolle. Näyttämön valinnassa ei pyritä minkäänlaiseen luonnollisuuteen tai huomaamattomuuteen. Tarkoituksena on nimenomaan luoda näyttämökohtausta, joka on vertaussuhteessa elokuvan henkilöihin ja tapahtumiin, ja nostaa elokuvan suoran dokumentin tyylillä kuvatut kohtaukset uudelle tasolle.

Uudempi allegorisen näyttämön esimerkki on Jan Ijäksen elokuvassa *Ghosts* (2008), joka kertoo pakolaistenvastaanottokeskuksen asukeista. Elokuvassa on kohtausta jossa nuori tumma mies tanssii ja pyörii korkean talon katolla. Hän on pakolainen, ei kukaan, haamu. Hän ei tunne ketään, osaa kieltä, ymmärrä mitä lumi on. Hän on säilössä ja odottaa. Mies seisoo höyhensateessa talon katolla ja toteaa ettei oikeastaan elä, vaan on vain olemassa.

Nämä kohtaukset kommunikoivat elämismaailman suhteen toisella tasolla kuin suora dokumentti. Ne erottuvat tavallisen katsojankin silmään, joskin katsojalle saattaa jäädä oletuksia että näyttämöt ovat

---

<sup>5</sup> Konnotaatio tarkoittaa yleiskielessä sanan lisämerkitystä tai vivahdetta.  
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Konnotaatio>

<sup>6</sup> allegoria eli vertauskuva on kirjallisuudessa tai kuvataiteissa käytettävä symbolistinen esitystapa, jossa alkuperäinen käsite tai idea korvataan toisella. Nimitystä allegoria käytetään myös tällaisen esitystavan mukaisesta taideteoksesta.

henkilöiden sisäisiä kuvia, heidän omia ideoitaan. Niin voi osin ollakin. Ne toimivat kuitenkin myös ohjaajan kohteistaan piirtäminä puolifiktiivisinä muotokuvina. Ne eivät pyri vääristelemään esiintyvän ihmisen todellisuutta mutta dramatisoivat sitä eri tavoin, tuovat sen piileviä puolia, ohjaajan näkemää komiikkaa ja symboliikkaa, näkyväksi.



### 3.3 Alkuperäisen ylle kasattu tarina

case: Miia Tervo: *Lumikko* (Suomi, 2009, 19 min.)



Useissa näkemissäni dokumentaarisisissa elokuvissa aktuaalisesti totta, alkuperäistä, on jokin elokuvan osa. Esimerkiksi Miia Tervon elokuvassa *Lumikko* (Suomi, 2009, 19 min.) rakentuu 16-vuotiaan tytön puheluun suomalaisten hyvin tuntemaan Pekka Saurin *Yölinjalla* ohjelmaan. (<http://www.youtube.com/watch?v=7ajfQ1CQ3bQ>) Puhelussa tyttö kertoo tehneensä ”mokan”, maanneensa tietämättään luokkakaverinsa äidin miesystävän kanssa. Nyt koko kaupunki tietää. Tytön ahdistus on kouriintuntuva.

Alkuperäisestä ääninauhasta, keskustelusta, jonka kestoja tosin on oletettavasti jonkin verran muunneltu, ohjaaja kasvattaa hyvin erilaisista aineksista koostuvan tarinan. Elokuvan kuvituksena käytetään arkistomateriaalia pakenevista ja hädän alla olevista eläimistä.

Arkistokuvassa tarkastelemassani kohtauksessa kylän miehet ovat kerääntyneet hirven ympärille järven jäälle. Yhdellä miehistä on iso puinen paalu kädessä. Hirvi seisoo kaiken keskellä kauhuissaan, se saadaan kiinni ja miehet vetävät polvilleen alistunutta hirveä pitkin jäätä. Näky on kamala, alistuneen hirven silmät ovat täynnä kauhua ja surua.

Arkistomateriaalin pakenevat lumikot ja hirvet näyttäytyvät minulle ekspressionistisena kuvastona, tunteen ja sisäisen todellisuuden kuvajaisina. Ne toimivat vahvana allegorisena kuvana tytön sisäiselle tilalle, ahdistukselle ja vainoamisen tunteelle. Kylän väki piirittää hirven, kömpelön ja suuren, pitkäjalkaisen olennon, joka on ihmisten kynsissä, aseiden osoittaessa siihen, täysin avuton. Samaa ahdistusta kokee tyttö ja toteaa: ”Jos mua ennen vihattiin, niin nyt mua suorastaan vainotaan”. Kuvituskuvan avulla liikutaan tytön subjektiivisessa maailmassa, hänen kokemassaan maailmassa joka ei välttämättä ole objektiivisesti totta.

*Lumikossa* yhdistellään siis hyvin monenlaisia kuvallisia aineksia. Myös animaatiokuvituksella on oma yksinkertaistetun hienostunut roolinsa. (Kohtaus alkaa aikakoodista 05.30) Puhujat on kuvattu pelkkinä vaaleina myttyinä, suhraina, epäonnistuneena tuherruksena. Pieni musta suttu kuvaa tyttöä iso vaaleampi, hieman selvärajaisempi muoto lohduttavaa Pekka Sauria. Suttu animaatio on toteutettu eri piirrosteekniikoin. Tapa käyttää hahmoja on ekspressiivinen: ”Mulle sattu tosi iso kämmi, se ei ollut mun vika” molemmat puhujat peittyvät osin suttauksen alle ja kaikki tuntuu menevän pilalle. Keskustelun lopussa Pekka Sauri sanoo tytölle: ”mieti mitä sä haluat, sulla on sun elämä, sä voit tehdä sillä mitä sä haluat”. Tyttömytyn sisälle syttyy pieni vaaleanpunainen valo; toivo. Nämä animoidut sutut kommunikoivat, kohtaavat, löytävät elämäänsä jonkinlaista valoa.

Kohtauksessa tyttö siis kertoo mokastaan: hän tapasi vanhemman miehen, ja meni tämän kanssa sänkyyn. Kuvassa rakentuvan hiilipiirroksen seasta on erotettavissa käsi ja miehen karvainen rinta, kaikki kuitenkin häviää sotkuun. Leikataan mustavalkoiseen arkistokuvaan; käärmeeseen joka kiemurtelee ihmisen otteessa, eikä pääse pakoan, tyttö kertoo että tämä mies on ollut tytön luokkakaverin äidin miesystävä. kaikki tietää siitä...

Mustavalkoisen arkistokuvan ja animaation ohella elokuvassa on osio, jossa näyttelijä näyttelee ikään kuin tyttöä omassa kodissaan, tämän piiloutumista ja pakomatkaa. Tässä osuudessa dokumentaarisuus muuttaa suuntaansa. Tyttö seisoo yksin diskossa. Musiikki pauhaa: *“what is love, baby, don’t hurt me... I give you my love but you dont care, so. What is right and what is wrong, gimme a sign..”* 90-luvun diskokappale kommentoi tytön tilannetta, sen päälle animoidaan hahmoja jotka piirittävät tytön myttyhahmoa syyllistäen. Koko kuvakerronta perustuu subjektiivisuuteen, tytön näkökulmaan ja tunteen kuvitukseen.

