



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

KUVITELTUA TODELLISUUTTA

Fiktiivinen kerronta dokumenttikäsikirjoituksessa

Tomi Pakila

Opinnäytetyö
Marraskuu 2018
Media-alan koulutus
Käsikirjoittaminen



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Media-alan koulutus
Käsikirjoittaminen

PAKILA TOMI:

Kuviteltua todellisuutta: fiktiivinen kerronta dokumenttikäsikirjoituksessa

Opinnäytetyö 48 sivua, joista liitteitä 13 sivua
Marraskuu 2018

Tämä opinnäytetyö käsittelee käsikirjoitustyön asemaa ja merkitystä dokumentin esituo-
tantovaiheessa. Analysoin case-tutkimuksena käsikirjoittamani lyhyen esseedokument-
tini ”Paradise Lost” sisällönkehitystä. Sen kohteena on amerikkalainen Tangierin pikku-
saari, jonka asukkaat eivät konservatiivisen ja uskonnollisen elämäntapansa mukaisesti
usko ilmastonmuutokseen. Sen kiihdyttämän merenpinnan nousun takia saari tulee kui-
tenkin pienentymään ja muuttumaan lähivuosisikymmeninä asuinkelvottomaksi.

”Paradise Lost” esimerkkinäni mietin, miten fiktiiviset tai niistä mallia ottavat kerronta-
keinot sopivat sosiaalishistoriallisen maailman dokumentaariseen käsittelyyn. Yleisem-
mällä tasolla tutkin, missä määrin dokumentteja voi ennalta käsikirjoittaa.

Todenmukaisuuteen liittyy tekijöillä kaksijakoista ajattelua: käsikirjoittamiseen suhtau-
dutaan epäilevästi, toisaalta hyväksytään, että elokuva saa lopullisen sisältönsä ja muo-
tonsa kuvausten ja leikkaustyön myötä. Miten paljon dokumenttia on syytä ennalta kir-
joittaa, on suhteellista, ja päätös lopulta tekijän vallankäyttöä ja vastuuta. Käsikirjoitus
nähdään helposti ylimääräisenä tai tarpeettomana osana, jota ilman on parempi toimia.
Eettisten haasteidenkin katsotaan sisältyvän ennen kaikkea kuvattavien ihmisten kanssa
toimimiseen, eikä niinkään vastaanottajasuhteen ja tulkinnan kysymyksiin.

Tätä taustaa vasten esittelen käsikirjoitukseni ja perustelen, miksi koin itse tarpeelliseksi
suunnitella sen tarkasti etukäteen. Käsikirjoituksen kattavuus ja yksityiskohtaisuus ovat
vahvasti sidottuja elokuvan tyyliin. Käsityksissä dokumentin ominaispiirteistä esiin-
tyy lisäksi vaihtelevia painotuksia, mahdollisesti vaikutusvaltaisimpana angloamerikka-
lainen suuntaus, johon nähden esseedokumentti pohjaa kuitenkin eri perinteeseen.

Dokumentissa kaikki palautuu tekijään ja tämän suhteeseen kohteensa kanssa. Vaikka
elokuvan ja tekijän ilmaisua on lähestyttävä yksilöllisesti, voi tätä sekä tekijän suhdetta
muihin teoksiin pitää dokumentin esteettisen ja eettisen tulkinnan avaimina. Paradok-
saalisesti dokumentaristilta saatetaan totuudenmukaisuuden nimissä yhä vaatia persoo-
nallisen tyylin ja lähestymistavan häivyttämistä, vaikka töiden tulkinta edellyttääkin sen
miettimistä, mitä tekijä on tarkoittanut tai miten kohdetta kuvannut.

Asiasanat: dokumenttielokuvat, käsikirjoittaminen, yhteiskunnalliset elokuvat

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Film and Television
Option of Screenwriting

PAKILA TOMI:

Imagining Reality: Fictional Narration in a Documentary Script

Bachelor's thesis 48 pages, appendices 13 pages
November 2018

This thesis examines documentary screenwriting during pre-production. “Paradise Lost”, a short essay script, was analyzed as a case study to reflect how fictional narration can portray historical world within a documentary. A further, more general-level objective was to find out to what degree documentaries can be pre-scripted.

Documentarians generally view scriptwriting with suspicion. It is easily seen as excessive and unnecessary. This study makes an argument for why, contrary to most documentarians’ methods, the script for “Paradise Lost” was conceived in advance with great detail. How comprehensive a script can be is related to the style of the film. Perceptions vary, with the most influential school of thought possibly being the Anglo-American one. However, the origins of the essay documentary style can be traced to a different tradition.

In conclusion, when considering the purpose and standpoint of a documentary the individual filmmaker and their relations to filmed subjects must be taken into account. Relationship to other people’s work is also essential when conducting aesthetic and ethical interpretations. A documentarian may still be expected to curb their personal style for the sake of objectivity. However, interpretations require acknowledgment of the fact that the auteur is conveying a message and portraying people from a certain viewpoint.

Key words: documentary films, screenwriting, societal films

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	ENNAKKOSUUNNITTELU JA DOKUMENTIN TEORIA	6
2.1	”Paradise Lostin” lähtökohdat	6
2.1.1	Genre, tyyli, moodi	8
2.1.2	Esseedokumentti, esimerkkinä ”Yö ja usva”	10
2.1.3	Nicholsin moodimalli.....	14
2.2	Käsikirjoitus suhteessa teoriaan.....	19
3	”PARADISE LOST” -KÄSIKIRJOITUSANALYYSI.....	22
3.1	Käsikirjoitus suhteessa todellisuuteen	22
3.1.1	Dokumentin sisäinen kertoja.....	25
3.1.2	”Paradise Lostin” dramaturgia ja fiktiiviset elementit.....	27
3.1.3	Dokumentaristin eettiset haasteet.....	33
4	POHDINTA.....	37
	LÄHTEET.....	40
	LIITTEET	42
	Liite 1. ”Paradise Lost” -käsikirjoitus	42
	Liite 2. David M. Schulten sähköpostihaastattelu 26.7.18.....	51

1 JOHDANTO

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on käsitellä dokumentin esituotantovaiheessa tehtävän käsikirjoitustyön asemaa ja merkitystä. Prosessin kuvaus käsittää sisällön kehityspuolen idean löytämisestä ennakkotutkimukseen ja käsikirjoitustyöhön. Varsinainen sisältöanalyysi keskittyy kuitenkin valmiiseen käsikirjoitukseen, ja näin ollen synopsiksen tai kirjoitusvaiheiden yksityiskohtaisempi erittely on rajattu pois.

Dokumentin käsikirjoittaminen itsessään on erittäin tapauskohtaista ja muoto riippuvainen tekijästä, aiheesta että tyylistä. Ratkaiseva merkitys on lisäksi sillä, onko käsikirjoitus tarkoitettu ensisijaisesti ohjeistukseksi työryhmälle, rahoittajille suunnatuksi tiivistelmäksi vai onko siinä piirteitä molemmista. Tästä johtuen yleispätevää tutkielmaa käsikirjoitustyöstä ei ole mahdollista tehdä siinä mielessä kuin fiktion parissa, missä pääosin noudatetaan vakiintuneita työvaiheita ja yhtenäisiä formaatteja.

Työn tarkoituksena on case-tutkimuksena arvioida ja purkaa, mainitut rajoitteet huomioiden, keväällä tai kesällä 2019 kuvattavaksi aiotun lyhyen esseedokumenttini ”Paradise Lost” esituotantovaiheen sisällönkehitystä. Tyylivalinnat ja fiktiiviset elementit taustoitetaan alan ja audiovisuaalisen kerronnan teoriaan, mikä mahdollistaa sisällöllisten ratkaisujen ja käsikirjoituksen analysoimisen laajemmassa kontekstissa. Dokumentin tyyli-lajien ja moodien määrittelyistä siirrytään tarkastelemaan käsikirjoitustyön konventioita dokumenttikentän sisällä. Keskiössä on käsikirjoittamisen suhde dokumentaariseen lähestymistavalle keskeiseen totuudenmukaisuuden ihanteeseen että ihmisten parissa toimimisesta ja katsojien vastaanotosta syntyvät eettiset kysymykset ja haasteet.

Opinnäytetyössäni kysyn, onko väite siitä, ettei dokumentteja voi ennalta käsikirjoittaa, paikkansa pitävä ottaen huomioon, että dokumenttikin on aina jollain tapaa dramatisoitu konstruktio, vaikka kohteena ovat todellinen maailma ja oikeat ihmiset. Työssäni haastan perinteisimmät ajatukset dokumentin totuudellisuudesta ja ”Paradise Lost” esimerkkinä mietin, missä määrin fiktiiviset tai niistä mallia ottavat kerrontakeinot sopivat sosi-aalishistoriallisen maailman dokumentaariseen käsittelyyn. Missä kerronnan tapaukses-sa kulkee todellisuuden rehellisen representaation ja toisaalta vääristelyn raja?

2 ENNAKKOSUUNNITTELU JA DOKUMENTIN TEORIA

2.1 ”Paradise Lostin” lähtökohdat

Sain ensi kertaa tietää ”Paradise Lost” -dokumenttini aiheesta marraskuun 2017 puolivälissä luettuani Yleisradion Washingtonin-kirjeenvaihtajan Paula Vilénin uutisartikkelin. Jo artikkelin otsikko ”Hukkuvalla Tangierin saarella lähellä Washingtonia uskotaan Trumpiin ja Jumalaan, ei ilmastonmuutokseen” esitti paikkaa koskevan keskeisen konfliktin, josta aluksi suunnittelin omankin työni temaattista ydintä (Vilén 2017).

Yhdysvaltalaisen Tangierin pikkusaaren konservatiivisen ja uskonnollisen elämäntavan mukaisesti sen asukkaat eivät usko ilmaston lämpenemiseen. Ilmastonmuutoksen kiihdyttämän merenpinnan nousun takia saari tulee tutkijoiden mukaan kuitenkin pienenty-mään ja muuttumaan lähivuosisikymmeninä asuinkelvottomaksi. (Vilén 2017.)

Joulukuun 2017 ja tammikuun 2018 aikana etsin Tangierista lisätietoja. Yllätyksekseni löysin runsaasti enimmäkseen amerikkalaisen mutta lisäksi ulkomaisen median tuottamaa aineistoa tästä vain noin 450 asukkaan suuruisesta kylästä (Andrews 2017). Lähteet ulottuivat mm. Russia Todayn puolituntisesta lyhytdokumentista ”Tangier – the vanishing island” (RT Documentary 2013) The New York Timesin pitkään artikkeliin ”Should the United States save Tangier Island from Oblivion?” (Gertner 2016).

Ennen kesää 2017 ilmestyneiden lähteiden taustat ovat osin johdettavissa Yhdysvaltain liittovaltion virastoon U.S. Army Corps of Engineersiin, jonka meribiologi David M. Schulte on tehnyt tutkimustyötä Tangierilla vuodesta 2002 lähtien. Virasto on tutkinut merenpinnan nousun, eroosion ja viime jääkauden seurauksena tapahtuvan maanvajoamisen kehitystä ja vaikutusta Tangierin ympäristötilanteeseen. Vuonna 2013 Schulten johdolla julkaistussa tutkimuksessa saaren ennustetaan maankatoamisen ja soistumisen edetessä muuttuvan elinkelvottomaksi 50 tai jopa 25 vuodessa, ellei sitä suojella uusilla aallonmurtajilla sekä uutta maata rakentamalla. (Schulte 2018.)

Omanlaisensa käännekohta Tangieria koskevassa mediakiinnostuksessa koitti kesäkuussa 2017. Presidentti Donald Trump, jota 87 prosenttia saarelaisista oli edellisen syksyn vaaleissa äänestänyt, oli 12. päivä soittanut Tangierin pormestarille James Eskridgelle ja

vakuuttanut saaren kestävän uppoamatta vielä vuosisatoja. Motivaatioksi Trumpin soittole arveltiin muutamia päiviä aikaisemmin ilmestynyttä CNN:n uutisartikkelia saaresta, jossa korkea kannatusprosentti oli tullut mainituksi. (Andrews 2017.) Soitto oli tapahtunut vasta noin puoltatoista viikkoa sen jälkeen, kun Trump oli ilmoittanut Yhdysvaltain vetäytyvän Pariisiin ilmastopöytäkirjasta (Shear 2017).

Trumpin väliintulon nostaman medianäkyvyyden myötä Tangier oli vuodenvaihteeseen 2018 mennessä vastaanottanut mm. lukuisia koti- ja ulkomaisia uutisryhmiä Euroopasta Japaniin ja Australiaan, vierailun Virginian osavaltion demokraattisenaattorilta ja Hillary Clintonin presidentinvaalikampanjan varapresidenttiehdokkaalta Tim Kainelta (Portnoy 2017) sekä republikaanisilta ilmastoaktivisteilta, jotka yrittivät vakuuttaa asukkaita ilmastonmuutoksen realiteeteista (Flitter 2017). Tangierista oli siis jo aiemmin uutisoitu useiden vuosien ajan ainakin Yhdysvaltain sisällä, mutta viimeistään Trumpin puhelinsoitto teki saaren tilanteesta myös kansainvälisen puheenaiheen.

Tangieria koskevan lähdemateriaalin runsaus, johon lukeutui lisäksi lyhytdokumentteja ja reportaaseja, oli samanaikaisesti hyöty että ongelma. Toisaalta tietoa oli paljon tarjolla – toisaalta se oli hyvin fragmentaarista: lyhyitä uutispätkiä, paikallisten haastatteluja ja toimittajien omia mielipidekatsauksia. Faktatiedot olivat monesti hajanaisia, päällekkäisiä ja harvoissa tapauksissa keskenään ristiriitaisia. Ainoa yhdenmukaisempi pätevän tiedon lähde olivat Army Corps of Engineersin tutkimustyö ja Schulten haastattelut, joita oli useissa jutuissa hyödynnetty. Karkeasti arvioituna noin 40–50 erillistä lähdettä läpikäytyäni kokosin seitsensivuisen faktatiivistelmän saaresta ja sen taustoista.

Saaresta ja sen katoamisesta tehty videomateriaali tuotti oman haasteensa, koska niiden näkökulma oli samansuuntainen dokumenttiini suunnittelemani pääteeman kanssa. Miksi ilmastonmuutoksen takia hukkuva saari äänestää yksimielisesti sen kiistävää Trumpia ja pistää häneen luottamuksensa? Miksi he kieltävät ilmastonmuutoksen huolimatta siitä, mikä kirjaimellisesti tapahtuu heidän silmiensä edessä? Näistä kysymyksistä, kuten liberaalisti suuntautuneiden uutistoimitusten kiinnostuksesta saarta kohtaan, oli johdettavissa perustavampi asiayhteys amerikkalaisen nykypolitiikan jakolinjoihin oikeiston ja vasemmiston välillä, jotka Trumpin valinnan jälkeen ovat syventyneet entisestään. Niistä oman työni kannalta herännyt ongelma oli kuitenkin seuraava: mikä itsenäinen arvo sillä tulisi olemaan, jos pysyttelisin itse samassa aihepiirissä sitä samanlaisin tavoin lähestyen? Mikä sen itsenäiseksi arvoksi jäisi, tai miten erottuisi massasta?

Ennakkotutkimuksen ja muutaman ensimmäisen synopsisversion jälkeen tulin johtopäätökseen, että dokumenttini kaipaisi omaperäisempää lähestymistapaa ja tyyliä erottautukseen edeltäneistä töistä. Siihen liittyi painotuksen siirtäminen saarelaisten maailmankuvasta ja Trumpin kannattamisesta muulla tavoin käsiteltyyn problematiikkaan uskon ja tiedon välisestä ristiriidasta että dokumentin yleisön, ei pelkästään Tangierin asukkaiden, asenteista ja toimista ilmastonmuutoksen suhteen.

2.1.1 Genre, tyyli, moodi

Ennen ”Paradise Lostin” sisällön ja tyyliälyvalintojen tapauskohtaista analyysia on niiden taustalla vaikuttavat historialliset ja teoreettiset tekijät syytä selvittää. Siinä hyödynnän kahta lähestymistapaa dokumenttikerrontaan: *esseedokumenttia*, pääasiassa dokumentaristi Jouko Aaltosen määritelmän mukaisesti, ja amerikkalaisen teoretikon Bill Nichol-*sin moodimallia*. Nichol-*sin* moodeja on kuitenkin käsitelty jo paljon alan kirjallisuudessa (myös toisissa opinnäytetöissä), joten en pidä tarpeellisena eritellä niitä vastaavalla yleistasolla, vaan etupäässä sen yhteyden kautta, mikä niillä on dokumenttiini.

Fiktio-*n* perinteisistä luokittelutavoista poiketen Aaltonen ja Nichols eivät kummatkaan käytä termiä ”genre” dokumenttien keskinäisistä eroavuuksista ja ominaispiirteistä. Molemmat argumentoivat, että dokumenttielokuva on jo itsessään genre:

[Genrejä] on luokiteltu joko semanttisten piirteidensä (kuvassa näkyvät ominaisuudet, tapahtumapaikka, henkilö-*hahmot* jne.) tai syntaktisten piirteidensä perusteella. Jälkimmäisiä ovat elokuvan syvärakenteet eli ideologiset ja kulttuurilliset merkitykset. [...] [Dokumenttielokuvan] organisoi-*van* periaatteen ei tarvitse perustua juoneen tai ajallis-tilalliseen jatkuvuuteen, vaan argumenttiin, retoriikkaan tai poetiikkaan. [...] Mielestäni do-*kumenttielokuva* voi pitää omana genrenään sekä semanttisin että syntaktisin perustein. (Aaltonen 2006, 46–47.)

Voimme tarkastella dokumenttia omana genrenään siinä missä lännen- tai tietiselokuvia. Kuuluakseen genreen elokuvan on jaettava tunnusomaisia ominaisuuksia edeltävien dokumenttien tai lännenelokuvien kanssa. Tiedyt normit ja käytännöt ovat leimallisia dokumenteille: selostuspuhe, haastattelut, lokaatioäänen nauhoittaminen, leikkaukset joilla havainnollistetaan tai kyseenalaistetaan esitettyjä väitteitä sekä sosiaalisten näyttelijöiden tai tavallisten ihmisten käyttö arkisissa toimissaan [...] Toinen hallitseva käytäntö on informoiva logiikka, joka organisoii elokuvan suhteessa tapaan, jolla historiallinen maailma on siinä edustettuna. (Nichols 2001, 26.)

