



Päähenkilöä etsimässä

Henkilövalinta dokumenttielokuvassa

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö
Kuvauksen suuntautumisvaihtoehto
Kevät 2005
Leena Lehti

OPINNÄYTETIIVISTELMÄ

Osasto Viestinnän osasto	Erikoistumisala Kuvaus
Tekijä Leena Lehti	
Työn nimi Päähenkilöä etsimässä, Henkilövalinta dokumenttielokuvassa	
Lopputyön laji Kirjallinen opinnäytetyö	
Työn valmistumisaika 18.04.2005	Sivumäärä 42
<p>Tiivistelmä</p> <p>Kirjoituksen lähtökohtana on tutkia dokumentin henkilövalintaa, siihen vaikuttavia syitä ja niiden seurauksia. Henkilövalintaa lähestytään sekä ohjaajan että kohteen näkökulmasta. Työssä tarkastellaan miten dokumentti syntyy ohjaajan ja kohteen yhteistyönä ja pohditaan kenen tarinaa elokuvassa oikeastaan kerrotaan. Tutkielmassa käsitellään myös päähenkilöiden omia kokemuksia <i>Eihän feministi meikkaa</i> – dokumentin kautta.</p> <p>Työhön etsittiin kirjallisuudesta ja dokumenttiohjaajia haastattelemalla erilaisia näkökulmia ja lähestymistapoja päähenkilön valintaan. Ohjaajat Anu Kuivalainen ja Susanna Helke kertoivat henkilövalinnan kulusta elokuvissa <i>Musta kissa lumihangella (1999)</i>, <i>Synti (1996)</i> ja <i>Joutilaat (2001)</i>. Kiti Luostarinen ja Jaakko Virtanen kertoivat syistä miksi ovat itse päätyneet subjektiivisten elokuviensa päähenkilöiksi. Barbro Björkfeltin dokumentissa <i>Puss & Kram (2002)</i> taas kuvastui tuottajan rooli dokumentin henkilövalinnoissa.</p> <p>Työssä todetaan, että valmis dokumentti on ohjaajan lukuisten subjektiivisten valintojen tulos. Päähenkilön valinta on samalla koko dokumentin tarinan valintaa. Ohjaaja valitsee todennäköisesti dokumenttinsa päähenkilöksi ihmisen, jonka kanssa hän tulee toimeen ja jonka kanssa hän on pohjimmiltaan samaa mieltä. Ohjaaja ja päähenkilö ovat kuitenkin riippuvaisia toisistaan ja heidän tulisi pyrkiä avoimeen keskusteluun elokuvan rajauksesta ja tarinasta. Olisi hyvä käydä myös laajempaa julkista keskustelua dokumentin totuudesta ja tekotavoista niin tekijöiden, päähenkilöiden kuin katsojienkin kesken.</p>	
Aineisto Dokumenttielokuvat, haastattelut	
Asiasanat Dokumentti, dokumenttielokuva, henkilövalinta, casting	
Säilytyspaikka TAMK/ Taide ja viestintä	
Muita tietoja	

THESIS SUMMARY

Department Media production	Area of specialisation TV/Video studies
Author Leena Lehti	
Title Searching the Main Character -Casting for Documentary Films	
Sort of Final Thesis Written	
Date 18.04.2005	Number of pages 42
<p>Summary:</p> <p>This thesis deals with casting in documentary films; its motives and consequences. Casting is approached both from the director's and main character's perspective. This thesis describes the cooperation between the director and the main character in the making of the documentary and analyses whose story is actually told in the film. This thesis also handles the main characters' own experiences through the documentary <i>Eihän feministi meikkaa (2004)</i>.</p> <p>The sources are from literature and from interviews, and are chosen to find different kinds of perspectives and methods for casting. Directors Anu Kuivalainen and Susanna Helke told about their films <i>Musta kissa lumihangella (A Black Cat on the Snow 1999)</i>, <i>Synti (1996)</i> and <i>Joutilaat (The Idle Ones 2001)</i>. Kiti Luostarinen and Jaakko Virtanen talked about reasons why they became main characters in their subjective documentary films. Barbro Björkfelts documentary <i>Puss & Kram (2002)</i> shows how the producer can affect in casting.</p> <p>In conclusion, a documentary is a product of several subjective decisions that are made by a director. A choice of a main character is at the same time a choice of the whole story. Directors often choose main characters according to their own interests and main characters who share his/her own opinions. The director and the main character are dependent on each other and they should try to have an open discussion about the story and where to set limits. It would be good to have a debate between filmmakers, main characters and audience about truth in the documentary and the film making process.</p>	
Material (e.g. audio / video tape, photographs, slides, paintings, statues...) Documentary films, interviews	
Key words Documentary, Casting, Main character	
Filing Tampere Polytechnic, Art and Media	
Other information	

SISÄLLYS

JOHDANTO	5
1. DOKUMENTIN MÄÄRITELMÄ	7
1.1 Dokumentin tyylilajeista	9
1.2 Dokumentin tilanne Suomessa	11
2. PÄÄHENKILÖN VALINTA – OHJAAJAN NÄKÖKULMA	12
2.1 Henkilön valinta on prosessi	13
2.2 Minkälainen on hyvä päähenkilö?	14
2.3 Fiktio ja dokumentin henkilövalinnan yhtäläisyyksiä	17
2.4 Tuottajan rooli	19
3. OHJAAJA PÄÄHENKILÖNÄ	22
3.1 Tekijä kuvissa	22
3.2 Subjekttiivinen dokumentti	23
4. PÄÄHENKILÖN NÄKÖKULMA	26
4.1 Mitä päähenkilö saa itselleen	28
4.2 Seurauksia	28
4.3 Dokumentti syntyy yhteistyönä	31
4.4 Päähenkilöiden omia kokemuksia	32
POHDINTAA	35
LÄHTEET	38
LIITTEET	41

JOHDANTO

If you want to acquire a good style for mountains, and to have them look natural, get some large stones, rugged, and not cleaned up: and copy them from nature, applying the lights and darks as your system requires. (Cennino Cennini)

Dokumenttielokuvan sydän on oikea päähenkilö oikeassa tarinassa. Oikea päähenkilö, jonka kautta tarina kerrotaan ja jonka kautta teemat piirtyvät yhteiskunnallisiksi.

On mielenkiintoista kuinka valmiissa dokumenttielokuvassa todelliset ihmiset ja tapahtumat kietoutuvat työryhmän valintoihin ja asenteisiin muodostaen uuden tarinan. Se ei ole enää tarina tekijän tai kohteen maailmasta, vaan eräänlainen yhdistelmä niistä. Uskovatkohan dokumentin kohteeksi suostuvat tai haluavat, että dokumentti on heidän tarinansa? Moni tekijä korostaa, että dokumentti on hänen tekemänsä taideteos todellisuudesta. Ovatko dokumentin henkilöt heille sitten eräänlaista materiaalia, kerronnan välineitä?

Uskoakseni harva dokumenttiin lupautuva on selvillä sen tekoprosessin vaiheista ja lukuisista lopputulokseen vaikuttavista tekijöistä. Mitä ohjaaja voi luvata päähenkilölle suunnitteluvaiheessa, jos hän ei vielä itsekään tiedä lopputuloksesta? Saako ohjaaja harmistua siitä, että asiat eivät etene hänen toivomallaan tavalla? Minkälaiset oikeudet ja mahdollisuudet kohteella on osallistua dokumenttia koskeviin päätöksiin kuvausluvan antamisen jälkeen?

Yksityisyyden ja julkisuuden rajat tuntuvat hämärtyneen nykypäivän mediassa. Erilaiset variaatiot perinteisestä dokumentista, kuten valedokumentit ja tosi-tv -sarjat ovat yhä suosittumia ja uusia muotoja tulee jatkuvasti lisää. Televisiolla on kiistatta valtaa ihmisten mielipiteisiin ja maailmankuvaan. Voivatko julkisuuden seuraukset olla niin sanotulle tavalliselle kansalaiselle odottamattomia ja

tuhoaviakin? Katsoja tulkitsee näkemäänsä omien tietojen, taustojen ja mielialojensa mukaan. Miten ohjaaja voi varmistua, että juuri tämä tarina on niin tärkeä, että se tulee kertoa, ja että juuri hänellä on oikeus tehdä se?

Mieltäni askarruttavat monet dokumentin teon oikeutukseen liittyvät kysymykset, joihin ei löydy yksiselitteistä vastausta. Tarkastelen lopputyössäni dokumentin tekoon ja erityisesti henkilövalintoihin vaikuttavia tekijöitä ja tuntemuksia sekä ohjaajan että kohteiden kannalta. Alan kirjallisuus ja tutkimukset tuntuvat painottuneen lähes pelkästään dokumentintekijöiden näkökulmaan. Dokumenttikirjallisuus on täynnä vinkkejä draaman kaaren rakennukseen ja katsojan mielenkiinnon ylläpitämiseen, mutta eettinen pohdinta ja keskustelu ovat varsin vähäistä.

Lähestyn aihettani aluksi määrittelemällä lyhyesti käsitettä dokumentti.

Haen kirjallisuudesta ja haastatteleamalla dokumentintekijöitä erilaisia näkökulmia ja lähestymistapoja dokumentin päähenkilön valintaan. Haastatellut ohjaajat ovat kaikki tehneet mielestäni mielenkiintoisia dokumentteja erilaisista lähtökohdista. Käsiteltävät elokuvat olen valinnut siten, että niissä olisi käytetty erilaisia henkilövalinnan tapoja. En yritä yleistää, miten dokumentin henkilöitä tulisi valita, vaan esittelen muutaman esimerkkitapauksen kautta henkilövalinnan kulun. Sen jälkeen kirjoitan subjektiivisesta dokumentista, jossa tekijä on päättänyt kertoa tarinan konkreettisesti itsensä kautta ja tuonut itsensä yhdeksi päähenkilöksi. Neljännessä kappaleessa lähestyn dokumenttia päähenkilön tuntemuksien ja oikeuksien kannalta. Käsittelem tarkemmin myös omaa dokumenttielokuvaani *Eihän feministi meikkaa* ja sen päähenkilöiden kokemuksia.

1. DOKUMENTIN MÄÄRITELMÄ

Dokumentille on vaikea antaa täysin yksiselitteistä määritelmää. Alusta alkaen on dokumentin tekoa pidetty *todellisuuden luovana käsittelynä* [creative treatment of actuality], kuten alunperin Isobritannialainen John Grierson asian muotoili (Winston 2000, 20). Ohjaajat ovat eri aikakausina pyrkineet totuuteen ja tavoitelleet objektiivisuutta eri menetelmin, mutta ovat törmänneet täyden objektiivisuuden mahdottomuuteen. Dokumentin tekoon liittyvät päätökset, alkaen kamerasäätämisen ja kuvarajauksesta, ovat aina subjektiivisia. Dokumenttielokuvaa olisikin lähestyttävä eri lähtökohdista kuin pelkästä todellisuuden mahdollisimman objektiivisesta toistamisesta. Dokumentaristi John Websterin (1998) sanoin dokumenttielokuvan voima on siinä, että se antaa katsojalleen mahdollisuuden ymmärtää aihettaan kokemalla emotionaalisesti jonkun toisen ihmisen maailman.

Sanana dokumentti kantaa mukanaan ajatusta todistusaineistosta, tarkoittaa-han englanninkielinen sana *document* asiakirjaa, todistaa asiakirjoilla, varmentaa (Rekiaro & Robinson 1992, 826–827). Englanniksi dokumenttielokuva taas on documentary. Ehkä Suomessakin pitäisi puhua ennemmin dokumentaarista elokuvasta kuin dokumentista, onhan sanojen totuuteen viittauksella sävyero.

