



VALLATON

– kerronnan näkökulmia dokumenttielokuvan teossa

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö
Mediatuottaminen
Huhtikuu 2010
Minna Raitapuro

OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

Minna Raitapuro

Vallaton – kerronnan näkökulmia dokumenttielokuvan teossa

Huhtikuu 2010

27 sivua

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Mediatuottaminen

Lopputyön muoto: projektimuotoinen

Lopputyön ohjaaja: Pertti Näränen

Avainsanat: dokumenttielokuva, kerronta, talonvaltaus

Opinnäytetyöni tarkastelee dokumenttielokuvan kerronnan muotoutumista tekoprosessin tuloksena. Lähestyn aihetta oman kokemukseni kautta Vallaton-dokumentin toisena ohjaajana. Tarkastelen Vallaton-dokumentin tekoprosessia subjektiivisesta näkökulmasta ja käsittelen sitä intentionaalisen toiminnan tuloksena ottaen huomioon myös luovan työn luonteen ”tiedostamattomana prosessina”.

Analysoin opinnäytetyössäni sitä, miten oma kokemukseni dokumentin tekoprosessista rinnastuu alan teorioihin ja käytäntöihin. Käytän analyysin välineenä tunnettujen dokumenttielokuvateoreetikkojen lähestymistapoja dokumenttielokuvaan: Bill Nicholisin moodijakoa ja Carl. R. Plantingan ”ääniä”.

Asetan Vallaton-dokumentin historialliseen kontekstiin tutkimalla ja tarkastelemalla sen sisältämien kerronnan keinojen alkuperää ja muodostumista osaksi dokumenttielokuvan kerrontaa. Lopuksi vertailen Vallaton-dokumentin kerrontaa samasta aiheesta tehtyyn Vallattu!-dokumenttiin.

THESIS SUMMARY

Minna Raitapuro

Vallaton – narrative perspectives in documentary film-making

April 2010

27 pages

TAMK University of Applied Sciences

Media Programme

Area of specialisation: Media production

Type of Final Project: Project

Thesis supervisor: Pertti Näränen

Keywords: documentary film, narration, squatting

Abstract:

My thesis is about how narration in documentary film gets its form as a result of the film-making process. I approach the theme through my own experience as the co-director in a short documentary called "Vallaton". The documentary portrays a young girl's experience of the participation in house squatting on 1st of April 2008 in Jyväskylä.

I discuss the film-making process of the "Vallaton" documentary from a subjective perspective. The process is seen as a result of intentional action, but as it is a creative work by nature, "subconscious process" is also considered.

I analyze my own experience of the film-making process and its relation to film theory and conventions in the field. For analysing I apply the approaches of two well-known film theorists: Bill Nichols and Carl R. Plantinga. "Vallaton" is placed into a historical context and the origin of the elements in narration is examined. Finally, I compare the narration of "Vallaton" to another documentary dealing with the same subject.

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Alkuvaihe.....	2
2.1	Dokumenttielokuvan kaksi ulottuvuutta	2
2.2	Avoimena aiheelle	4
2.3	Sukellus Annan maailmaan	5
3	Kerronnan muotoutuminen	8
3.1	Dokumenttielokuvan konventioista lyhyesti.....	8
3.2	Elokuvallisuuden jäljillä	11
3.2.1	<i>Spiikki</i>	11
3.2.2	<i>Haastattelu</i>	13
3.2.3	<i>Valokuva</i>	13
3.2.4	<i>Äänimaailma</i>	14
4	Kokonaisuuden hahmottuminen	15
4.1	Tekoprosessin loppuvaihe	15
4.2	Nicholsin moodit	16
4.3	Plantingan äänet	19
5	Vallattu! ja Vallaton – sama tarina	20
6	Jotain uutta ja vanhaa	22
6.1	Pintakerrosta syvemmälle?	23
7	Lähteet	25

1 Johdanto

Opinnäytetyöni koostuu Vallaton-lyhytdokumenttiprojektista sekä kirjallisesta osasta. Kiinnostukseni dokumenttielokuvaa kohtaan on vahvistunut opintojeni edetessä erityisesti työharjoittelujakson aikana YLE TV2:n Dokumenttiprojektissa. Opinnäytetyöni on antanut oivan mahdollisuuden perehtyä tarkemmin dokumenttielokuvan tekoprosessiin niin käytännön tasolla kuin teoreettisestikin.

Vallaton on noin 10-minuuttiseksi suunniteltu lyhytdokumentti, jossa käsitellään Jyväskylässä 1.4.2008 tapahtuneen Polaari-talon (eli valtion Senaattikiinteistöt -liikelaitoksen) talonvaltauksen ja sen seurausten merkitystä yhdelle valtauksen osallistuneista nuorista. Lyhytdokumentin idea syntyi dokumenttiprojekti-kurssin aikana, jolloin opiskelijakollegani innostui siskonsa kertomuksista valtauksen seurauksista ja merkityksestä. Oma roolini projektissa oli olla toinen ohjaaja ja vastuullani oli projektin eteneminen ja osittain sisällön suunnittelu.

Opinnäytetyössäni kuvaan Vallaton-dokumentin tekoprosessia ainoastaan omasta näkökulmastani pitäen painopisteen vahvasti sisällössä ja sen muotoutumisessa. Tarkastelen työssäni seuraavia kysymyksiä: Mihin historialliseen kontekstiin Vallaton-dokumentti sijoittuu? Millaisia dokumenttielokuvan konventioita se kantaa mukanaan? Millaisia kerronnan elementtejä siitä on erotettavissa ja miten ne ovat muotoutuneet osaksi dokumenttielokuvan kerrontaa? Tuon mukaan myös luovan tekoprosessin näkökulman; osa kerronnasta syntyy ikään kuin itsestään, ”tiedostamatta”, kun taas osa kerrontaan liittyvistä valinnoista tehdään hyvinkin perustellusti. Tarkastelen myös sitä, miten Vallaton-dokumentti on muotoutunut sellaiseksi kuin se on? Onko valmiista dokumentista löydettävissä samoja ajatuksia, kuin minulla oli tekijänä sitä aloittaessani?

En ole jakanut Vallaton-dokumentin tekoprosessia useissa oppaissa paljon käytetyn lineaarisen jaottelun mukaan¹, vaan pyrin kuvaamaan tekoprosessin vaiheista ne, jotka ovat merkittäviä tämän työn kysymyksenasettelun kannalta.

Vallaton-lyhytdokumentti on suunniteltu esitettäväksi YLE TV2:n Dokumenttiprojektin ohjelmapaikalla osana Taideteollisesta korkeakoulusta ja Tampereen ammattikorkeakoulusta valmistuneista lyhytdokumenteista koostettua kokonaisuutta. Toivon mukaan se tullaan näkemään useilla lyhytelokuva- ja dokumenttielokuvafestivaaleilla.

2 Alkuvaihe

2.1 Dokumenttielokuvan kaksi ulottuvuutta

“A real documentary film is unique and universal, having several layers of abstractions. It stands the test of time and it gives room for the audience to read the subtext, which is very often more important than the text. To absorb all of this is an experience – emotional and cognitive at once. It is “a work of art”. And a work of art has a creator – a person or group of people – with particular ways of seeing the world and of conveying what they see to others”.²

Näin dokumenttielokuvan määrittelevät tuottajat Don Edkins ja likka Vehkalahti kirjassaan *Steps by steps* (Edkins & Vehkalahti 2008, 7). Heidän määritelmäänsä sisältyy myös useita dokumenttielokuvan ulottuvuuksia, joita tulen sivuamaan työssäni.

¹ Idea, synopsis, ennakkotutkimus, käsikirjoitus, valmistuvaihe jne. (Aaltonen 2006, 109)

² Todellinen dokumenttielokuva on ainutlaatuinen, universaali ja siinä on useita tasoja. Se kestää aikaa ja antaa tilaa yleisölleen löytää sen syvämerkitys, mikä on usein tärkeämpi kuin pintamerkitys. Tämän kaiken havainnointi on elämys – samalla kertaa emotionaalinen ja kognitiivinen. Se on taideteos, ja taideteoksella on sen luoja (yksi ihminen tai ryhmä), jolla on erityinen tapa nähdä maailma ja jakaa se. (Oma suomennos)

Dokumenttielokuvan määrittelyyn ovat vaikuttaneet elokuvateorian lisäksi yhteiskuntatieteellinen ja esteettinen keskustelu, tekniikan kehitys sekä dokumenttielokuvia tuottavat, levittävät ja esittävät instituutiot. Kuitenkin paljon siteerattu John Griersonin määritelmä dokumenttielokuvasta todellisuuden luovana käsittelynä ("creative treatment of actuality") on yhä ajankohtainen. Tähän määritelmään viittaavat monien tekijöiden joukossa myös Jouko Aaltonen (2006, 36) tuoreessa väitöskirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi* ja elokuvaleikkaaja Kimmo Kohtamäki (2001, 7) artikkelissaan *Elokuvallisuus ja dokumenttielokuva*. Oman haasteensa dokumenttielokuvan määrittelyyn ovat tuoneet myös dokumenttigenressä tapahtuneet muutokset (muun muassa lajityypin viiheellistyminen), joiden myötä on käsitteen määrittelyyn jouduttu paneutumaan entistä tarkemmin (Samola 1999, 2).