Aaltonen määrittelee dokumenttielokuvan luovaksi, tekijälähtöiseksi taiteelliseksi ilmaisuksi, jonka aiheena on todellinen sosiaalishistoriallinen maailma (2006, 48). Nichols toteaa: ”Dokumentti ei jäljennä todellisuutta vaan on representaatio meidän jo elämästämme maailmasta. Sillä on erityinen näkökulma maailmaan, jollaista emme ole välttämättä ennen kohdanneet, vaikka aihepiiri olisikin tuttu.” (2001, 20.)

Puhuttaessa *tyylilajeista* ja *moodeista* niitä ei pidä mieltää dokumenttielokuvan genreiksi. Ne ovat genren sisäisiä, toisistaan poikkeavia tyyllisiä ja kerronnallisia strategioita. Dokumentti ei fiktion tavoin rakenna kuvitteellista maailmaa, vaan se havainnoi ja representoi todellista maailmaa. Vahvojen genererajojen puuttuminen tarkoittaa myös fiktiota suurempaa joustavuutta tyylivalikoimien kesken. Etenkin nykyisellä dokumenttikentällä on tavallista yhdistellä kerrontakeinoja ja liikkua tyylistä toiseen (Aaltonen 2011, 24–25). Nichols sanoo tietyn moodin olevan elokuvassa hallitseva ja ohjaavan rakennetta, mutta sanelematta ja päättämättä jokaista muotoseikkaa. Dokumentilla on käytettävissä olevien moodien suhteen huomattavasti toimintavapautta. (2001, 100.)

Susanna Helke on havainnoinut myös nykyiselle dokumenttielokuvalla tyypillistä monipuolisuutta ja tutkinut siihen johtaneita tekijöitä:

1990-luvun kansainvälisillä dokumentaarisen elokuvan foorumeilla ja festivaaleilla oli havaittavissa dokumentaarisen ilmaisun renessanssi. [...] Subjektiiviset, henkilökohtaiset, ironiset, tyyllillä ja sävyillä leikittelevät tai fiktiivisiä ja dokumentaarisia esittämistapoja yhdistävät ja sekoittavat dokumentaariset elokuvat ja videoteokset koettelivat lajin perinteitä. [...] Eriytisesti 1970–1980-lukujen jälkimodernit teoreettiset lähestymistavat vaikuttivat pohdintoihin elokuvan realismin olemuksesta ja tietoteoreettisesta perustasta. (2006, 82.)

Tyyllilajillisen monimuotoisuuden rinnalla dokumentaristit ovat entistä itsetietoisempia ja kyseenalaistavampia genren realismin perinteeseen pohjautuvista esitystavoista:

”Postmoderni skeptisyys” on sulautunut osaksi tekijöiden tietoisuutta. 1990-luvulla syntyneet lähestymistavat ovat osaltaan tämän tietoteoreettisen murroksen ilmaisua. [...] Sosiaalisen, yhteiskunnallisen ja historiallisen todellisuuden esittämisen uusi kieli on leikillistä, kokeellista ja tekijänsä havaintopaikkaan avoimesti sidottua. (2006, 89, 95.)

Modernista dokumentista on historiasta, tyyllilajeista että lajeja koskevasta tutkimuksesta nopeasti pääteltävissä sen pitävän sisällään ennennäkemättömän laajan tyyllisten ja

kerronnallisten keinojen kirjon. Tyyllilajien päällekkäisyys ja moninaisuus on kuitenkin aina kuulunut dokumentin perusluonteeseen. Kuten Nichols esittää, moodit ovat kehittyneet genren historiallisissa murroskohdissa vastareaktion ja kritiikkinä edeltäviä kohtaan, jotka on alettu kokea vanhentuneiksi ja rajoittuneiksi (2001, 100). Mikään alalaji ei kuitenkaan ole ”kuollut”, vaikka olisikin kadottanut aiemman suosionsa ja valtavirta- asemansa, vaan on tullut myöhempien elokuvien edelleen soveltamaksi.

2.1.2 Esseedokumentti, esimerkkinä ”Yö ja usva”

Mitkä dokumentin tyyllilajien keskellä ovat esseen tyypillisiä piirteitä? Essee tunnetaan ennen kaikkea kirjallisuuden genrenä, joka sai alkunsa renessanssin aikana. Se on yleis-tajuinen, suhteellisen lyhyt kirjoitelma tai tutkielma rajatusta aiheesta. Essee ei ole tutkimusteksti, jossa pyritään ”tieteellisen esityksen kaltaisiin lopullisiin synteeseihin”, jos ei myöskään puhdasta fiktiota. (Tieteen termipankki 2017.)

Dokumentin tyyllilajina esseen merkitys taiteellisena, ei pelkästään asiapitoisena, ilmaisuna korostuu entisestään. Jouko Aaltonen viittaa esseedokumenttiin ”älyllisenä” että ”ajatuksellisena” matkana. Kirjallista esikuvaansa esseedokumentti muistuttaa siinä, että se edustaa elokuvan argumentoivaa perinnettä rakentuen älyllisen päättelyn ja perustelun varaan, testaten ajatuksia ja oletuksia ja päätyen lopulta johtopäätökseen. (Aaltonen 2011, 24, 112.) Esseedokumentti irtautuu esim. seurantadokumenttien tai historiallisten dokumenttien tapaisista lajeista hylkäämällä niiden vaaliman puolueettomuuden ja suoralle elokuvalla ominaisesta sekaantumattomuuden ihanteesta tuodakseen nimenomaan esille tekijänsä näkökannan käsiteltävään aiheeseen. Argumentoinnin ja sanoman merkitys korostuu representoidun todellisuuden rinnalla, tai jopa sitä keskeisempänä.

Vaikka esseedokumentti muistuttaa retorisella tasolla kirjallista esseetä, sen tyylikeinot ovat kirjavammat. ”Kirjallisen ja elokuvallisen esseen ero on, että tekijä käyttää elokuvan suomia rikkaita ilmaisukeinoja. Kuvilla ja äänillä voi argumentoida ja vakuuttaa”, Aaltonen (2011, 112) kirjoittaa, ja lisää: ”Essee-elokuvassa argumentointi ei perustu pelkkään logiikkaan.” Tässä mielessä elokuvallisella esseellä on yhtenevyyksiä lisäksi runouden tai proosan kuin pelkästään esseen kanssa (vaikkei suorien rinnastuksien luominen taidelajien erojen vuoksi täysin mielekäästä tai ongelmatonta olekaan).

Tieteellinen essee, erotuksena kaunokirjalliseen esseeseen, on rajoittuneempi tavassaan kytkeä esimerkin takia kuvatut tapahtumat tiukasti väitteisiinsä ja käsitellä niitä suoraan. Esittelyn ja perustelun logiikka rytmittää sitä ilman varsinaista sijaa assosioinnille. Elokuvasssa taas taltioiduilla paikoilla, ihmisillä ja tapahtumilla ilmaistaan ja argumentoidaan jo itsessään. Emotionaalinen vaikuttaminen on kuvallisella ilmaisulla, musiikilla ja yleensä tunnelman luomisen kautta keskeisessä osassa. Missä kirjallinen essee on sidottu tosimaailman ilmiöiden havainnointiin ja analysointiin (sekä käyttöönsä akateemisena työkaluna), elokuvaessee varioi suuresti vaikutuskeinojaan ja tekniikoitaan:

Essee-elokuva etenee esimerkkien, päättelyjen, paradoksien, filosofisten kiteytysten ja tekijän omien kokemusten kautta johonkin lopputulemaan. Usein katsojaa ilahduttavat yllättävät assosiaatiot, asioiden yhdistäminen ja oivaltavat leikkaukset. (Aaltonen 2011, 112.)

Esseedokumentin malliesimerkkinä Aaltonen käyttää ranskalaisohjaaja Alain Resnais'n natsien keskitysleirejä käsittelevää ”Yötä ja usvaa” (Nuit et brouillard, 1955). Leireistä kymmenen vuotta toisen maailmansodan jälkeen otettua värikuva leikataan ristiin mustavalkoisen arkistokuvan kanssa, joissa esiintyy henkilökuntaa, vankeja ja arkitoimintaa kaasukammioiden teloituksista kuolleilta kerättyihin vaate- ja hiuskasoihin että joukkohautojen ruumiisiin. ”Menneisyys tuntuu olevan läsnä, käden ulottuvilla. Historia nähdään sen jättämien jälkien, muistin ja muistojen kautta.” (Aaltonen 2011, 113.)

Toisiakin lähestymistapoja elokuvaa tai Resnais'n muuta tuotantoa kohtaan on runsaasti olemassa. Henry Bacon ja Juri Nummelin huomioivat toisesta maailmansodasta seuranneen muutoksen. Nummelin sanoo dokumenttielokuvan joutuneen sodan jälkeen kriisiin ja tulleen helposti yhdistetyksi sen aikana tuotettuun propagandaan (2005, 281). Bacon kirjoittaa, että 1950- ja 60-luvuilla ”pyrittiin ottamaan etäisyyttä suoraviivaiseen kerrontaan ja tuomaan etualalle sosiaalisia, psykologisia ja filosofisia kysymyksiä (2000, 76)”. Erik Barnouw kronikoi, miten itä- ja länsirintaman sotilaat löysivät perääntyvien saksalaisten jäljiltä raskauttavaa filmi- ja valokuvamateriaalia siviiliväestöä kohtaan tehdyistä raakuuksista, joita käytettiin Nürnbergin oikeudenkäynneissä ja tulivat koostetuiksi elokuvateattereissakin nähdäyksi dokumenteiksi (1993, 172–178).

Bill Nichols (joka laskee elokuvan osaksi performatiivista moodia) on tematiikasta samoilla linjoilla Aaltosen kanssa: ”Elokuva käsittelee enemmän muistia kuin historiaa – vähemmän mitä tapahtui ja miksi kuin mitä yksittäinen ihminen saattaisi kokea ja tuntea

sellaisessa tilanteessa.” Leirivankeudesta itse selvinneen kirjailijan Jean Cayrolin laatiman ja selostaman spiikin kuljettama dokumentti ”tavoittelee jotain syvemmälle menevää kuin mitä todisteet antavat: se kysyy meiltä tunneperäistä reaktiota...” (2001, 134–135.) Nummelin korostaa kirjallisia yhdyssiteitä: ”Selostusteksti [...] on yksi esimerkki siitä, että 1950-luvun dokumenteilla oli yhteys ajan modernistiseen kirjallisuuteen, kuten muullakin uudeksi aalloksi nimitetyllä elokuvalla (2005, 287).”

”Yön ja usvan” tyyliä hyvin havainnollistava kohta tapahtuu 7–9 minuutin osalla. Mustavalkokuva junanvaunuista leikkaantuu värikuvaan hylätyistä raiteista, jotka johtavat keskitysleirin sisäänkäynnille. Seuraa paluu menneeseen ja Auschwitzin porteille pahamaineisen iskulauseen ”arbeit macht frei” kera. Tapahtuu leikkaus lähikuvaan vangista, joka katsoo ohi yleisön – kuin näkisi ensi kertaa samat portit mitkä me hetkeä aiemmin. Seuraavaksi, vaunujen ja sisäänkäyntien jälkeen, on luvassa siirtymä yleiskuvaan ihmisjoukosta aukiolla ja eteenpäin kohti piikkilanka-aitojen takaista uutta, epäinhimillistä arkea. Ihmiset pakotetaan riisuutumaan alasti, päät ajellaan ja heidät merkitään käsivarsiin tatuoitavilla numeroilla sekä vanginvaatteisiin ommeltavilla tunnuksilla.



KUVA 1. ”Yön ja usvan” assosiaatioketjut vuorottelevat menneen ja nykyisen välillä.

Edellä kuvatun osion jälkeen kerrotaan syy elokuvan tittelin takana: ”yö ja usva” (Nacht und Nebel) olivat yksi vankien luokittelutapa, jonka merkiksi heidän selkäänsä maalattiin kirjaimet ”NN”. Resnais’n ja Cayrolin käsittelyssä yöstä ja usvasta muodostuu alkuperäänsä laajempi metafora voimille, joiden uhreiksi miljoonat ihmiset natsihallinnon alaisuudessa joutuivat. Lopussa kertoja esittää vetoamuksensa katsojalle keskitysleirin raunioiden keskeltä arvostellen niitä, jotka ”kuuroina loppumattomalle itkulle” haluavat uskoa natsien tekemän kansanmurhan olleen tapauksena ainoa laatuaan historiassa.

Emotionaalisenä kliimaksinaan ”Yö ja usva” esittää kansanmurhan selviytyjän Cayrolin äänellä epäilyksen, säilykö tapahtunut ihmisten mielissä. Muistamisen teema kytkeytyy katsojan vastuuseen olla unohtamatta historiaa ja välttää toistamasta samoja virheitä. Tämä voimakas sanoma päättää elokuvan. Haastatteluja, sosiaalisia näyttelijöitä tai perinteistä ”Voice-of-Godiksi” kutsuttua kaikkietävää kertojaa ei käytetä. Todistusvoima jätetään kuville, taustamusiikille sekä runolliselle ja pohdiskelevalle spiikille, joka faktoja enemmän tarjoaa *oman näkökulmansa*: ”Yhdeksän miljoonaa kuollutta kummittelee tässä maisemassa. Kuka pitäisi vahtia tästä oudosta tornista varoittaakseen meitä uusien teloittajien saapumisesta? Ovatko heidän kasvonsa todella erilaiset meihin verrattuna?”

Jo pelkästään melko lavean määritelmänsä vuoksi esseedokumenteiksi luetut teokset voi lopulta olla vaikeaa sijoittaa tarkkarajaiseen tyylilliseen tai ajalliseen kontekstiin. Phillip Lopate aloittaa kirjoituksensa toteamalla yrittävänsä ”määritellä, kuvailla, tutkia ja juhllia elokuvallista genreä, jota hädin tuskin on olemassa (1996, 243)”. Lopatesta aito essee-elokuva painottaa sanallista ilmaisua, yhtenäistä ääntä sekä johdonmukaisesti etenevää ja esitetyn ongelman ratkaisuun tähtäävää diskurssia. Elokuvalle tavanomaisen anonyymiyden sijasta Lopate peräänkuuluttaa tekijältä näkyvyyttä: ”Essee tarjoaa henkilökohtaisen näkemyksen. Se ei ole aina minä-muotoista tai omaelämäkerrallista, mutta [...] essee on tekijän pyrkimys tutkia, mitä jostakin ajattelee.” (1996, 244.)

Monen muissa yhteyksissä esseenä pidetyn elokuvan Lopate katsoo ”pettävän” muodon minimoidessaan kommentaarin ja suosiessaan kuvakerrontaa, haastatteluja että postmodernistista ironiaa ja itsereflektiota (1996, 252–263). Lopate ei edes pidä essee-elokuvaa dokumentin tyylilajina vaan omana genrenään, tosin tunnustaa niiden välisen häilyvyyden: ”Dokumentin ja essee-elokuvan suhde on parhaimmillaankin vaikea. Ne sotketaan usein toisiinsa: toistuvasti elokuva alkaa esseenä vain peräänäntyäkseen dokumentin suojaavaan rytmiin. Ajoittain ne taas toimivat täysin eri tavoin.” (1996, 264.)

Helken mainitsema ”postmoderni skeptisyys” tekee Lopaten mielestä essee-elokuvasta mahdottoman. Kyseenalaistaessaan *yhtenäisen tekijän* se vie pohjan esseen lähtökohdalta ja ilmaisutavalta. (1996, 252–253.) Esseestä tulee korkeintaan yksi dokumentin tyylikeinoista. ”Yö ja usva” on Lopatesta ainutlaatuinen poikkeus: esseeteos, joka onnistui yhdistämään kuvallisen että kirjallisen ilmaisun samanvertaisesti (1996, 267–268).

Bacon ja Nummelin käsittelevät omasta puolestaan 1950-luvun elokuvaa, sekä fiktiota että dokumenttia, sodanjälkeisten tyyllilajien yhteydessä. Barnouw taas näkee ”Yön ja usvan” pikemminkin sodan loppuvaiheessa alkaneiden koosteista rakennettujen sotadokumenttien loppuhuipennuksena, jossa edeltävistä elokuvista poiketen painotus on syyttämisen sijaan jo historiallisuudessa tai elegisyydessä (1993, 180–181).

Eri painotuksineenkin voidaan päätellä, että dokumenttisuuntauksista essee on kaikista kirjallisin. Enemmän kuin todistaa, tavoitteena on *argumentoida* ja *kommentoida*. Missä tekijän mielipiteiden vahva korostuminen nähdään usein dokumentissa ongelmana, esseessä se on dominantti piirre. Kirjallisen esikuvansa tapaan se ei myöskään ole fiktiota, vaan ottaa kohteekseen oikean historiallisen maailman ilmiöineen.

2.1.3 Nicholisin moodimalli

Bill Nicholisin määritelmä ”Yön ja usvan” moodista havainnollistaa mallin yleistä käsitystä dokumentin tyyli rajoista: ”Elokuvan voice over -kommentaari ja kuvituskuva asettavat ’Yön ja usvan’ selittävään moodiin, mutta kommentaarin koskettava ja henkilökohtainen laatu vievät kohti performatiivista moodia (2001, 134).” Vaikka dokumentilla on siis tietty hallitseva moodi, Nicholisin sanoin *dominantti*, yleisesti ottaen mallin kuusi representatiivista moodia luovat väljän viitekehysten, jonka sisällä yksittäiset elokuvan tekijät toimivat ja joiden konventioita elokuvat noudattavat; lisäksi niihin sisältyy katsojalla tiettyjä täytettäviä ennakko-odotuksia (2001, 99–100).

