



KOHDE VAI TEKIJÄ?

Dokumenttielokuvan päähenkilöt
luovana osana tekoprosessia

Nina Forsman

Opinnäytetyö
Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Leikkauksen suuntautumisvaihtoehto
Joulukuu 2011

TIIVISTELMÄ

Nina Forsman

***Kohde vai tekijä?* Dokumenttielokuvan päähenkilöt luovana osana tekoprosessia**

Joulukuu 2011

45 sivua

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Leikkaus

Lopputyön muoto: kirjallinen ja projektityö

Lopputyön ohjaaja: Pertti Näränen

Avainsanat: dokumenttielokuvat, yhteisötaide

Tämä opinnäytetyö käsittelee yhteisöllisiä dokumenttielokuvia ja niiden tekotapoja. Työssä tutkitaan yhteisötaiteen ja dokumenttielokuvan yhteisiä piirteitä ja kuinka jaettua tekijyyttä voi hyödyntää dokumenttielokuvassa.

Työssä alustetaan pohja yhteisötaiteelle ja dokumenttielokuvalle, käydään läpi eri tavat tehdä yhteisöllisiä elokuvia ja pureudutaan tekijöiden motiiveihin valita yhteisöllinen tekotapa. Lopuksi aihetta tarkastellaan projektityön *Jerikon tie* kautta. *Jerikon tie* on kahdeksan minuuttia pitkä lyhytdokumenttielokuva ja toteutettu yhteisöllisiä metodeja kokeillen. Elokuva kertoo suomalaisesta romanimiehestä, joka haluaa kertoa kirkon tärkeydestä romanien kulttuurille Suomessa.

THESIS SUMMARY

Nina Forsman

A Subject or The Author? Main characters of a documentary film as a creative part of the making process.

December 2011

45 pages

Tampere University of Applied Sciences

Media Programme

Area of specialisation: film editing

Type of Final Project: Written and Project

Thesis supervisor: Pertti Näränen

Keywords: documentary film, participatory art, community art

This thesis focuses on participatory art in the documentary film field. It explores common qualities between documentary film and community art. It also studies shared authorship in documentaries.

The work studies basics of the community art and documentary film. It presents the different methods to share authorship in documentaries. It also examines directors' motives to use participatory practice in a documentary film. At the end the subject is viewed through the project work *Jericho Road*. It is an eight-minute-long short documentary film. It was made by trying different methods of shared authorship. The film tells about a Roma man who wants to highlight the importance of the church for Roma culture in Finland.

Sisällys

1	Johdanto.....	2
2	Yhteisötaide	3
2.1	Yhteisötaide muissa taiteissa	4
3	Dokumenttielokuvan suhde totuuteen	6
3.1	Performatiiviset dokumenttielokuvat.....	8
4	Yhteisöllinen elokuva	11
4.1	Videopajat ja yhteisövideot.....	11
4.2	Camera Movie:t	12
4.3	Ethnofiction ja antropologiset elokuvat.....	14
4.4	Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen	17
4.4.1	<i>Archipelago Science Fiction</i>	18
4.4.2	<i>People in White</i>	21
4.4.3	<i>Making of Utopia</i>	23
5	Motiivit yhteisölliseen tekemiseen.....	25
5.1	Näkökulma.....	25
5.2	Tekijän ja kohteen suhde.....	27
5.3	Poliittinen aspekti.....	30
5.4	Läpinäkyvyys	30
6	Jerikon tie.....	35
6.1	Yhteisöllisyys tekoprosessissa	36
6.2	Kritiikki	39
7	Yhteenveto	41
	Lähteet	42

1 Johdanto

Dokumenttielokuva on siitä mielenkiintoinen taiteenlaji, että siinä materiaalina ovat todelliset ihmiset ja heidän elämänsä. Kun fiktiivisissä elokuvissa näyttelijät esittävät mahdollisia henkilöitä ja tapahtumia, niin dokumenttielokuvissa henkilöt esittävät itseään ja todellista elämää. Dokumenttielokuvan ohjaaja on taitelija, joka ilmaisee itseään hyväksikäyttämällä toisten ihmisten elämää. Tämä synnyttää tekijälle eettisiä kysymyksiä. Elokuva hyödyttää ohjaajan uraa, mutta mitä se antaa teoksen päähenkilölle? Osaako ohjaaja antaa rehellisen kuvan elokuvan henkilöstä? Leimaako elokuva päähenkilön ja kokeeko hän olonsa hyväksikäytetyksi? Opinnäytetyöni kirjallinen osuus tutkii näitä kysymyksiä yhteisöllisten elokuvien kautta. Projektiosana on dokumenttielokuva *Jerikon tie*, joka antaa puheenvuoron suomalaiselle romanimiehelle.

Yhteisötaide syntyi 1960-luvulla ja sen vanavedessä eri taiteenlajien yhteisölliset ja osallistavat alagenret. Jossain määrin yhteisöllisiä elokuvia on tehty koko elokuvataiteen historian ajan. Yhteisöllinen elokuva ei ole kuitenkaan muodostunut selkeäksi genreksi. Siihen kuuluu monia pienimuotoisia genrejä, jotka sisältävät jollain tavalla jaetun tekijyyden. Tämä jaettu tekijyys vaihtelee videotyöpajoista yhteisölliseen käsikirjoittamiseen.

Yhteisöllinen tekeminen on kiinnostava metodi dokumenttielokuvissa, koska sillä on mahdollista ratkaista dokumentteihin sisäänrakennettu epätasa-arvoinen suhde tekijän ja kohteen välillä. Jaettu tekijyys voi auttaa ratkaisemaan dokumenttielokuvien eettisiä ongelmia. Elokuvan tekoprosessiin on sisällytetty paljon konventioita, joihin voi olla vaikea yhdistää yhteisöllistä tekemistä. Tutkin, millä tavalla yhteisöllistä tekemistä voi hyödyntää dokumenttielokuvassa ja mitä ristiriitoja se synnyttää. Mitä lisäarvoa yhteisöllinen tekeminen voi elokuvaan tuoda? Tutkimukseni perustuu projektityöhön *Jerikon tie*, teksteihin dokumenttielokuvista, yhteisötaiteesta ja yhteisöllisistä elokuvista, Tellervo Kalleisen haastatteluihin 18.4.2011 ja 14.7.2011 sekä työkokemukseen Tellervo Kalleisen ja Oliver Kochta-Kalleisen teoksessa *Archipelago Science Fiction*. Molemmat haastattelut olivat melko vapaamuotoisia keskusteluja. Ensimmäinen keskittyi yleisesti yhteisöllisen elokuvan tekemiseen ja jälkimmäinen keskittyi lähinnä *Archipelago Science Fiction* projektiin.

2 Yhteisötaide

”Yhteisötaide on yhdessä tekemisen taidetta, dialogia, jossa yhteistyön osapuolet taiteen välityksellä käyvät keskustelua jostain tärkeänä pitämästään aiheesta” (Kantonen, 2005, 50). Taiteilija voi antaa teoksen raamit ja teeman mutta ryhmän jäsenet toteuttavat lopputuloksen. Tarkoituksena on saada dialogi syntymään taiteilijan, yhteisön ja yleisön välille. Teosta katsomaan tulevalla yleisöllä on tärkeä rooli. Yhteisötaide käsittelee usein ajankohtaisia ja paikallisia asioita, joiden soisi herättävän keskustelua yleisössä.

Yhteisötaiteella ei ole selkeitä määreitä ja se kattaa toisistaan paljon eroavia projekteja. Viimeaikoina on usein korvattu yhteisötaide käsitteillä *uusi julkinen taide*, *poliittinen taide*, *sosiaalinen taide*, *sosiaalisesti sitoutunut taide* ja *aktivistitaide* (Kantonen, 2005, 51). Kantonen itse nostaa uudeksi käsitteeksi ”keskustelutaiteen”, jossa osapuolet pysyvät vastaamaan toisilleen ja mahdollisesti muuttamaan näkemyksiään (2005, 68). Yhdeksi käsitteeksi on myös nousemassa *osallistava taide* (*participatory art*). Yhteisötai-teeksi käsitän teokset, joissa esiintyy rakentavaa dialogia taiteilijan ja yhteisön välillä.

Yhteisötaiteeksi ei kuitenkaan pidä kutsua kaikkea taidetta, joissa on yhteisöllisiä piirteitä. Yhteisöllisyys on muodissa ja taiteilijan on helppo ostaa sillä totuusarvoa. Jos teoksessa on yhteisöllisiä osia, se tuntuu heti rehellisemmältä ja lähempänä yleisöä olevalta teokselta. Lea Kantonen kritisoi hyvin omaa *Telita*-teostaan, jossa länsimainen perhe asuu alkuperäiskansojen pihalla ja perheen kuvaamaa ja editoimaa materiaalia esitetään installaatiossa länsimaalaiselle taiteelle osoitetussa tilassa (Kantonen, 2005, 38). Vaikka elokuva sisältäisi jaetun tekijyyden, se ei ole automaattisesti yhteisötaidetta. Yhteisötaiteeseen liittyy olennaisesti se, että taideteoksen muotoa ja esitystapaa ei ole valmiiksi päätetty. Teoksen lopullinen esitystapa muodostuu työprosessin aikana. Yhteisötaiteessa keskustellaan osallistujien kanssa teemoista ja annetaan heidän itse luoda siitä taidetta, oli se sitten videolla tai vesiväreillä.

2.1 Yhteisötaide muissa taiteissa

Monet taiteentekijät ovat yhdistäneet yhteisötaiteen johonkin toiseen taiteenlajiin kuten teatteriin tai valokuvaukseen. Nämä ovat teoksia, jotka toteutetaan yhteisöllisesti mutta taitelija on päättänyt etukäteen teoksen muodon tai esitystavan. Yhteisötaide projekteissa kyse on prosessista, jonka lopputuloksena voi olla niin elokuva, maalaus kuin veistoskin. Yhteisöllisen metodin käyttöön liittyy monesti terapeutin motiivi. Niillä tahdotaan purkaa tietyn yhteisön tai vähemmistön.

Yhteisöteatteri on vuorovaikutteinen teatterimuoto, jossa esitys tehdään yhteisöstä nousvista aiheista. Keskeistä on että liikkeelle lähetään yhteisön tarpeesta ja projekti toimii voimaannuttajana siihen osallistuville henkilöille. (Oppimateriaali-wikidot: yhteisöteatteri.) Kansainvälisesti tunnetuin yhteisöteatterin tekijä on Augusto Boal, joka kehitti Forum-teatterin (Wikipedia: Teatteri). Suomessa yhteisöteatteri tekee muun muassa Teatteri Ilmiö. Se on 2002 perustettu kiertävä ammattiteatteri, jonka erityistaitoja ovat osallistavat ja yhteistoiminnalliset työtavat (Teatteri ILMIÖ).

Uskon, että kaikista taiteenlajeista teatteriin on helpoin yhdistää yhteisöllistä tekemistä. Se perustuu ryhmätyöskentelyyn, eikä se vaadi erityisen tekniikan osaamista verrattuna vaikka elokuva- ja musiikkitaiteeseen. Yhteisöllinen tekeminen on myös mahdollista muissa taiteenlajeissa.

Suomalainen dramaturgian opiskelija Iida Hämeen-Anttila dramatisoi yhteisöoopperan *Free Will*, joka saa ensi-iltana Savonlinnan oopperajuhlilla 2012 (Hongisto 2011) Internetissä toimiva yhteisö Opera By You kirjoittaa, säveltää, ohjaa, puvustaa ja lavastaa sen alusta loppuun. (Suomen suurlähetystö – Tukholma: Ajankohtaista.) Tämä osoittaa, että yhteisöllinen tekeminen on mahdollista käyttää riippumatta taiteenlajista.

Suomessa valokuvataiteen kuuluisin yhteisöllinen projekti on Miina Savolaisen teossarja *Maailma ihanin tyttö*. Projekti on aloitettu jo vuonna 1998. Savolainen on kuvannut teosta yhteistyössä kymmenen lastenkodissa kasvaneen naisen kanssa. Savolainen on projektin lisäksi kehittänyt voimauttavan valokuvan menetelmän. (Voimauttava valokuva: Maailman ihanin tyttö-valokuvaprojekti.)



Kuva 1: Teatteri ILMIÖ:n *Unet on Kalliossa* näytelmän julisteesta huokuu kaupunkilaisten vuorovaikutus toisiinsa.



Kuva 2: *Maailman ihanin tyttö* projektin kuvassa haetaan turvaa ja kotia puun sisältä.

3 Dokumenttielokuvan suhde totuuteen

Dokumenttielokuva on ohjaajan näkemys rajatusta totuudesta maailmassamme. Työryhmän näkökulma on aina läsnä eikä objektiivista dokumenttielokuvaa ole olemassa. Brian Winstonia lainaten (Webster 1996, Elokuvantaju) dokumenttielokuvan tekeminen on täynnä subjektiivisia valintoja kuten milloin kamera käy, mikä objektiivinen ja miten valaistaan. Dokumenttielokuva ei voi olla täysin objektiivinen eikä näyttää absoluuttista kokonaisvaltaista totuutta.

