

Opinnäytetyö AMK
Viestintä
Elokuvan suuntautumisvaihtoehto
2010

Miki Brunou

REPRESENTAATION ETIIKKA

Toiseuden kohtaaminen dokumenttielokuvan teossa



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Miki Brunou

REPRESENTAATION ETIIKKAA

Kirjallinen opinnäytetyöni Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemiasta käsittelee dokumenttielokuvan teossa kohdattavia eettisiä haasteita ja ongelmakohtia. Ei ole olemassa arvovapaata ja neutraalia todellisuudenkuvausta. Kaikki kameran objektiivin tallentamat kuvat ovat kokemusmaailmamme representaatioita, tulkintoja todellisuudesta joka pakenee yksiselitteisyyttä ja yhdenmukaistavia maailmanselityksiä. Dokumenttielokuvan ohjaaja joutuu työssään tekemään lukemattomia valintoja, jotka määrittävät miten kuvauksen kohde valmiissa elokuvassa esitetään; minkälaisena ihmisenä hänet esitellään elokuvan katsojille.

Monien ammattilaisten puheessa toistuva autenttisuuden käsite nähdään sekä dokumentaarista elokuvakerrontaa määrittävänä terminä, että työtä ohjaavana ideaalina häilyvän ja vaikeasti tavoitettavan 'totuudellisuuden' etsinnässä. Väitän, että idealistisista lähtökohdistaan huolimatta dokumenttielokuvat ovat kuitenkin viime kädessä tekijänsä näköisiä konstruktioita, jotka eivät niinkään peilaa todellisuutta, vaan aktiivisesti luovat sitä tekijän intentioista ja henkilökohtaisista mieltymyksistä lähtien.

Pohdin työssäni eettisen kanssakäymisen ehtoja dokumenttielokuvan teossa nimenomaan kahden yksilön välisen suhteen kautta. Onko elokuvanteon ristipaineissa mahdollista raivata tilaa ja aikaa tasavertaiselle, sekä tekijän että kuvauksen kohteen persoonallisuutta ja tahtoa kunnioittavalle kohtaamiselle, jossa kuvauksen kohde on myös elokuvan tekijä, eikä ainoastaan ohjattava objekti? Voidaanko toiseuden kohtaamisen eettisiä periaatteita soveltaa myös elokuvanteon käytäntöön? Pureudun näihin kysymyksiin tarkoitukseni laajentaa dokumenttielokuvan ympärillä käytävää eettistä keskustelua myös tekijän ja kuvauksen kohteen suhdetta koskevaksi, kun se perinteisesti on käyty tekijän ja yleisön välisen – teosten totuudellisuutta arvottavan – problematiikan pohjalta. Sen sijaan, että pyrkisin määrittelemään totuudellisen representaation ehtoja sinänsä, yritän kartoittaa vaihtoehtoisia kerrontatapoja, jotka kunnioittavat sekä tekijän, että kuvauksen kohteen maailmankatsomusta ja yksilöllistä näkökulmaa.

ASIASANAT: elokuva, etiikka, toiseus, representaatio

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Media studies | Cinema

04.06.10 | 33 pages

Miki Brunou

THE ETHICS OF REPRESENTATION

My thesis from Turku University of Applied Sciences deals with the variety of ethical challenges faced in the practice of making documentary films. There exists no neutral or value-free depiction of reality. All the images captured by the filmmaker's lens are mere representations and personal interpretations of so-called reality that is constantly repelling against unequivocal explanations and conformist ideals set by the individual mind. The director of a documentary film is forced to make numerous decisions that define how the subject of the movie is constituted in the finished work and how the subject is presented to the audience.

The notion of authenticity is widely encountered in the dialect of filmmakers. It is seen both as an elementary concept that defines documentary films as a particular field of cinema, and also as an artistic goal that distinguishes the films in the axis of profound and superficial. It could be arguably claimed that the common intention of a documentary film is to capture a glimpse of reality "as it is". However, my thesis is that despite of the idealistic intentions that are usually associated with documentary films as an art form, even the most rigorous works of *cinéma vérité* are above all personal expressions of their makers. It could be claimed that instead of mirroring reality, documentary films are actively producing it.

I try to outline the conditions of ethical interaction in the making of documentary films specifically as a matter of individuals facing each other's views and values. Is it possible to clear away for sincere relationship between the director and the subject, and deconstruct the dichotomy of subject and object by letting the subject of the film participate in the artistic decisions that are traditionally left for the sovereignty of the *auteur*? Could the notion of *the other* and the various ethical questions contained within it be applied to field of documentary films as a means for better understanding and compassionate interaction? I try to answer these questions and broaden the discussion of the ethics in documentary filmmaking to cover not just the relationship between the author and the audience, but also the relationship between the author and the subject of his or hers work. Instead of focusing on the terms of ethical representation as such, I'm

trying to sketch alternative ways to produce documentary films in a way that respects the object of the film as a second author of the work at hand.

KEYWORDS: cinema, ethics, the other, representation

SISÄLLYSLUETTELO

1.	JOHDANTO	07
2.	AINUTLAATUINEN TOINEN	10
2.1	Levinas ja toiseus	10
2.2	Käytännön problematiikkaa	13
3.	VALLANKÄYTTÖÄ JA VUOROPUHELUA	16
3.1	Totuudellisuus ja merkityksenanto	16
3.2	Sosiaalista vaihdantaa	18
3.3	Representaatio ja valta	19
3.4	Samastuminen eettisenä metodina	21
4.	KÄYTÄNNÖN ETIIKKA	24
4.1	Kuvaus	24
4.2	Leikkaus	25
4.3	Käsikirjoitus	27
5.	YHTEENVETO	30
	LÄHTEET	33

1. Johdanto

Dokumenttielokuvan käsitteellinen määrittely on ollut pulmallinen tehtävä sen syntyajoista lähtien. Dokumenttielokuvaa on luonnehdittu niin ”todellisuuden luovaksi käsittelyksi (creative treatment of actuality)” (John Grierson), ”aidossa ympäristössä, ilman lavasteita ja ammattinäyttelijöitä valmistetuksi elokuvaksi, joka tallentaa tapahtumia mahdollisimman todenmukaisesti” (WSOY Facta 2001), sekä ”jatkuva neuvotteluksi todellisen tapahtuman ja sen representaation välillä” (Aaltonen 2006, 44), eli tiiviimmin sanottuna dialogiseksi. Juuri tuon dokumenttielokuvan koko tekoprosessin lävistävän dialogisuuden voisi nostaa yhdeksi prosessia keskeisesti määrittäväksi käsitteeksi.

Dokumenttielokuvan tekoon liittyy elimellisesti maailman kohtaaminen, ja siitä kertominen. Tämä tuo mukanaan monia eettisiä ongelmakohtia, joita dokumentaristi ei voi välttää. Jouko Aaltonen on väitöskirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi* (2006) jakanut tekoprosessin eettiset ongelmat neljään luokkaan¹:

- (1) Tekijän omiin sisäisiin eettisiin ongelmiin; kuinka uskollinen hän on itselleen taiteilijana
- (2) Tekijän ja rahoittajan välisiin ongelmiin
- (3) Tekijän ja kohteen välisiin ongelmiin
- (4) Tekijän ja yleisön välisiin ongelmiin

Aaltonen kirjoittaa, miten ”dokumenttielokuvaa käsittelevät teoreetikot tarkastelevat tavallisesti neljättä kohtaa. Paino on totuudellisuudessa ja sen suhteessa katsojalle esitettyyn ’totuuteen.’” (Aaltonen 2006, 191). Käytännön työssä dokumentaristien kohtaamat eettiset ongelmatilanteet liittyvät kuitenkin nimenomaan kolmanteen kohtaan, tekijän ja kohteen välisiin ongelmiin.

Dokumenttielokuvan voisikin sanoa olevan kohtaamisen taidetta. Dokumentaristi joutuu työssään kohtaamaan lukemattomia ihmiskohtaloita, joiden

¹ Aaltonen 2006, 191)

unelmista, peloista, voitoista, ja pettymyksistä hän pyrkii rakentamaan elokuvansa tarinan. Ihmiset näyttävät dokumentaristille tekoprosessin aikana itseään esittävinä näyttelijöinä, joita hän pyrkii ohjaamaan parhaansa mukaan saadakseen nämä todistamaan sitä usein ääneen lausumatonta teesiä tai väittämää, joka toimii koko prosessin lähtökohtana.

[Dokumenttielokuvassa esiintyvän] ihmisen pitää olla suostuvainen yhteistyöhön, mutta sen lisäksi hänen täytyy ”toimia” kameran edessä, olla persoonallinen ja kestää käytännön hankaluudet kuvaushetkellä. Itse asiassa dokumenttielokuvan päähenkilön etsintä muistuttaa paljon sopivan näyttelijän hakemista rooliin fiktiossa.

