

Hanna Hovitie

# Totuuden valheellisuus

Dokumentaarisen elokuvan suhteesta todellisuuteen

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi AMK

Elokuvan ja television koulutusohjelma

Opinnäytetyö

23.4.2015

Tekijä Otsikko  Sivumäärä Aika	Hanna Hovitie Totuuden valheellisuus – Dokumentaarisien elokuvan suhteesta todellisuuteen 32 sivua + 1 liite 23.4.2015
Tutkinto	Medianomi AMK
Koulutusohjelma	Elokuvan ja television koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Kuva ja leikkaus
Ohjaaja	Lehtori Päivi Takala
<p>Opinnäytetyö koostuu kirjallisesta osasta <i>Totuuden valheellisuus</i> ja teososasta, joka on kokeellinen lyhytdokumenttielokuva <i>Miles to Go Before I Sleep</i> (työnimi). Elokuva kertoo hyväksikäytön ja ihmiskaupan uhriksi joutuneen kongolaisnaisen tarinan. Opinnäytetyön tekijä on elokuvan ohjaaja ja toinen elokuvan kuvaajista.</p> <p>Kirjallisen työn alkuosassa käsitellään dokumentaarisuuden määrittelyyn liittyviä teorioita sekä dokumentaarille elokuvalla luonteenomaisia ominaisuuksia. Teoriapohja perustuu dokumenttielokuvaan käsittelevään kirjallisuuteen sekä alan tutkijoiden väitöskirjoihin. Työn loppuosassa muodostetaan kuusi eri genremäärittelyyn pohjautuvaa teesiä dokumenttielokuvasta ja analysoidaan teososan dokumentaarisuutta niiden kautta. Työssä käsitellään myös teososan esteettisesti, eettisesti ja tuotannollisesti dokumentaarisia piirteitä sekä sen samanaikaisesti teoksellista ja informatiivista muotoa.</p> <p>Työssä pohditaan dokumenttielokuvan suhdetta todellisuuteen sekä fiktiiviseen elokuvaan. Teososan dokumentaarisuutta analysoidaan monista eri lähtökohdista. Työssä kartoitetaan, minkälaisista osasista elokuvan dokumentaarisuus ja toisaalta fiktiivisyys rakentuu.</p> <p>Tutkimuksen lopputulos on se, että dokumentaarisuus näyttäytyy elokuvassa monissa eri aspekteissa, kuten visuaalisessa tyyliin, äänimaailmassa, tarinassa tai tekijän moraalipositiossa. Kaikkien näiden dokumentaaristen ominaisuuksien ei kuitenkaan välttämättä tarvitse olla samanaikaisesti elokuvassa läsnä. Dokumenttielokuvan määrittelyminen on vaikeaa, koska kaikilla ihmisillä on oma käsityksensä sen suhteesta todellisuuteen ja totuuteen. Siksi elokuvan dokumentaarisuuden määrittelee sekä tekijä että katsoja.</p>	
Avainsanat	dokumenttielokuva, dokumentaarinen tyyli, etiikka, teoksellisuus, tiedonvälitys, fiktiivisyys, genre

Author Title Number of Pages Date	Hanna Hovitie Falsity of the Truth Documentary Film's Relation to Reality 32 pages + 1 appendix April 23 <sup>rd</sup> , 2015
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Cinematography and Editing
Supervisor	Päivi Takala, Senior Lecturer
<p>My final project investigates documentary film's relation to reality. My case example is an experimental short documentary film with the working title <i>Miles to Go Before I Sleep</i>. I am the director and one of the cinematographers of the film. In this project report I analyze the filming process and the final result of the film. The documentary tells the story of a Congolese girl who is a victim of abuse and human trafficking.</p> <p>First, I research the definitions of documentary film and examine its characteristics. The theoretical part of the report is based on literature on documentary film as well as doctoral dissertations by Finnish documentarists. Then I form six maxims about documentary film based on the definitions of the genre. I analyze my final film project and its documentary quality in reference to my six maxims. In the report, I also study the aesthetic and ethical features of the film as well as its production process.</p> <p>In the report, I discuss different ways of defining and recognizing documentary films: How do they differ from fiction films and what is their relation to reality? I analyze the documentary characteristics of my experimental film project from various angles.</p> <p>My conclusion is that a documentary film is a film that has various characteristics that can be identified as documentary qualities but all of the features are not – and do not have to be – present at the same time. The essence of a documentary film is complex, because people have different views on the documentary film's relation to reality and 'the truth'. Whether a film is a documentary can be and will be defined by both the filmmaker and the audience. From my point of view, my final project film is a documentary, because my aim as a filmmaker was to make a documentary and to convey my subjective sense of reality as truthfully as I could.</p>	
Keywords	Documentary film, documentary style, documentarist, ethics, experimental film, genre

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Dokumentaarisuuden suhde fiktiivisyyteen	2
3	Dokumentaarisuuden määritteleminen	2
3.1	Määrittelemisen taakka	3
3.2	Dokumenttielokuvan genremääritelmiä	4
3.2.1	Dokumenttielokuvan teoksellisuus	4
3.2.2	Poissulkevat määritelmät	6
3.2.3	Tekijän intentio	6
3.3	Dokumenttigenren kyseenalaistaminen	8
4	Dokumentaariset luonteenpiirteet	9
4.1	Dokumenttielokuvan etiikka	10
4.2	Dokumentaarinen tyyli	11
4.3	Kontrollin määrä ja laatu	13
4.4	Tiedonvälitysaspekti	15
5	Teososan tarkastelu genremääritelmien läpi	16
6	Teososan dokumentaariset ja fiktiiviset piirteet	18
6.1	Tekijän ja tekoprosessin etiikka	19
6.2	Teoksen tyyli ja estetiikka	21
6.2.1	Sambiaan ja Suomeen sijoittuva kuvamateriaali	21
6.2.2	Välitila	23
6.2.3	Vesi	24
6.3	Rakennettu äänimaailma	25
6.4	Kontrollin määrä ja laatu elokuvan tuotantovaiheessa	26
6.5	Teososan kaksi sielua: teoksellisuus ja tiedonvälitys	27
7	Johtopäätökset	28
	Lähteet	31
	Liitteet	
	Liite 1. Elokuvan synopsis	

## 1 Johdanto

Opinnäytetyöni koostuu tästä kirjallisesta tutkimuksesta ja teososasta, joka on kokeellinen lyhytdokumenttielokuva *Miles to Go Before I Sleep* (työnimi). Elokuva on kuvattu keväällä 2014 Sambianssa sekä alkuvuodesta 2015 Suomessa ja se kertoo Kongosta kotoisin olevan Achatin elämänvaiheista. Elokuvan synopsis ja keskeiset tiedot on nähtävissä opinnäytetyön liitteessä (1). Teososani toteutumisen teki mahdolliseksi elokuvan työryhmä: Krista Nurminen, Noora Kuparinen, Miikka Katajamäki, Iikka Salminen ja Emmi Vuokko.

Kirjallisessa tutkimuksessani pohdin teososan dokumentaarisuutta käymällä läpi sitä määritteleviä teorioita ja ominaisuuksia, jonka jälkeen pohdin teorioita suhteessa teososan tekoprosessiin. Varsinainen tutkimuskysymykseni on siis seuraava: onko *Miles to Go Before I Sleep* dokumentaarinen elokuva? Mitkä ominaisuudet elokuvassa tekevät sen dokumentaariseksi? Kuka määrittelee elokuvan dokumentaarisuuden? Pohdin työssä myös, miksi elokuvan dokumentaariseksi tai fiktiiviseksi määrittelemisen on merkityksellistä.

Dokumentaarisuuden teorialla ja dokumenttielokuvan tutkimus on laaja ja monialainen alue. En yritä kattaa työssäni tätä koko aluetta tai löytää dokumentaarisuudelle yhtä kaiken (ja sitä kautta myös teososan) kattavaa määritelmää. Menetelmäni on pohtia dokumenttielokuvaan liittyviä yleisimpiä teorioita ja luonteenpiirteitä ja pohtia niitä sekä itsenäisinä konsepteina että suhteessa teososaan. Teoriaosuus pohjautuu dokumenttielokuvaa käsittelevään kirjallisuuteen sekä alan tutkijoiden väitöskirjoihin. Olen valinnut tutkimukseeni sellaisia teorioita, joiden valossa on luontevinta pohtia teososan dokumentaarista olemusta. En välttämättä pyri pääsemään tutkimuksessani yhteen selkeään päätelmään tai tutkimustulokseen, vaan lähestyn tutkimuskysymystä monesta eri tulokulmasta ja toivon saavani mahdollisimman monipuolisen kuvan siitä, minkä kaiken voi käsittää dokumentaarisuudeksi ja mitkä kaikki asiat siihen voivat vaikuttaa.

Tutkimuksen kannalta on tärkeää tehdä selvä ero elokuvallisen maailman ja todellisen maailman välillä. Elokuvan maailmalla tarkoitan elokuvassa kuvattua fiktiivistä maailmaa. Todellisella maailmalla tarkoitan elokuvasta riippumatonta, sosiaalista ja historiallista todellisuutta, jossa elämme. Jälkimmäiseen viitattaessa käytän tutkimuksessani käsitettä ”historiallinen todellisuus” tai ”historiallinen maailma”.

## 2 Dokumentaarisuuden suhde fiktiivisyyteen

Dokumenttielokuvan suhdetta fiktioelokuvaan on pohdittu kautta elokuvan historian. Elokuvan katsojalla ja tekijällä saattaa olla hyvinkin erilainen käsitys siitä, mihin dokumentti loppuu, mistä fiktio alkaa ja mitä niiden välissä on. Sekä tämä opinnäytetyö että aiemmat tutkimukset, joihin työ pohjautuu, pyrkivät kyseenalaistamaan käsityksen, jonka mukaan dokumenttielokuva ja fiktiivinen elokuva ovat toistensa vastakohtia. Dokumenttaarisella ja fiktiivisellä elokuvalla on paljon yhteistä pinta-alaa, jota pyrin tutkimustyössäni kartoittamaan.