Fiktioelokuvan ja dokumenttielokuvan välille on hahmoteltu rajaa elokuvan syntymästä asti. Raja on ollut häilyvä ja se on muuttunut aikakausien tyylien mukaan. Marc Ferron mukaan kaikkia elokuvia voi lukea dokumentteina, kunhan löytää sen todellisuuden, jota ne dokumentoi (Aaltonen 2006,71). Kaikki taideteokset ovat jollain tavalla, vähintään tekijänsä kautta, yhteydessä vallitsevaan yhteiskuntaan, kulttuuriin ja sosiaalishistorialliseen maailmaan. Elokuvamaailmalle on tyypillistä jaotella teoksia eri genreihin. Rick Altmanin teorian mukaan genret syntyvät kun adjektiiveilla ja substantiiveilla rajataan teoksia laajemmasta kategoriasta. Vanhaan lajityyppiin liitetään adjektiivi, joka kuvailee genreä tarkemmin ja tästä muodostuu ajan myötä itsenäinen genre. Esimerkiksi musiikkia sisältävä elokuva vakiintuu musikaaliksi. (Aaltonen 2006, 47.) Aaltosen mielestä dokumenttielokuvaa voi pitää yhtenä elokuvataiteen genrenä ja dokumenttielokuvan lajiutuminen sopii hyvin Altmanin teoriaan. Aluksi puhuttiin dokumenttaarisista elokuvista, jotka sitten vakiintuivat dokumenttielokuviksi. (Aaltonen 2006, 47–48.)

Jean-Luc Codard on todennut, että puhtainkin dokumenttielokuva on fiktiota (Aaltonen 2006, 34). Dokumenttielokuvia on aina määritelty todellisuuden kuvaamisen kautta, mutta puhtaaseen totuuteen pyrki aikoinaan kaikkein kiihkeimmin *direct cinema*, jonka tekijät usein ihannoivat täydellistä objektiivisuutta.

Vuonna 2005 audiovisuaalinen materiaali oli Helsingin kaupunginkirjastossa jaettu kahteen luokkaan, elokuvaan ja tietovideoihin, kaikki dokumenttielokuvat kuuluivat tietovideoihin (Aaltonen 2006, 30). Aaltosen (2006, 30) mukaan monille katsojille dokumenttielokuva tarkoittaa jonkinlaista laadukkaampaa journalismia, joka välittää tietoa, kasvattaa ja opettaa. Dokumenttielokuvan todellisuus ei lepää kuvissa tai materiaalissa,

vaan tavassa käyttää niitä. Aaltoselle ainoa fiktion ja dokumentin erottava tekijä on, että dokumentti esittää todellisuutta koskevan väitteen. Kun aikaisemmat määritelmät painottivat taltiointia, niin nykyään painotetaan elokuvan esittämän väitteen luonnetta. (Aaltonen 2006, 44.)

Aaltonen määrittelee itse (2006, 48), että dokumenttielokuva on luovaa, tekijälähtöistä taiteellista ilmaisua, jonka aiheena on todellinen sosiaalishistoriallinen maailma. Väitöskirjaansa varten Aaltonen haastatteli suomalaisia dokumenttielokuvaohjaajia, jotka kaikki korostivat tekijän roolia. Aaltonen tuo myös itse sen esille dokumenttielokuvan määritelmässään. Aaltosen määritelmä on mielestäni mukavan väljä; se erottaa dokumenttielokuvan fiktiosta ja suuri osa nykyajan dokumenttielokuvista sopii siihen.

Tekijälähtöisyyden korostaminen osoittaa kuinka marginaalissa, ainakin Suomessa, yhteisölliset ja osallistavat dokumenttielokuvat ovat. Kun Aaltonen kysyi näiltä suomalaisilta ohjaajilta jaetusta tekijyydestä, jotkut kokivat kysymyksen kummalliseksi tai eivät ymmärtäneet sitä. Esimerkiksi kun Aaltonen kysyi Pirjo Honkasalolta elokuvan henkilön vaikutusmahdollisuuksista niin Honkasalo vastasi ” Mitä sä tarkoitat”. Aaltonen tarkensi kysymystä ja Honkasalo vastasi ” Kyllähän mulle tietenkin on se ajatus lukea sitä ihmistä mahdollisimman oikein, et sehän on sitten mun kyvyttömyyttä et mä luen sitä niin väärin, et annan siitä ihmisestä täysin väärän kuva”. Honkasalo siis ohittaa kysymyksen eikä antropologisen elokuvan ajatus kohteen äänestä ja näkökulmasta ole hänelle selvästikään tuttu. (Aaltonen 2006, 199-200.) Aaltonen toteaa että dokumenttielokuva on ensisijaisesti tekijän työn tulos. Tavoitteena voi olla kohteen äänen kuulluminen elokuvassa, mutta tekijyyttä ei voida edes ajatella jaetuksi (2006, 204).

Aaltosen väitöskirja on tehty vuonna 2006 ja dokumenttielokuvan kenttä on auennut sen jälkeen niin maailmalla kuin Suomessakin. Uskon että jaettu tekijyys tulee näkymään tulevaisuudessa suomalaisissa dokumenttielokuvissa muillakin kuin Tellervo Kalleisella ja Oliver Kochta-Kalleisella. Iso merkitys on sillä, miten elokuvakoulut opettavat dokumenttielokuvantekoa. Oma veikkaukseni, siitä miksi suurin osa jaetun tekijyyden harrastajista tulevat taidepuolelta, on että elokuvakouluissa määritellään tarkkaan dokumenttielokuva raamit. Taidekoulut antavat liikkuvankuvan tekijöille vapaamman pohjan kokeilla erilaisia metodeja ja muotoja.

3.1 Performatiiviset dokumenttielokuvat

Bill Nichols on jakanut dokumenttielokuvat kuuteen eri moodiin: selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen, poeettinen ja performatiivinen. (Aaltonen 2006, 81). Käsitte- len noista moodeista vain performatiivista moodia, koska Kalleisen ja Kochta-Kalleisen tyylliset yhteisölliset dokumentit sopivat siihen parhaiten. Kalleisen ja Kochta-Kalleisen teoksiin kuuluu olennaisesti se, että elokuvan henkilöt tietoisesti esittävät jotain tapah- tumia tai rooleja. Nämä tapahtumat ja roolit kumpuavat henkilöiden omista kokemuk- sista mutta ne esitetään performatiivisesti. Lähes kaikki yhteisölliset dokumenttieloku- vat, joihin olen törmännyt, ovat jollainen tavalla sisältäneet performatiivisuutta. Pää- henkilö on tietoisesti esittänyt kameralle tai ohjaajalle jotain tapahtumaa tai roolia.

Performatiivinen dokumenttielokuva ei kuitenkaan automaattisesti sisällä jaettua teki- jyyttä. Periaatteessa myös osallistuvan moodin elokuvat voivat sisältää yhteisöllisiä te- oksia, koska osallistavassa moodissa ”tärkeintä on elokuvantekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus” (Aaltonen 2006, 82). Tämän ajan osallistuvan moodin teoksilla tunnu- taan viittaavan Michael Moore ja Nick Broomfield tyyppiin teoksiin, joissa ohjaaja osallistuu tapahtumiin ja saa kohteet reagoimaan. Vuorovaikutus on yksisuuntaista, koska ohjaajilla on selvä valta ja kontrolli teokseen.

Performatiivisilla dokumenttielokuvilla viitataan teoksiin, jotka ovat subjektiivisia, esit- täviä ja rakennettuja. Nämä ominaisuudet tulevat myös teoksessa itsessään ilmi. Per- formatiivisissa dokumenteissa kaikki tieto on epätäydellistä. Selittämisen ja yleistämi- sen sijaan ne vain viittaavat asioihin. Todellisuus on sosiaalisesti konstruoitua, jota tuo- tetaan elokuvalla. (Aaltonen 2006, 58.) Tellervo Kalleinen määrittelee haastattelussa (18.4.2011), että dokumenttielokuva on teos, joka tuottaa materiaalia, jota ei muuten ole, ja se auttaa hahmottamaan jotain todellisuudesta. Kalleisen käsitys dokumenttielo- kuvasta on siis melko samanlainen kuin Nicholsin ja Aaltosen määritelmä performatii- visesta dokumentista. Performatiivisessa moodissa tärkeintä on esittäminen, jolloin raja dokumentin ja fiktion välillä hämärtyy. Se on myös vahvasti poliittista ja asettuu heikon puolelle vahvaa vastaan. (Aaltonen 2006, 82-83.)

Suomalaisten taidemaailmasta tulevien dokumenttiohjaajien teoksia yhdistää esittämi- nen. Performatiivisuus näkyy esimerkiksi Veli Granön teoksessa *Tähteläiset*, Kalleisen

ja Kochta-Kalleisen kaikissa teoksissa ja Martta Tuomaalan lopputyö elokuvassa *Puolikas kokonainen*. Tunnetuimpia, elokuvakentältä tulevien ohjaajien, performatiivisia dokumentteja ovat Susanna Helkeän ja Virpi Suutarin *Synti – dokumentti jokapäiväisistä rikoksista* ja Kiti Luostarisen *Naisenkaari*.



Kuva 3: *Synti – dokumentti jokapäiväisistä rikoksista*: kuvasta välittyy elokuvan henkilöiden tietoisuus kamerasta.



Kuva 4: *Naisenkaari*: elokuvan asetelmallisuus ja performatiivisuus välittyy tästä kuvasta.



Kuva 5: *Tähteläiset*: kohtaus, jossa päähenkilölle on järjestetty kuvitteellinen kohtaus menettämänsä tyttärensä kanssa.

4 Yhteisöllinen elokuva

Elokuvissa yhteisöllisyys on vaikea nähdä lopputuloksesta. Taideinstallaatioissa se näkyy selvemmin. Yhteisötaiteen teos esitellään ja markkinoidaan yhteisöllisenä taideteoksena ja sen tekoprosessi on usein sisällä teoksen installaatioissa. Dokumenttielokuva markkinoidaan elokuvana. On vaikea nähdä pelkän elokuvan perusteella, kuinka paljon yhteisöllinen työskentely on ollut läsnä tekoprosessissa. Elokuva saattaa sisältää yhteisöllistä tekemistä vain parissa kohtauksessa ja edustaa muuten yksisuuntaisen dokumenttielokuvan tekemistä. Elokuvantekoon on syntynyt erilaisia, toisistaan poikkeavia, yhteisöllisiä metodeja. Jotkut ohjaajat käsikirjoittavat yhteisön kanssa ja jotkut antavat kameran elokuvan henkilöille.

4.1 Videopajat ja yhteisövideot

1980-luvulla rakennettiin Suomeen videopajakulttuuria, johon otettiin mallia Britanniasta (Yli-Annala 2007, 147). Perttu Rastaan vetämällä työpajoilla on suuri merkitys suomalaisen videotaiteen syntyyn. Rivikansalaisten sijaan työpajat kiinnostivat erityisesti juuri kuvataiteilijoita. Suomen menestynein videotaiteilija Eeva-Liisa Ahtila tutustui videotyöskentelyyn näissä työpajoissa. (Hakanen 2011.) Videotyöpajat mursivat sen luulon, että liikkuvaa kuvaa voivat tehdä vain ammattilaiset suurella studiokoneistolla. 1980-luvun puolivälissä vakiintui riippumattoman videon kenttä (Eerikäinen 2007, 98). Tämä on mielestäni tärkeä askel siihen että elokuvien tekotavat ovat laajentuneet ja liikkuvankuvan konventioita on alettu kyseenalaistaa rohkeammin.

Työpajat ovat kätevä keino tehdä yhteisöllisiä elokuvia. On kuitenkin eri asia, opettaanko työpajoissa elokuvientekoa vai onko työpaja osa elokuvantekoprosessia. Projektit, joissa työpajojen osallistujille opetetaan kameran käyttöä ja laitetaan he tekemään itse elokuva, ovat yleisiä. Tällaisten projektien vetäjät ovat mielestäni tuottajia ja opettajia eikä taitelijoita. Työpajat eivät tähtää taideteoksen luomiseen vaan opettamaan osallistujille videontekoa. Osallistujat saattavat olla mukana vain oppiakseen elokuvanteon tekniikoita.

1980-luvulla Britanniassa alettiin tehdä yhteisövideoita. Ne olivat videoita joiden avulla yhteisökulttuurit ilmensivät omaa identiteettiään. Suomesta puuttuivat vahvat lähi- ja paikallisyhteisöt, joten videoiden teko keskittyi lähinnä videopajoihin. (Eerikäinen 2007, 98.) Suomen ainoana yhteisövideona pidetään, paljon aiheellista kritiikkiä saanut, Marko ”Jäsä” Järvisen uusnatsimielistä videota *White Power* (1990) (Yli-Annala 2007, 168). Yhteisövideot tuntuvat olevan reaktio erilaisten alakulttuurien synnylle. Nuorisoujoukko halusi erottautua toisistaan, eikä enää voinut puhua yhdestä yhtenäisestä nuorisokulttuurista. Yhteisövideot ovat olleet keino korostaa omaa yhteisöä verrattuna muihin. Videot ovat syntyneet omaehtoisesti ilman ulkopuolisen aloitetta. 1980-luvulla Suomessa omaehtoisena mediana toimivat paikallisradiot videoiden sijaan.

4.2 Camera Movie:t

Patric Tarrant kirjoittaa väitöskirjassaan *camera movies* -elokuvista. Niissä dokumenttielokuvan kohteille annetaan kamerat, joilla voivat kuvata itse.

”Camera movies are not, in that sense, subject initiated, and therefore contrast with other participatory modes of film making where activists, amateurs or other independent practitioners take up cameras of their own accord. This latter type of participatory film making involves participating in the world through documentary practice, whereas camera movies involve participation in documentary practice at the express invitation of another”. (Tarrant 2008,79-80)

Tarrantin mukaan siis amatööritekijät osallistuvat maailmaan dokumenttielokuvien kautta ja *camera movies* -elokuvat saavat ihmiset osallistumaan jonkun nimenomaisesta kutsusta. *Camera movies* -elokuvat ovat yksi tapa tehdä osallistavaa elokuvantekoa. Joskus tositelevisiosarjoissa hankitaan lisämateriaalia antamalla kamerat ohjelman henkilöille. Se on harvoin ele, jolla annettaisiin valtaa ohjelman henkilöille vaan tapa hankkia helposti lisämateriaalia.