(Aaltonen, 122)

Hyvin harvassa tapauksessa dokumenttielokuviin esiintyvillä ihmisillä on kuitenkin kokemusta näyttelijäntyöstä tai esiintymisestä kameran edessä. Kuinka heillä voisi ollakaan? Dokumenttielokuviin näkemämme ihmiset ovat maanviljelijöitä, ministereitä, muusikoita, taksikuskeja, prostituoituja, vanginvartijoita, siivoojia, kirjailijoita, sotilaita, huumekauppiaita, matemaatikoita, ja pappeja. Ammattiensa ohella he ovat kuitenkin paljon muuta. Ennen kaikkea he ovat ihmisiä; persoonia, jotka pelkäävät, että heidät nolataan tai esitetään huonossa valossa. Persoonia, jotka epäröivät ja muuttavat mieltään. Persoonia, jotka ovat monesti itselleenkin muukalaisia; kyvyttömiä selittämään miten ovat tulleet nykyiseen elämäntilanteeseensa, ja mihin tästä jatkaisivat. Jotta näistä ihmisistä voisi piirtää edes karkeintakaan karikatyyriä, on dokumentaristin rakennettava kohteistaan tulkinnanvarainen konstruktio. On välttämätöntä luoda jonkinlainen työtä ohjaava kuva ihmisestä, jotta hänet voisi ylipäättänsä nähdä kiinnostavana tutkimuskohteena elokuvalla.

Miten sitten välttää jäämästä hahmottelemansa konstruktion vangiksi? Miten ohjata ihmistä olemaan oma itsensä haluamallasi tavalla? Näihin kysymyksiin ei uskoakseni ole yksiselitteistä vastausta. Ei ole yleispätevää metodologiaa, jolla toisen ihmisen kohtaamiseen ja hänen erilaisuutensa tunnistamiseen liittyvän problematiikan voisi ratkaista. On vain mahdollisuuksia toisen kuulemiseen,

katsomiseen, ja tuntemiseen. Äkkinäisiä hetkiä jotka saattavat paljastaa enemmän kuin tuntien keskustelu tai vuosien kirjeenvaihto. Jotta nämä hetket paljastaisivat merkityksensä ohjaajalle, ja sitä kautta myös katsojalle, on ohjaajan osattava jättää tilaa toisen olemiselle; varottava rikkomasta sitä tahdolla ja ennakkosuunnitelmillaan.

Pyrin työssäni käsittelemään eettisyyttä erityisesti tekijän ja kuvauksen kohteen välisessä kanssakäymisessä, eli niin sanotun toiseuden² kohtaamista dokumenttielokuvan tekoprosessissa. Pohdin myös representaation³ problematiikkaan ja todellisuuden taiteellista konstruointia elokuvanteossa. Yritän eritellä niitä moninaisia eettisiä valintoja, joita dokumentaristi tekee kuvatessaan kohdettaan, ja hahmotella samalla näiden valintojen merkitystä sekä taiteellisen lopputuloksen, että kahden yksilön välisen suhteen osalta. Käytän pääasiallisena lähdemateriaalinani Emmanuel Levinasin teorioita, ja elokuvanteon esimerkkitapauksia Jouko Aaltosen väitöskirjasta *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*.

² Toiseus on yhteiskuntatieteissä ja filosofiassa käytetty käsite, jolla viitataan usein "toisten" pois lukemiseen yhteiskunnasta tai yhteisöstä. Tämän tutkimuksen puitteissa toiseudella viitataan kaikkiin itsen ulkopuolisiin olioihin, useimmiten juuri meihin ihmisiin.

³ Representaatio korostaa kuvan tutkimuksen terminä toisaalta kuvatun kohteen ja itse kuvauksen eroa. Tällöin esimerkiksi maisemasta tehty maalaus on maiseman representaatio. Toisaalta representaatio korostaa katsojan osuutta kuvan hahmottamisessa.

2. Ainutlaatuinen toinen

2.1 Levinas ja toiseus

Liettualaissyntyinen filosofi Emmanuel Levinas (1906–1995) jatkoi työssään fenomenologisen koulukunnan⁴ perinteitä. Hän oli muun muassa Edmund Husserlin ja Martin Heideggerin oppilas. Lähtökohtanaan fenomenologisen koulukunnan perustajalla Husserlilla oli keskiajalta peräisin oleva intentionaalisuuden käsite. Husserlin filosofiassa intentionaalisuus merkitsi sitä, että ihmisen tietoisuus on aina tietoisuutta jostakin, eli toisin sanoen ”tietoisuudella on aina kohde, johon se on suuntautunut, ja joka tietoisuudessa on aina läsnä merkityksenä” (Hankamäki 2003, 82)

Vaikka Heidegger perusti filosofiansa Husserlin fenomenologiaan, hänelle ihmisen tietoisuus ei ollut vain suuntautunutta tai kohteensa kanssa läsnä olevaa, vaan myös aikaan sidottua. Heidegger painotti, miten ”tietoisuudella on päämääriä, tarkoituksia ja tulevaisuudensuunnitelmia” (Hankamäki 2003, 83), jotka väistämättä määrittävät tietoisuuden suuntautumista toiseen, ja itse olemassaolon luonnetta. ”Heideggerin mukaan olemisen ymmärtäminen on esitietoista; se edeltää tietämisen pyrkimyksiä” (Hankamäki 2003, 83). Tällä Heidegger tarkoitti, että olemassaoloamme ja suhdettamme kohtaamiimme kanssaihmiisiin ohjaavat tiedostamattomat ja automatisoituneet olemisen ja kohtaamisen konventiot, jotka perustuvat yhteen inhimillisen tietoisuuden perusrakenteeseen, jakoon subjektiin ja objektiin, eli toisin sanoen jakoon sinään ja minään. Tämä tietoisuudessa tapahtuva jakoprosessi on esitietoinen siinä mielessä, että emme yleensä problematisoi tai edes ajattele sitä, vaikka toteutammekin tätä jakoperiaatetta jokaisen kohtaamamme ihmisen kanssa.

Tästä pääsemmekin Levinasin filosofiaan. Siinä missä Husserl ja Heidegger tutkivat olemista puhtaasti ontologisenä⁵ ilmiönä ja ongelmakenttänä, oli

⁴ Ihmisen tietoisuutta kuvaava filosofinen suuntaus.

⁵ Ontologia eli oppi olevaisesta (kreikan sanoista ὄν, ὄντος 'oleminen' ja -λογία 'oppi') on olevaisen

oleminen Levinasille ennen kaikkea etiikan aluetta. ”Levinasin etiikkaa voisi kuvata egon, tietävän subjektin, kyseenalaistamiseksi. -- Levinasin mielestä länsimainen filosofia on antanut ontologialle keskeisen aseman tutkiessaan ihmisen ja persoonan rakennetta.” (Hankamäki 2003, 93) Ontologia on puolestaan pyrkinyt selittämään ja jäsentämään todellisuutta sitä yhdenmukaistavien alkuprinssioppien – kuten pääoma, jumala, idea, analyysi – kautta, jolloin lopputuloksena on ollut yhdenmukaistavia maailmanselityksiä, jotka ovat runnoneet maailmassa loputtoman moninaisina rehottavat näkökulmat ja maailmankatsomukset yhden monoliittisen lähtökohtansa alle. Levinasin ajattelussa korostuukin erillisten osapuolten sijasta dialoginen suhteessa oleminen. Hänelle etiikka on ”oman vapauden ja aktiivisuuden”, sekä ”kaiken erilaisuuden yhteen ja samaan palauttavan sekä tietoa vaativan egon⁶ kritiikkiä”. (Hankamäki 2003, 94).

Levinas piti luonnollista ajattelua ideologian ja esiymmärryksen kaltaisena painolastina, joka on niin kiinteä osa ajattelutottumuksiamme, että etiikan ensimmäinen tehtävä olisi kaiken luonnollisen ajattelun ylitse käyminen. (Hankamäki 2003, 94)

Luonnollisella ajattelulla Levinas tarkoitti myötäsyttyiseltä vaikuttavaa taipumusta määrittää maailmaa ja toisia ihmisiä itsestä, ja omista päämääristä käsin. Levinasin etiikka asettuukin vastustamaan juuri tätä nimenomaista ”luonnollista” itsekeskeisyyttä. Levinasille jokainen ihmistenvälinen kohtaaminen on ainutkertainen eettinen prosessi, johon pitää asennoitua ilman ennalta määriteltyjä normeja tai omista tarpeista ja haluista kumpuavaa päämäärää. Suurena esteenä eettisen kohtaamisen tiellä on Levinasin mielestä ego, joka ihmisen sisäisen todellisuuden keskipisteenä arvottaa kaiken omista päämääristään käsin, ja alistaa muut ihmiset manipulointia odottaviksi pelinappuloiksi. Näin tasavertainen ja aidosti empaattinen kanssakäyminen vääristyy valtapeliksi, jossa Thomas Hobbesin

perimmäistä olemusta tutkiva filosofian osa.

