



DOKUMENTIN TODELLISUUS

Toden elementit dokumentaarisessa videotaideteoksessa

“Mistä mä olinkaan puhumassa?”

THE CONCEPT OF REALITY IN DOCUMENTARY

Factual elements in the artistic documentary

“What was I talking about?”

ILONA LEHTONEN

Opinnäytetyön kirjallinen osuus
Tampereen ammattikorkeakoulu
Kuvataiteen koulutusohjelma
2014

TIIVISTELMÄ

Tässä tutkielmassa pohdin todellisuuden ja aitouden läsnä- ja poissaoloa dokumenttielokuvassa. Käytän tapausesimerkkinä videotaideteostani “Mistä mä olinkaan puhumassa?”. Teos on kahden erimittaisen kanavan muodostama installaatio, joka pyörii tauotta muuttaen kierros kierrokselta muotoaan.

Lähestyn aitouden kokemusta tekijän, katsojan ja päähenkilön kautta.

22 sivua

Avainsanat: videotaide, installaatio, dokufiktio, dokumenttaarisuus, todellisuus, autenttisuus, objektiivisuus, illuusio, eskapismi, toiseus, manipulointi, etiikka

ABSTRACT

In this study I ponder on the presence and the absence of reality in a documentary film. As an example I present my video art work “What was I talking about?”. The installed version of the work consists of two non-stop looping screens.

The study concentrates on the idea of real through the artist, the viewer, and the protagonist.

22 pages

Keywords: video art, installation, documentary, docufiction, reality, authenticity, objectivity, illusion, escapism, otherness, manipulation, ethics

DOKUMENTIN TODELLISUUS

Toden elementit dokumentaarisessa videotaideteoksessa

“Mistä mä olinkaan puhumassa?”

SISÄLLYS

<i>Tiivistelmä</i>	2
<i>1. Johdanto</i>	4
<i>2. Dokumentti: ikkuna todellisuuteen</i>	6
<i>3. Taiteellinen dokumentti</i>	7
<i>4. Rakennettu todellisuus</i>	10
<i>5. Toinen puoli totuutta</i>	13
<i>6. Totuuden politiikka</i>	16
<i>7. Henkilön luotettavuus</i>	17
<i>8. Johtopäätökset</i>	20
<i>Lähteet</i>	21
<i>Kuvaluettelo</i>	22



1. JOHDANTO

Tämä tutkielma on osa opinnäytetyötä, jonka toteutin Tampereen ammattikorkeakoulun kuvataiteen koulutusohjelmassa. Tässä kirjallisessa osuudessa tutkin, kuinka todellisuutta pyritään esittämään liikkuvan kuvan metodein. Tutkimus keskittyy dokumentaariseen elokuvaan nostaen tapausesimerkiksi opinnäytetyöni taiteellisen osan, kaksikanavaisen videotaideteoksen *Mistä mä olinkaan puhumassa?*.

Käyn läpi todellisuuden luonnetta videotäiteessä sekä yleisellä tasolla että tekijänä. Taiteellisessa osassa pyrin ohjaamaan teoksen, joka on vilpittömän kohteelle ja katsojalleen. Tutkielmani jatkaa prosessia

pohtimalla, onko todellisuuden tavoittaminen sellaisenaan edes mahdollista.

Teos ”Mistä mä olinkaan puhumassa?”

Mistä mä olinkaan puhumassa? (2014) on kaksikanavainen dokumentti 29-vuotiaasta Annasta, joka on koko elämänsä ajatellut olevansa jotenkin erilainen kuin muut. Dokumentti seuraa Annaa elämänsä käännekohdassa, kun ulkopuolisuuden kokemuksen syyt ovat viimein selittymässä ja löytämässä merkitystä tuoreen ADHD-diagnoosin myötä. Teos raottaa tarkkaavaisuushäiriöstä kärsivän arkea ja esittää henkilökohtaisen tulokulman aiheeseen. Itsesyytökset, vääristynyt

omakuva ja toistuvat vastoinkäymiset ovat yllättäen syrjäytymässä toiveikkaamman tulevaisuuden tieltä. Teos seuraa identiteetin lahoamista ja jälleenrakentamista Annan omien sanojen kuljettamana.

Installaation kaksi kanavaa pyörittävät kahta erimittaista videota, jotka synkronoimattomuuden takia muuttavat jatkuvasti teoksen luonnetta.

Rakenne

Luvuissa 2-3 kartoitan lyhyesti dokumentin käsitettä, historiaa ja asemaa. Sivuan myös perinteisen ja taiteellisen dokumentin rajanvedosta käytävää diskurssia asettaakseni oman teokseni kontekstiin sekä nykyaikaisen kentällä että dokumenttielokuvien historiallisessa jatkumossa.

Luvuissa 4-7 esitän alussa piirtämieni raamien sisällä näkemyksiä totuuden käsittelystä dokumentissa; kuinka se määritellään, koetaan, ja mitä eettisiä ongelmia siihen sisältyy? Luvussa 8 kokoon johtopäätökset aiemmin kirjoittamastani.

Ensisijaisena referenssinä käytän aiheeseen liittyvää kirjallisuutta alkaen Rudolf Arnheimin 30-luvun kirjoituksista ja jatkaen Eija Aarnion ja Patrik Nybergin toimittamaan Kiasman näyttelyjulkaisuun vuodelta 2012. Käyn läpi sekä dokumentin syntyyn vaikuttaneita henkilöitä että suomalaisia nykydokumentaristeja. Tutkimukseni koostuu vertailusta omien kokemusteni ja aineiston välillä.



2. DOKUMENTTI: IKKUNA TODELLISUUTEEN

Termiä ”dokumentti” käytti nykyisessä merkityksessään ensimmäisen kerran skotti John Grierson yhdysvaltalaisen Robert J. Flahertyn elokuvasta *Moana* (1926), jossa seurataan arkea Samoassa. Grierson kehitti dokumentille hyvin joustavan määrittelyn kutsuen sitä ”taiteelliseksi esitykseksi todellisuudesta”. (Aufderheide 2007, 3.)

