

Opinnäytetyö (AMK)

Media-alan koulutusohjelma

Elokuva

2019

Joni Pietiläinen

# KUN TODELLISUUDESTA TEHDÄÄN TARINAA

– työkaluja dokumentaarisen elokuvan  
leikkaamisen haasteisiin.

Joni Pietiläinen

## KUN TODELLISUUDESTA TEHDÄÄN TARINAA

- työkaluja dokumentaarisen elokuvan leikkaamisen haasteisiin.

Dokumentaarisen elokuvakerronnan ja todellisuuden välinen suhde on aihe, josta on kirjoitettu dokumenttielokuvien varhaisista hetkistä lähtien. Aihe onkin oleellinen elokuvataiteen kentälle kokonaisuudessaan, koska elokuvan suhde todellisuuteen lienee se tärkein tekijä, joka erottaa fiktioelokuvan ja dokumenttielokuvan toisistaan. Sen lisäksi, että suhde todellisuuteen on keskeinen elokuvan muodon määrittelyssä, liittyy siihen myös tärkeä eettinen puoli. Mikäli katsoja olettaa dokumenttielokuvan olevan todenmukainen, hän voi odottaa elokuvalta taiteellisen tai viihteellisen elämyksen lisäksi myös tiedonvälityksellistä arvoa. Dokumenttielokuvaan liittyy siis yhtä aikaa lupaus todenmukaisesta kerronnasta ja riski disinformaation levittämisestä.

Tämä opinnäytetyö on tulosta siitä, kun itse sukelsin tähän lähes klassiseen aiheeseen. Näkökulmani ei kuitenkaan ole täysin teoreettinen, vaan ryhdyin tekemään tutkielmaa saadakseni selville keinoja, joiden avulla elokuvaa voi leikata muotoon, joka on uskollinen todellisudelle. Siksi opinnäytteeni eteneekin pikkuhiljaa teoreettisesta pohdinnasta kohti konkreettisia havaintoja dokumentaarisen elokuvan leikkausprosessista. Havaintoni pohjautuvat haastatteluille, jotka tein elokuvien *Sielunmetsä* (2017, ohj. Anu Kuivalainen, leik. Tuula Mehtonen) ja *Ei koskaan enää* (2018, ohj. Aino Suni, leik. Jussi Sandhu) ohjaajien ja leikkaajien kanssa.

Haastattelututkimuksen perusteella tarjoan viisi neuvoa dokumenttielokuvien leikkaajille: 1) Tee yhteistyötä ja tunnista sekä vahvuutesi että heikkoutesi, 2) Kunnioita elokuvan henkilöiden mielipiteitä, 3) Valitse siivu, jonka paljastat elokuvasi henkilöistä, 4) Älä murehdi liikaa yksityiskohdista vaan keskity asian ytimeen, ja 5) Assosioi rohkeasti. En väitä neuvojen olevan universaaleja, mutta toivon, että ne voivat täydentää dokumenttileikkaajien ”sisäistä työkalupakkia”.

### ASIASANAT:

Dokumenttielokuva, elokuvaleikkaus, tarinallistaminen

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Degree Programme in Film and Media

2019 | 29 pages

Joni Pietiläinen

## WHEN REALITY IS NARRATIVIZED

- tools for overcoming challenges in documentary film editing.

The relationship between a documentary movie and the real world is a topic that has been debated on since the early days of cinema. Indeed, the topic is an important one for the whole artform since a movie's relationship to the real world is in the key role when drawing a line between a fictional film and a documentary. Moreover, there exists an ethical aspect to the topic. If the audience assumes that a documentary movie is truthful, they might also expect it to have informational value. Therefore documentary movies simultaneously hold a promise of a truthful story and a risk of disinformation.

This thesis is a result of me diving into this classic topic. My point of view is not completely theoretical. From the beginning of my research the goal has been to find out how to edit documentaries in a way that they are respectful to the real world. For this reason, my thesis progresses from theoretical considerations towards concrete observations about the editing process. The observations are based on interviews I conducted with the directors and editors of two Finnish documentary films, *Into The Forest I Go* (2017, dir. Anu Kuivalainen, ed. Tuula Mehtonen) and *Never Again* (2018, dir. Aino Suni, ed. Jussi Sandhu).

I conclude by giving five pieces of advice to editors of documentary movies. 1) Co-operate and recognize both your strengths and weaknesses, 2) Honor the opinions of the people in your movie, 3) Decide which part you will portray of your characters, 4) Focus on the core ideas, don't worry too much about the details, and 5) Associate freely. I don't expect these pieces of advice to be universal but I do hope that they can expand the "mental toolbox" of documentary editors.

KEYWORDS:

Documentary movie, film editing, narrativization

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>5</b>
<b>2 TIEDON JA TARINAN RISTIRIITA</b>	<b>8</b>
2.1 Dokumenttielokuvan ja todellisuuden välisestä suhteesta	8
2.2 Keskeinen käsitteistö	10
<b>3 KOHTI KONKRETIAA: KAHDEN CASE-ELOKUVAN JA NIIDEN TEKIJÖIDEN ESITTELY</b>	<b>14</b>
3.1 Aineiston ja menetelmien valinta	14
3.2 Käsiteltävien elokuvien valinta	15
<b>4 VIISI HAVAINTOA DOKUMENTTIELOKUVAN LEIKKAAMISEN TAVOISTA</b>	<b>20</b>
<b>5 KÄYTÄNNÖN TEKNIKOITA FILOSOFISESTA HETTEIKÖSTÄ</b>	<b>26</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>28</b>

# 1 JOHDANTO

Pablo Picasson tiedetään sanoneen: ”Me kaikki tiedämme, että taide ei ole totuus. Taide on valhe, joka saa meidät ymmärtämään totuuden.” Näin sanoessaan Picasso kritisoi aikansa taiteilijoiden loputonta tarvetta tutkia kuvaamiaan kohteita ja pyrkiä esittämään ne sellaisina, kuin ne todellisuudessa ovat. Todellisuuden esittäminen taiteellisin keinoin on Picasson mielestä silkka mahdottomuus, sillä taide ja todellisuus, tai taide ja luonto, ovat keskenään eri asioita. Hänen mielestään taiteen kautta ei ilmaista luontoa vaan nimenomaan sitä, mitä luonto *ei* ole. (de Zayas 1923, 315-319)

Taiteen käsitteleminen valheena on vapauttavaa, sillä se tarkoittaa, että taiteella ei ole tarvetta muodollaan tai sisällöllään viitata todellisuuteen. Tähän lähestymistapaan kuitenkin liittyy kaksi ongelmaa. Ensinnäkin, lukuun ottamatta kenties täysin ei-esittävää abstraktia taidetta (Moszynska 1990, 7), taiteella väistämättäkin on viittaussuhde todellisuuteen. Myös Picasson itsensä maalaamat taideteokset pitävät sisällään viittauksia luonnolliseen maailmaan huolimatta siitä, että ne ovat kubistiseen tyyliin vääristeltyjä, sillä maalaukset esittävät ihmisiä, eläimiä, esineitä ja tapahtumia. Samoin pystymme tunnistamaan todellisia ihmisiä valokuvista, vaikka kuvat saattavat olla tietokoneilla manipuloituja, sekä tunnistamaan fiktiivisten tarinoiden sisältä todellisia paikkoja, historiallisia tapahtumia, sosiaalisia asetelmia ja muita viittauksia omaan todellisuuteemme. Toinen ongelma piilee siinä, että taiteilija ei itse voi hallita sitä, missä määrin yleisö pitää teosta todenmukaisena. Taiteilija hyvinkin voi omasta mielestään tehdä teoksen, joka on täysin irrallaan todellisuudesta, mutta yleisö saattaa tulkita teoksen toisella tavalla.

Tämä ristiriita – että taide on kykenemätön kuvaamaan todellisuutta sellaisena kuin se on ja toisaalta se ei voi olla kuvaamatta sitä – on painoarvoinen keskustelu taiteiden kentällä ylipäänsä, mutta se tuskin on yhtä keskeisessä asemassa minkään toisen taiteenlajin kohdalla kuin dokumenttielokuvan. Aiheen keskeisyyttä kuvaa muun muassa se, että journalismin ja dokumenttielokuvan välisten erojen hahmottelu on puhututtanut läpi dokumenttien historian, aina varhaisista teoreetikoista (Grierson 1932-1934) nykypäivän elokuvantekijöihin (White 2015). Vuoden 2004 televisio-ohjelmia käsitelleen Eurobarometrin (European Commission 2004, 31-33) sekä dokumenttiyleisöjä käsittelevän markkinatutkimuksen (de Rosa & Burgess 2014, 38) mukaan tiedon kerryttäminen

ja uuden oppiminen ovat yksiä niistä syistä, mitkä dokumenteissa vetoavat yleisöön. Paradoksaalisesti elokuvantekijöiden keskuudessa on eriäviä mielipiteitä siitä, millainen totuusarvo dokumentilla tulisi olla (Aaltonen 2006, 220-222; Rajala 2017, 11).