Lopun kohtauksessa, jossa nuori tyttö ripustaa märkiä alusvaatteita kuivumaan pakkasessa, on jo hyvin vahva fiktiivinen ote. Kuvakerronta ei ole oletetun todellisen tapahtuman kuvitusta vaan jonkinlaisen symbolisen maaston kartoittamista. Kohtaus laajenee kertomaan enemmän ohjaajan omasta tulkinnasta, kuin oletetusta todellisesta 16-vuotiaasta työstä. Kuvasta muodostuu symbolinen kuva nuorista naisista, häpeästä, epätoivoisista yrityksistä paeta ja selvitä johonkin omaan rauhaan. Fiktiivinen näytelty osuus nojaa vahvasti teiniahdistuksen kliseisiin (suihkussa tupakoiminen, yksinäinen disko valoineen) mutta toisaalta luo myös kauniita vieraannutettuja kuvia. Kaljan juominen, tupakka, lelut ja arkistokuva lapsesta leikkimässä isänsä kanssa, luovat vaikutelmaa lapsesta joka leikkii aikuista liian varhain. Näyttelijä asettaa orkideoita kaljapulloihin. Tekisikö kuvan puhuja noin? Onko teko uskottava? Ehkä ei ainakaan dokumentaarisisessa mielessä, mutta hänen tarinansa onkin jo jätetty taakse siirryttäessä ohjaajan omiin mielenmaisemiin, tuntuvammin fiktiivisiin, symbolisiin pelastuksen kuviin.

Miten tämä kuvasto tulisi tulkita? Millainen pako on se, jonka päästä löytyy pakkasen ympäröivä mökki, jossa tyttö ripustaa märkiä vaatteita narulle pakkasessa? Rauha hiljaisessa maisemassa on olemassa, pyykki on puhdasta. Yhteisö ei kuitenkaan edelleenkään hyväksy tyttöä, vaan

rauhaa on etsittävä erämaasta, luonnosta ja yksinäisyydestä. Tahtooko loppu kertoa että ihminen voi hyväksyä vain itse itsensä. Ja pyykki on puhdasta, mutta sen kuivuminen kestää kauan. Ikuisesti? Ainakin ensi kesään. Tässä kuvituksessa tarinalla on hyvä loppu. Se kuitenkin tuntuu fiktiiviseltä ja etäännyttää siksi katsojaa alkuperäisen puhujan ongelmista, ohjaaja on ratkaissut ne omalla tavallaan elokuvassaan.

Alkuperäistä materiaalia voi olla hyvin vieläkin pienempi osa dokumentaarisen palapelin kokonaisuudesta. Anja Salomonowitzin ohjaamassa ihmiskauppaa käsittelevässä kokeellisessa dokumentissa *Tapahtui hetki sitten (Kurz Davor Ist Es Passiert* Itävalta 2006, 73 min.) todellisesta maailmasta on ammennettu vain hyvin pieni osa lopullisesta teoksesta. Elokvasta näkeekin kansainvälisillä nettisivuilla käytettävän sekä termiä *drama* että *documentary*. Elokvassa dokumentaarista on puhuttu teksti. Se on koottu todellisten henkilöiden, ihmiskaupan uhrien, haastatteluista. Oletettavasti heitä on ollut vaikea saada puhumaan omilla kasvoillaan heille tapahtuneista asioista. Elokuva onkin rakennettu tekstin ja näytellyn kuvan varaan: ihmiskaupan uhrien tarinoita kertovat ikään kuin tapahtumien sivulliset, todistajat, eli *me kaikki*. Ihmiset yleensä kertovat yleistä totuutta, joka kuuluu kaikille. Tästä metodista syntyy etäännytetty elokuvakokonaisuus, jossa tullimies, naapuri, baarin työntekijä ja muut lukevat heidän vieressään ”hetki sitten” olleiden ihmiskaupan uhrien tarinoita. Muoto luo sisältöä. Vaikutelma on vastuuttava: Me kaikki tiedämme, että ihmiskauppaa tapahtuu, vaikka teeskentelemme, ettemme huomaa. Me kaikki olemme vastuussa.

Molemmissa elokuvissa ohjaaja tuntuu kertovan paitsi tapahtunutta tarinaa myös omaa suhdettaan siihen. Elokvissa on vahva tunteisiin vaikuttamisen taso, joka ajaa faktuaalisen kerronnan yli. Ohjaajan moraali ja toiveet suhteessa tapahtuneeseen voidaan lukea selvästi teoksen läpi. Tässä mielessä ne erottautuvat esim. journalistisesta dokumentaariperinteestä, joka usein pyrkii olemaan ainakin väittää

olevansa riippumatonta, objektiivista ja neutraaleihin faktoihin pohjautuvaa. Useinhan näin ei ole, mutta moni taho yhä kutsuu itseään riippumattomaksi journalismiksi. Uusi dokumentaari ei usein edes väitä moista. Se esittää teosluonteensa avoimesti. Tätä vieraannuttavalla vaikutelmalla teoksen paljastamista tutkin seuraavassa kappaleessa.

### 3.4 Esittämisen perinne: Näkymätön ohjaus vs. Vieraannuttaminen

case: Helke&Suutari: *Synti* (1996)

Dokumentaarisen elokuvan perinne on vahvasti esittämisen, toistamisen, uusien kuvakulmien ja ottojen perinnettä. Niitä voidaan kuitenkin käyttää hyväksi useilla eri tavoilla. Yksi tapa on pyrkiä tietoiseen vieraannuttamiseen. Vieraannuttamisesta voi tuskin puhua mainitsematta Bertolt Brehtiä, jonka teoria *vieraannuttamisesta* on teatterimaailmassa klassikon asemassa. Brechtin tunnetuksi tekemä vieraannuttaminen pyrki tekemään katsojan tapahtumista tietoiseksi niin, että katsoja ei eläydy tarinaan vaan tietää koko ajan että "tämä on vain näytelmää".<sup>7</sup> Tällä tavalla tekijä pääsee vetoamaan järkeen, ei tunteisiin katsojan tunteisiin. Vieraannuttamisen taustalla oli formalistien käsite "*ostranie*"<sup>8</sup>, joka viittasi sekä asioiden käsittämiseen että tapaan jolla ne esitettiin. Vieraannuttamisen käsite onkin kahtalainen, toisaalta esteettinen (formalistit), toisaalta se voidaan nähdä myös Brechtin tapaan poliittisena:

"Se on tavallaan toisen asteen prosessi: ihminen yritetään saada vieraantumaan omasta vieraantumisestaan."  
(Hotinen)

Mitä tämä sitten voisi elokuvan suhteen tarkoittaa? Ihminen on jo vieraantunut maailmasta ja vieraantunut elokuvaan. Elokuviin mennessään katsojalla on jo runsaasti sekä elokuvallisia että ulkoelokuvallisia odotuksia. Me elämme suhteessa kuviin ja ääniraitoihin, haaveilemme ja kuvitamme elämämme tilanteita

---

<sup>7</sup> [http://fi.wikipedia.org/wiki/Bertolt\\_Brecht](http://fi.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht) ja

[http://www2.teak.fi/julkaisut/Elektra4\\_MilloinVieraantuminenLakkasi.htm](http://www2.teak.fi/julkaisut/Elektra4_MilloinVieraantuminenLakkasi.htm)

<sup>8</sup> Mm. venäläisen formalismin Boris Tomaševski ja Viktor Šklovski

näkemiemme elokuvien pohjalta. Olemme jo vieraantuneet elokuvan illuusion ja omaksuneet ajatuksia nykyelokuvan ”luonnollisesta leikkausrytmistä”. Kaikkia näitä luonnollistumia elokuvat toistavat tai tietoisesti tai tiedostamatta vastustavat.