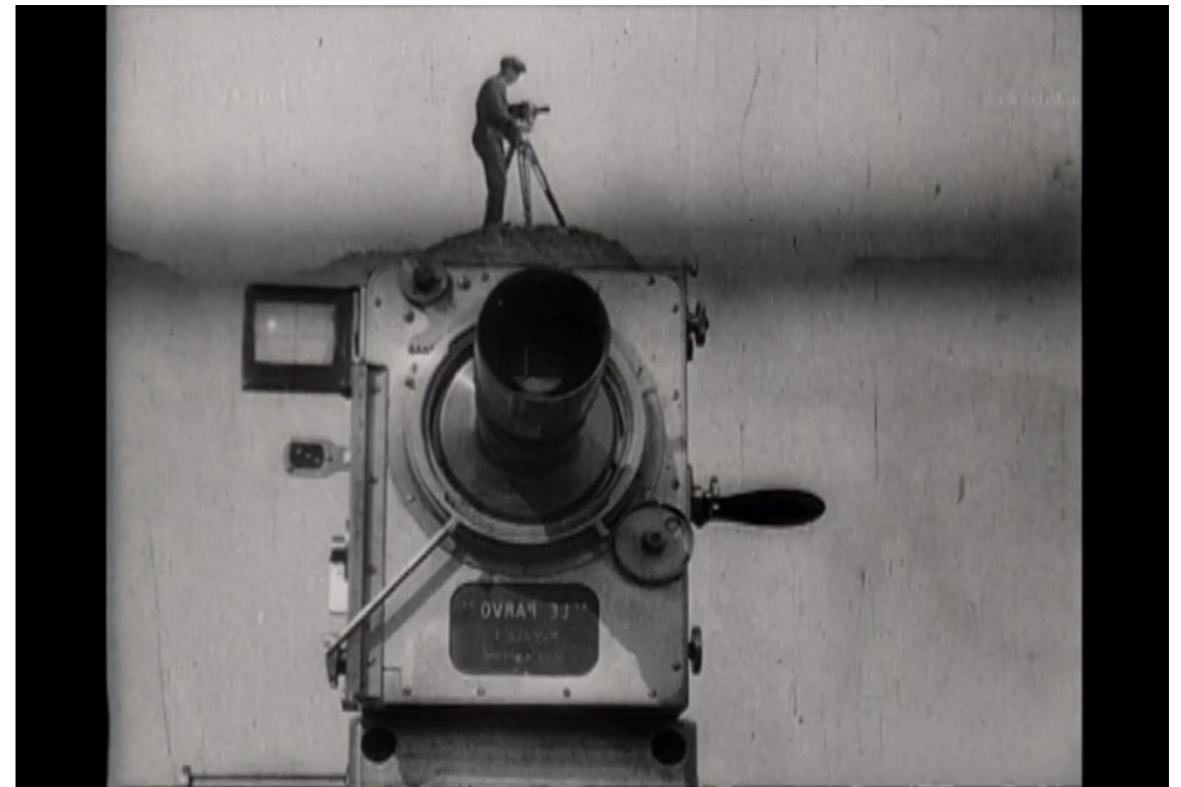
Nykyään dokumentilla on edelleen vahva rooli todellisuuden kuvaajana. Siihen liitetään siten oikeutetusti oletuksia aitoudesta ja alkuperäisyydestä. Juuri luotettavuus ja todenpitävyys ovat niitä ainutlaatuisia ominaisuuksia, joita dokumenteissa erityisesti arvostamme (Aufderheide 2007, 4-5). Informaation jakaminen onkin perinteisen dokumentin keskiössä. Toisaalta tietoa ja tunteita voidaan helposti manipuloida ohjaajan motiiveja tukeviksi.

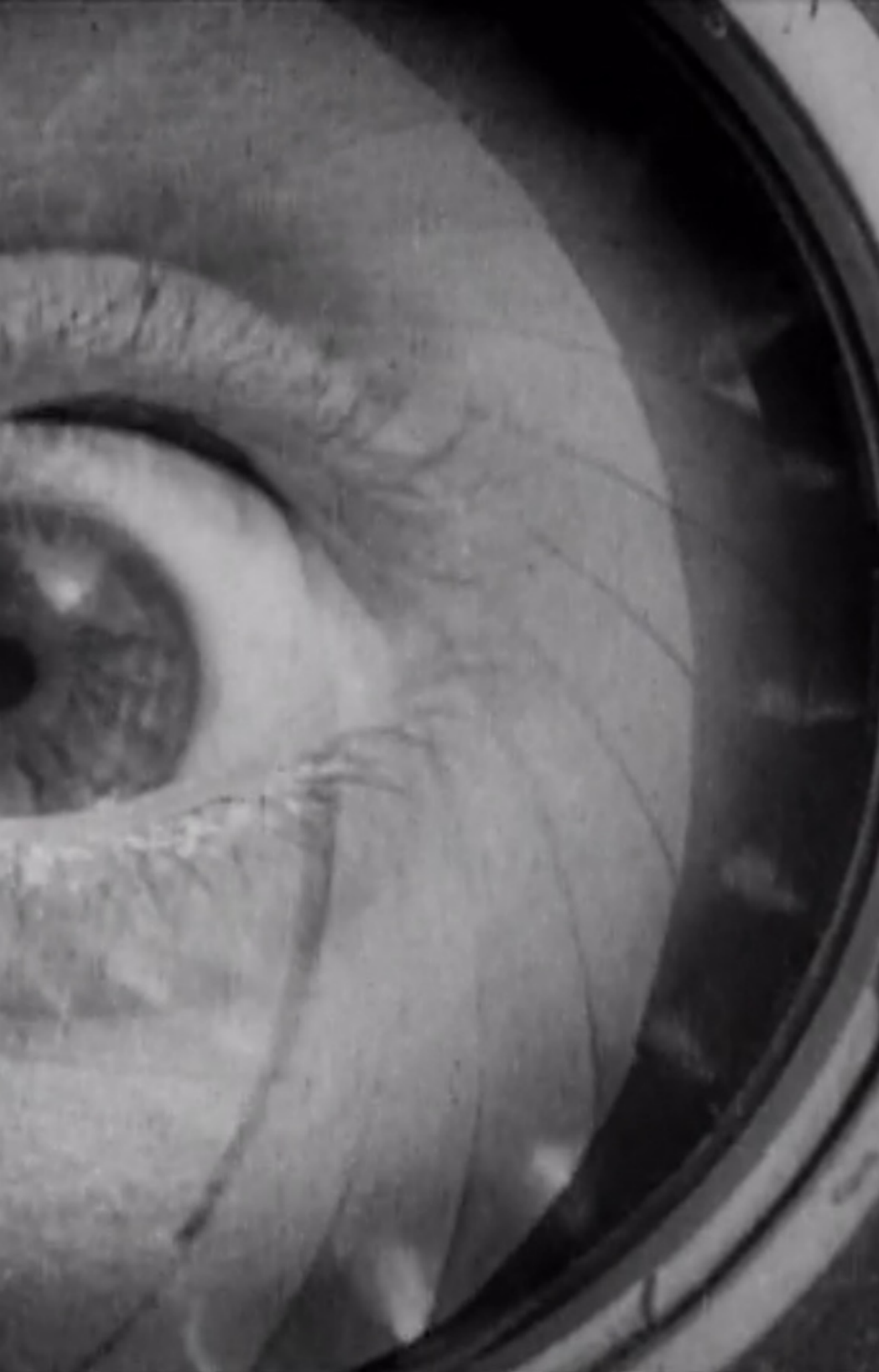
Video on valokuvan ohella erityisen vahvasti kiinni dokumentaarisuuden perinteessä, sillä näiden näennäisen rehellisten tallennusvälineiden ajatellaan tarjoavan kaunistelemattoman ”ikkunan todellisuuteen” (Aarnio & Nyberg 2012, 21). Nykykäsityksen mukaan dokumentti kuitenkin enemmän rakentaa todellisuutta kuin välittää sen koskemattomassa autenttisuudessaan (Aarnio & Nyberg 2012, 31). Ymmärrämme, että kamera tallentaa todellisesta tapahtumasta kuvan – ei tapahtumaa itsessään. Dokumentti on siis aina näkemys todellisuudesta; ei absoluuttinen totuus.