Mikäli dokumenttielokuva päättää hylätä totuudenmukaisuuden, joutuu se vaikeiden eettisten kysymysten äärelle. Esimerkiksi Walt Disney Productionsin tuottama dokumenttielokuva *Valkea Pohjola* (*White Wilderness* 1958, ohj. James Algar) teki näin ja levitti myyttiä siitä, että lemminit eli sopulit (eng. lemming) seuraavat toisiaan niin ajattelemattomasti ja vimmaisesti, että syöksyvät lajitoveriensä perässä vaikka kallion reunalta mereen ja aiheuttavat näin joukkoitsemurhan. Kyseisen elokuvan myötä onkin syntynyt laajalti tunnettu vertauskuva, jonka mukaan ihminen voi olla sopulin kaltainen seuratessaan sokeasti esimerkiksi ihmisjoukkoa, poliittista aatetta tai muuta massailmiötä huolimatta sen tuhoisista vaikutuksista. Ottamatta kantaa siihen, toimivatko ihmiset toisinaan mainitulla tavalla, tutkimusten valossa vertauskuvalla ei ole totuus pohjaa sopulien käyttäytymiseen. Vaikka muuttoliikkeen aikana joitain yksilöitä saattaa menehtyä esimerkiksi järvien ylitysten yhteydessä, ei elokuvassa sepitettyä joukkoitsemurhaa ole koskaan todistettu. Kyseinen myytti kuitenkin levisi laajalle dokumentaarisen elokuvan argumentaatiovoiman vuoksi, sillä elokuvassa *näytetään*, kuinka kymmenet sopulit ryntäävät alas kalliolta. Todellisuudessa kyse ei kuitenkaan ollut ryntäämisestä, vaan kohtauksen eläimet olivat pakotettuja syöksymään tuhoonsa kuvausryhmän työntäessä niitä alas kallion kielekkeeltä kameroiden käydessä. (Encyclopedia Britannica 1, Tieteen kuvalehti 2013)

Mikäli taas asetamme dokumenttielokuvan kriteeriksi absoluuttisen totuuden kertomisen, joudumme toisen haasteen äärelle, nimittäin totuuden määrittämisen ja erityisesti totuuden *tietämisen*. Vaikka arkikeskustelussa saattaa tuntua helpolta erottaa valehtelu ja totuuden kertominen toisistaan, on tiedon luonne sekä ihmisen kyky (tai rajallisuus) tietää asioita todeksi yksi filosofian tutkimusalan keskeisimpiä osa-alueita. Perinteinen tiedon määritelmä juontaa juurensa Platoniin ja yleensä muotoillaan ”oikeutetuksi tosi uskemukseksi” (Encyclopedia Britannica 2). Postmodernit ajattelijat kuten Jacques Derrida ovat kuitenkin osoittaneet tällaisen tiedon määritelmän kipupisteitä. Derrida argumentoi, että totuus maailmasta ei olekaan yksioikoinen vaan se on riippuvainen siitä, mistä näkökulmista ihmiset katsovat ja käsittelevät asioita. Todellisuutta myös luodaan kielen kautta, sillä meillä on kyky luoda kielen kautta symboleja, jotka voivat viitata toisiinsa (ja luoda näin eheän rakennelman) ilman, että ne viittaavat lainkaan todelliseen maailmaan. (Butler 2002, 16-21)

Dokumenttielokuvat kuitenkin ovat onnistuneet tasapainoilemaan kuvailemani ristiriidan kanssa jo noin vuosisadan verran. Tämän opinnäytteen tarkoituksena onkin nostaa esiin työkaluja, joita elokuvantekijät voivat hyödyntää leikatessa henkilökeskeistä dokumenttielokuvaa sellaiseen muotoon, jonka tarina on uskollinen todellisuudelle. Esiin nostamani työkalut perustuvat haastatteluille, jotka tein elokuvien *Sielunmetsä* (2017, ohj. Anu Kuivalainen, leik. Tuula Mehtonen) ja *Ei koskaan enää* (2018, ohj. Aino Suni, leik. Jussi Sandhu) ohjaajien ja leikkaajien kanssa. Tekemäni havainnot eivät kuitenkaan ole mekaanisia tai prosessinomaisia työvaiheita saati tietokoneohjelmien kaltaisia teknisiä apuvälineitä vaan ennemminkin erilaisia tapoja katsoa ja valikoida kuvattua materiaalia. Yksinkertaisia niksejä tämä opinnäytetyö ei tarjoa.

Tutkielmani rakentuu kahdesta toisiaan tukevasta osasta. Aluksi pohdin dokumenttielokuvan ja todellisuuden välistä suhdetta teoreettisesta näkökulmasta. Pohdintani tukena olen käyttänyt muun muassa elokuvatutkimuksen ajankohtaista kirjallisuutta sekä filosofisia tietoteorioita. Tämän jälkeen käsittelen tekemääni haastattelututkimusta ja lähestyn konkretian tasoa eli elokuvan leikkaamista.

Olen rajannut tutkielman ulkopuolelle koko leikkausvaihetta edeltäneen elokuvantekoprosessin pitääkseni aiheen jossain määrin rajattuna. Oletan silti todellisuuden ja elokuvallisen tarinan välisen suhteen olevan tekijöiden mielessä myös kuvaus- ja esituotantovaiheissa. Samoin olen rajannut käsittelemäni dokumenttielokuvien lajit henkilökeskeisiin dokumentteihin, sillä oletan erilaisten dokumenttielokuvien genrejen vaativan erilaisia lähestymistapoja todellisuuden käsittelemiseen ja kaikkien eri lajityyppien käsittely olisi laajentanut tämän tutkielman skaalaa mahdottomaksi.

Rajauksista huolimatta aihe on laaja ja vaikeaselkoinen. Toivonkin, että tätä tutkielmaa luetaan yhtenä ikkunana todellisuuden ja dokumentaarisen elokuvakerronnan väliseen problematiikkaan eikä pyrkimyksenä käsittelemään sitä kaikenkattavasti.

## 2 TIEDON JA TARINAN RISTIRIITA

### 2.1 Dokumenttielokuvan ja todellisuuden välisestä suhteesta

Dokumenttielokuvan ja todellisuuden välinen suhde on paljon käsitelty aihe elokuvatu-  
kimuksen kentällä. Se on myös aihe, jonka lopputulemasta ei ole yksimielisyyttä.

Dokumenttielokuvan historian varhaisessa vaiheessa dokumentteja pidettiin ny-  
kyistä(kin) enemmän neutraaleina, objektiivisina ikkunoina todellisuuteen. Tämä johtuu  
siitä, että ensin valokuvan ja myöhemmin elokuvan koettiin olevan todenmukainen talti-  
ointi tai todiste siitä, että jotakin on tapahtunut. Se, että elokuvaa on alusta alkaen käy-  
tetty apuvälineenä muun muassa etnografien, fysiologien ja muiden tutkijoiden työssä ja  
myöhemmin myös yhteiskuntatieteissä, edesauttoi tämän näkemyksen yleistymistä.  
(Aaltonen 2006, 27-29)

Nykyäänä dokumenttielokuvien ja todellisuuden välisen suhteen ymmärretään olevan  
monimutkaisempi. Viimeistään toisen maailmansodan jälkeen elokuvateoreetikoiden li-  
säksi myös laajempi yleisö havahtui siihen, että dokumentaarisetkin elokuvat voivat vää-  
ristellä totuutta jos tekijät päättävät käyttää materiaalia propagandistisesti (Ussing &  
Abildgaard 2018; Sedergren & Kippola 2009, 358-419; Wagner 1998, 9-11). Uskon kui-  
tenkin, että useimmat dokumentaristit pyrkivät kerrontaan, joka vastaa heidän omaa sen  
hetkistä näkemystään todellisuudesta, ja tiedostettu valehtelu on vain harvinainen, ää-  
rimmäinen poikkeustapaus.

Tiedonvälityksen näkökulmasta dokumentin tekemiseen kuuluu samoja ongelmia, kuin  
kaikessa muussakin viestinnässä. Yksi keskeinen haaste piilee siinä, että ihmiset pitävät  
tietona erilaisia asioita. Ainakin osittain tästä syystä muun muassa dokumentit ufoista ja  
salaliittoteorioista ovat suhteellisen yleisiä (Goggin 2019), vaikka ne voivatkin sisältää  
väitteitä, joille ei löydy vankkaa todistusaineistoa. Samoin polemiikkia herättävät aiheet,  
kuten rokotteiden väitetyt vaikutukset autismiin elokuvassa *Vaxxed: From Cover-Up to  
Catastrophe* (2016, ohj. Andrew Wakefield), saattavat tulla dokumenteissa käsitellyiksi  
tavalla, joka on tieteellistä näyttöä vastaan (Jack 2016). Myös tieteellisesti orientoitunut  
dokumentaristi voi erehtyä. Tieteellisen toiminnan mittaamista tutkiva Samuel Arbesman  
on esittänyt teorian, jonka mukaan kaikella oppimammalle tiedolla, mukaan lukien tie-  
teellisellä tiedolla, on puoliintumisaika (eng. *half-life of facts*), millä hän karkeasti ottaen

tarkoittaa sitä, että yleensä muutamassa vuosikymmenessä puolet “tietämistämme” asioista on joko todettu virheellisiksi tai turhiksi (Arbesman 2012).

Todellisuuden ja siitä kertomisen välinen problematiikka on elokuvantekijöille tuttu aihe, mistä kertoo muun muassa se, että aihe nostetaan usein esille dokumenttielokuvien tekemistä käsittelevässä kirjallisuudessa. Esimerkiksi väitöskirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* (2006) – jota lienee perusteltua pitää yhtenä suomalaisena dokumentaarisen elokuvan perusteoksena – dokumentaristi ja elokuvateoreetikko Jouko Aaltonen neuvoo elokuvantekijöitä kiinnittämään huomiota todellisuusaspektin ja esittämisaspektin väliseen eroon. Todellisuusaspektilla hän tarkoittaa tekijän suhdetta ympäröivään maailmaan ja kaikkia niitä keinoja, joilla sitä voi havainnoida ja tutkia sekä kuinka siihen voi vaikuttaa. Esittämisaspektilla hän puolestaan tarkoittaa tekijän suhdetta katsojaan sekä kaikkia niitä esteettisiä ja retorisia keinoja, joilla katsojiin on mahdollista vaikuttaa. (Aaltonen 2006, 21-22) Onkin syytä olettaa, että useimmat dokumentaristisen elokuvan kentällä työskentelevät elokuvantekijät ovat nykypäivänä vähintään tutustuneet teorioihin, jotka käsittelevät todellisuuden havainnoinnin ja sen esittämisen välistä suhdetta.

