

# TUTTUUS LÄHTÖKOHTANA

*Dokumenttaarisuus fiktiivisessä teoksessani Asteri*



*Opinnäytetyö  
Elsa Trzaska  
Tampereen ammattikorkeakoulu  
Kuvataiteen koulutusohjelma  
2013*

# SISÄLLYS

- 1. Johdanto*
- 2. Asteri teoksena*
- 3. Oma koti elokuvan lavasteina*
- 4. Päähenkilönä ja rooleissa pariskunta*
- 5. Replikkittömyys ja voiceoverin käyttö*
- 6. Kerronnallisuus ja draaman kaari*
- 7. Dokumentaarisuus ja etäännyttäminen*
- 8. Lopuksi*
- 9. Lähteet*







# I. JOHDANTO

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

Henkilökohtaisuuksien käyttäminen ja kertominen teoksissa on minulle ominaista. Monet edellisetkin teokseni viittaavat vahvasti omaan henkilökohtaiseen elämään, ja mallina olen monesti käyttänyt itseni lisäksi kavereitani ja poikaystävääni. Oli siis luonnollista päätyä lopullisiin ratkaisuihin Asterin tekoprosessissa, joita seuraavan tutkivan pohdinnan päämääränä on avata. Samalla kun käyn läpi Asterin tekoprosessia, perustelen prosessin aikana tehtyjä valintoja ja pohdin teoksen henkilökohtaisuutta, sekä tutkin sen dokumentaarisia elementtejä. Tarkastelen teosta ikään kuin faktan ja fiktion rajamaastosta, omien tulkintojeni kautta.

Tällä tutkielmalla etsin siis fiktiivisen elokuvan ja dokumentaarisen elokuvan rajoja viitaten omaan lopputyöelokuvaani ja päätutkimuskohteeseeni Asteriin sekä lähdemateriaaliin. Tarkastelen miten ja millaisin elokuvallisin keinoin dokumentaarisuus ja fiktiiviset ainekset yhdistyvät Asterissa. Pohdin miten kohteena

oleminen, esittäminen ja lavastaminen suhteessa tapahtuvan todellisuuden havainnointiin on toteutettu.

Aluksi avaan Asteria teoksena, mitä elokuvani tutkii ja käsittelee. Kerron myös osin teoksen suunnitteluvaiheesta ja ideasta, ja kuinka se sai alkunsa.







## 2. ASTERITEOKSENA

Tutkimuskohteenani on loppuyöelokuveni Asteri. Asteri on noin yhdeksänminuuttinen, fiktiivinen lyhytelokuvamainen videoteos, joka kertoo tavanomaisen parisuhteen tarinan erään ihmisen näkökulmasta visuaalisia ja kokeellisia keinoja hyväksikäyttäen. Teos rakentuu tarinamaisen draaman ympärille vähäeleisin kohtauksin, huomaamattomasti edeten. Elokuva perustuu kahden ihmisen väliseen olemiseen ja kommunointiin, jossa merkitykset rakentuvat symbolien ja eleiden välisille yhteyksille. Teoksessa käsitellään puhumattomia ongelmia, näkyvää ahdistusta ja sisäisiä ajatuksia pienen pessimistisyyden, mustan huumorin ja visuaalisin keinoin.

Myöhempää pohdintaa ja läpikäyntiä varten, avaan teoksen tarinan synopsiksen muodossa.

Tyttö ja poika ovat parisuhteessa ja asuvat yhteisessä kerrostaloasunnossa. Parisuhteessa ilmenee huolia ja epäilystä. Poika tuo tytölle kukkia. Pariskunta ei tiedä kuinka reagoida tai käyttäytyä. Tyttö sulkeutuu kotiinsa, poika häipyy. Sisäiset tuntemukset alkavat näkyä ulospäin pieninä pilkkuina. Molemmat haluavat vielä olla parisuhteessa ja yrittää. Vanhat asiat ja ajatukset eivät silti katoa.

Elokuvakäsikirjoituksen idea, alkusysäys, josta koko prosessi lähtee liikkeelle, voi olla äkillinen oivallus, pitkällisen pohdinnan tulos, visuaalinen yllyke tai vain dialogin katkelma (Hyytiä, 2004, 11). Kun lähtökohtana on ollut oma muutto yhteiseen asuntoon poikaystävän kanssa, ja siitä syntynyt idea parisuhteen kaavamaisesta tarinasta, on prosessi ollut alusta lähtien olennainen osa, jossa teos kehittyy kasvaessaan kaikissa työn vaiheissa, joka tulee näkyväksi myös valmiissa teoksessa varsinkin itselle. Hyytiän (2004, 82) mukaan käsikirjoitus, ohjaaminen ja näyttelijäntyö ovat osakokonaisuutta, eivätkä ole olemassa toisista erillään.