Elokuvateoreetikko Bill Nichols toteaa jokaisen elokuvan olevan dokumenttielokuva, sillä jopa mitä kummallisinkin fiktio kertoo sen tuotta-

neesta kulttuurista ja jäljentää siinä esiintyvien ihmisten näköisyyttä (Nichols 2001, 1). Jokainen taideteos on väistämättä aikansa tuote, ja juuri videossa vallitseva todellisuus näyttäytyy kenties suorimmin ja peittelemättömminkin kuin missään muussa tallenteessa.

Suhteellisuus ja verrannollisuus ovat elokuvan ytimessä. Asetettaessa kaksi otosta peräkkäin ne muodostavat käsitteellisen rinnastuksen, joka muuttuu heti, kun järjestystä vaihdetaan. On siis selvää, että dokumentin kohtaukset kommunikoivat enemmän kuin mitä ne sellaisinaan ovat. Liitämme näkemäämme omat tulkintamme, jotka muodostuvat henkilökohtaisista kiinnostuksen kohteistamme, elämäkokemuksesta ja kulttuurin heijastumista. Muodostuu ratkaiseva ero sen välille, mitä dokumentti kertoo denotatiivisesti (perusmerkitys, ”mitä on”) ja mitä konnotatiivisesti (assosiatiivinen sivumerkitys). (Rabiger 2004, 51.)





3. TAITEELLINEN DOKUMENTTI

Taiteen kautta voimme välillisesti kokea muiden ihmisten todellisuutta ja tuntee yhteyttä elämiin, tapahtumiin ja ongelmiin, jotka muuten jäisivät vieraiksi. Avaamme itsemme muille ihmisille ja heidän tilanteilleen löytäen samalla uusia tapoja katsella maailmaa. Tähän tarkoitukseen dokumentti on omiaan, mutta formaattina se on vielä nuori verratessa muihin taiteen muotoihin. (Rabiger 2004, 51.)

Dokumentti käsitteenä ja uutena taiteen alana alkoi muotoutua 1920-luvulla. John Grierson, Robert J. Flaherty ja neuvostoliittolainen Dziga Vertov väittivät kukin samoihin aikoihin sekä kertovansa totuuden että olevansa taiteilijoita. Yhdistämällä tosielämän kuvastoa taiteellisiin päämääriinsä he tavoittivat perustavanlaatuisen jännitteen, josta dokumentti koostuu. Toisaalta he törmäsivät dokumentin keskeiseen problematiikkaan: milloin taiteelliset päämäärät aiheuttavat konflikteja, milloin taas edesauttavat todellisuudesta kertomista? (Aufderheide 2007, 25-26.)

Vertov halusi kuvata elämää sellaisenaan, manipuloimatta todellisuutta. Vertovin metodi, *zhizn' vrasplokh*, eli kohteen kuvaaminen tämän tietämättä, vertautuu piilokameramaiseen kuvaustyyliin. Vertov ratkaisi näin kameralle esiintymisen ongelman, sillä piilotettu kamera ei tunkeudu paikalle ja siten muuta tapahtumien todellista kulkua. (Hicks 2007, 23.)

Vertovin metodin inspiroimana syntyi 60-luvun Ranskasta liikkeelle lähtenyt käsite *cinéma vérité*, (suom. totuuselokuva). Siihen aikaan



vallalla olleet etukäteissuunnitteluun, käsikirjoitukseen, lavastukseen ja haastatteluihin perustuvat dokumentaatiotavat hylättiin ja otettiin käyttöön kevyempi kamerakalusto, jonka kanssa saattoi helpommin päästä ennennäkemättömiin paikkoihin. Cinéma vérité -dokumentaristit kävivät ihmisten kodeissa, tanssilattioilla, esiintymislavojen kulisseissa, lakkolaisten keskellä ja mielisairaaloissa, kuvaten filmikaupalla mitä näkivät. (Aufderheide 2007, 45.)

Varhaisista dokumenteista monet ovat yhä esteettisesti tai draamallisesti ansiokkaita, kuten sittemmin kenties kaikkien aikojen ensimmäisenä dokumenttielokuvana pidetty Flahertyn *Nanook, pakkasen poika* (1922) tai Vertovin merkittävä kokeellinen teos *Mies ja elokuvakamera* (1929).