Tarrantin *Camera movies* -elokuvissa ohjaaja päättää elokuvan aiheen ja käyttää kuvamateriaalin saamiseen aiheen sisällä jo olevia ei-ammattilaisia ihmisiä. Kuvauksen laatu kärsii varmasti mutta samalla saa halvalla suuren määrän materiaalia. Tällä menetelmäl-

lä on mahdollista saada tallennetuksi tilanteita, joihin olisi ollut mahdotonta lähettää ammattilaiskuvaajaa. Tarrant mainitsee yhtenä *camera movie* -esimerkkinä *The War Tapes* (Scranton 2006), joka koostuu yhdysvaltalaisien sotilaiden Irakissa kuvaamasta materiaalista (Tarrant 2008, 80). Toisena hyvänä esimerkkinä toimii Kevin MacDonal-
din elokuva *Life in a Day*. Tekijät pyysivät ihmisiä kuvaamaan omaa elämäänsä 24. heinäkuuta 2011 ja lähettämään nämä videot heille elokuvaa varten. 4500 tunnin materiaalista leikattiin 95 minuuttinen dokumenttelokuva. (Kotirinta 2011).

Jotkut aiheet vaativat sen, että dokumentaristi järjestää työpajan, jossa ohjaa muita tekemään elokuvia. Elokuvaohjaaja Mohammad Shirvanin halusi tutkia pitkään mielessä pyörinyttä kysymystä, mitä hän tekisi jos sokeutuisi. Jatkaisiko hän elokuvien tekoa? (Culture Unplugged.) Hän järjesti työpajan sokeille naisille, jossa opetti heille kuinka käyttää videokameraa. Työpajan jälkeen naiset kuvasivat elämäänsä ilman ulkopuolisen apua. Näistä videoista syntyi elokuva *7 Blind Women Filmmakers* (Docpoint: *7 Blind Women Filmmakers* 2009.) Elokuva on ainutlaatuinen. Jos Shirvanin olisi itse kuvannut näiden naisten elämää, olisi näkökulma ollut eri ja elokuva menettänyt ainutkertaisuuden. *7 Blind Women Filmmakers* on teos, jossa työpajan järjestäminen ei ollut itsetarkoitus, vaan se on tekotapa, joka tukee sisältöä.

Tellervo Kalleinen määrittelee hyvin elokuvan tekijän ja taiteilijan eron. Hänen mukaan taiteilijalle jokainen ratkaisu ja teko on taiteellinen ratkaisu. Jos taiteilija päättää tehdä elokuvan, sen syyt kumpuavat ideasta, eikä niin päin että taiteilija päättää ensiksi tehdä elokuvan ja miettii sitten mistä se kertoo. (Kalleinen 18.4.2011.) Samalla tavalla videotyöpajojen käyttö pitäisi pohjautua elokuvan aiheeseen ja teemaan. Sen pitäisi olla sisällöstä lähtevä taiteellinen ratkaisu eikä teoksen lähtökohta.

Camera movie -elokuvat ovat osallistavaa elokuvantekoa, mutta ei yhteisöllistä tekemistä. Näissä elokuvissa ihmiset eivät tee luovaa työtä yhdessä vaan yksin toisistaan erillään. Ohjaaja koostaa näistä osallistujien kuvaamista materiaaleista yhtenäisen elokuvan. Osallistujien välillä ei ole minkäänlaista vuorovaikutusta ja heidän kuvaamiensa videoiden väliset suhteet määrittää ohjaaja ja leikkaaja.

Kalleinen toteaa haastattelussaan, että syvällisin tapa päästä kosketuksiin jonkun ihmisen kanssa on luova yhteistyö. Elokuvakoulun käyneenä voin allekirjoittaa tämän väitteen. Hyvät ystävät löytyvät helposti yhteisten elokuva- ja taideprojektien kautta. Luovassa työssä jokainen paljastaa jotain henkilökohtaista. Näen yhteisötaiteen suurimpana voimavarana sen, että osallistujat ovat vuorovaikutuksessa keskenään taiteen kautta. Yhteinen luova työskentely nopeuttaa ohjaajan ja kohteen lähenemistä.



Kuva 6 : *7 Blind Women Filmmakers*: yksi sokeista naisista kuvaa omaa ja miehensä arkea.

4.3 Ethnofiction ja antropologiset elokuvat

Valkoisen kuvaajan taakka painaa aina antropologisen elokuvan tekijää. Kun koulutuksen saanut, valtaväestöön kuuluva elokuvantekijä kuvaa vähemmistöä tai länsimaalainen etnistä kulttuuria, syntyy tekijän ja kohteen välille valtasuhde. Tekijä ei voi luottaa siihen, että elokuvan henkilöt uskaltavat väittää hänelle vastaan tai edes ymmärtävät täysin mihin ovat ryhtyneet. Elokuvan henkilöt eivät taas voi varmistaa, että heidän äänensä kuulu niin kuin haluavat.

Antropologiassa käytetään termejä emic ja etic. Emic on maailman kuvaamista sisältäpäin ja etic ulkoapäin ja etäältä (Aaltonen 2006, 196). Nämä termit jakavat hyvin vähemmistöistä ja etnisistä kulttuureista kertovat elokuvat kahteen. Etic-teokset ovat niitä, jotka kuvaavat kulttuureja ulkopuolisen tarkkailijan näkökulmasta. Nämä elokuvat monesti näyttävät vain sen, minkälaisen mielikuvan ulkopuolinen saa vähemmistöstä seurattessaan sitä jonkin aikaa. Niistä puuttuu kokonaan se, miten yhteisö tai vähemmistö kokee kulttuurinsa. Emic teokset taas pyrkivät ymmärtämään ja näyttämään sen mitä yhteisö tai vähemmistö haluaa kertoa itsestään ulkopuolisille.

Jean Rouch on kirjoittanut jaetusta antropologiasta, joka tarkoittaa jatkuvaa dialogia tekijän ja kohteen välillä (Aaltonen 2006, 204). Rouchin klassikkoelokuvaa *Jaguar*:ia (1967) on pidetty merkittävimpana ethnofiction -elokuvana. Ethnofictionilla tarkoitetaan elokuvaa, jossa pyydetään elokuvan henkilöitä näyttelemään ja improvisoimaan elämänsä tärkeitä tapahtumia ja kokemuksia (Sjöberg 2009, 1). *Jaguar*:ssa kolme miestä improvisoi tilanteita, joita heille mahdollisesti tapahtuisi matkalla kotikylästä Kultarannalle. Elokuvassa kuullaan samalla, kuinka miehet kommentoivat toimiaan valkokankaalla kommenttiraidan tyyliin. (Jaguar 1967.) Rouchin jälkeen ethnofiction -elokuvia on tehnyt muun muassa Pedro Costa ja Johannes Sjöberg. Tyyli on ollut erityisen suosittua Portugalissa. (Wikipedia: Ethnofiction 2011.)

Peter Loizos on sanonut, että jos antaa elokuvan kohteille vapauden improvisoida, he saattavat paljastaa sellaisia tunteita ja arvoja, joita eivät muuten tulisi suoraan ilmaisemaan, koska pitävät niitä itsestäänselvyytenä (Sjöberg 2009, 2). Rouch huomasi, että roolien taakse piiloutuminen auttoi elokuvan henkilöitä avautumaan. He pystyivät aina lopuksi vetoamaan siihen, että ei se ole minä vaan roolihahmoni. (Sjöberg 2009, 3.) Näytteleminen ja improvisaatio auttavat kertomaan vähemmistöistä ja vieraista kulttuureista sisältäpäin. Ethnofiction pureutuu siihen miltä asiat tuntuvat, eikä siihen miten kulttuurin edustajat käyttäytyvät. Jay Rubyn mukaan antropologinen elokuva ei enää puhu ihmisten puolesta vaan heidän kanssaan (Aaltonen 2006, 204).

Ethnofiction on yhteisöllisen elokuvan muoto, jossa on aina mukana myös tutkimuksellinen tavoite. Tekijöiden tavoitteena ei ole tehdä pelkästään hieno ja ajatuksia herättävä taideteos, vaan he haluavat tutkia myös jotain piirrettä tietystä vähemmistöstä tai kulttuurista. Esimerkiksi Johannes Sjöberg tutkii ethnofiction teoksessaan, *Transfiction*, São Paulossa asuvien transsukupuolisten naisten syrjintää ja heidän identiteettiä (Fatkafiction: Ethnofiction).



Kuva 7: *Transfiction*



Kuva 8: *Jaguar*, miehet improvisoivat kookospähkinä hankkimisen

4.4 Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen

”Mä en halua, et yhteisötaide tarkoittaa sitä, et siihen ei tarte mitää rahaa, sit me-
nee heiluu johonki videokameran kanssa, ku ei sil oo mitään väliä, kun se prosessi on
tärkeä.” Tellervo Kalleinen 18.4.2011

Tellervo Kalleisen tausta on performanssitäiteessä, joka on hänen mukaan tilanteiden luomista. Performanssit olivat kuitenkin vaativia ja raskaita prosesseja. Ne piti toteuttaa aina uudestaan, ja niihin osallistui vain pieni ryhmä ihmisiä kerrallaan. Tämä on osittain johtanut hänet videoteosten pariin, joissa on myös mahdollista tilanteinen luominen ja vuorovaikutus ihmisten kanssa, mutta tuloksena on teos, jota voi jakaa ja esittää laajemmalle yleisölle. (Kalleinen 18.4.2011.)

Yhteisöllisyys näkyy Kalleisen ja Kochta-Kalleisen kaikissa teoksissa. Heidän tunnetuin teoksensa on Valituskuoro. Se on konsepti, johon osallistuvat kertovat, mistä haluavat valittaa. Näistä valituksista sävelletään laulu, jonka osallistujat lopuksi esittävät. Valituskuoro on teos, joka nosti Kalleisen ja Kochta-Kalleisen julkisuuteen. Valituskuoroja on järjestetty jo lähes sata, osa Kalleisen ja Kochta-Kalleisen tekemänä ja osa heistä inspiroituneena. (Laaksonen 2011.) Valituskuoron jälkeen heidän yhteiset teoksensa ovat kaikki olleet videoteoksia.

Keskityn tässä työssä kaikista yhteisöllisen elokuvan tekijöistä Kalleiseen ja Kochta-Kalleiseen, koska he ovat tehneet yhteisöllisiä elokuvia, jotka ovat saaneet niin Ylen kuin Suomen elokuvasäätion tukea ja heidän teokset ovat taidegallerioiden lisäksi näkyneet elokuvafestivaaleilla ja televisiossa. He ovat kehittäneet ja selkeyttäneet konseptiansa tehdä yhteisöllisiä elokuvia. Heidän teoksistaan on nähtävissä kuinka kokemuksen myötä yhteisöllisistä tekoprosesseista on tullut sujuvampia ja lopputuloksista eheämpiä.

Aristoteleen mukaan taide on todellisuuden jäljittelyä ja taiteenlajit eroavat toisistaan jäljittelemällä eri keinoin, eri kohteita ja eri tavoin. Dokumenttielokuvalla ja fiktioelokuvalla on samat keinot mutta eri kohde. Dokumenttielokuva jäljittelee sosiaalishistoriallista maailmaa, kun taas fiktio jäljittelee sepitteellistä, mahdollista maailmaa. (Aaltonen 32, 2006.) Kalleisen ja Kochta-Kalleisen tullessa taidemaailmasta heidän kaikki teoksensa voisi luokitella videotäiteeksi. Heidän teoksensa *People In White* valittiin kuitenkin DocPoint -elokuvafestivaaleille. *Making of Utopia* elokuvan haastattelujaksot saavat

katsojan lukemaan teosta dokumenttielokuvana. Kalleisen ja Kochta-Kalleisen elokuvat jäljittelevät mielestäni aina sosiaalishistoriallista maailmaa. Tellervo Kalleinen kuvaa Kuvataideakatemiaansa lopputyötään, *In the Middle of the Movie*, dokumenttielokuvasi, koska se tuottaa materiaalia, jota ei muuten ole ja se auttaa hahmottamaan jotain todellisuudesta (Kalleinen 18.4.2011).

Dokumenttiohjaaja Heikki Huttu-Hiltunen määrittelee dokumenttielokuvaa ”kontaktin totuuden” kautta. Hänen mukaansa, jos elokuvan esittämä kontakti on tosi, niin tilanteita voi lavastaa tai järjestää. Olennaista hänelle on, että kontaktin luonne ja totuus säilyy. (Aaltonen 168, 2006.) ”Kontaktin totuus” on hyvä määritelmä lähestyä Kalleisen ja Kochta-Kalleisen elokuvia. Heillä on aina suora ja läheinen kontakti niihin ihmisiin, joiden tarinoita, haaveita ja ajatuksia teokset representoi. Kalleisen ja Kochta-Kalleisen elokuvat sopivat mielestäni myös perinteiseen tulkkimääritelmään. Dokumenttielokuvaantekijä on tulkki, jonka tehtävänä on ymmärtää ihmisiä, ilmiöitä, vieraita kulttuureja ja historiaa, ja kertoa siitä katsojalle (Aaltonen 71, 2006). Kalleisen ja Kochta-Kalleisen tapa ymmärtää noita asioita on luova yhteistyö muiden ihmisten kanssa.