Elävän kuvan sanasto (1997) määrittelee sanan dokumentti näin:

”Dokumentti – John Griersonin antama nimitys ei-fiktiiviselle elokuvalle, joka kootaan elävästä elämästä kuvatusta autenttisesta tai rekonstruoidusta materiaalista ja jossa usein on sosiologinen teema tai lähestymistapa. Grierson käytti termiä New York Sun – lehdessä kirjoittaessaan arviota Robert J. Flahertyn elokuvasta ”Moana of the South Seas” (USA/1926), jonka ”visuaalisilla huomioilla polynesialaisen nuorison jokapäiväisestä elämästä on dokumentaarista arvoa”.

Edellä mainittua elokuva-arvostelua pidetään yleisesti ensimmäisenä kertana kun sanaa dokumentti käytettiin elokuvan yhteydessä. Toisaalta dokumentaarisia elokuvia oli kuvattu jo ennen kuin niistä puhuttiin dokumentteina. Tavallaan jo Lumieren veljekset kuvasivat 1890-luvulla dokumentteja ihmisistä tehdessään ensimmäisiä elokuviaan. Human interest näkyi jo tuolloin ja kuvissa käytettiin tavallisia ihmisiä, kuten syöviä vauvoja ja tehdastyöläisiä. Robert J. Flaherty taas kuvasi eskimoiden elämästä kertovan dokumenttielokuvan *Nanook the North* jo vuonna 1922, eli ennen *Moanaa*. *Nanookissa* on useita järjestettyjä kohtauksia ja muun muassa eskimoiden elokuvassa käyttämät aseet olivat jo tuolloin vanhanaikaisia. Elokuva kuitenkin kuvaa oikeiden eskimoiden oikeata, joskin jo tuolloin edesmennyttä, elämää. Todellisuuden dramatisointi, ohjaus ja lavastus oli siis tuttua jo varhaisissa dokumenttielokuvissa. (Barnouw 1974, 1-51)

Dokumenttielokuvan kentällä on ollut pitkään kamppailua ekspressionistisen ja realistisen kerronnan välillä. Sosiologitaustan omaava John Grierson näki ristiin juuri realismin ja tarinankerronnan välillä. Griersonille tärkeintä oli sosiaalinen kantaaottavuus ja yhteiskunnallisen todellisuuden eri tekijöiden toiminnan tekeminen tunnetuksi massoille. Myöhemmin mediatutkija Bill Nicholson on pohtinut, että dokumentin ytimessä ei ole niinkään tarina ja sen maailma, vaan väite [argument] historiallisesta maailmasta, jossa elämme. Koska fiktiossa puolestaan kyse on nimenomaan tarinasta, heijastuu ero elokuvan kieliin. (Bacon 2003, 34-43)

Dokumenttia voi määritellä suhteessa elokuvaan, journalismiin tai muihin taide-
muotoihin. Dokumenttielokuvaohjaajat laittavat usein painon sanalle elokuva ja korostavat dokumentaarisen elokuvan olevan nimenomaan elokuvan lajityyppi. Tällöin dokumenttielokuva on selkeästi yksi taidemuoto, joka sallii aiheelle hyvinkin subjektiivisen käsittelyn. Journalismiin pääasiallisena lähtökohtana taas on tiedon välittäminen. Dokumentti toki välittää myös tietoa, mutta sen tyyli tai lähestymistapa nousee usein muustakin kuin tiedollisesta, kuten emootioista tai tunnistamisesta. Elokuvallisuuden määrittelemisen on myös loputon suo, mutta ehkä elokuvallisuus on juuri sitä, mikä erottaa sen muista taiteenlajeista, kuten kirjallisuudesta, valokuvauksesta ja teatterista.

Jaon voi tehdä myös dokumenttien ja dokumenttielokuvien välille. Tällöin häilyvän rajan voi piirtää jonnekin televisiomaisen tietoa välittävän dokumentin ja elokuvallisemman kerronnan väliin. On kuitenkin hyvä miettiä myös lukuisten eri jaottelujen syytä ja tarpeellisuutta, kuka niitä tekee ja kenen tarpeisiin. Määrittelyn antaminen ja ilmoittaminen esimerkiksi ohjelmatiedoissa saattaa auttaa katsojaa tulkitsemaan näkemäänsä. Usein määrittelymisen syynä ovat tekijäyhteisön reviirikamppailu ja tuotantopoliittiset syyt sekä erityyppisten elokuvien arvottaminen.

1.1 Dokumentin tyyllilajeista

Dokumentteja voi luokitella myös genren sisällä eri tavoin niiden tyylin tai rakenteen perusteella. Eri tyyliuunnat ovat kehittyneet osittain teknisten uudistusten, kuten kannettavien kameroiden ja ääninauhureiden myötä. Uudet välineet ovat mahdollistaneet tekijöille erilaisia esteettisiä ja eettisiäkin lähestymistapoja.

Jouko Aaltonen (2002, 154-160) jaottelee dokumentit yksinkertaisesti henkilökuviin, historiallisiin ja seurantadokumenttielokuvaan. Ihmisen, josta tehdään henkilökuva tulee olla ohjaajalle hyvin erityinen, persoonallinen tai tärkeä. Toinen lähestymistapa dokumentin tekoon on lähteä liikkeelle aiheesta tai teemasta, johon etsitään sopiva henkilö. Tällöin päähenkilö on eräänlaisessa todistajan roolissa. Seurantadokumentissa taas seurataan henkilöitä pidempi ajanjakso, jolloin saadaan esiin hitaitakin muutoksia. Historiallisissa dokumenteissa päähenkilö on yleensä jo edesmennyt, eikä näin ollen pääse myöskään puolustamaan itseään.

Mediatutkija Bill Nicholson on jakanut dokumentaariset elokuvat viiteen eri moodiin historian eri vaiheissa vallinneiden eri lähestymistapojen mukaan. Nicholsonin moodeja on kritisoitu siitä, että harva elokuva istuu suoraan vain yhteen moodiin. Moodit ovat *selittävä*, *havainnoiva*, *vuorovaikutteinen*, *refleksiivinen* ja uusimmaksi hän on jälkikäteen lisännyt termin *performatiivinen*. Selittävässä käytetään tyypillisesti kaikkitietävää kertojaaäntä ja tarkoituksena on esittää jokin selkeä väittämä todellisuudesta. Haastattelut on valittu tukemaan linjaa. Havainnoivassa moodissa tekijä pyrkii peittämään olemassaolonsa ja ha-

vainnoimaan kohdettaan puuttumatta siihen. Amerikassa 1960-luvulla muotoutunut *direct cinema* on puhtaimmillaan havainnoivaa ja sen tekijät pyrkivät olemaan karpäsinä katossa. Tässä dokumentin lajissa ei siis käytetä kommentaaria, lavastettuja jaksoja, taustamusiikkia, tai etukäteen suunniteltua, "edustavaa dialogia". Vuorovaikutteinen moodi on samankaltainen kuin *cinéma vérité*, siinä tekijä ei piiloudu kameran taakse vaan ryhtyy vuorovaikutukseen kuvaamansa sosiaalisen ympäristön kanssa. Ohjaaja saattaa toimia provosoijana ja kameraankin saa katsoa, sillä se toimii tässä lajissa autenttisuuden korostajana. Suuntauksen luoja pidetään pitkälti ranskalaista Jean Rouchia ja hänen elokuvaansa *Ranskalainen päiväkirja* (*Chronique d'un été* 1961), jossa kävellään pitkin Pariisin katuja ja kysellään vastaantulevien tunteja muun muassa Algerian sodasta. (Bacon 2001, 34-43)

Refleksiivisessä moodissa itse representaation akti on yhtä lailla keskiössä kuin kohteena oleva tapahtuma itse. Sen keskeisimpiä tunnuspiirteitä on myös sen huomion sisäistäminen, että tieto on aina epätäydellistä ja että perimmiltään kaikessa todellisuuden hahmottamisessa on kyse jonkinasteisesta sosiaalisesta konstruoinnista. Termi performatiivinen luonnehtii 80- ja 90-luvun uutta lähestymistapaa dokumentteihin ja se viittaa elokuvaan, joissa esittävyys, rakennettu luonne ja subjektiivisuus ovat peittelemättä esillä. Performatiivisissa dokumenteissa viittaussuhde todellisuuteen säilyy, mutta alisteisempina ilmaisullisille tavoitteille kuin varhaisemmissa lähestymistavoissa. (Bacon 2001, 34-43)

Fiktioelokuvan katsoja osaa usein sijoittaa lajityypin elokuvahistorian aikakauden ja tätä tietoisuutta käytetään myös tyyllillisenä elementtinä. Toisin on dokumenteissa. Sen katsojilla ei ole samanlaista käsitystä tyyliuunnista, sillä dokumenttielokuvissa on edelleen kaikki tyyliuunnat aktiivisessa käytössä. (Webster 1998, 152-153)

Dokumenttielokuva voi sotkeutua katsojalla journalismiin, kuten erilaisiin asia- ja ajankohtaisohjelmiin, reportaaseihin, jopa uutisiin. Toisaalta televisioon on viime vuosina tullut valtavasti erilaisia tosi-tv-sarjoja ja dokumenttiestetiikkaa käyttäviä fiktioita. Dokumentaristi Anu Kuivalainen (haastattelu 15.3.05) pitää

katsojan kannalta ongelmallisena sitä, että dokumenttielokuva on itsessään niin valtavan laaja käsite, mitä tahansa esseestä suoraan dokumenttiin. Esimerkiksi hän itse sekoittaa töissään tyylilajeista suoran dokumentin keinoja ja täysin rakennettuja osia, kuten kuvitettuja haastatteluja ja kuvaustilanteen ulkopuolista dialogia. Omasta mielestään hän edustaa luovan dokumentin genreä, mutta ongelmana on mistä katsoja tietää miten luokitella katsomaansa. Pitäisikö katsojalle kertoa ennakkotietona, että tämä on luova dokumentti ja tämä taas tosi-tv tarina?

1.2 Dokumentin tilanne Suomessa

Kotimaisen dokumentin sanotaan elävän tällä hetkellä nousukauttaan. Tuotantojen määrä on kasvussa, suomalaiset dokumentit ovat näkyneet ja menestyneet ulkomaisilla elokuvafestivaaleilla sekä yleensäkin dokumentin näkyvyys lehdissä on lisääntynyt (Hongisto 2004). Pitkästä aikaa myös muutama dokumenttituotanto on päässyt elokuvateatterilevitykseen, uusimpina muun muassa John Websterin *Sen edestään löytää* (2005) ja Pirjo Honkasalon *Melancholian 3 huonetta* (2005).