Elokuvyyleisön näkökulmasta oma uskomukseni on, että sekä elokuvan manipulaation keinot ja dokumentaristien tiedonvälittämisen haasteet ovat enemmistölle vähintään pinnallisesti tuttuja. Silti, hieman ristiriitaisesti, valtakulttuurissa yhä pidetään dokumenttielokuvaa uskottavana tiedonvälityksen välineenä. Oletustani tukee kaksi jo johdannossa esittelemääni tutkimusta (European Commission 2004, 31-33; de Rosa & Burgess 2014, 38), mutta pääasiassa se on muodostunut selkeästi osoitettavien lähteiden sijaan useiden pienten vihjeiden summasta. Esimerkiksi Turun pääkirjastossa dokumenttielokuvat ovat sijoitettu tietokirjojen joukkoon elokuvahyllyn sijaan (tarkistettu 23.6.2019), mikä mielestäni korostaa dokumenttielokuvien tiedonvälityksellistä puolta sen elokuvallisuuden ylitse. Tyypillisesti myös yleiset tieto- ja sanakirjat yhä määrittelevät dokumentit todenmukaisuuden kautta, esimerkiksi “faktuaalisen raportin kertomiseksi tietystä aiheesta hyödyntäen kuvia tai haastatteluita ihmisistä ja oikeista tapahtumista” (eng. *Using pictures or interviews with people involved in real events to provide a factual report on a particular subject*) (Lexico.com 1).

Hämmäntynyt suhtautuminen dokumenttielokuvien ja todellisuuden väliseen suhteeseen johtunee yksinkertaisesti siitä, että aihe todellakin on hyvin monimutkainen. Silti, mikäli

katsoja kuitenkin olettaa elokuvilla olevan korkea totuusarvo, on elokuvantekijän ja katsojan välillä selkeä kommunikaatio-ongelma, johon elokuvantekijöiden toivoisi puuttuvan.

## 2.2 Keskeinen käsitteistö

**Dokumenttielokuva** on määritelty elokuvatutkimuksen historian aikana monin eri tavoin (ks. esim. Aaltonen 2011, 19-20) eikä yhtä yksimielistä määritelmää ole tänä päivänä olemassa. Yhdeltä kantilta katsottuna dokumenttielokuvat voivat olla tyyliltään hyvin monenlaisia, joten kaikenkattavan määritelmän olisi oltava riittävän laaja, jotta se pystyisi käsittämään kaikki sen eri ilmenemismuodot. Toisaalta dokumenttielokuvan monet eri muodot saattavat muistuttaa läheisesti joko journalismia tai fiktioelokuvaa, ja mikäli dokumentti halutaan määritellä omaksi erilliseksi elokuvan muodokseen, tällöin liian laavat määritelmät kääntyvätkin sitä vastaan.

Jouko Aaltonen myöntää rajan fiktion ja dokumentin välillä aina olleen veteen piirretty viiva, ja hänen mukaansa samankaltaisia ajatuksia ovat esittäneet myös ohjaajat Jean-Luc Godard (jonka mielestä puhtainkin dokumentti on fiktiota), Aleksander Sokurov (joka kieltäytyy jaottelemasta omia elokuviaan dokumentteihin ja fiktioihin) sekä Trinh-T Minh-ha (jonka mukaan ei ole sellaista asiaa kuin dokumenttielokuva) (Aaltonen 2006, 32-34, 39-40). Toiset elokuvantekijät puolestaan näkevät asian lähes päinvastaisena: Alex Gibney, Laura Poitras ja Marc Silver keskustelivat vuonna 2015 Sundance elokuvafestivaalin järjestämässä paneelissa elokuvien ja journalismin välisestä suhteesta, ja kaikki omalla tavallaan kertoivat, kuinka heidän dokumenttien tekemisen taustalla on journalistinen, tiedonvälityksellinen pohjavire (White 2015). Pidän näkemyksiä lähes päinvastaisina siitä syystä, koska mielestäni fiktio ja journalismi ovat perusidealtaan hyvin erilaisia: ensin mainittu on tekijöidensä mielikuvituksen tuotetta ja jälkimmäinen pyrkii uutisoimaan maailman konkreettisista tapahtumista. Dokumenttielokuvat sijoittuvat siis kiehtovalla mutta ei täysin ongelmattomalla tavalla jonnekin kahden ääripään väliin.

Itselleni kaikista puhuttelevimman dokumenttielokuvan määritelmän ovat kirjoittaneet Jari Sedergren ja Ilkka Kippola. Kenties määritelmä tuntuu niin osuvalta siksi, koska kyseessä ei tiukasti katsoen ole määritelmä lainkaan vaan ennemminkin asteikko. Sedergren ja Kippola toteavat, että elokuvalla ei ole olemassa päteviä todellisuus- tai luovuusmittareita vaan dokumentaarisuus syntyy kolmesta tekijästä elokuvan tekoprosessissa. Ensinnäkin kyse on dokumentaristin luovasta työstä, jossa ohjaaja valitsee,

järjestää ja suunnittelee otoksensa (ja äänensä), jotka editoidaan ja käsitellään kulloisenkin tarpeen mukaan. Kaikissa näissä luovuuden käytön tilanteissa “todellisuutta” muunnellaan. Toiseksi on kyse siitä, että dokumentaristi käsittelee juurikin todellisuutta: hän pyrkii nimensä mukaisesti jollakin tavalla dokumentoimaan eli tallentamaan sitä, mikä on todellista. Kolmanneksi tekijäksi he mainitsevat itse valmiin dokumenttielokuvan suhteen todellisuuteen. (Sedergren & Kippola 2009, 18-22) Viimeisen tekijän tulkitsen tarkoittavan sitä, että myös sillä on vaikutusta elokuvan dokumentaarisuuteen, millaisessa valossa *yleisö* näkee dokumentin sen julkaisuhetkellä tai tänä päivänä. Sedergrenin ja Kippolan määritelmän pohjalta minulle herää ajatus, jonka mukaan elokuva ei binäärisesti joko ole tai ole olematta dokumentti; sen sijaan *dokumentaarisuus* on elementti kaikkien elokuvien sisällä, jota eri elokuvissa kuitenkin voi olla eri määrä.

Vaikka dokumenttielokuvalla löytyykin lukuisia erilaisia määritelmiä, en halua problematisoida käsitettä liikaa. Mikäli Sedergrenin ja Kippolan tapa lähestyä dokumentaarisuutta vaikuttaa liian monimutkaiselta ja epämääräiseltä, nähdäkseni sanakirjamääritelmä “aidossa ympäristössä, ilman lavasteita ja ammattinäyttelijöitä toteutettu elokuva, joka tallentaa tapahtumia mahdollisimman todenmukaisesti” (Facta-tietosanakirja 2006, 124) on hyvä yleiskuvaus useimmista dokumenttielokuvista. Mikäli taas halutaan korostaa elokuvakerronnan luovaa puolta, voi aivan yhtä hyvin käyttää Griersonin tunnettua määritelmää, jonka mukaan dokumenttielokuvan tekeminen on “todellisuuden luovaa käsittelemistä” (eng. *creative treatment of actuality*) (Grierson 1932-1934, mm. Kohtamäki 2001, 6 mukaan).

Jokainen mainitsemani dokumenttielokuvan määritelmä viittaa **todellisuuteen** tai todenmukaisuuteen, jotka tulkitsen tämän opinnäytetyön yhteydessä tarkoittavan samaa asiaa. Läheinen käsite **totuus** mielestäni tarkoittaa väitettä, joka vastaa todellisuutta. Elokuvien tekemistä käsittelevässä opinnäytetyössä niinkin suuresta asiasta kuin todellisuudesta kirjoittaminen saattaa vaikuttaa mahtailevalta, mutta koen sen silti välttämättömäksi, sillä uskon dokumenttielokuvan ja todellisuuden välillä olevan yhteys, vaikka sen luonteen osoittaminen tarkasti onkin haastavaa. Todellisuuskin on lopulta hyvin arkinen asia: olemmehan itsekkin ihmisinä osa sitä ja oma arkikokemuksemme perustuu vuorovaikutukseen todellisuuden kanssa. En siis koe tässä tapauksessa tarpeelliseksi syventyä ontologisiin pohdintoihin todellisuuden luonteesta vaan turvaudun sanakirjan määritelmään: “[Todellisuus on] olemassaoloa, joka on kiistatonta, riippumatonta tai objektiivista, eikä ihmisen päätösten tai sopimusten alaista” (eng. *Existence that is absolute, self-sufficient, or objective, and not subject to human decisions or conventions*)

(Lexico.com 2). Toisaalta, kommentoidakseni kyseistä määritelmää, myös ihmisten kyky ajatella on itsessään osa todellisuutta, vaikka ajattelumme johtopäätökset usein ovatkin virheellisiä.

**Tieto** tai tietäminen on sukulaiskäsite todellisuuden kanssa. Tiedolla tarkoitan niitä käsityksiämme todellisuudesta, joista voimme olla varmoja. Koko tutkielmani aihe kumpuaa pääosin siitä ongelmasta, että on hyvin vaikea sanoa, kuinka monesta käsityksestämme lopulta voimme olla täysin varmoja. Pidän hyödyllisenä ymmärtää kaksi lähestymistapaa tietämistä kohtaan. Vertailin jo johdantoluvussa platonilaisen ja postmodernin ajattelun eroja tiedon luonteeseen liittyen, mutta yleisemmällä tasolla muotoilisin eron essentiaalististen ja relativististen käsityksen väliseksi. Kärjistäen sanottuna essentiaalistit uskovat, että kaikilla asioilla tässä todellisuudessamme on jokin perimmäinen olemus, joka ei voi muuttua (Tieteen termipankki 1). Siispä tietäminen tarkoittaa tämän olemuksen oppimista. Relativistit puolestaan uskovat, että täysin yksiselitteistä tietoa ei ole olemassa: on vain mielipiteitä ja näkökulmia, joita omaksumme muun muassa siitä kulttuurista, jossa asumme (Tieteen termipankki 2). Totean heti tämän kahtiajaon tehtyäni, että tiedon luonnetta pohtivat filosofit harvoin nojaavat äärimmäisesti essentialismin tai relativismin puoleen. Relativismissa on yleensä kyse ensinnäkin pyrkimyksestä suhteuttaa yksittäiset väitteemme, uskomuksemme ja mielipiteemme laajemmin muihin käsityksiimme maailmasta, ja toiseksi uskomuksesta siihen, että omat käsityksemme maailmasta eivät ole kritiikittömästi parempia toisten eroavista käsityksistä. Vastavuoroisesti essentialistinen pohdinta jonkin asian olemuksesta ei tarkoita, etteikö samalla voisi hyväksyä oman ajattelunsa subjektiivisuutta.