Kuvakäsikirjoitus toimi hyvänä apuna kokonaisuuden hahmottamiseen ja toisaalta kommunikoimiseen toisen osapuolen kanssa. Ohjatessa oli helppo käyttää kuvia seuraavaksi kuvattavan kohtauksen tunnelman esimerkkinä. Tärkeää on ollut meidänkin keskinäinen vuoropuhelu poikaystävän kanssa ja ajatusten työstäminen yhdessä, sillä olen lähtenyt kirjoittamaan elokuvan voiceoveria, eli kertojan ääntä, omia luonnoskirjoja ja päiväkirjamaisia tekstinpätkiä apuna käyttäen. Luonnoskirjan piirustuksia käytin hyväkseni myös kuvakäsikirjoitusta tehdessäni, joka näkyy teoksen pysähtyneen oloisissa oloissa. Voisi jopa sanoa, että jonkinlaista muistojen muokkaamista ja pyörittelyä tapah-

tui myös kuvaustilanteissa. Lopulta oli vain mielikuva tapahtumista, jotka muuttuivat uusiksi kokemuksiksi kuvatessa.

En koe tämän tutkielman olevan katsojalle tärkeä loppuyöelokuvaa taustoittava tekijä, eikä sen lopullinen henkilökohtaisuus minulle ole relevanttia katsojalle tietää. Teos on lopulta sen verran yleistävä kuvaus parisuhteesta, jolloin jokainen katsoja voi peilata teosta omiin tai läheisensä kokemuksiin.



Mornings are not the best time for you.



I heard that canker sores also heal better by making out.



### 3. OMA KOTI ELOKUVAN LAVASTEINA

Olen kiinnostunut autenttisuudesta, ja minulle se onkin ominainen tyylikeino niin valokuvissa, kuin videoissakin. Se on myös huomattava dokumentaarisuuteen viittaava seikka elokuvassa. Helken (2006, 73-74) mukaan dokumentaarisen elokuvan autenttisuuden tyylin voi itsestään selvästi ajatella olevan realistista. Kuitenkaan valaisematon kuva ei ole aidompi tai suoremmin todellisuutta välittävä kuin valaistu. Kun sitoutuu dokumentaarisen esittämisen yhteen keskeiseen tehtävään, joka on autenttisuuden vakuuttaminen, nämä kiteytyvät eräänlaisiksi autenttisuuden tyylikeiksi. Autenttisuuden tyyli muodostuu elokuvallisista keinoista, jotka ovat lajityypin eri lähestymistavoille tai tyyliuunnille ominaisia. Teoksen sepitetty, fiktiivinen tarina kerrotaan dokumentaarisiin tyylikeinoin. Kun taas Aaltonen (2006, 167-169) puhuu autenttisuudesta fiktion ja dokumentin rajana. Dokumentti koetaan yleensä autenttiseksi taltioinniksi jostain todellisesta tilanteesta. Samalla dokumentti on kuitenkin subjektiivista ja tekijänsä näkemys. Autenttisuudella on tärkeä merkitys dokumenttia tehtäessä. Vaikka tilanteita lavastettaisiinkin, ei totuus saisi siitä kärsiä, vaan lavastamisella pyrittäisiin vain havainnollistamaan katsojalle jotain olennaista. Dokumenttielokuvan tekijän pyrkivät johonkin totuudellisuuteen, vaikka elokuvasa ei väitettäisikään olevan vain yhtä totuutta. Tärke-

ää kuitenkin on olla oikeudenmukainen dokumentin henkilöiden ja tilanteiden autenttisuudelle ja siinä piilee rajaveto esimerkiksi dokumentin ja fiktion välillä.

Minulle autenttisuutta tyylikeinona käyttävänä olikin ennemmin heti tiedostettu valinta käyttää oikeaa, alkuperäistä asuntoa, kuin rakentaa asunnon lavasteet studioon. Koska käytin kuvauksissa paikallaan pysyvä kameraa, en nähnyt tarpeeksi pätevää tai hyvää syytä siirtyä studiotiloihin. Autenttisella kotiympäristöllä hain kuitenkin ehkä todellisuuden sijaan ennemmin esteettisyyttä (kukkatapetti, asunnosta avautuva näkymä, vanhanaikaiset paksut ikkunalaudat ja korkea katto), sekä näyttelemiselle ja intiimille olemiselle tärkeää rauhaa ja tuttuutta. Vaikka lopputuloksen kannalta se on toisarvoista, tavaroiden ja huonekalujen siirtelystä, poistamisesta ja lisäämisestä huolimatta koti ja ympäristö olivat jokseenkin todellisia. Representaatio matkii todellisuuden havaittavia tekijöitä. Vaikka kuvaamista varten kaikki on aseteltu ja jopa lavastettu, meitä näyttelijöitä myöten, emme ole lavastuksissa, vaan omassa kodissa. Koen, että sillä oli suuri merkitys näyttelijäntyöhön. Siinä vaiheessa, kun päädyin kuvaamaan itseäni ja poikaystäväni, tuntui luontevalta, että saattoi vain olla omassa kotonaan, tutussa ympäristössä. Halusin, että käyttäytyminen kameran edessä olisi mahdolli-

simman normaalia, ei näyttelystä.







It's just so hard to get a connection to you because I feel you're always somewhere else.