Lopullisen elokuvan tyyllilajin kannalta keskeisintä ei ehkä olekaan se, että tilanteita esitetään, (vrt. Goffman) vaan se, millaisen valinnan ohjaaja tekee esittämisen näyttämässä. Kysymykseksi nousee se, pyritäänkö elokuvassa vieraannuttamiseen vai luonnollisuuden vaikutelmaan. Näin päätetään pitkälti myös se, onko katsoja tietoinen esittämisestä vai annetaanko hänen kuvitella tilanteiden ”vain tapahtuneen” kameran edessä, melkein kuin sattumalta.

Vieraannuttavasta esittämisestä erinomainen esimerkki on Susanna Helken ja Virpi Suutarin *Synti* (1996). Elokuva on poiminnostani varhaisin, mutta tyyllillisesti se oli kokeellisen elokuvan saralla aikansa edellä. Metodi on poikkeuksellinen, ja siksi elokuvan on mukana tässä tutkielmassa. Se pyrki herättämään huomiota ja sitä myös saavutti. Elokuva herätti kohua vuoden 1996 Tampereen elokuvajuhlilla. Sen ironia on rohkeaa ja tulkinnanvaraista; jotkut mielsivät sen nauravan kohteilleen, pitävän heitä pilkkanaan (Selkokari, 2003). Varmasti sen outo käsittelytapa sai ihmiset pohtimaan synnin käsitettä uudella tavalla.

Brechtillä ”silmiinpistäväksi tekeminen” oli looginen välttämättömyys silloin, kun tottumus esti ilmiön tarkkaa näkemistä (Haikara, 262). Voisiko tämä tarkemman näyttämisen yritys olla *Synninkin* taustalla? Voidaan ajatella että ”kaikki taide käytti vieraannuttamista, joskaan kaikki taide ei samalla paljastanut keinojaan. Brecht paljasti.” (Haikara, 264).

*Synnissä* toimintojen ohjaaminen pyrkii vastakarvaan; vieraannuttamiseen. Se pyrkii paljastamaan itse itsensä, toimimaan metodina joka kertoo olevansa fiktiivinen. Sen muoto on niin hallittua,

että katsoja ei voi sekoittaa sitä tavallisen arkielämän kuvaukseen. On kyse jostain muusta kuin luonnollisesta olemisesta. Vieraannuttaminen voidaan siis sanoa paljastavan itsensä. Se haluaa näyttää jotain maailmasta toisin; uudelleen, vastoin niitä käsityksiä mitä meillä asioista jo on.

Vieraantuminen ja vieraannuttaminen tapahtuvat aina – suhteessa johonkin: vieraannutaan jostakin, yleensä jostakin oikeasta ja todellisesta, siis itsestä tai ympäröivästä todellisuudesta. Aina on siis kysymys vieraantujan tai vieraannuttajan ja niin sanotun todellisuuden välisistä suhteista. Ihminen joko vieraantuu todellisuudesta tai häntä pyritään *lähentämään* todellisuuteen vieraannuttamalla hänet rutinoivista, epäoleellisista ja valheellisista todellisuuden piirteistä. (Hotinen)

Elokuva voi kertoa meille illuusion todella tapahtuneesta. Helke itse kirjoittaa luonnollisesta esittämisestä esimerkkinään *Nanook pakkasen poika* (1922) joka pyrkii vahvasti luomaan autenttisen etnografian vaikutelmaan. Se on yksi kaikkien aikojen kuuluisimpia dokumentteja ja silti vahvasti ohjattu ja tarinallistettu. Luonnollisuus, fiktiivisyys ja tarinankerronta ovat *Nanookissa* keskeisiä. Tarkoituksena on luoda sujuva kertomus; illuusio. Elokuva on etnografinen ja hieman eksotisoiva tarina, joka esittää kohteensa luonnollisena, ikään kuin arjessaan. Sen kerronta esittää tapahtumat ikään kuin kaikki kuvattu olisi vain sattumalta saatu filmille, ilman sen suurempia valmisteluja. Samoin on Helken ja Suutarin myöhemmässä elokuvassa *Joutilaissa*, jossa seikkailevat nuoret työttöminä ajelehtivat miehet. Pojat ovat itsekin osallistuneet elokuvan ideoimiseen ja käsikirjoittamiseen. Elokuvan tyyli on ”myötäkarvainen”; sujuvuutta ja luonnollisuutta silmällä pitäen. Siinä ei ole kohtauksia joissa asetelmalliset ihmiset puhuisivat runomitassa tai puhuttelisivat kameran takana olijoita suoraan. Sikäli se, että käynnissä on *esitys*, pysyy katsojalta melko lailla piilossa. Kyseessä on luonnollisuuden ihanteen elokuva, joka neutralisoi ohjaajuutta, tekee kuvasta tapahtuvasta ”realistisen” näköistä.



Vieraannuttamisen keinot ovat monet. Formalisti Boris Tomaševski jakoi taiteen kahtia: vanhempaan, joka kätki käyttämänsä keinot, ja uuteen, ”epärealistiseen”, joka alinoma nosti keinonsa esille. (Haikara, 264) Aiemmin käsiteltyä *Kansakunnan olohuonetta* voisi pitää näiden kahden metodin välimuotona, se tasapainoilee luonnollisen ja asetelmallisen välissä.

Vieraannuttaminen on hyvin näkyvää ohjaamista jossa elokuvan tekijä ja tekeminen on läsnä lopullisessa teoksessa. Epäsuoraa haastattelua tai monologeja voi käyttää elokuvassa monin tavoin vieraannuttamaan ja tekemään ohjauksen näkyväksi. Helke ja Suutari ovat käyttäneet tätä metodia urallaan monin tavoin. Elokuvista kohua herättänein, *Synti*, koostuu erittäin asetelmallisista, jopa performanssia muistuttavista tilanteista joissa tavalliset ihmisen kertovat elämänsä näyttämöllä omia tarinoitaan synnistä ja pahuudestaan. Se, millä kysymyksillä (ja materiaalin paljoudesta oudoimmat ja poikkeuksellisimmat valikoimalla) oudot puheenvuorot on saatu esille, jää mietityttämään katsojaa.

Toisin kuin esim. *Kansakunnan olohuoneessa*, *Synnissä* asetelmallisuus on korostetun näkyvää ja vieraannuttavaa. Ihmisen tilanteestaan ja ympäristöstään erottava valaistus ja suora puhe kameralle on epäsuora haastattelu. Mistään ei käy selville se, missä määrin kuvan henkilöt ovat sanojen takana. Joku todellinen ihminen on todennäköisesti lausunut ajatukset vastauksena johonkin ohjaajan esittämään kysymykseen, mutta en ole aina tietoinen lausuuko ne kuvassa sittenkin joku aivan toinen henkilö. Tämä on vieraannuttamisen keinona jo hyvin vahva, tehokas ja räikeäkin. Se lähestyy *Tapahtui hetki sitten* elokuvan vieraannuttamista, voipa sillä olla osin samoja motiivejakin, ovathan molemmat aiheet arkoja, vain hyvin eri tavoin.

*Synti* elokuvan suhteen tätä toisen asteen prosessia voisi kuvailla siten, miten synti purkaa katsomisemme tapaa. Me emme, toisin kuin *elokuvaan vieraantuneina*, elokuvateatteriin mennessämme löydä

olettamaamme illuusiota vaan sitä vastaan argumentoivan kohtausten sarjan. Katsoja ei saakaan katsottavakseen ”luonnollista tapahtumista” vaan performanssia, käsikirjoitettua ja valaistua paikassa olemista, kuvassa reflektioimista. Se vetoaa eri tavoin kuin jouhevasti etenevä fiktiiviseen etenevä dokumentti. Se haraa vastaan ja paljastaa itsensä näyttämällä kuvasuunnittelullaan, asemoinnillaan ja myös studiovalaisullaan olevansa tuotettu elokuva, tehty, ei tapahtunut, hetki.