4.4.1 Archipelago Science Fiction

Näyttely *Contemporary Archipelago Art* (CAA) oli osa Turun kulttuurikaupunki vuotta 2011. Näyttelyn taiteellinen johtaja oli Taru Elfving ja sen kuratoi Lotta Petronella. He tilasivat saaristoaiheisia töitä eri taiteilijoilta ja pyysivät työtä myös Kalleiselta ja Kochta-Kalleiselta. He lähtivät työskentelemään ideaa yhdessä Henrik Anderssenin kanssa.

Sain kunnian päästä työharjoitteluun *Archipelago Science Fiction* teokseen. Toimin kuvauksissa lavastusassistenttina ja muiden apukätenä. Heti kuvausten jälkeen pääsin leikkaamaan yhdessä Oliver Kochta-Kalleisen kanssa teoksen ensimmäisen esitysversion CAA -näyttelyyn. Teoksesta leikattiin lopullinen versio marraskuussa 2011, mutta tähän prosessiin en valitettavasti päässyt enää osallistumaan.

Kalleinen sanoo haastattelussaan, että heille oli vierasta, ja vastoin heidän tapojaan, mennä johonkin valmiiseen yhteisöön tekemään taidetta. Heidän aikaisemmat työnsä olivat perustuneet avoimeen kutsuun, johon kaikki joita aihe koskettaa voivat osallistua. Tämän tilausteoksen myötä he joutuivat tilanteeseen, jossa menevät valmiiseen yhteis-

söön, joka pitää voittaa puolelleen. Näyttelyn kuraattorit auttoivat heitä tutustumaan paikallisiin ja näin he pääsivät solmimaan ystävyysuhteita, jotka auttoivat taas uusien saaristolaisten löytämiseen. (Kalleinen 14.07.2011.)

Kalleiset huomasivat tutustuessaan saaristolaisiin, että monilla oli hyvin erilaisia näkemyksiä siitä, mihin suuntaan saaristoa pitäisi viedä tulevaisuudessa. Tästä kumpusi heidän teoksensa idea. Minkälainen saaristo on vuonna 2111? Ketkä asuvat saaristossa, minkälaisia töitä siellä tehdään ja miten asukkaat viettävät vapaa-aikaa. Kalleinen, Kochta-Kalleinen ja Andersen haastattelivat tuntemiaan saaristolaisia ja laittoivat nettiin avoimen kyselylomakkeen. Kyselyssä oli aihepiireittäin yksityiskohtaisia kysymyksiä saariston tulevaisuudesta. Tämä jälkeen pidettiin neljä työpajaa; kaksi Houtskärissä, yksi Korppoossa ja yksi Utössä. Workshopeissa osallistujat saivat tutustua haastattelijan ja nettikyselyjen vastauksiin. Osallistujien tehtävä oli ideoida niiden pohjalta erilaisia maailmankuvia saaristosta 2111. Workshopin lopuksi osallistujat kirjoittivat pieniä tarinoita tai tapahtumia mitä näissä kehitellyissä miljoissa voisi tapahtua. Työpajojen jälkeen Tellervo, Oliver ja Henrik pitivät viikon käsikirjoitussession, jossa yhdistivät osallistujien ideat neljäksi eri lyhytelokuvaksi. (Kalleinen 14.07.2011.)

Yhteisöllisyys ei loppunut käsikirjoitusvaiheeseen. Elokuvan kaikki näyttelijät ovat talokoolaisia ja heillä kaikilla on jonkinlainen yhteys saaristoon. Suurin osa on vakituisia asukkaita. Jotkut olivat eläkkeellä olevia ammattilaisnäyttelijöitä ja jotkut ensikertaa kameran edessä. Näyttelijät saivat puhua sitä kieltä, minkä parhaaksi kokivat. Repliikejä muokattiin ja helpotettiin näyttelijöiden mukaan. Näyttelijöille annettiin myös vapaus improvisoida. Esimerkiksi vanhaan hotelliin sijoittuvassa kohtauksessa on näyttelijöiden improvisoima laulukappale. Näyttelijöitä värvättiin mukaan elokuvaan muun muassa baarin terassilta pari tuntia ennen kuvauksia.

Näyttelijän oikea elämä limittyi monesti hauskesti roolihenkilöön. Nuori nainen tuli Turusta asti Utöhön näyttelemään, koska halusi tekosyn karistaa kaupungin pölyt hetkeksi mielestä. Hänen roolinsa oli nainen, joka haki turvapaikkaa ekoanarkisti saarelle. Utössä koko ikänsä asunut Hanna näytteli saaren vartijaa, joka vahti ettei ulkopuolisia pääse tulemaan saarelle. Roolin myötä Hanna pääsi ensimmäistä kertaa käymään armeijan vanhassa vartiotorissa, jossa hänen isänsä oli aikoinaan työskennellyt. Muut saaren

lapset olivat salaa käyneet siellä, mutta hän ei, kilttinä tyttönä, ollut mennyt mukana. Hanna on harvoja paljasjalkaisia Utöläisiä. Hän käytännössä pyörittää koko saarta, joten tämä rooli, saaren vartijana, oli kuin tehty hänelle.

Eräs Utöhön tullut lintutarkkailija näytteli ilmastopakolaista, joka yrittää tunkeutua saarelle, mutta hänet käännytetään pois. Utö on lintutarkkailijoille tärkeä paikka, koska keväällä Suomeen tulevat linnut pysähtyvät saarelle, jos sää on liian huono pitkään lentämiseen. Utöllä asuvat taas suhtautuvat lintutarkkailijoihin hieman alentuvasti. Saaren oma dynamiikka, asukkaiden ja turistien välillä, on saatu elokuvaan mukaan näyttelijöiden kautta. Tämä ei olisi ollut mahdollista ammattinäyttelijöiden kanssa.



Kuva 9: *Archipelago Science Fiction*: Keskimäinen ilmastopakolainen tuli Utöhön bongaamaan lintuja, mutta päätyikin näyttelemään elokuvaan. Kokemuksen hän kiteytti sanomalla, että elokuvien teko on kuin lintujentarkkailua. Ensin odotetaan pitkään, että jotakin tapahtuu, kun se tapahtuu, se on maagista ja sitten se on ohi.



Kuva 10: *Archipelago Science Fiction*: Paikallinen saaristolainen näytteli merimiestä. Miehen vieressä on tämän työn tekijän ja elokuvan lavastajan tekemä ulkoilmamuseon opaskartta.

4.4.2 *People in White*

Kalleisen ja Kochta-Kalleisen teoksista *People in White* on saanut kansainvälisesti vahvimman dokumenttielokuvan aseman. Teoksessa mielenterveyspotilaat jakavat hoitokokemuksiaan ja näyttelivät muistojaan kameralle erillisinä kohtauksina. Osa kokemuksiaan jakanut ei halunnut kameran eteen, joten potilaiden seassa näyttelivät myös oikeita näyttelijöitä. Potilaat näyttelivät yhdessä toistensa tarinoita ja pääsivät näyttämään niin lääkäreitä kuin potilastakin.

Peter Wollen on kirjoittanut uudesta elokuvagenrestä festivaalielokuvat, joita määrittää tekstuaalisten piirteiden sijaan esityspaikka (Aaltonen 2006, 48). Tellervo pohtii haastattelussaan, että *People in White* ei olisi ehkä pari vuotta sitten vielä päässyt dokumenttielokuvafestivaaleille. Hänen mukaan dokumenttielokuvakenttä on alkanut avautua. Siellä on ruvettu keskustelemaan dokumenttielokuvan määrittelevistä tekijöistä. Monilla festivaaleilla on kuitenkin yhä selkeät käsitykset mitä dokumenttielokuva on ja mitä se ei ole. Festivaalien järjestäjät eivät aina koe, että sitä käsitystä pitäisi millään tavoin

kyseenalaistaa. (Tellervo 18.4.2011) *People in White* on kuitenkin päässyt nimekkäille festivaaleille kuten HotDocsiin ja Rooman kansainvälisille elokuvafestivaaleille dokumenttielokuvien kilpailusarjaan. *People in White* on saanut Kalleisen ja Kochta-Kalleisen pohtimaan identiteettikriisiä, kun heistä on tullut elokuvantekijöitä taiteilijoiden sijaan. Tellervo on kuitenkin iloinen uudesta roolistaan. Häntä on aina kaiheranut dokumenttielokuvissa ohjaajan lähtökohtainen valta-asema suhteessa elokuvan henkilöhaamoihin. *People in White* on teos, jolla hän pystyy kyseenalaistamaan tuon perinteisen valtasuhteen ja tuomaan esille toisenlaisen lähestymistavan. Taidemaailmassa osallistava ja yhteisöllinen tekeminen on paljon yleisempää. Jos *People in White* olisi noteerattu vain taidegallerioissa, se ei olisi päässyt kyseenalaistamaan perinteisen dokumenttielokuvan tekijä-kohde suhdetta.

Kalleinen ja Kochta-Kalleinen ovat halunneet elokuvaan potilaiden täysin subjektiivisen näkökulman. He eivät ole perinteiseen tapaan seuranneet vierestä mielenterveyspotilaiden hoitoa, vaan he ovat laittaneet heidät näyttelemään omia muistojaan. Katsoja kuulee ja näkee potilaiden omia kokemuksia eri hoitomenetelmistä, ilman että yksikään lääkäri saanut tarkentaa, korjata tai analysoida niitä. Oliver Kochta-Kalleinen kertoi Docpointissa (*People in White* -näytös 28.1.2011) näytöksestä Alankomaissa, jonne oli kutsuttu psykiatreja ja terapeutteja. Nämä olivat torjuneet elokuvan ja sanoneet mielisairaiden potilaiden liioittelevan ja vääristelevän asioita. He kokivat että Kalleinen ja Kochta-Kalleinen yrittivät teoksellaan mustamaalata heidän ammattikuntaansa. Varmaa onkin, että elokuvan potilaat muistavat väärin, lisäävät omiaan ja antavat tunteiden hallita muistoja. Tarinat ovat kuitenkin heidän tärkeitä subjektiivisia kokemuksiaan, jotka Kalleinen ja Kochta-Kalleinen ovat elokuvakonseptillaan hienosti saattaneet taideteokseksi. Subjektiivinen näkökulma ei vähennä tarinan totuusarvoa. Se vain rajaa totuutta. Ilman jaettua tekijyyttä teokseen ei olisi saatu tätä ainutlaatuista erittäin subjektiivista näkökulmaa. Näin subjektiiviseen näkökulmaan törmää lähinnä henkilökohtaisissa dokumenttielokuvissa.



Kuva 11: *People in White*



Kuva 12: *People in White* elokuvan ”näyttelijät”, joista osa on omia mielenterveyshoitokokemuksia jakaneita ja osa ammattilaisnäyttelijöitä.

4.4.3 Making of Utopia

Opinnäytetyöni idea lähti elokuvasta *Making of Utopia*. Se on Kalleisen ja Kochta-Kalleisen ensimmäinen yhteinen videoteos. Elokuva kertoo neljästä kommuunista Australiassa. Av-arkki määrittelee sen dokumenttielokuvaksi ja tekijät (YKON¹) itse video-

¹ YKON is a non-profit advocacy group for unrepresented nations, experimental countries and utopian thinkers. The dissemination and production of knowledge on such fragile entities through co-operation between the arts and all other fields of study is a key interest of YKON. Group fusion, curiosity about utopian fantasy productions, and interest in the emergence and drying-up of alternative architectures of society unite its membership.

installaatioksi. Elokuvasa Kalleinen ja Kochta-Kalleinen vierailevat neljässä kommuunissa Australiassa He pitävät kommuuneissa workshopin elokuvan teosta, ja vierailun lopuksi kommuunissa asuvat tekevät lyhytelokuvan ideoimastaan aiheesta. Elokuvan piti alun perin koostua vain kommuunien tekemistä lyhytelokuvista mutta jokaisen lyhytelokuvan alkuun lisättiin haastattelupätkiä kyseisen kommuunin asukkailta. Haastattelujen lisääminen on mielestäni hyvä valinta, koska elokuvat lyhytelokuvat eivät avautuisi niin hyvin ilman haastatteluja. Lyhytelokuvat ovat täynnä kommuunin sisäisiä ristiriitoja, joiden syyt ja merkitykset ymmärtää vain haastattelujen avulla.



Kuva 13 : *Making of Utopia:* Kuva yhdestä kommuunien tekemästä lyhytelokuvasta, jossa anarkistin auto menee rikki ja kyläläiset auttavat työntämään sen mäen päälle.

5 Motiivit yhteisölliseen tekemiseen

Vaikka dokumenttielokuva ja yhteisötaide ovat syntyneet eri taidesuunnista, on niillä monia yhteisiä tekijöitä. Molempiin taidesuuntiin on sisäänrakennettu tietyt eettiset kysymykset. Molemmissa työskennellään ns. ulkopuolisten kanssa, joiden suhde teokseen tai taitelijaan on haasteellinen. Taiteilijoilla on kaikilla omat syynsä yhteisölliseen tekemiseen. Käsittelen tässä työssä neljää minulle tärkeäksi noussutta motiivia: näkökulma, tekijän ja kohteen suhde, poliittinen aspekti ja läpinäkyvyys. Näihin neljään motiiviin liittyy ristiriitoja, joita niin dokumenttielokuvan tekijä kuin yhteisötaiteen tekijä joutuvat ratkomaan.