# 4. PÄÄHENKILÖNÄ JA ROOLEISSA PARISKUNTA

Dokumentaarisuuden rajaa horjutetaan sillä, että minulla tekijänä on ollut idea tarinasta, johon olen hakenut aineksia olemassa olleista tapahtumista. Pääosan esittäjät eivät ole näyttelijöitä siinä merkityksessä, että he muuntuisivat täysin joksikin toiseksi. Voisi sanoa, että näyttelijöinä meidän historiallinen identiteettimme kietoutuu elokuvan henkilöhahmoihin. Asterissa tavallaan todelliset henkilöt esittävät oikeilla tapahtumapaikoilla omaan elämäänsä liittyviä tapahtumia tai jossa dokumentaariset elementit ja todellisuuden havainnointi yhdistyvät näytelyihin kohtauksiin. Myös Helken (2006, 45) mukaan lähestymistavassa dramaturgia, ohjaus, kompositioihin asettaminen ja historian taltiointi ovat erottamattomammin toisiinsa kietoutuneita kuin didaktisissa draamoissa tai dokudraamoissa. Päähenkilöt ovat todellisia ihmisiä, jotka näyttävät itseään. Tapahtumilla on yhteys heidän todelliseen elämäänsä ja ympäristöönsä. Jälkeenpäinkin ajateltuna, minulla jäi vahva tunne siitä, että oli vaikea tehdä eroa roolihahmon ja oman itsen välille. Kuvauspäivinä piti saavuttaa tietty energia. Himpun verran jotain muuta, mitä itse on. Näytellyn ja oman itsensä väliin jäi kamera. Oletuksena, että dokumentaarinen henkilö kaikissa tapauksissa ”näyttelee” itseään ja se, missä suhteessa tuo näytelmä eroaa hänen arkipäivänsä näytelmistä, jää hänen itsensä ja katsojan päänvaivaksi.

Ajatus näyttelijöistä elokuvassa olisi ollut teennäinen ja tunne olisi ollut pinnallista. Halusin myös mahdollisimman ”aitoja” ihmisiä. Joten jos en olisi päätenyt lopulliseen päätökseen näyttelemisestä, olisin varmasti silti mieluummin käyttänyt kaveria, tai ei-näyttelijää. Jälki on aivan erilainen. Samaa metodologiaa ja ajatusta komppaa myös sekä Lena Dunham Girls-sarjassaan, sekä 4 kuukautta 3 viikkoa 2 päivää –elokuvan ohjaaja ja käsikirjoittaja Cristian Mungiu. Hän kiteyttääkin hyvin Kalle Kinnusen kolumnissa Suomen Kuvalehdessä: ”(T)yylini syntyy tarinan pakosta ja siitä, mitä elämästä tiedän. --- Yleensä elokuvataide on tulkittua elämää.” (Kinnunen, 2013). Ei voi vain näyttellä, täytyy olla aitoa tunnetta ja omia kokemuksia, josta ammentaa näyttelemistilanteessa, sekä oikea toinen, jonka avulla tietää kuinka itse reagoi toisen tehdessä tietyllä tavalla. Myös kirjoitusvaiheessa oli helpompaa luoda mielikuvaa itsestäni ja poikaystävästäni, ja sitä kautta rakentaa tarinaa ja henkilöiden reagoitua. Joten kun meidän oleminen lopullisessa elokuvassa oli mahdollista, ei ollut syytä toteuttaa elokuvaa toisin. Hyyttiä (2004, 106) oivaltaakin hyvin, että käsikirjoitusprosessille on luonteenomaista, että jo ensimmäisissä versioissa tekijöillä on tarve lyödä lukkoon joitakin asioita, rajata käsiteltävä maailma ja siinä toimivat hahmot. Ai-

neiston pohjalta adaptaatiossa monet faktat perustuvat sopimukseen siitä, että ne ovat itsestään selviä asioita.

Ehkä myös taustalla ollut oma oletus ja ajatus siitä, että pariskunnan on helpompi ”esittää” pariskuntaa oli yksi syy, miksi oli helppo päätyä valitsemaan rooliin oma parisuhde. Ei tarvinnut miettiä kuinka pyrkiä olotilaan. Läsnaolo, vilpittömyys, avoimuus, heikkous tai rentous tulevat luonnollisesti seurustelukumppanin kanssa. Tarkoitus olikin vain olla tutun ihmisen seurassa ja vieressä, ja katsoa mitä tapahtuu, ilman turhia häiriötekijöitä (kuten muu työryhmä tai näyttelemisen tarve). Tarkoituksena videossakin oli hakea parisuhteesta olemista, ja tutkia kuinka käyttäytyy parinsa seurassa. Halusin minimoida epäaitouden, näyttelemisen ja väärät tunnereaktiot, ja taas toisaalta maksimoida kameran edessä olemisen luontevuus. Luontevuutta kameran edessä tuskin ammattinäyttelijältä puuttuu, mutta ehkä halusin nimenomaan oikeita ja aitoja reaktioita, en tiettyyn roolituksen muottiin kuuluvia ilmeitä.