Dokumenttaarisen ja fiktiivisen elokuvan keskinäinen suhde on monimutkainen ja monimuotoinen. Onko se jana, jonka keskipistettä voi liikuttaa oikealle tai vasemmalle, enemmän kohti dokumenttaarisuutta tai vaihtoehtoisesti enemmän kohti fiktiivisyyttä? Väheneekö toisen arvo sitä mukaa, kun toisen kasvaa? Mitä löytyy janan kummastakin ääripäästä? Onko yhtälö sellainen, että janan päätä voi lähestyä, mutta sitä ei voi koskaan täysin saavuttaa? Vai pitäisikö janan sijasta kuvitella kaksi erillistä mittaria, kaksi toisistaan riippumattomasti mitattavissa olevaa elokuvan ominaisuutta? Voiko elokuva olla yhtä aikaa dokumenttaarinen ja fiktiivinen tai ei kumpaakaan?

Dokumenttaarisuuden suhdetta fiktiivisyyteen määrittää myös pitkälti dokumenttielokuvan ja toisaalta fiktiivisen elokuvan suhde historialliseen todellisuuteen. Bill Nicholsin (2001, xi) mukaan dokumenttielokuvat käsittelevät tätä maailmaa (*the world*) ja fiktiiviset elokuvat käsittelevät jotakin maailmaa (*a world*). Nicholsin jalanjäljissä kulki tutkimukseni lähtökohta on, että dokumenttaarisuus ja fiktiivisyys ovat kaksi toisistaan tavalla tai toisella poikkeavaa asiaa, joilla on omanlaisiaan luonteenpiirteitä. Samalla dokumenttaarisessa elokuvassa on kuitenkin aina fiktiivisiä piirteitä ja päinvastoin. Jouko Aaltonen (2006, 33) kirjoittaa väitöskirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa*, että dokumentti ja fiktio edellyttävät toistensa läsnäoloa. Myös omasta mielestäni molempia tarvitaan, ja toista ei voi olla ilman toista.

## 3 Dokumenttaarisuuden määrittelemine

Kuka tai mikä voi määrittää elokuvan dokumenttaarisuuden ja sen rajat? Onko se tekijä vai katsoja? Onko se elokuvan tuotantotapa vai enemmänkin markkinointikysymys? Onko kyse tyyllillisistä valinnoista vai tietynlaisesta etiikasta? Dokumenttaarisuuden määritelmiä on yhtä paljon kuin vastausvaihtoehtoja näihin kysymyksiin. Tässä luvussa

pyrin tiivistäen käymään läpi mahdollisimman monta lähestymistapaa genremäärittelyyn. Lähestymistavoista mielenkiintoisin on mielestäni katsojan ja tekijän välinen asetus ja kysymys siitä, onko elokuvan dokumentaarisuus lopulta tekijän vai katsojan päätettävissä. Tämä kysymys on luvun painopiste, joten käsitelen enimmäkseen siihen liittyviä määritelmiä.

### 3.1 Määrittelymisen taakka

Mainintoja dokumentoivasta elokuvauksesta tai dokumentoinnista elokuvauksen yhtenä mahdollisuutena on olemassa jo 1890-luvun lopulta eli oikeastaan elokuvan synnystä asti. Dokumenttigenren isänä pidetään kuitenkin yleisesti skotlantilaista John Griersonia. Hänen kirjoittamassaan elokuva-arvostelussa Robert Flahertyn *Moanasta* (Yhdysvallat 1926) Grierson luonnehti elokuvalla olevan ”dokumentaarisia arvoja”. *Documentary film* käsitteenä otettiin käyttöön 1930-luvulla Griersonin itsensä johtaman brittiläisen dokumenttiliikkeen toimesta. Dokumenttielokuva oli saanut nimensä, mutta siihen ei oltu tyytyväisiä. Sekä Griersonin kollegat että Grierson itse ovat luonnehtineet nimeä ”kömpelöksi määritelmäksi”. Dokumentti sanana viittaa (muun muassa) todistamiseen. Onko dokumenttielokuvan saama nimi ollut osaltaan syyllinen lajin määrittelyn ongelmallisuuteen? (Helke 2006, 48–49.)

Dokumentaarisuus on väljä ja osuvakin määritelmä, sillä se ei edellytä ”toden” todistamista tai sen osoittamista, että jotakin on ollut juuri ja vain tällaisena. Se lupaa vain suhteellisen mahdollisuuden. (Helke 2006, 49.)

Nimi, joka pitää meidät kiinni kuvitelmassa, että sitä kantava elokuva on toden todistuskappale, on harhaanjohtava. Toden todistamisen mahdottomuus asettaa dokumenttielokuvalla tavoitteen, jota se ei pysty koskaan saavuttamaan. Toisin sanoen sen nimi langettaa sille mahdottoman tehtävän. Toisaalta dokumenttielokuva on kuitenkin nimensä mukaisesti kuvallinen dokumentaatio jostain, joka on ollut olemassa historiallisessa maailmassa. Jotta voitaisiin todella pohtia dokumenttielokuvan olemusta, olisi sen nimen aiheuttamasta taakasta ensin päästävä eroon. Genren määrittelyn kompassuskiivi tuntuu olevan se, että dokumenttielokuvaa yritetään sovittaa nimensä langettamisiin raameihin eikä tarkastella ilmiötä itseään riippumattomana osittain valheellisesta nimestään.

### 3.2 Dokumenttielokuvan genremääritelmiä

Dokumenttielokuva oli siis konseptina ollut jo olemassa ennen kuin sille langetettiin nimi ja sen mukana tietynlainen kehys. Toisin sanoen genre ”käsitteellistettiin” jälkikäteen. Käsitteellistymisen myötä sitä alettiin määritellä. Määritelmiä on syntynyt lukemattomia ja ne ovat kulkeneet aalloissa ja kehittyneet niin maantieteellisesti kuin ajallisesti. Susanna Helke (2006, 49) kirjoittaa dokumenttielokuvan raja-alueita käsittelevässä väitöskirjassaan: ”Dokumentaarisuus elokuvassa ei ole absoluuttinen määre vaan aikaansa sidottu sopimus, jota tekijöiden yhteisöt, katsojat ja levitysooromit pitävät yllä.”

Dokumenttielokuvan tavoitteet ja määritelmät ovat vahvasti kytköksissä sen ympärillä muuttuvaan historialliseen maailmaan. Sen määritelmät ovat muuttuneet ja kehittyneet sitä mukaa kun tekniikka, katsojan ”elokuvanlukutaito” ja elokuvataiteen trendit ja ihanteet ovat kehittyneet. Kuten genre itsessään, myös sen alalajit ja erilaiset muodot jatkavat jälkikäteistä käsitteellistymistään.

#### 3.2.1 Dokumenttielokuvan teoksellisuus

John Grierson määritteli dokumentaarisuuden ja sitä kautta dokumenttielokuvan ”todellisuuden luovaksi käsittelyksi”. Merkittävintä tässä määritelmässä oli taiteen rooli, dokumenttielokuvan taideteoksellisuus. Dokumenttielokuvan varhaisina aikoina se oltiin mielletty enemmän journalistiseksi uutiselokuvaksi tai opetuselokuvaksi, joka korosti informatiivisuutta taiteellisuuden sijaan. Grierson painotti määritelmässään elokuvailmaisun olemassaoloa ja merkitystä dokumentissa. Griersonin mielestä dokumenttielokuvalla oli yhteiskunnallinen tehtävä. Se siis oli taideteos, mutta samanaikaisesti myös väline. (Aaltonen 2006, 36.)

Muun muassa Brian Winston on kritisoinut Griersonin määritelmää seuraavasti: ”Oletusta, että aktuaalisuutta olisi jäljellä luovan käsittelyn jälkeen, voi pitää parhaimmillaan naiivina ja pahimmillaan petollisuuden tai kaksinaamaisuuden merkinä.” (Winston 1995, 11, Aaltosen 2006, 37 mukaan.) Griersonin määritelmän uskottavuus riippuu siitä, miten Winstonin mainitseman aktuaalisuuden mieltää. Miksi elokuvallisen teoksen tarvitsisi pyrkiä tähän ”puhtaaseen” aktuaalisuuteen? Onko sellaista? Todellisuushan on jo lähtökohtaisesti jokaiselle ihmiselle erilainen, ja tiedekin on aina ihmisten tekemää. Todellisuuden luova käsittely viittaa omasta mielestäni enemmänkin siihen, että todellisuus on elokuvan lähtökohta, maailma ja materiaali. Luovan käsittelyn jälkeen



todellisesta, historiallisesta maailmasta ammennetut palaset muodostavat taideteoksen. Kritiikki on mielestäni kuitenkin myös aiheellista siltä osin, että niin sanottu ”luova käsittely” on hyvin väljä sanapari. Eikö fiktiivinenkin elokuva ole todellisesta maailmasta ammennettujen havaintojen ja kokemusten uudelleen jäsentelyä ja muokkausta, siis ”luovaa käsittelyä”?

Winston on sittemmin kirjoittanut *The Documentary Film Bookin* (2013, 26) esipuheessa, että nykyään, ”post-griersonilaisella” aikakaudella, vastuu dokumentaarisuuden määrittelystä on siirtynyt takaisin katsojalle, kun se ennen oli tekijällä. Winstonin mukaan ajatukseen, jossa tekijälle langetettiin vastuu tuottaa totuudellinen lopputulos (to deliver ”truth”), sisältyi myös uskomus siitä, että totuuden takaaminen pelkin audiovisuaalisin keinoin oli ylipäätään mahdollista, mikä ei Winstonin mielestä pidä paikkaansa. Puoltaessaan uutta post-griersonilaista aikakautta, Winston tulee tukeneeksi Griersonin alkuperäistä ajatusta elokuvan dokumentaarisesta arvosta. Silloinhan Grierson määritteli elokuvan nimenomaan katsojana eikä tekijänä.