Vaikka tiedon luonne onkin epäselvä, on sen käsitteellistäminen nähdäkseni välttämättömyyttä tutkielmani aiheen kannalta. Esittelemäni kahtiajako essentialistisen ja relativistisen näkökulman välillä on kärjistetty eikä tietenkään kata kuin pienen siivun tiedon filosofian suuntauksista, mutta mielestäni se havainnollistaa hyvin, kuinka mielipiteet siitä, mitä tietäminen ylipäänsä tarkoittaa, voi vaihdella radikaalisti. Dokumenttielokuvien yhteydessä erilaiset käsityksemme tietämisen luonteesta vaikuttavat sekä siihen, mitä elokuvantekijät pyrkivät elokuvillaan kertomaan, sekä siihen, mitä katsojat haluavat saada irti elokuvakokemuksestaan.

**Tarinalla** tarkoitan tässä opinnäytteessä kokonaisu mielikuvaa, joka syntyy kolmesta asiasta: niistä tapahtumista, jotka elokuvassa kerrotaan; siitä järjestyksestä, jossa ne esitetään; sekä niistä retorisisista keinoista, jotka luovat vaikutelman tapahtumien syy–seu-

raussuhteista. Koska dokumenttielokuva rakennetaan todellisuutta käsittelevän materiaalin avulla, väitän, että dokumentaristit **tarinallistavat** todellisuutta leikatessaan materiaalista elokuvaa. Tarinallistamisella tarkoitan esimerkiksi kokemuksen tai tapahtuman esittämistä tarinan muodossa (Lexico.com 3). Tarinallistaminen herättää minussa ristiriitaisia tunteita todellisuuden käsittelemisen tapana. Yleisöllä (ja kenties tekijälläkin) on usein dramaturgisia tai muita elämyksellisiä odotuksia elokuvallisia tarinoita kohtaan, jotka eivät välttämättä vastaa todellisuutta. Toisaalta, ainakin omien määritelmäni viitekehyksessä, elokuvalla on pakko olla jonkinlainen muoto ja järjestys ja siksi myös tarina.

Sivuhuomautuksena mainittakoon, että hyvinkin voisi argumentoida, että meistä jokainen tarinallistaa omaa elämäänsä yrittäessään ymmärtää sitä, jolloin tarinallistaminen on välttämätön prosessi ainakin suurten kokonaisuuksien ymmärtämisen kannalta. En siis sulje pois sitä mahdollisuutta, että tarinallistaminen saattaa olla elokuvaleikkaajan tekemien valintojen lisäksi myös prosessi katsojan mielessä. Kirjallisuudentutkimuksessa tällaisia ajatuksia ollaan esitettykin, toki elokuvan katsomisen sijaan lukemiseen liittyen (Fludernik 2005, 24-25). Tämän opinnäytetyön sisällä keskityn kuitenkin siihen tarinallistamisen osa-alueeseen, että luodessaan muodon elokuvalleen, elokuvantekijät ohjaavat katsojan ajattelua. Elokuvan tapahtumat ovat siis jo kertaalleen tarinallistettu katsojan puolesta.

Lopuksi, **henkilökeskeisyydellä** tarkoitan dokumenttielokuvassa sitä, että elokuva pyrkii tuomaan esille yhden tai useamman henkilön omia ajatuksia mielellään heidän omia sanojaan käyttäen. Tämä eroaa esimerkiksi siitä, että elokuvassa pyrittäisiin tiedottamaan tai väittelemään jostain yhteiskunnallisesta aiheesta kuten reportaaseissa tai essee-elokuvissa saatetaan tehdä, tai kertomaan menneistä tapahtumista historiallisen dokumenttielokuvan tavoin, tai henkilökohtaisen dokumenttielokuvan keinoin antamaan puheenvuoro yksinomaan elokuvan tekijälle. Henkilökeskeisyydellä tarkoitan siis dokumenttielokuvan lajityyppiä, joka läheisesti muistuttaa henkilökuvaelokuvaa. (Aaltonen 2011, 20-25) En kuitenkaan halunnut käyttää sanaa henkilökuva siksi, koska elokuvan henkilöiden kautta voidaan käsitellä myös suuria, esimerkiksi yhteiskunnallisia aiheita, ja koen siksi elokuvan näkökulman ulottuvan laajemmallekin kuin yhden ihmisen kuvaukseen. Lisäksi pidän henkilökuvaa siinäkin mielessä vääränä sanana, koska yhdessä elokuvassa saattaa olla useampiakin henkilöitä ja silti täyttää useimmat henkilökuvaelokuvan tunnusmerkit. Näistä syistä päädyin käyttämään sanaparia henkilökeskeinen dokumenttielokuva.

## 3 KOHTI KONKRETIAA: KAHDEN CASE-ELOKUVAN JA NIIDEN TEKIJÖIDEN ESITTELY

### 3.1 Aineiston ja menetelmien valinta

Koska tämän tutkielman tarkoitus on etsiä ja “paljastaa” käytännönläheisiä työkaluja dokumenttielokuvan leikkaamiseen, päätin lähestyä tutkimukseni menetelmiä ottamalla mallia Jouko Aaltosen väitöskirjasta *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa*, jossa hän on onnistuneesti nostanut esille ammattimaisten dokumentaristien ajatusprosesseja ja menetelmiä. Aaltosen aineistona toimi puolistrukturoituja teemahaastatteluita kymmenen eri dokumenttielokuvaohjaajan tai tekijäparin kanssa koskien kahta elokuvaa kultakin (Aaltonen 2006, 15-20).

Jouduin tekemään joitain menetelmällisiä muutoksia omaa tutkielmaani varten. Kaikkein selvin ero on se, että skaalasin aineiston määrän huomattavasti pienemmäksi. Olen tehnyt yhteensä kolme haastattelua: yhden parihaastattelun, johon osallistui elokuvan *Sielunmetsä* (2017, ohj. Anu Kuivalainen) ohjaaja ja leikkaaja, Anu Kuivalainen ja Tuula Mehtonen, sekä kaksi yksittäishaastattelua *Ei koskaan enää* (2018, ohj. Aino Suni) -elokuvan ohjaajan Aino Sunin sekä leikkaajan Jussi Sandhun kanssa. Haastattelin siis sekä ohjaajaa että leikkaajaa kummastakin elokuvasta. Kaikissa haastatteluissa käsitelimme vain edellä mainitsemiani elokuvia, mikä poikkeaa Aaltosen kahden elokuvan käsittelystä haastateltavaa kohden.

Koska aineistoni on määrällisesti suppea, en lähtökohtaisestikaan ole ottanut pyrkimykseni löytää universaaleja neuvoja dokumenttielokuvan leikkaamisesta. Sen sijaan toivon pystyväni tekemään joitain havaintoja, jotka voivat joissain tilanteissa ohjata leikkaajan ajattelua tai työnkulkua hedelmälliseen suuntaan. Pyrin siis niin sanotusti laajentamaan leikkaajan “sisäistä työkalupakkia”.

Toinen ero Aaltosen ja oman menetelmäni välillä on se, että siinä missä Aaltonen haastatteli ohjaajia, halusin itse haastatteluihin mukaan myös leikkaajia. Leikkaus on keskeinen työvaihe sen kannalta, millaisen muodon valmis elokuva lopulta saa. Elokuva-alalla liikkuukin sanonta, jonka mukaan elokuva kirjoitetaan kolmeen kertaan: ensin käsikirjoittajan toimesta, toisen kerran kuvatessa, ja kolmannen kerran leikkauspöydällä (esim.

Swinson, 2015). Koska tässä viimeisessä kirjoituskerrassa syntyy se versio, jonka katsoja lopulta näkee, ja kiinnostukseni kohteena on todellisuudesta kertominen katsojalle, koin juuri leikkauspöydällä tehtävät valinnat aiheen kannalta kaikkein kiinnostavimmiksi. Halusin siis haastatella leikkaajia ja ohjaajia siitä syystä, koska he ovat pääasiassa vastuussa leikkausvaiheessa tehtävistä valinnoista.

Leikkaajien tekniikat ja ajatusprosessit ovat kiinnostavia siksi, koska toisin kuin ohjaajat, leikkaajat näkevät kuvatun materiaalin tuorein silmin. He eivät ole ohjaajien tavoin kamppailleet elokuvan aiheiden kanssa yhtä pitkällisesti ja juurruttaneet vahvoja mielipiteitä siitä, mikä elokuvassa on se sisimmäinen totuus, joka tulisi tuoda esiin. Tämän etäisyyden ansiosta leikkaajat usein myös osaavat paremmin sanoa, kuinka kyseinen viesti tulisi välittää, jotta se olisi ymmärrettävä mahdollisimman monelle. (D'Antonio 1998, 253-255)

Aaltosen tavoin toteutin omat haastatteluni puolistrukturoidulla tyylillä. Puolistrukturoidut haastattelut asettuvat kahden ääripään väliin. Yhdessä päässä ovat täysin strukturoidut haastattelut, joissa jokaiselle informantille esitetään tarkalleen samat kysymykset samassa järjestyksessä pyrkimyksenä hälventää tutkijan vaikutus haastattelutilanteesta. Toisessa päässä puolestaan ovat strukturoimattomat eli avoimet haastattelut, joissa haastattelija ei periaatteessa edes päättää haastattelun aihepiirejä vaan antaa sen edetä keskustelunomaisesti haastateltavan johdattelemaan suuntaan. Puolistrukturoiduista haastatteluista tunnetuin on teemahaastattelu, jossa haastattelija päättää käsittelemänsä teemat, mutta kysymysten tarkka muotoilu ja järjestys voivat vaihdella. Teemahaastatteluissa korostuu vuorovaikutuksellisuus, mutta ne ovat silti haastattelijan ennalta suunnittelemissa tilanteissa, joissa tähdätään luotettavaan informaatioon. (Ruusuvuori & Tiittula 2005, 11-12, 72-73) Koin puolistrukturoidun haastattelutavan sopivaksi tähän tutkielmaan, sillä minulla oli jo ennen haastattelujen aloittamista mielessäni selkeä teema, josta halusin kerätä tietoa, mutta toisaalta olin aikeissa haastatella asiantuntija-ammassa olevia ihmisiä, ja tiukkaan rajattu kysymysrunko ei antaisi minulle tilaa pyytää lisäselvennystä sellaisista yksityiskohdista, joita en etukäteen olisi osannut ennakoita.