⁶ Ego (latinaksi minä) on yksi persoonallisuuden osa psykoanalyysin dynaamisessa persoonallisuuskäsitteessä. Se on ihmisen psyyken keskimäinen kerros viettipohjan (id) ja ylimmän (superego) välissä. Tietoista toimintaa ohjaileva ego tasapainottelee idin vaistonalaisuuden ja superegon järjen välillä.

kuuluisa sitaatti ”kaikkien sodasta kaikkia vastaan⁷” toteutuu vähemmän dramaattisessa, mutta lopputulokseltaan yhtä epäsuotavassa merkityksessä. Hobbesin ajatus käsitteli alun perin yhteiskuntasopimuksen merkitystä vastakohtana luonnontilassa elämiselle, mutta ajatus on myös helppo nähdä analogisena Levinasin argumentoimalle pyrkimykselle ylittää niin sanottu luonnollinen, egon hallitsema ajattelu ja siitä lähtevä käyttäytyminen. Käytännössä Levinas tarkoitti, että meidän tulisi ikään kuin hidastaa ja kyseenalaistaa kanssakäymistämme toistemme kanssa, jolloin emme kohtaaisi toisiamme vain esteinä tai mahdollisuuksina oman tahtomme toteuttamisessa.

Luonnollisuuden ylittämiseen vaaditaan tietynlaista passiivisuutta, joka on avain egon valtapyrkimysten ylittämiseen. Toisen kohtaamiseksi on minä Levinasin mielestä transsendoitava eli siirrettävä syrjään, ja on asetettava tietoisesti omien näennäisten lakien ja rajoitusten ulkopuolelle. - - Levinas kuvaa transsendoitumisen tapahtumaa niin, että ”moraalinen tietoisuus ei ole arvo vaan pääsy ulkopuoliseen olemiseen; ulkopuolinen oleminen *par excellence*, se on toinen ihminen.” (Hankamäki 2003, 94)

Levinasin kritiikin terä vaikuttaisikin olevan suunnattu yhdenmukaistuvassa globaalissa kulttuuripiirissä vallitsevaa liberalistis-utilitaristista⁸ maailmankuvaa vastaan, joka hyväksyy heikompien riiston ja rakenteellisen hyväksikäytön epämääräisen yhteisen hyvän nimissä. ”Levinas sanoo, että kaikkien taistelu kaikkia vastaan on nykyaikana *järjellinen rauhantila*, jossa toiseuden dialoginen merkitysyhteys on kadotettu, ja kanssakäyminen on vain laskelmointia, vaihtoa, sovittelua tai politiikkaa.” (Hankamäki 2003, 102)

⁷ ”Bellum omnium contra omnes.” (Hobbes: *Leviathan, or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth, Ecclesiasticall and Civil* [1651])

⁸ Utilitarismi on seurausetiikan muoto, jonka perusperiaatteen mukaan teon moraalinen hyve määräytyy sen meissä ja ympäröivissä ihmisissä tuottaman hyödyn perusteella.

2.2 Käytännön problematiikkaa

Dokumenttielokuvan tekijä joutuu työssään kohtaamaan monia eettisiä ongelmia. Kuvattava henkilö saattaa paljastaa itsestään jotain, jonka julkitulo saattaisi loukata häntä myöhemmin. Dokumentaristille saattaa myös tulla eteen tilanteita, joiden tallentaminen itsessään saattaisi asettaa kohteen epäsuotuisaan asemaan esimerkiksi lain edessä. Yleensä suurimmat eettiset ongelmat nousevatkin esille vasta leikkausvaiheessa, jolloin konkreettinen valinta parhaan mahdollisen taiteellisen lopputuloksen, ja kuvatun henkilön edun ja hyvinvoinnin välillä tulee väistämättömäksi. On kuitenkin yllättävää kuinka vähän alan eettistä koodistoa on tutkittu. Usein tekijöillä on vain intuitiivinen näkemys työnsä periaatteista, jotka ohjaavat tekoprosessissa tehtäviä valintoja. Pirjo Honkasalo tiivistää periaatteensa näin: ”Ei voi ajatella niin että ensin pitää rakastaa päähenkilöä ja sitten tehdä siitä elokuva, jolla vahingoittaa tätä ihmistä, et niin rankkaa kun se on, sit joskus jättää pois sellaisia asioita tai sitten olla esittämättä [koko elokuvaa]” (Aaltonen 2006, 193). Markku Lehmuskallio on puolestaan kertonut puolustavansa kuvaamiensa henkilöiden ihmisarvoa kaikin keinoin: “[Lehmuskallion] elokuvissa jopa surkeimpien ihmisten täytyy olla jotenkin arvokkaita. Lehmuskallio ei ole koskaan kuvannut riiteleviä tai humalaisia ihmisiä.” (Aaltonen 2006, 193) Herää kysymys, kuinka syvälle dokumentaristi voi elokuvallaan päästä, mikäli hän pyrkii näyttämään kuvaamansa henkilöt tilanteesta riippumatta ”arvokkaina”. Ristiriita onkin perustavanlaatuinen. Voiko taiteelliseen integriteettiin vetoamalla oikeuttaa elokuvassa esiintyvän ihmisen mahdollisen mielipahan? Voisi hieman kärjistäen kysyä, onko kuvauksen kohteena olevan ihmisen närkästyminen oman kuvansa edessä peräti välttämätöntä onnistuneelle elokuvalle? Kaikissa meissä on kiistatta puolia, joiden olemassaoloa emme haluaisi myöntää edes itsellemme, ja mikäli dokumentaristi pyrkii esittämään kohteensa mahdollisimman kokonaisena kompleksien värittämänä ihmisenä, on näiden epämiellyttävien puolien esiin nostaminen välttämätöntä. Se, onko tämänkaltaisen kuvan esittäminen eettisesti hyväksyttävää, on tietenkin toinen asia.

Dokumenttielokuvan eettistä problematiikkaa tutkinut Brian Winston

onkin esittänyt, että ”dokumenttielokuvan ongelma on kaksisuuntainen paine esittää todellisuutta ja tehdä se samalla luovasti.” (Aaltonen 2006, 191) Taustalla on hänen mukaansa käsitys taiteilijan toimimisesta yleisten normien ulkopuolella. ”Tällöin objektiivisuuden ja totuudellisuuden vaatimukset ovat toissijaisia”. (Aaltonen 2006, 191) Jay Ruby jatkaa siitä mihin Winston jäi, ja nostaa esiin yksilökeskeisen länsimaisen taideperinteen usein ääneen lausumattoman periaatteen, jonka mukaan ”taiteilijan moraalisen velvollisuutena pidetään sitä, että hän on uskollinen omalle näkemykselleen, ei välttämättä kohteelleen tai yleisölleen.” (Aaltonen 2006, 191) Onko siis niin, etteivät arkipäiväisen ihmistenvälisen kanssakäymisen tarpeisiin muotoillut eettiset periaatteet ole sovellettavissa sellaisenaan dokumenttielokuvan tekemiseen? Käytännössä eettisyys on kuitenkin useimpien Aaltosen haastatteleminen tekijöiden työssä jatkuvasti läsnä aina käsikirjoituksen muotoilemisesta leikkausvaiheen loppuun asti. Virpi Suutarin mielestä dokumentin eettiset periaatteet eivät pahemmin eroa arkipäiväisistä ihmisten kohtaamiseen liittyvistä pulmatilanteista: ”Sulla on tietysti se väline ja sinä täytyy sit ratkaista ne konkreettiset kysymykset siinä matkan varrella, että mikä tuntuu oikealta ja väärältä, mutta eikö meitä nyt sido ihan samanlaiset inhimilliset periaatteet kun ketä tahansa muitakin ihmisiä, miten ihmisiä kohdellaan ja minkälaisille alueille ihmiselämässä voi mennä”. (Aaltonen 2006, 192). Pirjo Honkasalo on puolestaan kertonut haastattelussaan suhteestaan todellisten ihmisten kuvaamisen problematiikkaan: ”[Dokumenttiokuva] on outo laji ilmaista itseään muitten ihmisten elämällä, mutta sul on niinku verta ja lihaa pensselissä koko ajan”. (Aaltonen 2006, 192)

Usein elokuvanteossa vastaan tulevat tilanteet eivät kuitenkaan ole niin dramaattisia, että eettisissä eturistiriidoissa olisi kyse dokumentin esteettisestä arvosta suhteessa kuvattavan henkilön fyysiseen vapauteen, terveyteen, tai toimintakykyyn. Tavanomaisimmat eettiset ongelmat juontuvat varmastikin ristiriidoista elokuvassa kuultavien äänien hierarkiassa. Kuka saa viime kädessä määritellä minkälainen representaatio kuvauksen kohteesta rakennetaan, ja mitkä äänet nousevat ylimmäksi auktoriteetiksi elokuvan tematiikkaa ja sisällöstä johdettavia väittämiä analysoitaessa? Miten dokumentaristin ja kuvauksen kohteena olevan henkilön suhteen pitäisi rakentua, jotta kanssakäymisen voisi

katsoa olevan eettistä Levinasin esittämien ajatusten valossa? Nämä ovat kysymyksiä, joihin pureudun seuraavassa luvussa.