Dokumenttielokuvan ongelmana ainakin Suomessa on, ettei sitä populaaristi mielletä *elokuvaksi*, ei ainakaan *teatterielokuvaksi*. Suomessa on totuttu katsomaan dokumentteja televisiosta. Toisinaan dokumenteista myös puhutaan *ohjelmiana* elokuvan sijaan, jolloin se mielletään selvästi televisiomaailmaan. Fiktioelokuvia paljon pienemmällä budjetilla ja erilaisista lähtökohdista tehdyt dokumenttielokuvat eivät ainakaan toistaiseksi ole istuneet kaupallisten levittäjien pyörytykseen. Dokumenttielokuva valtavirran ulkopuolella olevana elokuvakeronnan muotona on kuitenkin onnistunut rakentamaan itselleen aseman kaupallisen levitysjärjestelmä-instituution ulkopuolella. (Hongisto 2004)

Elokuvafestivaalit toimivat foorumeina, joissa elokuvasta puhutaan elokuvana ja jotka mahdollistavat erilaisten kokeellisten ja pienibudjettistenkin dokumenttien esittämisen. Elokuvafestivaalit eivät kuitenkaan pidä dokumenttielokuvatuotantoa käynnissä, vaan kotimaisen rahoitus- ja levitysjärjestelmän erityispiirre on

television keskeinen rooli. Dokumenttielokuvafestivaali DocPointin taiteellisen johtajan Kristina Schulginin mielestä suomalaisen dokumentin nousukausi alkoi 1990-luvun alussa, kun tuottajat ymmärsivät dokumenttielokuvan voiman ja elokuvat alkoivat saada rahoitusta ja kanavatilaa. Silloin luotiin TV2:n dokumentti-projekti ja TV1:n puolella aloitettiin yhteistuotannot. Uusien tekijöiden ja määrän kasvun myötä myös laatu kohosi. Samanaikaisesti Elokuvasäätiön ja AVEKin toiminta nosti dokumenttielokuvan profiilia. Vaikka Schulgin määrittelee dokumenttielokuvan nykyisen vahvuuden tuotannon näkökulman kautta, hänestä suomalainen dokumenttielokuva on tekijän elokuvaa, ei tuottajien tohtoroimaa ja kutistamaa TV-market tavaraa. Kaikki tekijät tekevät oman näköistään kerrontaa, erilaisine rakenteineen ja aiheenvalintoineen. Kotimainen tuotanto eroaa monista kansainvälisistä siinä, että se ei ole sidottu niin tiukasti aristoteeliseen perinteeseen, vaan kerrontarakenne on vapaampaa, tietoisesti avoimempaa ja reikäisempää. (Hongisto 2004)

2. PÄÄHENKILÖN VALINTA –OHJAAJAN NÄKÖKULMA

Ihmiset kiinnostavat ihmisiä. Useimmissa dokumenteissa on ihmisiä, mutta päähenkilönä voi olla myös vaikkapa varis, kaupunki tai kaatopaikka. On kuitenkin mielenkiintoista, että jopa luontodokumenteissa eläimille koetetaan rakentaa inhimillisiä, ihmismäisiä piirteitä. Dokumentin varsinainen aihe saattaa olla yhteiskunnallisesti kuinka laaja tahansa, mutta tarinan kertojaksi etsitään kuitenkin sopiva ihminen.

Myös dokumentaristi John Webster käsittää päähenkilön laajasti: se voi olla kuka tahansa henkilö, elokuvantekijä itse mukaan lukien, eläin, esine tai abstrakti teema. Päähenkilö on se, jonka kautta elokuvan tarina tulee kerrotuksi. Tärkeintä hyvässä dokumentissa on tarina ja kiinnostava päähenkilö ja nämä kaksi liittyvät aina yhteen (Aaltonen 2002, 152)

2.1 Henkilövalinta on prosessi

Jokaisella dokumentaristilla on varmasti oma tapansa löytää ideoita ja lähestyä aihettaan. Lähtökohtana voi olla muun muassa aihe, ihminen, tarina tai tunne. Dokumentaristin valitsema lähestymistapa vaikuttaa koko prosessin muotoutumiseen. Teema, päähenkilön valinta, paikka, muoto, rakenne, tarina, juoni ja tyyli ovat keskinäisessä riippuvuussuhteessa toisiinsa elokuvan kokonaisuudessa. Ne muotoutuvat paloittain ohjaajan mielessä, kytkeytyen toisiinsa, todelliseen maailmaan ja mielikuvitukseen muodostaen tarinan, joka halutaan kertoa. Ennakkosuunnittelu ja käsikirjoittaminen ovat dokumentissa jatkuvasti todellisuuden myötä muotoutuvaa prosessia, joka voi kestää päivistä vuosiin.

Anu Kuivalainen kertoo hänellä elokuvan teossa kaikkein tärkeimmän olevan tunteen.

”Mä lähen tunteesta. Hyvin niinku epämääräisestä semmosesta jostakin fiiliksestä mille sit lähtee ettii jotain kuvaa. Kyl se on joku semmonen fiilis. Ne on aina semmosia omia pitkiä prosesseja. Jokuhan siellä täytyy olla sellanen oma asia mikä täytyy selvittää, kun tietää et sit sen jutun kanssa viettää viis seuraavaa vuotta.” (Kuivalaisen haastattelu 15.3.05)

Tunteelle hän alkaa etsiä kuvaa tai jotakin missä tunne näkyy ja sitä kautta miettiä miten se voi muuttua elokuvaksi.

Musta kissa lumihangella (1999) on Kuivalaisen ohjaama dokumenttielokuva, joka kertoo vankilasta vapautuvan äidin ja tämän tyttären yhteisen elämän uudelleen alkamisesta. *Mustassa kissassa* Kuivalaisen tunne, jota hän halusi käsitellä, oli syyllisyys. Hän päätti lähteä vankilaan juttelemaan ihmisten kanssa, joiden oli vaikea antaa itselleen anteeksi. Hän etsi ihmisiä, jotka olivat tehneet henkirikoksen jollekin läheiselleen ja tunsivat syyllisyyttä. Kuivalainen ei siinä vaiheessa vielä tiennyt tekisikö aiheesta kuunnelmaa, fiktiota vai dokumenttia. Hän halusi ensin puhua vankien kanssa ja sitten miettiä mitä siitä syntyy. (Kuivalaisen haastattelu 15.3.05)

Vankilassa Kuivalainen teki haastatteluja nauhurin kanssa noin 25 naisen kanssa, jotka halusivat hänen kanssaan jutella. Ainoastaan pari ihmistä kieltäytyi haastattelusta. Haastatelluista oli yksi ainoa, joka oikeasti kiinnosti Kuivalaista ja jossa näkyi hänen etsimänsä teema, syyllisyys. Tästä henkilöstä tulikin dokumentin päähenkilö. (Kuivalaisen haastattelu 15.3.05)

2.2 Minkälainen on hyvä päähenkilö?

Hyvän päähenkilön on tuettava teemaa. John Webster (1998, 168) väittää, että henkilöt tulisi valita siten, että he sopivat elokuvan lopulliseen väitteeseen. Heidän kuvattavan elämänsä, motivaationsa ja kehityksensä elokuvan aikana pitäisi tukea elokuvan keskeistä teemaa. Kun yhden ihmisen tarina kertoo yhden totuuden, niin toisen ihmisen tarina kertoo toisenlaisen. Hän pitää toisena, mutta huonona vaihtoehtona sitä, että sovittaa päähenkilön elämän elokuvan teemaan ohjaamalla ja leikkaamalla. Yhtä hyvin voisi palkata päähenkilön tilalle näyttelijän.

Dokumenttikirjallisuus tarjoaa useita ominaisuuksia hyvälle päähenkilölle. Päähenkilöiden tulisi esimerkiksi olla jollain tavoin aktiivisia hahmoja, jotta he olisivat mukana prosessissa, joka kuvattuna osoittaa kehitystä (Webster 1998, 168). On kuitenkin varsin arveluttavaa alkaa rajata tietynlaista *yleistä ihmistyyppiä*, joka on sopivampi dokumentin päähenkilöksi kuin joku toinen. Jokaisella dokumentaristilla on omat kriteerinsä henkilönvalintaan ja koska dokumentti kuitenkin pohjautuu todellisten ihmisten elämään, niin henkilön valinta on samalla pitkälti koko tarinan luomista ja käsikirjoittamista.

Joitakin hyviä perusominaisuuksia voidaan päähenkilölle kuitenkin luetella. Tärkeää on hyvä ulosanti ja kiinnostavat kasvot, joissa näkyy ilmeitä ja eleitä, sekä eräänlainen *elokuvallinen läsnäolo*. Ihmisistä, jotka hätkähtävät kameraa voi olla vaikea tehdä dokumenttia tai ainakin pitää mieltä miten se tehdään. (Kuivalaisen haastattelu 15.3.05) Mitä sitten on luonteva oleskelu kameran edessä? Kuvausryhmä ja kamera ovat kuitenkin läsnä ja päähenkilön tulisi muka unohtaa niiden läsnäolo ja käyttäytyä kuin niitä ei olisikaan. Päähenkilö ei kuitenkaan tekisi asioita samoin ollessaan vaikka yksin kotona. Tavallaan luonteva pää-

henkilö siis näyttelee hyvin itseään.

Minkälaiset ihmiset sitten valikoituvat dokumenttielokuvan henkilöiksi? John Websterin (1998, 154) mielestä elokuvantekijät valitsevat enimmäkseen päähenkilöiksi ihmisiä, joiden kanssa ovat pohjimmiltaan samaa mieltä ja joiden mielipiteet tukevat elokuvan keskeisiä argumentteja. Michael Rabiger (1998, 358) toteaa dokumentteihin todennäköisimmin päätyvän yhteistyöhaluisia ja hyväntahtoisia ihmisiä. Anu Kuivalaisenkin (haastattelu 15.3.05) mielestä kaikkein tärkeintä on, että päähenkilön kanssa synkkaa ja on hyvät kemiat. Elokuvassa *Musta kissa lumihangella* päähenkilön valintaan vaikuttava suuri tekijä oli, että ohjaaja ja päähenkilö tulivat keskenään hyvin toimeen. Erityisen tärkeää se oli, koska elokuva perustui juuri tämän ihmisen tarinaan. Hän uskoo, että jos ihmiseltä haluaa saada paljon pitää pystyä myös antamaan paljon, ja on hyvä jos hän ohjaajana tarvitsee tätä ihmistä enemmän kuin tämä häntä. Kuivalaisen mielestä on tärkeää, että ihminen ei itse halua julkisuutta ja lähde mukaan dokumenttiin vain päästäkseen televisioon. Julkisuushakuisesta ihmisestä on vaikea tehdä hyvää elokuvaa, ellei sitten itse aihe ole julkisuus.

Susanna Helkeen ja Virpi Suutarin ohjaamassa elokuvassa *Synti* (1996) on ideana ollut lähteä tutkimaan arkipäivän moraliteetteja, lähtökohtana seitsemän kuolemansyntiä. Elokuva käyttää hyväkseen valokuvamaista viipyilevää pysähtyneisyyden estetiikkaa. Kuvien ihmiset ovat aseteltuja, eivätkä he juuri liiku. Usein kamera kuitenkin vaeltaa. Elokuvassa ihmiset kertovat omista synneistään eri paikoissa. Päähenkilöiltä ei siis haettu varsinaisesti luontevuutta kameran edessä vaan ennen kaikkea mielenkiintoisia tarinoita. Tekijät laittoivat ilmoituksia lehtiin, joissa pyydettiin ihmisiä kirjoittamaan seitsemän kuolemansynnin teemoihin, -kuten laiskuus, kateus ja ahneus-, liittyviä konkreettisia tapahtumia heidän elämässään, heihin kohdistuneita ja heidän itse tekemiään arkipäivän syntejä. Ennakkotyövaihe oli elokuvassa varsin laaja. Ohjaajat kävivät tapaa-
massa heille kirjoittaneita ihmisiä ympäri Suomea ja koettivat jäsenellä heidän tarinoitaan eri teemoihin. Lopullisessa elokuvassa esiintyvistä henkilöistä osa oli lehti-ilmoitukseen vastanneita ja osa heidän kauttaan löytyneitä henkilöitä. (Helken haastattelu 23.3.05)



1.