Dokumenttielokuvaa tutkineen Bill Nicholnsin mukaan dokumenttielokuvalla ei voida antaa yksiselitteistä määritelmää, sillä se on sumea käsite (fuzzy concept). Hän vertaa dokumenttielokuvan käsitettä "kulkuneuvon" käsitteeseen, sillä yhdenlaisen kulkuvälineen (auto) sijaan se viittaa hyvin laajaan kirjoon erilaisia matkustustapoja. Käsitteen sumeus johtuu myös Nicholnsin mielestä sen liikkuvuudesta. Se, mitä dokumenttielokuvalla ymmärretään, on muuttunut ajan myötä uusien konventioiden haastaessa edellisiä ja määritellen dokumenttielokuvan rajoja uudelleen. (Nichols 2001, 21) Palaan neljännessä luvussa Bill Nicholnsin ajatuksiin tarkemmin.

Tämän työn tarkoitus ei ole ottaa kantaa siihen, mikä dokumenttielokuva on tai miten se määritellään. Olennaista on kuitenkin pitää mielessä siihen sisältyvät kaksi ulottuvuutta: tekijän luova ilmaisu ja toisaalta suhde todellisuuteen. Rajaan myös opinnäytetyöstäni pois keskustelun dokumenttielokuvan suhteesta fiktion, todellisuuteen, journalismiin, taiteeseen ja totuuteen. Nämä dokumenttielokuvan määrittelyyn ja sen tehtäviin liittyvät näkökulmat ovat väistämättä läsnä aina lajityypistä puhuttaessa, mutta niiden tarkempi pohtiminen ei ole mahdollista tämän työn rajoissa.

Jouko Aaltosen mukaan suomalaiset dokumentaristit kokevat dokumenttielokuvan tekoprosessin maailman kohtaamisena, tutkimisena,

itsensä ilmaisemisenä sekä yrityksenä ymmärtää itseä ja maailmaa (Aaltonen 2006, 101). Käsittelen työssäni rinnakkain sitä, miten oma kokemukseni dokumentin tekoprosessista rinnastuu alan teorioihin ja käytäntöihin, sekä miten oma kohtaamiseni maailman kanssa on rakentunut havainnosta valmiiksi teokseksi.

2.2 Avoimena aiheelle

Aloittaessani Vallaton-dokumentin tekoprosessia sen esittämästä tapahtumasta, Polaari-talon valtauksesta, oli kulunut aikaa noin puolitoista vuotta. Lähtökohtana oli jo-tapahtuneen rekonstruointi mm. still-kuvien ja haastattelujen avulla. Alkuvaiheessa pyrin tietoisesti pitämään oman suhtautumiseni tapahtuneeseen mahdollisimman avoimena, sillä aihe innosti etsimään, penkomaan ja pohtimaan. Pyrin välttämään liian aikaista ”tuomiota” tapahtumasta tai tapahtumaan osallistuneiden toiminnasta (valtaajat, poliisi, kiinteistön omistajan edustaja), jottei oma mielipiteeni johtaisi elokuvaa sellaiseen suuntaan, josta täytyisi palata takaisin myöhemmin.

Projektin ollessa alussa olin utelias ja tahdoin tietää mahdollisimman paljon valtaajien ideologiasta, toimintatavoista ja arkielämästä. Olin kiinnostunut myös talonvaltaajien keskinäisistä suhteista, yhteisön toiminnasta, kommunikaatiosta ja heitä yhdistävistä tekijöistä. Siksi lähestymistapaani voi kutsua etnografiseksi, vaikka etnografisen dokumenttielokuvan käsite tuo mukanaan joukon sääntöjä ja määritelmiä, joihin Vallaton-dokumentti ei kuitenkaan lopulta sovi.³ Mitä pidemmälle taustatutkimus eteni, sitä paremmin ymmärsin, etten tulisi löytämään vastauksia edellä esitettyihin kysymyksiin valtaajien ajattelutavasta, motiivista ja ideologiasta. Sillä ei ollut olemassa yhtä ”valtaajien motiivia tai päämäärää”, vaan heterogeeninen joukko erilaisia henkilökohtaisia motiiveja ja päämääriä. (Mikola 2008, 86)

³ ”Etnografinen elokuva on refleksiivinen narratiivi, jossa antropologi kertoo kenttäkokemuksistaan sarjana havainnoituja kulttuurisia esityksiä, jotka paljastavat jotakin kulttuurista. Käytetyt menetit, taustalla oleva teoria ja myös tutkijan henkilökohtaiset lähtökohdat paljastetaan tässä tarinassa.” (Aaltonen 2006, 56)

Talonvaltaus luokitellaan Suomessa vastakulttuuriseksi liikkeeksi, johon on osallistunut useampia satoja henkilöitä, mutta mistään massaliikkeestä ei voida puhua. Vastakulttuuristen liikkeiden taustalla ovat kulttuuriset, poliittiset ja sosiaaliset tekijät. Näin ollen liikkeitä tarkastelemalla olisi kenties mahdollista kertoa jotain ”ajan hengestä” ja kehityssuunnista, jotka koskettavat yhteiskuntaa laajemminkin. (Mikola 2008, 86). Tähän ajatukseen kiteytyy myös minun pyrkimykseni: ehkäpä kertomalla tarinan vastakulttuuriseen liikkeeseen osallistumisesta voisin samalla tulla kertoneeksi jotakin yhteiskunnastamme?

Talonvaltaustapahtuman tarjoama asetelma oli dokumentin kannalta herkullinen ja siinä vaikutti olevan jopa koomisia piirteitä. Valtavan poliisijoukon hälyttäminen talonvaltauspaikalle pasifisteista koostuvaa nuorisjoukkoa varten vaikutti naurettavalta, olihan vallattu talo ollut tyhjillään jo pitemmän aikaa. Myös syytteiden nostaminen törkeästä vahingonteosta valtavine korvaussummineen oli erikoista, sillä yleisempi käytäntö Suomessa on tilanteiden selvittäminen osapuolten kesken neuvotteluteitse. (Sumuvuori 2008, 74) Yksistään tämä havainto ei vielä kuitenkaan tuntunut riittävältä lähtökohdalta dokumentin perustaksi. Koin mielenkiintoisemmaksi ja rakentavammaksi siirtää painopistettä enemmän siihen, miten valtaus itse asiassa tapahtui? Mitä valtaajat halusivat? Miksi heidät koettiin niin ”vaarallisiksi”, että pitkään tyhjillään ollut ja varastona toiminut rakennus tuli tyhjentää välittömästi? Oliko tapahtuman merkitys ennen kaikkea ideologinen? Miten valtaajat itse kokevat oman toimintansa? Saavutettiin ennennäkemättömällä poliisien väliintulolla ja sitä seuranneella median huomiolla sittenkin jotain? Nämä ovat monimutkaisia kysymyksiä, jotka halusin herättää katsojassa. Tässä kappaleessa kuvaamiini pyrkimykseen Vallaton-dokumentin sisällön suhteen viittaan jatkossa puhuessani intentiosta.

2.3 Sukellus Annan maailmaan

Luovuin talonvaltaajille tyypillisten asioiden etsimisestä ja kohdistin huomioni yhden valtaajan näkökulman ymmärtämiseen. Useiden samasta tapauksesta kertovien tarinoiden joukosta tuli valituksi yksi – mikä vapautti dokumentin tekoa. Monenlaisia tapahtumaan ja sen seurauksiin liittyviä näkökulmia ei tarvinnut tuoda esille, vaan dokumenttiin poimittujen asioiden valintaa hallitsi ja

rajasi niiden merkitys päähenkilöllemme Annalle. Hänen persoonassaan yhdistyy koskettavasti jatkuva innostus, aktiivisuus ja ”rajattomuus” yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen ja toisaalta hieman lapsenomainen ajattelemattomuus kääntäessään ajatuksiaan teoiksi ”paremman maailman puolesta”. Anna on myös valokuvaaja-kuvataiteilija, mikä vaikutti osaltaan hänen motiiveihinsa osallistua valtaukseseen.

Samaistuin Annaan nopeasti, mikä ruokki uteliaisuuttani tekijänä. Tahdoin tietää hänestä mahdollisimman paljon. En halunnut kuitenkaan tietoisesti ohjata häntä puhumaan tapaamisissamme jostakin tietyistä aiheista, sillä pelkäsin, että silloin johdattelisin itseäni lähemmäksi ennalta (tai edellisillä tapaamiskerroilla) muodostamaa mielikuvaa hänestä – ja tällöin jotakin olennaista voisi jäädä piiloon. Pysin pitämään kaikki aistini avoinna päähenkilölleni, hänen ajatuksilleen, maailmalleen ja tyyppilliselle iltapäivän teehetkelleen pienen sievän puutalon keittiössä. Myöhemmin oli helppo verrata dokumentin kuvaa Annasta siihen käsitykseen mikä minulla oli hänestä – ja siihen nojaten perustella tekoprosessin aikana tehtyjä valintoja.