Postmoderni tapa määritellä dokumenttielokuva oli sen vapauttaminen selvärajaisista ja joustamattomista säännöistä. Se nähtiin enemmänkin avoimena käsitteenä. Toisin sanoen dokumenttielokuva ikään kuin tunnustettiin genrenä, mutta sitä ei haluttu määritellä. (Aaltonen 2006, 37–38.) Tätä mieltä oli esimerkiksi Ludvig Wittgenstein, joka esitti ajatuksen dokumenttielokuvan perheyhtäläisyyksistä. Ajatuksen mukaan dokumenttielokuvalla ei voida asettaa rajoja, vaan dokumenttielokuvia yhdistävät erilaiset toisiinsa liittyvät ominaisuudet, kuin perheyhtäläisyydet. (Wittgenstein 1981, 64–71, Aaltosen 2006, 38 mukaan.) Samankaltainen teoria on Carl R. Plantingalla, jonka mielestä dokumenttielokuvalla ei ole mitään pysyviä ominaisuuksia, vaan se on avoin käsite, jonka tunnuspiirteet muokkautuvat historian mukana (Plantinga 1997, Aaltosen 2006, 38–40 mukaan). Susanna Helke kirjoittaa Plantingan lähestymistavasta seuraavasti:

Tällainen avoin ja reunoiltaan häilyvä kategoria on kuin hyönteisparvi, josta on vaikea sanoa täsmällisesti, missä sen rajat kulkevat. Liikkuessaan ja muuntuaessaan se kuitenkin muodostaa jonkinlaisen hahmon ja yhdistävien tunnuspiirteiden pilven. (Helke 2006, 50.)

Määrittelemättömyyden puolesta puhuu myös tunnettu teoreetikko Bill Nichols, jonka mukaan dokumenttielokuva on sumea käsite. Hän on verrannut sitä abstrakteihin käsitteisiin kuten rakkaus ja luottamus. (Nichols 1994, Aaltosen 2006, 38 mukaan.) Nicholsin vertauskuvassa toteutuu ajatus siitä, että vaikka dokumenttielokuvalla ei ole selkeitä määreitä, ei se tarkoita, etteikö se silti voisi olla konsepti ja käsite.

### 3.2.2 Poissulkevat määritelmät

Sen lisäksi että dokumenttielokuvaa määriteltäisiin sitä kautta, mitä se on, sitä on määriteltä myös rajaamalla pois, mitä se ei ole. Tällaisia poissulkevia määritelmiä ovat esittäneet useat elokuvateoreetikot. John Ellis (2000, 114–115, Aaltosen 2006, 39 mukaan) määrittelee dokumenttielokuvan olevan jotain, joka ei ole fiktiota eikä uutisia. Richard Barsam (1992, 3–5, Aaltosen 2006, 39 mukaan) kutsuu dokumenttielokuvaa ”ei-fiktiiviseksi” elokuvaksi tai pikemminkin ei-fiktiivisen elokuvan osa-alueeksi, joka dramatisoi faktaa fiktion sijaan.

Kuten postmodernissa määrittelemättömyydessä, myöskään poissulkevissa määritelmässä ei varsinaisesti pyritä hahmottamaan, mitä dokumenttielokuva pitää sisällään. Poissulkevat määritelmät ovat omasta mielestäni siinä suhteessa ongelmallisia, että niistä jää mielikuva siitä, ettei dokumenttielokuva voi sisältää fiktiivisiä ominaisuuksia tai että se on ehdottomasti jotakin muuta kuin (näennäisesti) suoraa tiedonvälitystä uutisten tapaan. Poissulkeminen ei mielestäni tue ajatusta siitä, että kaikissa elokuvan lajeissa voi olla – ja onkin – palasia kaikista muista lajeista.

Dokumenttielokuva ei-fiktiivisen elokuvan osa-alueena on mielestäni sopivampi tapa kuvata dokumenttielokuvan olemusta ja sijaintia elokuvan kentällä. Sanana ”ei-fiktiivinen” viittaa mielestäni vain siihen, että elokuvan tarina on historiallisessa maailmassa tapahtunut tai tapahtuva tarina, ei sepitetty tarina. ”Ei-fiktiivisyys” ei myöskään itsessään sulje pois abstraktimpaa tarinaa tai rajaa tarinan kertomiseen käytettäviä toteutuskeinoja. Keskiössä on siis vain kysymys siitä, onko tarina syntynyt elokuvalliseen maailmaan vai historialliseen maailmaan. Joku toinen voisi tietysti tulkita ei-fiktiivisyyden käsitteen tiukemmin, jolloin asetelma muuttuu. On kuitenkin mielenkiintoista pohtia, kuinka paljon ei-fiktiivistä tarinaa saa jalostaa ennen kuin siitä tulee fiktiivinen. Kuuluuko esimerkiksi myös tositarinaan perustuva, mutta näytelty ja lavastettu elokuva ei-fiktiivisen elokuvan piiriin?

### 3.2.3 Tekijän intentio

Ei-fiktiivisestä elokuvasta kirjoittaa myös Trevor Ponech. Hänen teoriansa ei-fiktiivisestä elokuvasta genrenä eroaa kuitenkin merkittävästi aiemmin mainitsemistani määrittelemättömyyden ja poissulkemisen teorioista. Ponechin mukaan dokumenttielokuvan tai ei-fiktiivisen elokuvan käsitteet eivät ole lainkaan sumeat, kuten Bill Nichols

on ilmaissut. Ponechin mielestä dokumenttielokuvaa ei määritä mikään itseysominaisuus, vaan elokuvantekijän intentio. Elokuva on ei-fiktiivinen, mikäli sen tekijä on tehnyt sen sellaiseksi. Tässä määritelmässä tulee kenties kirkkaimmin esille aiemmin asettamani kysymys siitä, kuka saa määritellä elokuvan dokumentaarisuuden. Ponechin mielestä se on tekijä. Tämä teoria tukee ajatusta siitä, ettei dokumentin tarvitse koostua kokonaan faktasta. (Ponech 1999, 1–11.)

Mielestäni Ponechin määritelmä on erittäin mielenkiintoinen ja pitkälti paikkansa pitävä. On virkistävää ajatella, ettei dokumenttielokuvaa tarvitse välttämättä nähdä sumeana käsitteenä. En kuitenkaan ole sitä mieltä, että Ponechin määritelmä olisi täysin aukoton. Se, että dokumentaarisuuden määrittelyn jättäisi pelkästään tekijän varaan, tuntuu ongelmalliselta. Mitä jos tekijän intentiota ei ole mahdollista saada selville? Mitä jos tekijän intentio ei ole hänelle itselleen selvä tai se on ristiriitaisessa suhteessa dokumenttielokuvan yleiseen etiikkaan? Esimerkkinä jälkimmäisestä voisivat toimia propagandaelokuvat. Jos tekijän tietoinen intentio on manipuloida katsojaa, voiko elokuva siitä huolimatta olla dokumentaarinen teos? Ponech on toisaalta korvannut dokumentaarisuuden käsitteen ei-fiktiivisyydellä, joten kysymykseni ei ole tässä yhteydessä täysin validi. Toisaalta nämä kysymykset tuntuvat myös erittäin marginaalisilta suhteessa nykypäivän dokumenttielokuvaan ja siihen, että tämän päivän katsojalla on esimerkiksi tositellevision myötä paljon laajempi käsitys ei-fiktiivisistä elokuvista ja ohjelmista. Yleinen käsitys on jo ehkä se, ettei ei-fiktiivisyys ole lupaus objektiivisuudesta tai manipuloimattomuudesta. Ponechin määritelmässä on hyvää myös se, ettei se perustu klassiseen asetelmaan, jossa dokumentti käsittelee todellista maailmaa ja todellisia henkilöitä siinä missä fiktio käsittelee sepitettyä maailmaa. Asetelma on puutteellinen, sillä käsittelevähän monet fiktioelokuvatkin todellisen maailman tapahtumia ja henkilöitä.

Ponechin määritelmä ei välttämättä yksinään ole kovin kattava, sillä se keskittyy vain elokuvantekijään. Kokonaisvaltaisemmin ajatellessa täytyy ottaa huomioon myös katsoja ja elokuvan katsomiskokemus. Jouko Aaltonen on kirjoittanut dokumentaarisuudesta sosiaalisena käytäntönä. Elokuvan dokumentaarisuus on sanaton sopimus tekijän ja katsojan välillä. Kun tekijän intention mukaan syntyy dokumenttielokuva ja se nimetään sellaiseksi, on katsojan kanssa solmittu sanaton sopimus siitä, että elokuva on dokumentaarinen, vaikka se sisältäisi fiktiivisen kerronnan perinteitä tai koostuisi vaikka täysin fiktiivisesti tuotetusta materiaalista. Katsojan ei tarvitse välttämättä löytää elokuvasta dokumenttielokuvalla ominaisia konventioita tai autenttisuutta takaavia todisteita, vaan katsoja voi luottaa tekijän lupaukseen siitä, että hänelle kerrotaan eloku-

van keinoin toteutettu dokumentaarinen tarina. Aaltonen kirjoittaa tekijän ja katsojan välille syntyvistä niin sanotuista pelisäännöistä. (Aaltonen 2006, 41–44.)

Dokumentin ja fiktion välinen raja on joustava, mutta katsojan kannalta oleellinen. ... Katsoja ymmärtää nykyään yhä selvemmin dokumenttielokuvan tekstiksi, konstruoiduksi esitykseksi, joka on tekijänsä enemmän tai vähemmän subjektiivinen näkemys maailmasta. Aiemmin saatettiin viitata kerrontaan ja rikkoa elokuvakerronnan näkymättömyys esimerkiksi näyttämällä kuvausryhmä tekemässä elokuvaa tai naarmuttamalla filmiä. Nyt tällaiset keinot koetaan usein kiusallisina kliseinä. Keinot ja pelisäännöt ovat muuttuneet katsojan elokuvallisen lukukyvyn kehittymisen myötä. Säännöt ovat siis historiallisesti muuttuvia. (Aaltonen 2006, 42–43.)

Mielestäni Ponechin ja Aaltosen teoriat tukevat hyvin toisiaan. Yhdessä ne kuvailevat hyvin dokumenttielokuvan syntymisen ja olemassaolon kriteereitä ja poistavat elokuvan sisällön sekä tyylin määrittelyyn liittyvän problematiikan. Ponechin määritelmää pohtiessa heränneet kysymykset nousevat kuitenkin Aaltosen teorian myötä uuteen valoon. Mitä tapahtuu, kun tekijä rikko pelisääntöjä tai väärinkäyttää katsojan kanssa solmittua sopimusta? Onko tuloksena silloin huono dokumenttielokuva vai fiktiivinen elokuva? Vai ovatko ne yksi ja sama asia?