5.1 Näkökulma

Elokuvan sisällön opetuksessa painotetaan näkökulmaa. Tarinan voi aina kertoa uudelleen jos näkökulma on tuore. Elokuvan pääväittäjä perustuu valittuun näkökulmaan. Tämä ei ole elokuvataiteen erityispiirre, vaan näkökulma on olennainen osa jokaisessa taiteenlajissa. Näkökulma on valittava hyvin, koska sen mukaan koko projekti etenee. Alusta asti on oltava selvä, mistä kulmasta lähestyy aihetta. Yhteisötaiteessa lähestytään aihetta sisältä ulospäin ja keskitytään enemmän vuorovaikutukseen kuin sisältöön. Yhteisötaide keskittyy siihen, miltä ihmisistä tuntuu ja mitä he haluavat itsestään muille kertoa.

Grant Kester (1998) luokittelee ironisesti yhteisötaiteilijat neljään rooliin. On *kasvattaja*, joka mieluusti esittää näkemyksiä, joita ei yleensä näy tiedotusvälineissä ja asettaa itsensä samalla parantavaksi aktivistiksi. *Moraalinen opas* tuo esiin yhteiskunnallisen sarron aggressiivisesti ja pakottaa yleisön kohtamaan kysymyksiä, joita taiteilija olettaa heidän välttävän. Taidegallerian yleisö on harvoin kuitenkaan sitä konservatiivista joukkoa joita teos ravistelisi. *Samaani* kokee voivansa toimia sorrettujen terapeuttina ja kokemusten tulkkina. *Intellektuaalinen turisti* hakee kokemuksia yhteisöistä ja esittää niitä myöhemmin eliittisissä gallerioissa. (Kantonen 2005, 47.) Kaikkia neljää roolia yhdistää se, että taiteilija kokee olevansa aiheen sisällä ylempänä kuin osallistujat tai yleisö. Dokumenttielokuvaohjaajia en ole nähnyt jaettavan noin kärkkäisiin rooleihin.

Kesterin ironia on kuitenkin löydettävistä monista poliittisista tai vähemmistöjä käsittelevistä dokumenteista.

Iris Härmän elokuvassa *Elää ja Palaa* oli mielestäni koko ajan pieni alavire, että ohjaaja on päähenkilöiden yläpuolella. Elokuva kertoo kahdesta romanisisaruksesta ja heidän äidistä. Elokuvaan on valittu päähenkilöiksi mielestäni ääriesimerkit edustamaan vähemmistöä. Sisarukset kokevat syrjintää niin valtaväestön kuin romanienkin keskuudessa. Toinen sisaruksista sairastaa bulimiam ja kärsii paniikkihäiriöistä, toinen sisaruksista on ollut nuorempana väkivaltainen ja kykenemätön empatiaan. Romaneista on tehty Suomessa melko vähän dokumenttielokuvia, joten näille harvoille teoksille lankeaa suuri painoarvo. *Elää ja Palaa* tuntui korostavan sitä mielikuvaa, että romanin on mahdoton elää Suomessa normaalia elämää. Härmä tuntuisi siis vastaavan Kesterin *moraalista opasta*, joka kertoo aggressiivisesti sorrosta. Kun oikeita henkilöitä käytetään pelkkänä materiaalina teokselle, on taiteilija automaattisesti näiden henkilöiden yläpuolella. Hänellä on lupa muokata heidän elämiään oman sanoman levittämiseen. Dokumenttielokuvissa ei kuitenkaan ole lähtökohtaisesti kyse yhteisöllisestä tekemisestä, joten siellä ihmisten käyttö pelkkänä materiaalina on sallittua, jos sen tekee heitä kunnioittaen.

Kesterin ironisoimat roolit autoivat minua määrittelemään elokuvani näkökulmaa. Minulla oli aihetta pyöritellessä naiivi lähtökohta valistaa elokuvayleisöä romanienkulttuurista ja murtaa ennakkoluuloja. Ymmärsin onneksi, että valistajana aliarvion vain yleisöä ja pönkitän omaa valistuneisuuttani. Yleisö koostuu aina eritaustaisia ihmisiä. Yleisön kulttuurista tietämystä on mahdoton arvioida. Teokselle on huono lähtökohta, että nyt kerron romaneista valtaväestölle. Silloin taitelija ottaa ”terapeutin” roolin, jonka tehtävänä on korjata yleisön virheelliset käsitykset. (Kantonen 2005, 48.) Tärkeää on päästää yleisö mukaan taiteilijan ja yhteisön käymään dialogiin.

Tehdessäni *Jerikon tien* alkutuotantoa sain synopsiksistani hieman kärkeästä palautetta kahdelta romanilta, joilta pyysin apua päähenkilön löytämiseen. Heille tuli synopsiksistani mieleen asenne jossa ”valtaväestö lähtee tutkimaan apinaa”. Tämän jälkeen työstin synopsisista ja näkökulmaa tarkemmaksi. Kantonen määrittelee näkökulmansa sillä, että hän haluaa kutsua yleisöä keskusteluun yhteisötaiteesta ja asettaa työskentelynsä alttiiksi yleisön ”terapialle” (2005, 48). Samanlainen asenne sopii dokumenttielokuvan teki-

jälle. Ohjaaja kutsuu elokuvallaan yleisöä keskusteluun ja ottaa nöyränä kritiikin vastaan.

5.2 Tekijän ja kohteen suhde

”Susan Sontag kirjoittaa valokuvaamisen olevan valokuvatun kohteen esineellistämistä ja siten alistamista. Kyse on tiedon ja siten myös vallan muodosta. Valitsemalla kohteensa, tekemällä siitä objektin, tekijä käyttää valtaa ja vahvistaa yhteiskunnallisia valtarakenteita. Kohteena oleminen on toisena olemista. Tämä ongelmanasettelu on yhä ajankohtainen, ja sitä joutuu myös tämän päivän elokuvantekijä miettimään, kuten tulemme empiirisessä osassa huomaamaan. Joka kerran, kun dokumentaristi käynnistää kameransa, hän liittyy tarkkailemaan ja vallankäytön perinteeseen.” (Aaltonen 2006, 53.)

Dokumenttielokuvaohjaajan saama valta on mielestäni dokumentaristin suurin eettinen ongelma. Valta mahdollistaa tahallisen ja tahattoman väärinkäyttämisen. Mielenkiintoista on, että Aaltosen mukaan teoretikot kirjoittava lähes yksinomaan katsojasuhteeseen liittyvistä eettisistä ongelmista, kun taas tekijät pohtivat lähes ainoastaan eettisiä ongelmia suhteessa elokuvan päähenkilöihin (Aaltonen 2006, 198). Oman dokumenttielokuvan kohdalla olen lähes yksinomaan pohtinut suhdettani päähenkilöön. En ole kahta ajatusta enempää antanut sille, olenko rehellinen yleisöä kohtaa, mutta jokaisen päätöksen kohdalla olen punninnut olenko rehellinen itseäni ja päähenkilöä kohtaan. Yksi syy miksi dokumentaristit haluavat erottautua selkeästi journalismista, on siellä tapahtuva ihmisten hyväksikäyttö. Kanerva Cederströmin mukaan dokumenttielokuvis-
sa esiin nousevat eettiset ongelmat tulevat paljolti huonosta journalismista, jossa hyväksikäytön ongelmat kärjistyvät (Aaltonen 2006, 238).

Aaltosen haastatteleminen suomalaisten dokumenttielokuvaohjaajien vastaus kohteen ja tekijän suhteesta on selkeä. Heidän mielestä ohjaaja on auteur, jolla on valta eivätkä henkilöt pääse pahemmin vaikuttamaan lopputulokseen. Ohjaajan on kuitenkin oltava moraalinsa mittainen ja otettava vastuu. (Aaltonen 2006, 203.) Esimerkiksi Pirjo Honkasalon mukaan etiikka on dokumenttielokuvassa aina mukana, koska tekijä ilmaisee itseään muitten ihmisten elämällä. Ohjaajalla on verta ja lihaa pensselissä koko ajan (Aaltonen 2006, 192). Visa Koiso-Kanttilan mielestä on olemassa raja mitä voi ja mitä

ei voi paljastaa päähenkilöstä. Henkilökohtaisista kokemuksista voi kertoa vapaammin ja se on ehkä syy henkilökohtaisen dokumenttielokuvan suosioon. (Aaltonen 2006, 193.) Käytännössä elokuvan henkilöillä on keinoja vaikuttaa ja he myös käyttävät niitä, vaikka ohjaajat eivät sitä myönnä. Tämä ristiriita selittää miksi ohjaajat haluavat korostaa tekijälähtöisyyttä. (Aaltonen 2006, 203)

Tellervo Kalleiselle heidän tapansa käsikirjoittaa työpajoihin osallistuvien kanssa yhdessä on tapa ratkaista tekijän ja kohteen välinen ongelma.

”Leffantekijällä on isompi ymmärrys, siitä mitä on tekemässä ja se johtaa automaattisesti siihen et se halua tiettyjä juttuja ihmiseltä, joka on siinä mukana. Jos nää ihmiset ei identifoidu sen kanssa niin se laittaa he vaikeaan asemaan. Kysymys on onko se suhde tärkeä niihin ihmisiin, jotka se kanssa esiintyy. Mulle se on, mut kaikille se ei ole. Se on henkilökohtainen kysymys.” (Tellervo Kalleinen 18.4.2011)

Kalleiselle ja Kochta-Kalleiselle on tärkeää luoda avoimia konsepteja, johon kaikki jotka ovat kiinnostuneita voivat osallistua, mutta ketään ei erikseen pyydellä ja anella mukaan.

Yhteisötaiteessa keskitytään paljon vuorovaikutukseen. Myös elokuvissa niin fiktioissa kuin dokumenteissa on vuorovaikutus aina läsnä. Elokuva on taiteenlaji, jonka teokset sisältävät ohjaajan lisäksi aina myös työryhmän. Dokumenttielokuvissa ohjaajan on työryhmän lisäksi vuorovaikutuksessa elokuvan päähenkilöiden kanssa. Samoin työryhmän ja päähenkilön vuorovaikutus vaikuttaa elokuvan tekoprosessiin. Vuorovaikutukseen ja sen toimivuuteen on dokumenttielokuvissa siis keskityttävä erityisesti. Yhteisötaiteessa lopullinen installaatio on vain sivutuote taitelijan, yhteisön ja yleisön vuorovaikutuksesta.

Sujuvan dialogin luominen ei ole helppoa dokumenttielokuvissa eikä yhteisötaiteessa. Vaikka olen valinnut näkökulmaksi lähteä sisältä ulospäin ja päättänyt tehdä kaikkeni että romanien oma ääni kuuluu elokuvassa, on arvolataus aina läsnä. Päähenkilö tiedottaa sen, että minulla on koulutus elokuva-alalle ja tiedän elokuvien teosta enemmän kuin hän. Hän ei puutu valaisuun tai kuvakoon valintaan. Mieluusti antaisin hänen yhteisöllisessä dokumenttielokuvassa kyseenalaistaa ratkaisuni. Olemassa olevan arvola-

tauksen takia hänelle ei ehkä tule edes mieleen antaa kritiikkiä. Suoran kritiikin sijaan hän saattaa viestittää erimielisyyttä rivien välistä, muun muassa vastaamalla epäolennaiseen kysymykseen ohi aiheen.

Yhteisötaiteessa on haasteellista löytää sopiva tasapaino yhteisön, taiteilijan, taidelaitoksen ja yleisön välillä (Kantonen, 2005, 40). Dokumenttielokuvanteossa ohjaaja tasapainottelee samalla tavalla tuotantoyhtiön, yhteisön, työryhmän ja yleisön välillä. Tavoitteena on toki antaa yhteisön kädenjäljen näkyä, mutta sen saavuttaminen ei ole helppoa. Voisin antaa päähenkilölle kameran käteen ja pyytää häntä kuvaamaan ja leikkaamaan elämästään videon. Se olisi varmasti mielenkiintoinen katsaus päähenkilöön elämään mutta julkista esittämistä se tuskin kestäisi. Liikkuvan kuvan yleisö on julma, joten teknisesti ja kerronnallisesti huonot elokuvat saavat vain pilkallista huomiota tai eivät saa huomiota ollenkaan. Yhteisötaiteessakaan taiteilija ei voi vain mennä yhteisön luokse ja sanoa että tehkää taidetta ilman sen kummempaa ohjaamista.

Ilman minkäänlaista ohjaamista ei siis pysty tekemään yhteisötaideteosta tai dokumenttielokuvaa. Toisessa ääripäässä taiteilija vaikuttaa kaikkeen ja toteuttaa vain omaa visiotaan. Tällaisesta työskentelystä puuttuu yhteisöllisyys. Oikean tasapainon löytäminen on yksi vaikeimmista asioista yhteisöllisissä taiteissa.

Dokumenttielokuvassa ohjaajan rooli on alkuasetelmaltaan vahvempi kuin yhteisötaiteilijan. Ohjaajana olen päättänyt, että teoksen muoto on elokuva. Yhteisötaidetta tekevät antavat yhteisölle mahdollisuuden päättää haluavatko he tehdä valokuvia, maalauksia vai veistoksia.

Dokumenttiohjaajat tekevät yleensä selvän käsikirjoituksen ennen kuvauksia, hankkivat juuri tietynlaisen päähenkilön ja ohjaavat tätä toimimaan oikeilla hetkillä. Tavassa ei ole mitään väärä, se johtaa usein harmonisiin ja elokuvallisiin dokumenttielokuviin. Tällöin ohjaaja ottaa autoritäärisen roolin ja elokuvasta puuttuu yhteisöllisyys. Websterin mielestä dokumentaristin pitäisi luoda ennen kuvauksia käsitys elokuvan totuudesta ja kuvauksen ja jälkitöiden tulisi toimia välineinä sen saavuttamiseksi (1996, Elokuvantaju). Vähemmistökuultuureja käsittelevissä dokumenttielokuvissa tämä toimisi hyvin jos ohjaaja itse kuuluisi kyseiseen kulttuuriin. Vaikka kuinka perehtyisi vieraaseen kulttuuriin, olisi minusta silti väärin, että loisin omin päin käsityksen sen totuudesta ja pyrkisin vain

tähän totuuteen kuvauksissa ja jälkitöissä. Kulttuurien välinen vuorovaikutus jäisi taas teoksista pois, jos vain vähemmistökulttuuriin kuuluvat tekisivät kulttuuristaan elokuvia. Yhteisöllinen tekeminen helpottaa kulttuurien välisen vuorovaikutuksen syntymistä.