Työryhmän ulkopuolella Vallaton-dokumentin oletettiin asettuvan valtaajien puolelle. Itse olin ohittanut vastakkainasettelun jo aiemmin kohdistuen mielenkiintoni Annan maailmaan ja hänen kohtaloonsa. Tiedostin alusta lähtien, ettei lyhytdokumentin tarkoituksena ollut syväluotaava analyysi talonvaltauksesta ilmiönä Suomessa, vaan yhteen tapahtumaan rajattu yhden valtaajan henkilökuva. Onnistuessaan se antaisi katsojalle mahdollisuuden oivaltaa, ymmärtää tai tuntea. Pysin herättämään kysymyksiä ja ajatuksia enemmän kuin tarjoamaan vastauksia tai välittämään valmista viestiä. Tämänkaltaisen lähestyminen sisältöä kohtaan painottuu myös vahvasti Aaltosen väitöskirjassa, sillä hänen mukaan useat suomalaiset dokumentaristit puhuvat elokuvan päälauseen sijaan elokuvan aiheesta, teemasta tai tekemisen tavoitteesta (Aaltonen 2006, 216–217).

Meillä on kyky simuloida toisen ihmisen ajattelua ja tunne-elämää omassa mielessämme. Tämä mahdollistaa empatian tätä kohtaan – hänen näkökulmansa voidaan tavoittaa ainakin jossakin määrin. (Bacon 2000, 191) Dokumenttielokuvan kautta katsoja voi ymmärtää aihetta paremmin kokemalla

emotionaalisesti jonkun toisen ihmisen maailman. Siinä piilee John Websterin mukaan dokumentin todellinen voima: ”..tämän voi asioiden todellista henkilökohtaista kokemista lukuun ottamatta saavuttaa vain elokuvan kautta.” (Webster 1996) Aristoteleen esittämässä merkityksessä samaistuminen on toiminnan kautta syntyvää myötäelämisen tai myötäkokemisen tunnetta, joka on mahdollista dokumenttielokuvassa samalla tavoin kuin fiktiossa (Aaltonen 2006, 212).⁴ Dokumentaarisisessa ilmaisussa ei elokuvamaailman yhtenäisyyttä ole kuitenkaan pidetty tärkeänä, vaikka samaistumisen näkökulmasta näkymätön kerronta ja elokuvan oma maailma voivat aiheuttaa voimakkaamman samaistumisen, kuin jos tuo tarinamaailma rikottaisiin muistuttamalla katsojaa säännöllisin väliajoin tuon maailman keinotekoisuudesta (Aaltonen 2006, 231).

Vallaton-dokumentin tekoprosessin edetessä katsojan mahdollista samaistumispintaa päähenkilöön pyrittiin lisäämään valitsemalla kuvamateriaalista ja haastatteluista sellaiset, joissa tunne olisi vahvasti mukana. Samaistumisen mahdollistaa Annan ajatus ”tehdä hyviä asioita”, joka päättyy siihen että hän joutuu kärsimään (ahdistava odottelu ennen oikeudenkäyntiä, syyte, pelko, sakkorangaistus). Jotta katsoja voisi kokea Annan tarinan samaistua siihen, oli häntä kuvattava läheltä: päästävä hänen maailmaansa. Tätä dokumentaristin suhdetta elokuvan päähenkilöön on kuvattu antropologiasta lainatulla käsitteellä emic/etic. Emic-näkökulmassa tutkija pyrkii saavuttamaan kohteen näkökulman, tarkastelemaan aiheen merkityksiä sisältäpäin, kun taas etic-näkökulmassa hän tarkastelee kohdettaan ulkoapäin omasta näkökulmastaan käsin. Dokumentaristit pyrkivät useimmin ensimmäiseen päästykseen sisään elokuviensa henkilöiden maailmaan (Aaltonen 2006, 196). Enkä minä ollut poikkeus.

⁴ Tämä koskee erityisesti draamallisia rakenteita noudattavia dokumenttielokuvia (Aaltonen 2006, 213)

3 Kerronnan muotoutuminen

3.1 Dokumenttielokuvan konventioista lyhyesti

Susanna Helken (2006) mukaan dokumenttielokuvan yhteys elokuvataiteen kehitykseen on jäänyt historiankirjoituksessa toissijaiseksi, vaikka dokumentaarinen elokuva on yhteydessä fiktiivisen elokuvan tyyliin ja ilmaisukieleen. Dokumenttielokuvassa ei ole syntynyt fiktiiviseen elokuvaan verrattavaa klassista Hollywood-kerrontaa, vaan sen tyyliuunnissa on kiteytynyt tekijöille ja aikakausille ominainen tapa nähdä todellisuus ja lähestyä sitä. Erilaiset kerronnan muodot eivät ole toisistaan irrallisia, vaan se siirtyvät lajityypistä toiseen. Tietoteoria ja siinä tapahtuneet muutokset ovat olleet keskeisiä vaikuttajia tyyliuuntien kehitykselle. (Emt., 52–54)

Elokuvan syntyessä 1800-luvun lopussa länsimaissa uskottiin teknologian kaikkivoipaisuuteen, objektiivisen tiedon mahdollisuuteen ja kamera nähtiin suorana pääsynä todellisuuteen. André Bazin viittasi objektiivisuuteen vielä puolivuosisikymmentä myöhemmin esseessään ”Valokuvan ontologia”: ensimmäistä kertaa alkuperäisen esineen ja sen representaation välillä ei nähty olevan muuta kuin toinen esine (Seppänen 2006, 152)⁵. Tämä vuosituhannen alusta juontuva ajatus objektiiviseen tiedon tavoittamisesta kameran avulla kulkee yhä dokumenttielokuvan mukana, vaikka sittemmin käsitys tiedon luonteesta on muuttunut (Webster, 1996).

1910–1920-luvulla dokumentaarisuus näkyi valkokankaalla ennen varsinaisia elokuvia esitettävänä lyhyinä uutiskatsauksina, joissa kuvattiin sotia ja rauhaa, kansojen välisiä konflikteja, suurkaupunkien katuelämää sekä kaukaisten ja eksoottisten alueiden ihmisiä ja elämää. 1920-luvulle tultaessa uudet filosofiset ajatukset taiteen vapaudesta heräsivät. Enää dokumentaarisuuden ei nähty peilaavan todellisuutta sellaisenaan, vaan sen tehtäväksi nähtiin rakentaa siitä omanlaisensa sommitelma. Merkittävin vaikuttaja dokumenttielokuvan näkemiseen persoonallisena taiteena ja tietoisena itseilmaisuna on

⁵ Alkuperäinen lähde: Bazin André 1983 (1945), Valokuvan ontologia. Suom. Leena Kirstinä. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.): Kuvista sanoin. Helsinki. Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 182-183

dokumenttielokuvan isäksikin siteerattu amerikkalainen Robert J. Flaherty. Hänen elokuvansa sijoittuvat tutkimusretkielokuvien perinteeseen kohottaen ne kuitenkin uudelle tasolle. Flahertyn elokuvissa kuvauksen kohteet olivat esiintyjä omaan todellisuuteensa pohjautuvassa tarinassa, jonka kertomiseen käytettiin fiktiivisestä elokuvan traditiosta lainattuja ohjaus- ja montasitekniikoita. (Helke 2006, 21)

Brittiläisen dokumenttiliikkeen perustajan John Griersonin aikakaudella 1930-luvulta eteenpäin dokumenttielokuvan tehtäväksi nähtiin yhteiskunnallisten epäkohtien paljastaminen ja kansan valistaminen. Dokumenttielokuva oli sidoksissa julkisen palvelun päämääriin ja tarpeisiin: sen tehtäväksi nähtiin erityisesti sosiaalidemokraattisen arvomaailman levittäminen kansalaisille. Kerrontaa luonnehti fragmentaarisuus ja suostuttelun retoriikka, jota toteutettiin ennen kaikkea kertojäänen avulla sen vakiinnuttua dokumenttielokuvan keskeiseksi ilmaisukeinoksi äänielokuvan tulon ansiosta. Dokumentaaleilla oli selvästi taiteellinen ulottuvuus, jolla ne erottuivat aikansa ajankohtaisfilmeistä ja uutiskatsauksista. (Hongisto 2008, 3)

Yhdysvalloissa syntyi 1960-luvulla *direct cinema* -lähestymistapa (englannissa *observational cinema*) vastareaktionä griesonilaiselle ”yksisuuntaiselle” tiedonannolle. Sen pyrkimys oli kuvata maailma sellaisena kuin se on kuvaushetkellä. Tapahtumiin puuttuminen tai niiden manipulointi oli lähes kiellettyä, koska näin elokuvan nähtiin olevan ”totuudenmukaisempi”. Tässä tyyliä luotetaan katsojan kykyyn löytää elokuvan keskeinen sisältö kameran kautta havainnoitujen tapahtumien kautta, joten kertoja-äänestä ja katsojan suorasta puhuttelusta luovuttiin. Tekniikan kehityksellä oli tähän mullistava rooli mahdollistaen kuvan kanssa synkronoidun äänen.