3. Vallankäyttöä ja vuoropuhelua

3.1 Totuudellisuus ja merkityksenanto

Elokuvantutkija Stella Bruzzi on luonnehtinut dokumenttielokuvan tekoa prosessiksi, joka on ”jatkovaa neuvottelua todellisen tapahtuman ja sen representaation välillä” (Aaltonen 2006, 44). Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että elokuvan pohjalla oleva työhypoteesi on jatkuvassa muovautumisen tilassa. Merkityksenantoprosessi käy jatkuvaa vuoropuhelua kameran objektiivin tallentaman kuvan, ja kuvasta tehtävän tulkinnan kanssa, ja jokainen dokumentaristin tekemä päätös ohjaa tietoista tulkintaa jostakin jota kutsumme todellisuudeksi. Tämä piirre onkin dokumenttielokuvalla jotakin hyvin luonteenomaista.

Ohjaaja käy jatkuvaa dialogia kuvauksen kohteen kanssa, jolloin myös kohteesta tulee osatekijä, eikä vain passiivinen objekti. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että elokuvan totuudellisuus tai esteettinen arvo välttämättä kasvaisi dialogisen avoimuuden kautta.

Tekijän kannalta avoimuus voi olla myös ongelmallista: miten tasapainoilla katsojalle tyydytystä tuovan jäsentämisen, tarinan tai argumentaation ja toisaalta avoimuuden ja epävarmuuden välillä? Avoimesta teoksesta tulee helposti hajanainen ja emotionaalaisella tasolla toimimaton kokonaisuus. (Aaltonen 2006, 178)

Mihin avoimuus ja dialogisuus sitten tähtäävät, jos niiden nostaminen työtä ohjaaviksi toimintaperiaatteiksi ei missään määrin takaa taiteellisesti eheää teosta, saati katsojan samastumista elokuvan henkilöihin? Onko kyseessä pyrkimys paljastaa 'totuus' tai heijastaa maailmaa niin kuin se tekijälle ilmenee? Niin sanotun postmodernin semioottisen käänteen jälkeisinä aikoina älyllisenä oletusarvona taideteoksista puhuttaessa on, että kaikenlaisten realististen, maailmaa

objektiivisesti peilaavien presentaatioiden luominen ei ole mahdollista, eri sanojen, merkkien ja kuvien ollessa vain merkityksiä, jotka viittaavat ainoastaan uusiin merkityksiin tosiasiallisten ilmiöiden tai olentojen sijasta. Siksi realismista ei kannata puhua dokumenttielokuvan yhteydessä yhtään enempää kuin fiktionkaan. Dokumenttielokuvan dokumentaarisuus perustuu ennen kaikkea pyrkimykseen sisällyttää autenttisuuden unelma subjektiiviseen taideteokseen maailmasta niin kuin se ilmenee tekijälle itselleen. Syvennyn autenttisuuden käsitteeseen yksityiskohtaisemmin luvussa 4.1.

- - realismi ymmärretään maailman läpinäkyvänä välittämisenä. Se kantaa mukanaan myyttiä maailmasta ennalta annettuna. (Helke 2006, 75).

On kenties vain hyväksyttävä, ettei mitään totuuksia ole olemassakaan, ja keskityttävä rikastuttamaan omaa näkökulmaansa rajoittuneena subjektina. Elokuvan tekeminen onkin pikemminkin todellisuuden tuottamista kuin sen heijastamisesta. Tämä pätee yhtäläillä sekä fiktio-, että dokumenttielokuvaan. Elokuvan totuudellisuuden voi kuitenkin nähdä vahvistuvan, mikäli elokuvan esittämä 'todellisuus' rakentuu jatkuvalla dialogiselle prosessille kameran edessä tapahtuneen toiminnan ja siitä muokatun representaation välillä, kuten Stella Bruzzi esittää. Kysymys ei kuitenkaan ole pelkästään teoreettinen, vaan se liittyy kiinteästi myös elokuvanteon etiikkaan. Kenellä on valta määrittää miten yksittäinen ihminen esitetään valkokankaalla, ja miten tämän vallan voi ansaita? Entä miten luodun representaation totuudellisuutta voitaisiin arvioida ja arvottaa?

Tekijän ja kohteen välille syntyy usein sanaton sopimus, käsitys yhteisistä pelisäännöistä, joka on laajempi kuin pelkkä kirjallinen kuvauslupa. Kanerva Cederström vertaa dokumenttielokuvan tekoa muotokuvan maalaamiseen. - - Ihmiset tajuavat yleensä muotokuvamaalarin työn luonteen, siinä ei kyseenalaisteta tekijän oikeutta rajata näkökulmaa ja tehdä sellainen kuva kuin taiteilija haluaa. (Aaltonen 2006, 200)

Kysymys representaatiosta ja vallasta on mielestäni ennen kaikkea kysymys

kohtaamisesta; sen ennakkoehdoista ja päämääristä. Onko taiteilijalla – tässä tapauksessa dokumenttielokuvan ohjaajalla – todellakin erioikeus venyttää ihmistenvälisen sosiaalisen kanssakäymisen tarpeisiin muotoiltuja eettisiä periaatteita vetoamalla epämääräiseen ”taiteilijan vapauteensa”?

3.2 Sosiaalista vaihdantaa

Jouko Aaltosen haastattelemista dokumentaristeista monet näkevät kuvaamiensa henkilöiden olevan ennen kaikkea välineitä, joiden kautta tekijät ilmaisevat omia ajatuksiaan ja henkilökohtaista maailmankatsomustaan. Kyse on siis eräänlaisesta empaattisesta hyväksikäytöstä, jota tekijät eivät aina edes peittele. Monet kokevat hyväksikäytön ”sosiaalisena vaihdantana” (Aaltonen 2006, 197), jossa myös kuvauksen kohteet pyrkivät hyötymään kuvattavana olemisesta.

Henkilö voi miettiä elokuvantekoprosessin avulla omaa elämäänsä, tehdä siitä jopa jonkinlaisen välitilinpäätöksen. [Virpi Suutarin ja Susanna Helken ohjaamassa] *Synnissä* (Kinotar 1996) jotkut henkilöt käyttivät elokuvantekijöitä omien ongelmiansa purkamisväylänä. - - Tekijöitä saatettiin myös yrittää sitoa perheen sisäisiin konflikteihin. (Aaltonen 2006, 198)

Tässä mielessä yhtymäkohdat jokapäiväiseen sosiaaliseen kanssakäymiseen ovat ilmeiset. Elokuvantekijät ja kuvauksen kohteena olevat henkilöt kohtaavat toisensa eri suuntiin vetävien egojensa kautta, molempien osapuolten pyrkiessä tyydyttämään halunsa suhteen kautta. Dokumentaristille halu näyttäytyä valmiin ja taiteellisesti korkeatasoisen dokumenttielokuvan muodossa, henkilöahmolle puolestaan jonkinlaisena emotionaalisen puhdistautumisen tai mediahuomion tuomana hetkellisenä arvonnousuna lähiyhteisön silmissä. Äkkiseltään voisi ajatella, ettei eettistä ongelmaa ole, mikäli hyväksikäyttö on vastavuoroista, ja molemmat osapuolet kokevat saavansa haluamansa. Voidaan kuitenkin kysyä, täyttyykö todellinen halu ja tarve sosiaalisen vaihdannan prosessissa, vai onko kyse sosiaalisesta masturbaatiosta, jonka lopputuloksena on vain nopean

purkautumisen tuoma hetkellinen tyydytys? Saako dokumentaristi 'autenttisen' kosketuksen fetissinomaisena näyttäytyvään todellisuuteen? Onko dokumentissa esiintyvän henkilön ”välitilinpäätös” sisäisesti merkittävä, mikäli se ei tapahdu ikään kuin pyyteettömän antautumisen sivutuotteena? Voiko henkistä kasvua tai ahdistuksesta vapautumista saavuttaa vaatimalla tai manipuloimalla? Uskoakseni ei voi. Siksi onkin hyvä miettiä vaihtoehtoja utilitaristiselle hyötyajattelulle, ja palauttaa mieleen Levinasin ajatus minän ja sen vaatimusten ylittämisestä, jonka seurauksena tuleva moraalinen tietoisuus on väylä toisen tietoisuuteen.