### 3.3 Dokumenttigenren kyseenalaistaminen

Kaikki elokuvantekijät tai teoreetikot eivät pidä jakoa dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan välillä ylipäätään perusteltavana. Esimerkiksi elokuvaohjaaja Jean-Luc Godard on sitä mieltä, ettei jakoa voi tai kannata tehdä:

Kaikki suuret sepite-elokuvat suuntautuvat kohti dokumentaaria kuten kaikki suuret dokumentaarit suuntautuvat kohti sepitettä... Jokainen sana kantaa sisällään osan toisesta. Se, joka täydestä sydäimestään valitsee yhden, löytää tien päässä väistämättä toisen. (Godard 1984, 156, Helken 2006, 19 mukaan.)

Godardin ajatuksessa on mielestäni paljon perää. Samankaltainen ajattelu sai minut alun perin kiinnostumaan tutkimuskysymyksestäni. Puhdasta fiktiota tai puhdasta dokumenttia ei mielestäni ole olemassa. Toisin kuin Godardin mielestä, mielestäni jako, tai tarkemmin sanottuna sen tavoittelemisen, ei kuitenkaan ole erehdys, ainakaan tekijän näkökulmasta. Katsojana voin kuvitella hypoteettisen asetelman, jossa katson kaikki elokuvat tarinoina, joilla on jonkinasteinen kytkös historialliseen todellisuuteen. Tässä asetelmassa nykyistä genrejaottelua ei siis olisi olemassa. (Tosin silloinkin olisi mielestäni mielekäästä tietää, miten vahva elokuvan kytkös historialliseen todellisuuteen on.) Tekijänä minulla on kuitenkin erilainen suhtautuminen toisaalta näyttelijää ja toisaalta

sellaista henkilöä kohtaan, joka luottaa henkilökohtaiset kokemuksensa sekä oman yksityisyytensä käsiini. Toinen esiintyy omalla nimellään, omassa elämässään ja toinen ei. Molemmissa tapauksissa seuraukset voivat olla kauaskantoiset. Vähintäänkin siitä syystä erottelu genrejen välillä on tavalla tai toisella mielestäni huomioitava.

Kenties jyrkintä suhtautumista dokumentaariseen elokuvaan edustaa vietnamilainen elokuvantekijä ja teoreetikko Trinh T. Minh-ha (1991, 29), jonka mielestä dokumenttielokuvaa ei ole olemassa, tarkoitetaanpa termillä sitten materiaalia, genreä, tekijän lähestymistapaa tai tyyllillisiä tekniikoita. Osa Minh-han elokuvista mielletään kuitenkin yleisesti dokumenttaarisiksi. Esimerkiksi lyhytelokuva *Reassemblage* (Yhdysvallat 1982) on montaasimainen katsaus arkeen ja elämään Senegalissa. Elokuvan äänimaailmassa ja kuvallisessa ilmaisussa on tehty kokeellisia ratkaisuja, mutta pohjimmiltaan elokuva näyttäytyy minulle katsojana etnografisena dokumenttielokuvana. Minh-han elokuvien dokumenttaarisuutta pohtiessa nouseekin vahvasti esille kysymys siitä, määrittääkö elokuvan dokumenttaarisuuden tekijä vai katsoja.

Mielestäni kaikissa läpikäymissäni määritelmässä on perää ja jopa Minh-han radikaalista ajatuksesta löytyy vähintäänkin samaistumisen mahdollisuus. Suurimmaksi osaksi teoriat eivät mielestäni sulje toisiaan pois, ainakaan täysin. Yhdessä ne antavat melko moniulotteisen ja kattavan päätelmän siitä, mitä dokumenttielokuva on. Mikään määritelmä ei mielestäni kuitenkaan pysty antamaan dokumenttielokuvalle sellaista muotoa, johon fiktiivinen elokuva ei tavalla tai toisella sopisi. Lähimmäksi pääsee ehkä Ponechin ajatus dokumenttaarisuudesta tekijän intentiona ja Aaltosen ajatus tekijän ja katsojan välisestä sopimuksesta.

#### **4 Dokumenttaariset luonteenpiirteet**

Jos kuvitellaan dokumenttaarisuudesta lähtevä ja fiktiivisyyteen päättyvä elokuvien akseli, sijaitsee valtaosa dokumenttielokuvista niin sanotulla harmaalla alueella, käsitteli-pä kysymystä sitten minkä tahansa dokumenttaarisuutta määrittelevän teorian läpi. Viimeistään julkaisun yhteydessä elokuva liitetään kuitenkin joko dokumenttigenreen tai johonkin fiktioelokuvan genreistä. Dokumenttielokuvat, tai ainakin stereotyyppiset dokumenttielokuvat, näyttävät ja kuulostavat tietynlaisilta – erilaisilta kuin fiktiiviset elokuvat. Mielestäni voisi yleistäen sanoa niillä olevan myös erityinen vaikutus katsojaan suhteessa fiktiivisiin elokuviin. Dokumenttielokuvalla on tiettyjä luonteenpiirteitä, jotka jossain määrin eroavat fiktiivisen elokuvan luonteesta. Erittelen näitä piirteitä tarkem-

min tässä luvussa. Dokumentaarisuuden ja fiktiivisyyden välinen harmaa alue osoittaa, että dokumenttielokuva ja fiktiivinen elokuva lainaavat toistensa ominaisuuksia jatkuvassa historiallisessa kehityksessä. Mikään elokuvallinen luonteenpiirre tai ominaisuus ei siis ole jommankumman perinteen ehdoton yksinoikeus. Koen valitsemani piirteet kuitenkin tärkeiksi vaikuttajiksi dokumenttielokuvan olemuksen tutkimisessa ja määrittämisessä.

#### 4.1 Dokumenttielokuvan etiikka

Dokumenttielokuvan olemusta pohtiessa on otettava huomioon sen erityinen suhde elokuvantekoon liittyvään etiikkaan. Dokumenttielokuvan kohdalla eettiset kysymykset poikkeavat fiktiivisestä elokuvasta, koska käsitellään historialliseen todellisuuteen ja sen esittämiseen liittyviä velvollisuuksia, oikeuksia ja hyveitä.

Dokumenttielokuvassa kameran suuntaaminen jonnekin on aina kannanotto, eikä tekijä voi koskaan olla neutraali. Valinnat leimaavat koko työprosessia: millaisen päähenkilön valitsen, miten häntä kuvaan, mitä valitsen kuvaamastani materiaalista ja miten rakennan tarinan siitä, minkä valitsin. Koska valinnat ovat väistämättä subjektiivisia, ne samalla ilmaisevat tekijän arvoja ja ovat moraalisia valintoja. (Korhonen 2013, 15.)

Valinnoista tulee dokumenttielokuvan kohdalla kriittisiä, koska ne ottavat tavalla tai toisella kantaa todelliseen, historialliseen maailmaan. Valintoihin linkittyy vastuun ottaminen elokuvan tarinasta, henkilöistä ja esitetyistä väitteistä. Vastuu taas linkittyy seurauksiin, joita elokuvalla saattaa olla. Dokumenttielokuvaan siis liittyy – epäilemättä sekä sisällöllisiin että tyyllisiin kysymyksiin yhteydessä oleva – erityinen moraalikysymys, joka eroaa fiktiivisen elokuvan moraalikysymyksestä. Tätä moraalista kysymystä on muotoiltu useiden elokuvatutkijoiden toimesta. Esimerkiksi Bill Nichols kysyy: ”Mitä teemme ihmisille, kun teemme dokumenttielokuvia?” (Nichols 2001, 5).

Amerikkalainen elokuvatutkija Jay Ruby on pohtinut dokumenttielokuvaan tekemiseen liittyviä eettisiä haasteita ja muotoillut neljä niin sanottua ”moraalista imperatiivia”:

1. Tekijän oma moraalinen sitoumus omalle intentiolleen tekemisen hetkessä, uskollisuus omalle itselleen taiteilijana.
  2. Tekijän velvollisuus ammattikunnan standardeja sekä tekemisen mahdollistavia rahoittajia kohtaan.
  3. Tekijän moraalinen velvollisuus päähenkilöitään ja kohteitaan kohtaan.
  4. Tekijän moraalinen velvollisuus potentiaaliselle yleisölle.
- (Ruby 2000, 141, Korhosen 2013, 17–18 mukaan.)

Sittemmin Ruby on päivittänyt pohdintojaan. Moraaliset imperatiivit ovat vaihtuneet moraaliseksi ”seikoiksi” ja kohta kaksi on jätetty pois. Myös eettiset kysymykset ovat, dokumentaarisuuden määritelmien tavoin, sidoksissa aikaansa. (Korhonen 2013, 18–19.)

Timo Korhonen (2013, 19) esittää dokumenttielokuvan etiikkaa käsittelevässä väitöskirjassaan kysymyksen siitä, pitäisikö elokuvantekijän ”muistuttaa yleisöä dokumentaarisen muodon tulkitsevasta ja rakennetusta luonteesta”. Korhosen ajatus on mielestäni teoriassa oikea, mutta se muuttuu haasteelliseksi, kun sitä pohtii käytännön kannalta. Miten katsojien muistuttaminen tapahtuisi konkreettisesti? Pitäisikö jokaisen elokuvan alussa tai lopussa olla jonkinlainen selittävä teksti, jossa vahvistetaan teoksen olevan tekijöidensä luova, subjektiivinen tuotos? Vai pitäisikö elokuvanteon metodit eritellä vielä yksityiskohtaisemmin? Ajatus tuntuu melko epätodelliselta, jopa ristiriitaiselta suhteessa elokuvan teoksellisuuteen. Eihän muidenkaan taideteosten oheen ole pakko sisällyttää niin sanottua selittävää metadataa, vaikka ne käsittelevätkin historiallista maailmaa. Dokumenttielokuvan etiikkaan liittyy siis myös kysymys siitä, onko dokumenttielokuva lähempänä taidetta vai journalismia.

Korhonen kuvailee dokumenttielokuvia ”teoiksi, joista voi päätellä tekijän moraalin”. Hän jaottelee tekijän moraaliposition kahteen vaiheeseen: kuvaustilanteeseen ja leikkausvaiheeseen. Siinä missä kuvaustilanteessa ratkaisut syntyvät intuitiivisesti, on tekijällä leikkausvaiheessa mahdollisuus analysoida valintojaan. (Korhonen 2013, 27.) Toisin sanoen dokumenttielokuvan kuvaustilanteessa vallitsee tekijän jo olemassa oleva, intuitiivinen moraalitietämys. Jälkituotannossa taas vallitsevat tekijän tietoinen moraalitietämys ja harkitut valinnat. Mielestäni Korhosen ajatus pitää paikkansa, erityisesti havainnoivassa kuvaustyyliin, sillä ennakoimattomissa tilanteissa dokumentaristin täytyy reagoida välittömästi. Jälkituotannossa tehdään harkittuja ratkaisuja pohtimalla, miten mikäkin materiaalin aspekti vaikuttaa katsojaan ja miten haluttu tarina – ja siten myös haluttu moraalipositio – saadaan kerrottua.