Samaan aikaan Ranskassa kehittyi 1950- ja 1960-luvuilla dokumentin uusi aalto, *cinéma vérité*. Toisin kuin *direct cinema*ssa, ohjaajat saattoivat puuttua kuvaustilanteisiin tai toimia tapahtumien käynnistäjinä. Tekijän tuli tietää aiheestaan mahdollisimman vähän ennen kuvauksia, jotta he säilyisivät ”avoimina” ja ”objektiivisina” kaikelle kameran edessä tapahtuvalle. *Cinéma*

véritén klassikoissa korostuukin tekijän ja kohteiden yhteistyö.⁶ (Helke 2001, 13) Painotuseroistaan huolimatta yhteistä näille 1960-luvulla syntyneille tyyllilajeille oli tekniikan kehityksen myötä esiinnoussut mahdollisuus käsivarakuvaukseen sekä työskentelyyn pienen ryhmän kanssa. 1980-luvulta lähtien dokumentin rakennettu luonne on tehty näkyväksi niin sanotuissa refleksiivisissä dokumenteissa. Tekijyyttä ei enää haluttu piilottaa, vaan tekijän läsnäolo ja elokuvan tekoprosessi tuotiin esille osaksi elokuvaa. (Helke 2001, 12) Oletus tallenteisiin sisällytetystä perimmäisestä totuudesta siirrettiin syrjään ja siirryttiin kohti totuuden ilmenemisen tutkimista (Hongisto 2008, 12). Näin ollen 1990-luvulle tultaessa dokumenttielokuvaa alettiin käsitellä yhä teoreettisemmista näkökulmista. Erityisesti Bill Nicholsin moodijaon myötä nousi esiin kysymys siitä, miten dokumenttielokuvat koostavat käsityksensä todellisuudesta. Hänen jakonsa viittaa siihen, miten tietoa tuotetaan ja käsitellään tiettyjen rajausten ja päämäärien puitteissa. (Hongisto 2008, 4)

Koko 90-lukua on luonnehtinut rajojen hämärtyminen fiktiivisten ja dokumentaaristen konventioiden välillä. Fiktiiviset ja dokumentaariset kerronnan keinot ovat sulautuneet yhteen tai niitä käytetään rinnakkain. Selvyyden, vakavuuden, selittämisen ja tarkkailun tilalle esiin ovat nousseet muun muassa subjektiivisuus, tyylin korostaminen, ironia ja huumori. (Helke, 2001, 21) Painopiste 2000-luvun keskusteluissa on siirtynyt kohti kokemuksen ja luovuuden kysymyksiä. Dokumenttielokuvaa on alettu tutkia elokuvallisuuden näkökulmasta, jolloin elokuvateoksen kommunikoima kokemus voi nousta kuvaamansa tapahtuman syitä ja seurauksia tärkeämmäksi. (Hongisto 2008, 5) Ei liene sattumaa, että nykyään uudesta dokumenttielokuvasta puhutaan ”luovana dokumenttina” (creative documentary). Tällä englanninkielestä lainatulla termillä viitataan nimenomaan sellaisiin dokumenttielokuviin, jotka korostavat pyrkimystä taiteelliseen ilmaisuun argumentaation sijaan. Termin käyttö on Suomessa vähäistä, mutta se on yleistynyt Euroopassa MEDIA-ohjelman myötä. Kuluvalla vuosikymmenellä esityspaikat ovat moninaistuneet

⁶ Esimerkiksi Ranskalainen päiväkirja (*Chronique d'un été*), Jean Rouch & Edgar Morin (1961)

museoiden, gallerioiden ja myös kaupallisten elokuvateatterien toimiessa nyt dokumenttielokuvien esityspaikkoina. (Samola 1999, 2)

3.2 Elokuvallisuuden jäljillä

Elokuvallisuudella viitataan dokumenttielokuvan yhteydessä pyrkimykseen tehdä ero luovan taiteellisen ja rutiininomaiseksi luonnehditun journalistisen tuotannon välille. Mielestäni edellä mainittu ”luova dokumentti” -termi viittaa samaan päämäärään. Dokumentaarisisessa ilmaisussa tarina-avaruudellista yhtenäisyyttä ei ole perinteisesti pidetty tärkeänä, vaan ei-diegeettiset eli elokuvan tapahtuma-avaruuden ulkopuoliset keinot, ovat olleet yleisiä (Helke 2001,18). Elokuvallisuuteen on alettu kiinnittää yhä enemmän huomiota. Elokuvallisuutta tutkineen Kimmo Kohtamäen (2001, 7) mukaan siihen sisältyy myös arvolutaus, sillä tekijät kokevat päämääräkseen ilmaisultaan elokuvallisen lopputuloksen.

Seuraavassa erittelen Vallaton-dokumentissa käytettyjä elokuvallisia keinoja tarkastellen niiden suhdetta dokumenttielokuvan konventioihin ja merkitystä osana Vallaton-dokumenttia. Lähtökohtana dokumentin teossa oli menneen tapahtuman esiintuonti, mikä edellytti arkistomateriaalin kokoamista. Vallaton-dokumentin tekoprosessin oppimistavoite oli tarinankerronnallinen: miten onnistua kertomaan tarina koskettavasti still-kuvien, lehtileikkeiden, äänen ja musiikin avulla. Elävää kuvaa tapahtumasta ei myöskään ollut käsillämme, joten päätimme rakentaa dokumentin kerronnan perustuen saatavilla olevaan materiaaliin. Myöhemmin dokumentin tyylin muodostuttua tietynlaiseksi, emme kokeneet erityistä tarvetta liikkuvan kuvan käytölle. Näin ollen voin todeta, että saatavilla oleva materiaali on osaltaan määrittänyt ja rajannut tämän dokumentin kerrontaa.

3.2.1 Spiikki

”There’s this commentary, the film is based on it. You no longer see the images”, kommentoidaan cinema veritén tyyliuunnan näyttäneen Jean Rouchin elokuvaa dokumentissa Jean Rouch – Premier Film. Kyse on vuonna 1947 valmistuneesta Jean Rouchin ensimmäisestä elokuvasta *In the Land of the Black Magic*, joka on kuvaus Songhai-, Zarma- ja Sorkoheimojen

hengellisistä rituaaleista Niger-joen varrella. Elokuva oli tuotantobudjetillisissa vaikeuksissa ennen leikkausvaiheen alkua, ja siitä editoitiin lopulta ohjaaja itseään shokeerannut versio. Jean Rouch – Premier Film dokumentissa ohjaaja Dominique Dubosc antaa Jean Rouchille mahdollisuuden luoda ensimmäiseen elokuvaansa uusi kommenttiraita alkuperäisen tilalle – ja dokumentin lopussa Rouch muuttaakin elokuvansa uudella spiikillään aivan toisenlaiseksi. Omaa alkuperäistä ideaansa noudattelevaksi.

Tämä esimerkki kertoo mielestäni jotakin hyvin olennaista spiikin merkityksestä kerronnan keinona. Perinteisessä dokumenttielokuvan traditiossa elokuvan tekijä kommentoi spiikin avulla kuvassa näkyviä tapahtumia, ja ohjaa siten katsojaa merkityksellistämään näkemäänsä. Kuva jää äänelle alisteiseksi, jolloin kuva voi saada alkuperäisideasta täysin päinvastaisia merkityksiä. Jouko Aaltosen mukaan (2006, 228) spiikin käyttöön suhtaudutaan suomalaisten dokumentaristien keskuudessa ristiriitaisesti: siinä nähdään mahdollisuuksia, mutta sitä pidetään myös vanhanaikaisena ja epäelokuvallisena. Spiikki itsessään on myös muuttunut uusien dokumenttielokuvan konventioiden myötä. Neutraalin kaikkietävän voice-of-god:n jälkeen spiikin käytöstä haluttiin irtaantua kokonaan *direct cinema* -liikkeen myötä, ja korostaa asioiden näyttämistä niiden selittämisen sijaan. Myöhemmin spiikkiin taas palattiin – tosin aiempaa henkilökohtaisempana. Nyt spiikkaaja saattoi olla elokuvantekijä itse omalla äänellään tai vaikkapa elokuvan päähenkilö. (Aaltonen 2006, 226)

Vallaton-dokumentissa käytetään viimeksi mainitun ”uudemman tradition” spiikkaustyyliä, jossa elokuvan päähenkilö kertoo tapahtumien kulusta. Innostuessaan itselleen tärkeistä asioista päähenkilö Anna tulee korostaneeksi tiettyjä kohtia ikään kuin itsestään: ”saisi vaikka kaikille taiteilijoille OMAN työhuoneen” tai ”mä nään tän talonvaltauksen enemmänkin sellaisena MIELENosottamisena”. Tämänkaltaisiin äänenpainotuksiin olisi vaikea pyrkiä tietoisesti kuulostamatta keinotekoiselta. Haastattelujen ja avoimien kysymysten avulla hankituista kommentteista on rakennettu tarinaa eteenpäin kuljettava elementti, joka luo suhteen katsojan ja päähenkilön välille.