3.3 Representaatio ja valta

Vaikka dokumenttielokuvan tekoprosessiin liittyy avoin dialoginen suhde tekijän ja kuvattavan välillä, on tekijällä lähes aina asemansa takaama suvereniteetti materiaalin lopullisessa työstämisessä. Tämä valta-asema pakottaa tekijät vastatusten lukemattomien esittämiseen liittyvien eettisten kysymysten kanssa, josta häntä ei vapauta edes kuvauksen kohteen myötämielisyys tai tuki. ”Vaikka ihmiset sanoisivat, että saa kuvata, niin se ei vapauta tekijää vastuusta, koska alan ulkopuolinen ihminen ei välttämättä tiedä, mitä julkisuus voi tuoda mukanaan”. (Aaltonen 2006, 193) ”Vastuu on tekijällä, ei henkilöillä”. (Aaltonen 2006, 195).

Voiko ohjaaja sitten luopua vallastansa ja mitä tästä seuraa? Jos ohjaaja antaisi kuvauksen kohteelle vallan vaikuttaa elokuvan tekoprosessin lukemattomiin eri päätöksiin aina ennakkosuunnittelusta leikkausvaiheeseen, olisi lopputuloksena varmasti eettisesti mielekäs teos, jonka ohjaaja ja henkilöahmot ovat yhdessä rakentaneet. Tässä kohtaa esiin nousee kuitenkin uusi ongelmakohta: tekijän vastuu yleisöään kohtaan. Voidaan ajatella, että mikäli kuvauksen kohteelle annetaan valtaa määrittää itsestään rakennettavaa kuvaa, vääristyy tämän kuvan antama viesti kohteen turhamaisuuden, pelkojen, ennakkoluulojen ja itseään koskevien kompleksien kautta jonkinlaiseksi ihannekuvaksi, jonkalaisena henkilö haluaisi itsensä nähtävän. Onko ohjaajan eettinen suhde katsojaan sitten vähäpätöisempi kuin suhde kuvauksen kohteeseen? Jouko Aaltosen haastattelemien dokumentaristien puheessa suhde katsojaan koetaan melko ongelmattomana, eikä dokumenttielokuvan todellisuuden

esittämisen etiikkaa juuri pohdita katsojan kannalta. Syynä näyttäisi olevan juuri kokemus vallasta ja sen mukanaan tuomasta vastuusta eettisen pohdinnan välttämättömyyttä arvioitaessa:

Tekijät pitävät valtaansa suhteessa katsojiin ja suureen yleisöön hyvin vähäisenä. Kanerva Cederström sanoo sen olevan niin ”vähäistä, ettei sitä joudu paljon pohtimaan.” (Aaltonen 2006, 189)

Vallan ja päätöksenteon dialogisuudessa on eittämättä kyse jatkuvasta rajankäynnistä ja valtasuhteiden joustavuudesta, eikä niinkään demokraattisesta huutoäänestyksestä, jossa ohjaaja ja päähenkilö ovat tasavertaisia elokuvien tarjoamien merkitysten luomisessa. Monet tekijät korostavat elokuvansa subjektiivisuutta aiheidensa käsittelyssä. Äänten polyfonisuus koetaan journalistiseen tv-dokumentaariin kuuluvaksi elementiksi; jonakin vastakkaisena dokumenttielokuvan korkealentoisemmille taiteellisille tavoitteille ja kerrontatavoille. Ohjaaminen yhdistetään myös dokumenttielokuvan puolella yksilökeskeiseen, ohjaajan suvereniteettia korostavaan vallanjakoon merkityksiä ja tulkintoja määritettäessä. Tässä valossa tuntuisikin dokumenttielokuvan traditiolle vieraalta rikkoo ohjaajan asema auteurina⁹, auktoriteettina jonka henkilökohtaiseen maailmankatsomukseen elokuvan esittämät väittämät voidaan palauttaa.

Luontevana kompromissina auteur-lähtöisen tinkimättömyyden ja demokraattisen tasavaltaisuuden välillä voisi nähdä tekijän pyrkimyksen kuvata kohdetta ikään kuin sisältäpäin. Jouko Aaltonen on käyttänyt väitöskirjassaan antropologiasta lainattua käsitteparia *emic/etic*. Niistä ensimmäisellä tarkoitetaan pyrkimystä kuvata henkilöä, yhteisöä, tai muuta inhimillistä yksikköä sisältäpäin, sen omasta perspektiivistä käsin. Jälkimmäinen puolestaan tarkoittaa kohteen kuvaamista ja määrittelyä ulkopäin, usein analyttisemmin ja tyyppitelevämmin. Dokumenttielokuvan historian voi katsoa olevan *etic*-kuvaukseen perustuvaa aina *direct cinema* – perinteeseen saakka, jolloin monet dokumentaristit luopuivat tapahtumia selostavien *voice over* – kertojien käytöstä, ja antoivat kuvaamiensa

⁹ Auteur-teoria on 1950-luvulla syntynyt elokuvakritiikin laji, jonka mukaan elokuva kuvastaa sen ohjaajan taiteellista näkemystä. Ohjaaja on elokuvan tekijä (ransk. *auteur*) samaan tapaan kuin esimerkiksi kirjailija on romaanin tekijä.

henkilöiden puhua itse puolestaan. Sisältöpäin kuvaamiseen pyrkiminen on kieltämättä kaunis tavoite, joka muistuttaa läheisesti Levinasin pyrkimystä avata tie toisen tietoisuuteen pyyteettömyydelle perustuvan kanssakäymisen kautta. On kuitenkin kiistanalaista voiko toisen elämää kuvata mitenkään muuten kuin ulkopäin, vaikka yhteys kuvattavaan olisikin läheinen. Loppujen lopuksi ainoa mitä kameran objektiivi voi näyttää, on optinen kuva kohteesta. Se ei voi tallentaa kohteensa mielenliikkeitä, tunnetiloja, tai tajuntaa. Vaikka kohde päästäisi tajunnanvirtansa vapaaksi, ja puhuisi elokuvan ääniraidalla täysin suodattamatonta ”sisäistä” monologia, olisi tuloksena vain kielellinen representaatio kohteen puheesta. Jälleen kerran keskeiseksi näyttäisi nousevan vilpittömän pyrkimys tasaveroiseen ja avoimeen suhteeseen tekijän ja kuvauksen kohteen välillä, joka on tietysti jo itsessään arvokas, vaikka lopputuloksena olisikin vain auteurin asemassaan hääräävän ohjaajan näkemykseen palautuva henkilökohtainen totuus.

3.4 Samastuminen eettisenä metodina

Aiemmin siteeraamieni tekijöiden puheesta paistaa läpi vahva samastuminen elokuvien henkilöihin. Elokuvantekoprosessi vaikuttaisi olevan usein niin intensiivinen, että elokuvantekijä kokee parhaimmillaan puhuvansa kohteensa äänellä. ”Kohde tuntuu olevan osa elokuvantekijää. - - [kuvauksen kohteista] on prosessin myötä tullut osa elokuvantekijöiden maailmaa. Välillä samastuminen on niin vahvaa, että on vaikea vetää rajaa tekijän ja henkilöiden välille. Tekijä puhuu ja tuntee henkilöidensä puolesta” (Aaltonen 2006, 195).

Toisinaan tekijät ovat sisäistäneet henkilönsä niin hyvin, etteivät koe mitenkään ongelmalliseksi sitä etteivätkö tietäisi, mitä henkilöt ajattelevat ja mikä on heille hyväksi. Esimerkiksi Markku Lehmuskallio sanoo Kadonneen paratiisin nenetseistä yksioikoisesti ja tiukasti, että he näkevät asemansa väärin kadehtiessaan Kanadan alkuperäiskansojen elintasoja. (Aaltonen 2006, 196).

Tämä vahvasti emic-lähtöinen ajatus subjektin ja objektin lähes täydellisestä

yhteensulautumisesta on toki vaikuttavan ja tavoittelemisen arvoisen tuntuinen tila. Toisen ihmisen puolesta puhuminen herättää kuitenkin väistämättä kuvan holhoavasta suhteesta, jossa tekijä kuvittelee tietävänsä mitä kuvauksen kohde ajattelee, toivoo, tai tarvitsee. Näin ajateltuna dokumentaristit ovat kuin henkisiä kolonialisteja, jotka uskovat ymmärtävänsä valloittamiensa henkilöiden tarpeet heitä itseään paremmin. On erittäin kyseenalaista voiko tekijä päästä koskaan niin lähelle kohdettaan, että voisi sanoa kuvaavansa kohdettansa ”sisältöpäin”, tai tietävänsä heitä itseään paremmin mikä on heille hyväksi. Olennaista lienee kuitenkin dokumentaristin sitoutuminen samastumisen prosessiin eettisenä metodina. Tämä metodinen samastuminen on jossain määrin verrannollinen Levinasin ajatukseen transsendentaalisesta kohtaamisesta, jossa tekijän minuus ja sen välittömät vaateet pyritään ylittämään, jotta toinen ihminen voitaisiin kohdata ”omien näennäisten lakien ja rajoitusten”¹⁰ ulkopuolella, hänen oman persoonansa ehdoilla. On kuitenkin ohjaajalta harhaanjohtavaa väittää puhuvansa kohteen äänellä, vaikka kohteen ääni elokuvassa kuuluisikin. Samastuminen onkin ennen kaikkea ”keino päästä sisään elokuvan henkilöiden maailmaan” (Aaltonen 2006, 197).