Moodeja oli 1990-luvun alussa mallin esittelyn jälkeen ensin neljä, mutta Nichols täydensi niitä tulevina vuosina performatiivisella ja poeettisella moodilla. ”Genre määrittelee fiktiivisen maailman laadun, kun taas dokumenttielokuva jäsentää todellista sosiaalishistoriallista maailmaa. Näin Nicholisin moodit eivät ole maailmojen tyyppejä vaan todellisuuden esittämisen tyyppejä.” (Aaltonen 2006, 81.)

Malli pyrkii samanaikaisesti yleispätevyyteen ja historiallisuuteen (Aaltonen 2006, 83). Nichols toteaa moodien esittelyjärjestyksen vastaavan suurpiirteisesti niiden historiallista ilmestymisjärjestystä, mutta yrittämättäkään olla täydellinen esitys. Dokumentilla ei välttämättä tarvitse olla ilmestymisajalleen tyypillistä moodia, vaan voi tukeutua varhaisempiinkin hyödyntäen yhtäaikaisesti myöhemmin tulleiden moodien elementtejä. ”Kun moodi on ensin vakiintunut konventioiden ja paradigman asettaneiden elokuvien kautta, se tulee säilymään ja olemaan kaikkien käytettävissä.” (2001, 100.)

Aaltonen katsoo Nicholsin saaneen vaikutteita Thomas S. Kuhnin tieteellisen *paradigman* käsitteestä esittäessään moodien kehittyvän muuttuvissa olosuhteissa vastareaktiona aikaisempien puutteita ja rajoitteita kohtaan. Moodit ovat ikään kuin kunakin aikakautena vallitsevia paradigmoja määritellen mitä dokumenttielokuva on, mistä ja miten se kertoo ja mitä sillä voi tehdä. (2006, 83–85.) Mallissa, kuten dominantin ajatuksessa, on yhtenevyyksiä myös venäläisiin formalisteihin (Bacon 2000, 23). Myöhemmät moodit eivät kuitenkaan ole sinänsä vanhoja parempia. Moodin vaihtuessa vaihtuu representaation tapa, ei representaation laatu tai asema. (Nichols 2001, 100–101.)

[Paradigma on] tutkijayhteisössä vallitsevien periaatteiden, uskomusten, arvostusten ja tieteellisten normien kokonaisuus. [...] Tieteelliset vallankumoukset murtavat hallitsevan paradigman ja tieteen tekemisen painopisteet muuttuvat. Vähitellen syntyy uusi paradigma ja tieteen tekeminen siirtyy uuteen normaalitieteen vaiheeseen. (Tieteen termipankki 2016.)

Susanna Helke huomauttaa, etteivät moodit tarkoita samaa kuin tyyli, vaan ovat käsitteinä kattavampia. ”Luokitus kattaa paitsi vallitsevat elokuvan keinot myös sääntöihin ja konventioihin kätkeytyvät oletukset siitä, *miten* elokuvan keinoin voi todellisuutta esittää. [...] Nicholsin jäsennyksessä painottuu tietoteoreettinen kysymys siitä, miten kussakin lähestymistavassa voidaan saada *tietoa* todellisuudesta.” (2006, 55.)

Aaltonen (2006, 85–86), Helke (2006, 54, 61) että Nichols (2001, 100, 109) mainitsevat teknologian merkityksen moodien muotoutumisessa erityisesti kevyempien kuvaus- ja nauhoituslaitteiden tultua markkinoille 1960-luvulla. Elokuvantekijät olivat Ranskassa että Yhdysvalloissa aloitteentekijöinä ja monet aktiivisesti mukana kehittämässä uutta teknologiaa. ”Tarve uuteen paradigmaan oli jo olemassa ennen teknisiä edellytyksiä”, Aaltonen (2006, 86) toteaa. Teknologia paitsi mahdollistaa myös rajoittaa; kuten kevyiden laitteiden puutteen pakottaessa aiemmin jälkiäänittämiseen tai poettisen dokumentin ollessa osin seurausta äänen puuttumisesta mykkäkaudella (Helke 2006, 54).

Nichols otti jäsenyyksensä vaikutteita angloamerikkalaisessa tutkimuksessa (Barnouw ja Richard R. Barsam tunnetuimpina edustajinaan) toteutetusta tavasta rakentaa dokumentin historia muusta elokuvasta erilliseksi sukupuukseen. Sukupuun käsite aikoinaan auttoi dokumenttia erottumaan genrenään, jolla on oma historiansa, mutta se on samalla johtanut lajityypin eristämiseen fiktiivisestä elokuvasta ja sen vaikutuksesta, sekä hyvin erilaisiin tarkoituksiin suunniteltujen elokuvien niputtamiseen yhteen monipuolisemman laji- ja historiakäsityksen kustannuksella. (Helke 2006, 52–56.) Nicholisin moodimalliin sisältyy samanlainen vaara: ”Selkeyden kääntöpuolena on liiallinen yleistäminen, joka peittää lajityypin lähestymistapojen moninaisuuden (Helke 2006, 56).”

Yleispätevyyden varjopuolena on lisäksi valtavirran ilmiöiden painottuminen: ”Jättäessään rajanvedon tekemättä tekijälähtöisen elokuvataiteen ja television ohjelmatuotannon välillä Nichols tulee painottaneeksi journalismin viitekehyksestä nousevia kysymyksiä (Helke 2006, 56).” Nicholilla dokumenttielokuva tekijänsä luovana ilmaisuna korostuu siis vähemmän kuin tutkiva ja informoiva aspekti sekä toisaalta ontologinen suhde seurattavaan maailmaan. Tähän viitaten Helke kommentoi paradigman ajatusta: ”Nicholisin ensisijaisena lähtökohtana eivät ole tyyliin ja elokuvan keinoihin liittyvät ilmiöt – vaikka hän niitä sivuaakin – vaan muutos tiedon käsityksessä (2006, 56).”

Dokumentaariset moodit

Keskeiset piirteet
– Heikkoudet

Hollywoodin fiktio [1910-luku]: fiktiivisiä kertomuksia ja kuvitteellisia maailmoja
– "todellisuuden" puute

Poettinen dokumentti [1920-luku]: maailman runollinen jälleenkokoaminen palasista
– spesifisyyden puute, liiallinen abstraktius

Selittävä dokumentti [1920-luku]: historiallisen maailman aiheiden suora käsittely
– liiallisen opettavaista

Havainnoiva dokumentti [1960-luku]: ei kommentaaria ja tapahtumien jäljentämistä, asioita seurataan tapahtuessa
– historiallisuuden ja kontekstin puute

Osallistuva dokumentti [1960-luku]: haastatteleminen ja vuorovaikutus kohteiden kanssa, arkistofilmin käyttö historian elävöittämiseksi
– liiallinen usko todistajiin, naiivi historiantulkinta, liian tunkeileva

Refleksiivinen dokumentti [1980-luku]: dokumentin muodon kyseenalaistaminen, toisten moodien vieraannuttaminen
– liian abstraktia, menettää otteen varsinaisesta aiheesta

Performatiivinen dokumentti [1980-luku]: klassisten diskurssien subjektiivisten näkökantojen painottaminen

– vähäinen objektiivisuus voi tehdä elokuvista avant-gardea; "liiallinen" tyylyttely

KUVA 2. Nicholisin esittämän kaavan (2001, 138) mukainen suomennos moodien historiallisesta järjestyksestä sekä niiden painotuksista ja heikkouksista.

Nicholsia on kritisoitu myös viimeisimmän, performatiivisen, moodin takia. Aaltosen ja Helken mielestä se on liian laaja ja epämääräinen, eikä tee riittävää pesäeroa edellisiin ollakseen ymmärrettävä itsenäisenä suuntauksena. Helkestä moodi on epäkonkreettinen, tunnuspiirteiltään runsas, eikä määrittelyltään edusta yhtä uutta ilmaisutavan murrosta. Aaltonen spekuloi Nicholsilla olleen vaikeuksia hahmottaa kunnolla aikansa dokumenttielokuvan tilannetta ja katsoo heikkouksien ilmenevän siihen liitetystä elokuvista, kuten ”Yö ja usva” viitaten sen selostustekstiin tai samantapaisesti sota-ajan arkistofilmiä hyödyntävät Péter Forgácsin työt. (Aaltonen 2006, 89; Helke 2006, 88–89.)

Helke tähdentää edelleen Nicholsin näkemysten juontuvan angloamerikkalaisesta perinteestä (2006, 89). Kyseiseen perinteeseen on kuulunut realismin, objektiivisuuden sekä yhteiskunnallisen vaikuttamisen periaatteet. Muissa maissa alkunsa saaneita, marginaalisempina pysyneitä painotuksia on silti myös esiintynyt. Nichols on tulkinnut näihinkin perinteisiin pohjautuneita elokuvia vaihtelevin tuloksin ”Yön ja usvan” tapaan mallinsa kautta tyylillisistä ja maailmankatsomuksellisista eroavuuksista huolimatta:

Esimerkiksi Chris Markerin ja Alain Resnais’n esseistisissä dokumentaareissa kertojaääni on tekijän henkilökohtaista ajattelua, pohdiskelua ja puhetta katsojalle. Esitetyt havainnot nivoutuvat toisiinsa miellelyhtyminä, eivät loogisina ja retorisisina väitteinä. [...] Ranskalaisessa perinteessä [...] todellisuuselokuva on avoimen subjektiivista ja tekijänsä näkökulmaan sitoutunutta. [...] Tekijät eivät sulje merkityksiä ongelma–ratkaisu-mallin kehikoon. (Helke 2006, 60, 90.)

Nicholsin moodit eivät kuvaa vain dokumenttien tyylilajillisia ominaisuuksia, vaan niihin samanaikaisesti nivoutuvia toimintatapoja, esteettisiä ja eettisiä käsityksiä että ymmärryksiä tiedon ja sen tavoittamisen luonteesta. Elokuvaa ei ole mielletty itsenäiseksi, muun maailman kanssa tapahtuvalta vuorovaikutukselta erilliseksi taideteokseksi, vaan dokumentaristin suhtautuminen tekijyyteensä, kuvattavaan maailmaan ja sen kohteisiin sekä tekoprosessiin vaikuttavat myös lopputulokseen ohjaten elokuvan kerronstrategioita sekä sitä miten katsoja elokuvaa lähestyy ja tulkitsee.

Moodien voidaan nähdä ottavan kantaa toisaalta siihen, miten ja millaisin tavoin todellisuus niiden kautta näyttäytyy ja toisaalta siihen, millaisin keinoin tätä todellisuutta esitetään: ”Tekijät eivät valitse moodia tietoisesti vaan pikemminkin asettautuvat tiettyyn traditioon ja hakevat vastauksia elokuvanteon käytännön ja etiikan ongelmiin. Tekijä on kaksisuuntaisessa vuorovaikutuksessa sekä kuvaamansa maailman että yleisön kanssa.”

(Aaltonen 2006, 92.) Eettiset kysymykset on taas olennaisesti sidottu malliin kuuluvaan käsitykseen oikean maailman totuudenmukaisuuteen pyrkivästä esittämisestä dokumentaarisen elokuvan perimmäisenä lähtökohtana: ”Nicholsin näkemyksen mukaan dokumentaarinen realismi ei ole vain tyyli, vaan myös ammatillinen ja eettinen koodi, jonka noudattamisen rituaali pitää tekijän lajityyppinsä piirissä.” Nichols ei oleta dokumentin voivan ikuistaa todellisuutta sellaisenaan irrallaan tekijän subjektiivisesta näkökulmasta ja elokuvallisista vaikutuskeinoista. Realismilla tarkoitetaan tässä yhteydessä sen sijaan elokuvan mahdollisuutta vakuuttaa katsoja kohteiden ja tekijöiden yhtäaikaisesta läsnäolosta samaan aikaan samassa paikassa: ”Realismin tehtävä dokumentaareissa on sijoittaa ’teksti’ historialliseen maailmaan.” (Helke 2006, 77–79.)

Dokumentin genrekohtaisen realismin sisällä vaikuttavat kuitenkin tyyliuuntien vaihtelevat metodit siinä, miten suhdetta todellisuuteen on käsitelty, mm. havainnoivan elokuvan suorasta suhteesta ja vaikuttamattomuudesta aina refleksiivisen moodin kysymyksenasetteluihin tekijän roolista kuvattujen tapahtumien vaikuttajana. Nicholsin moodimallin vahvuus on siinä, miten se problematisoi tyyliuuntia ympäröivät olosuhteet. Se voi auttaa dokumentintekijää sijoittamaan paremmin, ei vain elokuvansa, vaan muunkin työprosessinsa yleisempään historialliseen ja teoreettiseen kontekstiin.

Moodi	Todellisuusaspekti	Esittämisaspekti
POEETTINEN	fragmentaarisuus, subjektiiviset impressiot	visuaaliset assosiaatiot, rytmi, muoto, tonaalisuus, formalismi, kokeellisuus
SELITTÄVÄ	yhtenäinen maailma, rationaalisuus, valistus, kuvat todisteita	argumentointi, kommentaari, ”kuvitettu luento”
HAVAINNOIVA	suora suhde todellisuuteen, puuttumattomuus tapahtumiin, objektiivisuus, positivismi	näkymätön kerronta
OSALLISTUVA	vuorovaikutus maailman kanssa, elokuvantekijä sosiaalisena toimijana, elokuva todisteena kohtaamisesta	vuorovaikutuksen esittäminen kuvassa
REFLEKSIIVINEN	elokuvan todellisuus konstruoitu, elokuva kommentoi tätä, kompleksinen maailma	muoto refleksiivinen, katsojasuhde keskeinen, vieraannuttaminen ja oudontaminen
PERFORMATIIVINEN	kompleksisuus, moniäänisyys, kysymys tiedon luonteesta, ruumiillisuus, toiseus	taiteelliset ja kokeelliset strategiat, toisto, esiintyminen, fiktiivisyys

KUVA 3. Jouko Aaltosen (2006, 91) tekemän jaon mukainen erottelu moodien todellisuus- ja esittämisaspekteista.

2.2 Käsikirjoitus suhteessa teoriaan

Totesin aikaisemmin itse, että ennen dokumenttikäsikirjoitukseni analyysia piti taustalla vaikuttavat historialliset ja teoreettiset tekijät ensin selvittää. Tämä nivoutuu edellä siteerattuun Jouko Aaltosen esittämään väitteeseen: ”Tekijät eivät valitse moodia tietoisesti vaan pikemminkin asettautuvat tiettyyn traditioon ja hakevat vastauksia elokuvan teon käytännön ja etiikan ongelmiin (2006, 92).” Johtopäätöksestä seuraa kaksi tärkeää kysymystä: 1) millainen dokumentaristin suhde alansa ja sen historiaan yleisesti ottaen sitten on?, sekä 2) miksi valitsin omiksi teoreettisiksi esimerkkikohteikseni juuri esseedokumentin määritelmät ja toisaalta Nicholsin moodit?

Ensimmäinen kysymys on jossain määrin kuitenkin keinotekoinen ja toisaalta mahdoton vastattava. Ensinnäkään yksittäisten tekijöiden teoreettista suhtautumista omiin tai muiden tuotantoihin on harvemmin käsitelty, jo siksi, ettei suurin osa aktiivisista dokumentaristeista ole alan teoretikkoja tai teoretikot dokumentaristeja. Akateeminen tutkimus on muissakin taiteenlajeissa keskittynyt ennen kaikkea siihen, mikä merkitys yksittäisillä avainteoksilla ja -tekijöillä on lajinsa kehitykseen ja historiaan ollut. Toisekseen tässäkin piilee yleistämisen vaara. Missä määrin tekijöiden persoonallista tyyliä tai maailmankuvaa on mahdollista lähteä vertaamaan muihin ja rakentamaan niistä yhtäläisyyksiä tai sanoa niiden edustavan laajemmassa mittakaavassa tiettyä tyyliä?

Toisaalta teoretisoivilla tekijöillä on ollut pitkä historiansa. Susanna Helke aloittaa teoksensa käsittelemällä teoriaa harjoittaneita ja siitä kirjoittaneita dokumentaristeja suhteessa omaan toimintaansa: ”Tekijöiden teorian ja kirjoittamisen perinteessä ei [...] ole mitään uutta. [...] Monet tekijä-teoretikot ovat hyödyntäneet kirjoituksissaan myös akateemisen tutkimuksen perinteitä ja aikansa teoreettista keskustelua.” Kuitenkaan tekijälähtöisen teorian suhdetta akateemisen tutkimuksen perinteisiin ja välineisiin ei koskaan ole tarkkaan määritelty. (2006, 7–8.) Lisäksi Helke toteaa Aaltosen hengessä:

Elokuvan tekijällä [estetiikkaan liittyvä] näkemys syntyy ennemmin mieltymysten kuin systemaattisen valinnan perusteella: katsomalla elokuvia ja kiintymällä sellaisiin, joiden estetiikkaan tai maailmankuvaan voi samastua tai jotka sysäävät liikkeelle tarpeen oppia uutta. (2006, 17.)

Dokumentinteossa tehdyissä valinnoissa, kuten muussa luovassa toiminnassa, vaikuttavat toisaalta omat suurelta määrin tiedostamattomat mieltymykset ja vaikutteet, toisaalta

referoiva suhde maailmaa ja muiden tekijöiden tuotantoa kohtaan. Teoreettinen ymmärrys ja lähestymistapa tulevat usein vasta jälkeensä, vaikka niihin olisikin ennen oman työn aloittamista tutustunut. Helke toteaa tekijöiden kirjoittaman teorian motiivina toimivan ennen kaikkea oman työn ja kokemuksen kautta syntyneet kysymykset (2006, 8). Voidaan siis todeta, hieman paradoksaalisesti, että tekijällä lähestyminen teoriaan tapahtuu ennen muuta toiminnan ja intuition kautta, kun taas teoreetikon suhde tutkimuksensa kohteeseen on ulkokohtaisempaa ja käsitteellisempää.