Oli luonnollista olla tutun ihmisen kanssa hiljaa ja katsoa, mitä tuleman pitää, sillä suurin piirtein tietää kuinka itse toimii esimerkiksi ahdistuneena kotona, millä tuolilla istuu, mitä tuijottaa ja taas toisaalta kuin-



ka toinen siihen reagoi. Ulkopuolisen tuominen kotiin olisi ollut vierasta ja teennäistä, jopa outoa. Oli myös aikaa olla ja reagoida rauhassa. Koska kuvakalusto oli kolme viikkoa kotona olohuoneessa, kameran tuijottavaan olemukseen tottui, ja oli helpompi olla, kuin sitä ei olisikaan. Jollain tapaa voi ajatellakin, että kamera tuli käymään kotonamme parisuhteen keskelle, me olimme ja teimme asioita, mitä etukäteen oli sovittu. Vaikka täytyi näytellä esimerkiksi ”suuttunutta”, molemmat tiesi, millä tavalla itse on suuttunut toiselle. Emme näytelleet sanan varsinaisessa merkityksessä. Emme muuntautuneet joksikin toiseksi. Päähenkilöinä toimimme tilanteissa, kuten olisimme oletettavasti toimineet muutenkin. Heittäydymme tilanteisiin, jotka tunnistimme omaksi tavaksi ja todellisuuden mukaisiksi tilanteiksi. Joten vaikka esitti, näytteli sitä mitä oikeasti tekisi aidosti. Ikään kuin elokuvan kerronta tarkoittaa elämän ja maailman kuvaamista, todellisuudesta, myös itsestä, tehtyjen tarkkojen havaintojen omaperäistä ja näkemyksellistä tulkitsemistä (Hyytiä, 2004, 81).

Koko elokuvan kuvaustilanteet toivat ikään kuin mieleeni eräänlaisen henkilökohtaisen performanssin, jota teimme kahdestaan. Leikimme ja näyttelimme kutaquinkin itsenämme valmiiksi kirjoitetuissa kohtauk-

sisssa. Performanssi olemisen tunnustelusta. Performatiivisen dokumentaarin lähtökohta onkin paikallisuus ja henkilökohtaisuus, ihmisten yksityinen muisti ja maailmantulkinta kaikessa sirpaleisuudessaan ilman pyrkimystä suuriin ja kokoaviin kertomuksiin (Helke, 2006, 88). Vaikka käsikirjoitus on annettu viitteeksi, ei silti voi olla täysin varma, mitä lopulta kameran edessä käy. Kuitenkin meidän keskinäinen käyttäytyminen oli luonnollista ja aitoa, ja sattumille annettiin tilaa.

Tietyt tapahtumat, joita olen jäljitellyt luonnoskirjaan, sitten tapaillut käsikirjoituksen kautta lopulliseen videoon, ovat loppujen lopuksi jo niin erillään alkuperäisistä päiväkirjamaisista tapahtumista, ettei niiden voi sanoa olevan millään tavalla totta. Teoksen siirrosta muodosta toiseen, esimerkiksi kirjan muokkaamisesta elokuvakäsikirjoitukseksi käytetään nimitystä adaptaatio (Hyytiä, 2004, 11). Toki jotain samankaltaista tunnetta ja kuvastoa on myös lopullisessa teoksessa kuin alun mielikuvissa. Mutta alun ideasta, muistosta käsikirjoituksen, tarinan värityksen, näyttelemisen ja leikkauksen jälkeen on toivotonta pohtia koinko jotain samaa, kuin ”imitoimassani muistossa”.



I remember, about a year ago when we were in a café at that cold city and I had that short hair.







# 5. REPLIIKITTÖMYYS JA VOICEOVERIN KÄYTTÖ

Käytän tässä tutkielmassa englanninkielistä sanaa ”voiceover”, koska sille oli hankalaa löytää tarpeeksi kuvaavaa suomenkielistä sanaa. Voiceover on kuitenkin sanana käytössä myös suomenkielisessä termistössä. Se tarkoittaa tässä tapauksessa tyylikeinoa, jossa taustalla kuuluva ääni, kertojan ääni, kuuluu elokuvan yhteydessä, mutta ei tule kuvassa tapahtuvista tilanteista, vaan on erikseen liitetty elokuvaan.

Elokuvasa voiceoveri on rakaspäiväkirjamainen ja mahdollisimman autenttinen. Tässäkin tapauksessa repliikkien käyttö ja ennalta opettelu tuntuivat teennäiseltä ja epäaidolta keinolta, jonka vuoksi päädyin hyvinkin runolliseen taustalla kuuluvaan mietintään, sisäiseen ääneen. En kokenut dialogia tarpeelliseksi, sillä kuitenkin kaikki elokuvalliset keinot pyrkivät johdattamaan katsojan näkö- ja kuulohavaintoja muodostamaan mielikuvia, jotka jollakin tavoin palvelevat elokuvan kerrontaa, niin kuin Bacon (2010, 18) toteaa.