Puheenvuoroissa on vahva etäännytetty, vieraannutettu tunnelma ja sen avulla jää hieman epäselväksi, kertovatko henkilöt ensinkään omia tunnustuksiaan, vai onko syntitaakka yleinen ja yhtäläinen. Onko kyse jonkinlaisesta kollektiivisen karmapankin tyhjennyksestä, ripitysyriydestä? Helke ja Suutari ovat itse kommentoineet tämän metodin olleen harkittu: se suojelee ihmisiä yksityisissä ja henkilökohtaisissa asioissaan, ei henkilöi vaan nostaa massan, yleisen, esiin ennen yksityistä.

Kuten *Kansakunnan olohuoneessa* myös Helke & Suutarin elokuvassa *Synti kodit*, ovat näyttämöitä. Siinä missä *Kansakunnan olohuone* selaa läpi suomalaisten olohuoneiden oudoimmistoa, *Synti* on katkelmallinen ja rakenteeltaan avoin kokoelma keskenään samankaltaisia kohtauksia. *Synti* alkaa puheella, joka luetaan mustaan kuvaan: ”*Äitini kuoli kello 13. Seuraavana päivän Gagarin lensi maapallon ympäri. Minua harmitti pitkään että jätimme äitini pään hieman vinoon asentoon arkussa.*”

Tunnelma on hieman uhkaava ja outo. Kuva alkaa niityltä, jossa kamera panoroi hitaasti oikealta vasemmalle saaden kuvaan kuoron, jonka laulua ei kuulu. Kamera jatkaa yhä vasemmalle esitellen kirjavan joukon ihmisiä, jotka jatkavat mykkää laulamistaan. Ääniraita on hidasta, vahvatunnelmaista, hieman uhkaavaa ei-diegeettistä<sup>9</sup> taustamusiikkia.

---

<sup>9</sup> *Diegeettinen* = tarinamaailman sisäinen, *Ei-diegeettinen*= asia tai elementti joka on tarinamaailman ulkopuolella (tekstit, taustamusiikki)  
[https://wiki.metropolia.fi/download/attachments/5210141/01\\_KERRONTA\\_landscape.pdf](https://wiki.metropolia.fi/download/attachments/5210141/01_KERRONTA_landscape.pdf)

sen merkitys elokuvan tunnelman syntymisessä on keskeinen. Kuvan päälle ilmestyy teksti: "*Dokumentin lähtökohtana ovat olleet seitsemän kuolemansyntiä: ahneus, kateus, laiskuus, kohtuuttomuus ruuassa ja juomassa, ylpeys, himo ja viha.*"

Pääosassa kohtauksissa on tunnustus ja tietty valokuvallisuus, portrettimaisuus. Portreteissa ihmiset patsastelevat ottaen kontaktia pikemminkin kameraan – ja siten myös katsojaan – kuin muihin kuvassa näkyviin henkilöihin. Tunnustuksiaan tekevät ihmiset on irrotettu studiotyylisellä valaisulla taustastaan, ympäristöstään ja siten arkielämästään. Tämä vieraannuttamisen avulla on saatu aikaan teos joka puhuu ennemminkin yhteisistä kuin yksityisistä synneistämme, yhteiskunnasta ennen yksilöä. *Synti* ei väitä esittävänsä hahmojensa arkielämää vaan kertoo näyttävänsä heistä vain hyvin spesifin ja ohuen siivun. Tällainen vieraannuttamisen metodi myös suojelee yksittäistä ihmistä. Samalla skaalalla pidemmälle elokuvansa henkilöiden suojelemiseen on mennyt Anja Salomonovitz naiskauppa elokuvassaan *Tapahtui hetki sitten* johon viittasin kappaleessa 3.3. Siinä katsoja on jo selvillä siitä että kuvan puhuja ja tilanteiden alkuperäinen kokija ja kirjoittaja ovat eri.

Valitsemani esimerkkikohtaus (Aikakoodissa 04.09) kertoo ahneudesta. Kohtaus alkaa sillä että keksi-ikäinen siististi pukeutunut mies seisoo kodissaan. Huoneen seinillä on kauriiden päitä. Lattia peittää karhunalja ja itämaisii mattoja. Huone on lavastettu tyylillä joka muistuttaa hieman *Kansakunnan olohuoneen* Teron huonetta. Mies kertoo kameralle, kuinka paljon hän on matkustanut. Ainoa mantere, missä hän ei ole käynyt, on Antarktis. Tilanne on jäykkä. Mies puhuu Teroa asetelmallisemmin ja kohtauksen suhde ihmisten oletettuun arkielämään on erilainen.

Vieraannuttaminen ei siis tarkoittanut vain asioiden käsittämistä vaan myös tapaa, jolla ne tehtiin tajuttaviksi. -  
-- Täytyi vieraannuttaa paitsi sisältö myös muoto.  
(Hotinen)

*Synnin* mies tunnustaa: "Haluaisin vielä nähdä pingviinit. Haluan myös metsästä suuren puhvelin Afrikassa." Tämä puhe avaa erikoisen näkökulman ahneuteen, himona. Matkustaminen tarjoaa tavan toteuttaa ahneutta hyväksyttävällä tavalla. Mikään ei kuitenkaan tunnu riittävän ihmisille: Eksoottisia eläimiä keräillään itsekkäin motiivein, toisen olennon tappamiseen voi suhtautua harrastuksena. Tähän kaikkeen *Synti* suhtautuu viileydellä. Etäinen asetelmallisuus on yhtä aikaa uhkaavaa ja huvittavaa: tällaisiako olemme? Pitäisikö itkeä vai nauraa? Elokuva antaa luvan molempiin. Tulkinta on katsojan, valmiita ratkaisuja ei anneta.

### 3.5 Dokumentista fiktioksi: havainnon elokuva:

Case: Susanna Helke: *Leikkipuisto* Suomi, (For real Oy, 2010 30 min.)



*“Ei uskonnossa sanota, että muslimit saa grillata ekaks!”*

Helken uusimmassa elokuvassa lapsuudesta asti toisensa tuntenut poikaporukka kokoontuu tuttuun leikkipuistoon keskellä metsäistä helsinkiläistä lähiötä. Kansojen hajaantuminen maastamuuton seurauksena on viskannut pojat yhteen maailman eri laidoilta ja luonut Malmille oman monikansallisen alakulttuurinsa. Läpänheittoa, dissausta, suuret kysymykset politiikasta ja uskonnosta saavat erikoisen ja raikkaan näyttämön. Näitä ääniä monikulttuurinen keskustelu ei ole Suomessa vielä kuullut.

Aiheeni kannalta kiinnostavan elokuvasta tekee erityisesti se, että se perustuu osittain Susanna Helken ja Jan Ijäksen kehittelyssä olevan fiktioelokuvan käsikirjoitukseen *Malmi Murderaz*. Helken tuottaja Cilla Werning kertoi (henkilökohtainen keskustelu Tampereen elokuvajuhlilla 2010) että on jopa todennäköistä, että osia dokumentaarisen elokuvan materiaalista käytetään myös fiktioelokuvassa. Mitä tällainen genrejen välisyys tarkoittaa? Materiaali- ja havaintolähtöisyyttä ainakin.

Helke kirjoittaa valaisevasti fiktioelokuvan ja dokumentaarin suhteesta Lähikuva lehdessä 3/2008. Voi päätellä, että aihepiiri on kiinnostanut Helkeä paitsi teoreettisesti, myös oman taiteellisen työn kannalta. Mitä dokumentarisuus fiktioelokuvassa voisi olla?