Esituotantoprosessissa samastuminen vaikuttaa konkreettisimmillaan päähenkilön valintaan. ”Päähenkilöt löytyvät usein niin, että heissä on jotain tuttua, että he jotenkin muistuttavat tekijää itseään tai jotakuta läheistä henkilöä” (Aaltonen 2006, 196). Pirjo Honkasalo puhuu taas kuvauksen kohteena olevien henkilöiden rakastamisesta työllensä välttämättömänä ennakkoehtona: ”Vaikka se kuulostaa naiivilta, niin musta se on niin kauhea luottamuksellinen tilanne, et sä käytät itseilmaisuuksiin toista ihmistä, niin jollakin tavalla niitä pitää rakastaa.” (Aaltonen 2006, 196). Tämä *rakastavan katseen* metodi vaikuttaakin kauniilta tavalta puhua samastumisesta eettisesti hyväksyttävän representaation ehtona. Loppujen lopuksi kyse on siitä, että tekijä pyrkii aktiivisesti murtamaan rajan tekijän ja kohteen (subjektin ja objektin) väliltä, ja hahmottelemaan yhteistä moniäänistä päämäärää, jossa kuvattava on läsnä myös osatekijänä. Kuvauksen kohdetta ei holhota ylhäältäpäin, vaan tekijän katse on etenkin kuvausvaiheessa kohteensa tasalla. Tilanteiden autenttisuudelle raivataan tilaa minimoimalla ennakkosuunnitelmien

¹⁰ Hankamäki 2003, 94

vaikutus tilanteen kehittymiseen, vaikka tarvittaessa tilanteita ollaan myös valmiita lavastamaan. Esittämisen ehdoiksi nousevat tekijöiden puheessa kuitenkin kuvauksen kohteeseen samastuminen, ja hänen henkilökohtaisen maailmansa totuudellisuuden etsintä ja maailman kuvaaminen kohteen omaa perspektiiviä jäljitellen.

4. Käytännön etiikkaa

4.1 Kuvausjakso

Monet dokumentaristit painottavat juuri kuvaustilanteen vaativan erityishuomiota avoimuuden periaatteesta puhuttaessa. Valtaosa etenkin vanhemman polven tekijöistä kokee, että todellisuuden lavastaminen ja järjestäminen dokumenttielokuvan nimessä rikkoo dokumenttielokuvan olemusta vastaan. Tämänkaltainen ehdottomuus tuo väistämättä mieleen cinema véritén periaatteet todellisuuden tallentamisesta, ja sen 'heijastamisesta' ilman että kuvattaviin tilanteisiin puututaan, tai rekonstruoidaan tapahtumia jotka tapahtuivat ennen kuvauksia, tai jotka saattaisivat tapahtua vaikkei niitä järjestettäisikään. Monien dokumentaristien puheesta paistaa läpi myös avoin moraalinen ylemmydentunto fiktiontekijöitä kohtaan, joiden työ koetaan etenkin eettisten kysymysten suhteen kevyeksi: "No fiktio, siellähän mä aina lepäilen, kun saa siellä nukketalossa maksettuja näyttelijöitä ohjata." (Aaltonen 2006, 194). Tämä Pirjo Honkasalon sitaatti kertoo kuitenkin ennen kaikkea siitä, kuinka raskaalta eettisten pulmien kanssa painiminen saattaa tuntua.

Keskeinen totuudellisuutta ja representaation etiikkaa koskeva kysymys onkin miten esittää itsensä ulkopuolista todellisuutta omasta värittyneestä, päämäärien ja halujen determinoimasta perspektiivistä käsin? Miten rakentaa uskottava ja objektiivisesti "tosi" yhteys havainnon ja siitä tehtävän tulkinnan välille? Usein tekijät puhuvatkin totuuden sijasta "autenttisuudesta", jolla viitataan tekijöiden todistamien tapahtumien mahdollisimman uskolliseen dokumentointiin. Autenttisuuden tavoittelu koetaan eettisenä velvollisuutena ennen kaikkea kuvauksen kohteena olevaa ihmistä itseään kohtaan. Dokumentaristien kielenkäytössä autenttinen "kuvaa lähinnä sitä, mitä on tapahtunut kameran edessä." (Aaltonen 2006, 167). Niinpä korkeimmaksi eettiseksi työtä ohjaavaksi periaateksi nostetaan autenttisuuden säilyttäminen. Eettisen problematiikkansa ohella autenttisuuden käsite kytkeytyy myös sisällölliseksi päämääräksi.

Esimerkiksi Visa Koiso-Kanttila kehuu Isältä pojalle -elokuvansa (Gerillafilmi 2004) loppukohtausta ”niin autenttiseksi kuin vain dokumenttielokuvassa voidaan päästä.” (Aaltonen 2006, 167). Ajatellaan, että dokumentaristin lähtökohtainen pyrkimys on minimoida oma vaikutuksensa kuvattavien tilanteiden spontaaniin tapahtumiseen. Loppujen lopuksi valtaosa dokumenttielokuvista on koostettu valtavasta määrästä falskeja, kuvausryhmän läsnäolon vääristämiä hetkiä, joista on saatu leikkaamalla rajattua pieniä autenttisuuden saarekkeita, joista elokuvan totuudellisuus pyritään rakentamaan.

Monille Jouko Aaltosen haastattelemille dokumentaristeille kysymys kuvaustilanteen järjestämisestä tai suoranaisestä lavastamisesta on kuitenkin – autenttisuuden vaatimukseen nähden – ristiriitaisen avoin.

Tekijöillä ei useinkaan ole mitään sitä vastaan, että henkilöitä ohjattaisiin tilanteissa hyvinkin tarkasti, annettaisiin toimintaohjeita, jopa ehdoteltaisiin repliikkejä. Kyse on enemmänkin siitä, että se aika harvoin onnistuu. Dokumenttielokuvan henkilöt eivät ole näyttelijöitä, joten näyttelemisen näkyy. (Aaltonen 2006, 170)

Olennaista ei tuntuisikaan olevan autenttisuuden tavoittelu sen itsensä vuoksi, vaan sen tuoman suuremman ilmaisuvoiman takia. Aaltosen haastattelemille elokuvantekijöille kysymys ei siis ole ennen kaikkea eettinen, vaan lähinnä esteettinen. Aiheen ympärillä käydään kuitenkin myös eettistä pohdintaa: ”Se on vaan kysymys tekijän omastatunnosta, että nämä lavastetut kohtaukset, voiko ne hyvällä omallatunnolla laittaa tuohon kokonaisuuteen, onko ne siinä mielessä totta ja kertooko se siitä asiasta sillä tavalla, että lopputulos on mielekäs”, kuten Mika Taanila asian ilmaisee. (Aaltonen 2006, 171)

4.2 Leikkaus

Alalla vallitsevan yleisen käsityksen mukaan elokuvanteon eettiset kysymykset nousevat selkeimmin esille juuri leikkausvaiheessa: ”Kyse ei ole siitä, mitä saa kuvata, vaan siitä mitä tekijä päättää näyttää tai olla näyttämättä.” (Aaltonen 2006,

193) Kuvausvaiheessa pyritään usein tallentamaan kaikki kameran edessä avautuvat tilanteet ilman suurempaa eettistä pohdiskelua, koska tiedostetaan että leikkausvaiheessa koko materiaali kuitenkin käydään perusteellisesti läpi. Vasta tällöin – elokuvan kokonaisuutta koostettaessa – voidaan hahmottaa miten elokuvan henkilöt tulevat rakentumaan suhteessa elokuvan esittämiin väitteisiin ja arvotuksiin maailmasta ja sen ilmiöistä. On selvää, että näiden kokonaisuudesta abstrahoitavien väitteiden tulkinta on täysin subjektiivista ja syvästi henkilökohtaista. Ohjaaja on usein kuvausten tullessa päätökseensä niin lähellä kuvaamiaan henkilöitä, ettei hän välttämättä osaa asettua teoksen ensi kertaa näkevän katsojan rooliin. Siksi onkin sekä esteettiseltä että eettiseltä kannalta katsottuna ensiarvoisen tärkeää, että elokuvan leikkaajan tuore näkemys materiaaliin toimii heijastuspintana ohjaajan ennakkosuunnitelmille elokuvan lopullista muotoa haettaessa.