5.3 Poliittinen aspekti

Taiteen määrittelyminen yhteisötaiteeksi koostuu poliittisista päämääristä ja siitä miten yleisö osallistuu taiteen tekemiseen ja vastaanottamiseen (Kanttonen 2005, 50). Yhteisötaide on osittain syntynyt poliittisten tempausten seurauksena. Joseph Beuysia loi 1960-luvulla käsitteen yhteiskunnallinen kuvanveisto ja teki esimerkiksi *7000 tammea* teoksen 1982. Häntä voi pitää eräänlaisena yhteisötaiteen edelläkävijänä. (Wikipedia: Yhteisötaide.)

Poliittiset elokuvat ovat yksi tärkeä osa dokumenttielokuvia. Koulumme dokumenttielokuvahistorian kurssi vietiin läpi maailman historiallisten ja poliittisten muutosten mukaan eikä esimerkiksi ohjaajien mukaan. Oppilaat pitivät esitelmiä dokumenttielokuvista, jotka käsitelivät tiettyä historiallista tapahtumaa. Kurssilla korostettiin dokumenttielokuvia ajan ilmiönä, eikä ohjaajille annettu *auteur* -asemaa. Aaltosen mielestä dokumenttielokuva on sosiaalinen ja yhteiskunnallinen taidemuoto, jolla on yhteistä politiikan kanssa vaikuttaminen, maailman muuttaminen tai säilyttäminen (Aaltonen 2006, 30).

Lopputyöelokuvani *Jerikon tie* on poliittinen elokuva. Se käsittelee vähemmistökulttuuria, jonka asema yhteiskunnassamme on ollut poliittinen kysymys siitä asti kun romanit Suomeen saapuivat. Romanit edustavat ”maahanmuuttajakulttuuria”, joka tuli tänne yli viisisataa vuotta sitten.

5.4 Läpinäkyvyys

Refleksiivisyydellä viitataan kaikkiin niihin tekniikoihin, joilla kerrotaan katsojalle, että elokuva on konstruoitu esitys. Näitä keinoja ovat muun muassa kuvausryhmän ja kuvaamisen näyttäminen, filmi- tai videomateriaalin luonteen korostaminen ja kaikki muut keinot joilla rikotaan perinteistä elokuvakerronnan diegeettisyyttä. (Aaltonen 2006, 229.) Jay Ruben mukaan refleksiivisyys on moraalinen kannanotto, ja dokumenttielo-

kuvan tekijä on eettisempi, kun hän paljastaa teoksessaan elokuvanteon tekniikan ja menetit (Aaltonen 2006, 230). Aaltosen mielestä refleksiivisyys voi olla huonoimmillaan mekaanista, muistuttaa tieteellisen tutkimuksen johdantolukua. Parhaimmillaan se voi olla monikerroksellista ja hienovaraista elokuvataiteen osaamista (2006, 234). Visa Koiso-Kanttilan mielestä dokumenttielokuvaan ei saa väkisin rakentaa draamaa todellisuudesta, jos tekijä ei aseta itseään myös alttiiksi ja tee katsojalle selväksi, että tilanne on manipuloitu ja järjestetty (Aaltonen 2006, 171).

Minua kiinnostaa eniten tekijän ja kohteen refleksiivisyys eli kuinka läpinäkyvä on heidän suhde. Tämän suhteen paljastaminen ei onnistu pelkästään näyttämällä kuvausryhmää ja muistuttamalla katsojalle, että elokuva on eräänlainen esitys. Tekijän ja kohteen suhteen näyttäminen vaati refleksiivisyyttä, joka muistuttaa katsojaa että ohjaajalla ja henkilöillä on jonkinlainen valtasuhde. Tellervo Kalleinen ja Kochta-Kalleinen käyttävät välillä tylsästi tekstiplansseja, mutta *People in White* loppui hienosti ryhmäkuvaan, jossa esiteltiin henkilöt, ja paljastettiin, ketkä olivat ammattilaisnäyttelijöitä ja ketkä potilaita.

Dokumenttielokuva voi taistella maailman vääryksiä vastaan ja edistää ihmisoikeuksia samalla piilottaen epäeettiset tekotapansa. Elokuvissa, jotka ajavat omia arvojani, koen seisovani ohjaajan ja päähenkilö kanssa yhdessä elokuvan päälauseen takana. Uppoan elokuvan illuusion, että teos on tekijän ja päähenkilön yhdessä luoma totuus. Dokumenttiohjaajan on helppo manipuloida elokuvan henkilöitä ja piilottaa tämä manipulointi jälkitöissä. Dokumenteista halutaan tehdä mukaan imaisevia tarinoita, joissa katsoja kokee hetken elävänsä päähenkilön ainutlaatuista elämää. Ohjaajan rooli häivytetään niin hyvin kuin mahdollista, eikä ns. ”neljättä seinää”² rikota. Tämän myötä katsoja ei tiedä, kuinka terve ohjaajan ja elokuvan henkilöiden välinen suhde on. Ohjaaja on voinut toimia hyvässä yhteistyössä päähenkilön kanssa niin että molemmat ovat tyytyväisiä tekoprosessiin ja lopputulokseen. Ohjaaja on myös voinut manipuloida tahallaan tai huomaamatta päähenkilöä sen käymättä ilmi elokuvasta.

² Neljäs seinä viittaa kuvitteelliseen ja näkymättömään katsojien ja elokuva välissä olevaan seinään. Kun neljäs seinä rikotaan, tunnustetaan yleisölle suoraan, että kuvattu fiktiivinen maailma ei ole olemassa. (Wikipedia: Neljäs seinä)

Tellervo Kalleisen mielestä on tärkeää että tekijöiden ja osallistujien välinen suhde on transparentti. Hän ja Oliver Kochta-Kalleinen pyrkivät teoksissaan siihen että teoksessa kaikki on läpinäkyvää eikä katsojan tarvitse miettiä tekotapojen eettisyyttä. (Kalleinen 18.4.2011.) Teoksen läpinäkyvyydestä päätetään monasti leikkausvaiheessa. Dokumenttielokuvaan *Declaration of Immorality* (ohj. Marcin Koszalka 2010) on leikattu kohta jossa päähenkilö haastaa ohjaajan kysymykset. Kohtaus paljastaa tekijän ja kohteen suhteen hyvin ja auttaa näin ymmärtämään elokuvaa. Jos tämä kohtaus olisi leikattu pois, olisin saattanut miettiä, että ohjaaja on luonut päähenkilöstä ahdistuneen paremman draaman vuoksi. Kohtaukset, joissa päähenkilö kritisoi ohjaajaa, kertovat katsojalle, että päähenkilö osaa pitää puolensa. Katsoja voi luottaa siihen, että päähenkilö ei ole alistunut ohjaajan tahtoon, vaan on uskaltanut olla juuri sellainen kuin haluaa oikeasti olla.

Maija Blåfieldin elokuvassa *Maailmaa pelastamassa* seurataan skitsofreniaa sairastavan Marcelin pakomatkaa CIA-vakoojilta. Kun dokumenttielokuvan päähenkilö on mielisairas, korostuvat elokuvanteon eettiset kysymykset erityisesti. Mielisairaavat ihmiset kiinnostavat aina katsojia, koska he poikkeavat totutusta. Tällaisissa elokuvissa on aina sosiaalipornon ja friikkisirkuksen vaara. Blåfieldin elokuvassa Marcel väittää monessa kohtaa vastaan ohjaajalle. Hän myös haastaa Blåfieldin itse vastaamaan esittämiinsä kysymyksiin. Kun näytetään, kuinka päähenkilö uskaltaa sanoa vastaan ja haastaa ohjaajaa, niin se luo tunteen, että heidän suhteensa on avoin ja terve. En tiedä totuutta, mutta ainakin se luo illuusion, että jos Blåfield jollain tavoin käyttäisi Marcelia hyväkseen taideteostaan varten, niin Marcel osaisi ja uskaltaisi puolustaa itseään. Ohjaajan auktoriteetin kyseenalaistaminen voi olla dokumenttielokuvan henkilöille vaikeaa. Elokuvan eettiselle mielikuvalle on tärkeää, että päähenkilö uskaltaa kyseenalaistaa ohjaajan, ja että se myös näytetään elokuvassa.

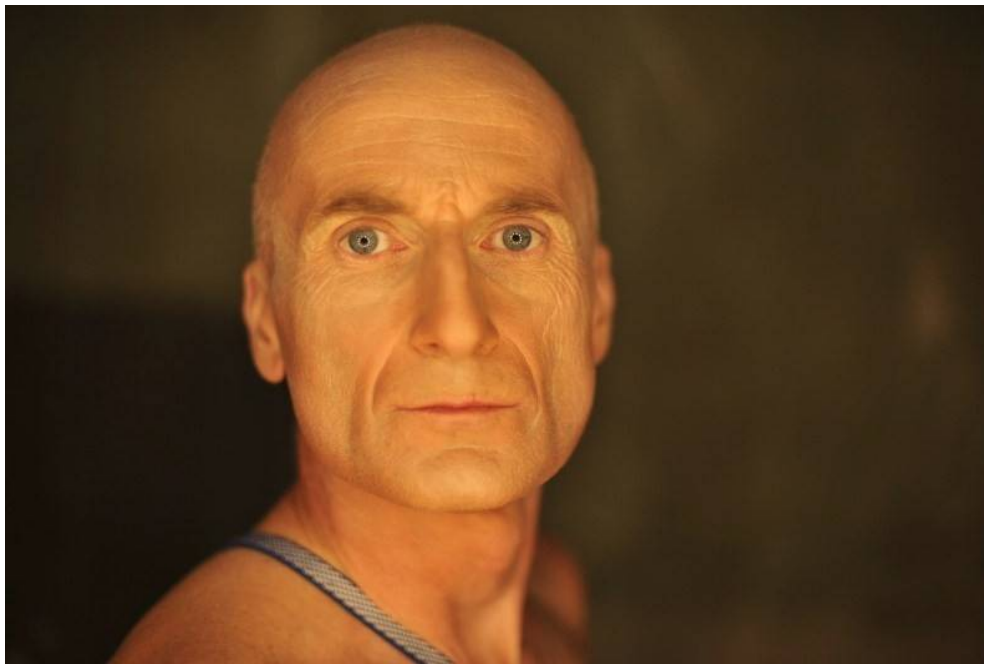
Veli Granön elokuvassa *Tähteläiset* päähenkilöinä on syrjäytynyt pariskunta, joka tuntuu elävän omassa hieman erilaisessa maailmassa. Elokuva on eheä ja tyylielty, eikä pariskunta missään vaiheessa kyseenalaista tai haasta ohjaajaa. Elokuva ei rietastele näillä normaalista poikkeavilla henkilöillä, mutta silti siitä nousee vääjäämättä kysymys

elokuvan eettisyydestä. Onko Veli Granö kohdannut nämä mielenkiintoiset hahmot ja käyttänyt heitä vain materiaalina taideteostaan varten? Ovatko henkilöt tienneet täysin missä ovat mukana ja olleet tyytyväisiä projektiin? Elokuva sisältää yhteisöllisiä kohtauksia, mutta se ei ole läpinäkyvä. Elokuvan naispäähenkilö uskoo että hänen lapsensa on viety Sirius C:lle. Elokuva loppuu kohtaukseen, jossa lavastetaan tilanne, jossa elokuvan pariskunta kohtaa menettämänsä lapsensa. Kohtaus on toteutettu naisen vision mukaan. Elokuvassa jää kuitenkin epäselväksi Granön suhtautuminen pariskuntaan. Granö on kertonut, (luento 24.3.2010.), että nainen katsoi valmiin elokuvan uudestaan ja uudestaan. Myöhemmin, kun Granö vieraili heidän luona, nainen ei enää puhunut mitään Sirius C:stä. Granö koki, että nainen oli onnistunut käsittelemään elokuvan avulla murheensa. Jos tämä näkyisi elokuvassa, teos ei tuntuisi vain taideteokselta, johon on käytetty erikoisia ihmisiä materiaalina. Se näyttäisi silloin miten elokuvanteko on vaikuttanut henkilöihämoihin positiivisella tavalla.

Refleksiivisyyden puuttuminen ei automaattisesti tarkoita, että elokuva olisi huono. Esimerkkinä siitä toimii mielestäni erinomainen dokumenttielokuva *Miesten Vuoro* (2010). Nähtyäni teoksen jäin kuitenkin miettimään, miten henkilöihämot ovat löytyneet. Ovatko ohjaajat soittaneet että saako teitä tulla kuvaamaan saunaan vai onko ollut avoin ilmoitus: kutsu dokumentaristit saunaasi. Elokuvasta se ei tule ilmi mutta sen tietäminen vaikuttaisi mielikuvaan elokuvan henkilöistä. Elokuva käsittelee osittain sitä myyttiä että suomalaiset miehet eivät puhu tunteista. Tässä yhteydessä olisi mielenkiintoista tietää, ovatko miehet kertoneet tunteista kameralle, koska heitä on pyydetty vai ovatko he itse ottaneet yhteyttä, että haluavat jakaa elämäntarinansa ohjaajille.