#### 4.2 Dokumentaarinen tyyli

Dokumenttielokuvassa on kyse ennen kaikkea todellisesta tarinasta eli elokuvan sisällöstä. Dokumentaarisuuden redusoiminen pelkästään sisällöllisiin ominaisuuksiin johtaisi kuitenkin ongelmiin (Aaltonen 2006, 33–34). Varsinkin kun pohditaan dokumenttielokuvaa katsojan näkökulmasta, suuri vaikuttaja siihen, mitä katsojina miellämme

dokumentaarisiksi materiaaliksi, määrittäyty ehkä enemmän muodon kuin sisällön kautta. Elokuvan aihe tai tarina voi olla sama, oli kyse dokumenttielokuvasta tai fiktiosta, mutta Susanna Helken (2006, 40) sanoin katsojina me ”miellämme tietyt elokuvan keinot dokumenttaarisiksi”.

Dokumentaarisen tyylin keskeisin tehtävä on materiaalin autenttisuudesta vakuuttaminen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tyyllillä pyrittäisiin esittämään kuvattu maailma absoluuttisena totuutena. Bill Nicholsin mukaan oleellista dokumentaarisessa tyyliässä on vakuuttaa kohteiden ja elokuvantekijän yhtäaikaisesta läsnäolosta samassa historiassa (Nichols 1991, 184). Kuten Nichols jo sivuaakin, dokumentaarinen tyyli on aina sidoksissa senhetkiseen aikaan ja paikkaan, ja – toisin kuin esimerkiksi fiktiivisissä epookkielokuvissa – tätä ei tarvitse peitellä. Vaikka dokumentissa käsiteltäisiinkin historiallisia henkilöitä ja tapahtumia, kertovat asiat, kuten kuvaustyyli, käytössä oleva tekniikka ja esimerkiksi mahdolliset haastateltavat asiantuntijat, siitä, milloin elokuva on tehty. Fiktiivisessä elokuvassa taas saatetaan varta vasten pyrkiä siihen, että katsoja ei erottele nykyisyyttä ja elokuvassa elettyä aikaa. Jos fiktiivisen elokuvan maailmassa näkyy jotakin, joka ei aikansa puolesta sinne kuulu, tai jos elokuvantekoväline tavalla tai toisella ”paljastuu”, on illuusio tuosta maailmasta rikottu.

Yleisesti dokumentaarinen tyyli antaa vaikutelman välittömyydestä. Elokuvan tapahtumat on tallennettu välittömästi niiden tapahtuessa historiallisessa todellisuudessa. Kuvaaja kuvaa tapahtumia spontaanisti, ilman, että hän voi ennakoida liikkeitään. Tyylin lähtökohta ei ole ollut estetiikka, vaan se on syntynyt olosuhteiden sanelemana, ja vasta myöhemmin siitä on tullut tyyllinen valinta, jota voidaan käyttää hyväksi myös fiktiivisessä tarinankerronnassa. Dokumentaarisen tyylin yleisimpiä ominaisuuksia ovat luonnollinen valo ja äänimaailma, haastattelun käyttö, heiluva käsivarakuvaus sekä zoomin käyttö. Muita tärkeitä tyylikeinoja ovat esimerkiksi tekijän esiintyminen kuvissa ja suoraan kameraan katsominen. Vaikka suuri osa näistä ominaisuuksista liittyy vahvasti 1960-luvun direct cineman ihanteisiin, säilyy niiden asema dokumenttielokuvan tunnuspiirteinä yhä nykyäänkin. Useimpien ominaisuuksien taustalla on ajatus siitä, että autenttisessa tilanteessa kuvattaessa ei voida ennakoida tapahtumien kulkua eikä esimerkiksi tilanteen huolellinen valaisu tai kameran ankkuroiminen tiettyyn kuvakulmaan silloin onnistu. Toisaalta haastatteludokumentti voi antaa enemmän tilaa suunnitella ja valaista. Kameralle vastauksia antava henkilö edellyttää kuitenkin, että paikalla on myös haastattelija. Sekä elokuvantekijä että elokuvantekoväline ovat silloin katsojan tietoisuudessa. (Helke 2006, 73–79.)



Dokumentaarisien estetiikan vaikutus katsojiin on tavallaan toissijainen, kun ensisijainen vaikutus on tietoisuus genrestä: Katsoja useimmiten tietää katsovansa elokuvaa, joka on genreltään dokumentti. Tämän takia dokumenttaarisen tyylin merkitys voidaan helposti aliarvioida. Siitä osoituksena toimivat erityisesti tapaukset, joissa fiktiivisiä elokuvia on estetiikan perusteella luultu dokumenttaarisiksi, esimerkiksi *The Blair Witch Projectin* (Yhdysvallat 1999) tapaus (Nichols 2001, xi–xii). Perinteisesti dokumenttaarisuutta pohditaan elokuvan sisällön tai siihen liittyvien eettisten kysymyksien kautta. Jos kuitenkin ajatellaan, että dokumenttielokuvan dokumenttaarisuus on Winstonin ajatuksia mukaillen katsojan päätettävissä, on itse asiassa elokuvan muodolla ja tyylivalinnoilla valtava merkitys suhteessa sisältöön. On mielenkiintoista pohtia myös, miten dokumenttaarisesta tyylistä poikkeava estetiikka puolestaan vaikuttaa dokumenttielokuvan katsojaan. Synnyttääkö asetelmallisempi kuvaustyyli dokumenttielokuvassa erilaisen vaikutelman esimerkiksi tekijän moraalipositioista tai aiheen totuudellisuudesta? Voisiko silloin olla tietystä mielessä jopa totuudellisempaa käyttää dokumenttielokuvassakin selkeästi fiktiivisestä perinteestä lainaavaa kuvailmaisua? Voisiko tämä olla vastaus Korhosen ajatukseen siitä, että katsojaa tulisi muistuttaa dokumenttielokuvan teoksellisuudesta?

#### 4.3 Kontrollin määrä ja laatu

Dokumenttielokuvan historiassa on käyty läpi erilaisia aikakausia, joiden mukana dokumentin tekemisen ja autenttisuuden etsimisen trendit ovat vaihdelleet. Historiansa alkumetreillä dokumenttielokuvat olivat dramatisoituja, lavastettuja ja näyteltyjä. Fiktiivisiksi miellettyjä keinoja lainaten elokuvat tähtäsivät dokumentoimaan ikään kuin suuremman totuuden esimerkiksi kansoista tai kulttuureista, sen sijaan että olisivat pyrkineet välittömään autenttisuuteen. Ajan dokumenttielokuvan ihanteisiin ei kuulunut autenttisuus, sillä elettiin aikaa ennen kuin dokumenttielokuva oltiin vielä käsitteellistetty ja nimetty. Elokuvalle ei siis ollut vielä langetettu ”toden todistamisen” taakkaa. Vasta myöhemmin, ja epäilemättä myös elokuvakaluston teknisen kehittymisen myötä, nousivat esiin puritaanisuuden ja autenttisuuden ihanteet. Esimerkiksi 1960-luvun amerikkalainen *direct cinema* sekä ranskalainen *cinéma vérité* syntyivät tahdosta saavuttaa välitön realismi ja totuus elokuvan keinoin. Sittemmin dokumenttielokuvan historiassa on nähty sekä alkuperäiseen dramatisoituun perinteeseen että myöhempään puritaaniseen perinteeseen nojautuvia jaksoja ja jokainen dokumentaristi on joutunut muodostamaan omat periaatteensa. (Aaltonen 2006, 170.)

Riippuen perinteestä ovat dokumenttielokuvan tuotantotavat erilaisia. Dramatisoidumpi perinne saattaa tuotantotaltaan lähennellä jopa fiktiivisen elokuvan perinteitä, jolloin kuvaustilanteet saattavat olla hyvinkin pitkälti etukäteen suunniteltuja ja elokuvaa varta vasten järjestettyjä. Autenttisuutta ihannoiva perinne yleensä viittaa tuotannollisesti pieneen kuvausryhmään, niin sanottuihin sissitaktikoihin ja havainnoivaan kuvaustyyliin. Tästä perinteestä myös kumpuaa se, minkä miellämme dokumentaariseksi tyyliksi. Tapahtumien ennakoimattomuus ja havainnointi synnyttävät mielikuvan välittömyydestä ja sitä kautta vähäisestä kontrollin määrästä. Mutta onko mielikuva illuusiota vai juontaako se juurensa todellisuuteen?

Yksi yleinen mutta harhaanjohtava dokumentaarisuuden määritelmä elokuvantekijän näkökulmasta liittyy kontrolliin: dokumentaarisen elokuvan tekijän oletetaan kontrolloivan aihettaan vähemmän kuin fiktiivisen elokuvan tekijän. (Nichols 1991, 13, Helken 2006, 36 mukaan.)

Bill Nichols kirjoittaa kirjassaan *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991, 13–14), että on mahdollista väittää, että tapahtumiin puuttumattomuus saattaa vähentää kontrollin määrää tietyssä mielessä, mutta lisätä sitä toisessa mielessä: Kun kuvauksen kohteet toimivat ignoroiden kameran ja kuvausryhmä käyttäytyy kuin he eivät olisi paikalla, sekä kuvattava että kuvaaja toimivat korkean itsekontrollin alaisina. Vaikka tekijän pyrkimys tähtäisi objektiivisuuteen ja puuttumattomuuteen, hän kuitenkin aina jollain tavalla kontrolloi sitä, miten hän tilanteen tallentaa. Susanna Helke (2006, 51) kirjoittaa: ”Kuvien kesto, kuvaajan havainnon rytmi suhteessa tapahtuvaan, se mikä näytetään tai rajataan pois, kameran suhde ihmiseen, kaikki nämä keinot ovat tekijän käytössä myös havainnoivassa dokumentaarissa.”