Tällaisen erittelyn jälkeen toiseen kysymykseen on kuitenkin helpompi vastata. Luovan työn luonteesta huolimatta se tapahtuu joka tapauksessa aina suhteessa edeltävään perinteeseen ja tiettyyn kontekstiin. Vaikutteet ja tyyliuunnat, joita dokumentaristi omaksuu, ovat siten olleet todennäköisesti jo kauan tutkimuksen kohteena. Teoriaan tutustuminen voi auttaa tekijää analysoimaan ja taustoittamaan paremmin työtään ja toisaalta ymmärtämään selvemmin, mikä tämän yksilöllisessä käsittelytavassa rajautuu pois. Sen rinnalla tekijän teorialla voi olla alaa yleisesti uudistava vaikutuksensa:

Elävä suhde elokuvaan ja sen alati uusiutuvaan ilmaisukieleen sellaisena kuin se syntyy – arvaamattomasti teorian, mallien ja konventioiden ehtoja noudattamatta – on kaikelle elokuvateorialle välttämätöntä, jotta se ei sulkeutuisi hermeettiseksi laatikoinniksi ja luokitteluksi (Helke 2006, 8–9).

Oma asemani tekijä-teoreetikkona on tietysti erittäin kapea. Analyysini kohteena ei ole valmis elokuva vaan ainoastaan käsikirjoitus – enkä voi käyttää hyväkseni aikaisempaa kokemustani paitsi toisten tekemien elokuvien tai kirjallisuuden kautta, sillä dokumentteja en ole ennen kirjoittanut tai ohjannut. Suhteeni teoriaan sekä käytäntöön on kuta kuinkin samansuuruinen. Tilanteeni vahvuus on kuitenkin, että se antaa mahdollisuuden käsitteellistää käytännön toimintaani ja sen ongelmakohtia alusta lähtien.

Ennen alan opintoja käsitykseni dokumenteista olivat samansuuntaisia mitä kohtuudella voisin isolla osalla yleisöä olettaa muutenkin olevan. Lähinnä kahdenlaiset dokumentit olivat minulle siihen tullessa tuttuja: journalistiset asiapainotteiset televisiodokumentit, jotka vuorottelevat pääosin kuvitus- ja haastattelukuvien välillä (pitäen tekijänsä piilossa ja tähtäämättä vahvaan omaleimaiseen ilmaisuun) ja mm. Michael Mooren tai Louis Therouxin tapaiset osallistuvaa moodia muistuttavat työt, joissa dokumentaristi itse on keskeisenä hahmona esillä kuvassa, haastatteluissa ja voice overissa (joiden tarkoituksena on molemmilla kerronnan lisäksi esittää tekijän näkökantoja).

Toisin kuin fiktion tapauksessa, en pelkkänä harrastajana suhtautunut dokumenttielokuvaan samassa mielessä luovana vaan ennen muuta tutkivana ja tiedottavana toimintana – tämä päti niiden kaupalliseenkin puoleen ajatellessa esim. teatterilevitystä (vaikka äsken mainitsemani Moore onkin saavuttanut poikkeuksellisen suurta kuuluisuutta ja taloudellista menestystä). Ennakkoluuloni ovat sen jälkeen murtuneet usealla tavalla: mainitsemani tyylilajit eivät suinkaan ole pätemättömiä, mutta ymmärrän nyt dokumenttielokuvan paljon näitä kahta suuntausta monipuolisemmaksi genreksi.

Kuten fiktio, dokumentti on ohjaajakeskeistä ja tästä ratkaisevasti kiinni, millainen tuotoksesta tulee – ellei toimita ajankohtaisohjelman kaltaisen valmiin konseptin rajoissa. Ohjaajakeskeisyys on jopa fiktiota leimallisempaa, sillä useimmissa projekteissa ohjaaja käytännössä on samalla käsikirjoittaja. Rooleja on fiktiota vaikeampi erottaa toisistaan, sillä käsikirjoitus ei ole yhtä lailla esituotantovaiheen jälkeisestä prosessista erillinen ja valmistumisensa jälkeen muuttumaton osa elokuvaa.

Tässä opinnäytetyössäni käsittelemäni teoria ja käsikirjoitukseni toimivat tämänhetkistä näkemyksistäni varmasti parhaiten todisteena. Erityisesti se pätee käsikirjoitukseeni, jonka voi pian ilmi tulevista syistä väittää etäännyneen lähes niin pitkälle journalistisesta eetoksesta kohti fiktiota kuin dokumentille vain on mahdollista.

Nämä rajoitteet huomioiden päätin syventyä esseedokumentin määritelmiin ja Nicholsin moodimalliin. Niistä edellinen auttoi minua tunnistamaan yksityiskohtaisemmin käsikirjoitukseni tyylilajin, jälkimmäinen sijoittamaan työni historialliseen yhteyteensä ja suhteeseen muuhun dokumenttikenttään. Samaan aikaan kummankin lähestymistavan heikkoudet – esseedokumentin epämääräisyys ja moodien yleistävyys ja poisrajaavuus – on huomioitu jo niiden esittelyn yhteydessä. Lisäksi käsikirjoitukseen keskittyminen antaa minulle mahdollisuuden parhaiten käsitellä – sekä ottaa kantaa – omaan tutkimuskysymykseeni: voiko ja tarvitseeko dokumentteja käsikirjoittaa?

3 ”PARADISE LOST” -KÄSIKIRJOITUSANALYYSI

3.1 Käsikirjoitus suhteessa todellisuuteen

Dokumentin käsikirjoittamista tutkiessa on välttämätöntä ottaa kantaa usein toistettuun väitteeseen, ettei niitä voi käsikirjoittaa. Ääripäähän sijoittuu näkemys, että käsikirjoitus itsessään on dokumenttielokuvan, jopa kaiken elokuvan vastaista, sillä sen varassa toimiminen ei olisi itsenäistä elokuvaamista vaan kirjoitetun kuvittamista (Aaltonen 2006, 126). Väitteen lievempienkin muotoilujen taustalla on samanlainen, monesti itseisarvoisena pidetty logiikka: kameran edessä ”sillä hetkellä” tapahtuvaa ei voi ennalta päättää, muutoin on kyse tilanteiden lavastamisesta tai keksimisestä.

Dokumenttini käsikirjoitusta lukevalle silmiinpistävämmäksi piirteeksi saattaa todennäköisesti nousta sen huolella ja yksityiskohtaisesti suunniteltu rakenne. Kuvattavat tapahtumat, paikat ja henkilöt on jo tarkoin etukäteen suunniteltu ja sijoitettu osaksi kokonaisuutta. Monille tämä lienee vastoin dokumentaarisen elokuvan ihanteelle ominaista autenttisuutta ja todellisen maailman kuvausta: miten tällainen enemmän fiktiolle ominainen lähestymistapa voi kertoa oikeasta maailmasta ja siellä elävistä ihmisistä?

Alkuperäinen väite voidaan kyseenalaistaa. Dokumentaristin suhde todellisuuteen joka tapauksessa on sosiaalisen ympäristön ja yhteiskunnan suodattamaa. Havainto jo itsessään on konstruktio, tulkintojen tekemistä ”jostakin”. Tietoteoriassa puhutaan representationaalista tai kvalitatiivisesta havainnoinnista (Lammenranta 2014). Elokvanteon periaatteiden kyseenalaistaminen ja dekonstruktio on muutenkin kuulunut postmodernin taiteen ja taideteorian ytimeen myös dokumenttikentän sisällä. Tietoteoreettinen lähtökohta on keskeinen Nicholsinkin moodeille – ja se että dokumentaristin ”oikeus” tyyliin vaikuttavat molemmat totuudenmukaisuutta koskevan väittelyn keskiössä.

Näin miellettyinä käsikirjoitus ei poissulje oikean maailman representaatiota; enemmänkin se auttaa pukemaan kirjalliseen ilmiasuun, mitä havainnoidaan ja tulkitaan. Käytännön tasolla se ilmaisee mistä näkökulmasta, millaisella tyyllillä, millaisin rajauksin sekä millaisella temalla ja väittämällä aihetta ja kohdetta lähestytään. Voidaan kysyä, palveleeko ainakin joissain tilanteissa jo suuntaa-antava käsikirjoitus elokuvan tyyllisten ja kerronnallisten keinojen *läpinäkyvyyttä* paremmin kuin sen puuttuminen.

Läpinäkyvyyttä ei pidä lopullisen elokuvan kannalta ymmärtää niin, että dokumentin-
 on prosessi olisi pakko asettaa siinä käsittelyn kohteeksi tai katsojalle näkyväksi, kuten
 refleksiivisen moodin metodiin on kuulunut. Enemmän on kyse valitun lähestymistavan
 ja tekijän rehellisyydestä kohdettaan ja yleisöään kohtaan: missä lavastettuja tilanteita ei
 saa väittää autenttisiksi, ei kerronnan väistämätöntä subjektiivisuutta tai dokumentinkin
 rakennettua luonnetta tule peittää aitouden vaatimuksen alle. Miten tämä saavutetaan,
 on puolestaan aina teokseen itseensä ja sen tyyliin sidottu kysymys.

Ratkaisevaksi sen kannalta, vääristääkö käsikirjoitus oikeassa maailmassa myöhemmin
 kuvattavia ihmisiä ja tapahtumia, tulee se, *millaiseksi* käsikirjoituksen merkitys ymmär-
 retään. Toisin kuin fiktiossa, dokumentissa se ei ole valmis suunnitelma toteutettavasta
 sisällöstä vaan siitä mitä pyritään todistamaan ja tallentamaan. Siinä ei päätetä mitä ta-
 pahtuu, vaan tehdään saatavissa olevan tiedon perusteella oletuksia siitä, mitä todennä-
 köisesti päästään kuvaamaan. Prosessiin kuuluu tietoisuus kuvaustilanteessa väistämättä
 seuraavista epävarmuustekijöistä ja muutoksista, jotka vaikuttavat lopputulokseen:

Dokumenttielokuvan käsikirjoitus on enemmänkin suunnitelma sisällöstä
 ja muodosta, luonnostelma ja ohje tekijöille. Se on hahmottelua, ajattelua
 ja ennakointia. Se ei ole tekijää sitova asiakirja vaan aiempöytäkirja, joskus
 jopa vain julkilausuma tekijän pyrkimyksestä. [...] Käsikirjoitus kirjoite-
 taan, jotta tekijä voi hahmottaa elokuvan, kehittää sitä sekä sisällöllisesti
 että muodon ja ilmaisun puolesta. (Aaltonen 2011, 102–103.)

Esimerkiksi esseedokumentti antaa katsojan ymmärtää kertojaäänellään ja etäännyttely-
 lä näkökulmallaan, ettei se tähtää tarjoamaan tasapainotettua kuvaa aiheestaan. Essee on
 tyyliltään poleeminen, mutta avoimesti. Onkin huomionarvoista, että suoraa elokuvaa,
 jossa tekijän kuvattaviin tapahtumiin puuttumista pyrittiin eniten häivyttämään, on kriti-
 soitu ennen kaikkea juuri tuon periaatteen takia (Aaltonen 2006, 86).

Dokumenttikirjallisuudessa käsikirjoittaminen jää tavallisesti sivumaininnaksi tai ohite-
 taan täysin. Tämä on toisaalta ymmärrettävää, koska kattavimmillaankin se on lähinnä
 alustava suunnitelma kuvauksiin – ainakin projekteissa, jotka eivät ole esim. essee- tai
 historiadokumentteja vaan seuraavat jotain mikä on nykyajassa tapahtuvaa ja siten kont-
 rolloimattomampaa. Tästä kuitenkin seuraa, että sisällöllinen ja eettinen pohdinta rajoit-
 tuu ennen muuta kuvaus- ja leikkaustilanteeseen tai valmiiseen elokuvaan. Käsikirjoitus
 jää asemaltaan epämääräiseksi, jossain määrin peräti unohdetuksi aiheeksi.

Ajatusta käsikirjoitetusta dokumentista on käytetty monesti synonyymina epärehelliselle tai valheelliselle, jopa propagandistisellekin elokuvalla. ”Käsikirjoittamatonkin” elokuva on silti aina joidenkin periaatteiden mukaan dramaturgisesti rakennettu:

Vaikka dokumenttielokuvassa ei suoranaisesti väärennettäisikään todellisuutta, sitä kuvataan aivan samojen diskursiivisten, toisin sanoen sopimuksenvaraisten keinojen turvin [kuin fiktiota]. Dokumenttielokuvien tutkija Charles Musser [...] sanoo, että vaikka dokumenteissa käytettäisiinkin fiktiivisen elokuvan keinoja, se ei silti poista ainoastaan dokumenttielokuvalla ominaista todellisuuden kuvausta. (Nummelin 2005, 264.)

Käsikirjoittamisen eroavuus fiktiosta on yhtä lailla dokumentin *lajityyppenä* kuin dokumentin *genreä itsessään* määrittävä seikka. Tyyli ja aihe sanelevat erittäin pitkälle käsikirjoituksen muodon ja laajuuden; fiktion tapaista vakiintunutta formaattia ei ole, joka sellaisenaan soveltuisi eri projekteihin. (Aaltonen 2006, 126–135, 2011, 102–134.) Dokumentti suuntautuu kohden oikeaa maailmaa fiktiosta kerrontakeinojaan lainaten, mutta näiden keinojen tekemättä maailmasta itsestään fiktiivistä:

Dokumentti representoi (”re-presents”) historiallista maailmaa sitä tallentamalla ja muokkaamalla tätä tallennetta selvästi erottuvasta näkökulmasta käsin. [...] Se, että dokumentit eivät ole todellisuuden jäljentämistä (”reproduction”), juuri antaa niille oman äänen. (Nichols 2001, 36–37, 43.)

Oma kysymyksensä on vielä, mitä todellisuudella itse asiassa tarkoitetaan. Puhuttaessa todellisuuden *väärentämisestä* liittyy siihen sanomaton oletus, että on olemassa elokuvanteon prosessista erillinen, ”puhdas” todellisuuden taso, jota saa todistaa, mutta johon ei saa kajota. Kajoaminen muuttaa todellisuutta, ja tekee siitä epäaitoa. Epäaitous johtaa fiktiivisyyteen ja epädokumentaarisuuteen. Vaikka näin naiivia ajattelutapaa tuskin kukaan nykyään edustaa, palautuvat jyrkimmät käsikirjoituksen vastaiset kommentit tähän perusväittämään, että dokumentin on kaapattava filmille jotain ”todellista”.

Venäläinen dokumenttielokuvan edelläkävijä Dziga Vertov esimerkiksi vertasi käsikirjoitusta satuun (Aaltonen 2006, 126–127). Toisaalta Vertov julisti manifestissaan ”kino pravdan” eli totuuselokuvansa tehtäväksi kansan sosialistisen tietoisuuden kohottamisen (Helke 2006, 59). Mitä Vertov kutsui todeksi, saattaa nykyajan ihmisille näyttäytyä vain tarkoitushakuisena propagandana. Tämä on kieltämättä kärjistetty esimerkki, mutta yhtä kaikki havainnollistaa, että ”todellisuuskin” on muuta kuin yksiselitteinen termi.

Todellisuuden olemuksen miettiminen ei kuulu työni aihepiiriin. Olennaista on huomio, että dokumentti on ilman varsinaista käsikirjoitustakaan tietystä näkökulmasta rakennettu kokonaisuus; tässä mielessä ne aina ”käsikirjoitetaan”. Fiktiossa keskeiset sisällölliset ratkaisut tehdään jo käsikirjoitusvaiheessa, mutta dokumenteissakin vastaavat kysymykset tulevat vastaan jossain kohtaa tuotantoa – tietoisesti viimeistään leikkausvaiheessa. Jos elokuva ei olekaan kirjoitetun kuvittamista, on se ainakin kerronnan tai näkökulman kuvittamista. Miten paljon dokumenttia pitää ja on syytä ennalta kirjoittaa, on suhteellista, ja riippuu monista kohdista ja teosta koskevista seikoista. Päätös on lopulta tekijän omaa vallankäyttöä – ja vastuuta taiteellisista ja eettisistä seurauksista.

3.1.1 Dokumentin sisäinen kertoja

Kuten edellä kävi ilmi, neutraali ja objektiivinen dokumentaarisuus on enemmän idealistinen kuin realistinen ihanne. Siihen tähtääminen voi monissa olosuhteissa olla perusteltua (näin etenkin angloamerikkalaisessa perinteessä on tehty), muttei sen kustannuksella, että käsitys tekijän omasta sanomasta ja vaikutuksesta hämärtyisi.

Miten suuresti dokumentaristilla on tietoisuutta ja vaikutusvaltaa taiteellisista valinnoistaan? Tätä on mahdollista spekuloida suoraan elokuvastakin sisäisen kertojan käsitteellä. Dokumentista – kuten fiktioelokuvastakin – voidaan tyyllilajin ja moodin tapaisten elokuvaa *kokonaisuutena* luonnehtivien termien lisäksi erottaa eri *osatekijöitä*:

Muodon käsite ei rajoitu tarinaan vaan se syntyy tarinan, teemojen ja tyylin kokonaisuudesta. Ja jos teos vastaa ykseyden ihannetta [teoksen osatekijät palvelevat kokonaisuutta] voidaan todeta myös kääntäen: kaikki elokuvan elementit, sen kuvat ja äänet, sen lavastus, valaistus, näyttelijäntyö, kameratyö, leikkaus, dialogi, musiikki ja muut äänet tukevat tarinan, tematiikan ja/tai tyylin tarpeita. (Bacon 2000, 23.)

Yllämainittu luonnehdinta koskee fiktiota, mutta on teknisiä osatekijöitä miettiessä tietyn varauksin yleistettävissä dokumentin puolelle. Huomioimalla osatekijät ja toisaalta niiden suhde kokonaisuuteen on mahdollista miettiä, missä määrin kuvaustilanne ja sitä koskevat valinnat ovat valmiiksi asetettuja palvelemaan tekijänsä tiettyjä tarpeita. Vaikka pyrkimyksenä olisi mahdollisimman autenttinen ja tapahtumiin puuttumaton ilmaisu, voidaan mieliin palauttaa huomautukset (Aaltonen 2006, 92; Helke 2006, 8–9), etteivät tekijät valitse tyyliään tietoisesti vaan asettautuvat traditioon.