### 3.2 Käsiteltävien elokuvien valinta

Päädyn haastattelemaan juuri Kuivalaista, Mehtosta, Sunia ja Sandhua kolmesta eri syystä. Ensinnäkin halusin haastatella tekijöitä nimenomaan henkilökeskeisten doku-

menttien takana. Tämän rajauksen tein siitä syystä, että saisin eri haastatteluissa käsiteltyä keskenään samankaltaisia aiheita ja ammennettua niistä runsaammin tietoa ja erilaisia näkökulmia. Toinen syy on hyvin käytännönläheinen: nämä kyseiset haastateltavat vastasivat haastattelupyyntöni myönteisesti.

Kolmas ja tutkimusaiheeni kannalta merkittävin syy on se, että halusin haastatella tekijöitä sellaisten elokuvien takana, jotka vaikuttivat omasta mielestäni todellisuuden tarinallistamisen kannalta uskottavilta. Pyrkimyksenihän on ollut alusta alkaen löytää tekniikoita nimenomaan tällaisten elokuvien tekemiseen. Ymmärrän, että tämä on hyvin subjektiivinen tapa valita haastateltavia, mutta toisaalta en myöskään nähnyt mielekkääksi kerätä aineistoa elokuvista, joissa väitetään todellisuudesta asioita, joiden paikkaansa-pitävyyttä epäilin.

Tuskin on olemassa ainoatakaan dokumenttielokuvaa, jonka mediakriittinen katsoja uskoisi täysin todeksi. Toisaalta myös täysin ilmeistä disinformaatiota levittävät elokuvat ovat dokumentaaristen elokuvien marginaalissa. Useimmat dokumenttielokuvat asettuvat siis harmaalle alueelle: niiden sanoma on kenties uskottava (ainakin ihmisille, jotka eivät ole aiheen asiantuntijoita tai joilla ei ole aiheesta henkilökohtaista kokemusta), mutta toisaalta on vaikea osoittaa, mitkä osat elokuvasta tarkalleen pohjautuvat todistettavissa olevaan faktuaaliseen tietoon ja mitkä ovat kenties elokuvan henkilöiden tai tekijöiden mielipiteiden tai aatteiden värittämiä.

Valitessani käsiteltäviä elokuvia pyrin kiinnittämään huomiota siihen, pystytäänkö elokuvassa käsittelemään sen aiheita ilman, että katsojana koen epätietoisuuden aiheuttamia vaivaannuttavia tunteita. Esimerkiksi muotiteollisuuden kulisseja käsittelevässä *The True Cost* –elokuvassa (2015, ohj. Andrew Morgan) pyritään osoittamaan, kuinka vaatteiden nopea tuotanto ja lyhyt elinikä on tuhoisaa monin eri tavoin. Käytännössä elokuva koostuu erilaisten haitallisten vaikutusten esiin nostamisesta, jotka yhdessä maalaavat vaateteollisuudesta synkän kuvan. Eräessä elokuvan kohtauksessa annetaan puheenvuoro tohtori Pritpal Singhille, joka kertoo peltojen myrkyttämisen torjunta-aineilla aiheuttavan henkistä ja fyysistä vammaisuutta lapsissa. Väitteen tekee uskottavaksi se, että sen sanoo asiantuntija ja elokuvassa myös näytetään vammaisia lapsia. Silti, koska väitteen arviointi vaatii syvällistä ja spesifiä tietoa, jota minulla tai keskivertokatsojalla ei ole (eikä tällaista tietoa elokuvassakaan tarkemmin avata), katsojan on mahdotonta tietää, pitääkö se todella paikkaansa. Mikäli väitettä ei pysähdy miettimään, se helposti herättää tunteellisen reaktion ja halun uskoa sen todenperäisyyteen sellaisessa katsojassa, joka haluaa olla heikompiensa puolella. Onhan suuryritysten aiheuttama lasten kärsimys

ja kuolema köyhissä maissa vetoava tarina. Siispä elokuvan kohtaaminen jätti minut ristiriitaisien tunteiden valtaan: minulla oli vahva tuntemus siitä, että suurta vääryyttä on tapahtunut, mutta toisaalta tunne perustui lopulta melko epävarman tiedon varaan.

Mainittakoon vielä, että en tällä kritiikilläni halua lainkaan ottaa kantaa vaateteollisuuden haitallisuuteen liittyen, vaan selkeyttää sitä, minkä tyyppiset elementit koin todellisuuden tarinallistamisen kannalta ongelmallisiksi valitessani tutkielmani aineistoa. En myöskään halua yksilöidä *The True Cost* –elokuvaa, vaan päinvastoin pidän mainitsemaani kohtauksista hyvin yleisenä esimerkkinä dokumentaarisen kohtauksen rakenteesta. On hyvin yleistä, että elokuvantekijät ovat haastatelleet ihmistä, joka oletettavasti tietävät valitusta aiheesta katsojaa enemmän, ja joka kohtauksessa kertoo väitteen, jonka katsojan odotetaan hyväksyvän. Koen tällaisen kerrontatavan tiedonvälittämisen näkökulmasta perimmiltään ongelmalliseksi ellei dokumentaristi ota tehtäväkseen myös antaa vakuuttavia perusteluja siitä, että elokuvassa esitetty selitys on uskottavin vaihtoehto kaikista muista selitystavoista, mikä puolestaan on oman elokuvatuntemukseni perusteella äärimmäisen harvinaista.

Koska melkein jokaisen väitteen todenmukaisuuden voi halutessaan kyseenalaistaa, nähdäkseni myös *Sielunmetsä* ja *Ei koskaan enää* asettuvat tälle samalle harmaalle alueelle tiedon uskottavuuden näkökulmasta. Valitsemieni elokuvien eduksi muodostui kuitenkin se, että niiden perimmäinen sanoma (tai se, mikä se oman tulkintani mukaan on) ei juurikaan muuttuisi, vaikka monet siinä esitetyt väitteet eivät pitäisikään paikkaansa. Mikäli *The True Costin* tapaisissa faktuaalisiin väitteisiin perustuvissa dokumenttielokuvissa useat esitetyistä väitteistä eivät pitäisikään paikkaansa, myös väitteiden maalaama kokonaiskuva haalistuu. *Sielunmetsä* ja *Ei koskaan enää* ovat esimerkkejä elokuvista, jotka käsittelevät todellisuutta eri tavalla ja siksi eivät törmää tähän samaan ongelmaan.

*Sielunmetsä* kertoo useiden eri ihmisten suhteesta metsiin ja luontoon. Ihmiset esiintyvät elokuvissa itse, eikä kukaan henkilöistä nouse selkeäksi päähenkilöksi. Heidän kertomuksensa ovat toisistaan poikkeavia: jotkut henkilöistä kertovat historiastaan, toiset mielipiteistään, ja eräs ei puhu lainkaan vaan hänen näkökulmansa tulee esille taiteellisen työn kautta. Eri henkilöt eivät myöskään ole keskenään samaa mieltä kaikista asioista, mutta toisaalta kenenkään mielipidettä ei ole nostettu toisten mielipidettä tärkeämpään asemaan. Elokuvan yleistunnelma on hyvin luontomyönteinen, mutta tämä tunnelma ei kuitenkaan synny faktuaalisten väitteiden kautta. Elokuvan henkilöt eivät esimerkiksi lupaa katsojalle metsän lisäävän heidän onnellisuuttaan. *Sielunmetsän* perimmäinen tarkoitus – kertoa erilaisista metsäsuhteista ja sitä kautta saada katsojaa miettimään

omaansa – ei oikeastaan muuttuisi, vaikka elokuvan henkilöt valehtelisivatkin historias-  
taan tai eivät kertoisi autenttisia mielipiteitään. Tällöin esiteltyjen ihmisten metsäsuhteet  
olisivat todellisuudessa vain erilaisia, mutta en koe sen järkyttävän elokuvan totuuspoh-  
jaa.

*Ei koskaan enää* puolestaan kertoo rap-artisti Mercedes Bentson (oikealta nimeltään  
Linda-Maria Roine) elämästä erityisesti sinä ajanjaksona, kun hän teki ensimmäistä mu-  
siikkialbumiaan. Roine on elokuvan selkeä päähenkilö ja oli mukana elokuvan tekopro-  
sessissa omilla kasvoillaan ja omalla äänellään. Elokuva kertoo voimauttavan tarinan  
siitä, kuinka vähemmistön edustaja (romanitaustainen nainen miehisessä rap-skenessä)  
pystyy menestymään traumaattisista kokemuksista huolimatta – kenties traumaattiset  
kokemukset on jopa mahdollista ottaa voimavaraksi. Elokuvan keskeisen osan eli levyn  
valmistumisen todellisuus on helppo osoittaa: Mercedes Bentson albumi on todellakin  
julkaistu ja sitä on mahdollista kuunnellakin muun muassa suoratoistona. Mikäli puoles-  
taan hänen sanomansa asiat omasta traumaattisesta historiastaan tai tavasta käsitellä  
sitä eivät pitäisikään paikkaansa – ja haluan korostaa, että en näe syytä epäillä hänen  
kertomuksiaan vaan otan tämän mahdollisuuden esille puhtaasti teoreettisen pohdinnan  
vuoksi! – se kyllä laajentaisi kuilua todellisen henkilön ja hänen julkikuvansa välillä. Silti,  
keskeinen osa elokuvan viehätystä on se, että Roine kertoo omasta elämästään hänen  
itsensä editoimana, omin sanoin. Nimenomaan se, kuinka Roine itse elämänsä näkee,  
on merkittävä osa elokuvan kokonaisuutta. Tyypillinen katsoja hyväksynee myös sen,  
että Roinellakin on oikeus kertoa yksityiselämästään vain sen verran, minkä kokee itsel-  
leen sopivaksi. Näistä syistä koen todellisuuden tarinallistamisen onnistuneen erinomi-  
sesti myös tässä elokuvassa.