Voiceoveria käytetäänkin usein esimerkiksi dokumenteissa, mikä tuo taas Asteriin todenmukaisuuden viitteitä. Ääntä voi pitää jopa melkein totena, sillä siinä ei ole opetellun vuorosanan jäykkyyttä tai maneeria. Kertojääänen suhde katsojaan on kaikkitietävä, kommunikatiivinen, informatiivinen ja luotettavuuden vaikutel-

maan pyrkivä. Katsojaa ei pyritä tietoisesti johtamaan harhaan. Puhtaasti luonnoskirjasta kummunnut ajatus ja päiväkirjamaisuus myös kohottaa katsojan käsitystä siitä, että tämä on jonkun päiväkirjasta, siis totta. Katsojan on helppo uskoa kuultuun, dokumentaariseen ääneen, jos hänet on jo aikaisemmin kuvamateriaalin avulla saatu vakuutetuksi siitä, ettei ole mitään tarvetta epäillä faktaa fiktioksi tai arvuutteluksi, varsinkaan jos hän ei ole tietoinen käsikirjoitetun aineiston toteuttamisen prosessista. Hyytiän (2004, 104-105) mukaan spekulatiivinen olettamus, ensimmäinen harhaileva ajatus, voi teoksessa muuttua vähitellen ensin yleistyksen ja saatavilla olevan todistusaineiston mukaan perustelluksi, josta se merkityssuhteiden kautta muuttuu selkeäksi ilmaisuksi siitä, minkälainen kahden muuttujan suhde on toisiinsa. Seuraavaksi tämä asia on jo faktaa. Tämä kuvastaa hyvin prosessia, jossa väite joko painuu faktaksi tai fakta nousee takaisin väitteeksi.

Toisaalta voisi kuvitella, että juuri puheen, voiceoverin runollisuus vie elokuvaa enemmän fiktiiviseen suuntaan, mielen maailmaan. Mykkäelokuvien väliteksteissä turvauduttiin joskus runouteen lyyristen tunteiden herättämiseksi. Äänielokuvassa on silloin tällöin kuultu yksittäisiä runoja tai runonpätkiä, lausujina tarinan henkilöt, jotka niiden kautta kiteyttävät tunnelmiaan

eri tilanteissa. Ehkä on vaikea löytää tasapainoa runoudesta nauttimisen edellyttämän herkistymisen ja keskittymisen sekä elokuvilta odotettavan huomattavasti välittömämmän vaikuttavuuden välillä. (Bacon, 2005, 378)



A blurry, high-angle photograph of a dense urban street. The image shows tall brick buildings on either side of a narrow alleyway. The perspective is from an elevated position, looking down into the street. The image is intentionally out of focus, creating a sense of depth and atmosphere. The colors are muted, with a lot of browns and greys from the brick and concrete, and some lighter tones from the sky and distant buildings.

When you left I started to do the dishes.  
Why didn't you do the laundry like you said you would?



# 6. KERRONNALLISUUS JA DRAAMAN KAARI

Pääosassa kohtauksissa on jokin voiceoverin tunnus-  
tus ja kohtausten tietty valokuvallisuus, sekä portret-  
timaisuus. Alusta alkaen elokuvan visuaaliset kuvat ja  
kohtaukset olivat mielessä vahvoina pääosin luonnos-  
kirjasta jäljiteltynä. Visuaalis-kerronnallinen tyyli jäl-  
jittelee paikoin runouden assosiativisuutta. Kohtaus-  
ten valokuvallisuus ja pelkistetyt ja karsitut kuvat, sekä  
päähenkilöiden paikallaan olo ja pönöttäminen antoi  
enemmän tilaa voiceoverille ja kerronnalle. En halun-  
nut toistaa kohtausten tapahtumissa samaa, mitä voi-  
ceoveri kertoo taustalla. Jossakin määrin voisin sanoa  
käyttäneeni ikään kuin elokuvakollaasitekniikkaa, jos-  
sa elokuva saattaa koostua pelkistä still-kuvista ja nii-  
hin liitetystä äänistä ja/tai kommentaarista. Toisaalta  
elokuvakollaasissa juonen tai ylipäättään lineaarisen  
etenemisen merkitys on pienimmillään, ja osatekijöi-  
den, otosten ja äänien ajalliset suhteet ovat toissijaisia  
tai täysin epärelevantteja (Bacon, 2005, 216), mikä ei  
taas sopinut minun tekemiselleni, koska kerronta on  
sen verran runollista, ja tapahtumat ovat hyvin vähä-  
eleisiä ja viitteellisiä, halusin koota elokuvaan kuiten-  
kin elokuvamaisen rakenteen, ja klassisen Hollywood-  
kerronnan, jossa on alku, keskikohta ja loppu, ja näin  
ollen selkeä tarinan kertominen. Työstämisen kannalta  
oli helpompaa myös ensin suunnitella runko ja vasta  
sitten lähteä kehittämään episodeja, niin sanotusti  
lähteä järjestelemään aineksia sommittelun onnistu-

miseksi samoin kuin teoksen jakaantumista erilaisiin  
osiin. Näin runollinen tyyli ja paikoilleen asetellut  
kohtaukset saivat enemmän tilaa keskittyä kuvaamaan  
tunnelmaa asunnon sisällä ja kahden ihmisen välillä.  
Baconin (2005, 177) mukaan elokuva kiteytyy kuvassa  
näkyviin henkilöihin ja esineisiin, jotka nähdään näi-  
tä merkityksiä painottavissa asetelmissa, henkilöiden  
ja esineiden tilallisissa suhteissa niin dramaturgisesti  
kuin tarinan myötä syntyvien henkilöiden päämäärinä  
ja välittöminä intressejä ilmentävinä tilanteina.