Dokumenttia – niin kuin elokuvallista ilmaisua kokonaisuudessaan – ei kuitenkaan otettu niin vain vastaan taiteen muotona. Elokuvateoreetikko Rudolf Arnheim ihmetteli jo 1930-luvulla korkeasti koulutettuja ihmisiä, jotka eivät pitäneet elokuvaa taiteena. Arnheimin mukaan elokuvan taiteellisia ansioita vastaan saatettiin argumentoida esimerkiksi väittämällä, ettei jokin sellainen voi olla taidetta, mikä vain jäsentää todellisuutta mekaanisesti. (Arnheim 1957, 8.)

Nyt 80 vuotta myöhemmin moni yleisö ja kriitikko menee yhä silminnähden hämilleen, kun dokumentaarinen video installoidaan galleriatilaan. Vaikuttaa keskeiseltä selvittää, onko esitys elokuva vai taideteos. *Mistä mä olinkaan puhumassa?* voidaan katsoa taiteen kentälle kuuluvaksi jo installointinsa puolesta. Kaksi näyttöä käyttämiseen, kotoiset tuolit ja sähköjohdot sekaisenaan lattialla ovat osa taiteellista kokonaisuutta. Silti teos istuu myös perinteisen dokumentin raameihin. Onko erottelu todella tarpeen tänä poikkitaiteellisuuden aikana, saati aina edes mahdollista?

Lokeroinnin ongelmallisuudesta huolimatta liikkuva kuva on kiistattomasti lunastanut paikkansa nykytaiteen kentällä. Videotaiteen runsaus ja suosio näkyy gallerioissa niin Suomessa kuin muualla. Myös dokumentin käsittelytavat ovat ajan saatossa moninkertaistuneet. Tutkija ja taiteilija lähestyvät samaa dokumenttia hyvin erilaiselta pohjalta. Taiteilija tiedostaa, ja kenties jopa korostaa, osuutensa havainnoijana, jonka valinnat ja tulkinnat ovat subjektiivisia. Taiteilija voi lähestyä aihettaan myös esimerkiksi pohtimalla, mitä jää tarkasteltavissa olevan materiaalin ulkopuolelle. (Aarnio & Nyberg 2012, 17.)

Vuosituhanen vaihteessa uusiokäsitteen *dokufiktio* käyttö alkoi levitä. Dokufiktiolla tarkoitetaan sananmukaisesti dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan yhdistelmää, jossa dokumentaariselta vaikuttavaan elokuvaan sekoittuukin fiktiivisiä piirteitä. Dokufiktio kallistuu enemmän henkilökohtaisuuteen ja yllättäviin näkökulmiin kuin historian kerrontaan tai yleiselle mielipiteelle hymistelylle. Siksi dokufiktio voidaan nähdä myös kritiikkinä perinteiselle elokuvan esittämiselle. (Aarnio & Nyberg 2012, 50.)

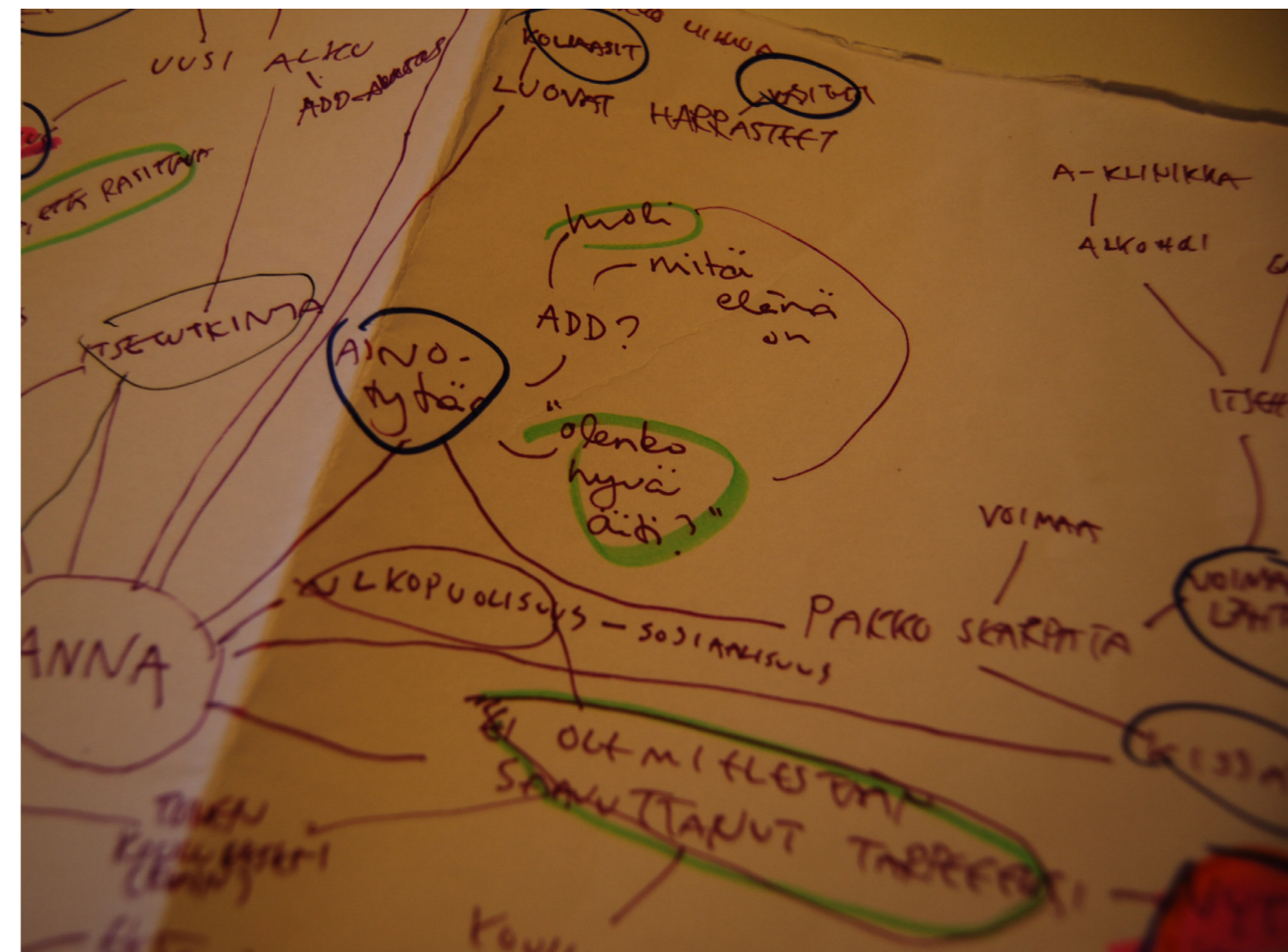
Vision sovittaminen todellisuuteen

Mistä mä olinkaan puhumassa? syntyi hyvin pienellä työryhmällä. Viidestä projektissa mukana olleesta tekijästä kentällä oli lisäksi mukana vain erillinen äänittäjä. Halusin käyttää pientä kuvausryhmää minimoidakseni häiriötekijät ja pitääkseni kuvausympäristön mahdollisimman vähän tavanomaisesta poikkeavana.