3.2.2 Haastattelu

Haastattelun juuret dokumenttielokuvassa sijoittuvat 1970-luvulle, jolloin dokumenttielokuvan ilmaisuun syntyi niin sanottu puhuva pää -traditio. Tätä käännettä nimitetään subjektiiviseksi käänteeksi. Se kietoutuu totuuden käsitteen ja todistamiskulttuuriin muutokseen: nyt henkilökohtaiset kokemukset hyväksyttiin osaksi elämän esittämistä. Usein omaelämäkerrallisesta näkökulmasta tapahtuva esittäminen tapahtui tyyppillisesti nimenomaan rajaamalla henkilön kasvot kuvaan. (Hongisto 2008, 11) Dokumentaristi John Webster pitää haastattelun käyttöä eli ns. puhuvia päitä kuitenkin erittäin epäelokuvallisena kerronnan keinona ja sen yleisyyttä surullisena. Haastattelulla voi olla elokuvan kannalta tarinaa eteenpäin vievä merkitys tai se voi liittyä objektiivisuuden tavoitteluun, sillä haastatteleamalla eri tavalla asiasta ajattelevia ihmisiä voidaan saada aikaan näennäisen objektiivinen kuva aiheesta. (Webster 2006)

Objektiivisuuden tavoittelun sijaan haastattelulla pyrittiin Vallaton-dokumentissa mahdollisimman luonnolliseen oloiseen päähenkilön omaan kertojaääneen, joka luotiin valitsemalla haastatteluista halutut kohdat leikaten haastattelijan kysymykset pois. Päähenkilölle annettiin tilaa kertoa tapahtumien kulusta ikään kuin "itsestään". Tosin haastattelijana johdattelin häntä kertomaan vapaasti juuri niistä seikoista, jotka koin olennaisiksi dokumentin kannalta: eli Annan tuntemuksista ja kokemuksista valtauksen eri vaiheissa, motiiveista osallistua valtauksen sekä sen seurausten merkityksestä hänelle. Pyrin tietoisesti mahdollisimman avoimiin kysymyksiin, jotta mahdollisuus säilyisi merkityksellisten, mutta ennalta-arvaamattomien asioiden esiintulolle.

3.2.3 Valokuva

Keräsimme suurimman osan Vallaton-dokumentissa käytetystä kuvamateriaalista päähenkilöltä itseltään, sillä tahdoimme tehdä henkilökuvasta mahdollisimman paljon kohteensa näköisen. Samalla pyrimme hienovaraiseen viittaukseen Annasta valokuvaajana (mikä toistuu myös äänimaailmassa). Valokuvamateriaali oli teknisesti pääasiassa korkealaatuista, mutta tyyllisesti hyvin vaihtelevaa ja monisävyistä. Näin ollen kuvia käsiteltiin mm. muuttamalla sävyjä yhtenäisemmiksi tai jopa värikuvista mustavalkoisiksi, jotta

kokonaisuudesta muodostuisi selkeämpi ja eheämpi. Kuvia ei kuitenkaan pyritty silottelemaan tai muokkaamaan järjestelmällisesti tietyn tyyliksi, vaan ajatuksena oli luoda rosoisuuden ja huolettomuuden vaikutelma. Sama idea rosoisuudesta näkyy myös animoidussa Jyväskylän kartassa, johon on ympyröity Polaari-talon paikka.

Leikkausvaiheen alkaessa dokumenttiin suunniteltuja kuvia jouduttiin jättämään pois tai vaihtamaan, sillä spiikkiin yhdistettynä ne saivat ei-toivottuja sivumerkityksiä. Esimerkiksi kuvassa näkyneet rauhanomaiseen mielenosoitukseen osallistuneet henkilöt olisivat muuttuneet epäjärjestyksestä aiheuttaviksi ”muiden maineen pilaajiksi” yhdistettynä tiettyyn haastattelun kohtaan. Koska näin ei todellisuudessa ollut, oli kuvallisia ratkaisuja mietittävä uudelleen. Kuvien valintaa ja järjestämistä ohjasi pyrkimys kerronnan etenemiseen vuorotellen äänen ja kuvan kautta. Spiikin ollessa tärkeä informaation lähde, kuvien avulla pyrittiin konstruoimaan päähenkilön tunteita ja tunnelmia kussakin valtauksen vaiheessa. Dokumentin alkuvaihetta luonnehti innostus ja keveys päähenkilön lähtiessä mukaan valtaukseseen, kun taas loppua epävarmuus, pettymys ja haikeus valtauksen ikävien seurausten myötä. Tunteiden ilmaisussa ja herättämisessä lähikuvien käyttö oli oiva apu, sillä kasvojen ilmeet ovat katsojalle kuin läpinäkyviä merkkejä tunteista – ne luetaan tunteina (Hongisto 2008, 10).

Vallaton-dokumentin kerrontaa rytmittävä ja selkeästi eteenpäin vievä kuvallinen elementti on myös lehtileikkeiden käyttö. Ne toimivat ikään kuin tekstiplansseina: jakavat talonvaltauksen vaiheisiin, linkittävät aikahyppäykset toisiinsa ja toisaalta tuovat kontrastia päähenkilön ajatuksiin. Ne ovat myös todisteena siitä, että talonvaltaus on todellisuudessa ollut olemassa ja merkityksellinen.

3.2.4 Äänimaailma

Vallaton-dokumentin äänimaailma koostuu spiikin ohella musiikista ja tehosteista. Se pyrittiin rakentamaan mahdollisimman yksinkertaiseksi palvelemaan sisällön selkeyttä, sillä spiikin ollessa dokumentin kannalta keskeinen emme kokeneet erityistä tarvetta kylläisen äänimaailman

rakentamiselle. Toisaalta liika tehosteiden käyttö olisi voinut viedä huomiota sisällöstä sivuun. Sen sijaan kokeilimme pientä diaprojektorin ääntä muistuttavaa efektiä, joka toistuu vaihtelevassa rytmissä useasti dokumentin aikana. Sen merkitys kokonaisuuden kannalta on luoda ajatus siitä, että Anna ikään kuin esittelee tapahtumia diaprojektorilta heijastamiensa kuvien kautta. Diaprojektoriefektillä voidaan myös erottaa kuvista ne, joissa näkyy Annan katse (eli Annan ottamat valokuvat tai paikat, joissa hän on ollut fyysisesti läsnä).

Musiikki on Vallaton-dokumentissa tärkeä tunteita ilmaiseva ja kokonaisuutta yhtenäistävä elementti. Dokumenttia varten sävelletty musiikki on pää-asiassa ei-diegeettistä. Kolmen eri kappaleen teemoja on käytetty vaihdellen luomaan tai vahvistamaan kunkin kohdan tunnelmaa, antamaan aikaa katsojan ajatuksille ja toisaalta nivomaan kokonaisuutta yhteen.

4 Kokonaisuuden hahmottuminen

4.1 Tekoprosessin loppuvaihe

Ensimmäisten leikkausversioiden jälkeen Vallaton-dokumentti tuntui raskaalta ja päähenkilön, Annan, puhe loputtomalta. Dokumentista ei oikein tuntunut löytyvän tarttumapintaa, eikä sitä kautta tunnettakaan. Kuvia järjesteltiin ja ryhmiteltiin uudelleen keräten tyyliltään yhtenäiset kuvat nipuiksi luomaan jatkuvuutta. Annan puheen rytmi on luonnostaan nopeaa ja hän kuvailee tapahtumia monisanaisesti, mikä teki spiikin rakentamisen haastavaksi. Myös olennaisen hahmottaminen haastattelumateriaalista vaati kelailua edes takaisin – ja uusintahaastattelua. Toisaalta spiikin ei haluttu hallitsevan koko dokumenttia, joten sen määrää vähennettiin ja siihen luotiin taukoja. Näin kerronta keveni ja syveni yhtä aikaa, ja tarinan kannalta olennaiset asiat alkoivat nousta esiin. Kuten Webster huomauttaa, voi joskus yhden kuvan paikan siirtäminen muuttaa kohtauksen tylsästä vaikuttavaksi. Sitä miksi kohtaus alkoikin yhtäkkiä ”toimimaan” on useimmiten mahdotonta päätellä loogisesti. (Webster, 1996)

Ongelmakohtiin jouduttiin etsimään ratkaisuja pitemmän aikaa toisten kohtien lokshtaessa paikoilleen lähes itsestään. Erityisesti siirtymä vallattuun taloon dokumentin alussa oli leikkauksellisesti haastava, ja myös loppua muutettiin useita kertoja, kunnes se ”tuntui” hyvältä. Verratessani lähes valmista dokumenttia muistiinpanoihini dokumentin alkuvaiheesta havaitsin sen sisällön tiivistyneen huomattavasti. Dokumenttiin suunniteltuja yksityiskohtia oli karsiutunut pois, mikä palveli kokonaisuutta ja dokumentin lyhyttä muotoa.

Seuraavassa esittelen kaksi teoreettista lähestymistapaa dokumentin tapoihin tuottaa todellisuutta ja käsittelen Vallaton-dokumenttia niiden kautta kokonaisuutena.