Synti

Valokuva: Kinotar

Synnissä käytettiin jokaisen valitun henkilön kohdalla eri valikointikriteerejä. Elokuvasa on monia kymmeniä henkilöitä ja heidät valikoitiin nimenomaan tarinoidensa perusteella. Jokainen tunnustus on vain pieni fragmentti elokuvan kokonaisuudessa. Ihmiset eivät oikeastaan esiinny siinä enää itsenään vaan jonkun osajoukon edustajina. Valintaan vaikutti osaltaan myös se, että siihen haluttiin henkilöitä, jotka olisivat eri-ikäisiä miehiä ja naisia, eri paikoista ja erilaisista sosiaaliluokista. (Helken haastattelu 23.3.05) Lehti-ilmoitusten käyttö toimii tämän kaltaisissa henkilövalinnoissa hyvin. Jos ihminen vastaa johonkin näkemäänsä ilmoitukseen, hänellä on itselläänkin jo tarve kertoa tarinansa muille. Henkilö on motivoitunut tuomaan julki elämänsä. On kuitenkin ohjaajan vastuulla valita ihmisistä dokumenttiin sopivat henkilöt. Kaikki eivät ehkä ymmärrä mihin oikeastaan ovat ryhtymässä ja ole pohtineet julkisuuden tuomia vaikutuksia.

Suunnitellessani dokumenttia *Eihän feministi meikkaa* (2004) etsin rohkeita feministejä, jotka ajaisivat räikeästi asiaansa, mutta olisivat kuitenkin järkeviä ja tietäisivät mistä puhuvat. Vaihdoin sähköpostilla ajatuksia eri ihmisten kanssa ja etsin tapahtumia ja yhdistyksiä, joista kiinnostavia ihmisiä liikkuisi. Kävin Haara-kiila-yhtyeen keikalla ja pidin heti heidän osuvista ja provosoivista sanoituksistaan ja toisaalta siitä, että he olivat ihan tavallisen näköisiä, fiksuja nuoria naisia. Lopullinen sysäys dokumentin tekoon oli, että tunsin olevani samaa mieltä monista asioista ja tulimme hyvin juttuun. Minkäänlaisia aikaisempaa kokemusta dokumentin henkilövalinnasta minulla ei ollut, joten päätöksenteko perustui

pitkälti intuitioon ja sattumaan. Mielessäni oli siis ollut vain laajana teemana feministit, mutta varsinainen käsikirjoitus ja aiheen tarkempi rajaus tuli täysin Haarakillan jäsenien mukana. Naiset ovat hyvin luontevia ja eloisia kameran edessä ja keskustelu on mielenkiintoista, sillä he ovat kuitenkin persooniltaan varsin erilaisia. Mielestäni henkilövalinta oli hyvä, pidän heidän olemuksestaan ja ajatuksesta, mutta tarinaa ajatellen en ehkä osannut tarpeeksi hyvin alusta asti rajata aiheittani ja keskittyä yhteen pienempään teemaan. Ennakkosuunnitteluvaiheessa minun olisi pitänyt viettää enemmän aikaa kunkin kanssa erikseen tutustuakseni heihin vielä paremmin omina persooninaan. Uskon, että dokumentin henkilöiden syvälinen tunteminen näkyy myös elokuvassa, läsnäolossa ja rajauksessa.

Oikeasta päähenkilön valinnasta ei voi varmistua muuten kuin tutustumalla päähenkilöönä riittävän perusteellisesti ja siihen, millainen hän on, mitä hän haluaa sanoa ja myös hänen motiiveihinsa osallistua elokuvaan. Jean-Luc Godard on sanonut, että ohjaaja ei voi tietää henkilön todellisesta minästä mitään, vaan ainoastaan päätellä ja kasata tämän ulkoisesta käytöksestä ja kuoresta jotain. Hänen metodinaan henkilön sisimmän löytämiseen oli keskittyä tämän ristiriitoihin, joista näkyivät mielen aktiivisimmat ja vielä päättämättömät asiat. (Rabiger 1998, 133)

2.3 Fiktio ja dokumentin henkilövalinnan yhtäläisyyksiä

Dokumentin yhteydessä puhutaan harvemmin castingista, mutta tavallaan kyse on aivan samasta asiasta kuin fiktioissakin. Tarina kerrotaan päähenkilön kautta ja hyvä päähenkilö pelastaa huonon tarinan, kun taas huono henkilövalinta laittaa hyvänkin aiheen. Fiktio näyttelijävalinnoissa hyväksi havaittuja työtapoja voidaan soveltaa jossain määrin myös dokumenttiin.

Perinteisesti fiktion käsikirjoittamisen apuna on käytetty erilaisia tyyppejä tai hahmoja, kuten sankari, riivaaja, todistaja ja viiden minuutin vierailija. Myös dokumentin henkilöitä valitessa voidaan miettiä heille sopivia metaforisia rooleja. Roolit toimivat nimenomaan ohjaajan työkaluina ennakkotyövaiheessa, eikä niitä pidä kertoa edes henkilöille itselleen. Metaforiset roolit, kuten kuningas, narri

ja diplomaatti, auttavat selventämään eri henkilöiden tehtävää elokuvan tarinassa. (Rabiger 1998, 130-131)

Susanna Helken ja Virpi Suutarin ohjaaman dokumenttielokuvan *Joutilaat* (2001) henkilövalinta lähestyy Helken mielestä juuri fiktion castingia. Heillä oli ajatuksena seurata parikymppisiä nuoria miehiä, jotka asuvat syrjäseudulla, missä on korkeat työttömyysluvut.

Se (Joutilaat) on tavallaan klassisemmin tällaista tarinarakennetta noudattava elokuva. Siinä on päähenkilöt, joiden elämää seurataan ja sekin on aika klassinen elementti et on kolme tämmöstä , tavallaan muskettisoturia, kolme sellasta keskushahmoa, joiden valinta oli tavallaan tietynlaista ihan sellasta castingia. Et siinäkin eräässä mielessä sommiteltiin jo dramaturgiaa ja henkilögalleriaa, jotka edustaa hyviä asioita aiheen kannalta, mutta myös siinä oletettavassa tarinassa edustaa tavallaan erilaisia tyyppisiä, vaikka oikeista dokumenttaarisista henkilöistä on kysymys. Sekin oli sellasta et se lähestyy tavallaan fiktiivisen elokuvan castingia. Vähän niinku erilaisia rooleja. (Helken haastattelu 23.3.05)

Ensin he etsivät paikkaa ja valitsivat Suomussalmen, sillä se vaikutti näyttämönä mielenkiintoiselta. He pysäyttelivät autoja kylän raitilla ja jututtivat poikia. Varsin nopeasti he löysivät mielenkiintoisia hahmoja ja tapahtumia, kuten se, että yhden pojan tyttöystävä odotti vauvaa. Näin he pystyivät ennakoimaan elokuvan dramaturgiaa ja tapahtumia, sekä valitsemaan päähenkilöiksi draamallisesti mielenkiintoisia henkilöitä. (Helken haastattelu 23.3.05)



2.
Pojat, auto ja yö
elokuvassa Joutilaat
Valokuva: Kinotar

Joutilaissa tapahtui myös mielenkiintoinen todellisuuden ja elokuvan välinen ristiriita. Sen päähenkilöä jouduttiin vielä vaihtamaan kesken kuvausten. Henkilöä, jota oli kuvattu kesän ajan päätti muuttaa Helsinkiin liian aikaisin dokumentin dramaturgian kannalta. Kuvattua materiaalia ei ollut tarpeeksi muuttoa edeltävältä ajalta ja elokuvan päätapahtumapaikaksi haluttiin nimenomaan Suomensalmi. (Helken haastattelu 23.3.05)

Joutilaissa päähenkilöitä on kolme, mutta siinä seurataan paljon parivaljakko Lötkön ja Hapan elämää ja ystävyyttä. Helken mielestä he ovat karaktäärejä ajatellen mainio kaksikko, joilla on hyvä dynamiikka. Henkilöiden sommitteluun on tullut alitajuisesti hyvällä tavalla erilaisia tyyppejä. Hapa on tavallaan hyvin valoisa henkilö ja Lötkössä taas on jotain, mikä tekee hänestä persoonallisesti koskettavimman. Hän on myös osuvin hahmo kuvaamaan sitä olotilaa, joka liittyy tähän elämänvaiheeseen ja elämäntapaan ja samalla elokuvan lähtökohtaan. (Helken haastattelu 23.3.05)

2.4 Tuottajan rooli

Ohjaajalla ei välttämättä ole ylin päätösvalta dokumentissa. Rahoittajan ja tuottajan merkitys on suuri. Kyse ei ole pelkästään siitä saako jokin dokumentti rahoitusta ja näin ollen tehdäänkö sitä vai ei. Tuottajalla voi olla myös oikeus vaikuttaa aiheeseen, henkilövalintaan ja koko dokumentin muotoon, yksittäisiin kuviinkin. Erityisesti tv-toimituksissa dokumentin tekoon ja valintoihin vaikuttavat paljon nopeat aikataulut. Ohjaajat kuvaavat toisinaan dokumentteja osittain itse saadakseen lisää kuvauspäiviä. Joskus esityspaikka on jo sovittu ja jos jokin aihe yllättäen epäonnistuu, niin joudutaan tekemään hyvinkin nopeita ratkaisuja ja dokumentteja.

Barbro Björkfelt työskentelee FST:llä ja ohjaa ihmisläheisiä dokumentteja ja reportaaseja. Hänen ohjaamansa *Puss & Kram* (2002) kertoo 11-vuotiaasta syntymäsokeasta Emmasta, joka lähtee leirikouluun, ensi kertaa ilman vanhempiaan. Emman haaveena ja tavoitteena on päästä leirikoulussa pussaamaan erästä poikaa, Johania. Björkfelt kertoo (haastattelu 16.4.05), että dokumentin

taustalla on EBU-projekti (European Broadcasting Union). EBU:ssa on mukana useita maita, joista eri yhtiöt tarjoavat jaksoja sarjaan, joka sitten esitetään eri maissa. Tällä kertaa kyseessä oli dokumenttisarja lapsille ja nuorille, jonka teemana oli "Elämä on täynnä yllätyksiä" ja Björkfeltiä pyydettiin FST:ltä ohjaamaan siihen yksi jakso. Dokumentin aiheen esittely koko sarjan vastaavalle tuottajalle oli Genevessä jo noin kahden kuukauden kuluttua ohjaajan kuultua teemasta. Björkfelt esitteli mielestään hyvän idean Venäjältä Turkuun perheineen muuttaneesta työstä, mutta aihetta ei hyväksytty. Teemaa uudelleen mietittyään hän päätti soittaa sokeiden kouluun, jossa opettajat ehdottivat heti Emmaa.

Se oli tavallaan tää koulun henkilökunta, joka teki valinnan mun puolesta. Ne oli sitä mieltä et Emma heidän oppilaistaan. Sehän on hirveen pieni koulu myöskin, jotain 15 oppilasta ehkä. Koulun opettajat oli heti sitä mieltä et Emma on niin älykäs ja reipas ja kaikinpuolin, et kyllä se varmaan olis se Emma, ne sano jo. Sitte kun mä puhuin Emman äidin kanssa niin Emman äiti sanoi, et joo, kyl Emma aina yleensä innostuu kaikista uusista asioista ja se kuulosti itekin semmoselta tosi kivalta heti puhelimesta. Tavallaan mun ei tarvinnut tehdä valintaa. ... se osoittautui oikeaksi valinnaksi, mitä ne opettajat oli mun puolesta ajatellu. (Björkfeltin haastattelu 16.4.05)

Ulkomaalaisen vastaavan tuottajan kanssa oli kuitenkin lisää vaikeuksia. Tuottaja oli kiinnostunut lähinnä konkreettisista yllätyksistä sokeiden elämässä, kuten portaista ja näiden käyttämistä kirjoituslaitteista. Björkfelt taas halusi kertoa Emman elämästä. Emman äidin ja Emman kanssa käytyjen keskustelujen perusteella Emman elämässä olivat sillä hetkellä tärkeimpänä pojat ja leirikoulu. (Björkfeltin haastattelu 16.4.05)

Tuottaja oli hyvin järkyttynyt kun hän näki ensi kertaa kuvaa Emmasta. Björkfelt (haastattelu 16.4.05) epäilee, että tuottaja olisi vielä perääntynyt Emman ulkonäön perusteella koko projektista jos se olisi ollut mahdollista. Ohjaaja epäilee, että kyse oli pitkälti kulttuurieroista, sillä Suomessa dokumentti on ollut pidetty,

eikä kukaan ole koskaan hämmästellyt miksi dokumentissa on niin erikoisen näköinen lapsi. Vastaava tuottaja taas epäili, etteivät lapset halua katsoa niin "hivittävän" näköistä päähenkilöä. Tuottajan pyynnöstä dokumenttiin tehtiin muutoksia ja esimerkiksi alkuun lisättiin mustaa ja Emmen kertojaääni. Perusteluna oli, että on katsojalle liian shokeeraavaa näyttää heti alussa niin erilainen lapsi. Katsoja piti totuttaa Emmaan pikkuhiljaa ja saada ensin tämän mielenkiinto ja myötätunto aiheelle.