Todellisuudelle uskollisen henkilökeskeisen dokumenttielokuvan leikkaamisen tekniikat  
vaikuttavatkin näissä kahdessa elokuvassa juontuvan siitä, että elokuvissa tuodaan sel-  
västi esille se, kenen äänellä puhutaan mistäkin asiasta. Tällöin katsojille ei jää epäsel-  
vyyttä siitä, että elokuvassa käsitellään kylmien faktojen sijaan yksittäisten ihmisten nä-  
kökulmia ja mielipiteitä. Käytännössä sekä *Sielunmetsä* että *Ei koskaan enää* ovat saa-  
vuttaneet tämän kolmen valinnan kautta. Ensinnäkin jokainen elokuvan ääni on henki-  
löity, eli jokainen puhuja konkreettisesti esiintyy elokuvassa omilla kasvoillaan ja hänestä  
annetaan edes pienimuotoinen taustoitus, jotta katsojan on mahdollista asettaa hänen  
sanomansa asiat kontekstiin. Toisekseen henkilöt puhuvat elokuvassa ohjaajan tai muun  
haastattelijan kanssa (vaikka heitä ei elokuvassa näytetäkään), mikä viittaa siihen, että  
dokumentaristi todellakin on pyrkinyt ottamaan heihin inhimillistä läheisyyttä ja haluaa

antaa heille puheenvuoron. Elokuvan henkilöiden luominen esimerkiksi puhtaasti arkis-  
tomateriaalien avulla olisi ollut ongelmallisempaa, koska tällöin elokuvan henkilön ja do-  
kumentin ohjaajan näkökulmat sekoittuisivat enemmän, sillä dokumentaristilla olisi mah-  
dollisuus siirtää puhujan sanat yhdestä kontekstista omaan elokuvaansa koskaan kes-  
kustelematta hänen kanssaan. Kolmannekseen elokuvan henkilöt ottavat hyvin harvoin  
minkäänlaista asiantuntijaroolia ja suurin osa elokuvien dialogista käsittelee henkilöi-  
den omaa suhdetta valittuun aiheeseen. Koska he eivät useinkaan esitä faktaväitteitä,  
myöskään heidän uskottavuuden kyseenalaistaminen ei ole hedelmällistä. Voisi siis sa-  
noa, että *Sielunmetsä* ja *Ei koskaan enää* ovat leikattu sellaiseen tarinalliseen muotoon,  
jossa tietämistä lähestytään enemmän relativistisesti kuin essentialistisesti, minkä aina-  
kin näissä tapauksissa koin suotuisaksi todellisuuden tarinallistamisen kannalta.

## 4 VIISI HAVAINTOA DOKUMENTTIELOKUVAN LEIKKAAMISEN TAVOISTA

Huomasin haastattelujen kautta omia virheellisiä ennakkokäsityksiäni henkilökeskeisten dokumenttielokuvien leikkaamisprosessista. Olin olettanut leikkaajan pohtivan pitkällisesti, millä asioilla elokuvan kuvausmateriaalissa on tiedollista arvoa, ja ne asiat löydettyään pyrkivän pukemaan tiedonjyväset tarinalliseen muotoon. Asian laita kuitenkin vaikuttaa olevan se, että tietämisen luonteeseen liittyvät ongelmat koskevat muiden ihmisten tavoin myös dokumentaristeja ja he ovat itsekin tästä hyvin tietoisia. Meistä jokaisen on aivan yhtä vaikea ymmärtää todellisuutta.

Tein aineistoni pohjaltani viisi havaintoa, joiden avulla uskon tuovani konkretian tasolle sitä, kuinka leikkauspöydällä todellisista aiheista voi muovata elokuvallista tarinaa ilman, että päädytään uskottelemaan katsojalle epätosia tai epävarmoja väitteitä. Tekemäni havainnot saavat tukea kaikista haastatteluista, niin Jussi Sandhun ja Aino Sunin yksittäishaastatteluista kuin Tuula Mehtosen ja Anu Kuivalaisen yhteishaastattelusta. Yleisesti ottaen haastattelut olivatkin sisällöltään keskenään melko samansävyisiä, mutta olen nostanut avoimesti esille ne tapaukset, kun haastateltavat ilmaisivat erilaisia mielipiteitä.

Haluan painottaa, että en pidä havaintojani tyhjentävänä listauksena enkä universaaleina neuvoina. Ne eivät myöskään ole taianomaisia niksejä, jotka ratkaisevat kaikki tiedonvälitykselliset kysymykset, vaan ennemminkin erilaisia tapoja katsoa ja valikoida olemassa olevaa kuvamateriaalia. Todellisuuden tarinallistamiseen varmasti löytyy useampiakin apuvälineitä omien havaintojeni ulkopuolelta, ja toisaalta kaikki havaintoni tuskin soveltuvat ohjeiksi jokaiseen dokumenttielokuvaan. Olen muotoillut havaintoni neuvojen kaltaisiksi siksi, koska toivon dokumenttielokuvien leikkaajien voivan hyödyntää havaintojani työkaluina tarpeen vaatiessa; en siksi, että olettaisın niiden olevan ratkaisu jokaiseen tilanteeseen.

### **Tee yhteistyötä ja tunnista sekä vahvuutesi että heikkoutesi**

Toimiva yhteistyö leikkaajan ja ohjaajan välillä tekee elokuvan käsittelemän aiheen ymmärrettävämmäksi kuin elokuvan leikkaaminen itsenäisesti. Tämä johtuu siitä, että molemmilla osapuolilla on toisistaan erilaiset mutta yhtä tärkeitä roolit tarinankerronnan näkökulmasta. Leikkaajalla ei ole yhtä suurta tietomäärää elokuvan aiheesta kuin ohjaajalla, mikä leikkausvaiheessa yllättäen onkin hyödyksi, sillä hän näkee ohjaajaa tarkemmin, mitä konkreettisesta kuva- ja äänimateriaalista lopulta välittyy katsojalle. Ylimääräinen tieto, jota ohjaajalle on elokuvan tekemisen aikana kertynyt, voi olla leikkauspöydällä painolasti. Karkeasti voisi siis väittää, että leikkaajan näkemys materiaalin sisällöstä vastaa suuremmalla todennäköisyydellä yleistä mielipidettä kuin ohjaajan, ja tästä syystä voi olla elokuvan eduksi, että ohjaaja ei leikkaa elokuvaa itse. Ohjaajan ei kuitenkaan kannata jättää leikkaajaa oman onnensa nojaan. Ohjaajalla on leikkaajaa tarkempi näkemys elokuvan aiheen kokonaisuudesta eli siitä, mistä valmiin elokuvan *tulisi* kertoa. Niinpä ohjaajan mielipiteet, tietämys ja suhde elokuvan henkilöihin ovat äärimmäisen arvokkaita suunnannäyttäjiä sille, mihin leikkauksella tulee pyrkiä. Sekä *Sielunmetsää* että *Ei koskaan enää* leikatessa ohjaajat olivat suurimman osan ajasta läsnä leikkaajan kanssa samassa huoneessa, minkä Sandhu näki tässä tapauksessa monelta kannalta hyvänä asiana, mutta Mehtonen puolestaan olisi ennemmin halunnut leikata itsenäisesti ja tehdä yhteistyötä ohjaajan kanssa ajoittaisten yhteisten palaverien muodossa.

Ohjaaja voi olla tukena myös elokuvakerronnan eettisissä pohdinnoissa, koska hänellä on läheisempi suhde elokuvan henkilöihin ja on siksi herkempi pohtimaan, kuinka erilaisten asioiden tuominen julki mahdollisesti vaikuttaa henkilöiden elämään. Mehtosen mielestä ohjaajat haluavatkin usein pehmentää henkilöiden kuvaa, kun taas leikkaajat saattavat olla ”raaempia”, sillä he ajattelevat vain ja ainoastaan sitä elokuvaa, jota ovat tekemässä. Leikkaajan ja ohjaajan väliseen yhteistyöhön kuitenkin kuuluu se, että leikkaaja huomioi ohjaajan antaman palautteen. Lopulta elokuvan henkilöitä tulkitaan niin ohjaajan kuin leikkaajankin ajattelun kautta. Sandhu totesi samankaltaisesti, että hän suhtautui leikkausvaiheessa elokuvassa esiintyviin oikeisiin ihmisiin enemmänkin elokuvahahmoina. Hän uskalsi tehdä näin, koska pystyi luottamaan siihen, että Suni huomauttaa, mikäli ihmiset esitetään epäedullisella tavalla. Ohjaajan tuki oli Sandhulle vapauttavaa siksi, koska se mahdollisti vapaamman kokeilemisen materiaalilla.

## Kunnioita elokuvan henkilöiden mielipiteitä

Elokuvan henkilöiden omien mielipiteiden esiin nostaminen oli tärkeä asia haastattelemilleni ohjaajille ja leikkaajille. Tämä voi kuulostaa itsestään selvältä asialta, mutta haastateltavat olivat yksimielisiä siitä, että elokuvaleikkaaja pystyisi halutessaan muovamaan henkilöiden mielipiteitä. Mainittakoon, että Sandhu näki manipulaation mahdollisuuden suhteellisen rajallisena, koska uskoi leikkaajan ”jäävän siitä kiinni” jos hän yrittää manipuloida liikaa. Sandhun mielestä onkin helpompi leikata elokuvaa päähenkilön kertomusten mukaisesti, ja erityisesti *Ei koskaan enää* -elokuvan kohdalla leikkaamista helpotti se, kun päähenkilö Mercedes Bentso itse kertoi tarinoita itsestään. Sandhu kuvaili asiaa niin, että he eivät ohjaajan kanssa niinkään luoneet tarinaa vaan toteuttivat päähenkilönsä näkemystä. Samoin Mehtonen ja Kuivalainen kävivät *Sielunmetsää* leikatessa keskusteluita siitä, ymmärtävätkö he todella, mitä elokuvan henkilöt sanoillaan tarkoittavat. Mikäli toisten mielipiteitä muokataan sellaiseen suuntaan, jota he eivät tarkoittaneet, on Kuivalaisen mukaan kyse propagandaelokuvasta, eikä propagandan tekeminen sovi heidän etiikkaansa.