Helke arvioi artikkelissaan *havainnon elokuvasta* käyttäen esimerkkinä Dardennen veljesten elokuvien (mm. *The Son* 2002, *The Child* 2005) estetiikkaa. Uusi elokuva voisi olla toista elokuvaa, joustavaa elokuvaa jähmeää studiotyöskentelyä vastaan. Tämä elokuva asettuu Hollywoodin tuotantokoneista vastaan muutamissa keskeisissä kysymyksissä. Näistä keskeisin on juuri käsite *havainnon elokuvasta*, elokuvasta joka asettuu täyttä kontrollia vastaan ja pyrkii tiettyyn avoimuuteen. Tämä tarkoittaa mm. sitä että ohjaajan tulisi olla valmis tekemään huomioita ja havainnoimaan, pitämään käsikirjoituksensa kevyessä otteessa ja tarpeen mukaan muuttamaan sitä.

*Leikkipuisto* ja tuleva *Malmi Murderaz* voivatkin olla suomalainen sykäys kohti havainnon elokuvaa. *Leikkipuiston* estetiikka on reagoivaa, kuuntelevaa, seuraava estetiikkaa ja siksi sen pääpiirteinä näkyikin luonnollisuus, ihmisen rytmi, aitous, poikien oman reagoimisen rytmi. Tämä näkyy esimerkiksi huumorissa. Esimerkiksi alun grillausta käsittelevä kohtaus on selkeästi tarkkaan kuvasuunniteltu, päähenkilö tulee grillimakkaran kanssa kuvaan, ja tilanne esitellään. Kohtaus on varmaan melko tarkkaan alustettu, sillä alun keskustelussa on paitsi näyttämisen halua myös pientä teennäisyyttä. Keskusteluihin on varmasti käytetty erilaisia sytykkeitä, grillimakkarat aloittavat keskustelun uskonnon normistosta ja poikien erilaisista taustoista ja tavoista. Kieli alkaa sinkoilla eteenpäin vauhdilla jota kukaan ei osaisi käsikirjoittaa. Pojat, heidän persoonansa ja ryhmän jännitteensä ovat todellisia ja siksi niin voimakkaita.

Tämä tuotannollista keveyttä vaativa työskentelytapa voi avata uusia keveyden ja uskottavuuden asteita: mahdollistaa radikaalin realismin toteutumisen, aidon reaktion tutkimisen tapahtuvassa tilanteessa ennen valmista käsikirjoitusta. Yksi mahdollinen suunta olisi *Leikkipuiston* tyylinen yhteiskäsikirjoittaminen näyttelijöiden kanssa, jota esim. Helke ohjaajaparinsa Suutarisen kanssa on sanonut jo

*Joutilaissa* toteuttaneensa (Selkokari 2003). Tarina siis elää elokuvanteon loppumetreille, ja kuuntelee reagoivia ihmisiä, keskustelee. Sitä ei voida lyödä lukkoon. Ihmiset, jotka ovat ihmisiä, eivätkä valmiiksi luotuja henkilöihahmoja, elävät täydemmin myös kuvassa. Kohtaus pyrkii kuitenkin tyyllisesti luonnollisuuteen: Kaiken järjestelyn tarkoitus on luoda elokuvaan luonteva rytmi ja tarinallisia, ikään kuin luonnollisia tilanteita. *Joutilaisiin* verrattuna *Leikkipuisto* jatkaa samankaltaista estetiikkaa ja tuleva *Malmi Murderaz* veisi sitä askeleen pidemmälle fiktion maailmaan, tarinaan ja illuusioon. Toki on mahdollista ajatella että, se voisi myös viedä elokuvalta sen dokumentaarista voimaa ja sen kautta muodostuvan aikalaiskommentaarin arvon.

Ohjattujen tilanteiden luontevuus ja jouhevuus tekee tarinan seuraamisesta helppoa. Ohjaus on piilotettu fiktioelokuvan kerronnalta vaikuttavan juonen etenemisen alle. Tämä luonnollisuutta korostava menetelmä rakentaa tarinasta ehyen kokonaisuuden ja elokuvallisen illuusion. Leikkipuistoa voikin pitää uutena etnografisena elokuvana, joka kuvaa moninaisuuksien kautta ihmisyyttä ja nuoruutta. Kerronta keskittyy kuitenkin vahvasti yksilöiden tarinoihin, se ei yritä antaa yleiskuvaa nuorten näkökulmasta uussuomalaisuuteen. Tällaiseen se kertoo Malmin Nanookien tarinaa, jossa pojat luovat ja kehittävät omia hahmojaan ja luovat uuden Suomen etnografista saagaa.

### 3.6 Kysymyksen asettelun elokuva

Case: Kanerva Cederstöm: *Erikoisia tapauksia* (2008)



*Erikoisia tapauksia* perustuu Helsingin sanomien Erikoisen Tapauspalstaan, jossa lukijat kertovat heille tapahtuneista oudoista sattumista. Elokuvassa näyttäytyvä Helsinki, on kummallisuuksien kaupunki, näyttämö, jossa elämästä tulee kerta toisensa jälkeen runo. Koko elokuvan kysymyksenasettelu on "fiktiivinen" siinä mielessä, että mitään ei ole voitu kuvata paikan päällä, reaalisessa tapahtumisen ajassa. Elokuva on siis kauttalinjan näytelty.

Varsinaista alkuperäistä materiaalia (vrt. esim. *Lumikko*) ei ole lainkaan, sillä elokuva ainoastaan pohjautuu Helsingin sanomien lukijoiden kokemuksiin, mutta myös Leena Krohnin, Mirikka Rekolan ja ohjaajan itsensä kirjoittamia tarinoita. Mies lukee puhelinluetteloääneen puistonpenkillä. Nainen kulkee katua pitkin kaatuillen muutaman metrin välein eikä kukaan ohikulkijoista tunnu huomaavan. Rouva laulaa marseljeesi kovaäänisesti raitiovaunussa. Kohtauksien pohjalla on tositarinoita, jotka asettuvat toden ja fiktion rajalle.

Palaan jälleen kerran elokuvaan ajatteluna, sillä sitä Cederströmin elokuva pyrkii tekemään. Se pyrkii tuomaan huomion kohteeksi näkymätöntä ja kuvittamaan kaupungin laitapuolta, elämän piilossa olevaa surrealistisuutta, runoa ja urbaanin elämän absurdiuksia: Koira



matkustaa yksin raitiovaunulla. Nainen vastaa Helsingin rautatieaseman kupeessa puhelimeen: *"En voi puhua, olen Berliinissä."* Mies juoksee laajassa kuvassa keskelle isoa risteystä ja huutaa: Kaikki naiset ovat petollisia! Tällainen kaupunki, niin outoa näkökulmaa kuin se kaupunkiin edellyttääkin, on jollain tapaa olemassa, vaikka sen todistajaksi pääsee aika harvoin. Tätä kaupunkia, sen lainalaisuuksia avaan jotenkin kuvatakseni kohtauksen, joka alkaa elokuvan loppupuolelta kohdasta 51.00 min.