Dokumenttia suunnitellessani ei ensisijaisena päämääränäni ollut tieteellisen informaation välitys. Olin kiinnostuneempi yksityisen kokemuksen välittämisestä estetiikan ja henkilökohtaisuuden kautta. Pyrin tekemään yhdestä elämäntarinasta globaalisti koskettavaa; yksilöllisestä yhteisöllistä.

Tavoitteeni oli seurata päähenkilön arkea piirtäen henkilökuvaan niin dokumentaarisiin kuin fiktiivisiin menetelmin. Ajatukseni oli lähestyä aihetta arkipäiväisten tapahtumien kautta, mutta luoda todellisen ja epätodellisen rajapinnasta häilyvä.

Jouduin kuitenkin joustamaan paljon alkuperäisestä käsikirjoituksesta. Aikaa kuvata oli vain pari viikkoa, joten kattavasta seurantadokumentista oli lopulta lähes mahdotonta haaveilla. Huono sää, hankaluudet kuvauskaluston kanssa ja päähenkilön jatkuva sairastelu tuottivat ongelmia, jotka tekivät improvisaatiosta ja nopeista ratkaisuista välttämättömiä. En saanut kuvattua moniakaan suunnitelluista hetkistä ja paikoista, mutta kenties juuri sen vuoksi haastattelulle jäi enemmän aikaa ja verbaalinen kerronta syveni. Lopputulos jäljittelee dokufiktiivistä alkuajatustani vetoavasta tunnelmasta, joka huolimatta pyrkimyksistään raakaan autenttisuuteen käyttää hyväkseen myös manipuloinnin keinoja.





4. RAKENNETTU TODELLISUUS

Jokainen dokumentaristi joutunee muokkaamaan todellisuutta enemmän tai vähemmän. Sopiva manipuloinnin määrä on ollut keskeinen ongelma dokumentin alkuajoista asti. *Nanook, pakkasen poika* on hyvä esimerkki ansiokkaasta varhaisesta dokumentista, jossa on käytetty paljon taiteellisia vapauksia. Flaherty paitsi ohjasi päähen-

kilöään kuin fiktionäyttelijää myös pyysi tätä esittelemään tapoja, jotka eivät enää vastanneet inuittien nykyarkea, kuten metsästämään keihäällä tuliaseen sijasta. (Aufderheide 2007, 2.)

Kuvatessani päähenkilöäni Annaa pidin lähtökohtanani, että materiaali koostuisi ensisijaisesti seurantakuvasta ja olisi siten mahdollisimman todenmukaista. Myös haastattelut toteutettiin Annan kotona; ti-

lassa ja tilanteissa, jotka olivat hänelle luontevia. Kuvasin ainoastaan vallitsevassa valossa säilyttääkseni myös tätä kautta miljöön autenttisuuden.

Toiveeni oli päästä sisään Annan elämään ja välittää teokseen todellisuutta vastaava tunnelma. Samalla halusin tutkia autenttisen ja kuvitteellisen esityksen rajoja. Jouduin pohtimaan projektin aikana paljon sitä, onko realismissa pysyttäytyminen välttämätöntä toden kuvauksessa.

Dokumentin yhdessä tarinaa kuljettavassa kohtauksessa Anna tekee aamulla kiireisenä lähtöä töihin. Sinne tänne poukkoileva Anna toimii samoin kuin minä tahansa aamuna, ja kohtausta vastaa täysin todellista arkea. Tapahtuma on kuitenkin täysin lavastettu.

Samassa kohtauksessa Anna löytää puhelimensa jääkaapista. Hahmollinen Anna kertoo hukkaavansa puhelimensa jopa kymmeniä kertoja päivässä, mutta seurannan aikana tätä ei tosiasiallisesti sattunut. Halusin kuitenkin tällaisen Annan arjesta keskeisesti kertovan etsintätilanteen mukaan dokumenttiin, joten valitsin manipuloivani tapahtumien kulkua. Piilotin puhelimen jääkaappiin (oli joskus oikeasti löytynyt sieltä), kun Annan katse välitti. Kohtauksen hektisen tunnelman ja todellisen kiireen tunnun loimme asettamalla aikarajan, johon mennessä Annan tuli poistua asunnosta.

Vaikka videolla nähtävä materiaali on näyteltyä ja lavastettua, antavat hetket silti rehellisen kuvan joskus tapahtuneesta. Kuinka uskollisia lavastetut tilanteet ovat aitoutta tavoittelevalle dokumentille?

Päädyin tulokseen, että rakennettu, mutta arkea mukaileva materiaali oli tarpeeksi aitoa, sillä se ei vääristä totuutta eikä siinä mielessä valehtelee katsojalle.

Seurantamateriaali tuntuu äkkiseltään valmiiksi käsikirjoitettua tilannetta suuremmalta tavalla välittää tapahtumia. Toisaalta tilanne on aina rakennettu, kun kamera tulee paikalle. Pelkkä kameran läsnäolo tekee kokeneenkin esiintyjän olemuksesta helposti itsetietoisempaa ja vaikuttaa tämän presenssiin. Anna osasi olla erittäin luonteva kameran edessä ja puhui rehellisesti kuin päiväkirjalle, mutta keskustelumme menivät silti huomattavan usein syvemmiksi juuri silloin, kun kamera oli pois päältä. Toisinaan harjoitinkin vertovilaista tekniikkaa ja pidin kameraa käynnissä kuvattavan tietämättä.