Päähenkilön ollessa lapsi tai vammainen, tulisi dokumentin valintoja miettiä erityisen tarkkaan. Varsinkin uusimmat saattavat olla harmillisia, sillä nuorena vuodenkin kuluttua omat jutut saattavat näyttää typeriltä ja lapsellisilta, ja sama pätee moniin aikuisiinkin. Emmen tapauksessa hänestä ei paljasteta mitään ihmeellisyyksiä. Katsojaa saattaa sen sijaan häkellyttää miten täysin Emma hyväksyy itsensä ja omat tuntemuksensa. Häntä huvittaa pussata Johania ja hän heittäytyy tilanteisiin, vaikka monet tavallisen näköiset söpöt pikkutyöt pitävät itseään niin rumina etteivät uskalla tehdä mitään. Björkfeltin pelkona oli, että jos kaikki hämmästelevät Emmen tekemisiä niin tämä alkaa itsekin ihmetellä miksi, vaikka on pitänyt omaa toimintaansa ihan tavallisena. Tämän vuoksi ohjaaja muun muassa ei halunnut Emmen tulevan dokumenttifestivaaleille haastateltavaksi. (Björkfeltin haastattelu 16.4.05)

3. OHJAAJA PÄÄHENKILÖNÄ

3.1 Tekijä kuvissa

Läpi dokumenttielokuvan historian ovat ohjaajat esiintyneet itse dokumenteissaan. Usein haastattelijan ääni on kuulunut elokuvassa tai haastattelija on rajattu mukaan kuvaan. Klassisen dokumentin konvention mukaan tekijä on kuitenkin alisteinen läpinäkyvyyden ja neutraalisuuden ihanteille. Kun *direct cinema*-sa ohjaaja ja kuvaustiimi pysyivät visusti poissa kuvista, niin *cinéma vérité*ssä ohjaaja puuttui avoimesti tilanteisiin ja teki itsensä näkyväksi. Dokumentin rakennettu ja esitetty luonne on nyttemmin konkretisoitunut ja saanut tyylillisen ilmaisunsa. Kun 1980-luvun niin sanotuissa *reflektiivisissä* dokumenteissa pyrittiin paljastamaan tekijän intentionaalisuus ja teoksen rakennettu luonne, on tämä performatiivisissa dokumenteissa jo itsestään selvänä lähtökohtana. (Helke 2001, 16)

1980- ja 90-luvuilla tuli dokumenttielokuvan kentälle tekijöitä, kuten Michael Moore ja Nick Broomfield, jotka toivat itsensä esiin omien elokuviensa esiintyjinä, eivät neutraaleina tiedonvälittäjinä. Mediatutkija Stella Brussi on nimennyt tällaiset ohjaajat *esiintyjä-ohjaajiksi*. Hänen mukaansa nämä esiintyjä-ohjaajat asettavat näkyvän läsnäolonsa kautta kyseenalaiseksi dokumentaarisessa teoriassa pitkään vallinneen puolueettomuuden ja objektiivisuuden ihanteen: kuvausryhmän ja tekijän tunkeutuminen ihmisten todellisuuteen on avoimesti esillä. (Helke 2001, 16)

Ajatus elokuvantekijän näkyvästä läsnäolosta ei kuitenkaan ole lainkaan uusi, sillä venäläinen elokuvantekijä Denis Kaufman, paremmin tunnettu Dziga Vertovina, pohti jo 1920-luvulla elokuviensa totuudellisuutta ja totesi niiden ilmentävän hänen omaa subjektiivista näkemystään aiheesta, jonka ei kuitenkaan uskonut kutistavan elokuviensa yhteiskunnallista merkitystä. Kameran käsittelyn lisäksi leikkaajan rooli oli Dziga Vertovin mielestä totuuden kannalta ongelmallinen. Ei ollut tarpeeksi, jos näytti totuuden sirpaleita, yksittäisiä kuvia totuudesta. Hänen mielestään kuvat tuli järjestää teemoittain niin, että myös kokonaisuus

säilyisi totena. Hän julisti oman manifestinsa Kino-Pravdan, jossa kino tarkoittaa elokuvaa ja pravda totuutta. (Barnouw 1974, 51-65)

Kuin todistaakseen mullistavan ajatuksensa subjektiivisesta totuudesta Dziga Vertov teki elokuvan *Mies ja elokuvakamera* (1929). Se oli ensimmäinen dokumentti, jossa kuvaaja ja kamera toivat julki olemassaolonsa, siihen asti tekijät ja tekniikka yritettiin häivyttää valmiista elokuvasta mahdollisimman hyvin. Elokuva on yhdellä tasolla kuvaus venäläisestä jokapäiväisestä elämästä, samalla se näyttää, miten elokuva on todellisuudessa täysin tekijöidensä valitsemaa ja luomaa. Esimerkiksi yhdessä kohtauksessa kuvan ohi kulkee mies, joka katsoo kameraan ja seuraavassa kuvassa on kamera ja kuvaaja nähtynä ohikulkijan silmin. Filmi siis huolehtii, ettei katsoja pääse unohtamaan katsovansa filmiä. *Mies ja elokuvakameraa* voi pitää esseenä dokumentin totuudesta ja luotettavuudesta. (Barnouw 1974, 62-65)

3.2 Subjektiivinen dokumentti

Subjektiiviseksi dokumentiksi on kutsuttu suomessa 1990-luvulla pienenä aaltona tulleita dokumenttielokuvia, joiden aiheeseen ohjaajalla on erityisen läheinen suhde. Elokuvat kertovat usein ohjaajan omasta elämästä, ajatuksista tai perheestä. Subjektiivisessa dokumentissa tarina kerrotaan, konkreettisesti, ohjaajan itsensä kautta. Tyypillisiä tyylikeinoja ja rakenteita ovat esimerkiksi ohjaajan minämuotoisen puheen käyttö kertojaääninä tai tekijän tulo mukaan kuvaan päähenkilönä. (Aaltonen 2001, 26) Subjektiivinen dokumenttielokuva ei ole selkeä tyyli, vaan varsin hajanainen määrite. Esimerkiksi Bill Nicholson ei määrittele subjektiivista dokumenttia erikseen, vaan liittää sen performatiiviseen moodiin. Terminä subjektiivinen dokumentti on myös ongelmallinen, silloinhan pitäisi olla myös *objektiivinen* dokumentti ja tietystihän kaikki dokumentit ovat kuitenkin subjektiivisia, ohjaajalle henkilökohtaisia ja hänen oma näkemyksensä aiheesta.

Dokumenttiohjaaja Kiti Luostarinen on tehnyt useita subjektiivisia dokumentteja, kuten *Naisen kaari* (1997) ja *Kuoleman kasvot* (2003). *Kuoleman kasvoissa* ohjaaja kävelee kuvaan, avaa saattokodin oven, pestautuu vapaaehtoistyöhön ja alkaa pitää päiväkirjaa. Luostariselle (haastattelu 19.3.2003) ei ollut itsestään selvää, että hän esiintyisi itse yhtenä päähenkilönä elokuvassaan. Hän työskenteli vapaaehtoisena saattokodissa noin vuoden ennen elokuvaa ja tutustui siellä mahdollisiin ihmisiin, joita elokuvassa voisi kuvata. Itsensä hän laittoi mukaan käsikirjoitusvaiheessa, jolloin se oli elokuvakerronnallinen ja eettinen ratkaisu. Hän halusi kääntää peilin katsojaan päin ja saada tämän ajattelemaan omaa suhdettaan kuolemaan. Katsoja ei saa tuntea elokuvan jälkeen helpotusta – ”huhuh, onneksi tuo ei liity minun elämäni”, vaan dokumentin tuli olla lohduttava, rauhaa ja suhteellisuudentajua tuova. Samasta syystä dokumentissa on useita päähenkilöitä, eikä yhtä suurta kohtaloa. Hän ei halunnut nostaa esiin ainoastaan kuolevia vaan yleisemmin suhtautumistamme kuolemaan.



3.

Kiti Luostarinen ja kuolema elokuvassa *Kuoleman kasvot*

Valokuva: Luostarinen production

Jaakko Virtanen (haastattelu 3.3.2003) puolestaan kertoo dokumenttielokuvas-
taan *Kirjoitan teille täältä maan päältä* (2002), ettei olisi voinut tehdä niin syväl-
listä dokumenttia kenestäkään muusta kuin itsestään. Elokuva koostuu hänen
vanhempiansa ja sukulaistensa välisestä kirjeenvaihdosta ja kuvista Virtasesta
hänen palatessaan hypnoosissa lapsuuteensa. Hänestä niin henkilökohtaisia
asioita voi tuoda julki vain omasta elämästään, ja hän kertoo tehneensä eloku-
van nimenomaan itsekkäistä syistä ja itselleen. Liikkeelle paneva voima on ollut
omien traumojen työstö. Kokeneena elokuvantekijänä hän tiesi myös julkisuu-
den mahdolliset negatiiviset seuraukset, mutta ei välittänyt niistä. Tarve käsitellä

omia muistoja oli suurempi kuin seurausten pelko. Dokumentin voima on nimenaan sen syvälle menevässä yksityisyydessä, josta katsoja voi löytää myös omaa elämäänsä koskettavia kohtia ja tunteita. Näin elokuva saa laajemman yhteiskunnallisen merkityksen. Virtanen kertoi saaneensa lukuisia yhteydenottoja dokumentin nähneiltä ihmisiltä, joten ilmeisesti se on rohkeana työnä rohkaissut myös katsojia.

Ohjaajana ja päähenkilönä samanaikaisesti toimiminen tuo elokuvan tekoon omat ongelmansa. Kiti Luostarinen sanoo, että harva haluaa katsoa itseään ja ettei hän todellakaan nauttinut itsensä katselusta leikkausvaiheessa. Hän tiesi kuolevien ihmisten pohdiskelujen olevan valtavan paljon puhuttelevampia ja raskaampia kuin hänen omansa ja hän pelkäsi kuulostavansa viisastelevalta ja itsekkäältä omine pienine ongelmineen. Hänen oli vaikeaa päättää, kuinka suuressa osassa kuvia hän itse näkyisi ja minkälaiseksi muotoilisi oman roolinsa. (Luostarisen haastattelu 19.3.2003) Jaakko Virtanen vertaa subjektiivista dokumenttia kiiltokuvaan. Siinä kerrotaan vain osatotuus eli se mitä itsestään halutaan näyttää ja loppu jää omaksi salaisuudeksi, ja niin sen pitää hänestä ollakin. (Virtasen haastattelu 3.3.2003) Subjektiivisen dokumentin suurimpana vaarana sekä Virtanen että Luostarinen pitävät itsekeskeisyyttä.