Merkillepantavaa on myös leikkaustilanteen suhteellinen verkkaisuus verrattuna kuvausjakson tiukasti aikataulutettuun tekemiseen, jonka melskeessä eettiset kysymykset jäävät helposti syrjään. Vaikuttaisikin siltä, että kuvausjaksojen aikana työn tahtia rytmittävä kiire näyttäytyy merkittävänä esteenä ohjaajan ja henkilöiden väliselle kohtaamiselle. Juuri kiire ja käytössä olevan kuvausajan rajallisuus vaatii ohjaajaa suunnittelemaan kuvattavat kohtaukset mahdollisimman yksityiskohtaisesti, vaikka dokumentaristien painottama avoimen ja spontaanin kohtaamisen ideaali vaatisikin toteutuakseen ennen kaikkea aikaa. Leikkausvaiheessa tätä aikaa kuitenkin löytyy huomattavasti enemmän, joten elokuvanteon eettiset ongelmat on perinteisesti jätetty odottamaan kuvasjakson loppumista. Jos etiikka koskettaisi elokuvantekoa ainoastaan lopulliseen elokuvaan tulevia kuvia valittaessa, olisi ratkaisu ongelmaton. Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Väitänkin, että suurimmat toiseuden – siis toisen ihmisen – kohtaamiseen liittyvät ongelmat on jo ratkaistu, tai pikemminkin jätetty ratkaisematta leikkausvaiheeseen tultaessa. Ihmis- ja valtasuhteet ovat jo urautuneet akselilla subjekti-objekti, ja ohjaajan ennakkosuunnitelmat ovat muovanneet pohjan elokuvalle, johon henkilöihahmot ja kameran eteen marssitettu maailma on ahtautunut. Voidaankin kysyä, onko leikkaamon kynnyksen yli käveltäessä enää mahdollista puhua ”autenttisuudesta” tai ”totuudellisuudesta”, vai

ovatko nämä käsitteet vain jalolta kalskahtavaa sanahelinää, jolla ohjaaja yrittää kohottaa omaa asemaansa suhteessa maksettuja näyttelijöitä ”nukketaloissaan” ohjaaviin fiktiontekijöihin?

4.3 Käsikirjoitus

Monet Aaltosen haastattelemat dokumentaristit nostavat keskeiseksi päämääräkseen jo aiemmin käsitellyn tekoprosessin avoimuuden, ja siihen läheisesti kytkeytyvän dialogisuuden käsitteen. Prosessin avoimuutta saattaa kuitenkin rajoittaa liian tarkkaan muotoiltu fiktiomaisesta elokuvanteosta muistuttava käsikirjoitus. Käsikirjoitus asettaa lähes väistämättä henkilöiden kohtaamisen premissiksi ohjaajan näkemyksen siitä, miten henkilön odotetaan ja myös toivotaan reagoivan ollessaan kameran taltioitavana. Näin Levinasin ihanteena ollut transsendentaalisen, eli egon ja sen pyrkimykset ylittävän kohtaamisen prosessi muuttuu kaavamaiseksi valtapeliksi, jossa dokumentaristi ohjaa kuvauksen kohdetta käyttäytymään ja reagoimaan käsikirjoituksen edellyttämällä tavalla, ja kohde pyrkii puolestaan esittämään itseään niin, että saisi haluamansa äänen kuuluviin. Hyvin usein tämä ääni poikkeaa dokumentaristin äänestä ratkaisevasti, ja tasaveroinen dialogi vääristyy toisiaan refleктоivien monologiin mölinäksi.

Vaikuttaisikin ensiarvoisen tärkeältä, ettei dokumentaristilla olisi tekoprosessin aikana taakkanaan ennakkosuunnitelmissa lukkoonlyötyjä hypoteeseja. Ennakkonäkemyksen olisi syytä olla joustavia niin käsikirjoitukseen kirjoitettuja henkilöitä kuvattaessa, kuin leikkausvaiheessa teemojen artikuloituessa käytettävissä olevan materiaalin puitteissa. Mika Taanila on kertonut käsikirjoituksen kahlitsevuudesta elokuvansa RoboCup99 (Kinotar, 1999) tapauksessa: ”Asia, jonka omasta mielestä piti olla aika fleksiibeli ja spontaani, niin paperille tuli kuitenkin formuloitua kliinisemmässä ja hiotummassa muodossa kuin olisi tarvinnutkaan.” (Aaltonen 2006, 180). Taanilan kertoman mukaan valmiin elokuvan ilmaisuvoima kärsi käsikirjoituksen ja liian tarkkaan noudatettujen ennakkosuunnitelmien vaikutuksesta kuvaustilanteeseen. Hän korostaa miten tärkeää on unohtaa kuvauksissa käsikirjoitukseen luonnosteltu elokuva, ja pyrkiä tavoittamaan ”spontaani ote ja kyky reagoida paikan päällä muuttuviin tilanteisiin ja

yllätyksiin”. (Aaltonen 2006, 180)

Monille tekijöille kirjallinen, jopa kielellinen, asettuu vastustamaan elokuvallista, avointa ja spontaania maailman kohtaamista. Kieli edustaa abstraktia ja kahlitsevaa. (Aaltonen 2006, 180)

Juuri tämä kielellisen esittämisen problematisointi on leikkauskohtana eettisen ja esteettisen välillä. Tekijät katsovat, että aiheen verbalisoiminen tekee vahinkoa ennen kaikkea elokuvan estetiikalle pyrkiessään lukitsemaan merkityksenannon kielen jossain määrin lukittuihin käsitteisiin ja niiden sanakirjasta tarkistettaviin merkityksiin. Jos emme lähde mukaan poststrukturalistiseen¹¹ kielen merkityssuhteiden kyseenalaistamiseen, ja ajatteleme niin sanotun arkijärjen mukaisesti kielellä ja sen ilmauksilla olevan vakaita ja yhteisesti hyväksytyjä merkityksiä, jotka viittaavat tosiasiallisiin ilmiöihin (niin sanotusti ”merkittyihin”), voimme ajatella kielellistämisen ikään kuin kuolettavan elokuvan kerronnan ja vievän siltä sen olemuksellisen kuvilla kertomisen voiman. Eettinen leikkauskohta löytyy Emmanuel Levinasin teorioista:

Levinasin käsityksen mukaan tärkeimmät ja arvokkaimmat merkitykset eivät asu kielessä vaan sen ulkopuolella, kokemuksen ja ainutlaatuisuuden piirissä. Rakastumisen ja intohimon, kivun ja kärsimyksen elämykset eivät ole kielellisiä, eikä niiden voimaa ja merkitystä valaise tutkimus eikä analyysi. Sama mikä näkyy eettisissä yhteyksissä, tulee näkyviin myös estetiikan piirissä. (Hankamäki 2003, 125)

Levinas onkin käyttänyt käsitteitä ”sanottu” (*le dit*) ja ”sanominen” (*le dire*) ilmaisemaan eroa totuusarvoltaan selkeästi määriteltävien kielellisten ilmausten, sekä objektiivisuutta ja yksiselitteistä merkityksenantoa karttavien, olemukseltaan

¹¹ Poststrukturalismi on laaja-alainen nimitys mannermaisen filosofian ja kriittisen teorian kehityssuuntauksille, jotka ovat saaneet alkunsa Ranskassa 1960-luvulla. Käsitteenä jälkistrukturalismi on vaikea määritellä tai tiivistää. Tähän on pääasiassa kaksi syytä. Ensiksikin jälkistrukturalismin olemukseen kuuluu, että se hylkää määritelmät, jotka väittävät sisältävänsä ”totuuksia” maailmasta. Toiseksi hyvin harva filosofi on oma-aloitteisesti katsonut olevansa jälkistrukturalisti, sen sijaan he ovat saaneet nimityksen muilta.

metaforisempien ilmausten välillä, jotka eivät rajoitu pelkästään kielen alueelle.

Sanottu, eli puhuttu kieli on välittävää eli assertatiivista ja esittävää eli representatiivista. Se määrittelee ja pysäyttää kohteensa. Sanominen puolestaan on kohteensa luovaa eli performatiivista. Se etsii ilmaisua sille, mille ei ennen kielellistä ilmausta ole mitään ilmausta. Tällainen on pikemminkin metaforallista kuin esittävää. (Hankamäki 2003, 121)

Oleennaista käsitteiden vastakkaisuudessa on se, että *sanottu* ikään kuin kuolettaa kohteensa; tekee siitä jähmettyneen tulkinnan, kivistä veistetyin kuvan, joka voidaan tiivistää yksinkertaisen väitteen muotoon, ja jonka totuusehdot voidaan ongelmattomasti määrittää. *Sanominen* taas on jotain häilyvää ja merkitykseltään avointa. Se ei pyri esittämään totuuslauseita tai neutraaleja malleja maailmasta ja sen olemuksesta. Tässä mielessä yhteys dokumentaristien tuntemaan vastenmielisyyteen elokuviansa verbalisointia kohtaan on ilmeinen. Yleinen tuntemus Aaltosen haastatteleminen tekijöiden keskuudessa on, että kuvallisen kerronnan verbalisoiminen tappaa kerronnasta sen, mikä siinä on kaikkein ilmaisuvoimaisinta ja autenttisinta. Pirjo Honkasalo on kuvannut suhtautumistaan asiaan näin: ”Mä haluan tehdä elokuvia just niistä asioista joita ei voi verbaalisti sanoa.” (Aaltonen 2006, 217) Sanomisen ja sanotun ero koskettaa myös todellisuuden esittämistä ja toiseuden kohtaamista. Mikäli tekijä pyrkii johdonmukaisesti jättämään rakentamansa merkitykset avoimiksi ja monitulkintaisiksi, on tekijän näkökulman ja tulkinnan kyseenalaistaminen eettisistä syistä mielettömyyksiä, tekijän ainoastaan esitellessä mahdollisia merkityksiä ja esittämisen tapoja. Monitulkintaisuudessa ja metaforisuudessa pysyttelevä dokumentaristi ei myöskään pyri kolonialistisesti ottamaan kohdettaan haltuun, vaan kyse on ennen kaikkea merkitysten ja tekijäpositioiden intiimistä tanssista, jonka päämäärä ei ole halujen ja tavoitteiden masturbatorinen tyydyttäminen, vaan itse tanssi ja ohikiitävässä kohtaamisen hetkessä viipyminen.