Edelleen Henry Bacon käsittelee kirjallisuusteoriaan pohjaten *kertomisen* (tietyt, tietys- sä järjestyksessä, tietyllä tavalla ja tietyn kestoisina esitetyt kohdat) sekä *kerrotun* (aika- tila -jatkumoon sijoittuvien tapahtumien ketju) välistä jaottelua (2000, 26). Myöhemmin Bacon kirjoittaa, miten kirjallisuudentutkimuksen parissa paremmin tunnettua *kertojan* käsitettä on käytetty elokuvan puolella (2000, 230–231):

Elokuvallinen kertoja kertoo kuvien, äänten, ei-diegeettisten [elokuvan maailmasta erillisten] tekstien, voice-overiden ja henkilöiden toiminnan ja puheiden kautta sekä kaikkien näiden keskinäisen organisoinnin kautta mitä kuvitteellisessa maailmassa tapahtuu ikään kuin tuon maailman ulko- puolelta ja ajallisesti myöhemmästä hetkestä käsin, kun tarinan kokonai- suus on jo hahmotettavissa ja osatekijät suhteutettavissa kokonaisuuteen.

Seymour Chapmanin diegeettisellä tarkkailijalla Bacon havainnollistaa audiovisuaalisen kerronnan kaksijakoisuutta: ”Toisaalta se on tarinaa jo tapahtuneesta (tästä vastaa elo- kuvallinen kertoja), toisaalta se näyttää tapahtuvan silmiemme edessä katsomishetkellä (ikään kuin diegeettisen tarkkailijan silmin nähtynä).” Kumpikin on puolestaan alistei- nen *sisäistekijälle*, joka on erillinen historiallisesta tekijästä (ohjaajasta, käsikirjoittajas- ta jne.) ja ”edustaa yksinkertaisesti sitä, että elokuva on organisoitu koherentiksi ja mer- kitykselliseksi diskurssiksi jonkun toimesta.” (2000, 218–221, 230–231.)

Elokuvakerronnan tasojen erittely on hyödyllistä, kun halutaan tähdentää, etteivät mit- kään ilmaisun osa-alueet ja työvaiheet ole arvo- tai näkökulmavapaita (mainituilla käsit- teillä on tästä huolimatta rajoituksensa, sillä ne keskittyvät paitsi fiktion myös valmiin- seen elokuvaan, eivät käsikirjoitukseen tai muuhun työprosessiin). Tekijän esteettiset ja eettiset näkemykset sanelevat tietoisesti tai tiedostamattomasti mitä ja miten kuvataan ja yhdessä dramaturgisten vaatimusten kanssa ratkaisevat, miten leikataan:

Kuvaus tarjoaa aina jonkin tietyllä tavalla painottuneen ja värittyneen kä- sityksen asioista ja tämä ei voi olla heijastamatta jotakin maailmankuvaa, käsitystä asioiden järjestyksestä. [...] Myös kuvaus ja narratiivi kulkevat yleensä jatkuvasti yhdessä. [...] Erilaisilla keinoilla kuten optiikalla, kuva- kulmilla tai vaikkapa leikkauksella katsojan huomiota voidaan ohjata kiin- nittymään tiettyihin asioihin. (Bacon 2000, 34–35.)

Kentällä tehtävään työskentelyyn ei tällainen sisältö- ja rakenneanalyysi sinällään sovel- lu. Se kuitenkin auttaa osoittamaan oma käsikirjoitukseni esimerkkinä, että kuvan näen- näisen persoonattoman todistusvoiman alla kerronta on läsnä – ja että teoreettisena työ- kaluna kertoja voidaan käsittää omaksi, intentioiltaan itsenäiseksikin toimijaksi.

3.1.2 ”Paradise Lostin” dramaturgia ja fiktiiviset elementit

Edellä mainitusta huolimatta dokumentaristit ovat avoimia sen suhteen, että dramaturgisesti ja rakenteellisesti heidän työhönsä pätevät samansuuntaiset pelisäännöt kuin fiktiivisessä; tai että tyyliä, lähestymistapaa ja elokuvan estetiikkaa määrittelevä suunnitteleminen tapahtuu sekä aktiivisesti kehittyä läpi kuvaus- ja jälkityövaiheen (Aaltonen 2006, 136–143). Lisäksi heidän on kohtuullista olettaa olevan jollain tasolla tietoisia siitä, että inhimillinen kokemuskin on kulttuurisidonnaisten ennakkoehtojen sanelemaa – erityisen konkreettiseksi se tulee länsimaisen kulttuuripiirin ulkopuolella toimiessa. Samoin, kuten aiemmin on tullut mainituksi, dokumentaristit eivät asennoidu todellisuuden esittämiseen ongelmattomasti tai välinpitämättömästi, vaan kyseenalaistavat alan konventioita ja omiakin toimintatapojaan (Aaltonen 2006, 167–169; Helke 2006, 73–86).

Autenttisuuden ihanteeseen vaikuttaa kannanotoissa kuitenkin sisältyvän mielenkiintoinen kaksijakoisuus: toisaalta käsikirjoittamiseen suhtaudutaan epäilevästi, toisaalta hyväksytään se, että elokuva saa lopullisen sisältönsä ja muotonsa kuvausten ja leikkauksien myötä. Kuvauksiin ja leikkaukseen tunnutaan kohdistavan vähemmän huolta mitä totuudenmukaisuuteen tulee kuin käsikirjoittamiseen. Ne näytetään kokevan helpommin luontaisena, vuorovaikutuksessa kuvattavien ihmisten ja työryhmän kanssa muotoutuvana avoimena prosessina. Käsikirjoitus on jotain ulkopuolista ja valmiiksi saneltua. Tai mahdollisesti oikeellisemmin todettuna, totuudenmukaisuus koetaan enemmän kuvaus- ja leikkausvaiheeseen ankkuroituvaksi kysymykseksi, sillä ne ovat olennaisia ja välttämättömiä työvaiheita. Käsikirjoitus on puolestaan helposti ”ylimääräinen” tai tarpeetonkin osa, niin että ihanteellisimpana pidetään usein toimimista ilman sitä.

Pitääkö paikkansa, että ulkokohtainen käsikirjoitus saattaa pilata kuvausvaiheen todellisuuden ja kuvattavien ihmisten kanssa tapahtuvan kohtaamisen spontaaniuden? Siitäkin huolimatta, että kirjoitustyö on tehty ennakkotutkimuksen, haastattelujen ja ehkä muunkinlaisten kontaktien avulla? Analyysissäni mietin, miten käsikirjoitukseni vastaa tällaisiin haasteisiin. Entä mitä tyyliä se lopulta edustaa? Sisältyykö työhön nykymuodossaan joltain osin vaara todellisuuden vääristyneestä representaatiosta? Onko se aiheuttani ja lähestymistapaani miettien nykymuodossaan parhain mahdollinen?

”Paradise Lostin” käsikirjoitus käynnistyy alkutekstillä, sitaattilla John Miltonin samannimisestä eepisestä runoelmasta vuodelta 1667 (1. kirja, jakeet 200–203):

*By ancient Tarsus held, or that Sea-beast
Leviathan, which God of all his works
Created hugest that swim th' Ocean stream*

Miltonin teos käsittelee Raamatun kertomusta ihmiskunnan perisyntiin lankeamisesta. Käärmeeksi naamioitunut Saatana houkuttelee Eevan maistamaan hedelmää hyvän ja pahan tiedon puusta vastoin Jumalan käskyä, minkä takia Jumala karkottaa hänet ja Aatamin Eedenin puutarhasta. Kuten nimi ja sitaatti vihjaavat, dokumentin näkökulma on Tangierin saaren asukkaita ulkopuolelta tarkkailevan Leviatanin, muinaisen raamatullisen merihirviön, joka on samalla kertoja ja kommenttiraidan lausuja.

Ennen kaikkea Nooan arkin tarinan kautta vesi symboloi Raamatussa kaoottista vasta-voimaa Jumalan luomistyölle (Keiser 2013, 9). Merenpinnan noustessa ilmaston lämpenemisen takia *todellisessa maailmassa*, on dokumentin *juonessa* normaalisti pinnan alla pysyttelevä Leviatan, kaaoksen henkilöitymä, näyttäytymässä paikallisille, jotka Aatamin ja Eevan tyyliässä viattomuudessa ovat vuosisatoja eläneet rauhassa omassa paratiisissaan. Vaikka vedenpaisumus on paluu luomista edeltäneeseen kaaokseen, se myös puhdistaa ihmiskunnan pahuudesta uutta alkua varten (Keiser 2013, 133–135).

Rakenne on jaettu suuntaa-antavasti kuutta luomispäivää ja lepopäivää edustavaan, paikoittain toisensa risteävään osaan. Tarinallinen ja kuvallinen sisältö on osittain motivoitu siten, mitä Jumala luomiskertomuksessa eri päivinä loi: esim. kolmannessa keskitytään mereen, maahan ja kasveihin. Kuusi ensimmäistä osaa tapahtuvat kahden vuorokauden aikana: kohtaukset etenevät lineaarisesti yöstä tai aamusta iltaan. Kerronnan on tältä puolin tarkoitus olla enemmän tarinallista kuin realistista, esim. tapahtumia useammalta päivältä voidaan niputtaa samaan ”vuorokauteen”, mikäli se on sisällöllisesti ja rytmillisesti tarkoituksenmukaista. Viimeisessä osassa paikalliset kerääntyvät kolmannen päivän aamuna metodistikirkkoon sunnuntain jumalanpalvelukseen.

Noin kaksikymmenminuuttisen elokuvan aikana Tangierilla kuvataan arkielämää kylältä ja kalastustoiminnasta, saarella majoittuvien Army Corps of Engineersin työntekijöiden ympäristönsuojelutyötä että ympäröivää lahtea. Leviatanin maalaileva ja assosioiva voice over siteeraa aika ajoin Miltonin aikaista King James -versiota Raamatusta asettaen lainaukset ironiseen valoon nähtävän ja kuultavan kanssa. Samoin leikkaamalla uskonnon ja perinteiden sävyttämää arkea ristiin tulvien, rannalle huuhtoutuvien esineiden

ja Leviatanin näkökulmasta kuvattujen merimaisemien kanssa tuodaan vanhan säilymiseen tukeutuvan elämäntavan ja kiihtyvän muutoksen välinen ristiriita esille. Tälle löytyy mytologinen rinnastus uskontotieteen ”Chaoskampfista”: kosmisesta taistelusta merihirviön edustaman kaaoksen (Leviatanin ja ilmastonmuutoksen) sekä luojajumalan tai kulttuurisankarin (Trumpin) välillä (Rackley 2014, 1–15).

Dokumentin loppua kohden Leviatan kertoo apokalyptisen vision: saarta uhkaava suurhurrikaani kohoaa ympäröivällä Chesapeaken lahdella (mikä on todellinen ja lämmenneen ilmaston takia yhä yleisempi uhka). Samalla Leviatan näyttäytyy yleisölle, jolle on siihen asti tarjottu vain hirviön näkökulma ja mysteeri henkilöllisyydestä. Tämäkin paljastus tapahtuu raamatullisessa sävyssä: animoitu hirviö lähestyy suu avoinna ruutua ja ”nielaisee” katsojan imitoiden kertomusta Joonasta suuren kalan vatsassa.

Näkökulmanvaihdos tekee katsojista puhuteltavia: Leviatan osoittaa säkkipimeässä vatsassaan kuultavan monologinsa koko ihmiskunnalle, sillä halu uskoa turvallisina koettujen asioiden pysyvyyteen ja kielteisten torjumiseen on yhteistä kaikille – ilmastonmuutoksenkin suhteen. Epilogimainen loppu palaa myrskyn jälkeiseen tyyneyteen: kirkossa henkinen rauha on yhtä paikan sisäisen rauhan kanssa. Jo lyödyksi luultu Leviatan esittää hartaushetken yhteydessä kuitenkin vielä varoituksensa saarelaisille ja katsojille.

Käsikirjoitus on erityisesti kahdella tapaa fiktiivinen: toisaalta kertoja on kuvitteellinen mytologinen olento ja toisaalta dokumentin yleistä rakennetta on kevyesti juonellistettu. Jälkimmäinen näky ennen muuta loppupuolella kuvitteellisten mutta tosielämän uhkakuviin pohjautuvien jättihurrikaanien näkyessä taivaanrannalla ja tarinallisena kliimaksina toimivassa Leviatanin nielaisemaksi joutumisessa. Lisäksi esimerkinomaisesti kuvattu konservatiivinen nuoripari tyttärineen, joista Joshua työskentelee traditionaalisessa miesten ammatissa kalastajana ja osterinpyydystäjänä eli paikallismurteella ”vesimiehenä” ja Caroline on kotiäiti, on täysin kuvitteellinen – kuten myös käsikirjoituksen muut nimetyt seurattavat henkilöt, pastori Graham sekä armeijan insinööri David.

Kuvitteellisten henkilöiden kehittämistä ja nimeämistä ei ole ajanut muu syy kuin sisällöllinen selkeys, jotta käsikirjoitus tekee ymmärrettäväksi, minkälaisia ihmisiä halutaan seurata: paikallisia, joiden kautta heidän arkensa ja maailmankuvansa parhaiten avautuu katsojalle, että armeijan insinöörejä, jotka ristiriitaisessa asemassaan yrittävät tutkimus- ja rakennustyöllään ylläpitää Tangierilla nykyisiä olosuhteita.

Yleisesti ottaen kaikki Leviatanin toiminnasta erillinen kuvasto ympäristöstä ja ihmisten toiminta käsikirjoituksessa perustuvat ennakkotutkimuksen kautta saatuun tietoon. Tämän vuoksi kuvaukset niistä ovat vasta hyvin suuntaa-antavia, ennen kaikkea kalastustyön sekä insinöörien tutkimus- ja ruoppaustoiminnan osalta, koska mitä niistä päästään todistamaan riippuu useista etukäteen hallitsemattomista seikoista, mm. kuvausten ajankohdasta. Tärkeä arvaamaton elementti on satama-alueen suojaksi suunniteltu merivalli, jolle kirjoitushetken tiedon mukaan on vuosien lykkäysten jälkeen järjestymässä rahoitus ja rakennustyöt on tarkoitus aloittaa maaliskuussa 2019.

Millaisena todellisuus käsikirjoituksessa sitten esiintyy? Tekeekö lähestymistapani jollain oleellisella tavalla tulkinnasta vääristyneen? Entä voiko siitä pyrkiä hahmottamaan omaa sisäistä kertojaansa? Bill Nichols kirjoittaa moodiluokittelunsa yhteydessä: ”Jokaisella dokumentilla on oma selvästi erotettava äänensä. [...] Yksilölliset äänet pohjautuvat elokuvan *auteur*-teorialle...” (2001, 99.) Ajatus siitä, *mikä* tai *kuka* sisäinen kertoja on, riippuu lopulta siitä, *minkä* tai *kenen* tarinan mielletään kertovan. Kirjallisuustutkimuksessa on tulkittu tekstiä itsessään, eikä kertojaa välttämättä ole rinnastettu kirjailijaan. Tällainen metodi on jokseenkin vastakkainen *auteur*-teorian näkemykselle elokuvasta ohjaajan yhtenäisenä, tarkoituksenmukaisena hengentuotteena.

”Paradise Lostissa” kertoja on poikkeuksellisen helppo erottaa, koska se on hahmo, joka kaunokirjallisen teoksen maailmaan kuuluvan diegeettisen minä-muotoisen kertojan tai fiktioelokuvassa voice over -kommentaarin esittävän henkilön tavoin vaikuttaa juonellisessa rakenteessa, vaikkei tietystikään representoitavassa todellisessa maailmassa. Kuvakerronta (etenkin Leviatanin näkökulmaotokset) ja äänisuunnittelu (voice over ja hirviön ruumiintoimintoja, kuten hengitystä, edustavat ääniefektit) ovat nekin suunniteltu korostamaan, että dokumentissa havainnoidaan ja kommentoidaan maailmaa ikään kuin Leviatanin näkökulmasta hirviön omin silmin; sekä ennen ja jälkeen metakerronnallisen huippukohdan, missä katsoja joutuu ”nielaistuksi” ja puhutellaan suoraan. Tällöinkään kertoja ei vaihdu, ainoastaan näkökulma on yleisön kanssa hetken yhtä.

Henry Bacon kirjoittaa (2000, 222): ”On sanottu, että siinä missä romaanissa kirjailijaa on vaikea häivyttää näkyvistä, klassisessa elokuvakerronnassa hänen ’olemassaoloaan’ hädin tuskin muistaa: elokuva tuntuu ikään kuin avautuvan itsestään kerrontana.” Tällöin puhutaan jo aiemmin mainitusta implisiittisestä tai diegeettisestä tarkkailijasta:

Käsitteessä on kyse tavasta puhua audiovisuaalisen kerronnan kaikkein mediaspesifimmästä ulottuvuudesta, eli siitä miten elokuvan diegeettinen maailma avautuu ikään kuin suoraan nähtävänä ja kuultavana. Tällaisen tarkkailijan ajatellaan olevan näkymätön, neutraali, passiivinen, epäpersoonallinen ja irrallaan sellaisista todellisista ihmisiä määrittävistä tekijöistä kuten sukupuoli, ikä, sosiaaliluokka jne. – tällaiset seikat menevät sisäis-tekijän piikkiin. (Bacon 2000, 231.)

Dokumentissani tällaisen diegeettisen tarkkailijan autonomiaa on paikoittain alennettu: näkökulmaotokset ja voice overia täydentävä kuvasto palvelevat mitä kertoja tarkkailee ja väittää. Mitä nähdään ja kuullaan on hyvin pitkälle mitä Leviatan näkee ja kuulee, ja mitä kertoo tai on kertomatta katsojalle. Näihin kuviin ei sisälly samaa autenttisuuden ja puolueettoman todistamisen vaikutelmaa kuin tavanomaisemmassa persoonattomassa ja sanattomassa elokuvakerronnassa (ellei haluta argumentoida, että tarkkailija piilee yhä, yhdessä hirviön vierellä, puhtaasti elokuvan audiovisuaalisessa rakenteessa).