4.2 Nicholisin moodit

Dokumenttielokuvan teoreettinen perusta nojaa elokuvateorioiden realistiseen traditioon, joka muotoutui 1960-luvulla semioottisen murroksen myötä. (Valkola 2002, 24) ⁷ Tähän asti elokuvaa oli pidetty tekijän itseilmaisuna ja uuden luomisena, mutta nyt se nähtiin pikemminkin todellisuuden jäljentämisenä tai tutkimuksena. Realistiseen perinteeseen viittaa myös amerikkalaisen elokuvateoreetikon Bill Nicholisin näkemys dokumenttielokuvasta. Siinä on keskiössä dokumenttielokuvan tehtävä väittää, selittää tai opettaa jotakin maailmasta.⁸ Bill Nicholisia pidetään yhtenä tärkeimmistä dokumenttielokuvan tutkijoista. Hänen luomat moodit ovat historiallinen jäsenyys niistä lähestymistavoista, joiden avulla luodaan kuva todellisuudesta. Niissä on myös mukana tekoprosessin läpinäkyvyyden näkökulma eli kysymys siitä, tuodaanko elokuvan tekoprosessi – tai osa siitä – katsojalle näkyväksi.

Nicholisin moodijako tarjoaa dokumenttielokuvaa kuvailevan käsitteistön, jonka avulla dokumenttielokuvista voidaan puhua. Ne eivät ole ehdottomia luokkia,

⁷ Elokuvateoriat jaetaan karkeasti formalistiseen ja realistiseen traditioon. (Hietala 1994, 9)

⁸ Susanna Helke ei pidä Nicholisin tapaan väittämistä, selittämistä tai opettamista dokumenttielokuvan oleellisimpina seikkoina, vaan korostaa asioiden näyttämistä. (Helke 2006, 198)

vaan moodien rajat ovat joustavia. Samassa elokuvassa voi yhdistyä piirteitä useasta hänen määrittelemästä moodistaan, vaikka yleensä joku moodeista on hallitseva. Nicholsin moodeja oli ensin neljä, mutta myöhemmin hän on täydentänyt niitä nykyiseen kuuteen moodiin. Suomalaisessa dokumenttielokuvakirjallisuudessa muun muassa Jouko Aaltonen ja Henry Bacon ovat käsitelleet niitä. (Aaltonen 2006, Bacon 2001) Heidän pohjaltaan olen tiivistänyt moodien pääpiirteet seuraavasti:

Selittävässä (ekspository) moodissa kerronnallinen rakenne etenee lineaarisesti. Kuvan rooli on alisteinen kertojaäänelle tai kuvatekstille, joka hallitsee kerrontaa puhuttelemalla katsojaa suoraan. Kertojaäänen tai kuvatekstin kautta syntyy myös elokuvan jatkuvuus, jolloin kuvan tehtäväksi jää äänen tukeminen kuvituskuvalla.

Havainnoivan (observational) moodin juuret ovat 60-luvun *direct cinema* -liikkeessä. Tekniikan kehityksen myötä yleistyi kevyt kamerakalusto, joka mahdollisti mm. kameran pääsyn ahtaisiin paikkoihin, käsivarakuvaamisen, äänen tallentamisen suoraan kuvaustilanteissa sekä pitkät otokset. Syntyivät dogmaattiset säännöt, joiden mukaan elokuvantekijän tehtävä oli tallentaa tapahtumia ”sellaisenaan”, ei vaikuttaa niihin ollenkaan. Kerronta onkin ikään kuin piilotettua: katsojalle luodaan illuusio paikallaolosta, ”kärpäsenä katossa” – vaikutelma. Tällöin katsojan tehtävä on selvittää elokuvan tapahtumien kautta elokuvan sanoma ja tekijän intentio.

Osallistuva (participatory) moodi painottaa edelliseen verrattuna elokuvantekijän roolia tapahtumiin osallistujana tai niiden käynnistäjänä. Tekijän intentio tehdään usein tässä moodissa katsojalle selväksi jo heti alussa (toisin kuin havainnoivassa moodissa). Kerronta rakentuu vastauksista ja reaktioista, jotka tukevat elokuvan keskeistä argumenttia tai ajatusta. Haastattelut ovat tärkeässä roolissa, sillä niillä todistetaan ja vahvistetaan elokuvan väitettä. Kuvalla on myös samankaltainen rooli olla todistusaineistona.

Refleksiivinen moodi ei pelkää näyttää tekijän asennetta ja siinä tehdään elokuvanteon prosessi näkyväksi. Asettamalla tekijä kuvaan illuusio eheästä elokuvamaailmasta rikotaan tietoisesti muistuttamalla katsojaa elokuvan

konstruoidusta luonteesta. Kerronnan kautta haastetaan dokumenttielokuvan konventioita ja herätetään tarkoituksella epäilyä katsojassa. Yhä edelleenkin tämä *cinéma vérité* perintö on elää keskustelussa dokumenttielokuvan totuudellisuudesta: ”Mitä enemmän katsojalle kerrotaan hänen katsovan vain elokuvaa, sitä lähemmäksi totuutta dokumenttielokuva yltää.”

Performatiivisessa moodissa on keskeistä asioiden esittäminen. Tyyli korostuu tässä moodissa ja sille on tyypillistä katsojan vieraannuttaminen perinteistä kerronnasta aivan uuteen suuntaan. Performatiivisessä moodissa keskiössä on subjektiivisuus, tunne ja kokemus.

Poettisen moodin kerronta etenee assosiaatioiden kautta. Tässä moodissa tunnetta korostetaan faktatietoa enemmän ja keskeiseksi nousevat tunteiden ohella tunnelma sekä impressio. Kuvakerronta on voimakasta ja musiikilla on tässä moodissa vahva rooli.

Mikään moodi ei ole kuollut ja kuopattu. Ne kaikki elävät yhä rinnakkain – jopa sekaisin yhden dokumentin sisällä ja parhaimmillaan ne ovat dialogissa keskenään (Bacon 2001, 37). Nicholsin moodija on kritisoitu dokumenttielokuvan kehityksen näkemisestä suoraviivaisena jatkumona, joka ei ota riittävästi huomioon elokuvien yksilöllisiä eroja (Aaltonen 2006, 87). Toisaalta moodijako on nähty arvottavana: uudemmat dokumenttielokuvan konventiot vaikuttavat moodijaon mukaan ”eettisesti paremmilta” kuin varhaisempiin traditioihin nojaavat kerronnan muodot. Nicholsin moodijaon on myös nähty yksinkertaistavan dokumenttielokuvan laajaa kehityskaarta, sillä se ei ota huomioon, että erilaiset tekemisen tavat ovat olleet läsnä jo dokumenttielokuvan kerronnan alkuaajoista lähtien. (Valkola 2002, 119)

Tarkasteltaessa Vallaton-dokumenttia moodijaon näkökulmasta siitä on löydettävissä selittävän-, osallistuvan- ja pienessä määrin myös performatiivisen moodin piirteitä. Kuvien käyttö todisteena (esimerkiksi lehtileikkeet tai kuvat tapahtumapaikalta), rationaalisuuteen vetoava retoriikka ja spiikin käyttö viittaavat selkeästi selittävään moodiin, joka tuntuu olevan vallitseva. Kuitenkin selittävälle moodille tyypillinen ”ulkopuolinen” spiikki (voice-of-god) on muuttunut subjektiiviseksi. Kuva Annasta on luotu myös suurimmaksi osin

hänen kanssaan yhteistyössä valituilla kuvilla, joten voidaan katsoa, että häntä kuvaavat taiteelliset valokuvateokset edustavat tietynlaista performatiivisuutta. Toisaalta siitä on erotettavissa myös osallistuvan moodiin piirteitä. Tämä näkyy intentioni sijoittumisesta dokumentin alkuun, (ajatus yhteiskunnallisen osallistumisen tärkeydestä) sekä haastattelun käytöstä ja siitä rakennettavasta kerronnasta.

4.3 Plantingan äänet

Carl. R. Plantinga on Nicholsin ohella toinen dokumenttielokuvan teoriassa paljon siteerattu teoreetikko. Hän ei luokittele dokumentaarisia lähestymistapoja Nicholsin tavoin historiallisesti, vaan tunnistaa kolme tapaa, joilla dokumenttielokuva puhuttelee katsojaa. Plantinga kutsuu näitä lähestymistapoja ääniksi. Kolme ääniluokkaa vastaavat kysymyksiin: Miten avoimesti dokumentti puhuttelee katsojaa? Tapahtuuko tämä näkyvällä vai peitetyllä arvovallalla ja missä suhteessa tyyli ja ilmaisu ovat esitettyihin todellisuusväitteisiin? Kuten Nicholsin moodijako, ei Plantingan ”äänet” ole myöskään selkeärajainen lähestymistapa. Äänet voivat olla yksittäisissä elokuvissa limittäisiä, mutta myös joku niistä voi olla vallitseva. (Helke 2006, 71)

Plantingan mukaan tekijän tapa puhutella katsojaa voi olla formaali (formal), avoin (open) tai poeettinen (poetic). *Formaali ääni* viittaa selittävään tapaan välittää katsojalle tietoa. Äänen sävyn ei kuitenkaan tarvitse olla vakava, vaan se voi olla myös ironinen, humoristinen tai poeettinen. Käytettyjen tekniikoiden pääasiallinen tarkoitus on kommunikoida fiktiivisen kerronnan tavoin kysymys-vastaus – rakenteen kautta. Formaalilla äänellä on myös yhteys Nicholsin selittävään moodiin. *Avoimeen ääneen* liittyy sen sijaan kysymysten esittämistä valmiiden vastausten sijasta. Tekijä tarkkailee, havainnoi ja tutkii jättäen katsojalle mahdollisuuden tehdä omia tulkintoja näkemästään. Tämä liittyy vahvasti direct cinéma ja cinéma vérité:n perinteisiin, mutta dokumentti voi olla ääneltään avoin myös muissa tyyliuunnissa. *Poeettinen ääni* viittaa puolestaan sellaiseen kerrontaan, jossa painottuvat tyyli, estetiikka ja ilmaisu selittämisen ja maailman tiedollisen havainnoinnin sijaan. (Helke 2006, 71).