Totuuskäsityksen paradoksaalisuus jälkituotannossa

Ilman tarkoitusperäistä manipulointiakin dokumentin faktisuus on kyseenalaista, sillä valmis teos on aina valintojen summa. Esimerkiksi se mistä kuvakulmasta tapahtumia tarkastellaan, mitkä kohtaukset sisällytetään ja kuinka kokonaisuus nivotaan yhteen ovat kaikki valintoja, jotka tähtäävät haluttuun kerrontatapaan, tunnelmaan ja tyyliin. (Lee-Wright 2010, 92.)

Vasta nyt jälkikäteen huomaan, että *Mistä mä olinkaan puhumassa?* on rakennetumpi kokonaisuus kuin sen tekovaiheessa ymmärsinkään. Haastattelukysymykset ovat harkittuja ja ohjaavat Annan ajatuksia ja vastauksia haluamaani suuntaan. Valmiit haastattelut jäsenin ja

käsikirjoitin draamallisesti tavoittelemani muotoon. Sisällytin teokseen sen, mikä mielestäni palveli parhaiten Annan tarinaa ja kuvasi hänen todellisuuttaan. Vaikka pyrinkin antamaan Annalle tilaa puhua omin sanoin, kokosin lopullisen kertojanäänän harkiten ja tahottomattanikin omien, rajallisten näkemysteni kautta siivilöiden.

Myös värimääritys ja musiikki manipuloivat tallennettua korostamalla tiettyjä tunnetiloja. Vastaavasti tietyt tunteet eivät ole sellaisenaan lainkaan läsnä, kuten hajut ja kinesteettiset aistimukset. Toisaalta elokuvalla on keinoja synnyttää synesteettisiä tunteita välineellistämällä näkö- ja kuuloaistit. Voimme kokea epäsuorasti kuinka pelko nostaa karvamme pystyyn tai jännityksen tunne kehitelee perhosia vatsaan. Osana katsomiskokemusta voimme siten jakaa henkilön ilot ja surut varsin kokonaisvaltaisesti.

Perinteisestä dokumentista poiketen halusin, että *Mistä mä olinkaan puhumassa?* näyttäisi visuaalisesti yhtä hiotulta kuin fiktiivinen elokuva. Koen visuaalisuuden tärkeäksi osaksi sekä tunteiden ja mielen tilan välittämisessä että kokemuksen vahvistamisessa. Ohjasin värimäärityä jopa fantastiseen suuntaan ajatellen tämän korostavan ADHD-henkilön haaveellista, sisäisesti dramaattista maailmankuvaa. Halusin toiveikkaista hetkistä hyvin lämpimiä ja vastaavasti ikävistä käänteistä hyvin kylmiä. Samalla kun korostan koettua tunteita eriytän raakakuvaa kauemmaksi elävässä elämässä vallinneesta näkymästä. Kumpaan suuntaan vaa'an tulisi kallistua, jotta lopputulos palvelisi eniten todellisuutta?





5. TOINEN PUOLI TOTUUTTA

Rudolf Arnheim pohti 30-luvun kirjoituksissaan ilmiötä, jota hän nimitti osittaiseksi illuusioksi (eng. *partial illusion*). Vaikka elokuva poikkeaa ratkaisevasti todellisesta elämästä, katsoja hyväksyy siinä esitellyn maailman luonnolliseksi. Arnheim käyttää ilmiöstä esimerkkinä näytelmää. Teatteriyleisö nauraisi, mikäli lavasteet kaatuisivat tai laukaus kuuluisi ennen kuin revolverin liipaisin vedettäisiin. Toi-

saalta mikä tahansa yleisö pitää itsestään selvänä, että huoneessa ei ole neljättä seinää. Tämä deviaatio todellisuudesta hyväksytään, sillä se on osa näytelmän teknistä toteutusta. Illuusio on siis vain osittaista. (Arnheim 1957, 24-25.)

Näytelmän lailla elokuva välittää osittaisen illuusion. Se jäljentää todellisuutta, mutta rajallisesti. Katsoja voi tietystä mielessä kuvitella olevansa samanaikaisesti kahdessa päällekkäisessä todellisuudessa:

sekä elokuvan maailmassa että omassaan. Hahmot ja tapahtumat ovat ymmärrettävissä samaan aikaan todellisiksi ja kuvitteellisiksi. Asiat ovat yhtäällä oikeita, toisaalla pelkkiä tallenteita tiedostoissa.

Katsojalle osittainen illuusio riittää, sillä myös tosielämässä tyydymme havainnoimaan ympäristöstämme vain välttämättömyydet. Satunnaiseen ihmiseen törmätessämme tarkkailemme tämän yleisilmettä, emme silmien väriä – pääpiirteet kertovat kaiken tarvitsemamme (Arnheim 1957, 29). Kenties juuri tästä syystä haluamme niin ahkerasti diagnosoida ja lokeroida myös itseämme – löytää paikan, johon kuulumme.

Hiljennetty kriittisyys

Tietynlaiseen illuusion viittaa myös käsite *willing suspension of disbelief* (suom. myötämielinen epäilystä pidättäytyminen), jota käytetään tiedostetusta todellisuuden unohtamisesta. Tässä ajattelussa yleisö omasta halustaan ohittaa mielessään välineen ja sen puutteet, jotta katsomiskokemus olisi mielekkäämpi. Katsojan on väliaikaisesti unohdettava ympäristönsä ja hyväksyttävä elokuvan kaksiulotteinen maailma todellisuudeksi nauttiakseen siitä täysin rinnoin.

Kirjallisuuskriitikko Norman N. Holland analysoi ilmiötä neurotieteellisten selitysten pohjalta. Kun kuuntelemme tai katselemme kertomusta, aivomme virittäytyvät vastaanottavaiseen tilaan. Samaa aikaan toiminnalliset yllykkeemme ikään kuin menevät pois päältä ja todellisuuskuvamme hämärtyy. Uskomme, sillä haluamme uskoa.

Altistuessamme mille tahansa esitykselle uskomme sen ensin ja vasta jälkikäteen joudumme tietoisesti ponnistelemaan ollaksemme uskomatta. (Holland 2008, 314.)

Nykytelevision viihdepainotteiset sarjat ja helposti pureksittava tosi-tv herättää paljon puhetta ja hermostusta. Toisaalta niin sanotun roskaviihteen huhutusta tyhmentävästä vaikutuksesta ollaan näreis-sään, toisaalta luontomme on taipuvainen eskapismiin. Ihmisen tietämättömyyttä käytetään elokuvissa myös yhtenä kognitiivisen vieraannuttamisen keinona. Haluamme antautua päämäärättömästi ohjelman vietäväksi ja vain nauttia.