Tyhjä raitiovaunu. Voice over ääni sanoo: "Aikuiset ihmiset, joilla ei ole ollut sukupuoli-suhteita, eivät niitä kaipaa. Ei ainakaan naiset". Tästä lauseesta alkaa kummallinen hidas kohtaus. LK. Keski-ikäinen nainen istuu raitiovaunun penkille, vaunussa onki nyt väkeä. Naisen vieressä istuu mies, jonka sylissä olevasta kassista kurkistaa tiibetinspanieli. Koira alkaa nuolla naisen käsiä. Nainen töykkii koiraa varovasti pois, näyttäen kuitenkin siltä kuin ei olisi oikein tosissaan. Nainen nykäisee kätensä pois ja koira jää nuolemaan huuliaan. Nainen nostaa katseensa mieheen ja näyttää paheksuvalta. Mies on klassisen miehinen ja naista reilusti nuorempi. Mies katsoo eteensä, eikä tunnu huomanneen mitään, eikä kiellä koiraansa vaan näyttää sitä vastoin tyynen tyytyväiseltä.

Alkaa karusellitunnelmaa muistuttava musiikki. Leikataan kamera-ajoon kadulta, autoja, tavallinen maisema. Nurkan takaa esiin tulee postin oranssi postilaatikko, johon toinen vanhempi nainen on työntänyt kätensä. Nuorehko nainen tulee tämän viereen ja ryhtyy auttamaan tätä. Seuraa musiikin kliimaksi ja muuntuminen oudoksi taustakilinäksi. Joku mieskin tulee paikalle. Kaikki kolme kurkistelevat postilaatikkoon, seuraa ilmeisesti päivittelyä (jota emme kuule van voimme päätellä sen ainoastaan eleistä). Vanha nainen ei kuitenkaan saa ilmeisesti sinne heittämäänsä tavaraa/kirjettä/tms. pois postilaatikosta. Kolme henkilö kurkistelee kyyryssä postilaatikkoon. Kamera jää seuraamaan tätä oudon katumuksen näyttämöä hidastetulla ajolla. Leikataan seuraavaan kohtaukseen joka alkaa sanoin:

”Ainutlaatuinen kiinalaismies. Sinua rakastan koko sydämeistäni. Nyt olen valmis sanomaan sen sinulle, jos van annat minulle tilaisuuden. Tule polullesi lähipäivinä ja ainakin haluan asian selväksi.”.

Tämä kohtaaminen ei dokumentoi eikä kuvaa mitään muuta kuin ajattelua, ajattelua ihmisistä, ihmisten kesken, kaupungissa jossa erilaiset tapahtumat limittyvät keskenään ja elokuvan avulla esitetään meille toisiaan kommentoivina tapahtumasarjoja. Mitä tämä ajatus sitten on? Millainen ihminen on henkilö joka toteaa että sukupuolisuhteita ei tarvita? Miten hänen olemisensa kehittyi kohtauksessa suhteessa vahingossa postilaatikkoon jotain ehkä pudottaneen toisen naisen katumukseen ja kollektiiviseen yritykseen saada tapahtunut tapahtumattomaksi. Yksi mahdollinen tulkinta on tilanteeseen tarttumisen teema; asioita ei voi katua, tekemättömyyteen jää kiinni yhtäläillä kuin tekemiinsäkin asioihin. Postilaatikko ei salli muuttaa tehtyä tekemättömäksi. Luukku on liian pieni, menneeseen ei voi astua.

Elokuva vaatii aktiivista katsojaa, sen monikerroksisuuden ei voi tarttua nopeasti vaan kuvien avaaminen vaatii aikaa, elokuvan hidasrytmiisyys on perusteltua. Vain ajan kanssa kuvallinen ajatusketju saa ajattelemaan, tuottaa katsojissa uutta (ja osin sanoiksi muuntautumaton) ajattelua. Visuaalisesta määrityvä ajatusketju ei käänny (yksiselitteiseksi) väitelauseiksi vaan argumentoi omilla laeillaan. Kuvallisuus ja visuaalinen silmänruoka ja sen epä-informatiivisuus, assosiativisuus, voidaan nähdä ohjaajan tyylilajeina. Teos taistelee loogista tarinankerrontaa vastaan; se kertoo näkökulmasta kaupunkiin, omasta näkökulmastaan. Elokuva on myös poeettinen, muodoltaan hallittu ja hitaan rytminsä takia muotoonsa huomiota vetävä teos. Sen visuaalisuus on perus hollywoodilaiseen kerrontaan verrattuna vieraannuttavaa.

Kanerva Cedeström onkin ollut yksi taide-elokuvan vapauden puolesta äänekkäimmin argumentoineista ohjaajista. Hän on todennut Free cinema-keskustelusta:

”Suomessa kaivataan keskustelua elokuvan merkityksestä ja mahdollisuuksista ohi genre-, juoni- ja aihekeskeisen kaupallisen valtakulttuurin. Elokuva on enemmän. Mitä se teille merkitsee, miten se voisi kehittyä vapaana taidemuotona maassamme?”

(<http://www.facebook.com/group.php?gid=61488071210>)

Erikoisia tapauksia on kokeellinen elokuva, mutta miksi se tahtoo olla nimenomaan dokumentaarinen elokuva (tuotantoyhtiö käyttää siitä termiä dokumenttielokuva)? Elokuvasta voisi perustellusti käyttää ilmaisu ”perustuu tositahtumiin”. Cederström on kuitenkin kategorisoinut sen dokumenttielokuvaksi. Elokuva on esitetty mm. Doc Point festivaalilla Helsingissä. Miten elokuva, jonka lopputeksteissä mainitaan noin viisikymmentä näyttelijää, ylipäänsä sijoittuu dokumenttielokuvan puolelle?

Osin kyse on puhtaasti nimeämisestä. Kategorisoimalla elokuvansa näin, Cederström on halunnut sille dokumentaarisen ja kokeellisen elokuvan viiteryhmän ja sitä kautta yleisön. Luultavasti elokuva ei olisikaan mennyt läpi finnikinon teattereiden fiktioelokuvien seassa. Nimeäminen muuttaa katsojan suhdetta katsomaansa elokuvaan. Se voi herättää kysymyksiä jotka liittyvät fiktioelokuva konkreettisemmin elämismaailmaamme. Se voi kommentoida ulkomaailmaa toisin kuin fiktioelokuva.

Elokuvalla onkin dokumentaarista arvoa. Mikä on tuo kaupunki jota se dokumentoi, mitä tapahtumisen tilaa se todistaa? Se on surrealistin näkökulma kaupunkiin, zoomaus kaikkeen outoon joka meitä huomaamattamme ympäröi. Arkisuuden raja ylittyy ja hetkisen elämä voi muistuttaa runoa. Toisaalta sitä voisi pitää myös hullujen, unelmoijien, epätoivoisten, syrjässä kulkijoiden ja eksyneiden Helsinginä. Sen aihe on vieraantunut, arjelle vierasta voi pitää sen teemana. Cederströmin aiemmatkin elokuvat (mm. *Trans-Siberia* 1999) ovat olleet dokumentaarisuudessaan kokeellisia ja kartoittaneet ns.

Free cineman<sup>10</sup>/ Vapaan elokuvan mahdollisuuksia. *Erikoisia tapauksia*  
elokuvassa kysymyksenasettelun fiktiivinen luonne on niin  
voimallisesti läsnä, että se astuu jalkansa vielä painavammin tähän  
uuteen multaan.

---

10 Free Cinema was a documentary film movement that emerged in England in the mid-1950s. The term referred to an absence of propagandised intent or deliberate box office appeal. -----As filmmakers we believe that

No film can be too personal.

The image speaks. Sound amplifies and comments.

Size is irrelevant. Perfection is not an *aim*.