Molempien elokuvien kohdalla muutamat elokuvan henkilöt saivat nähdä leikkauksen ennen varsinaista julkaisua sen varmistamiseksi, että heidän näkemyksensä tulevat ilmi heidän hyväksymällään tavalla. *Sielunmetsän* tapauksessa elokuva näytettiin Ketoloille eli metsänomistajille, sillä heidät koettiin hieman eri henkisiksi muihin elokuvan henkilöihin nähden. Tästä syystä Kuivalainen koki tarpeelliseksi näyttää, millaisessa kokonaisuudessa he ovat osana. Ketolat eivät kuitenkaan pyytäneet elokuvaan muutoksia. *Ei koskaan enään* kohdalla puolestaan muutoksia tehtiin jonkin verran muun muassa yksityisasioihin liittyvissä asioissa. Muutokset eivät kuitenkaan vaikuttaneet elokuvan henkeen. Myös eräs sivuhenkilö halusi muuttaa itseään koskevaa kohtausta, koska siinä annettu mielikuva ei hänen mielestään vastannut asioiden oikeaa laitaa. Elokuvantekijöinä Sunin ja Sandhun tuli päättää, keiden äänet pääsevät elokuvissa kuuluviin. He tulivat siihen tulokseen, että kohtausta muutettiin asianomaisen toiveiden mukaiseksi, koska heillä ei ollut syytä kyseenalaistaa hänen näkemystään käsiteltävästä asiasta. Tässäkään tapauksessa ei Sandhun mielestä ollut kyse elokuvan kokonaisuuden kannalta isosta muutoksesta.

### **Valitse siivu, jonka paljastat elokuvasi henkilöistä**

Haastateltavat olivat leikkausvaiheessa hyvin tietoisia siitä, että he pystyisivät esittämään elokuvan henkilöistä ainoastaan valikoidun siivun, ei kokonaisuutta. Toisin sanoen, vaikka elokuvantekijät pyrkivätkin aina nostamaan esille elokuvan henkilöiden oman äänen, he samalla ymmärsivät välttämättäkin rajaavansa heistä annettua henkilökuva elokuvan ja kohtausten aiheiden avulla. Mehtonen kertoi leikkauksen avulla tulkitsevansa henkilökuvia, mutta ei väärentävänsä niitä. Sandhu puolestaan kertoi tehneensä parhaansa, jotta *Ei koskaan enää* edustaisi sitä, mitä hän tietämyksensä valossa näkee Mercedes Bentsossa. Hän ei kuitenkaan väitä tietävänsä, mikä on totuus, sillä hän näkee materiaalissa ainoastaan sen, mikä on jo kertaalleen filteröity kuvaajan ja ohjaajan kautta. Lisäksi Sandu pohtii, että ehkä nimenomaan toisten ihmisten (tässä tapauksessa elokuvantekijöiden) näkemys henkilöstä onkin se asia, mikä tekee elokuvasta kiinnostavan. Suni puolestaan myöntää, että hänestä olisi tuntunut väärältä tehdä *Ei koskaan enää* -tyyppinen intiimi henkilötarina olematta päähenkilön puolella, eikä hänen aikomuksenaan koskaan ollut nostaa esille hänen mahdollisia huonoja puolia tai väärinkäytöksiä.

### **Älä murehdi liikaa yksityiskohdista vaan keskity asian ytimeen**

Elokuvantekijät pyrkivät löytämään ja rajaamaan ne asiat, jotka elokuvan kannalta ovat keskeisiä, ja esittämään valitsemansa aiheet ymmärrettävästi. Haastateltavat kertoivat tehneensä päätöksiä sen suhteen, minkä kokivat olevan elokuvan kannalta oleellista tai epäoleellista. He käyttivät luonnehdintoja kuten jollakin asialla on tai ei ole "merkitystä". Epäoleellisia asioita saatettiin kutsua myös "detsku-jutuiksi" ja oleelliseksi tulkitsemiani asioita puolestaan haluttiin "kirkastaa" ja "korostaa". Kuten Mehtonen totesi: "Lähinnä se [leikkaaminen] on sitä, että mitä valitaan ja jätetään valitsematta. Se on ehkä se iso ratkaisu, mitä leikkauksessa tehdään."

Haastattelujen perusteella tulkitseen erilaisten aiheiden tai kerronnallisten elementtien hylkäämisen erittäin keskeiseksi vaiheeksi elokuvan kokonaisuuden kannalta. Tällöin kirkastuu se, mikä elokuvassa on lopulta oleellista. Esimerkiksi harkinnanalaisia sivujuonia tai henkilöitä pudotettiin elokuvista pois jos niiden ei koettu "toimivan" muun elokuvan yhteydessä. Samoin tapahtumien todellinen kronologia saatettiin kokea epäoleellisena, koska se jäsenteli tietoa tavalla, joka ei edesauttanut oleellisten asioiden kertomista. Leikkauspöydällä saatettiin esimerkiksi huomata tietyn kohtauksen olevan kiinnostava

tapa tutustuttaa katsoja koko elokuvan läpi kulkevaan aiheeseen, vaikka tämä aloituskohtaus olikin todellisuudessa kuvattu vasta myöhempien kohtausten jälkeen. Toisaalta joissain tapauksissa kronologinen esitystapa on oleellista, jotta katsoja ymmärtää tapahtumien kulun. Näin koettiin esimerkiksi Mercedes Bentson levyn valmistumisen vaiheiden seuraamisessa *Ei koskaan enää* -elokuvassa ja taiteilija Markku Laakson maalaustyön kuvauksen kohdalla *Sielunmetsässä*. Katsojalle pyrittiin siis aina välittämään ymmärrettävä mielikuva keskeisestä sisällöstä ja esimerkiksi asioiden todellinen kronologia oli vain yksi työväline, jota tarpeen vaatiessa joko hyödynnettiin tai ei. Tämän huomioiden elokuvantekijät ottivat oikeuden käsitellä materiaalia luovasti ja assosiatiivisesti.

### **Assosioi rohkeasti**

Elokuvan rakenteen voi luoda materiaalista saatujen assosiaatioiden ja oman intuition kautta. En haastatteluissani löytänyt selkeää, etukäteen pohdittua metodologiaa sille, kuinka elokuvan todenmukaisuutta lähestyttiin. Molemmissa esimerkkielokuvissa sen sijaan annettiin tilaa leikkaustilanteessa syntyville vapaille mielleyhtymille. Mehtonen kuvailee elokuvan tekemistä eläväksi prosessiksi, jossa rakenne muuttuu koko ajan. Hän vierastaa valmiita kaavoja ja leikkaa fiiliksen ja vaiston varassa. Sandhu puolestaan puhui paljon kokeilemisesta: esimerkiksi usein kävi niin, että ääniraidalla sanottiin jokin kiinnostava asia, mutta sille ei löytynytäkään yksiselittäistä kuvaa. Tästä seurasi se, että leikkauksella luotiin elokuvaan uusia tasoja, kun materiaalista haettiin yhteyksiä, jotka olivat kiinnostavampia kuin se puheeseen sopiva konkreettinen kuva olisi ollut. *Ei koskaan enää* -elokuvaan luotiin myös itseinhon ja vihan sävytteinen kohtaus yhdistelemällä musiikkia ja Mercedes Bentson itsensä toimittamia kännykällä kuvattuja materiaaleja – syynä oli se, että Sandhusta *tuntui*, että siihen elokuvan vaiheeseen kaivataan vihainen kohtaus. Olikin yllättävää, että vaikka tärkeimpänä valintakriteerinä käsittelemiseni elokuville pidin niiden onnistunutta tapaa välittää tietoa, molemmissa haastatteluissa nostettiin nimenomaan esille usein tiedon vastavoimana pidetty asia eli tunne: elokuvan leikkauksen täytyy *tuntua* hyvältä.

Olen keksinyt ainakin yhden selityksen sille, miksi oman intuition kuunteleminen voi hyvinkin olla parempi vaihtoehto jäykkään metodologiaan verrattuna, kun halutaan luoda todenmukaista tarinaa. Assosiatiivinen leikkaaminen nimittäin vaatii leikkaamista materiaalin ehdoilla (koska assosiaatiot kumpuavat materiaalista), ei niin, että materiaalia yri-

tettäisiin sovittaa johonkin etukäteen päätettyyn muotoon dramaturgisen efektin tai kerontakaavan tuttuuden vuoksi. Mehtonen kuvailee dokumentin draamallisuutta sanoen, että “se *juttu* tekee sen dramaturgian, sitä ei voi ottaa ulkoa päin.” Sandhu jopa oivallisesti huomioi, että ei elämällä edes ole selkeää narratiivia ja silti sellainen leikkauspöydällä luodaan.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että elokuvaa kannattaa heti alkutekijöissä alkaa leikkaamaan ensimmäisten miellelyhtymien mukaan. Molemmissa tapauksissa kuvausmateriaaliin tutustumiseen käytettiin riittävästi aikaa, tosin kuitenkin eri tavoilla. *Sielunmetsän* tapauksessa ohjaaja Anu Kuivalainen oli itsenäisesti tehnyt rajauksia materiaalien suhteen ja antoi leikkaajalle työstettäväksi vain oman seulansa läpäisseet 30 tunnin kuvamateriaalit sekä hänen itsensä valikoimat arkistomateriaalit. Näiden materiaalien perusteella he yhdessä loivat ensimmäisen suunnitelman elokuvan rakenteesta, jota he kuitenkin jatkuvasti muokkasivat leikkausprosessin käynnistyttyä (koska, kuten mainittu, he loppujen lopulta leikkasivat fiiliksen ja vaiston varassa). Mehtonen sanoikin haastattelussa, että “Ajatus, että näin sen [elokuvan] pitäisi mennä, on aina teoreettinen. Sitten kun näet sen konkreettisesti niin sitten vasta tietää, että toimiiko se vai eikö se toimi. Se pitää aina pitää nähdä. Elokuva on konkreettinen ja ajattelu on abstraktio.”