Psykologian käsite *dissosiaatio* tarkoittaa kokonaisuuden osien eriy-tymistä toisistaan. Tällä voidaan tarkoittaa esimerkiksi voimakasta eläytymistä tai jonkin tunteen tukahduttamista. Juuri dissosiaation voimaan ja ihmisen empatiakykyyn luotan *Mistä mä olinkaan puhu-massa?* -installaatiossa. Kahdella kanavalla, jotka molemmat toistavat päällekkäisiä ääniä, halusin luoda todentuntuisen kokemuksen seka-vuudesta ja keskittymisen vaikeudesta. Viritän katsojalle mahdol-lisuuden ”ADHD-elämykseen”. Jää yleisön vastuulle päättää, kuinka syvälle siihen se haluaa antautua.



6. TOTUUDEN POLITIIKKA

Dokumenttiin ilmaisumuotona liitetään usein yhteiskunnallisuus ja poliittisuus, sillä sen tavoitteena on tavallisesti näyttää katsojalle jotakin, mitä tämä ei aikaisemmin ole voinut tai ehkä edes halunnut nähdä. (Aarnio & Nyberg 2012, 21.)

Perinteisen dokumentin tehtävä on kasvatuksellinen ja propagandistinen. Dokumentit auttavat meitä ymmärtämään maailmaa sekä omaa rooliamme siinä. Näkemämme muovaa ja ohjaa meitä julkisina toimijoina. Haluamme luottaa dokumentteihin lähteinä, jotta voisimme toimia oikein. (Aufderheide 2007, 4-5.)

Dokumentti kytkeytyy poliittiseen valtaan tiedon ja sen välittämisen kautta. Dokumentin yhteydessä puhutaankin totuuden politiikasta, eli siitä, kenen näkökulmasta aihetta lähestytään (Aarnio & Nyberg 2012, 22). Kuka oikeastaan on oikeutettu määrittelemään objektiivisen todellisuuden, kun subjektiivisuutemme tulee väistämättä väliin? Tieteenfilosofi Thomas Kuhnin mukailleen on mahdotonta tavoittaa ihmisestä riippumatonta todellisuutta, sillä havainnot ovat aina sidoksissa kulloiseenkin vallalla olevaan teoriaan, *paradigmaan*. Kun paradigma muuttuu, myös tutkittava todellisuus muuttuu (Kuhn 1962, 111). Siten tieto ja siitä johdettu totuus on valtaa, josta dokumentin kokoajalla on merkillepantava vastuu.

Tutkijan ja taiteilijan tavat työstää dokumenttia eroavat merkittävästi; taiteilijan motiivina ei ole tietämättömien valistaminen, eikä tämä voi ottaa kasvattajan roolia. Tavoitteena on ennemminkin vedota

katsojan omiin kokemuksiin, tunteisiin ja tulkintoihin, sekä luoda uusia merkityksiä ja vuorovaikutteista keskustelua. (Aarnio & Nyberg 2012, 22.)

Mistä mä olinkaan puhumassa? -dokumentin pyrkimys ei ole kertoa tutkimus- tai lääketieteelliseltä kannalta mitä on ADHD, vaan väläyttää diagnosoidun arkea, kokemuksia ja tunnemaailmaa. Teoksella pyrin havainnoimaan, miltä ulkopuolisuus tuntuu ja kuinka se ilmenee konkreettisesti.





7. HENKILÖN LUOTETTAVUUS

Dokumentin vaikuttavuus syntyy sen tarjoamasta mahdollisuudesta päästä sisään toisten ihmisten realiteetteihin. Dokumentin asettama näkökulma (eng. *point of view*) osoittaa, kenen kautta katsojaan pyritään vaikuttamaan emotionaalisella ja psykologisella tasolla. Tekijän puolestaan on omaksuttava keinot välittää näkökulmia, jotka ovat hänestä irrallisia. (Rabiger 2004, 64-65.)

Mistä mä olinkaan puhumassa? esittää yhden ihmisen kokemuksen perustavanlaatuisesta erilaisuudesta, joka ei ole oman tahdon alaista ja siten hallittavissa. Kuinka käsitellä luotettavasti tällaista todellisuutta, joka on arkipäivää vain marginaaliselle määrälle ihmisiä? Dokumentin perusolemukseen liittyy tiedon jakaminen jostakin sellaisesta, mihin tavallisesti ei ole pääsyä. Siinä mielessä koen tunteiden ja henkilökohtaisen kokemuksen välittämisen jopa välttämättömämpänä kuin neurologisten faktojen, kun tarkastellaan vaikkapa ADHD-potilaan yhteiskunnallista asemaa.

Myös dokumentaristi Iris Härmä nosti esiin yhteiskunnasta syrjäytyneen äänen teoksessaan *Hiljaisen talven lapsi* (2012). Hiljaisen tytön hiljaista ja pysähtynyttä maailmaa pyritään tavoittamaan erilaisin elokuvallisin tehokeinoin, kuten päällekkäisillä sekvenssikuvilla. Oman dokumenttini tavoin myös *Hiljaisen talven lapsi* antaa tytön kertoa tarinansa omin sanoin kertojanäänellä, ns. *voice-overilla*. Tavoitetaanko lopputuloksessa vahvemmin tytön maailma vai ohjaajan näkemys siitä?

TOIVO

epäonnistujan identiteetti

→ toivoa on
potentiaaleja on

↳ potentiaali
käyttöön

→ kaukaisen "haaveen"
toteuttaminen

KANGASTUKSISTA
KEITÄMME!

→ usko potentiaaliin

MINUUS

Mistä koostun?

Mitä on luonne (persoonallisuus?)
(jos kemikaaleilla muokattavissa)

Välähdyksen suomalaisen yhteiskuntaan sivullisen silmin esittää myös Virpi Suutarin *Hilton!* (2013). Keskiluokkainen elokuvaohjaaja on astunut itselleen vieraaseen maailmaan lähtiessään toteuttamaan dokumenttia Helsingin Herttoniemessä sijaitsevasta Nuorisosäätiön vuokratalosta "Hiltonista" ja siinä asuvista nuorista aikuisista. Kuvausryhmän vääristävä vaikutus on *Hiltonissa!* ratkaistu antamalla kamera myös päähenkilöiden omaan käyttöön, mikä lisää huomattavasti elokuvan todenmukaisuutta.