Toisin kuin Nicholsin moodit, Plantingan ”äänet” eivät ole arvottavia. ”Äänellä” nähdään olevan kiinteä yhteys tekijään, mutta se ei tarkoita samaa kuin tekijän intentio. Dokumenttielokuva voi olla vahvasti moniäänistä, sillä jo pelkästään tekijän äänessä voi kuulua useita ääniä – tiedostamattakin (Aaltonen 2006, 94). Tekijä ei elä tyhjiössä yhteiskunnan ulkopuolella, joten dokumenttielokuva kertoo aina myös ympäröivästä kulttuuristaan. Kohteen ”ääni” voi myös kuulua vahvasti, mikä on tyypillistä henkilökuville (Aaltonen 2006, 204). Tämä on ilmeistä Vallaton-dokumentissa, jonka kerronnassa Annan konkreettisella äänellä on tärkeä rooli. Lisäksi dokumentissa on näkyvissä ”yleisön ääntä” edustavat lehtileikkeet, joiden huomiota herättävät otsikot pitävät sisällään tietynlaisia asenteita dokumentissa kuvattua tapahtumaa kohtaan.

Oman ”ääneni” määrittelyn valmiissa dokumentissa koen haastavaksi, sillä dokumentin ollessa valmistumisasteessaan on vaikea nähdä se ulkopuolisin silmin tietäen mitä siinä haluaisi nähdä, tai paremminkin minkä ”äänen” siinä haluaisi kuulla. Kuitenkin mikäli katsojassa herää ajatuksia hegemoniasta, yhteiskunnallisesta osallistumisesta tai vaihtoehtoisen hahmottamisesta, voin sanoa tekijän ääneni tulleen näkyväksi. ”On hyvä muistaa, että tekijä on aina osa elokuvaa, vaikka se ei aina olisikaan ilmeistä” (Fredriksson 2008, 35).

5 Vallattu! ja Vallaton – sama tarina

Vallattu! on 30-minuuttinen Joensuussa 2007 vuonna valmistunut dokumentti, josta löytyy hämmästyttävän samankaltaisia piirteitä Vallaton-dokumentin kanssa. Dokumenttien rakenne on samankaltainen: molemmissa kuvataan menneessä tapahtuneen valtauksen vaiheita kronologisesti. Tämä antaa mielenkiintoisen mahdollisuuden vertailuun sisällön näkökulmasta: mitä samankaltaisuuksia tai eroavaisuuksia kerronnallisten keinojen käytössä on dokumenttien välillä? Onko niistä löydettävissä samanlaisia ääniä? Mitä painotuksia on samasta aiheesta kertovilla dokumenteilla?

”Vallattu! on dokumenttielokuva Kulttuuribunkkeri-talonvaltauksesta Joensuussa 1989. Dokumentti kertoo kansalaisaktivismista, joukkovoimasta ja yhteisestä unelmasta, joka hautautui byrokratian syövereihin.”

Katsoin vertailukohteenani olevan Vallattu!-dokumentin tietoisesti vasta oman projektini loppuvaiheessa, sillä en halunnut antaa sille mahdollisuutta edes tiedostamatta vaikuttaa tuleviin valintoihini dokumentin suhteen. Siksi en voinut olla hieman pettymättä nähdessäni Vallattu!-dokumentin sisältävän välillä jopa sanatarkasti samoja aineksia oman työni kanssa. Ensimmäinen ajatus tekijänä oli tietenkin, että ”tämä on jo tehty”. Mutta mikäli samaa asiaa katsoo toiselta laidalta, oli sisältöjen samankaltaisuudessa myös jotakin huojentavaa. Ensinnäkin se toi aavistuksen siitä, että olin työssäni dokumentaarisen näkökulman jäljillä (vaikkei vertailu yhteen elokuvaan sitä välttämättä takaakaan) ja toisaalta tuttuus toi eräänlaisen varmistuksen sille, että olin tutkinut aihetta riittävästi.

Vallattu!-dokumentti lukeutuu Nicholsin moodijaon mukaan havainnoivaan ja osallistuvaan moodiin. Sen kerronta etenee vuorotellen haastattelujen ja tapahtumapaikalta kuvatun videomateriaalin välillä. Haastateltavaksi on valittu eri-ikäisiä ja eri ammattiryhmiä edustavia ihmisiä, jotka osallistuivat Joensuun kulttuuribunkkeri -valtaukseen. Tapahtuneesta oli kulunut aikaa dokumentin tekohetkellä lähes kaksikymmentä vuotta, mutta dokumentissa haastateltavat tuntuvat muistavan yksityiskohdat tarkasti. Vallaton on yhden valtaajan tarina, jossa katsojalle on pyritty jättämään tilaa samaistumiseen, kun taas Vallattu! -dokumentissa ääneen pääsevät useat haastateltavat. Sen materiaalina toimivat myös lehtileikkeet ja still-kuvat paikan päältä Vallaton-dokumentin tapaan. Lehtileikkeiden merkitys on siinä kuitenkin pienempi kuin Vallaton-dokumentissa, sillä niiden tehtävä ei ole kuljettaa tarinaa yhtä vahvasti eteenpäin vaan toimia lähinnä todistusaineistona.

Äänensävyltään dokumentit muistuttavat paljon toisiaan. Kummassakin on tutkiskeleva ja ihmettelevä ote, ja molemmissa painottuu diskurssi vapaan kulttuuritilan unelmasta. Vallattu!-dokumentissa ironiaa on myös käytetty hyväksi. Dokumentissa nähdään kohtaus, jossa valtaajat käyvät keskinäistä neuvonpitoa vakavina talon kohtalosta (valtaustilanteen ollessa käynnissä), kun kuvaan leikkautuu Joensuun kaupungin kirjelmä, josta on korostettu kohta ”Joensuu on hyvä kaupunki, yhdessä voimme tehdä sen paremmaksi”. Ironiaa sisältyy myös talossa sisällä kuvattuun materiaaliin, jossa valtaajat laulavat

sisällä talossa ”Poliisit on kivoja” yhden virkamiehen ollessa talossa sisällä seuraamassa tilannetta kädet tiukasti puuskassa. Vallattomassa samankaltainen tunne tulee hieman puolenvälin jälkeen, kun tarinassa on edetty poliisien väliintuloon asti. Kuvassa on juuri nähty miten usea poliisi raahaa päähenkilöä poliisiautoon ja heti perään leikattu lehtileikkeen otsikko muistuttaa, että: ”Professori olisi tarjonnut valtaajille vettä ja saippuaa.”

Myös musiikin käyttö dokumenteissa on hyvin samankaltaista: molempien dokumenttien alussa on käytetty teemaa, joka toistuu uudelleen lopussa. Se toimii muistutuksena siitä, että dokumentissa nähdystä tapahtuneesta huolimatta tilanne on säilynyt ennallaan. On mielenkiintoista havaita, että vaikka tapausten välillä on kulunut aikaa kaksikymmentä vuotta, näyttää tapahtumat lähes identtisiltä. Tunnelma molempien dokumenttien viimeisissä kohtauksissa on kaihoisa ja pettynyt. Vallattu! loppuukin seuraavaan toteamukseen: ”Sama tarve on itse asiassa vieläkin (...) se on kumma että tästä asiasta on väännetty kohta jo kolmekymmentä vuotta eikä mitään valmista tule”.

6 Jotain uutta ja vanhaa

Analysoimalla Vallaton-dokumenttia olen osoittanut miten ja millä tavoin sen esitystavat linkittyvät dokumenttielokuvan historiaan ja siinä tapahtuneisiin muutoksiin. Tarkastelemalla siinä käytettyjä kerronnan elementtejä niiden historiallisessa kontekstissa voin todeta, että sen kerronta kantaa mukanaan jälkiä varhaisimmista kerronnan konventioista aina tähän päivään saakka. Voidaan nostaa esiin kysymys siitä, onko kerronnan konventioiden teoreettinen tarkastelu ja oman työni purkaminen palasiin ylipäätään mielekäästä, kun elokuva on olemassa ja merkityksellinen vain niiden kokonaisuutena? Tai kun dokumenttielokuvan teon mielletään myös olevan intuitiivista ja luovaa toimintaa, jota teoreettinen ajattelu saattaa jopa häiritä? Kysymys lienee tekijäkohtainen. Kuten Aaltosen väitöskirjasta käy ilmi, kokevat suomalaiset dokumentaristit työnsä teoreettisen ajattelun hyvin eri tavoin (Aaltonen 2006, 114).