*An attitude means a style. A style means an attitude*

[http://en.wikipedia.org/wiki/Free\\_Cinema](http://en.wikipedia.org/wiki/Free_Cinema)

#### 4. Lopuksi: Teitä vapaaseen elokuvaan

Mikään esittelemistä elokuvista ei ensisijaisesti tiedota eikä raportoita. Niiden voi väittää haastavan myös sisällön ja muodon kysymystä; kaikki elokuvat tarjoava maailman, jota ei voi yksiselitteisesti arvioida aiheensa pohjalta puhumalla samalla tuon oletetun (sikäli kun käsite on tässä yhteydessä edes relevantti) aiheen käsittelytavasta. Elokuva ei tyhjene aiheeseensa eikä journalistiseen tai informatiiviseen arvoonsa. Millään ei voida sanoa, että Tervon Lumikko olisi elokuva 16-vuotiaasta mokaan tehneestä työstä tai puhelinsoitosta Pekka Saurin yö-linjalla ohjelmaan. Sen paremmin ei kansakunnan olohuonetta kuvaa kovin hyvin esittelyteksti ” Dokumenttielokuva Kansakunnan olohuone avaa potretinomaisen näkymän kahdeksaan suomalaiseen olohuoneeseen.” Aikanaan kyseenalaistusta, kohua ja moraalista pahennustakin herättäneestä Synti-elokuvasta ymmärtää vielä vähemmän, jos kuulee siitä kuvauksen ” Elokuva Suomalaisten synneistä.” Muoto on jo aihetta, tyyli ja ohjaus ovat mukana kaikessa, ilman niitä ei ole elokuvaa.

Koska useat aihealueeni elokuvat voitaisiin jaotella myös free cineman luokkaan, pohdin myös free cineman, *vapaan elokuvan* käsitettä ja sen käsitteellisiä mahdollisuuksia. On mielenkiintoine kysymys, osaako katsoja löytää elokuvan todellisuussuhteen oikean lähestymiskulman ilman *dokumentaarisuuden* tai *fiktiivisyyden* katsomiskokemukseen ohjaavia ja siinä avustavia käsitteitä. Tarkastelemieni elokuvien muoto ja niiden suhde todellisuuteen viettävät fiktiokerronnan suuntaan. Sitä miksi ne eivät ole fiktioita ei voi perustella aukottomasti: osin kysymys on puhtaasti viiteryhmästä ja nimeämisestä. Ohjaajat ovat halunneet toimia ja tehdä elokuviaan nimenomaan dokumentaarille kentälle. Dokumentaarin todellisuussuhde ja sen kyky väittää fiktiota suoremmin jotain maailmasta, on varmasti ollut yksi motiivi tähän.

On kiinnostavaa pohtia tarvitaanko fiktion ja dokumentaarin välistä

jakoa yhä ja ketä se hyödyttää. Voisiko sitä murtaa? Millaisia katsomisen kokemuksia muokkaisi se, jos elokuvia todella voisi mennä katsomaan *ensisijaisesti elokuvina*. Kanerva Cederstöm on penännyt elokuvan oikeuksia ensisijaisesti elokuvina, taidemuotona mm. Ylen Docblog dokumenttiblogeissa otsikolla: *TEESEJÄ (DOKUMENTAARISESTA) ELOKUVASTA*.

- \*FINAL CUT - TEKIJÄN PERUSOIKEUS
- \*KATSOJA / YLEISÖ – KAKSI ERI KÄSITETTÄ
- \*ELOKUVA - KATSEEN TAIDETTA
- \* TAIDE VAATII – ITSELTÄÄN JA KATSOJALTA
- \*STORYTELLING – LUOVUUDEN TAPPAVAA MYRKKYÄ
- \*ELOKUVALLA ON OMA RUNOUSOPPINSA, ANTAKAA ARISTOTELEEN LEVÄTÄ RAUHASSA
- \*ELOKUVA EI OLE INFORMAATIOTA EIKÄ KOMMUNIKAATIOTA
- \*MAINSTREAM – VIRTA, JOHON LUOVA AJATTELU HUKKUU
- \*ESITTÄVÄ TODELLISUUS JA TODELLISUUDEN ESITTÄMINEN
- \* TAPAHTUMINEN JA EI-TAPAHTUMINEN ELOKUVASSA
- \*KOKEILU, LEIKKI, RUNOUS JA DRAAMA – MIKÄÄN EI OLE VIERASTA DOKUMENTAARISELLE ILMAISULLE
- \*TAITEEN JA TOTUUDEN TIET OVAT TUTKIMATTOMAT
- \*ELOKUVA KÄSITTELEE NÄKYMÄTÖNTÄ JA SANOINKUVAILEMATONTA
- \* ELOKUVALLISEN ILMAISUN MONIMERKITYKSISYYS
- \*MITÄ ELOKUVAT AJATTELEVAT?"

(<http://blogit.yle.fi/dokblog/free-cinema-kanerva-cedestrom281008?kommentoi=1>)

Cederströmin vaatimukset tukevat vahvasti elokuvan määrittämistä vapaana taidemuotona, jolla on oltava lupa kehittyä, muuttua, etsiä ilmaisumahdollisuuksiaan ilman perinteen ja viihteen ulkoapäin rakentuvia vaatimuksia. Rivien välistä voi tulkita että nämä paineet ovat tietysti mitä voimallisimmin tuotannollisia ja siis pohjimmiltaan taloudellisia. Dokumentaarisen elokuvan taistelu on näkyvämpää, sen voi sanoa pyristelevän irti etenkin suoran dokumentin ja tv-dokumentin perinteestä sekä journalistisista juuristaan. Tämä etsiminen profiloituu nimenomaan taide-elokuvaan. Elokuva ei voi yhtä aikaa pyrkiä sekä olemaan taidemuoto että alistua kulttuuriseksi sarjatuotteeksi, kulutushyödykkeeksi, sillä on oltava vapaata tilaa tutkia itseään ja mahdollisuuksiaan. Ohjaajalla on oltava final cut, lopullinen oikeus teokseensa. Mutta myös katsojalla on oikeus mennä elokuvaan tietämättä mitä saa, yllättymään, ärsyyntymään, tulemaan

kaapatuksi siihen mitä ei vielä ennen ole ollut.

Tätä tilaa dokumentaarisella kentällä on tällä hetkellä Suomessa paljon enemmän dokumentaarisella kentällä kuin fiktiivisten elokuvien puolella, jossa auteur-perinne<sup>11</sup> tuntuu elävän lähinnä toisen Aki Kaurismäen yleisenä odotteluna. Siksi näiden elokuvan oikeuksia vaativien äänien kuuluminen juuri dokumentaarisen elokuvan suunnasta ei ole yllätys. Juuri siellä uuden luomisen ja rajojen koetteluun vimma tuntuu olevan kovinta. Perinteisestä narratiivista on pyritty eroon. Kolmiosaisen dramaturgisen rakenteen ja vahvan henkilöhahmon varaan rakentuvan viihteellisen dokumentin ja dokusaippuasarjojen on nähty kasvattavan ”huonoa fiktiota” tai todellisuusviihdettä, joka passivoi katsojaa. Todellisuus suhdetta ja dokumentaarisen elokuvan perinnettä haastavat elokuvien voidaan ajatella pyrkivän tuottamaan aktiivisia katsojia, uuden elokuvataiteen katsojia television katsojien rinnalle.

Cederström ilmaiseekin näkemyksensä vahvasti sanoessaan (perinteisen) tarinankerronnan olevan luovuudelle myrkkyä. Tämän hän perustelee sillä, että elokuvan on etsittävä omaa runousoppiaan, ei toistettava tuttua kolmirakenteista kaavaa, vaan haastettava itsensä. Tutkimieni nykydokumentaarien voi perustellusti sanoa tätä tekevänkin. Ne haastavat katsojaa ja tutkivat välineensä yhä uusia mahdollisuuksia. Niiden muoto haastaa pohtimaan sitä, sekä sitä mitä maailmassa tapahtuu myös sitä miten ympäröivää todellisuutta voi kuvata.