Mistä mä olinkaan puhumassa? nojaa paljon Annan kertojanaäneen, joten tuotettu näkökulma on vahvasti päähenkilön. Emme kuule

esimerkiksi lääkäreiden tai poikaystävänsä mielipiteitä heiltä itseltään. Teos pyörii Annan ajatusten ympärillä, joita en ole halunnut muovata tai sensuroida. Huolimatta yrityksistäni objektiivisuuteen suodattuu lopputulos tietenkin tekemieni valintojen läpi. Välissä ovat kysymäni kysymykset, valitsemani vastaukset, draamaa tukevat kuvat, musiikki ja värit. Viimeisenä katsoja luo henkilöstä oman representaationsa. Kohde pelkistyy psyykkiseksi fiktioksi (Aarnio & Nyberg 2012, 36).





8. JOHTOPÄÄTÖKSET

Totuutta tavoittelevassa dokumentissa ei voida tutkia kohdetta ennakkoasenteellisesti. Oikea ja välittämisen arvoinen totuus on kuitenkin tekijän päätös ja subjektiivisten tulkintojen lopputulema. Kulttuuriperimä, ympäristö ja henkilökohtaiset kokemukset värittävät näkökulmia, joista teokset syntyvät. Katsoja tulkitsee teosta edelleen tuottaen jatkuvasti uusia konnotaatioita. Totuuden käsite venyy ja muovautuu.

Koska kunkin katsojan henkilökohtainen historia peilautuu katsoomiskokemukseen, on *Mistä mä olinkaan puhumassa?* siten joka katsojalle erilainen elämys. Myös yksittäisen katsojan tulkinnat vaihtelevat, sillä vierekkäin pyörivät synkronoimattomat videot rinnastuvat kierros kierrokselta hieman eri tavalla avaten siten jatkuvasti uusia kulmia katsoa teosta. Ohjaajana en täten pysty kokonaisvaltaisesti määrittämään yleisön reagoitua tai tulkintojen sävyeroja siitä, minkä kerron totuutena.

Pidän objektiivisuutta ja rehellisyyttä tärkeinä, mutta myös henkilökohtaisuudella on omassa tekemisessäni yhtä suuri painoarvo. En toimi journalistin lailla vain informaation, vaan myös tunteiden välittäjänä. Työstän materiaalia omista lähtökohdistani sen sijaan, että yleisö tai ulkopuoliset odotukset ohjaisivat ainakaan merkittävässä määrin valintojani. Kun motiivina ei ole valistus vaan aiheen käsittely luovuuden kautta, katsotaan teosta taiteena.

Taide on arvokas väylä omien tunteiden käsittelyyn samaistumisen kautta. Rajallinen ymmärryksemme vallitsevasta todellisuudesta nostattaa yhä uusia kysymyksiä ilman vastauksia. Jos katsoja imeytyy mielessään sisään elokuvan todellisuuteen, onko tämän kuvitteleva maailma totta? Jos teos saa katsojan tuntemaan jotakin todellista, onko sen autenttisuudella merkitystä?

Mistä mä olinkaan puhumassa? vääristää todellisuutta ajallisesti ja kokemuksellisesti, sekä antaa päähenkilöstä vain viitteellisen kuvan. Jotakin hyvin todellista se kuitenkin tavoittaa. Dokumentti on olemukseni todiste: se osoittaa Annan persoonan kuten sen ulkopuolisena tarkkailijana havaitsin, sekä ennen kaikkea suuntani ja keskenkäisyyteni taiteilijana.

”Some truths are unpalatable and some realities regrettable, but nothing should be beyond the film camera’s unremitting gaze.” (Peter Lee-Wright 2010)

LÄHTEET

Aarnio, E. & Nyberg, P. 2012. *Tosi kyseessä: dokumentti nykytaiteessa*. Helsinki: Kiasma.

Arnheim, R. 1957. *Film As Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Aufderheide, P. 2007. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Hicks, J. 2007. *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. Lontoo: I.B.Tauris & Co Ltd.

Holland, N. 2008. *Spiderman? Sure! The Neuroscience of Disbelief*. *Interdisciplinary Science Reviews* 11/2008; 33: 312-320. Maney Publishing.

Kuhn, T. 2012. *The Structure of Scientific Revolutions: 50th Anniversary Edition*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lee-Wright, P. 2010. *The Documentary Handbook*. Abingdon: Routledge.

Nichols, B. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Rabiger, M. 2004. *Directing the Documentary*. Burlington: Elsevier.

Viitattut elokuvat:

Hiljaisen talven lapsi. Suomi 2012. Ohjaus: Iiris Härmä. Tuotanto: Guerilla Films Oy.

Hilton! Suomi 2013. Ohjaus: Virpi Suutari. Tuotanto: Filmimaa.

Mies ja elokuvakamera (Chelovek s kino-apparatom). Neuvostoliitto 1929. Ohjaus: Dziga Vertov. Tuotanto: VUFKU.

Moana. Yhdysvallat 1926. Ohjaus: Robert J. Flaherty. Tuotanto: Famous Players-Lasky Corporation.

Nanook, pakkasen poika (Nanook of the North). Yhdysvallat, Ranska 1922. Ohjaus: Robert J. Flaherty. Tuotanto: Les Frères Revillon.

KUVALUETTELO

s. 1, 12-13, 20 – Kuvia *Mistä mä olinkaan puhumassa?*-installaatiosta näyttelyssä. TR1 Taidehalli, Tampere.

s. 4-5, 10, 15-17, 19 – Pysäytyskuvia ja yksityiskohtia *Mistä mä olinkaan puhumassa?*-videosta.

s. 6 – Pysäytyskuva Dziga Vertovin elokuvasta *Mies ja elokuvakamera*.

s. 7 – Yksityiskohta Dziga Vertovin elokuvasta *Mies ja elokuvakamera*.

s. 8 – Pysäytyskuva Robert J. Flahertyn elokuvasta *Nanook, pakkasen poika*.

s. 9, 18 – Muistiinpanoja työprosessista.