Asterissa liikkuva kuva ja taustalla puhuttu teksti me-  
nee vahvasti käsikkäin. Jos tietyn voiceoverin korvasi  
toisella, pienet vivahteet katoaisivat, musta huumori  
voisi kadota, tai kohtauksesta saisi aivan toisen kuvan  
ja ajatuksen. Myös huomaamattomat juonenkäänteet  
pitäisi rakentaa uudestaan. Tämä selittää voiceoverin  
tärkeystä suhteessa eleettömiin kuviin, jonka loppu-  
tuloksena on kuitenkin kokoajan etenevä tarina. On  
mahdotonta piirtää eksaktia rajaa fiktion ja dokumen-  
taarisen elokuvan välille. Performatiivisuus, asetelmal-  
lisuus ja näkyvä ohjaus; todellisuuden manipuloimisen  
mahdollisuudet ovat dokumentaarisen elokuvankin  
kuvauksissa rajattomat. Tuleeko elokuvasta siis tulee  
fiktiota, kun elokuvaa varten on kehitetty, luotu ja tuo-  
tettu?





I turned my back on you and started to cry again.



# 7. DOKUMENTAARISUUS JA ETÄÄNNYTTÄMINEN

Asteri ei tunnu fiktiiviseltä teokselta. Asterin pariskunta ei näytä epäaidolta, eivätkä siltä, että he näyttelisivät. Myös voiceoveri elokuvassa on osittain dokumentaarisenkin oloinen. Tästä syntyy vahva todellisuusvaikutelma. Ehkä dokumentaarisuuden ja fiktiivisyyden ero on niiden kysymys merkityksellisyydestä. Helke (2006, 23) sanoo, että ”Dokumentaarisuus on jotain enemmän kuin tyyli, sillä todellisten ihmisten läsnäolo asettaa tekijälle myös eettisiä kysymyksiä ihmisen esittämisestä.” Todellisiin tapahtumiin pohjautuva seipiteellinen elokuva ottaa oikeuden muuntaa tapahtunutta ja dramatisoida sitä uuteen muotoon. Dokumentaarinen elokuva sen sijaan, huolimatta dokumentin ja fiktiivisyyden raja-aitojen joustavuudesta, eriytyy omaksi elokuvalliseksi lajikseen juuri todellisuussuhteensa kautta. Se pyrkii kertomaan meille kuvin asioita joita joku, elokuvan henkilöt tai ohjaaja pitävät todellisina.

Onko Asteri todellisuuden imitointia omasta näkökulmastani? Lähtökohdissa on alun perin ollut oikeita tapahtumia, muistikuvia tai mielikuvia, mutta silti teos ei kerro totuutta tai todellisia asioita, vaan sen, kuinka itse muistan kokeneeni sen. Dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajankäynnissä on kysymys elokuvan taiteellisista vapauksista. Dokumentaarisen elokuvan

vahvuus on kuitenkin juuri erityinen suhde todellisuuteen, jokin erottaa sen fiktiosta. Lopputulos voi, ja onkin, aivan jotain muuta kuin mistä idea alun perin on lähtenyt. En pyri alkuperäisiin asioihin ja kokemuksiin sanatarkasti tai edes asiatarkesti. Lavastaminen, esittäminen ja ohjaaminen tai ylipäättään fiktiivisyyden ja dokumentaarisuuden rajojen hämärtyminen eivät ole ainoita tunnuksia performatiiviselle dokumentaarille. Helken (2006, 90-91) mukaan tulkinnanvaraisuus, subjektiivisuus ja tunteisiin vetoaminen on mahdollista yhtälailla lähestymistavoiltaan havainnoivissa haastatteluihin tai selostukseen perustuvissa dokumentaareissa.

Alkuperäiset asiat tuovat ideoita ja ajatuksia. Luonnoskirjatkin ovat kuin katalyyttinä uusien tarinoiden syntymiselle. Milloin siis faktasta tulee fiktiota? Jonkin asian, tarinan, lauseen kuuleminen ja kokeminen, ja sen vieminen paperille kirjoituksena tai piirustuksena, kulkee jo pitkän muodonmuutoksen matkan. Suurentelun ja paisuttelun voimaa ei kannata unohtaa. Moni elokuva perustuu tositahtumiin, mutta sisältää esimerkiksi enemmän autokolareja, tai minun tapauksesani on höystetty sympaattisella huumorilla. Muutosta tapahtuu esimerkiksi sillä, jos kokijan asemaa vaihtaa. Tapahtuma on edelleen tosi, mutta kokija on eri.