Tällaisen tyylin voi katsoa osin käyvän Nicholsin mukaista dokumentaarisen realismin olemusta vastaan, tekijöiden ja kohteiden läsnäoloa samassa historiassa. ”Paradise Lostissa” dokumentaariseen kerrontaan sisältyvän väitteen siitä, että dokumentaristi on itse paikalla todistamassa mitä katsojalle välittyäkään (jollei kuvassa, niin kameran takana), voi ajatella vähintään osittain hämärtyvän ja fiktion seurantatavan ottavan sijaa katsojan tavassa tulkita elokuvaa ja asettaa odotuksia jatkoa kohtaan (vaikka tekijät tietysti *tulevat olemaan paikan päällä*). Jos fiktiivisen kertojan olemassaolo tuo kerronnan luonteen selvemmin etualalle, häivyttää se samalla dokumentaristia enemmän taustalle.

Jos ”Paradise Lostissa” kerran on fiktion tapainen kuvitteellinen kertoja, jonka käsitteellistäminen on tarpeen, onko kuitenkin valtavirtadokumentissa (joissa joko ei ole voice overia tai sitten sellainen joka henkilöityy tosielämän ihmiseen) ylipäättään kertojaa, vai aiheuttaako sellaisen olettaminen ylimääräistä ja tarpeetonta erottelua? Voidaan esittää että on, siinä mielessä missä teoreettisen tutkimuksen piirissä sen tarkoitus edellä mainitulla tavalla on muutoinkin ymmärretty. Kirjallisuudentutkija Dorrit Cohn on pohtinut kaunokirjallisen kertojan käsitteen käytännöllisyyttä (2006, 150):

Tällä ”henkilöllä” on kyky omaksua todelliselle henkilölle mahdottomia optisia ja kognitiivisia voimia, ja juuri siksi tunnemme tarvetta erottaa fiktiivisen tekstin lausumat sen todellisesta tekijästä. [...] Emme voi muuta kuin käsitteellistää tekstin alkuperän tavalla, joka kaikkein toimivimmin ja joustavimmin kuvaa todellisen lukukokemuksemme monimuotoisuutta.

Bacon toteaa (2000, 223): ”Useimmat elokuvan poetikot ovat pitäneet välttämättömänä jonkinlaisen kertojan postuloimista, jonka toimiin ilman muuta sisältyy näyttäminen...” Kertoja siis on useimmiten käsitteellisesti luontevin keino purkaa tapaa, jolla tekstuaalinen tai audiovisuaalinen informaatio ja kerronta vastaanottajalle avautuvat. Kertoja voi kätkeytyä kerronnalliseen rakenteeseen tai, kuten ”Paradise Lostissa”, olla myös konkreettinen maailmassa läsnä oleva tai sen ulkopuolinen kertojahahmo.

Onko kertojan käsitteellä sitten vaarana peittää elokuvantekijä alleen? Kuten todettiin, kertojan käyttö on viime kädessä semantiikkaa: on käsitteellisesti selkeämpää analysoida teosta itsenäisenä kokonaisuutena kuin erikseen viitata siihen, mitä tekijä on saattanut tarkoittaa; varsinkin jos tämä ei ole kommentoinut muissa yhteyksissä omaa tarkoitustaan. Teoksessa edustetun maailmankuvan liiallinen irrottaminen historiallisesta taustasta ja tekijöistään voi silti johtaa haitalliseen moraalirelativismiin. Minkä tahansa teoksen voi ymmärtää kunnolla ainoastaan vasten olosuhteita, joissa se on tehty. Erityisen painavaa se on dokumenteissa, jotka perustuvat tekijöiden ja maailman ainutlaatuisen, senhetkiseen kontaktiin. Kontekstin huomioiminen on ratkaiseva tulkinnan keino, sillä elokuvaan taltioidaan ja kommentoidaan juuri tekohetken tilannetta.

Fiktiossa maailma ja tapahtumat perinteisesti avautuvat päähenkilöiden kautta; kuvakerrota ja muu ilmaisu keskittyy välittämään, mitä keskushenkilöt kokevat. Dokumentissa henkilöiden funktio on erilainen: he ovat paitsi katsojan, myös tekijöiden seurannassa. Dokumentissa ei vain katsota mitä henkilöt tekevät, tekijät myös aktiivisesti vaikuttavat heidän luonaan siihen mitä tulee tehdyksi tai näytetyksi. Fiktiossa tekijät ovat ”poissa”, eivätkä vaikuta kuvitteellisen maailman kuvitteellisten ihmisten parissa.

Onko ”Paradise Lost” siis epädokumentaarinen? Hämärtääkö kerrontaratkaisu ja dramaturgia liikaa tekijänsä, eli minun, suhdetta kohteeseen ja tapaan, jolla ainakin välillisesti saatan siihen vaikuttaa? Tähän voi vastata, että kohteena ovat silti oikea maailma ja ihmiset, samoin kuvasto ja toiminta koskevat maailmaa ja sen ilmiöitä. Mikään käsikirjoituksen tästä osuudesta ei sinänsä ole keksittyä. Toisekseen on huomioitava rakenteellinen kaksijakoisuus: havainnoiva ja kommentoiva kerronta jäsentyy fiktiohahmon ympärille, mutta kohteensa ehdoilla. Kerronta, vaikka edustaa hirviön näkökulmaa, ei keksi maailmaa koskien sekään omiaan. Kommentaari ja juoni ottavat vaikutteensa Tangierista. Leviatankin pohjaa vesimiehiin keskittyneeseen uskonnolliseen elämäntapaan.

Käsikirjoitus tarjoaa lähestymistavan ja kehyksen, mutta jättää pelivaran kuvausvaiheen muutoksille. Sitä vastoin dramaturginen yleisrakenne ja näkökulma on jo tässä vaiheessa voitu päättää, koska niiden keskeinen hahmo on kuvitteellinen. Spontaanisuus ja tyyllisissä rajoissa tapahtuva totuudellisuuden kunnioittaminen säilyvät, koska käsikirjoitus ei yksityiskohtaisuudestaan huolimatta tähtää sanelemaan ulkoapäin mitä kohteessa halutaan tapahtuvan. Lisäksi Leviatan palvelee tyylin vahvempaa samaistamista esseeseen, ja auttaa tekemään kerronnallisen strategian nopeasti selväksi katsojallekin.

Fiktioelokuvaan on luontevaa suhtautua hermeettisenä, ikään kuin ”itse itsensä” kertovana kokonaisuutena. Dokumentissa tietoisuus tekijöiden läsnäolosta taas ohjaa tulkin-
toja: kysymyksiksi nousee, miten maailma on edustettuna ja miten tekijät sitä edustavat (elokuviissa, joissa tekijät ovat itse mukana, voidaan lisäksi kysyä, miten he tulevat itse edustetuiksi). Jos kertojaa ei olekaan mielekästä korostaa tekijän rinnalla, kuten fiktiossa, miten tekijäisyys sitten esiintyy dokumenteissa? Voiko näkökulmaa ja sanomaa erottaa edes ohjaajistaan? Tätä on aihetta tarkastella myös eettisten kysymysten valossa.

3.1.3 Dokumentaristin eettiset haasteet

Taideteorian ja taiteen käytännön välinen suhde ei ole ongelmaton, vaan tietyllä tavalla jännitteinen. Teoria voi tekijänkin näkökulmasta vaikuttaa ulkopuoliselta ja sanelevalta; joltain mikä prosessin yhteydessä ei ainakaan tietoisella tasolla ole valinnoissa läsnä ja on siksi toissijaista. Suhteen suurin haaste on siinä, etteivät teoreettisen tarkastelun kohteina ole luonnontieteiden tapaan abstraktit kaaviot tai luonnonlakien kaltaiset varmasti toistuvat ilmiöt, vaan inhimillinen ja sosiaalinen toiminta. Milloin teoria saattaa menettää otteen dokumenteista ja niiden tekoa koskevista olosuhteista, muuttua niin sanotusti ”hermeettiseksi laatikoinniksi ja luokitteluksi”? Se on ollut keskustelun aiheena osittain juuri vastauksena dokumentintiteonkin läpäisseille jälkimoderneille ajatuksille:

Visible Evidence -konferenssi on koonnut vuosittain yhteen angloamerikkalaisia dokumentaarisen elokuvan teoreetikoita. Keskustelu lähti liikkeelle vuoden 1991 Los Angelesin mellakoiden yhteydessä kuvatun videotallenteen myötä. [...] Videotallennetta käytettiin todistusaineistona oikeudessa, mikä käynnisti teoreettisen spekulatiivisen vastaavanlaisen evidenssin mielekkyydestä ja oikeellisuudesta. [...] Rodney King -niminen mies pahoinpideltiin historiaan sitoutuvien ideologisten, fyysisten ja poliittisten voimien areenalla, ei merkkien avaruudessa. (Helke 2006, 85.)

Samanlainen ulkokohtaisuuden ongelma häilyy ”Paradise Lostin” taustalla. Toisaalta on käsikirjoitukseni sisältöineen ja analyseineen. Toisaalta on oikea Tangierin saari oikeine asukkaineen, joiden kotia yleistyvien hurrikaanien tapaiset luonnonkatastrofit uhkaavat. On meri, joka on taannut heille toimeentulon, mutta nielee nykyään vauhdilla maata heidän altaan. Kaiken taustalla hämmöttää lisäksi maailmanlaajuinen, koko ihmiskuntaan vaikuttava eksistentiaalinen vaara itse aiheutetusta ilmaston lämpenemisestä, joka tulee mullistamaan peruuttamattomasti ilmaston ja ekosysteemin todennäköisesti ainakin satojen tuhansien vuosien ajaksi. Mitä arvoa representaation ja kerronnan miettimisellä on tällaisten konkreettisten, henkiäkin riskeeraavien tapahtumien rinnalla?

Tässä voidaan palata ajatukseen dokumentintekijän kaksisuuntaisesta vuorovaikutuksesta toisaalta kuvatun maailman ja ihmisten, toisaalta yleisönsä kanssa. Eettisten harkintojen on suuntauduttava molempiin. Valmiin dokumentin julkistamisella voi olla jälkiseurauksensa siinä esiintyville ihmisille, jotka kuvausten päätyttyä jatkavat elämäänsä, eivätkä ole ammattimaisia näyttelijöitä (Aaltonen 2011, 232–233). Lisäksi taustalla vaikuttavat perusoletukset siitä, mikä dokumenteissa on tai ei ole eettistä, voidaan totuudellisuuden tapaan ottaa lähempään mietintään ja osittain kyseenalaistaa. Etiikan käsitykset nojaavat nekin perinteen kantamaan näkemykseen dokumentin funktiosta:

Modernistiset tieteellisen objektiivisuuden impulssit yhtyivät elokuvan varhaiseen projektiin sen syntyvaiheessa. [...] Sepitetyn, kuvitellun, tunteiden, estetiikan, halun ja mielihyvän piiriin kuuluva on pyritty eristämään siitä, minkä miellämme ”puhtaimmin” dokumentaariseksi. (Helke 2006, 199–200.)

Susanna Helke kertoo kuulleen omiinkin elokuviinsa kohdistuneita epäilyksiä niiden eettisyydestä, koska niissä on käytetty huolellista kuvasommittelua tai fiktiivisiä keinoja. ”Välittömyyden tyyli vakuuttaa *aitoudesta*”, Helke toteaa. (2006, 199.) Edelleen hän argumentoi, että dokumentin lajityypilliseen historiaan mahtuu nykyiselläänkin erilaisia suuntauksia, jotka eivät istu näin kapeaan käsitykseen genren toimialasta:

Dokumentaariseksi nimetyn lajin sisään mahtuu jo historiaa tarkasteltaessa erilaisia lähestymissääntöjä ja sopimuksia siitä, millaiseen suhteeseen tekijän oletetaan asettuvan elokuvanteosta riippumattoman ”todellisuuden” kanssa. [...] Eri lähestymistavoilla on omat mahdollisuutensa ja rajoituksensa tehdä näkyväksi sosiaalista ja yhteiskunnallista olemistamme. [...] Tyylin ja lähestymistapojen konventiot ilmaisevat myös käsitystämme siitä, miten todellisuutta voi ilmaista elokuvissa. (2006, 199–201.)

Dokumentaarisuuteen myös Suomessa liitetyissä mielikuvissa (minunkin henkilökohtaisissa intuitioissani) on ollut koettavissa angloamerikkalaisen tai sille läheisen painotuksen vahva vaikutus. Fiktiivinen on sen piirissä epäilyttävää, sillä se on vihjannut keksittyyn alkuperään ja tällä logiikalla vääristelyyn tai epärehellisuuteen. ”*Liiallisen* tyylin ja ohjaamisen kieltämisen ihanne piilee yhä lajin ytimessä... [...] ’Liiallinen’ tyyli ymmärretään turhamaisuudeksi, josta on luovuttava silloin, kun halutaan ilmaista jotakin sosiaalisesti ja yhteiskunnallisesti painoarvoista.” (Helke 2006, 200.)

Samantapainen jännite fiktiivisyyden ja ”dokumentaarisuuden” välillä läpäisee ”Paradise Lostin”. Sen tyyliratkaisut tuskin saavat hyvää vastaanottoa niiltä, joiden käsityksissä dokumentti on ennen kaikkea totuudellisuuden apuväline ja kaikki ”liika”, joka ei perinteisen tulkinnan mukaan sitä tue, hyödyttöä ja arveluttavaa. Asian voi kuitenkin nähdä, kuten aikaisemmin on tullut ilmi, päinvastoin: tyylikeinojen näkyvyys juuri auttaa tuomaan paremmin esille, mikä työn suhde kohteeseensa on ja miten sen katsojalle välittää. Helkeä mukailleen voi todeta, että dokumentillanikin on oma lähestymistapansa ja sopimuksensa ”todellisuuden kanssa” – sekä tietyt mahdollisuudet ja rajoitukset yhteiskunnalliseen kommentaariin, joita seurantadokumentin (jollaiseksi sitä aluksi suunnittelin) tyyllilajin hylkääminen ja esseetyylin omaksuminen on tuonut.

Teorialla ja analyysillä on merkityksensä, kun ne auttavat purkamaan tällaisia vaikutussuhteita – vaikka dokumentaristinkin työ pohjaa intuitioon, toimintatapojen käsitteellisämisestä on hyötyä myös eettisiä vaikutuksia miettiessä. Miten suhde kuvattavaan maailmaan on sitten ”Paradise Lostissa” ilmennyt? Koska työni rajauksena on käsikirjoitus, tähän liittyvä on enimmäkseen spekulatiivista – muutamaa tehtyä yhteydenottoa ja haastattelua lukuun ottamatta. Silti käsikirjoitus antaa tiettyä suuntaa tyyliille, jolla Tangierin saaren asukkaat tulevat lopullisessa elokuvassa olemaan edustettuina.

Jouko Aaltonen korostaa ohjaamisen olevan kohtaamista vieraiden ihmisten ja sosiaalisten ympäristöjen kanssa. Koska silloin mennään ihmisten yksityisimpään tilaan, on prosessista ja realiteeteista oltava rehellinen. Kuvauksiin liittyvistä seikoista voidaan neuvotella ja elokuvaa käydä kuvattavien kanssa läpi – toisaalta ohjaajan on pidettävä taiteellinen päätösvalta itsellään. Kulttuuri voidaan Aaltosesta ymmärtää liukuvasti: ”etninen ryhmä, kansakunta, ammattikunta, työyhteisö, perhe tai pariskunta”. Kulttuurierot ja yksilöitä määrittävät tekijät (ikä, sukupuoli, kieli, luokka jne.) on osattava tunnistaa ja sopeuttaa työn olosuhteet niiden vaatimukseen. (Aaltonen 2011, 231–236.)

Timo Korhonen ja Aaltonen (2006, 190–192) molemmat käsittelevät Jay Rubyn, Larry Grossin ja John Stuart Katzin vuonna 1988 esittelemää ja 2000 tarkentamaa neljää moraalista suhdetta. Määritelmät, joihin tekijät viittaavat Immanuel Kantia mukailleen moraalisisina imperatiiveina, ovat Korhosesta mahdollisesti pisimmälle meneviä jäsenyyksiä dokumentintiteon eettisistä haasteista (2012, 17–18):

1. Tekijän oma moraalinen sitoumus omalle intentiolleen tekemisen hetkessä, uskollisuus omalle itselleen taiteilijana.
2. Tekijän velvollisuus ammattikunnan standardeja sekä tekemisen mahdollistavia rahoittajia kohtaan.
3. Tekijän moraalinen velvollisuus päähenkilöitään ja kohteitaan kohtaan.
4. Tekijän moraalinen velvollisuus potentiaaliselle yleisölle.

Aaltosen väitöskirjan tekijähaastatteluista Korhonen huomioi dokumentaristin ja henkilöiden suhteen ja situaatioeettisen, eli käsityksen että eettiset ongelmat ja ratkaisut ovat tapauskohtaisia eikä yleistä säännöstöä ole, korostuneen. ”Tekijät kokivat, että heillä on suuri valta henkilöihin, mutta vain vähän yhteiskunnallista vaikutusvaltaa.” Etiikka jää Aaltoselta käsitteenä tarkemmin määrittelemättä. (Korhonen 2012, 21.) Helke taas lähestyy väitöskirjatyössään etiikkaa ”pohtimalla totuusteoreettisesti sitä, mikä takaa elokuvassa totuuden”, mutta käyttämättä analyysissään totuusteorioita (2012, 22).

Missä teoria keskittyy usein valmiiden elokuvien analyysiin, ymmärtävät tekijät Aaltosen mukaan eettiset haasteet käytännönläheisemmiksi ja tekoprosessia, etupäässä kuvauksia, koskeviksi (2006, 190–195, 209–215), mikä Korhosesta vastaa historian tutkijoiden asennetta (2012, 42). Huoli toden- ja oikeudenmukaisesta kuvaamisesta yhdistyy ”liian käsikirjoitetun” dokumentintiteon välttämiseen. Käsikirjoitus, ainakin havainnoivassa tyylissä, ymmärretään helposti autenttisuuden esteeksi.