5. Yhteenveto

Varmasti eettisintä mahdollista dokumenttielokuvaa olisi todellisuuden kuvaukseltaan dialoginen, tasapuolisesti eri henkilöiden ja maailmankatsomusten äänet huomioiva polyfoninen kerronta, jossa kuvauksen kohde on huomioitu yhtenä elokuvan tekijänä, eikä ainoastaan kuvattavana objektina. Elokuvan pitäisi journalismin tapaan kuvata maailmaa usealta eri kannalta samanaikaisesti ollakseen mahdollisimman totuudellinen esitys maailmasta jossa elämme. Dokumenttielokuva kuitenkin rajoittaisi ilmaisuvoimaansa, jos se pyrkisi olemaan osa journalismin kohteliaan faktuaalista traditiota. Tämä onkin dokumenttaarisuuteen pyrkivän elokuvan (ja toki muidenkin aisteille ilmenevää todellisuutta kuvaavien taiteenlajien) perusristiriita, jonka jokainen koulukunta ja yksittäinen tekijä on ratkaissut omalla tavallaan.

Vaikka olenkin tämän tutkimuksen puitteissa käsitellyt lähinnä tekijän ja kuvauksen kohteen välistä eettistä problematiikkaa, on kuitenkin syytä muistaa, että dokumentaristilla on eettisiä velvoitteita kohteensa lisäksi myös itseään ja yleisöään kohtaan. Nämä velvoitteet ovat usein yksittäisestä tilanteesta riippumatta ristiriitaisessa suhteessa tekijän velvoitteisiin kuvattavaa kohtaan, joten normatiivisen representaation etiikan muotoileminen vaikuttaa mahdottomalta. Tuntuu ajanhaaskaukselta keskittää ylenpalttista huomiota kohteen totuudellisen kuvauksen problematiikkaan, kun tiedostetaan että dokumenttielokuva on loppujen lopuksi aina totuuden ja todellisuuden tuottamista eikä sen heijastamista. Tekijän autenttisuutta kunnioittavista intentioista huolimatta myös dokumenttielokuvat ovat fiktion tapaan subjektiivista maailman luomista omista päämääristä ja arvotuksista käsin. Erona on vain se, että dokumenttielokuvien yleisö odottaa elokuvissa

esiintyvien henkilöiden olevan osa autenttista todellisuutta. Monet dokumentaristit kuitenkin katsovat, että vaikka valmis elokuva onkin aina väistämättä tekijänsä näköinen, on dokumenttielokuvan kuitenkin oltava ”mahdollisimman oikeudenmukainen tulkinta niiden kohteiden elämästä” (Aaltonen 2006, 168), kuten Virpi Suutari on muotoillut. Fiktion ja dokumentin käsitteiden rajan täydellinen häivyttäminen veisi Suutarin mukaan pohjan dokumenttielokuvalta yhtenä elokuvallisen esittämisen muotona, mikä varmasti pitää paikkansa.

Niin sanotusti ”autenttisen”, määriteltävissä olevan todellisuuden ollessa väistämättä siitä tehtävien representaatioiden ulottumattomissa, tuntuu vääjäämättömän turhalta kuluttaa aikaansa pohtimalla dokumenttielokuvan representaation etiikkaa ratkaisua vaativana ongelmana, kun pienet mutta sitäkin inhimillisemmät eettiset valinnat vaativat elokuvantekijän huomiota käytännön työn toteuttamisessa. Voisikin sanoa, että merkityksellinen eettinen pohdinta dokumenttielokuvan tekoprosessissa keskittyy analysoimaan toiseuden kohtaamista yleisinhimillisenä ilmiönä. Eettiseen kanssakäymiseen pyrkivän suhteen elokuvantekijän ja kuvauksen kohteen välillä tulisikin olla ennen kaikkea suhde kahden tasavertaisen ihmisen välillä. On kuitenkin painotettava, että elokuvantekijällä on suurempi eettinen vastuu kohteestaan, kuin kohteella elokuvantekijästä, koska elokuvantekijällä on aina kuvauspäivän päätyttyä ratkaisevasti enemmän valtaa kuin kuvauksen kohteella. Vaikka kuvattava näyttelisi itseään tai kiristäisi ohjaajaa saadakseen haluamansa *äänen* kuuluviin, ohjaaja kuitenkin viime kädessä valitsee kuvat joilla esittää tulkintansa kuvattavasta. Juuri tämä leikkauksellinen valta vaatii vastapainokseen kuvausvaiheen avoimuutta ja elokuvassa esiintyvien henkilöiden kohtaamista hetkessä, ilman liian tarkkoja ennakkosuunnitelmia. Voisi sanoa, että dokumentaristin avoimuus henkilöiden edessä saa metodin aseman. Vaikuttaa siltä, että ohjaaja on valmis luopumaan auteurin vallastaan juuri kuvaustilanteessa, jossa henkilöiden osallistumista elokuvan merkitysten rakentamiseen pidetään sekä sisällön autenttisuuden että eettisen kohtaamisen kannalta tärkeänä.

Tekijät pyrkivät eräänlaiseen vapauden ja avoimuuden ideaaliin, jossa annetaan elokuvan ikään kuin itse löytää muotonsa. Se on sitten kuitenkin

pitkälti alitajuisen, tiedostamattoman prosessin tuloksena lähtökohdan tai idean suuntainen. (Aaltonen 2006, 164)

Jouko Aaltosen haastattelema Seppo Rustanius on sanonut pitävänsä dokumenttielokuvantekoa matkana, jonka päämäärää tai lopputulosta ei voi etukäteen asettaa, koska ”muuten sä et ole uskollinen dokumenttielokuvan essentiaaliselle, sisällölliselle olemukselle, koska sehän on tutkimusta, sehän on tutkimusmatka.” (Aaltonen 2006, 160) Monet dokumenttielokuvien tekijät vertaavatkin työtänsä tieteelliseen tutkimukseen, vaikka työn päämäärät ovat usein ennen kaikkea esteettisiä, ja näkökulma aiheeseen usein intohimoisen henkilökohtainen. Vertaus on perusteltu, mikäli ajattelee dokumentaristin tutkivan ihmisyyttä itseään; sitä sanojen ja totuusväittämien ulottumattomissa olevaa ’jotakin’, ”joka minussa katsoo ihmisiä silmiin”, kuten Heikki Huttu-Hiltunen on ihmisyyden mysteeria kuvannut (*Katso ihmistä*, Illume 1999). Tiedeyhteisön tutkimuskohteista ja metodologiasta dokumentaristisen tutkimustyön erottaa kuitenkin viimeistään se, ettei dokumentaristi voi tutkia ihmisyyttä antautumatta myös itse tutkittavaksi ja ihmeteltäväksi. Eettisyys dokumenttielokuvan teossa saattaakin merkitä syvimmillään juuri tekijän antautumista. Antautumista tasavertaiseen suhteeseen kuvauksen kohteen kanssa, antautumista aiheelleen, ja sille totuudellisuuden vaatimukselle, joka nousee esiin tekoprosessin aikana. Vain antautumalla ja avaamalla autoritäärisen ohjaajankammionsa ovet voi elokuvantekijä olla valmis jakamaan henkilöihahmojensa unet ja toiveet, ja näyttämään katsojille lopulta omansa. Ainoastaan unohtamalla itsensä voi kohdata toisen hänen omassa maailmassaan.

LÄHTEET

Aaltonen, Jouko: Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. (Taideteollinen korkeakoulu/Like 2006)

Hankamäki, Jukka: Dialoginen filosofia. Teoria, metodi ja politiikka. (Yliopistopaino 2003)

Helke, Susanna: Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. (Taideteollinen korkeakoulu 2006)

WSOY Facta 2001 (WSOY 2001)

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Toiseus>

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Representaatio>

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Ontologia>

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Ego>

http://fi.wikipedia.org/wiki/Thomas_Hobbes

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Utilitarismi>

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Auteur>

<http://fi.wikipedia.org/wiki/J%C3%A4lkistrukturalismi>