Jaakko Virtasen mielestä itseään käsittelevää dokumenttia ei tulisi tehdä liian nuorena. Ohjaajan tulisi olla jo ajatukseltaan kehittynyt ja suhteellisuudentajuinen. Riskinä on, että ajatukset ovat kovin naiiveja ja huonosti tehtynä elokuva leimaa tekijänsä pitkäksi aikaa. Virtanen uskoo, että jos olisi tehnyt elokuvan *Kirjoitan teille täältä maan päältä* vasta parinkymmenen vuoden kuluttua olisi se hyvinkin erilainen. (Virtasen haastattelu 3.3.2003)

4. PÄÄHENKILÖN NÄKÖKULMA

Suomessa dokumenttiin tullaan vapaaehtoisesti, eikä päähenkilöille makseta juuri koskaan palkkaa. Miksi ihmiset sitten haluavat tai suostuvat esiintymään dokumentissa? Varsinaisiin dokumenttielokuvaan tuskin pääsevät erityisen esiintymishaluiset tai julkisuushakuiset. Dokumenttielokuvien määrä on Suomessa varsin pieni ja ohjaajat saavat pitkälti määrätä itse teoksiensa henkilövalinnoista ja tarinasta.

Päähenkilöt, varsinkin tavalliset ihmiset, ajatellaan usein uhrin asemaan. Ohjaajat tietysti korostavat tekevänsä yhteistyötä ihmisten kanssa. Päähenkilön ja ohjaajan suhde on kuitenkin harvoin tasa-arvoinen. Ohjaajalla on valta ja mahdollisuus tuoda henkilöstä esiin ne puolet kuin haluaa. Dokumentin päähenkilöön voidaan silti suhtautua myös toimijana, varsinkin ohjaajan tulisikin suhtautua niin kohteeseensa. Dokumenttiin osallistuminen on parhaimmillaan päähenkilöille myönteinen kokemus, josta he saavat jotain myös itselleen. Dokumenttiin pääsy voi olla myös väylä päähenkilön ajamiin aatteiden ja arvojen esilletuomiseen. Vasta päähenkilön itse päästessä vaikuttamaan dokumentin sisältöön ja tekoprosessiin voidaan puhua todellisesta yhteistyöstä.

Hanna Leppikangas (2003) on tehnyt pro gradu –tutkielman dokumentin kohteiden kokemuksista. Tulosten mukaan tutkimukseen osallistuneista suurin osa oli yllättyneitä dokumentin esityksen jälkeen saamastaan julkisuudesta. Suuri osa ei myöskään ollut tietoinen dokumentin teon kokonaisprosessista. Epäselvyyttä oli ollut käsikirjoituksen esittelystä alkaen. Osa ohjaajista ei ollut halunnut näyttää varsinaista käsikirjoitusta kohteelle, jolloin tämän oli siihen myös vaikea vaikuttaa. Kuvausvaiheessa ohjaamista oli pidetty epämiellyttävänä ja koettu, että ohjaaja yrittää muuttaa päähenkilön omaa käyttäytymistä. Monet olivat tosin sitä mieltä, että heitä ei oltu ohjattu lainkaan. Leikkaamisvaiheen merkitys oli selvinnyt monille vasta heidän nähtyä dokumentin valmiina. He eivät olleet odottaneet sen voivan vaikuttaa lopulliseen tarinaan niinkin paljoa. Kokemukset olivat hyvin erilaisia ja tapauskohtaisia. Kaikesta tästä huolimatta lähes kaikki olivat pitäneet dokumenttiin osallistumista yleisesti miellyttävänä ja antoisana kokemuksena.

Onnistuneimmissa tapauksissa ohjaaja on kertonut kohteelle alusta lähtien avoimesti ja selkeästi omista suunnitelmistaan. Kohde on otettu mukaan dokumentin suunnitteluvaiheeseen, ja kohteen ideoita on hyödynnetty dokumentinteossa. Kuvausvaihe on ollut hauskaa vaihtelua arkeen. Yhteistyö on sujunut leppoisasti ja hyvässä yhteisymmärryksessä, ja kohde ja ohjaaja ovat saattaneet jopa ystävävystyä kuvausten aikana. Valmis dokumentti on kohteen mielestä onnistunut ja totuudenmukainen. Kohteelle on jäänyt dokumentista kaiken kaikkiaan mukavia muistoja koko loppuelämäksi. Kohde on saanut prosessin aikana käsityksen dokumentin tekemisestä, ja hänen arvostuksensa dokumentintekijöitä kohtaan on kasvanut.

Pahimmillaan dokumentin tekeminen on ollut kohteelle epämiellyttävä ja ikävä kokemus. Epäonnistuneissa tapauksissa dokumentin suunnittelu- ja tutustumisvaihe on jäänyt lähes kokonaan pois. Ohjaaja ei ole keskustellut kohteen kanssa dokumentinteosta etukäteen lainkaan: joko suunnitelmia ei ole ollut tai niistä ei ole kerrottu kohteelle. Kuvausvaihe on edennyt ohjaajan ehdoilla, ja kohteen kannalta kuvaukset ovat olleet raskasta aikaa. Ohjaaja on rikkonut toistuvasti kohteelle antamia lupauksia, ja valmis dokumentti on aivan erilainen kuin mistä kohteen kanssa on ollut puhetta. Kohde on pettynyt valmiiseen dokumenttiin, eikä välttämättä koe edes tunnistavansa itseään lopputuloksesta. Kohde tuntee, että häntä on käytetty dokumentissa ainoastaan raakamateriaalina täyttämään ohjaajan ennalta päättämä stereotyyppinen rooli. Kohteelle on jäänyt dokumentinteosta kaiken kaikkiaan epämiellyttäviä muistoja, ja kohteen arvostus dokumentintekijöitä kohtaan on laskenut. (Leppikangas 2003, 87-88)

4.1 Mitä päähenkilö saa itselleen?

Päähenkilöillä on hyvin erilaisia syitä lähteä mukaan dokumenttiin. Usein mainittuja syitä on, että henkilöt itse kaipaisivat jotain prosessia päästäkseen puhumaan. Anu Kuivalaisen (haastattelu 15.3.05) mielestä sen lisäksi, että dokumentintekijä haluaa ottaa jostain asiasta selvää, niin usein myös sen kohde haluaa selvittää itselleen jonkin asian. Hän uskoo, että päähenkilö voi saada tukea omille ajatuksilleen, joskus apuakin. Traagisessa elämäntilanteessa olevat taas saattavat haluta jättää lapsilleen muiston itsestään.

Hanna Leppikankaan tutkimuksessa (2003) haastateltavat kuvailevat dokumentintekoa uudeksi ja mielenkiintoiseksi kokemukseksi.

Haastateltavat saivat kuvauksista mukavaa vaihtelua arkeensa ja pääsivät kurkistamaan, miten dokumentteja tehdään. Kaksi haastateltavaa mainitsee, että dokumentin ansiosta heillä on videonauhalla tallessa muistoja tärkeästä ajanjaksosta elämässään. Yksi haastateltava kokee hyötynensä dokumentinteosta konkreettisesti ja saaneensa dokumentin ansiosta itselleen asunnon. Muutama haastateltava mainitsee dokumentin antaneen kipinän ylimääräiselle itsetutkiskelulle. (Leppikangas 2003, 81-82)

4.2 Seurauksia

Dokumenttiin osallistumisesta on aina seurauksia päähenkilöille, eihän kuvausten kaltainen prosessi edes voisi olla vaikuttamatta ihmisen elämään. Kukaan ei kuitenkaan pysty oikeasti etukäteen ymmärtämään mitä tarkoittaa, kun oma elämä esitetään televisiosta. Seurauksia on vaikea ennakoida vielä dokumentin ennakkotyövaiheessa, mutta kohdetta pyydetään jo tuolloin päättämään sitoutumisestaan elokuvan päähenkilöksi. Ohjaaja voi kuitenkin luvata päähenkilölle joitain asioita, mitkä elokuvassa ainakin tulevat näkymään. Toisaalta päähenkilö voi kieltää, mitä siinä ei saa kertoa. Dokumentinteossa vaaditaan luottamusta molemmiin puolin. Kuvausluvan saatuaan on ohjaajan päätettävissä millainen valmiista dokumentista tulee. Dokumentti ei ole enää päähenkilön hallinnassa,

sen lopullisesta leikkauksesta ja esittämisestä päättävät muut ihmiset. Dokumentti saatetaan esittää uudelleen vielä pitkänkin ajan kuluttua ja päähenkilön on pystyttävä elämään seurausten kanssa.

Dokumentin päähenkilöllä on oikeus tietää tarkalleen mihin hän on suostumassa:

Eli kaks vuotta hänen kanssaan keskusteltiin ja pohdittiin sitä et miten siitä vois tehdä leffan siitä aiheesta. Mut hänelle se oli selvää ihan alusta alkaen et mistä mä olin tekemässä elokuvaa. Mietittiin enemmänkin sitä et miten sen vois tehdä ja voiks sen tehdä ja haluiks hän et se tehään ja haluiks mä et se tehään ja ihan kaikkii näitä. (Kuivalaisen haastattelu 15.3.05)



4.

Äiti elokuvassa Musta kissa lumihangella

Valokuva: Kinotar

Anu Kuivalainen (haastattelu 15.3.05) kertoo dokumentissa *Musta kissa lumihangella* päähenkilön saaneen itselleen konkreettisesti jonkun, joka käy tapaamassa häntä vankilassa. Hän pystyi myös lupaamaan, että näyttää katsojalle millainen päähenkilö on äitinä ja uskoo, että juuri se oli päähenkilölle siinä tilanteessa tärkeää. Päähenkilö halusi, että hänen muu perheensä rajataan dokumentin ulkopuolelle ja näin tapahtui. Elokuvassa kuullaan kuitenkin äidin keskustelu ex-miehensä kanssa, jossa tämä asettuu ikävään valoon. Päähenkilö on siis voinut suojella haluamiaan henkilöitä, mutta tuoda julki ikäviä asioita toisista, vaikkei kyseistä miestä elokuvassa koskaan kuvissa näytetäkään. Pitkien

kuvauksia edeltävien keskustelujen aikana Kuivalainen oli sopinut mitä saa kuvata ja mitä ei. Jokainen kuvattava asia oli sovittu erikseen ja jos kuvauslupa oli saatu, niin se tarkoitti, että kuvaa saisi käyttää myös lopullisessa elokuvassa. Kuvausten aikana päähenkilö kielsi vain kerran häntä kuvaamasta ja kieltoa myös toteltiin. Leikkausvaiheeseen päähenkilöä ei otettu mukaan.