Kontrollia on siis mahdotonta varsinaisesti poistaa dokumenttielokuvasta, mutta se näyttäytyy erilaisessa muodossa. Ehkä määrän sijaan tulisikin puhua laadusta. Elokuvantekijä ja elokuvan kohde yhdessä kontrolloivat kuvaustilannetta ja sen näennäisesti autenttista lopputulosta. Sen sijaan dokumenttielokuvan kontrolloimaton aspekti on Nicholsin mukaan historia. Tämä rinnastaa dokumentaristin muihin toimijoihin, jotka eivät voi kontrolloida aihetta, jonka parissa työskentelevät: tiedemiehet, lääkärit, poliitikot, insinöörit ja niin edespäin.

Dokumenttielokuvassa toteutuvan kontrollin määrää suhteessa fiktiiviseen elokuvaan on mahdotonta verrata, sillä mitään mittayksikköä ei ole. Nicholsin mietteiden pohjalta voisi sanoa, että dokumentaristi kontrolloi sitä, mitä elokuva käsittelee ja miten se sitä

käsittelee. Dokumentaristi ei voi (ainakaan täysin) kontrolloida sitä, mitä historiallisessa todellisuudessa tapahtuu eli esimerkiksi mitä elokuvan henkilö tekee tai sanoo. Dokumentaristi voi vaikuttaa tapahtumiin ja sysätä niitä liikkeelle, mutta siihen loppuu hänen vaikutusvaltansa. Esimerkiksi Virpi Suutarin ohjaamassa *Eedenistä pohjoiseen* (Suomi 2014) -dokumenttielokuvassa yksi elokuvan henkilöistä kuolee kuvausten aikana. Ylen tekemässä haastattelussa Suutari viittaakin Alfred Hitchcockin esittämään ajatukseen siitä, kuinka ”fiktioelokuvassa ohjaaja on jumala ja dokumenttielokuvassa jumala on ohjaaja”. Itse ei voi etukäteen kuvitella tai suunnitella tapahtumia, joita elämä dokumenttielokuvaan käsikirjoittaa. (Rinta-Tassi 2014.)

#### 4.4 Tiedonvälitysaspekti

Dokumenttielokuvan monimuotoisista määritelmistä voi vetää johtopäätöksen, että dokumenttielokuvan suhde todellisuuteen on aina ollut ja on yhä kiistanalainen asia. Ei ole olemassa yhtä oikeaa vastausta kysymykseen ”voiko dokumenttielokuva totuudellisesti esittää historiallisen maailman ilmiöitä ja jos voi, niin miten?”. Tuon kysymyksen lisäksi on kuitenkin myös aiheellista pohtia, *miksi* tehdään elokuvia, jotka kertovat ei-fiktiivisiä tarinoita ja joissa esiintyy ei-fiktiivisiä henkilöitä, riippumatta siitä, saavuttavatko nämä elokuvat autenttisuutta vai eivät. Miksi halutaan ojentaa ohjat elämälle ja astua monimutkaisten eettisten kysymyksien äärelle, kun voitaisiin myös suunnitella, käsikirjoittaa, aikatauluttaa, lavastaa, näytellä ja muokata olosuhteet, henkilöt ja tarina ihanteellisiksi elokuvallista toteutusta varten? DocPoint -dokumenttielokuva festivaalin toiminnanjohtaja Ulla Bergström puhuu dokumenttielokuvan kahdesta sielusta Ylen haastattelussa:

Nyt maailma on kuvallistunut ja tiedonvälityskin on muuttunut, niin dokumenttielokuville on enemmän tilaa ja myös katsojilla aikaa. Dokumenttielokuvallahan on kaksi sielua tavallaan. Toisaalta se elokuva, elokuvan teoksellisuus, mutta toinen on myös se tiedonvälitys. Ja siinä mielessähän dokumenttielokuva on äärimmäisen miellyttävä tapa kerätä tietoa, nähdä maailmaa. (Puheen Aamu 2015.)

Oma vastaukseni edellä esittämääni kysymykseen liittyy Ulla Bergströmin mainitsemaan tiedonvälitysaspektiin: Dokumenttielokuvia tehdään, koska halutaan välittää elokuvallisen tarinan keinoin tietoa historiallisesta maailmastamme. Esittämällä elokuvassa ei-fiktiivisen tarinan, tekijä tekee teoksestaan paitsi taidetta myös tiedonlähteen. Lähde on luotettava, koska tekijä on luvannut niin katsojalle sopimuksessa, jonka yhteydessä elokuva on nimetty dokumenttielokuvaksi. Fiktiivinen elokuva on vapautettu

tästä vastuusta katsojalle, joten vaikka se voi välittää tietoa historiallisesta maailmasta, sitä ei voi mielestäni pitää samanarvoisena tiedonlähteenä.

## 5 Teososan tarkastelu genremääritelmien läpi

Tässä luvussa pohdin *Miles to Go Before I Sleep* teososan dokumentaarisuutta tarkastelemalla sen suhdetta dokumenttigenren määritelmiin. Kolmannessa luvussa käsittelemäni teoriapohjan perusteella olen rakentanut kuusi teesiä dokumenttielokuvasta. Lukuun ottamatta kohtaa kuusi, teesit eivät ole keskenään ristiriidassa. Teesit ovat:

1. Dokumenttielokuva on todellisuuden luovasta käsittelystä syntyvä elokuvallinen taideteos.
2. Dokumenttielokuvalla ei ole rajoja, vaan yhtäläisiä piirteitä muiden dokumenttielokuvien kanssa.
3. Dokumenttielokuva on ei-fiktiivinen elokuva, joka dramatisoi faktaa fiktion sijaan.
4. Elokuva on dokumentaarinen, jos elokuvantekijän intentio on tehdä dokumentaarinen elokuva.
5. Dokumenttielokuva on sopimus tekijän ja katsojan välillä.
6. Elokuva ei voi olla dokumentaarinen. Kaikki elokuvat ovat fiktiivisiä.

Griersonin määritelmän pohjalta syntyneen ensimmäisen teesin mukaan dokumenttielokuva on todellisuuden luovasta käsittelystä syntyvä elokuvallinen taideteos. Sen lähtökohta, materiaali ja maailma ovat tämä historiallinen todellisuus. Mielestäni teesi kuvaa osuvasti *Miles to Go Before I Sleep* teososaa. Elokuvan kaikki osaset ovat tallehteita historiallisesta todellisuudesta ja sen tarina on tositarina, jonka elokuvan päähenkilö on kertonut omin sanoin välittömässä haastattelutilanteessa. Materiaalista on sitten koostettu audiovisuaalinen taideteos, jossa yhdistyy pyrkimys tarinan täydelliseen paikkansapitävyyteen sekä vapaus kertoa tarina luovin elokuvallisin keinoin.

Toinen teesi perustuu postmoderniin määrittelemättömyyteen: Dokumenttielokuvalla ei ole rajoja, vaan se on avoin käsite, jonka piiriin kuuluvilla elokuvilla on yhteneväisiä piirteitä. Teesin mukaan dokumenttielokuva on hyvin vapaa konsepti. Teesissä keskeiseksi nousevat dokumenttielokuvalla ominaiset luonteenpiirteet, joiden perusteella katsoja (tai tekijä) voi tunnistaa elokuvan dokumentaariseksi. Teesi ei mielestäni ota kantaa niinkään elokuvan tekoprosessissa tehtäviin valintoihin kuin valmiiseen elokuvaan

ja tapaan, jolla teos näyttäytyy katsojalle. Vaikka *Miles to Go Before I Sleep* on tyylielty ja kokeellinen, on siinä silti selkeitä dokumenttielokuvalla ominaisia piirteitä. Päähenkilö esimerkiksi esiintyy elokuvassa omalla nimellään, jolloin on selvää, että tarina on hänen tarinansa, eikä hän näyttele ketään muuta. Kuvassa päähenkilö katsoo suoraan kameraan paljastaen näin kameran olemassaolon. Se on osoitus siitä, että elokuvantekijä, elokuvantekoväline sekä elokuvan kohde ovat samassa historiallisessa todellisuudessa. Sambianssa ja Suomessa kuvatut ulkokuvat ovat valaisemattomia ja esittävät kohteensa sellaisena kuin ne kuvaushetkellä ovat olleet.

Kolmannen teesin mukaan dokumenttielokuva on ei-fiktiivinen elokuva, joka dramatisoi faktaa fiktion sijaan. Kolmas teesi on mielenkiintoinen, sillä se mahdollistaa ajatuksen elokuvan samanaikaisesta faktuaalisuudesta ja draamallisuudesta. Teesi perustuu poissulkeviin määritelmiin dokumenttielokuvasta. Tässä teesissä kyse ei ole siitä millaisena elokuva näyttäytyy katsojalle, vaan siitä, että tekijä on tehnyt elokuvan dramatisoimalla ”faktaa”, eli käyttämällä elokuvan ainesosina totuudellista, historiallisesta todellisuudesta kumpuavaa materiaalia. Teesi tunnustaa ja tekee ikään kuin oikeuteksi myös sen, että kaikki dokumenttielokuvat ovat tavalla tai toisella dramatisoituja. Faktan dramatisointi on konseptina hyvin lähellä ensimmäistä teesiä. Mielestäni kolmas teesi säilyttää kuitenkin eri tavalla ajatuksen siitä, että dokumenttielokuvan faktuaalisuus on mahdollista säilyttää vielä luovan käsittelyn eli dramatisoinnin jälkeenkin. Mielestäni tämä ajatus toteutuu myös teososassani, joka on sekä kuvallisesti että äänellisesti dramatisoitu tukemaan haastattelussa kuultavaa tarinaa. Dramatisointi on mielestäni siis tehty nimenomaan faktan ehdoilla.

Neljäs teesi esittää, että dokumenttielokuvasta tulee dokumentaarinen tekijän intention kautta. Se pohjautuu Trevor Ponechin teoriaan, jossa tekijä yksin voi määritellä elokuvan dokumentaarisuuden omien valintojensa kautta. Teoria on mielenkiintoinen, mutta kuten kolmannessa luvussa kirjoitan, se on mielestäni yksinään hieman vajavainen. Teesin väittämän mukaan minä tekijänä määritän onko teokseni dokumenttielokuva. Koska olen tekijänä tehnyt opinnäytetyöelokuvani dokumentaariseksi, on se dokumenttielokuva. Teesi ei ota kantaa elokuvan keinoihin, vaan se jättää elokuvan dokumentaarisuuden tekijän oman moraalien varaan.