---

<sup>11</sup> Auteur-teoria on 1950-luvulla syntynyt elokuvakritiikin laji, jonka mukaan elokuva kuvastaa sen ohjaajan taiteellista näkemystä. Ohjaaja on elokuvan tekijä (ransk. auteur) samaan tapaan kuin esimerkiksi kirjailija on romaanin tekijä.  
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Auteur>

## Lähteitä

### Käsiteltävät elokuvat

Andell, Pia: *Göringin sauva* (Suomi, Of Course My Films, 2010)

Cederström, Kanerva: *Erikoisia tapauksia* (Suomi, Elokuveyhtiö Aamu, 2008)

Flaherty, Robert: *Nanook, pakkasen poika* (*Nanook of the North*, USA 1922)

Helke, Susanna: *Leikkipuisto* (Suomi, For Real Oy, 2010 30 min.)

Helke, Susanna & Suutari, Virpi: *Synti* (Suomi, Kinotar 1996)

Ijäs, Jan: *Ghosts* (Suomi, TaiK/ELO, 2008)

Kärkkäinen, Jukka: *Kansakunnan olohuone* (Suomi, Mouka Filmi Oy, 2009, 75 min.)

Resnais, Alan. *Yö ja Usva* (*Nuit et brouillard*) (1955)

Ronkainen, Mika *Huutajat* (Suomi, Klaffi, 2003)

Salomonowitz, Anja: *Tapahtui hetki sitten* (*Kurz Davor Ist Es Passiert*) (Itävalta, 2006, 73 min.) <http://www.azmovies.net/it-happened-just-before.html>

Tervo, Miia: *Lumikko* (Suomi, TaiK/ELO, 2009)

Virpi Suutari: *Auf Wiedersehen Finland* (Suomi, For real Oy , 2009)

### Muita taustoittavia elokuva-lähteitä

Andersson, Roy: *Toisen kerroksen lauluja 2000 ja Sinä elävä* (*Du levande*, 2007)

Cederström, Kanerva: *Trans- Siberia* (Suomi, Kinotar, 1999)

Fine, Sean, Nix, Andrea: *War Dance* (2007) trailer osoitteessa: <http://www.imdb.com/video/screenplay/vi234619161/>

Halonen, Arto: *Magneettimies* (Suomi, Art Films Production Oy 2009)

Helke&Suutari: *Pitkin tietä pieni lapsi* (Suomi, Kinotar 2005) ja *Joutilaat* (Suomi, Kinotar 2001)

Hotakainen, Mika & Berghäll, Joonas: *Miesten vuoro* (Suomi, Oktober Oy,



2010)

Łoziński, Marcel: *Poste Restante* (Poland, 2009, 14 min.)

Luostarinen, Kiti: *Palnan tyttäret* (Suomi, 2007), *Kuoleman kasvot* (Suomi, 2003) ja *Naisenkaari* (Suomi, 1997)

Makmalbaf, Samira: *The Apple* (Iran 1998) and *Blackboards* (2000)

Remy, Miro: *Arsy-Versy* (Slovakia, FTF VŠMU, 2009, 23 min.)

Seidl, Ulrich: *Hundstage, Import Export, Jesus I know*

Olsson, Iris: *Between dreams* (Suomi, Ranska, Venäjä, 2009)

Koisa-Kanttila, Visa: *Isältä pojalle* (Suomi, gerillafilmi, 2004)

Tervo, Miia: *Hylje* (Suomi, Turun Taideakatemia, 2005)

Veikkolainen, Pekka & Vartiainen, Hannes: *Hanasaari A* (Suomi, Pohjankonna Oy, 2009)

Kuivalainen, Anu: *Orpojen joulu* (Suomi, TaiK/ETL 1994) *Musta kissa lumihangella* (Suomi, Kinotar 1999)

Folman, Ari: *Walz with Bashir* (Israel, 2008)

### **Tekstilähteitä:**

Aaltonen, Jouko (2006) *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa*. Otavan kirjapaino Oy, Keuruu.

Cederström, Kanerva: Docblogeissa: <http://blogit.yle.fi/dokblog>

<http://blogit.yle.fi/dokblog/free-cinema-kanerva-cedestrom281008?kommentoi=1>

Godard, Jean Luc: *Elokuva Godardin mukaan*

Goffman, Erving: *Arkielämän roolit*. (The presentation of self in everyday life, 1959.) Taskutieto 67. Suomentanut Erkki Puranen. Porvoo: WSOY 1971.

Haikara, Kalevi (1992) *Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto*, Art House, Gummerus kirjapaino, Jyväskylä.

Helke, Susanna (2006) *Nanookin jälki*, Gummerus, Jyväskylä.

Helke, Susanna (2008) ” Tarina ja todellisuus: Dokumentaarisuus ja radikaali realismi.” Artikkelit Lähikuva-lehden Dokumenttielokuva

numerossa 3/2008 s.56-62.

Hotinen, Juha-Pekka Artikkele "Milloin vieraantuminen lakkasi?"  
[http://www2.teak.fi/julkaisut/Elektra4\\_MilloinVieraantuminenLakkasi.htm](http://www2.teak.fi/julkaisut/Elektra4_MilloinVieraantuminenLakkasi.htm)

Kiiskinen, Heljä: "Uusi suomalainen kulttuurituote": dokumenttielokuva  
Kulttuurivihkot 2005, 33/2

Karppi, Tero (2008) "Joukkotuhoa ajattelevat kuvat: Yö ja usva".  
Artikkeli Lähikuva-lehden Dokumenttielokuva numerossa 3/2008 s.41-55.

Leivonniemi, Hanna (1996) "Arjen sankaritar". Artikkele Tampereen elokuvajuhlien nettiarkistossa.  
<http://www.uta.fi/festnews/fn97/arkisto96/newspe.html>

Rautavuori, Piritta (2003) Tosielämän yllätykset taipuvat dokumenteiksi. Artikkele nettilehdessä 7.3.2003  
<http://www.uta.fi/festnews/fn2003/perjantai/.html> helkejasuutari

Selkokari, Antti. (2003) Helken ja Suutarin lopullinen läpimurto oli joutilaat. Artikkele Tampereen elokuvajuhlien nettiarkistossa.  
[http://www.tamperefilmfestival.fi/2003/fin/a\\_helke.htm](http://www.tamperefilmfestival.fi/2003/fin/a_helke.htm)

Sontag, Susan, 1984: *Valokuvauksesta (On Photography)*, suom. Kanerva Cedestöm ja Pekka Virtanen 1977) Kariston Oy:n kirjapaino, Hämeenlinna

Tagg, John, 1998: *The burden of representation*, Antony Row e Ltd. Great Britain.

Kinisjärvi, Raimo 1990 "John Grierson ja dokumenttielokuvan estetiikka" Artikkele teoksessa elokuvateorian historia toim. Kinisjärvi/Lukkarila/Malmberg. Helsinki

Toiviainen, Sakari, 1990 "Realismin dilemma" Artikkele teoksessa elokuvateorian historia toim. Kinisjärvi/Lukkarila/Malmberg. Helsinki

Vehkoo, Johanna. "Arjen pyhittäjät". Artikkele Aviisi 5/2003 verkkolehti:  
<http://www.uta.fi/lehdet/aviisi/0503/0503helkesuutari.html>