Dokumenttielokuvassa *Musta kissa lumihangella* on päädytty ratkaisuun, että molemmat päähenkilöt, äiti ja tytär käyttävät naamioita laajoissa kuvissa. Elokuvassa on käytetty myös runsaasti mittasuhteita vääristäviä erikoislähikuvia. Päähenkilöitä haluttiin suojata tunnistamiselta, koska dokumentilla olisi saattanut olla huonoja seurauksia erityisesti tyttären elämään. Naamiosta huolimatta tietysti naapurit ja tutut ihmiset tunnistaisivat henkilöt, mutta ei esimerkiksi kuka tahansa kadulla vastaan tuleva. Elokuvassa uusi vuosi on tärkeä tekijä ja naamioista muodostuu tavallaan myös osa elokuvan kieltä, tarinaa ja dramaturgiaa. (Kuivalaisen haastattelu 15.3.05)

On spekulatiivista miettiä, mitä seurauksia on tavalliselle ihmiselle kun hän esiintyy julkisuudessa. Seurauksia varmasti on, mutta on vaikea määrittää millä tasolla. Tärkeää on kuinka lähelle elokuva menee päähenkilönsä elämää. Dokumenttielokuvassa *Synti* metodi oli niin vieraannuttava, että aika, paikka ja asiat abstrahoituivat niin, että ihmiset eivät tavallaan olleet enää henkilöitä vaan osa kokonaisuutta. Ohjaajien saamassa palautteessa monet ihmiset olivat myös itse kokeneet näin. (Helken haastattelu 23.3.05)

Helke kertoo, että *Synnin* kuvausten jälkeen joissakin perheissä oli tullut avioero. Hän uskoo, että elokuvan kaltaisen ulkopuolisen tulo on saattanut laukaista asioita, jotka ovat jo muutenkin tapahtumassa. Ei kuitenkaan voida sanoa, ovatko tapahtumat prosessin aiheuttamaa vai olisivatko ne tapahtuneet muutenkin. (Helken haastattelu 23.3.05)

4.3 Dokumentti syntyy yhteistyönä

Susanna Helke kertoo elokuvasta *Joutilaat*, että ensin he olivat selvittäneet päähenkilöille tekevänsä dokumentaarista elokuvaa. Pojilla oli mennyt jonkin aikaa, että he olivat ymmärtäneet, että kyse ei ollut tv-ohjelmasta, jossa kamerat seuraisivat heidän kintereillään, vaan elokuvaa tehtäisiin paljon rakentamalla tilanteita ja kohtauksia. Vasta sen jälkeen yhteistyö alkoi sujua kunnolla ja päähenkilöt alkoivat itsekin kehittää kohtauksia ja ehdottelemaan niitä ohjaajille.

Ei me silleen suunniteltu heidän kanssaan. Mutta sitten ihan konkreettisesti niissä kuvaustilanteissa et kyllähän he itse vei niitä kuvaustilanteita ja tavallaan taju et heillä on tilanteissa se dramaturgian taju taas kerran. Taju siitä mihin suuntaan niiden tilanteiden tulee kehittyä. Semmosta tiettyä elokuvassa olemisen taju. (Helken haastattelu 23.3.05)

Aina palatessaan Suomussalmelle ohjaajat ottivat mukaansa esikoostettua materiaalia, jota näyttivät päähenkilöille. Joitakin kohtia päähenkilöt halusivat poistettavaksi, kuten viittauksia joihinkin ihmisiin. Leikkausvaiheessa päähenkilöitä ei kuitenkaan otettu enää mukaan, vaan tekijät luottivat omaan ammattitaitoonsa. (Helken haastattelu 23.3.05) Dokumentinteossa molemmat ovat olleet riippuvaisia toisistaan ja päähenkilölle oli annettu mahdollisuus päättää asioista, olla toimijana. Päähenkilön valta on kuitenkin näennäistä, sillä lopullinen elokuva ja sen leikkaus on vain ohjaajan päätettävissä.

4.4 Päähenkilöiden omia kokemuksia



5.

Haarakiilan laulaja Johanna dokumentissa

Eihän feministi meikkaa

Valokuva: Leena Lehti

Pyysin palautetta ja ajatuksia neljältä päähenkilöltä ohjaamastani lyhyestä dokumentista *Eihän feministi meikkaa* (2004). He vastasivat nimettömästi ja kirjallisesti melko avoimiksi jättämiin kysymyksiini. Uskoin kirjallisen palautteen olevan heille helpompi, kun ei tarvitse sanoa asioita “suoraan päin naamaa”. Näiden päähenkilöiden kokemukset toimivat vain eräänä esimerkkinä eräästä dokumentista. Dokumentti kertoo neljästä nuoresta naisesta ja heidän väkevän feministisestä bändistään nimeltä Haarakiila. Lopullisessa dokumentissa päähenkilöt edustivat ensisijaisesti bändiään ja toissijaisesti itseään johtuen dokumentin rakenteesta, useasta henkilöstä ja lyhyestä, noin 12 minuutin, kestosta.

Päähenkilöt lähtivät mukaan dokumenttiin, koska sen aihe, feminismi, oli heille hyvin tärkeä ja suuri osa elämää ja he uskoivat, että heillä on siitä kerrottavaa. Kaksi koki velvollisuudentuntoa aatteen levittämistä kohtaan ja yksi taas ajatteli kaikenlaisen julkisuuden olevan bändille hyväksi. Osasyinä olivat myös uteliaisuus ja *mikä ettei* –asenne.

Dokumentin *Eihän feministi meikkaa* päähenkilöistä kaksi ei etukäteen uskonut, että heille koituu elokuvan tv-esityksen jälkeen henkilöinä minkäänlaisia seurauksia. He toivoivat siitä koituvan kuitenkin bändille positiivista julkisuutta. Kaksi taas kertoi miettineensä, että mitähän ihmiset heistä ajattelevat ja leimautuisivatkohan he joksikin. Yhden kauhukuvana oli, että ihmiset tunnistaisivat kadulla ja haukkuisivat telaketjufeministeiksi. Toinen taas kertoo:

Ajattelin, että mitähän ihmiset sanoo... Ajattelin, että dokumentissa oleminen tekee elämästäni vaikeampaa, mutta helvetti, pelon ei voi antaa sanella päätöksiä. (Palaute 2005)

Kaksi henkilöä oli siis selvästi miettinyt tulevaa ja tehnyt päätöksen osallistua dokumenttiin. Ryhmällä oli varmasti ollut myös keskenään keskustelua asiasta ja päätös osallistua oli myös bändin yhteinen.

Todelliset seuraukset eivät kuitenkaan olleet kovin dramaattisia. Kaikki olivat saaneet jotain kommenttia, lähinnä myönteistä, tuttaviltaan. Yksi oli yllättynyt, että kaukaisemmatkin sukulaiset olivat nähneet dokumentin ja tunnistaneet hänet. Toisellakin oli samoja kokemuksia:

Ystävät ja sukulaiset ihastelivat ja kauhistelivat, ja ottivat yhteyttä dokumentin nähtyään. (Palaute 2005)

On mielenkiintoista etteivät henkilöt olleet saaneet suoraa negatiivista kommenttia, sillä dokumentti aiheutti mielenliikkeitä muutamissa lehtiarvostelijoissa. Esimerkiksi Jarmo Wallenius kirjoitti 28.7.2004 Turun Sanomissa:

On kuitenkin valitettavaa että tunnin dokumentin aloitukseksi on valittu Leena Lehden Haarakiiila-yhtyeen narsistisia puhuvia päitä esittelevä Eihän feministi meikkaa. Sen nilkkasukkatyttöhuumori ei yllä haarakiiilaan asti eivätkä sen kliseet kannu kahta minuuttia kauemmin.

Naiset suhtautuivat kuitenkin kirjoitukseen huumorilla ja ymmärsivät, että kirjoitus kertoi ehkä enemmän toimittajasta kuin heistä. Vastapainona tosin dokumentti sai myös joissain lehdissä ylistystä. Vastaavanlainen julkinen kirjoittelu joistakin dokumentissa esiintyvistä saattaa kuitenkin leimata ja loukata kohdetaan. Itse dokumentin ja ohjaajan arvostelu saattaa olla perusteltua, ei kritiikki päähenkilöitä kohtaan yksilöinä.

Itse kuvaukset kaikki kokivat kivoina ja odotettua helpompina ja nopeampina. Kameraan oli totuttu nopeasti, eikä sen koettu häiritsevän esimerkiksi keikalla soittamista. Yksi mainitsi kameran edessä puhumista helpottavan tiedon, että mikäli sanoo jotain tosi hölmöä, voi pyytää ohjaajaa poistamaan sen ja hän suostuu. Uskon, että heidän luontevaa läsnäoloaan kameran edessä auttoi luottamus siihen, että he voivat vaikuttaa dokumenttiin vielä kuvauksen jälkeenkin.

Kolme neljästä suostuisi tarvittaessa uudelleen kuvattaviksi, lähinnä bändin tai feminismin tiimoilta. Yhden mielestä olisi mielenkiintoista nähdä, miten joku toinen henkilö (dokumentin tekijä) näkee itsen ja olisivatko he muuttuneet ajan kuluessa. Yksi ei haluaisi enää kuvattavaksi, ainakaan juttuun, jossa aiheena olisi noin itsetarkoituksellisesti hänen elämänsä ja aatteensa. Hänestä oli hirveää tuskaa joutua katsomaan itseään televisiosta. Hän uskoo näyttäytyneensä feministinä jo niin laajasti ja julkisesti, ettei hänen enää tarvitse pakottaa itseään tällaisiin juttuihin.

Kenenkään mielestä lopullinen dokumentti ei ollut aivan sellainen kuin he olivat odottaneet. Yhden mielestä se oli lyhyt ja he olisivat voineet puhua paljon enemmän, pidempään ja asiaa. Toisen mielestä dokumentista tuli hauskempi ja välittömämpi kuin hän odotti. Omituisena pidettiin sitä, että yksi henkilö jäi niin taka-alalle. Yleisesti sitä pidettiin hauskana ja bändin näköisenä. Yksi olisi painottanut teemoja eri tavalla ja koki näkökulman itselleen vähän vieraaksi. Kaikkien mielestä heitä ja bändiä koskevat asiat kuitenkin pitivät paikkaansa. Kaksi henkilöä mietti, että he olisivat voineet miettiä tarkemmin etukäteen sanomisiaan, jotta heidän mielipiteensä ja ajatuksensa olisivat tulleet lyhyessä jutussa selkeämmin esille. Itse tosin uskon, että suunnitellut puheenvuorot eivät olisi olleet niin välittömiä ja avoimia kuin nyt ilmaan heitetyt vähän keskeneräisetkin ajatukset ja pohdinnat. Päähenkilöiden ajatukset olisivat tulleet esille kokonaisuutena ehkä, jos olisin tuntenut heitä persoonina vielä paremmin eli ennakkotyön kautta, ei niinkään heidän omina itse valmistelemina puheenvuoroina.

POHDINTAA

Eri dokumentaristeilla on omat metodinsa lähestyä aihettaan ja löytää päähenkilö elokuvaansa. Menetelmät ovat elokuvakohtaisia, eikä niitä voi asettaa paremmuusjärjestykseen. Erilaisia valintatapoja ovat esimerkiksi lehti-ilmoitusten käyttäminen ja suoraan kuvauspaikalle meneminen ja siellä tavattujen ihmisten haastattelemine. Päähenkilöä etsitään myös erilaisten järjestöjen ja yhteisöjen avulla, jolloin niiden muilla jäsenillä voi olla valintaan suurikin vaikutus. Dokumentaristi voi kertoa myös itsestään tai itselleen erityisen läheisestä aiheesta, jolloin puhutaan subjektiivisesta dokumentista. Tällöin ohjaaja on voinut käsikirjoittaa itsensä yhdeksi konkreettiseksi päähenkilöksi. Harvemmin dokumentaristi törmää täysin vahingossa niin mielenkiintoiseen henkilöön, että haluaa tehdä tästä dokumentin, vaan päähenkilöä etsitään järjestelmällisesti. Ammattimaisilla dokumentaristeilla henkilövalinta ei ole pelkkää sattumaa.

Valintaan vaikuttavat monenlaiset seikat. Yhdeksi tärkeimmäksi nousee ohjaajan ja päähenkilön välinen suhde; heidän on tultava hyvin juttuun keskenään. Ennakkotyövaiheen olisi hyvä olla mahdollisimman avointa ohjaajan ja päähenkilön kesken, jotta molemmat tutustuvat toisiinsa riittävän hyvin ja tietävät mihin ovat ryhtymässä. Päähenkilön ja ohjaajan suhde perustuu luottamukseen ja molemmilla on sekä oikeuksia että velvollisuuksia toisiaan kohtaan. Dokumentin teosta voivat hyötyä molemmat. Päähenkilöt voivat olettaa elokuvan kertovan pelkästään juuri heistä. Kuitenkin elokuva, jossa on onnistunut henkilövalinta kertoo myös jostakin laajemmasta kuin yhden ihmisen elämästä. Henkilö alkaa edustaa laajempaa teemaa, joskus kokonaista aikakauttakin.