Käsitkirjoittaessa asioiden suurentelu onkin merkittävämpää kuin niiden keksiminen. Tyyli-ilajina realisminkin on muuta kuin se, että tarina pohjautuu tarkasti tositahtumiin, sanoo Cristian Mungiu (Kinnunen, 2013). Kuitenkin dokumentaarisuuden sijaan olen miettinyt, kirjoittanut ja rakentanut itse kuvaustilanteet ja kohtaukset, teot, kuvat ja paikat. Peilaan johonkin omaan muistoon, kuitenkin aivan erilaiseen, eri paikkaan, tilanteeseen, ihmisiin. En välttämättä itse ole kokenut asioita. Elokuvesta olisi saattanut tulla jopa keinotekoisempi, jos olisin kallistunut enemmän dokumentaarisuuden kuvastolle ja käytännöille. Ehkä osa niin sanotusta dokumentaarisuudesta tulee sillä, että käytän itseäni äänenä ja näyttelijänä. Vaikuttava tekijä voi olla myös se, että näyttelemisen lisäksi olen itse käsitkirjoittanut Asterin.

Joku sattui kysymään, onko lopputyöni omaelämäkerrallinen, tai totta. Minua ärsytti kamalasti. Täytyykö minun määritellä, että esimerkiksi 42% on totta, loput tarua? Mielestäni aina, kun joku kirjoittaa kirjaa, käsitkirjoitusta, runoa tai mitä tahansa, kirjoittaja aina ammentaa tapahtuneista asioista, omista tai tutun omista. Muistetun, lainatun ja kuvitellun todellisuuden rajoja on mahdotonta piirtää. Keskustelu siitä, mi-

ten olen mahdollisesti oikeasti toiminut poikaystäväni kanssa on spekulointia taiteilijan ihmissuhteista, ei pohdintaa teoksesta. Seuraavaksi niitä ruvetaan muokkaamaan kokonaisuuden kannalta oleellisiksi. En ajattele kuitenkaan esimerkiksi, että *Girls*-sarjan käsikirjoittaja, joka myös itse näyttelee sarjassa, olisi kirjoittanut omaelämäkertaa tv-sarjaksi. Toki varmasti jostakin lähietäisyydeltä ne kekseliäät juonikäänneet on siihenkin syntynyt. Mielikuvitusta unohtamatta. Käsikirjoittaja siis kirjoittaa, mistä tietää.

Koen Asterin selkeästi fiktiiviseksi. Voidaan sanoa, että siinä on oikeiden asioiden näyttelystä. Video imitoi todellisuutta, mutta on selkeästi fiktiivinen. Fiktiivisyys ja elokuvallisuus voi olla jopa etäännyttävä tekijä, vaikka usein fiktiivisissä elokuvissa juuri fiktiivisyydellä yritetään luoda jotain samaistumisen kohdetta ja tunnetta katsojassa. Harvemmin oikeasti dokumenteissa samaistutaan päähenkilöön. Dokumenteissa katsoja on enemmän tarkkailija kuin samaistuja. Ehkä syy, miksi kamera on minullakin suurimmaksi osaksi paikoillaan, on se, että katsoja tuntee itsensä tarkkailijaksi, etäämmällä olijaksi elokuvan tilanteissa, mutta on silti läsnä. Halusin myös tuoda jollain lailla tirkistelyn tunteen katsojalle, ja avata kysymystä, miksi muiden asiat aina kiinnostaa, miksi haluaa päästä mahdol-

lisimman lähelle kuuntelemaan ja näkemään. Toisaalta kameran paikoillaanolo ja päähenkilöiden asettelu kameralle on hyvin lavastettua. Kohtaukset ovat kuin arjen pinnan fyysistä tunnustelua. Pitäytyminen lavastetuissa ja rakennetuissa sommitteluissa rikkoo suoran dokumentaarin ilmaisutapaan liittyvää ulkopuolisen ihmisen läsnäoloa. Elokuvan kerronnan yhtenäisyyden vaatimukset synnyttävät ristiriitoja ja jännitteitä suhteessa todellisten ihmisten esittämiseen. Dokumentaarisuuden jäljittely onkin kuin aitoa seuranta. Halusin luoda katsojalle tunteen siitä, että katsoessaan Asteria hän on jossakin, missä muutoin ei ikinä pääsisi olemaan. Teosta katsomalla hän pääsee pariskunnan yksityiseen elämään, mitä ulkopuoliselle ei normaalisti näytetä, kuin olemaan kulissien takana.