Viidennen teesin mukaan dokumenttielokuva on sopimus tekijän ja katsojan välillä. Teesi pohjautuu pitkälti neljänteen teesiin eli ajatukseen siitä, että tekijä määrittelee itselleen mikä on dokumentaarista ja siten nimeää itse elokuvansa dokumentaariseksi.

Neljäs teesi jättää kuitenkin huomiotta katsojan, jolle elokuva tehdään. Neljännen teesin mukaan *Miles to Go Before I Sleep* on selkeästi dokumenttielokuva, koska olen sen sellaiseksi tehnyt, mutta vasta yhdessä viidennen teesin kanssa siitä tulee merkityksellinen. Viides teesi yhdistää mielestäni viestin tekijän moraalista ja katsojan elokuvanlukutaidosta. Teesiin liittyy myös se, että tekijän moraalilla ei perustu pelkästään häneen itseensä, vaan ottaa huomioon myös elokuvan esittämisaspektin ja katsojan: sen, miten katsoja lukee ja tulkitsee elokuvaa. Leikkausvaiheessa olemme leikkaajan kanssa pyrkinneet rakentamaan kaiken draaman tukemaan tarinan todellisten tapahtumien kulua. Omalta osaltani voin siis hyvällä omalla tunnolla tehdä katsojan kanssa sopimuksen siitä, että elokuva on dokumentaarinen.

Oikeastaan vasta kuudes teesi haastaa teososan dokumenttaarisuuden. Se perustuu dokumenttaarisuuden kieltämiseen sellaisenaan ja ajatukseen siitä, että kaikki elokuvat ovat lopulta fiktiivisiä. En allekirjoita teesiä, mutta ymmärrän ajatuksen lähtökohdan. Kaikki elokuvat ovat itsessään manipuloituja sekä katsojaa manipuloivia. Mielestäni se ei ole kuitenkaan riittävä peruste dokumenttaarisuuden kieltämiselle. Teososan nimeäminen fiktiiviseksi elokuvaksi ei tekisi oikeutta sille, että elokuvan päähenkilö on kertonut henkilökohtaisen elämäntarinansa sekä elokuvantekijöille että heidän kauttaan elokuvan katsojille. Elokuvassa käsitellään erittäin rankkoja aiheita, kuten hyväksikäyttöä ja ihmiskauppaa. Tarina on tosi, joten olisi mielestäni väärin pukea se fiktioksi, jolloin katsoja saa pahimmillaan tietynlaisen valheellisen vapautuksen: ”Elokuvassa kerrotut asiat ovat kamalia, mutta onneksi ne eivät ole totta.” Se on väärin, sillä elokuva on dokumenttielokuva juuri siksi, että siinä käsitellyt asiat ovat todellisia ja sekä päähenkilö että minä tekijänä ja koko elokuvantekotiimi haluamme välittää tietoa näistä todellisista tapahtumista. Teesissä nouseekin keskeiseksi dokumenttielokuvan tiedonvälitysaspekti tai pikemminkin sen mitätöiminen. Kuudes teesi perustuu ajatukseen, että elokuva ei voi olla autenttinen, koska todellisuutta ei voi tallentaa sellaisena kuin se on. Elokuvanteko on aina subjektiivista. Itse en kuitenkaan koe, että subjektiivisuus automaattisesti vähentäisi elokuvan autenttisuutta, varsinkin jos sekä elokuvassa esiintyvä henkilö (tai henkilöt) että elokuvantekijät ovat sitä mieltä, että elokuva subjektiivisessa muodossaan vastaa heidän käsitystään todellisuudesta.

## **6 Teososan dokumenttaariset ja fiktiiviset piirteet**

Tässä luvussa käyn läpi neljännessä luvussa esittämiäni dokumenttaarisen elokuvan luonteenpiirteitä suhteessa *Miles to Go Before I Sleep* teososaan. Ensin käyn läpi te-

koprosessin eettisiä kysymyksiä ja omaa moraalipositiotani elokuvan ohjaajana. Sitten erittelen elokuvan kuvallisessa ja äänellisessä ilmaisussa tehtyjä valintoja ja niiden vaikutusta elokuvan dokumentaarisuuteen. Pohdin myös kontrollin määrää ja laatua elokuvan tuotannossa ja lopuksi elokuvan tiedonvälitysaspektia. Vaikka luvussa on tarkoituksena ensisijaisesti analysoida teososan dokumentaarisia ominaisuuksia, pyrin tuomaan esille myös niiden kanssa ristiriidassa olevia fiktiivisiä piirteitä.

## 6.1 Tekijän ja tekoprosessin etiikka

Kuten dokumenttigenren kieltämistä käsittelevissä kohdissa olen sivunnut, ovat dokumenttielokuvan tekoon liittyvät eettiset kysymykset mielestäni keskeisiä mitä tulee dokumenttielokuvan olemassaolon oikeuttamiseen ja sen määrittelyyn. Myös *Miles to Go Before I Sleepin* dokumentaarisuutta pohtiessa nousee mielestäni dokumenttielokuvan etiikka erityiseen asemaan. Dokumenttielokuvantekijän eettiset haasteet kiteytyvät hyvin neljännessä luvussa esitetyissä Jay Rubyn laatimissa moraalisisissa imperatiiveissa, jotka kuvailevat tekijän velvollisuuksia niin häntä itseään kuin ammattikunnan standardeja, päähenkilöitä ja yleisöään kohtaan.

Ensimmäisenä tekijän moraalipositiota määrittää hänen moraalinen sitoutumisensa omalle intentiolleen ja uskollisuus omalle itselleen taiteilijana. Oma intentioni teosotaa tehdessä oli välittää omasta mielestäni totuudenmukainen kuva, paitsi kaikista tarinan tapahtumista, myös elokuvan tapahtumapaikoista, kuten Meheban pakolaisleiriltä Sambiaasta. En halunnut antaa leiristä inhorealista kuvaa, sillä päällepäin katsottuna se vaikutti tavalliselta sambialaiselta maalaiskylältä. En kuitenkaan halunnut myöskään kaunistella leirin oloja, sillä suurin osa ihmisistä elää siellä äärimmäisessä köyhyydessä ja kamppailee läpikäymistään kokemuksista aiheutuneiden traumojen kanssa. Intentioni oli esittää leiri kuvissa samanlaisena kuin minä se minulle näyttäytyi. Se oli haastavaa ja määrittäi hyvin pitkälle sitä, minkälaista kuvamateriaalia Sambiaassa kuvasin. Fiktiivistä elokuvaa kuvatessa intentioni olisi ollut todennäköisesti erilainen. Silloin en olisi keskittynyt etsimään totuutta, vaan olisin keskittynyt etsimään sitä, mitä olisin halunnut löytää, oli se sitten juoneen tai tunnelmaan tai johonkin muuhun liittyvää.

Halusin esittää tarinan katsojalle muodossa, jossa korostetaan ajatusta päähenkilön muistikuvien palaamisesta. Päähenkilön kertoma tarina tapahtuu valtaosin sekä historiallisen että elokuvallisen todellisuuden menneisyydessä. Leikkausvaiheessa kuvitimme tarinan menneet tapahtumat niin kuin me ne leikkaajan kanssa kuvittelimme. Äänessä

kerrotun tarinan leikkasimme ja tiivistimme tarkkaan todellista tarinankulkua vastaavaksi. Kuvaleikkauksessa taas otimme täydellisen taiteellisen vapauden koostaa kuvamateriaalista haluamamme palapeli. Halusimme olla uskollisia sekä omia taiteellisia näkemyksiämme että tarinan todellisuutta kohtaan.

Tekijän moraalinen velvollisuus yleisölle tarkoittaa mielestäni ensisijaisesti tekijän ja katsojan välistä sopimusta. Tekijänä velvollisuuteni on pystyä lupaamaan katsojalle, että dokumentaarisen elokuvan tarina on totta. Kuvallisessa ilmaisussaan *Miles to Go Before I Sleep* yhdistelee ominaisuuksia sekä dokumentaarisesta että fiktiivisestä perinteestä. Esimerkiksi vesikuvat voi helposti mieltää fiktiivisiksi, koska katsojalle käy selväksi, ettei kuvitus ole tarinan ”suoraa” todellisuutta. Luvussa 4.1 Timo Korhonen esitti ajatuksen siitä, että tekijän tulisi ehkä muistuttaa katsojaa dokumentaarisen elokuvan teoksellisuudesta. Korhosen ajatus näyttäytyi minulle elokuvaa tehdessä siten, että taiteellisten vapauksien ottamisen myötä oli tärkeää antaa katsojalle oikeanlaiset ”ohjeet” katsoa elokuvaa. Tässä tapauksessa ohjeet olivat sidoksissa elokuvan esteettiseen tyyliin, joka osin abstrakteilla kuvillaan toimii muistutuksena elokuvan teoksellisesta muodosta. En siis pyrkinyt häivyttämään elokuvan fiktiivisiä piirteitä, vaan tuomaan ne niin selkeästi esiin, että katsojan on mahdollista hyväksyä ne ja kyetä katsomaan niiden ohi elokuvan dokumentaariseen ytimeen.

Tekijän moraalinen velvollisuus päähenkilöä kohtaan on mielestäni hyvin pitkälti sama kuin tekijän velvollisuus yleisöä kohtaan: Tekijän on tehtävä elokuvansa sellaiseksi, että se välittää päähenkilön tarinasta totuudenmukaisen kuvan. Oma velvollisuuteni päähenkilöäni kohtaan oli myös pyrkiä antamaan hänelle realistinen kuva esimerkiksi siitä, millainen elokuvasta tulee ja miten sitä aiotaan levittää. Tarkoitukseni oli saada päähenkilön oma ääni kuuluville eli velvollisuuteni omaa intentiotani ja päähenkilöä kohtaan eivät olleet ristiriidassa.