Kuva 14: *Maailma pelastamassa:* päähenkilö Marcel pakenee agentteja ja yrittää parhaansa pelastaa maailman.



Kuva 15: *Declaration of Immortality:* päähenkilö haastoi usein ohjaajan kysymykset ja otti suoran katsekontaktin kameraan.

6 Jerikon tie

Halusin tutkia teorian lisäksi käytännössä yhteisöllisen dokumenttielokuvan tekemistä. Kahden vuoden prosessin tuloksena syntyi lopputyöelokuva *Jerikon tie*. Se on kahdeksan minuuttia pitkä dokumenttielokuva, joka antaa puheenvuoron suomalaiselle romaanille Jani Lindroosille. Sen kuvaukset alkoivat marraskuussa 2010 ja lopuivat syyskuussa 2011. Kuvaukset päähenkilön kanssa oli 12 ja kuvitusanimaatio toteutettiin kolmessa viikossa. Toimin elokuvassa ohjaajana, tuottajana, animaattorina ja toisena leikkaajana. Työryhmä oli suhteellisen pieni. Meitä oli runnerit mukaan luettuna yhteensä yhdeksän. Tuotannollisesti *Jerikon tie* oli kevyt ja joustava.

Jerikon tie on teos, jolla opettelin yhteisöllisen elokuvan tekemistä. Sen tarkoituksena ei ollut suuren vision toteuttaminen. Olin tässä teoksessa monessa suhteessa ensikertalainen. *Jerikon tie* oli ensimmäinen elokuva, jonka tuotin ja ensimmäinen dokumenttielokuva, jonka ohjasin. Olin myös ensimmäistä kertaa päävastuussa animaationteosta. Aikaisempi kokemus stop motion -animaatiosta on ollut assistentin tehtävissä. Leikkaus oli siis ainoa osa-alue, josta oli kokemusta.

1950-luvun tienoilla kirkko oli ainoa paikka, joka otti Suomen romanit avosylin vastaan. Suomessa kirkko oli ensimmäinen paikka, jossa romaneille myönnettiin täysi ihmisarvo. Tämä on pitkälti johtanut siihen, että romanit ovat keskimäärin uskonnollisempia kuin valtaväestöön kuuluvat. Uskonnon vahva läsnäolo romanien kulttuurissa nousi minulle kiinnostavaksi teemaksi. Minulle läheisistä ihmisistä harva kuuluu kirkkoon. Uskonnollisuus on minulle hieman pelottava ja vieras asia, mutta sen takia mielenkiintoinen. Elokuvani päähenkilö on ammatiltaan evankelista, joten häneltä löytyi paljon sanottavaa kristinuskosta ja sen merkityksestä romaneille.

Visa Koiso-Kanttilan mukaan tekijän on tiedostettava omat motiivinsa. Tekijä ei ole vain parantamassa maailmaa, vaan ohjaaja on aina kunnianhimoinen taiteilija, jolla on omat taiteelliset ja ammatilliset tavoitteet (Aaltonen 2006, 197). Minun oli aluksi vaikea hyväksyä tämä. Häpesin tarvettani itseilmaisuuksiin ja itsekkäitä syitäni elokuvantekoon. Heinäkuussa 2011 Tellervo Kalleinen sanoi, että hänelle yksi tapa kunnioittaa elokuvaan osallistuvia ihmisiä, on hyvännäköisen jäljen tekeminen. Kalleinen näkee usein

yhteisötaidetta, jota on visuaalisesti epäkiinnostavaa katsoa. Kalleiselle on tärkeää, että heidän teoksensa eivät ole vain työpajojen kaltaisia juttuja, vaan että ne ovat teoksia, joita myös ulkopuoliset ihmiset haluavat nähdä. Tämä avasi omia lukkojani. Ymmärsin, että voin kuvittaa Janin puheita omilla taiteellisilla visioillani potematta huonoa omatuntoa.

Yhteisötaiteessa taitelija tekee monesti projektit jonkun vähemmistöryhmän kanssa, johon ei itse kuulu. Romanian kulttuuri oli minulle tuntematon. En ollut koskaan jutellut romanin kanssa kahta sanaa enempiä. Koin tärkeäksi, että elokuvassani kuuluu romanien oma ääni, eikä minun tulkitsema kuva heidän kulttuuristaan.

Halusin yhteisöllisyyden mukaan elokuvanteon jokaiseen vaiheeseen ja otin riskin aloittaa kuvaukset ilman selkeää käsikirjoitusta. Kirjoitin vain synopsiksia ja ohjaajan sanan. Niissä purin mistä lähtökohdista lähdän elokuvaa tekemään ja mitä teemoja haluan käsitellä. Aihe jäi tarkoituksella melko laajaksi. En halunnut kirjoittaa tapahtumia valmiiksi, vaan antaa päähenkilön itse viedä meidät tilanteisiin. Ennen kuvauksia jännitin paljon mitenokuva tulee toimimaan ilman tarkkoja suunnitelmia. Tekemiseen olisi ollut varmempi ote, jos olisimme voineet suunnitella etukäteen visuaalista tyyliä ja alustavia kohtauksia.

6.1 Yhteisöllisyys tekoprosessissa

Ensimmäisenä kuvauspäivänä menimme päähenkilömme kotiin vierailulle. Tämän keran tarkoitus oli lähinnä informaation saanti. Ensimmäisen vierailun jälkeen annoin Janin itse ehdottaa tapahtumia, jonne voisimme tulla kuvaamaan. Hän ehdotti Elämä ja Valo ry:n pikkujouluihin tuloa ja perheillallista. Olin iloinen, kun päähenkilömme oli aktiivinen keksimään kuvauskertoja. Tämä sopi mielestäni hyvin yhteisöllisen dokumenttielokuvan tekoon. Kuvasimme ainoastaan paikoissa, joihin Jani meidät kutsui. Mihinkään paikkaan emme erityisesti pyytäneet päästä kuvaamaan vaan kaikki ideat tulivat Janilta.

Kirjoitin muistiinpanoihini toisen kuvauspäivän jälkeen 22.11.2010 näin:

”Kävimme kuvaamassa miehen työpaikalla Elämä ja Valo ry:n toimistossa. Toimisto sijaitsi Helluntaiseurakunnan tiloissa. Jani itse kuuluu vapaaseurakuntaan. Näimme

kastealtaan, jossa Jani kastettiin 10-vuotiaana. Hän soitti meille flyygeliä. Tunnelma ei ole vielä kaikkein rennoin. Ihan henkilökohtaisista asioista hän ei tunnu puhuvan. Isä ei kuulu kirkkoon. Äiti kai sitten on uskonnollinen. Vanhemmat tukevat pojan uskonnollista työtä. Kasteallas oli kiehtova. Jani on puhelias, mutta ei heti läheiseksi muuttuva. Jotain pitäisi keksiä, miten pääsee lähelle. Tai saa jotain ”draamaa” elokuvaan. Ettei ole vain elokuva, jossa romanimies selittää kameralle romanien kulttuurista istuen eri paikoissa. Dokkari tuntuu nyt enemmän teemahaastattelulta kuin elokuvalta.”

Ensimmäisen leikkausjakson aloitimme helmikuussa ja se kesti toukokuuhun asti. Haastattelumateriaalia oli tuntitolkulla ja yritimme löytää sieltä punaisen langan tai edes yhdistävän teeman. Kehittelimme erilaisia päälauseita elokuvalle, kuvasimme lisää materiaalia ja siirtelimme post-it lappuja seinällä. Elokuva ei kuitenkaan löytänyt muotoaan. Saimme erittäin osuvaa kritiikkiä dokumenttielokuvaohjaajalta Jaakko Virtaselta ja leikkaaja Benjamin Merceriltä, jotka tuutoroivat elokuvantekoa. Nämä murskakritiikit olivat tekoprosessin suurin käännekohta. Muistiinpanoni 3.5 olivat synkät.

”Elokuva on pahasti jumissa. Jaakolta ja Merceriltä on tullut erittäin varjoissa palautetta. Mikään ei toimi; tarina, kuvaus ja leikkaus. Ei ole katsomisen arvoinen. Pahinta on, että allekirjoitamme leikkaajan kanssa lähes kaiken kritiikin. Ensimmäisten kuvausten jälkeiset huomiot ovat yhä ajankohtaisia. Harmonisuus ja konfliktien puute. Nyt on mietintämyssyt päässä. Mitä ihmettä teemme elokuvan kanssa? Hautaamme meko maahan vai taistelemmeko läpi harmaan kiven? Valmistuminen ja harjoittelu lähestyy meitä kaikkia, emmekä voi antaa elokuvan hautua ikuisuuden. Jotain pitäisi tehdä. Missä vaiheessa on syytä luovuttaa, että materiaali ei taivu elokuvaksi.”

Painiskelimme toukokuussa siis samojen ongelmien kanssa, joita olin jo pohtinut toisen kuvauskerran jälkeen. Materiaalista ei ollut löydettävissä minkäänlaista draamaa, kaarta tai konflikteja. Ymmärsimme, että lukuisista lisäkuvauksista huolimatta, materiaalista oli mahdoton leikata katsomisenarvoinen teos. Laitoimme elokuvan jäihin. Toivoimme, että oppisin jotain olennaista yhteisöllisen elokuvan tekemisestä harjoittelussani *Archipelago Sciene Fiction:ssa*. Harjoitteluni aikana ymmärsin, etten voi pakottaa päähenkilön elämää draamallisen elokuvan muotoon, jos se ei sitä tällä hetkellä ole tai jos hän ei

halua meitä lähelleen päästää. Ymmärsin myös, että Janin tapa ilmaista itseään on analysoivaa ja saarnamaista. Hän haluaa puhua asioista yleisellä tasolla eikä henkilökohtaisella tasolla. Päätin, että Jani saa koota kuvauksissa esille nousseista aiheista puheen ja pitää sen kameralle. Tämän jälkeen litteroin ja leikkasin puheesta käsikirjoituksen, johon suunnittelimme kuvakäsikirjoituksen yhdessä kuvaajan kanssa. Tällöin syntyi idea kuvitusanimaatiosta.

Toisessa leikkausvaiheessa syksyllä näytimme Janille ensimmäistä kertaa leikkausversion teoksesta. Häneltä tuli hyvää palautetta sisällöstä. Yhdestä kohdasta olimme selvästi eri mieltä. Hän halusi puheestaan kohdan, jossa selkeästi sanoo, että kristinusko ja kirkko ovat olleet merkittävä apu romaneille Suomessa. Minä olisin halunnut puheesta kohdan, jossa Jani pohtii mikä ja ketkä ovat aikoinaan auttaneet romaneita pääsemään osaksi yhteiskuntaa. Sen jälkeen on leikkaus mustavalkoiseen valokuviiin 1930–1970-luvulta, joissa romanit ovat kokoontuneet kirkollisiin tilaisuuksiin. Pidin enemmän siitä, että Jani esittää kysymyksen ja siihen vastataan arkistokuvilla. Janille tuo sanoma on niin tärkeä, että hän haluaa sen tulevan selkeästi esille niin puheessa kuin kuvassa. Teoksen tarkoituksena on aina ollut antaa Janin äänen kuulua, joten leikkasimme lopulliseen versioon hänen haluamansa kohdan.



Kuva 16: Leikkauskoppimme seinä täytti lukuisista post-it lapuista, joita siirtelemällä yritimme löytää keskeisimmät teemat ja muodostaa toimivan kaaren elokuvalle.

6.2 Kritiikki

Tellervo Kalleinen painotti molemmissa haastatteluissa, kuinka heille on tärkeintä, että projekteissa on avoin kutsu, johon kuka tahansa voi osallistua. He haluavat välttää sen, että menevät taiteilijan rooleissa johonkin valmiiseen yhteisöön kertomaan, että yhteisön jäsenet tarvitsevat taideprojektia. (Kalleinen 18.4.2011.) Valitettavasti pääsin haastattelemaan Kalleista vasta kun oma projektini oli ensimmäisessä leikkausvaiheessa.

Tein juuri sen virheen, että menin romaninuorten yhteisöön *Laiffiklubiin* kertomaan, että haluan tehdä teidän kanssanne animaatioita. Nuoria kiinnosti enemmän näytteleminen kuin animaatio. He halusivat esiintyä kameran edessä, mutta sisällön toteuttaminen ei kiinnostanut heitä ollenkaan. Oudon asetelman takia, en osannut oikealla tavalla hallita tilannetta. Avoin kutsun projekteissa vetäjä voi olla varma, että projekti kiinnostaa osallistujia, koska he ovat siihen oma-aloitteisesti lähteneet mukaan. Animaatiota romaninuorten kanssa tehdessä oli koko ajan olo, että pyydän heitä suorittamaan tehtävää, johon heillä ei ole sisältöpäin kumpuavaa halua tehdä.