Jokainen dokumentti on subjektiivinen. Se voi käsitellä todellisia tapahtumia todellisten ihmisten elämässä, mutta dokumentin teko on rajaamista ja valintojen tekoa. Ohjaaja, tai käsikirjoittaja tai tuottaja, on alunperin päättänyt mistä aiheesta haluaa tehdä elokuvan. Hän päättää millä menetelmillä ja kriteereillä valitsee elokuvaansa päähenkilön. Valitessaan päähenkilön ohjaaja valitsee myös tarinan, jonka haluaa kertoa.

Valmis dokumentti on vain yksi näkökulma todelliseen päähenkilöön ja aiheeseen. Vaikka tapahtumat olisivat todellisia ovat ne kuitenkin ohjaajan mielen, kameran ja leikkauksen rajaamia. Webster (1998, 154) huomauttaa esimerkiksi ulkoisesti hyvinkin objektiivisista haastatteluista, että henkilöiden valinta on kuitenkin subjektiivista. Harvoin ihmisiä myöskään haastatellaan aiheesta, josta he oikeasti halusivat edes puhua –esimerkiksi äskettäisestä umpilisäkkeen poistostaan.

Suomessa dokumentin teolla ei rikastuta. Harva dokumenttiohjaaja elättää itsensä ja perheensä pelkästään dokumentteja tekemällä, joten dokumentin tekoon ajavat jotkin muut syyt kuin raha. Ranskasta alkoi mielenkiintoinen keskustelu siitä, saako päähenkilö tienata dokumentilla. Kun pienen ranskalaisen maalaiskoulun opettajasta ja oppilaista kertova dokumenttielokuva *Nytpä tahdon olla mä* (Être et avoir, 2002) saikin paljon kansainvälistä menestystä ja sen myötä tuloja, niin päähenkilönä ollut opettaja halusi itselleen osuuden rahoista. Elokuvan ohjaaja kuitenkin vastusti tätä, sillä hän ei pitänyt ajatuksesta, että dokumentin päähenkilölle maksettaisiin palkkaa kuten näyttelijöille. Ohjaajasta se oli vastoin dokumentin teon periaatteita. Asiaa puitiin oikeudessa asti, mutta lopullisesta päätöksestä en löytänyt tietoa. On ymmärrettävää, ettei ohjaaja halua päähenkilön osallistumisen motiivin olevan pelkästään raha tai julkisuus, mutta miksi palkan maksaminen päähenkilölle on niin arveluttavaa vaikka työryhmäkin sitä saa?

Sanana dokumentti on lupaus totuudellisuudesta. Perinteet ja tottumus velvoittaa tekijöitä. Katsojia ei tietenkään voi pitää yhtenäisenä massana vaan jokaisella on omat taustansa, tietonsa ja mielialansa tulkitessaan katsomaansa. Tekijöiden ja katsojien välillä vallitsee kuitenkin eräänlainen sopimus. Jos elokuvasta puhutaan dokumenttina niin katsojalla on tiettyjä odotuksia näkemästään. Hän olettaa, että tarina jaokuva ei ole kokonaan fiktiivinen. Dokumentti on kuitenkin elokuvan laji, jonka tarkoitus on herättää tunteita ja ajatuksia, eikä toimia pelkkänä informaationvälittäjänä. Perinteitä ei tarvitse pitää kahleina kunhan uusista muodoista käydään riittävästi keskustelua. Niin tekijöiden, koh-

teiden kuin katsojienkin tulisi saada osallistua puheeseen. Dokumenttielokuvan tekijöiden on helppo puhua keskenään dokumentista yhtenä taiteen lajina, mutta päähenkilöiden ja yleisön medialukutaito ei voi kehittyä tyhjästä jos tietoa ja julkista keskustelua dokumentin tekotavoista ei pidetä yllä.

LÄHTEET

Kirjalliset:

Aaltonen, Jouko 2002. Käsikirjoittajan työkalut, audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Aaltonen, Jouko 2001. Dokumenttielokuva –totta ja tarua. Teoksessa: Kurki, Eeva (toim.), Dokumenttielokuva =todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F 20

Bacon, Henry 2001. Dokumenttielokuvan ontologisia ja epistemologisia lähtökohtia. Teoksessa: Kurki, Eeva (toim.), Dokumenttielokuva =todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F 20

Barnouw, Erik. 1974. Documentary, A History of the Non-Fiction Film. New York: Oxford University Press.

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

Helke, Susanna 2001. Esitettyjä dokumentteja ja rakennettuja todellisuuksia. Teoksessa: Kurki, Eeva (toim.), Dokumenttielokuva =todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F 20

Hongisto, Ilona 2004. Liikettä kotimaisen dokumenttielokuvan kentällä. Verkolehti Wider Screen 2/2004.

www.film-o-holic.com/widerscreen/2004/2/index.htm

Juntunen, Max 1997. Elävän kuvan sanasto. Helsinki: Oy Edita Ab.

Leppikangas, Hanna 2003. "Sehän on vaan pieni tirkistys elämään" Teema-haastattelututkimus dokumentin kohteiden kokemuksista. Tiedotusopin pro gradu –tutkielma. Tampereen yliopisto.

Rabiger, Michael 1998. Directing the Documentary. 3. painos. Boston: Focal Press.

Rekiaro, Ilkka & Robinson, Douglas 1992. Suomi-Englanti-Suomi sanakirja. Jyväskylä: Gummerus.

Wallenius, Jarmo 28.7.2004. Koskettavia opinnäytteitä. Turun sanomat

Webster, John 1998. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Teoksessa: Kantola, Anu & Mörä, Tuomo (toim.), Journalismia! Journalismia? Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö.

Winston, Brian 2000. Lies, damn lies and documentaries. London: British Film Institute Publishing.

Haastattelut:

Eihän feministi meikkaa –dokumentin neljä päähenkilöä. Kirjallinen palaute. 15-22.2.2005

Björkfelt, Barbro. Puhelinhaastattelu 16.4.2005

Helke, Susanna. Puhelinhaastattelu 23.3.2005

Kuivalainen, Anu. Suullinen haastattelu 15.3.2005

Luostarinen, Kiti. Suullinen haastattelu 9.3.2003

Virtanen, Jaakko. Suullinen haastattelu 3.3.2003

Elokuvat:

Eihän feministi meikkaa, 2004. Ohjaus Leena Lehti. Tuotanto Tampereen AMK/
Taiteen ja viestinnän osasto

Joutilaat, 2001. Ohjaus Susanna Helke ja Virpi Suutari. Tuotanto Kinotar Oy

Kirjoitan teille täältä maan päältä 2002. Ohjaus Jaakko Virtanen. Tuotanto
Jaakko Ilkka Productions Oy

Kuoleman kasvot, 2003. Ohjaus Kiti Luostarinen. Tuotanto Kiti Luostarinen
Production Ky

Mies ja elokuvakamera/ Chelovek s kinoapparatom, 1929. Ohjaus Dziga Vertov.
Neuvostoliitto

Musta kissa lumihangella, 1999. Ohjaus Anu Kuivalainen. Tuotanto Kinotar Oy

Nytpä tahdon olla mä/ Être et avoir, 2002. Ohjaus Nicholas Philibert. Tuotanto
Maia Films, Ranska

Puss & Kram, 2002. Ohjaus Barbro Björkfelt. Tuotanto YLE/FST barn ja EBU

Ranskalainen päiväkirja/ Chronique d'un été, 1961. Ohjaus Jean Rouch.
Ranska

Synti, 1996. Ohjaus Susanna Helke ja Virpi Suutari. Tuotanto Kinotar Oy

HAASTATTELUT

Barbro Björkfelt

Taustaa

Ohjaajana ja journalistina YLE:llä vuodesta 1995.

Taidemaalarin ja animaation koulutus taideakatemiassa Italiassa.

Ohjannut mm. dokumenttielokuvat

Kauniit punaiset kynnet (2004), Ja nainen loi nahkansa (2003), Pus & Kram (2002)

Haastattelutilanne

Äänitetty puhelinhaastattelu 16.4.2005. Kesto noin yksi tunti, josta haastattelua 45 minuuttia. Pyysin kertomaan Pus & Kram –dokumentin valmistumisprosessista. Kysyin myös yleisesti dokumentaristina toimimisesta Yleisradiolla.

Susanna Helke

Taustaa

Ohjaaja ja käsikirjoittaja. Tohtori-opiskelijana Elomedia ohjelmassa Taideteollisen korkeakoulun elokuvataiteen laitoksella 1998 alkaen. Taideteollinen korkeakoulu, valokuvataiteen osasto (Taiteen maisteri 1996). Taideteollinen korkeakoulu/medialab (Taiteen maisteri 1997).

Ohjannut mm. dokumenttielokuvat

(kaikki ohjattu yhdessä Virpi Suutarin kanssa) Joutilaat (2001), Saippuakauppiaan sunnuntai (1998), Valkoinen taivas (1998), Synti (1996)

Haastattelutilanne

Äänitetty puhelinhaastattelu 23.3.2005. Kesto noin 50 minuuttia. Kiireetön ja rönsyilevä keskustelu. Ohjaaja kertoi tekemistään henkilövalinnoista elokuvissa Joutilaat ja Synti. Kysyin myös hänen mielipidettään mm. dokumentin totuudellisuudesta.

Anu Kuivalainen

Taustaa

Ohjaaja ja käsikirjoittaja.

Taideteollinen korkeakoulu elokuvataiteen laitos (Taiteen maisteri)

Ohjannut mm. dokumenttielokuvat

Taatan paha uni (2003), Musta kissa lumihangella (1999), Orpojen jouluku (1994)

Haastattelutilanne

Tapaaminen Kuivalaisen työhuoneella Helsingissä 15.3.2005. Tapaamisen kesto n. 1,5h josta haastattelua n. 50 minuuttia. Haastattelu äänitetty. Kuivalainen kertoi ennakkosuunnittelusta ja henkilövalinnasta elokuvassa Musta kissa lumihangella. Puhuimme myös ohjaajan ja päähenkilön välisestä suhteesta ja dokumentin objektiivisuudesta.

Kiti Luostarinen**Taustaa**

Ohjaaja ja käsikirjoittaja. (Ei tietoa opinnoista)

Ohjannut mm. dokumenttielokuvat

Kuoleman kasvot (2003), Se oikea (1998), Naisen kaari (1997), Kertokaa mitä näitte (1992), Vutti vuugle (1990)

Haastattelutilanne

Tapaaminen kahvilassa Tampereella 9.3.2003. Tapaamisen ja haastattelun kesto noin 45 minuuttia. Aikaa oli rajallisesti, sillä Luostarisen piti ehtiä junaan. Ohjaaja kertoi elokuvan Kuoleman kasvot valmistumisprosessin vaiheista. Kirjalliset muistiinpanot.

Jaakko Virtanen**Taustaa**

Ohjaaja ja käsikirjoittaja

Taideteollinen korkeakoulu elokuvataiteen laitos (Taiteen maisteri 1996)

Ohjannut mm. dokumenttielokuvat

Kirjoitan teille täältä maan päältä (2002), Miehen mitta (1998), Kaksi tietä Atlantaan (1997), Suomi-karjan antibioottikuuri (1993), Kuusi tapaa lähestyä naista (1990)

Haastattelutilanne

Tapaaminen kahvilassa Tampereella 3.3.2003. Haastattelu oli keskustelunomaista ja tapahtui syömisen ohessa. Kesto noin tunti. Kirjalliset muistiinpanot. Virtanen kertoi elokuvasta Kirjoitan teille täältä maan päältä, sen tekemisen syistä ja subjektiivisesta dokumentista yleensäkin.