Vastaanoton miettiminen jää tekijöiltä että teorian osalta usein sivuasemaan. Elokuva-analyysin voi tosin väittää käsittelevän, miten merkitykset katsojalle välittyvät; vastaanottaja on siis valmiiksi oletettu. Huomio on silti usein yleisessä sisältö- ja rakennanalyysissa. Ydinkysymykseen ei pureuduta: ”Kun useimmat katsojat uskovat dokumenttelokuvien olevan luotettavia esityksiä todellisuudesta, pitäisikö tekijän muistuttaa yleisöä dokumentaarisen muodon tulkitsevasta ja rakennetusta luonteesta ja näin demystifoida elokuvan rakenne? (Korhonen 2012, 19)”. Tällä on marginaalisenakin kysymyksenä niin yleisöön kuin dokumentin henkilöihin vaikuttavat seurauksensa.

4 POHDINTA

Opinnäytetyöni lähti liikkeelle tarpeesta käsitellä fiktiivisten kerrontakeinojen suhdetta dokumentaariseen esitystapaan ”Paradise Lostin” käsikirjoituksen yhteydessä. Käsikirjoittamisen ja sosiaalishistoriallisen maailman representaation kysymykset kytkeytyivät lopulta tiiviisti autenttisuuden taiteellisiin ja moraalisiin ongelmanasetteluihin.

Dokumentit ovat muutakin kuin todellisuuden välittämistä; ne ovat sen välittämistä tekijän subjektiivisen näkökulman ja persoonallisen tyylin kautta. Kuten fiktiossakin, myös dokumentaristilla pitää olla aiheestaan *jotain sanottavaa*. Tekijä on kuitenkin helpompi unohtaa fiktiosta ja kuvitteellisesta maailmasta. Dokumentissa kaikki palautuu tekijään, ja siihen, millainen suhde hänellä on kohteeseensa ollut. Tästä seuraa tietynlainen paradoksi, missä dokumentaristilta saatetaan yhä edellyttää jonkinasteista persoonallisuuden ja tyylin häivytystä, mutta tulkinta taas vaatii sen miettimistä, mitä tekijä *on tarkoittanut* tai *miten kohdetta kuvannut*. Dokumentin maailmaa on mahdotonta analysoida itseriitteinä kokonaisuutena juonineen, henkilöhahmoineen ja tapahtumineen kuten fiktiossa, koska kaikella on yhteytensä ja alkuperänsä todelliseen maailmaan.

Oman käsikirjoitukseni purkaminen lähti samanlaisista kysymyksistä: annetaanko siinä kohteesta vääristelty tai keinotekoinen käsitys? Onko se jopa epäeettinen? Vastaus tähän vei käsittelemään todellisuuskäsityksen luonnetta missä dokumenttien kulttuuri- ja tyyllisidonnaisuksiakin. Omalla tavallaan epätyytyttävä selitys näihin mietintöihin on, että dokumentaristi lähestyy maailmaa omalla tavallaan omine yksilöllisine metodeineen ja representaation haasteet on ratkaistava suhteessa niihin, tai pikemminkin niiden kautta – epätyytyttävä sikäli, koska tämä vastaus on vielä laaja ja epämääräinen.

”Paradise Lostin” tyyllilajiksi vakiintui essee osittain kohteesta saadun suoran inspiraation tuloksena. Taiteellisena ratkaisuna Leviatanin monologi tuntui tehokkaimmalta keinolta etäännyttää ja ironisoida näkökulma asukkaisiin ja heidän uskomuksiinsa nähden. Monologissaan Leviatan ottaa myös tieteellisen tarkkailijan aseman kertoessaan taustatutkimuksen kautta hankittuja tietoja Tangierin ja Chesapeaken lahden ympäristömuutoksista. Konservatiiviseen maailmankuvaan mukautuvalta ilmastokeskeisismiltä pystytään viemään retorista tehoa pois, kun siihen assosioidut Raamatun hahmot ja lainaukset laitetaan puhumaan asioista, jotka Tangierin paikallisetkin yhä kieltävät.

Ratkaisulla oli toinenkin syynsä liittyen taustatutkimukseni aikana tutustumiini uutislähteisiin. Niiden varsin yhtenäinen näkökulma herättivät minussa mietinnän kyseisen lähestymistavan motiiveista. Kyseenalaistin sen, missä määrin voimme ulkopuolisina arvostella Tangierin asukkaita, sillä mielenkiinnon ohella meidän voi olla helppoa tuntea ylimielisyyttä heitä kohtaan. Miten paljon pystymme kuitenkin väittämään olevamme uskomusjärjestelmissämme rationaalisempia tai ympäristötietoisempia, niin arjessamme tai sen puoleen äänestyskäyttäytymisessämme? Leviatan kääntyy siksi lopulta itsetietoisella tavallaan yleisöä, meitä kaikkia, kohti ja kysyy katsojalta samaa asiaa.

Kun valittu näkökulma on näin ollen selkeästi havaittavissa, se antaa katsojan itse määrittellä suhteensa näkemäänsä. Sen sijaan objektiivisena näyttäytyvä kerronta ei samalla tavalla problematisoi katsojan suhdetta itseensä. Jos ennalta käsikirjoittaminen ”vääristääkin” todellisuutta, voidaan myös sanoa, että kuvaustilanteen suunnittelemattomuus ja maailman tapahtumiin reagoiminen ”vääristää” todellisuutta yhtä lailla. Kuten todettua, ei mikään työvaihe ole vapaa tekijän näkökulmasta ja rajauksista – jotakin jää aina kuvan ulkopuolelle. Kun kuvaustilanteessa keskitytään spontaaniin tallentamiseen, rajaamisen vastuuta ulkoistetaan samalla sattumalle. Kuten Aaltosenkin voi katsoa esittävän (vaikkei tässä yhteydessä puhukaan etiikasta), hyvin mietitty käsikirjoitus on usein vastuullisempaa rajausta, sillä eettisiä implikaatioita on jo valmiiksi pohdittu.

Edellä sanottu on ollut minun metodini, millä koin parhaiten käsitteleväni dokumentaarisella otteella aihettani representaation että etiikan haasteet huomioiden – jälkimmäisen tapauksessa myös sitä miettien, miten vastaanottaja saattaa näkemäänsä tulkita. Prosessi ei ollut vain tietoteoreettista asennoitumista, vaan esteettisten mieltymysteni sanelemaa. Tähän on kuulunut olennaisesti käsikirjoitukseni, jota – kuten olen perustellut – voidaan käyttää työvälineenä ilman, että se automaattisesti väärentäisi kohdettaan.

Toisin kuin nimenomaan esseedokumentin lajityyppiin, on vaikeampi asettaa ”Paradise Lostia” tiettyyn moodiin – eikä niin tarkka kategorisointi edes olekaan mallin tarkoitus. Selostustekstin kautta *selittävä* moodi on luonteva valinta, kuten myös kuvallisten assosiaatioiden ja arkielämää seuraavan kerronnan myötä *poettinen* ja *havainnoiva* – sekä katsojan puhuttelun johdosta *refleksiivinen*. Dokumenttien totuudenmukaisuuden kysymykset kytkeytyvät teoreettisessa tutkimuksessa myös totuusteoreettisiin näkemyksiin – dokumentaristi ei välttämättä päädykään vain selittämään miten on todellisuutta esittänyt, vaan miten itse ajattelee saavansa tietoa todellisuudesta.

Yhdestä oleellisesta syystä voidaan väittää, ettei ”Paradise Lost” ole tyypillinen esseedokumenttikan. Esse erottuu omaksi tyylilajikseen ennen kaikkea siksi, että siinä tekijän näkökulma ja argumentaatio korostuvat. Elokvassani ei taas tavallaan niin tapahdu, vaan näkökulma hämärtyy Leviatanin hahmon alle. Tämä on toisaalta sama seikka, jolla se erottuu muistakin yleisimmistä dokumentaarisuuden käsityksistä – myös nicholsilaisesta realismista. Lisäksi tämä ”hämäryys” on kaksisuuntaista: se voi yhtäaikaaisesti kätkeä tekijän että tuoda kerronnan luonteen etualalle, eikä lopulta niinkään peitä esseetyylistä argumentaatiota kuin apersonoi sitä fiktiolle ominaiseen tapaan.

Tämäkään vastaus tuskin tyydyttää puritaaneja, joille dokumentti lajipuhtaimmillaan ei sisällä fiktiivisiä elementtejä. En olekaan pyrkinyt niputtamaan työtäni täydellisesti mihinkään tiettyyn teoreettiseen kehykseen vaan tunnistamaan sille läheisimpiä traditioita ja suuntauksia. Toisaalta teoriantakin on vastaavasti pystyttävä reagoimaan ja luokittelemaan perinteisiä näkemyksiä ja toimintatapoja uudistavia elokuvia.

Vaikkei dokumentin katsoja olettaisikaan tekijää, keskustelussa tämä tulee pian vastaan. Dokumentissa kaikki palautuu tekijään ja tämän suhteeseen kohteensa kanssa. Elokuvan ja tekijän ilmaisua on lähestyttävä yksilöllisesti, mutta tätä huomiota että tekijän suhdetta muihin teoksiin voi pitää dokumentin esteettisen ja eettisen tulkinnan avaimina. Käytäntö ja tutkimus voivat lisäksi peilata toisiaan, ilman että jälkimmäinen vain määritteli si edellistä. Esimerkiksi Nicholsin moodit autoivat suhteuttamaan tekemistäni käsityksillään genren lajeista ja historiasta. Monet dokumentintekijät saattavatkin korostaa liiaksi autonomiaansa ja vähätellä suotta vastaanottajasuhteen kysymyksiä. Työtä voi aina tehdä myös suhteessa katsojaan ja tutkijaan – ei vain toisiin tekijöihin.

LÄHTEET

- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Taideteollinen korkeakoulu. Väitöskirja. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Andrews, T. 2017. Trump calls mayor of shrinking Chesapeake island and tells him not to worry about it. The Washington Post. Julkaistu 14.6.2017. Luettu 5.8.2018.
<https://wapo.st/2vHq3BQ>
- Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Barnouw, E. 1993. Documentary. A history of the non-fiction film. 2. uudistettu painos. New York USA: Oxford University Press.
- Cohn, D. 2006. Fiktio mieli. Suom. Korhonen, P., Lehtimäki, M., Mikkonen, K. & Palomäki, S. Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäinen teos 1999.
- Flitter, E. 2017. Residents of shrinking US island reject 'climate victim' label. Reuters. Julkaistu 20.10.2017. Luettu 24.8.2018.
<https://reut.rs/2BGhn50>
- Gertner, J. 2016. Should the United States save Tangier Island from Oblivion?. The New York Times Magazine. Julkaistu 6.7.2016. Luettu 5.8.2018.
<https://bit.ly/2Ku3XrP>
- Helke, S. 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Taideteollisen korkeakoulun elokuvataiteen osasto & San Francisco State Universityn elokuvaosasto. Väitöskirja. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Keiser, T. 2013. Genesis 1-11: It's Literary Coherence and Theological Message. Eugene, Oregon USA: Wipf & Stock Publishers.
- Korhonen, T. 2012. Hyvän reunalla. Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka. Aalto-yliopisto. Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun median laitos. Väitöskirja.
- Lammenranta, M. 2014. Havainto. Filosofia.fi. Päivitetty 13.9.2014. Luettu 10.9.2018.
<http://filosofia.fi/node/4297>
- Lopate, P. 1996. In Search of the Centaur: The Essay-Film. Teoksessa Warren, C. (ed.) Beyond Document. Essays on Nonfiction Film. Middletown, Connecticut USA: Wesleyan University Press, 243–270.
- Nichols, B. 2001. Introduction to Documentary. Bloomington, Indiana USA: Indiana University Press.

Nummelin, J. 2005. Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan. Tampere: Vastapaino.

Portnoy, J. 2017. Why Sen. Kaine wants to save Trump Country from sinking into the Chesapeake. The Washington Post. Julkaistu 2.9.2017. Luettu 24.8.2018.
<https://wapo.st/2LoF8OD>

Rackley, R. 2014. Kingship, Struggle, and Creation: The Story of Chaokampf. Birminghamin yliopisto. Taiteentutkimuksen ja lakitieteen laitos. Maisteritutkinto.

RT Documentary. 2013. Tangier – the vanishing island. Youtube. Julkaistu 12.9.2013. Katsottu 5.8.2018.
<https://bit.ly/2OeobbC>

Schulte, D. U.S. Army Corps of Engineersin meribiologi. 2018. Inquiry for a Documentary Film. Sähköpostiviesti. david.m.schulte@usace.army.mil. Luettu 26.7.2018.

Shear, M. 2017. Trump Will Withdraw U.S. From Paris Climate Agreement. The New York Times. Julkaistu 1.6.2017. Luettu 5.8.2018.
<https://nyti.ms/2rphhGo>

Tieteen termipankki. 2017. Essee. Päivitetty 26.2.2017. Luettu 7.8.2018.
<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:essee>

Tieteen termipankki. 2016. Paradigma. Päivitetty 12.7.2016. Luettu 13.8.2018.
<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:paradigma>

Vilén, P. 2017. Hukkuvalla Tangierin saarella lähellä Washingtonia uskotaan Trumpiin ja Jumalaan, ei ilmastonmuutokseen – ”Meistä voi tulla pakolaisia”. Yle. Julkaistu 12.11.2017. Luettu 5.8.2018.
<https://yle.fi/uutiset/3-9922420>

Yö ja usva. Ranska 1955. Ohjaus: Alain Resnais. Tuotanto: Anatole Dauman, Samy Halfon, Philippe Lifchitz.

LIITTEET

Liite 1. "Paradise Lost" -käsikirjoitus

1. ALKURUUTU

Mustalle taustalle ilmestyy sitaatti valkoisella tekstillä:

By ancient Tarsus held, or that Sea-beast

Leviathan, which God of all his works

Created hugest that swim th' Ocean stream

Teksti tummenee. Taustasta tulee esiin piirros, joka esittää runon kuvaamaa valtavaa Leviatania aaltojen keskellä. Värikäs kuva noudattaa keskiaikaisten puupiirrosten tyyliä.

2. EXT. MERI -- YÖ (LEVIATAN)

(Leviatanin näkökulmakohtaukset sisältävät ainutlaatuisia kuvallisia ja äänellisiä elementtejä: poikkeavaa värimaailmaa ja objektiivieja, hirviön hengitystä, tunnusmusiikkia tms.)

Vedenalainen kuva läheltä pintaa, Leviatanin näkökulmasta.

LEVIATAN

In the beginning God created the
heaven and the earth. And the earth
was without form, and void.

Kamera nousee pintaan vesirajalle, ja paljastaa Tangierin kylän keskuksen kalastusvajoineen ja satamineen.

LEVIATAN (CONT'D)

And the Spirit of God moved upon
the face of the waters.

Elokuvan nimiteksti ilmestyy: "PARADISE LOST".

3. EXT. RANTA -- YÖ

Tangierin saaren eteläisen hiekkarannan märkään sanaan on piirretty Aatamin ja Eevan yksinkertaiset figuurit. Aallot lyövät kevyesti niiden ylitse.

LEVIATAN

God said, let us make man in our
image, after our likeness.

4. INT. TALO / EXT. KYLÄ -- YÖ

Vesimies JOSHUA, 35, herää keskellä yötä ylös. Hän lähtee kotoaan, ja nousee satamassa toisten kanssa veneeseen. Vene suuntaa Chesapeaken lahden avoimille vesille.

2.

LEVIATAN

Let them have dominion over the
fish of the sea, and over the fowl
of the air. Over every creeping
thing that creepeth upon the earth.

5. EXT. KYLÄ / INT. METODISTIKIRKKO -- AAMU

Aamun valjettua Joshuan vaimo, kotiäiti CAROLINE, 32, lähtee saattamaan pariskunnan tytärtä WENDYÄ, 8, yhteiskoululle.

He todistavat kylän arkea: golfkärryillä ajavia paikallisia, avautuvaa rapuravintolaa, kotinsa pihalla hautaa hoitavaa eläkeläistä, metodistikirkkoon käyvää pastori GRAHAMIA, 50.

Lahjatavarakaupan ikkunassa näkyy t-paita, minkä kuviossa lukee: "I refuse to be a climate change refugee".

He saapuvat koulun edustalle. Vastapäätä kohoaa valkoinen vesitorni. Kyljessä seisoo nimi "Tangier" ja iso musta risti.

Kirkon sisällä Graham toimittaa rutiinejaan alttarin luona. Takaseinällä on taulu Jeesuksesta opetuslastensa kanssa, sivuilla Yhdysvaltain ja metodistien liput saloissaan.

LEVIATAN

Tangier Island. Enclosed by the
Chesapeake Bay. Home of the last
offshore fishers in the state. The
"watermen". Taking their livelihood
from the ocean, my domain. There is
a natural balance for everything,
in this world, always has been.
Land and sea. Order and chaos.

6. INT. TALO / EXT. KYLÄ -- AAMU/PÄIVÄ

Kotiin palannut Caroline korjaa aamiaista ruokapöydältä. Televisio pyörii taustalla päällä, esittäen mahdollisesti Fox-kanavan ohjelmaa Trumpista (esim. "Fox & Friends").

Kuullaan voice overina, sitten leikataan väliin uutispätkiä, joissa mainitaan Tangierin katoaminen merenpinnan nousun takia ja taustoitetaan saaren asemaa julkisuudessa:

Trumpin 87% kannatus saarella presidentinvaaleissa ja soitto pormestari Eskridgelle kesäkuussa 2017, Eskridgen väittely Al Goren kanssa CNN:n keskustelupaneelissa New Yorkissa.

Uutispätkien aikana siirrytään kylälle, joiden julkisivuilla nähdään ristejä, Daavidin tähtiä ja uskonnollisia lauseita, Trumpin vaalimainoksia teiden varsilla tms.

3.

7. EXT. MERI -- PÄIVÄ

Iltapäivällä Joshua suuntaa vesimiesten kanssa satamaan. Vene ohittaa lähellä satamaa pikkusaaren, jolla kohoaa valkoinen "Christ is Life" -tekstillä varustettu risti.