Plantingan äänet havainnollistivat dokumenttielokuvan tapoja puhutella katsojaa. Tarkastellessani omaa työtäni havaitsin sen olevan itse asiassa hyvin

moniääninen, vaikka dokumenttia hallitsee päähenkilön, valtaajan ääni. Käyttämäni Bill Nicholsin moodijako osoittautui myös mielenkiintoiseksi lähestymistavaksi dokumenttielokuvan tarkasteluun. Vallaton-dokumenttini lukeutuminen selittävään moodiin tuntui aluksi pettymykseksi jopa vanhanaikaiselta, johtuen todennäköisesti moodijaon tavasta arvottaa uudemmat esitystavat ylemmäksi. Mielestäni kerronnan ei kuitenkaan tarvitse olla ennennäkemätöntä kertoakseen jotakin koskettavasti. Tästä on oiva esimerkki dokumenttielokuvahistorian klassikko Alain Resnaisin lyhytdokumentti Van Gogh (1948), joka oli hänen uransa läpimurto. Van Goghin elämänvaiheista ”sisältä päin” kertovan dokumentin kuvakerronta perustuu pelkästään hänen maalauksiinsa ja selostusteksti hänen päiväkirjamerkintöihinsä⁹. Puoli vuosisataa valmistumisensa jälkeen dokumentti onnistui liikuttamaan, ja samalla se oli muistutus siitä, että tämänkaltainen still-kuviin perustuva lyhytelokuvan kerronta voi olla yhtälailla arvokas, kertova ja onnistunut kuin liikkuvaan kuvaan perustuva lyhytelokuvakin. Käytetyn tekniikan sijaan kyse on siis ennemminkin siitä, miten tarina kerrotaan. Kuten Kohtamäki muistuttaa: ”Todellisuudessa on kuitenkin vaikea eritellä ja määritellä niitä tekijöitä, joiden yhteisvaikutuksena elokuvallinen kokemus syntyy” (Kohtamäki 2001, 7).

6.1 Pintakerrosta syvemmälle?

”Alkuperäinen elokuvantekijän intentio auttaa häntä elokuvan muodon sekä tyylin määrittelyssä, ja näin vaikuttaa epäsuorasti sen sisältöön.” (Toni de Broomhead 1996, 9) Tekoprosessin imaistessa mukaansa kysymykset valmiin elokuvan tyylistä tai muodosta jäivät taka-alalle. Ne ovat syntyneet tekoprosessin aikana ikään kuin itsestään monien valintojen seurauksena, joihin ovat vaikuttaneet intention lisäksi muun muassa todellisten tapahtumien kulku (oikeudenkäynti käytiin kesken tekoprosessia), keskustelut tekijäryhmän kesken, päähenkilömme Annan palaute, saatavilla oleva materiaali, lyhytdokumentin suunniteltu kesto (noin 10 minuuttia) sekä tekniset ongelmat

⁹ ”Van Gogh” palkittiin Oscarilla vuonna 1949.

(kommunikoinnin hitaus työryhmän kesken, fyysiset välimatkat). Tekoprosessi on ollut eräänlaista neuvottelua, jonka tuloksena Vallaton-dokumentti on saavuttanut muotonsa. Tätä neuvottelua on käyty todellisten tapahtumien kulun kanssa, mutta samalla se on ollut neuvottelua kuvien käyttöoikeuksista, leikkauksen aikana syntyneistä merkityksistä ja tunteista. Keskeneräisen työn aikana en kiinnittänyt erityisesti huomiota dokumenttielokuvan teoriaan. Yksi idea johti toiseen ja kun jonkin asian esittäminen yhdellä tavalla osoittautui mahdottomaksi, etsittiin tilalle jokin muu keino. Jälkikäteen ajateltuna on tuntunut vaikealta nimetä lopulliseen muotoon johtaneita ratkaisuja – ne ovat syntyneet tunteiden, ideoiden ja sattuman yhdistäminä. Alkuperäinen ajatukseni on lopulta se, mikä on säilynyt samana koko tekoprosessin ajan.

Asettamalla oman työni historialliseen kontekstiin ja tarkastelemassa sitä analyttisesti olen oivaltanut paljon sellaista, mikä muutoin olisi jäänyt piiloon. Näin ollen uskon dokumenttielokuvakerronnan konventioiden tarkastelun vapauttavan tekijää sekä rohkaisevan häntä kokeilemaan ja luomaan uudenlaisia kerronnan muotoja. Jälkikäteen on helppo nähdä useita vaihtoehtoisia tapoja saman tarinan kertomiseen, mutta niistä muodostuisikin kokonaan toinen elokuva. ”Sen sijaan, että kerrottaisiin vähästä paljon kerrotaan paljosta vähän. Tai voi myös olla, että emme näe asioista, ihmisistä ja tapahtumista kuin pintakerroksen. Että näkemisestämme puuttuu yhteiskunnallinen ja filosofinen syvyys?” kirjoittaa YLE TV2:n Dokumenttiprojektin tuottaja likka Vehkalahti artikkelissaan *Tapahtumattomuuden merkityksellisyydestä* (Vehkalahti 2005). Vallaton-lyhytdokumentin vertaaminen alan ammattilaistuotantojen kanssa on vaikeaa, mutta yllä olevasta lainauksesta voi poimia sille keskeisen onnistumisen mittarin: ”Kertooko työni muutakin kuin siinä esitettyjen asioiden ja ihmisten pintakerroksen?” Ainakin se kertoo kuvatusta tapahtumasta jotakin sellaista, mihin muissa medioissa ei ole kiinnitetty huomiota.

7 Lähteet

Aaltonen, Jouko. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. 1.painos. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Bacon, Henry. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 792, Suomen Elokuva-arkiston julkaisuja. Helsinki: Tammer-paino.

Broomhead de, Toni. 1996. *Looking for two ways.* Højbjerg: Intervention press.

Cederström, Kanerva. 2003. Hetken ja sattuman kirjoitusta teoksessa *Käsikirjoittaminen.* (toim. Elina Hirvonen) Helsinki: Art House.

Edgins, Don & Vehkalahti, Iikka. 2008. Steps by steps. Cape Town: Jacana Media Ltd.

Fredriksson, Antony. 2008. Dokumenttielokuva intention ja mielikuvan tuolla puolen. Lähikuva 3/2008. Tampere: Kopio Niini Finland Oy.

Hietala, Veijo. 1994. Tunteesta teesiin johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Helke, Susanna. 2001. Esitettyjä totuuksia ja rakennettuja todistuksia. Teoksessa Dokumenttielokuva – todellisuuden luovaa käsittelyä. Toim. Eeva Kurki. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.

Helke Susanna. 2006. Nanookin jälki. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Hongisto, Ilona. 2008. Olen valmis lähikuvaan. Kasvot ja dokumenttielokuva. Lähikuva 3/2008. Tampere: Kopio Niini Finland Oy.

Kohtamäki, Kimmo. 2001. Elokuvallisuus ja dokumenttielokuva. Teoksessa Dokumenttielokuva – todellisuuden luovaa käsittelyä. Toim. Eeva Kurki. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.

Mikola, Elina. 2008. Toisenlainen tila on mahdollinen! Etnografinen tutkielma Helsingin talonvaltauksista. Sosiologian pro gradu tutkielma. Tampereen yliopisto, sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos.

Nichols, Bill. 2001. Introduction to documentary. Indiana University Press. Bloomington: Indiana USA.

Samola, Juha. 1999. Luova dokumentti. AVEK- lehti 2/99, 2.

http://www.kopiosto.fi/avek/avekin_toiminta/avek_lehti/fi_FI/arkisto (luettu 15.1.2010.)

Sumuvuori, Johanna. 2008. Vallan valtaajat. Teoksessa Talonvaltaus liikkeenä – miksi squat ei antaudu? Toim. Leo Stranius & Mikko Salasuo. Suomen Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura. Helsinki: Verkkojulkaisuja 19.

<http://www.nuorisotutkimusseura.fi/julkaisuja/talonvaltaus.pdf> (luettu 2.2.2010)

Valkola, Jarmo. 2002. Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.

Vehkalahti, Iikka. 2005. AVEK-lehti 1/2005.

http://www.kopiosto.fi/avek/avekin_toiminta/avek_lehti/fi_FI/arkisto (luettu 15.1.2010.)

Webster, John. 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta.

http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp (luettu 12.12.2009.)

Elokuvat:

Jean Rouch – Premier Film. (Dominique Dubosc, Ranska, 1991)

Joutilaat (Susanna Helke & Virpi Suutari, Suomi, 2001)

Katastrofin ainekset (John Webster, Suomi, 2008)

Vallattu! (Jaakko Kilpiäinen, Suomi, 2007)

Van Gogh (Alain Resnais, Ranska, 1948)