*Ei koskaan enää* -elokuvan kohdalla workflow oli hieman toisenlainen. Sandhu oli mukana tuotannossa jo sen ensi hetkistä alkaen. Varsinainen leikkausvaihe alkoi sillä, että Suni ja Sandhu kävivät läpi koko 163 tunnin kuvamateriaalin, minkä perusteella Suni loi karkean rakenteen elokuvan sisällöstä. Tämän ohjeistuksen pohjalta Sandhu leikkasi niin sanotun kooston, mitä kaksikko puolestaan alkoi muokkaamaan kohti lopullista elokuvaa. Sandhulla oli niin merkittävä rooli tarinan muodostumisen kannalta, että myös hän sai elokuvaan käsikirjoituskrediitin. Sandhun sanojen mukaan elokuva käsikirjoitettiin leikkaamalla. Joka tapauksessa, haastattelun perusteella vaikuttaa siltä, että myös *Ei koskaan enää* -elokuvan leikkaus muuttui kokeellisemmaksi ja intuitiivisemmaksi prosessiksi sen jälkeen, kun jonkinlainen perusrakenne oli koostossa saatu ensin aikaiseksi.

## 5 KÄYTÄNNÖN TEKNIKOITA FILOSOFISESTA HETTEIKÖSTÄ

Olen tutkielmassani esitellyt dokumentaarisen elokuvakerronnan perusongelman: sen, ettei dokumenttielokuva pysty vastaamaan todellisuutta huolimatta siitä, että se on koostettu todellisuutta käsittelevästä materiaalista. Muotoilemassani viitekehyksessä en juurikaan problematisoinut sitä, mitä todellisuus tarkoittaa, vaan sitä, mitä elokuvantekijät voivat inhimillisesti tietää, sekä kuinka tämän tiedon voi tarinallistaa katsojalle.

En väitä ratkaisseeni ongelmia, joita todellisuuden kuvaaminen elokuvallisen tarinan keinoin pitää sisällään. Haastatteleamalla tekijöitä sellaisten elokuvien takana, joissa keskeisiä aiheita oltiin tarinallistettu henkilökeskeisellä tavalla ja joissa lähestyttiin tietoa relativistisesti, onnistuin kuitenkin tekemään viisi havaintoa, jotka saattavat auttaa todellisuuden uskollisessa tarinallistamisessa elokuvan leikkausvaiheessa. En oleta tekemieni havaintojen toimivan universaalisina ohjenuorina, mutta uskon niistä voivan olla apua joissain tilanteissa. Ne eivät myöskään ole yksiselitteisiä niksejä, joita seuraamalla kuvattu materiaali taianomaisesti löytää paikkansa elokuvassa vaan ennemminkin sekä leikkaajalle että ohjaajalle kohdennettuja tapoja lähestyä materiaalia ja yhteistyötä leikkausprosessin aikana.

Jälkikäteen tutkielmani suurimmaksi menetelmällisesti ongelmaksi koin sen, että päätin käsitellä vain kahta elokuvaa: *Sielunmetsää* ja *Ei koskaan enää*. Ongelmallista tämä ei ollut siksi, etteivätkö elokuvat olisi sopineet tutkielmaani, vaan siksi, koska niiden tekijät olisivat mielellään vertailleet elokuvien tekoprosessia toisiin elokuviinsa. Tämä oli erityisen selkeää haastatellessani Tuula Mehtosta, joka on leikannut yli sata elokuvaa. Uskon, että haastateltavilla olisi ollut paljon arvokasta sanottavaa myös muista tekemistään projekteista, jolloin olisin voinut laajentaa tätä leikkaajan työkalupakkia nykyisestään. Suurempi määrä aineistoa ja tietty pidempi aika sen analysointia olisi siis tehnyt tutkielmasta monipuolisemman. Toisaalta tekijöiden tapa vertailla elokuviaan keskenään antaa mielikuvan siitä, että jokainen elokuvan tekemisen prosessi on niin yksilöllinen, että mikäli olisin käsitellyt useampia elokuvia, en olisi välttämättä onnistunut tekemään edes tässä tutkielmassani esittelemiäni havaintoja, sillä yhdenmukaisuuksien erottaminen eroavaisuuksien taustalla olisi voinut olla vaikeaa. Tästä riskistä huolimatta näen menetettyä potentiaalia siinä, että en kerryttänyt laajempaa aineistoa.

Koen kuitenkin tuoneeni uutta näkökulmaa pitkään kestäneeseen keskusteluun dokumenttielokuvan suhteesta todellisuuteen nostaessani keskeiseksi aiheeksi käytännön tekniikat todellisuuden tarinallistamisessa. Vaikka tekemäni havainnot leikkaamisen tavoista ovatkin spesifejä, ovat ne silti mielestäni tämän tutkielman suurin anti. Mitä tulee yleisiin neuvoihin, en niitä pysty itse antamaan, mutta mielestäni Jouko Aaltosen muotoilema nyrkkisaanto on yhä loistava neuvo dokumenttien tekijöille:

“– – kerro tai anna katsojan ymmärtää elokuvan alussa pelisääntöjen luonne äläkä valehtelee tietoisesti ja tarkoituksellisesti. Tällä pärjää jo aika pitkälle juuttumatta totuudellisuutta koskevaan loputtomaan filosofiseen hetteikköön.” (Aaltonen 2011, 16)

## LÄHTEET

- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Väitöskirja. Elokuva- ja lavastustaiteen osasto. Helsinki: Like, Taideteollinen korkeakoulu.
- Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.
- Arbesman, S. 2012. The half-life of facts. Why everything we know has an expiration date. New York: Current.
- Butler, C. 2002. Postmodernism. A Very Short Introduction. Oxford University Press.
- D'Antonio, J. 1998. The Audience Representative. Teoksessa M. Tobias (ed.). The search for reality. The art of documentary filmmaking. Studio City: Michael Wiese Productions.
- de Rosa, M. & Burgess, M. 2014. Learning from Documentary Audiences: A Market Research Study. Hot Docs. Viitattu 10.4.2018 <https://www.hotdocs.ca/i/learning-from-documentary-audiences>.
- de Zayas, M. 1923. Picasso Speaks – A Statement by The Artist. The Arts. Vol. III No. 5. 315-329.
- Ei koskaan enää. 2018. Ohj. Aino Suni. Tutti Films Oy.
- Encyclopedia Britannica (1). Do Lemmings Really Commit Mass Suicide? Viitattu 10.4.2018 <https://www.britannica.com/story/do-lemmings-really-commit-mass-suicide>.
- Encyclopedia Britannica (2). The History of Epistemology. Viitattu 19.6.2019 <https://www.britannica.com/topic/epistemology/The-history-of-epistemology>.
- European Commission 2004. Attitudes and Expectations of Viewers in Terms of Television Programmes with a European Content. Qualitative Study in the 25 Member States of the European Union. Viitattu 10.4.2018 [http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/archives/quali/ql\\_eutv\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/archives/quali/ql_eutv_en.pdf).
- Facta-tietosanakirja. 2006. Helsinki: WSOY.
- Fludernik, M. 2005. Towards a 'Natural' Narratology. London and New York: Routledge.
- Goggin, B. 2019. Amazon and Hulu's algorithms are recommending conspiracy theory films, and the consequences could be more serious than you might think. Business Insider 9.2.2019. Viitattu 14.7.2019 <https://www.businessinsider.com/amazon-hulu-feature-conspiracy-theory-films-like-loose-change-2019-2>.
- Grierson, J. 1932-1934. First Principles of Documentary. Teoksessa F. Hardy. Grierson on Documentary. Revised Edition. 1966. Berkeley, University of California Press, 145-156.
- Jack, C. 2016. Do Documentaries Have To Tell The Truth? The Establishment 13.4.2016. Viitattu 20.7.2019 <https://medium.com/the-establishment/do-documentaries-have-to-tell-the-truth-501840673c2>.
- Kohtamäki, K. 2001. Elokuvallisuus ja dokumenttielokuva. Teoksessa E. Kurki. Dokumenttielokuva. Todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20.
- Lexico.com (1): hakusana documentary. Viitattu 28.6.2019 <https://www.lexico.com/en/definition/documentary>.

- Lexico.com (2): hakusana reality. Viitattu 27.6.2019. <https://www.lexico.com/en/definition/reality>.
- Lexico.com (3): hakusana narrativize. Viitattu 27.6.2019 <https://www.lexico.com/en/definition/narrativize>.
- Moszynska, A. 1990. Abstract art. London: Thames & Hudson Ltd.
- Rajala, A. 2017. Documentary Film, Truth and Beyond. On the Problems of Documentary Film as Truth-telling. Opinnäytetyö. Elokuva & televisio. Helsinki: Yrkeshöskolan Arcada. Viitattu 24.6.2019 <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201705117808>.
- Ruusuvuori, J. & Tiittula, L. 2005. Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus. Tampere: Vastapaino.
- Sedergren, J. & Kippola, I. 2009. Dokumentin ytimessä. Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Sielunmetsä. 2017. Ohj. Anu Kuivalainen. Filmimaa Oy.
- Swinson, B. 2015. Brett Haley on Writing A Film Three Times. Creative Screenwriting 10.6.2015. Viitattu 14.7.2019 <https://creativescreenwriting.com/brett-haley-on-writing-a-film-three-times/>.
- The True Cost. 2015. Ohj. Andrew Morgan. Life Is My Movie Entertainment.
- Tieteen kuvalehti. 2013. Onko sopulien itsemurhamyytissä mitään perää? Viitattu 9.9.2019 <https://tieku.fi/elaimet/onko-sopulien-itsemurhamyytissa-mitaan-peraa>.
- Tieteen termipankki (1): essentialismi. Viitattu 27.6.2019 <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:essentialismi>.
- Tieteen termipankki (2): relativismi. Viitattu 27.6.2019 <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:relativismi>.
- Ussing, T. & Abildgaard, A. 2018. Natsijohtaja aivopesi Saksan kansaa tehokkaalla propagandalla. Tieteen Kuvalehti Historia 16.3.2018. Viitattu 28.6.2019 <https://historianet.fi/sota/toinen-maailmansota/natsijohtaja-aivopesi-saksan-kansaa-tehokkaalla-propagandalla>.
- Wagner, R.1998. One or two things I've learned about documentary film. Teoksessa M. Tobias (ed.). The search for reality. The art of documentary filmmaking. Studio City: Michael Wiese Productions.
- White, T. 2015. The Doc and Journalism Discussion: The View from Sundance. IDA Documentary Magazine 3.3.2015. Viitattu 10.4.2018 <https://www.documentary.org/feature/doc-and-journalism-discussion-view-sundance>.