Nuoret olivat todella eloisia ja hektisiä, joten animaatio oli kaikista väärin taidemuoto toteuttaa heidän kanssaan. Saimme heidät kuitenkin tunnin verran tekemään asioita kameran edessä. Klubin ohjaajat sanoivat meille, että he saavat harvoin nuoret keskittymään niin pitkään yhteen asiaan. Klubin ohjaajien mielestä vierailumme siis meni hyvin, saimme nuoret osallistumaan juttuumme pidemmäksi aikaa kuin kymmeneksi minuutiksi. Valitettavasti animaatiot olivat sisällöltään enemmän videotyöpajan harjoituksia kuin käyttökelpoista materiaali elokuvaan. Jotta elokuvaan tarvittavaa materiaalia olisi syntynyt, olisi meidän pitänyt vierailla klubilla vielä moneen kertaan. Koin kuitenkin, että klubin tarkoituksena on, että siellä tehdään joka kerta erilaisia asioita, jotta nuoret eivät kyllästyisi. Jos koko kevät olisi keskittynyt animaatioiden tekoon, olisivat nuoret saattaneet lopettaa siellä käymisen. He saivat meidän kahden kerran vierailulta sen mitä halusivat, eli esiintyä kameran edessä. Animaationteko romaninuorten kanssa oli tarkoitus olla suurin yhteisöllinen osa dokumenttia ja valitettavasti se epäonnistui. Oppimismielessä tämä oli hyödyllinen kokemus. Ensi kerralla tiedän avoimen kutsun tärkeyden. Ymmärrän nyt, kuinka huolellisesti ja tarkkaan työpajat pitää suunnitella, että osallistajat tuottavat merkityksellistä sisältöä eikä vain heilu sattumanvaraisesti kameran edessä.

Työprosessin aika tunteet elokuvasta olivat melko ristiriitaiset. Ohjaava opettaja ei ymmärtänyt haluani antaa Janin äänen kuulua, vaan kehotti minua haastamaan Jania ja menemään haastatteluissa hänen epämukavuusalueelleen. Ymmärsin hänen agendansa, mutta en kokenut sitä omaksi tyylikseni tehdä. Haastamalla Jania olisin saanut teokseen pieniä konflikteja ja sen kautta draamaa. Olisin myös tyydyttänyt katsojien uteliaisuuden kysymällä kysymyksiä, jota he miettivät mutta eivät ole itse kehanneet romaneilta kysyä. En kuitenkaan halunnut tehdä sen tyylistä dokumenttielokuvaa, vaikka sillä tavalla siitä olisi mahdollisesti tullut eheämpi ja yleisöystävällisempi. Halusin nimenomaan antaa Janin puhua niistä asioista, joista hänen oli helppo ja mukava puhua. En halunnut, että elokuva vastaa valtaväestön kysymyksiin romaneista, vaan että se vastaa kysymykseen, mitä Jani haluaa maailmalle kertoa. Luonnollisesti Jani halusi kertoa monista muistakin asioista, kuin mitä elokuvassa kuullaan. Kaikkia asioita oli mahdoton saada mukaan. Valitsimme aiheista sen, joka nousi useassa haastattelussa esille, joka tuntui Janille tärkeältä ja joka kiinnosti minua. Hyväksyin tekoprosessin aikana, että päätökseni antaa Janin äänen kuulua, vaikuttaa siihen, että minkälaiseen levitykseen elokuva sopii. Elokuva keskittyy olennaisesti Suomen romaneihin ja heidän uskonnolliseen heräämiseensä 1950-luvulla, joten ymmärrän, jos elokuva ei saa kiinnostusta ulkomaisilla festivaaleilla.



Kuva 17: *Jerikon tie* elokuvan ohjaaja keskittyy kuvitusanimaation tekoon.

7 Yhteenveto

Yhteisöllisten dokumenttielokuvien kenttä on kirjava ja metodit vaihtelevat laajasti ohjaajien välillä. Osa ohjaajista antaa vain kameran suoraan päähenkilön käteen, kun toiset käsikirjoittavat koko elokuvan päähenkilöiden kanssa yhdessä. Monissa teoksissa yhteisöllisyys näkyy vain yhdessä kohtauksessa tai se on itsenäinen osa teoksen sisällä. Yhteisöllisten elokuvien tekijät tulevat usein kuvataiteen puolelta, jossa muotoa ja tekotapoja rikotaan helpommin. Elokuvakoulutuksen saaneilla tuntuu olevan jäykempi käsitys tekotavoista ja dokumenttielokuvan muodosta. Jaettu tekijyys ja yhteisöllisyys ovat nousevia trendejä, joiden uskon leviävän ja näkyvän vahvemmin dokumenttielokuvan kentällä tulevina vuosina.

Ohjaajille yhteisöllinen tekeminen on monesti ratkaisu eettisiin ongelmiin. Päähenkilöön on helpompi luoda terve suhde, jos kunnioittaa häntä oikeasti ja antaa hänen tietoisesti vaikuttaa teokseen. Dokumenttielokuvaohjaaja joutuu aina pohtimaan missä menee päähenkilön hyväksikäyttämisen raja. Jaetun tekijyyden avulla on helpompi pysyä rajan oikealla puolella. Yhteisöllinen tekeminen on monesti myös tapa lähestyä vieraita kulttuureja. Tekijöiden ja vähemmistön luova yhteistyö synnyttää kulttuurien välistä vuorovaikutusta ja auttaa ymmärtämään toista kulttuuria. Kun tekijän ja päähenkilön suhde on läpinäkyvä, saa katsoja varmuuden elokuvan eettisyydestä ja ohjaaja mielenrauhan.

Jerikon tie näytti käytännössä, kuinka yhteisöllisen elokuvanteko vaatii harjoittelua ja aiheeseen syventymistä. Tekijyyden jakamisesta ei löydy samalla tavalla oppaita kuin esimerkiksi käsikirjoittamisesta löytyy. Eheät yhteisölliset dokumenttielokuvat vaativat pitkäjänteisen uran, metodeiden kehittämisen ja työtapojen syventämisen. Yhteisölliset elokuvat vaativat tekijältä erinomaisia sosiaalisia taitoja. Tekijällä on oltava myös näkemystä siitä, minkälaiset konseptit kiinnostavat ihmisiä ja tuottavat katsomisenarvoista taidetta. Yhteisöllisissä dokumenttielokuvissa on nimenomaan kyse konseptien luomisesta. Ohjaajan tehtävänä on luoda tekoprosessi, johon sisältyy päähenkilöiden luova panos aiheen määrittelemällä tavalla.

Lähteet

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

AV-arkki. *Artists and works / Taiteilijat ja teokset: The Making of Utopia.* AV-arkin tietokanta levittämistään elokuvista.

[<http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=25&wtitle=3231>] (Luettu 25.11.2010)

Culture Unplugged. Dokumenttielokuvien katselusivusto.

[<http://www.cultureunplugged.com/play/2877/Seven-Blind-Female-Film-makers>] (Luettu 7.7.2011)

Eerikäinen, Hannu. 2007. *Sähkömetsä: Videotaide Suomessa – taiteen laidalla, eturintamassa vai ei-kenenkään maalla?.* Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.

Factafiction. Ethnofiction. Tuotantoyhtiön Factafiction internetnsivut.

[<http://www.factfiction.co.uk/>] (Luettu: 26.10.2011).

Granö, Veli. Luento 24.03.2010 Tampereen ammattikorkeakoulussa.

Hongisto, Tuuli. Helsingin Sanomat. Oopperan kokoaja. 09.06.2011.

Laaksonen, Heidi. Yle Areena. Päiväntasaaja: Taiteilijaelämää – Mediatäiteilija Tellervo Kalleinen. 17.06.2011

[<http://areena.yle.fi/audio/1308307689807>]

Kalleinen, Tellervo & Kochta-Kalleinen Oliver / Ykon. *The Making of Utopia.*

[http://www.ykon.org/kochta-kalleinen/utopia_about.html] (Luettu 25.11.2010)

Kantonen, Lea. 2005. *Telttä: Kohtaamisia nuorten taidetyöpajassa.* Helsinki: Like Kustannus Oy

Kotirinta, Pirkko. Helsingin Sanomat. Ihmiskunnalla on yhteiset ilot ja murheet. 21.07.2011.

Noodin yhteisöllisen käsikirjoitustyökalun materiaali- ja tehtäväpankki. 2011. Yhteisöteatteri

[<http://oppimateriaali.wikidot.com/yhteisoeteatteri>] (Luettu 28.10.2011)

Hakanen, Harri. Yle Elävä Arkisto: Videomies Rastas Perttu

[<http://www.yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=5&ag=117&t=894&a=8220>] (Katsottu 6.7.2011 .)

Sjöberg, Johannes. 2009. *Ethnofiction and Beyond: The Legacy of Projective Improvisation in Ethnographic Filmmaking.*

[<http://www.comite-film-ethno.net/colloque-jean-rouch/textes-colloque-JR/Sjoberg.pdf>]

Suomen suurlähetysö, Tukholma. Ajankohtaista, Uutiset: Opera By You – Maailman ensimmäinen Internet-yhteisön luoma oopperaprojekti käynnistyy. 10.5.2010.

[<http://www.finland.se/public/default.aspx?contentid=191866&nodeid=36125&contentlan=1&culture=fi-FI>] (Luettu 28.10.2011)

Suutari Virpi. Docpoint festivaalin Internet-sivu,.

[<http://www.docpoint.info/node/482>] (Luettu 07.07.2011).

Tarrant, Patrick Anthony. 2008. *Documentary Practise in a Participatory Culture.* Queensland University of Technology. Creative Industries Faculty. Doctor of Philosophy.

Teatteri ILMIO. Teatteri ILMIÖN internetsivu.

[<http://www.teatteri-ilmio.com>] (Luettu 28.10.2011)

Yli-Annala, Kari. 2007. *Sähkömetsä: Pieni jälkiteollinen tuotanto – taitelijoiden liikkuva kuva Suomessa 1982 – 1998.* Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.

Webster, John. 1996. *Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta.* Alustus AVEK:in, Yleisradion ja Suomen elokuvasäätiön dokumenttipäiville.

[http://www.taik.fi/elokuvantaju/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp] (Luettu 26.11.2010)

Wikipedia. 2011. Hakusana: Ethnofiction

[en.wikipedia.org/wiki/Ethnofiction] (Luettu 26.10.2011)

Wikipedia. 2011. Hakusana: Neljäs seinä

[http://fi.wikipedia.org/wiki/Nelj%C3%A4s_sein%C3%A4] (Luettu 21.11.2011)

Wikipedia. 2011. Hakusana: Teatteri

[<http://fi.wikipedia.org/wiki/Teatteri>] (Luettu 28.10.2011)

Wikipedia. 2010. Hakusana: Yhteisötaide.

[<http://fi.wikipedia.org/wiki/Yhteis%C3%B6taide>] (Luettu 07.12.2010)

Voimauttava valokuva. Maailman ihan tyttö-valokuvaprojekti.

[<http://www.voimauttavavalokuva.net/etusivu.htm>] (Luettu 28.10.2011)

Haastattelut:

Kalleinen, Tellervo. 18.04.2011. Helsinki. Litteroitu.

Kalleinen, Tellervo. 14.07.2011. Helsinki. Litteroitu.

Elokuvat:

7 Blind Women Filmmakers. 2008. Mohammad Shirvani. Mohammed Shirvani / Ro-yabeen Media

Archipelago Science Fiction. 2011. Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen. Production Company Firma Oy.

Elää ja Palaa. 2007. Iris Härmä. Guerilla Films Oy.

Declaration of Immorality. 2010. Marcin Koszalka. Ryszard Urbaniak / TVP, Ch. 1.

Jaguar. 1967. Jean Rouch. Les Films de la Pléiade

Maailmaa pelastamassa. 2005. Maija Blåfield. Kinotar Oy.

Making of Utopia. 2007. Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen. VIRT A productions.

Miesten vuoro. 2010. Mika Hotakainen ja Joonas Berghäll. Oktober Oy.

People in White. 2011. Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen. 3rd International Madness & Arts Festival (MAF), Haarlem.

Puolikas kokonainen. 2011. Martta Tuomaala. Tampereen Ammattikorkeakoulu.

Tähteläiset. 2003. Veli Granö. Filemo Ky.

Kuvalähteet:

Kuva 1

Unet on Kalliossa. [<http://www.teatteri-ilmio.com/index2.php?id=164>]

Kuvaaja: Matti Snellman.

Kuva 2

Maailman ihanin tyttö. [<http://www.voimauttavavalokuva.net/english/artikkelit.htm>]

Kuva 3

Synti – dokumentti jokapäiväisistä rikoksista [<http://www.kinotar.fi/image.php?id=145>]

Kuva 4

Naisenkaari.

[http://www.elokuvakontakti.fi/site/?page_id=9&lan=1&elokuva_id=372&laji=&list=ni_mi_up&bylang=]

Kuva 5

Tähteläiset. [http://www.reikareuna.com/reikareuna2010/?page_id=593]

Kuva 6

7 blind women filmmakers. [<http://www.asiapacificfilms.com/films/show/122-7-blind-female-filmmakers>]

Kuva 7

Transfiction. [<http://www.centreforscreenstudies.manchester.ac.uk/transfiction.htm>]

Kuva 8

Kuvakaappaus elokuvasta Jaguar

Kuva 9

Kuvakaappaus elokuvasta Archipelago Science Fiction

Kuva 10

Kuvaaja: Nina Forsman

Kuva 11

People in White. [<http://www.ykon.org/kochta-kalleinen/news/2011/01/10/people-in-white-in-docpoint-festival/>]

Kuva 12

People in White. [<http://www.ykon.org/kochta-kalleinen/news/2011/10/12/people-in-white-at-rome-film-festival/>]

Kuva 13

Making of Utopia. [<http://www.ykon.org/kochta-kalleinen/slideshows/utopia/pages/utopia06.html>]

Kuva 14

Maailmaa pelastamassa. [<http://www.kinotar.com/image.php?id=358>]

Kuva 15

Declaration of Immorality. [<http://www.dokweb.net/en/documentary-network/articles/koszalka-s-declaration-picks-up-award-in-karlovy-vary-1658/?tag=12>]

Kuva 16

Kuvaaja: Nina Forsman

Kuva 17

Kuvaaja: Anssi Rautio