Aallonmurtajan taustalla keskiaikaisen puupiirroksen tyyliä noudattava raamatullinen arkki lipuu horisontissa.

8. EXT. MERI/KYLÄ -- ILTA (LEVIATAN)

Kuva vedenpinnasta meren alta, valoa siroaa yläpuolelta.

LEVIATAN
God said, let there be light. And
there was light.

Kylän rauhalliset kadut ja rakennukset kylpevät sähkövalossa luoden kontrastia ympäröivään taivaaseen ja mereen nähden; Tangier on kuin eristynyt valon lähde keskellä pimeyttä.

Ulkoikkunasta näkyy Joshuan perhe istuutumassa illallisen äärelle ja lausumassa ruokarukouksen.

LEVIATAN (CONT'D)
And God saw the light, that it was
good. And God divided the light
from the darkness.

Vedenalaisesta hämärästä hahmottuu keskiaikaistyylinen piirros Leviatanin avoimesta kidasta, joka lähestyy kameraa. Sen "nielaistua" katsojan tulee täysin pimeää.

LEVIATAN (CONT'D)
People call me "hellmouth". For my
hunger is endless. In this bay I
have devoured hundreds of islands
in the last centuries. Ever since
icecaps melted. Now my presence
rises faster than in other seas.

9. EXT. RANNIKKO/JOENVARSI -- AAMU

Varhaisaamun kirkastuvaa taivasta ja meren horisonttia. Eteläisellä hiekkarannalla aallot ovat alkaneet pyyhkiä Aatamia ja Eevaa kadoksiin. Vähän etäämmällä tuuli kieputtaa pientä määrää tomua kuivaa maata pitkin.

LEVIATAN
Lord God formed man of the dust of
the ground, and breathed into his
nostrils the breath of life.

4.

Meren ja jokien partailla seisoo rapistuvia rakennelmia ja ruostuvia kulkuvälineitä, ennen kaikkea veneitä.

10. EXT. KOULU / INT. MAJATALO/KALASTUSVAJA -- AAMU

Wendy leikkii yhteiskoulun edessä toisten lasten kanssa. Metodistikirkon torni pilkistää taustalla.

U.S. Army Corps of Engineersin insinööri DAVID, 40, tekee majatalossa lähtöä töihinsä lahdelle.

Satamassa Joshua on askareissaan kalastusvajansa sisällä. Seinillä näkyy henkilökohtaisia esineitä: perhekuvia ja hengellisiä kuvia, konservatiivisia sloganeita jne.

LEVIATAN

And man became a living soul.

11. EXT. MERI -- AAMU/PÄIVÄ

David työskentelee muiden insinöörien kanssa rannikolla ja kauempana lahdella aallonmurtajiin, ruoppaukseen tai muuhun ympäristönsuojeluun liittyvän toiminnan parissa. Joshua nostaa lahdella toisten kanssa saalista veneeseen.

Vesimiesten ja insinöörien eri työvaiheita leikataan ristiin, korostetaan niiden eroja: kalastajat hyödyntävät merta vuosisataisin perintein, insinöörit tutkivat ja rakentavat.

LEVIATAN

Chaos cannot overcome unless fed
first. And everyone does so. By
every wetland engulfed to salt
water, by every upland turned into
marsh. Every coast in the world
will eventually be under my domain.
No wall will stop the coming flood
if the hellmouth hungers too much.

12. EXT. RANTA/KYLÄ/KOULU -- PÄIVÄ

Palataan Tangierin eteläiselle rannalle.

LEVIATAN

Lord God had not caused it to rain
upon the earth, and there was not a
man to till the ground.

Rantaa huuhtovia aaltoja. Kylän teille, pihuille ja talojen juurelle tulvivia vesilammikkoja. Ihmisiä kahlaa ja pyöräilee nilkkoihin ulottuvan veden keskellä.

5.

LEVIATAN (CONT'D)

But there went up a mist from the
earth, and watered the whole face
of the ground.

Yhteiskoulun edusta on autio. Surumielinen kellojen soitto
kaikuu taustalla olevasta kirkontornista.

13. EXT. KYLÄ/JOENVARSI / INT. MUSEO -- PÄIVÄ

Arkki lipuu sataman lähelle ihmisten huomaamatta. Kirkon
hautausmaalla paikallisia kävelee hautakivien luona. Lisää
veneenraatoja lojuu heinikossa kauempana joista.

Kylän historiallisessa museossa turistit tutkivat näyttelyä,
missä kuvin ja tekstein esitellään saaren pienentymisen
historiaa. Wendy kuuntelee lasten ryhmässä oppaan selostusta.

Eri puolilla kylää nähdään vesivahinkojen takia autioituneita
homeisia asuintaloja ja paalujen päälle tulvien varalta
nostettuja rakennuksia. Paikalliset tutkivat vahinkoja.

LEVIATAN

What was an island, is now split in
two. Where once lay the ruins of
the town of Canaan, has gone under
water. By building new land here,
only then could I still be subdued.

14. EXT. MERI/RANTA/KYLÄ -- ILTA

Leviatan tarkkailee merenpinnalta työpäivän päätteeksi
satamassa maihin nousevia vesimiehiä, Joshua muassaan.

Hiekkarannalla (joko saman eteläisen tai Uppardsin saaren
pohjoisosien) aallot huuhtovat vaahtoisia laineita.

LEVIATAN

Out of dust wast thou taken.

Joshua tapaa Carolinen ja Wendyn kylällä. Kotinsa etupihalla
he ohittavat Joshuan vanhempien hautakiven.

Uppardsin rannalla lojuu uponneen Canaanin kylän esineitä,
kuten hautakiviä ja luita. Eteläisellä rannalla tuulen viemä
tomu on laskeutunut maahan. Aallot pyyhkivät kohtaa, missä
Aatamin ja Eevan figuurit ovat lähes täysin kadonneet.

Arkki vyöryy hämäränä Leviatanin ylitse.

LEVIATAN (CONT'D)

And unto dust shalt thou return.

6.

15. EXT. MERI -- ILTA (LEVIATAN)

Arkin pohja muodostaa pyörrekuvioita vedenpintaan. Pyörteet leikkaantuvat alhaalta päin kuvattuun piirrokseen suuren hurrikaanin keskuksesta.

LEVIATAN

Five times the hellmouth has opened, swallowing almost all of the species that ever lived. Since life came upon the earth. Now the sixth time is underway, opening a little bigger. Claiming something new for extinction. Every day.

16. EXT./INT. KYLÄ / EXT. RANTA / INT. TALO -- ILTA

Kylän arki jatkuu: vesimies käsittelee satamassa päivän saalista, rannoilla käyskentelijät siistivät meren tuomia rojuja, David syö työtovereineen illallista ravintolassa.

Pieni joukko vesimiehiä istuu pormestari Eskridgen johdolla keskustelemassa kaupungintalon "situation roomissa". Joshua, Caroline ja Wendy valmistautuvat iltarutiineihinsa kotonaan. Televisio pauhaa taustalla Foxin uutisia.

LEVIATAN

Lord said, I will destroy man whom I have created from the face of the earth...

Kylällä kukaan ei kiinnitä huomiota ennennäkemättömän valtavan hurrikaanin tuulipatsaaseen taivaanrannassa.

17. EXT. MERI -- ILTA (LEVIATAN)

Arkki peittää Leviatanin koko näkökentän. Pimeys laskeutuu.

LEVIATAN

Both man, and beast, and the creeping thing, and the fowls of the air.

Pimeydestä hahmottuu esiin uusi piirros Leviatanin avoimesta kidasta, joka lähestyy katsojaa ja "nielaisee" tämän.

18. INT. LEVIATANIN VATSA -- AAMU (KATSOJAN POV)

On täysin pimeää. Ympäriltä kuuluu Leviatanin näkökulmakuviin yhdistettyjä ääniefektejä voimistuneina ja tehostuneina.

7.

Hengitys, sydämen syke ja Leviatanin puhe kuuluvat kaikkialta antaen katsojalle vaikutelman hirviön vatsassa olemisesta.

LEVIATAN (KATSOJALLE)

I know you, human. You may think you can feed me but not be eaten. After all, you are normally far away from me. Millimeters, in which numbers my domain rises every year claiming new land, are too small to care about. Hundreds of years from now, when the hellmouth still feeds on the fossils you heat for me today, is too much to comprehend.

Spottivalo aukeaa yläpuolelta.

LEVIATAN (KATSOJALLE) (CONT'D)

I do know you, human. Time is too precious for you to be lived in the future. But yours is not up yet.

Katsojan näkökulmaa edustava kamera kävelee valoon. Kamera kääntyy ylöspäin kohti valonlähdettä, joka osoittautuu avautuvaksi suuaukoksi pitkine torahampaineen.

LEVIATAN (KATSOJALLE) (CONT'D)

May you use that time to obtain more of it. For all of us.

Ulkoa tuleva kirkas aamunvalo peittää näkyvistä kaiken muun. Kuuluu sisälle tulvivan veden kuohuntaa.

19. EXT. RANTA/MERI -- AAMU

Näkymä merelle eteläiseltä hiekkarannalta. Etualalla makaa rantavedessä vanhan veneen hylky katkenneine mastoineen.

LEVIATAN

Lord with his sore and great and strong sword shall punish Leviathan the piercing serpent, even Leviathan that crooked serpent.

Kylän suunnalta kaikuu kirkontornista kellonsoittoa; aiemmin kuultua tyynempää ja lohdullisempaa.

Arkki on väistynyt Leviatanin yltä, ja valo näkyy taas pinnan alle. Kamera painuu veden hämärään. Vesi alkaa punertaa.

LEVIATAN (CONT'D)

And he shall slay the dragon that is in the sea.

8.

20. INT. METODISTIKIRKKO -- AAMU

Punertava vesi leikkaantuu punaviiniin pikarissa, jota Joshua jumalanpalveluksessa maistaa. Penkit ovat täynnä saarnaa kuuntelevia paikallisia. Joshua istuu Carolinen ja Wendyn viereen. Graham puhuu alttarilla korokkeen takana.

LEVIATAN

And there shall be no night there;
and they need no candle, neither
light of the sun...

21. EXT. KYLÄ -- AAMU

Kylä on autiona. Saloissa liehuvat Amerikan liput. Ristit ja Trumpin mainokset täplittävät yhä katukuvaa. Arkki löytyy satamasta laituriin kytkettynä. Valtava hurrikaani on tullut lähemmäksi kylää. Takana siintää joukko uusia.

LEVIATAN

For the Lord God giveth them light:
and they shall reign for ever and
ever.

22. INT. METODISTIKIRKKO / EXT. MERI -- AAMU

Graham aloittaa rukouksen. Seurakunta ristii kätensä, sulkee silmänsä ja painaa päänsä alas Joshuan perhe muassaan.

Meressä hirviö kääntyy ylöspäin tarkkailemaan pinnan valoa.

LEVIATAN

He which testifieth these things
saith, surely...

Ruutu menee mustaksi. Ääniefektit antavat katsojalle vielä kerran vaikutelman Leviatanin vatsassa olemisesta.

LEVIATAN (CONT'D)

I come quickly.

23. LOPPURUUTU

Mustalla taustalla valkoisella tekstillä:

Since 1850 Tangier Island has lost two thirds of it's land mass. Shrinking is caused by erosion, land subsidence related to the last Ice Age and changes in offshore currents in the North Atlantic due to human-made climate change. The latter two contribute to the local sea level rise in the Chesapeake Bay, which is higher than the global average.

9.

As of 2019, according to the U.S. Army Corps of Engineers, Tangier will become uninhabitable in the next 40 or possibly even 20 years; unless lost land is rebuild and elevated and new breakwater systems constructed around the island.

The people of Tangier might become climate refugees; first of their kind in the United States of America and among the developed industrial nations of the western world.

Liite 2. David M. Schulten sähköpostihaastattelu 26.7.18

1. Could you tell what did you study and about your profession in the U.S. Army Corps of Engineers? When and how did you start researching climate change and the effect it has on the sea level rise?

I studied marine biology/science at school. Marine science covers oceanic processes in depth, including oceanography, not just living things. I work as a planner mostly in the Army corps, I help plan large scale civil works projects ranging from navigation to ecosystem restoration. I also do scientific research on two main topics: oyster restoration and climate change. A few links to my some of my oyster restoration work:

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fmars.2017.00127/full>

<http://science.sciencemag.org/content/325/5944/1124.full?maxtoshow=&HITS=10&hits=10&RESULTFORMAT=&searchid=1&FIRSTINDEX=0&resourcetype=HWCIT>

<http://er.uwpress.org/content/32/4/434.refs>

I started looking at sea level rise around 2008 or so, as it started to become an issue we needed to address in our projects. When building a wetland, for example, now we need to take into account how the elevation is affected by sea level rise as it accelerates. In the past we didn't look at this. I had to become familiar with the IPCC reports on climate change/sea level rise as well as researching our local tide data, which was showing a linear rise in sea level until recent decades, when it began to accelerate.

2. You visited Tangier Islands for the first time in 2002. How did you get acquainted with the place? Does it have some unique qualities that set it apart from other coastal areas currently losing land as well in the United States, e.g. in Louisiana?

One early project the Army corps was looking at was to protect the west side of Uppards Island, the uninhabited north part of Tangier. I toured the island on boat, then on foot. I remember at the time I could walk up the west shore of Uppards on land, but

now you cannot, as the island has been split in two as erosion and sea level rise continue. I also walked the ruins of the town of Canaan, which included a stand of trees, town well, and the graveyard. The ruins, well and graveyard are now underwater, and the trees that stood there are all dead now. Tangier is unique culturally in that it is the last offshore fishing community in Virginia, with a singular accent, way of life and history. The island itself is a wealth of ecological benefit, providing important habitat to nesting seabirds (many of which require islands without large predators to nest successfully), protecting sea grass beds that are important nursery habitat for the blue crab, a very valuable fishery in the Bay, as well as the wetlands that comprise the islands themselves. We've lost a great deal of wetlands in the Bay already, we shouldn't abandon these ones as island habitat is quite rare and becoming more so.

3. What can you tell about the Army Corps of Engineer's work in general in Tangier? What kind of research and protective measures the agency is actively conducting to preserve the land and local ecosystem?

We've had two small-scale studies done, within the civil works program. Neither has been constructed yet, though the smallest one, a stone jetty to protect the harbor of Tangier, is moving forward and should be constructed in 2019. The larger study, which was completed but has not been built due to lack of funding, would protect the western shore of Uppards by placing stone jetties, rebuilding dunes, and restoring wetlands. We just got recommended by Congress to undertake a large-scale study to address the needs of the island, but it is not certain yet we will as the budget for next year, which would provide us the funding to do this, has not been approved yet. This study would be to save the town, restore lost land, and restore lost ecosystem services related to loss of both high ground and wetlands due to erosion and sea level rise. I am starting to research the rate of conversion of uplands to wetlands on Tangier. The Town is built on the uplands, so this will give me more information on the future habitability of the island.

4. What other possible factors are causing landmass loss in Tangier and Chesapeake Bay, besides sea level rise and erosion?

These are what is causing the problems. Land subsidence, related to the last Ice Age, contributes to a higher than the global average local rate of sea level rise. Changes in

offshore currents in the North Atlantic also contribute to a higher than average sea level rise rate, these changes are related to global warming.

5. What kind of changes have you personally noticed in Tangier during the 16 years you have visited there? E.g. has the rate of shrinking accelerated, or the floods occurring in summer more severe than before?

They've always had local flooding, but it does occur more often now than before. The rate of land loss does look like it has accelerated, and I've noticed wetlands are migrating into the remaining uplands as the island sinks. I have seen people's back yards converting from lawn grass to wetlands over the sixteen years I've been visiting the island.

6. Has those changes affected or inconvenienced the ordinary lives of the local people? If so, in which ways have they adapted?

Some of them got federal aid to raise their homes, which a fair number of people on the island have done. Other than that, they just try to avoid the flooded spots on the roads as best they can. There isn't much more they can do. They have a lot of nuisance flooding problems.

7. There have been plans for a long time to build the new sea jetty on the eastern side of the island to protect the harbor (I read from several news sources it was supposed to happen this year). Do you think construction work can likely get started in the near future, or will the lack of funding postpone it even more?

I think the governor of Virginia will soon sign off on the funding commitment (these projects are mostly federally funded but they do require some local contribution, in this case 35% of the funding is to be local. The state government will pay Tangier's share for the jetty. I think it'll get built in 2019.

8. Do you think building the jetty is preferable to other possible ways to protect the island (in your study from 2015 a breakwater system around the Uppards is suggested), when both the cost and the human factor is taken into account?

A jetty is needed to protect the harbor, I think we'd need to put that in regardless of what else we do to help the island. But it only protects the harbor and navigation channel, it's not any kind of big fix to the problems facing the island. The breakwater system I suggested in my 2015 paper would go a long way to stopping the erosion along the edges of the island, but unless the land is built up, the island will still be lost to sea level rise. If we want to save the island and the Town, we're going to need a large-scale effort to raise the land. I was unable to estimate this cost in my 2015 paper. In the end, we're going to either pay to save the island, or abandon it and relocate the town. Relocation of the town will also be expensive, many millions of dollars to do I am sure.

9. Has there been a change in the mindset of the local people since the early 2000s? Is there a heightened awareness about the dangers Tangier is facing, even if generally they don't believe in climate change?

I'd say so. While many of them have faith the island will be saved, most realize that the town and island are running out of time. Everyone out there can see the island shrinking and wetlands moving into the town area.

10. In your 2015 study it was predicted Tangier has to be abandoned in 50 years, worst case scenario being mere 25 years. Have your views about that lifespan changed since then? If so, why?

I think my estimate still stands, though as I used 2013 data in my paper, 5 of those years have past so now I'd estimate they have 20-45 years. I've looked at the continuing conversion of uplands to wetlands in the town, and between that and the ongoing erosion and sea level rise I think my 2015 estimate is still reasonable. If we as a people start taking real action to reduce carbon emissions, they'll have more than 20 years, but under the scenario where we don't do anything the estimate will tend towards 20 years. However, if they do get hit directly by a major hurricane, I think the island will get abandoned at that time, which could happen any year.