Suurimmat epädokumentaariset seikat Asterissa ovatkin sen luonnottomuudet, jotka tuovat elokuvaan mielestäni lisää sen esteettistä puolta. Minulle esteettisyys ja miellyttävä visuaalisuus on elintärkeää elokuvassa. Varsinkin fiktiivisessä kertomuksessa se on yksi vaikuttava tekijä, joka jaksaa pitää katsojan mielenkiinnon kymmenminuuttisessakin teoksessa. Minulla näitä esteettisiä osia ovat esimerkiksi punaiset pilkut ihmisten kehossa, sekä kuvan jakavat kristallit välähdyksinä. Myös äänisuunnittelu sisältää fiktiivisyyttä tukevaa

kokeilua, joka etäännyttää katsojaa dokumentaarisuuden kokemuksesta. Hyytiä (2004, 90) siteeraa Baconia (2000, 23) osuvasti: ”Henry Bacon puhuu valmiin elokuvan suhteen ykseyden vaikutelmasta. Tämä ykseys ei Baconin mukaan elokuvassa tarkoita sitä, että elokuvan tulisi olla läpeensä järjestetty kokonaisuutta silmällä pitäen. Ennemminkin ykseys syntyy siitä, että katsoja johdatetaan kiinnittämään huomionsa teoksen tiettyihin, huolella organisoituihin piirteisiin.”

Kokeellisuuksista huolimatta Asteri on jokseenkin aika stereotyyppinen elokuva rakkaudesta, rakaspäiväkirjainen muistelo. Voivathan kaikki fiktiivisistäkin ja imelimmistä rakkaustarinoista olla totta. Vieraannuttaminen on hyvin näkyvää ohjaamista jossa elokuvan tekijä ja tekeminen on läsnä lopullisessa teoksessa. Epäsuoraa haastattelua, monologeja, tai voiceoveria voi käyttää elokuvassa monin tavoin vieraannuttamaan ja tekemään ohjauksen näkyväksi. Ehkä Asterin häiritsevä tekijä onkin se, että katsoja ei tiedä, mitä ajatella. Onko tämä totta, vai tarua? Onko elokuvan ääneen puhutut asiat todellisia tapahtumia? Vieraannuttaminen pyrkii tekemään katsojan tapahtumista tietoiseksi niin, että katsoja ei eläydy tarinaan vaan tietää koko ajan, että tämä on vain näytelmää.





# 8. LOPUKSI

Samalla kun olen käsitellyt ja tulkinnut aineistoani, olen pyrkinyt pohtimaan lopputyöelokuvani Asterin fiktiivisyyttä, sen henkilökohtaisuuden takaa, sekä sen dokumentaarisuutta tyyli-ilajina.

Milloin katsoja voi tietää, katsooko hän fiktiivistä tarinaa, vai dokumentaarista ja henkilökohtaista videota, varsinkin jos sitä ei ole hänelle erikseen ja etukäteen kerrottu, tai avoimesti määritelty?

Ehkä Asterikin antaa erilaisia todellisuuksia katsojalle. Se ei ole niin henkilökohtainen, etteikö kaikki voisi siihen samaistua peilaten elokuvan tapahtumia omiin kokemuksiin, tai että elokuvaa on helppo lähestyä, kun kuvasto muistuttaa suuresti katsojan kokemuksia. Elokuva elää omaa, tekijöistä riippumatonta elämäänsä, ja syntyy lopulta katsojan kokemuksessa. Eikä katsoja tunnista teoksesta ohjaajan parisuhdetta, vaan omansa. Siinä tunnistamisessa on taiteen voima. Tällä hetkellä televisiossa suosittu Girls-sarja on tullut esille juuri sen autenttisuudella ja todenmukaisuudella. Siihen minäkin pyrin Asterissa, ja johon loppujen kiitettävästi päädyin. Asterissa koen subjektiivisuuden ja autenttisuuden hyvänä asiana. Mutta autenttisuuden ihanteesta huolimatta, me näyttelijöinä olemme ensisijaisesti fiktiivisen tarinahahmomme edustajia, ja näin ollen Asteri on tekijöidensä elokuva.

*”Fiktiivinen elokuva on kuin uni, josta tiedämme heräävämmme. Katsojalla on varmuus ja luottamus siitä, että dokumentaariset hahmot ovat elämässä sellaisia kuin ovat elokuvassakin, ja että fiktiivisessä elokuvassa silvottu suosikinäyttelijä ilmestyy ehjin kasvoin seuraavaan rooliinsa. Dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan sekamuotoiset lajit horjuttavat näitä varmuuksia.” (Helke, 2006, 170)*







# 9. LÄHTEET

**Aaltonen, Jouko**, 2006, *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*, Keuruu: Like.

**Bacon, Henry**, 2000, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

**Bacon, Henry**, 2005, *Seitsemäs taide – Elokuva ja muut taiteet*, Helsinki, F. G. Lönnberg

**Bacon, Henry**, 2010, *Väkivallan lumo*, Keuruu, Like Kustannus Oy

**Helke, Susanna**, 2006, *Nanookin jälki – tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*, Jyväskylä, Gummerus Kirjapaino Oy

**Hyytiä, Riina**, 2004, *Ennen kuin kamera käy*, Hollola, Salpausselän Kirjapaino Oy

**Kinnunen, Kalle**, 2013, *Tositarina taikauskosta ja välinpitämättömyydestä*, <http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/ei-paholainen-pillereilla-lahde-tositarina-taikauskosta-ja-valinpitamattomyydesta> (luettu 12.4.2013)





*Kaikki kuvat ovat screen shotteja videoteoksesta Asteri.*