Asetelma voi olla toinen, jos elokuvan aihe on yhteiskunnallisessa tai sosiaalisessa mielessä erityisen arka, ja kaikki tekijää koskevat moraaliset velvollisuudet eivät voi samanaikaisesti toteutua. Esimerkiksi elokuvaohjaaja Nicholas Barker (1997, Helken 2006, 91 mukaan) on sanonut, että on ”valmis vaikka kertomaan valheita päähenkilöstään ja olemaan salaa yhteisymmärryksessä heidän itsepetöksensä kanssa”, jos hän siten pystyy kertomaan suuremman mittakaavan totuuden. Tässä mielessä tekijän moraalinen velvollisuus päähenkilöä kohtaan muuttuu eettisesti monimutkaiseksi kysymykseksi, johon ei ole mielestäni yhtä oikeaa vastausta. Siitä esimerkkinä on lukuisia



kontroversiaaleja, mutta yhteiskunnallisen keskustelun kannalta tärkeitä dokumenttielokuvia. Joshua Oppenheimerin *He tappoivat öisin* (*The Act of Killing*, Norja & Tanska & Iso-Britannia 2012) kertoo Indonesiassa 1960-luvulla tapahtuneesta kansanmurhasta ja sen päähenkilöitä ovat massamurhan toteuttaneet miehet. Elokvassaan *Suurlähettiläs* (*The Ambassador*, Tanska 2011) Mads Brügger soluttautuu Keski-Afrikan tasavallan diplomaattipiireihin ja kuvaa kohteitaan salaa, tavoitteenaan paljastaa maassa vellovaa korruptiota ja veritimanttien laitonta kauppaa. Tekijän moraalises- sa velvollisuudessa päähenkilöä kohtaan korostuukin kysymys tekijän intentiosta: Onko tekijän intentio esittää aiheestaan pienempi, subjektiivinen totuus vai suurempi, objektiivisempi totuus. Oma intentioni oli esittää päähenkilön kautta subjektiivinen totuus elokuvan aiheesta. Pohdin tätä syvemmin seitsemännessä luvussa.

## 6.2 Teoksen tyyli ja estetiikka

*Miles to Go Before I Sleep* on dokumenttielokuvaksi tavallista kokeellisempi. Se perustuu haastattelumateriaaliin, jonka ympärille on rakennettu kuvallinen kokonaisuus. Haastattelu ja kuvamateriaali eivät siis ole suorassa yhteydessä toisiinsa, sillä kuvassa ei nähdä haastateltavaa, ainakaan haastattelun hetkellä. Näkisin, että teososa on taiteellinen teos, joka on toteutettu ensisijaisesti elokuvan tarinan eli tässä tapauksessa elokuvan päähenkilön kokeman tarinan ehdoilla. Jokainen visuaalinen ja auditiivinen ratkaisu on tehty tukemaan parhaalla mahdollisella tavalla äänessä kuultavan tarinan vaiheita. Osa ratkaisuista on klassisessa mielessä dokumentaariseksi koettuja ja osa vähintäänkin koettelee dokumentaarisuuden rajoja. Elokvassa liikutaan visuaalisessa mielessä kolmessa eri maailmassa, joita varten on kuvattu eri tyylistä materiaalia. Päähenkilön muistikuvia menneestä ajasta on kuvitettu Sambiaan ja Suomeen sijoittuvilla kuvilla. Päähenkilöstä kuvattiin myös tyhjään tilaan sijoittuva kasvokuva kuvastamaan henkistä välitilaa, jossa hän on. Lisäksi päähenkilön tunnetiloja kuvaamaan toteutettiin abstrakteja vesikuvia.

### 6.2.1 Sambiaan ja Suomeen sijoittuva kuvamateriaali

Suurin osa elokuvan kuvamateriaalista on kasvo- ja vesikuviin verrattuna klassisemmin historialliseen maailmaan sijoittuvaa kuvaa Sambiaasta ja Suomesta. Sambiassa kuvattu materiaali sijoittuu Meheban pakolaisleirille ja leiriä ympäröiviin maisemiin. Suomeen sijoittuvat kohdat on kuvattu päähenkilön kotipaikkakunnalla Myllykoskella. Sambiassa

lähdin kuvaamaan elokuvaa tuotannollisesta näkökulmasta katsoen hyvin dokumentaariseen tyyliin. Mitään ei esimerkiksi lavastettu tai valaistu, sillä en kyennyt kantamaan mukani kuin kameran ja jalustan. Matkantekoon liittyviä kuvia auton sisältä kuvasin spontaanisti silloin kun matkaa todellakin tehtiin. En siis myöskään järjestänyt kuvauksia saadakseni talteen tietynlaista kuvamateriaalia.

Käsivarakuvaus antaa matkakuville liikkumisen tuntua ja kiinnittää samalla huomiota kameraan ja kuvaajaan. Siksi niissä on myös esteettisesti vahva dokumentaarinen aura. Leirillä kuvasin maisemia lähes poikkeuksetta jalustalta välittäakseni kuvissa paikan pysähtyneen tunnelman. Vaikka jalustalta kuvattu liikkumaton kuva ei ole missään nimessä itseoikeutetusti luonteeltaan fiktiivinen, ei se myöskään tunnu perinteisessä mielessä yhtä dokumentaariselta kuin heiluva käsivarakuva, koska se ei samalla tavalla kiinnitä huomiota itseensä. Myös tämän takia valitsin tietoisesti kuvata Sambiaan sijoittuvat kohtaukset pääasiassa niin, ettei niissä korostuisi dokumentaarinen estetiikka liikaa. Sen sijaan sisällöltään kuvien voi sanoa olevan lähes puhtaasti dokumentaarisia. Kuvasin sitä, mitä ympärilläni oli, juuri niin kuin se siinä hetkessä oli. En esimerkiksi pyytänyt ketään asettumaan kuviin tai poseeraamaan tietyllä tavalla.

Suomessa kuvatuista kuvista elokuvaan valikoitui vain kaksi. Toinen niistä nähdään elokuvan alussa ja toinen lopussa. Alkuun sijoittuvassa kuvassa päähenkilöä kuvataan takaapäin kun hän kävelee joenvartta talvisessa maisemassa. Elokuvan loppuosan sijoittuvassa kuvassa päähenkilö seisoo joen yli kulkevalla sillalla ja katsoo suoraan kameraan. Kuva on laaja ja asetelmallinen, luonteeltaan miltei vastakkainen ensimmäiselle, päähenkilön matkassa kulkevalle käsivarakuvulle. Kävelykuva on hieman poikkeava elokuvassa muuten vallitsevasta kuvallisesta tyylistä. Kuvasta välittyy seuranta-dokumentille ominainen estetiikka. *Miles to Go Before I Sleep* ei kuitenkaan ole seuranta-dokumentti. Kuvan käyttäminen elokuvassa perustui ajatukseen siitä, että päähenkilö haluttiin näyttää anonyyminä, mutta samalla aktiivisena henkilönä häntä ympäröivässä maailmassa. Kuva on siinä mielessä dokumentaarinen, että elokuvan päähenkilö esiintyy siinä omana itsenään ja kävelee oikean kotiseutunsa maisemassa. Niin kävelykuva kuin myöhemmin sillalla kuvattu kuva ovat kuitenkin täysin järjestettyjä. Menimme päähenkilön kanssa joelle varta vasten kuvataksemme kuvat. Ohjeistin päähenkilöä liikkumaan ja poseeraamaan tietyllä tavalla.

Vaikka Suomessa kuvatut kuvat ovat elokuvaa varten järjestettyjä ja siten väistämättä fiktiivisiä piirteitä omaavia, koen, että suuressa mittakaavassa ne tuovat elokuvan lä-

hemmäs dokumentaarista elokuvaa. Kuvat on kuvattu osoittamaan, minne päähenkilö tarinassaan oikeastikin päätyy. Tarkalleen ottaen sillalla kuvattu kuva on myös ainoa kuva elokuvassa, jossa tarina kohtaa sekä historiallisessa todellisuudessa että tarinan nykyhetkessä. Kaikki muut kohdat sijoittuvat tarinallisesti joko tulevaisuuteen (alun kävelykuva), menneisyyteen (Sambiassa kuvatut kuvat), niin sanottuun välitilaan (kasvo-kuva) tai johonkin tunnetilaan (vesikuvat).

Vaikka Sambiassa ja Suomessa kuvatuissa kuvissa on sekä dokumentaarisia että fiktiivisiä piirteitä, miellän ne itse tekijänä enemmän dokumentaariseksi. Tämä johtuu sekä tuotannollisista, esteettisistä että henkilökohtaiseen intentioon liittyvistä syistä. Kuvien merkitys ei kuitenkaan rakennu pelkästään sen perusteella, miten ne on toteutettu tai miltä ne näyttävät, vaan myös jälkituotannossa luotujen mielikuvien kautta. Tässä tapauksessa dokumentaarisesti kuvatut kuvat muuttuivat leikkauksen myötä astetta vähemmän dokumentaariseksi, koska niitä vietiin kuva- ja äänileikkauksessa kauemmas realismista ja tarinan tapahtumahetkestä.

### 6.2.2 Välitila

Lähikuva elokuvan päähenkilöstä on kuvattu mustaa taustaa vasten. Tila, jossa kuva on kuvattu, on tietenkin konkreettinen huone, mutta itse kuva ei sijoitu mihinkään. Se ei sijoitu dokumentaarisen perinteen mukaisesti historialliseen maailmaan, mutta se ei myöskään sijoitu mihinkään fiktiiviseen fantasiamaailmaan. Kuvan pyrkimyksenä on ollut irrottaa se ajasta (vaikka tämä ei ole koskaan täysin mahdollista) ja paikasta. Kuva edustaa enemmänkin mielentilaa kuin konkreettista tilaa. Onko se siis fiktiivinen vai dokumentaarinen? Toisaalta kuva on täysin järjestetty, siitä lähtien, että kuvattava on matkustanut Helsinkiin vain kyseisiä kuvauksia varten. Tilanne on lavastettu, tavallisesta huoneesta on tehty elokuvaa varten tyhjiö. Olen pyytänyt päähenkilöä seisomaan tiettyssä kohdassa ja katsomaan tiettyyn pisteeseen. Tapahtumassa ei ole mitään luonnollista. Se on siis tehty enemmän tai vähemmän fiktiivisten perinteiden mukaan.

Kuvattava henkilö ei ole kuitenkaan näyttelijä, vaan hän on oma itsensä. Joissakin käyttämissäni lähteissä puhutaan "itsensä esittämisestä", mutta mielestäni päähenkilö ei tässä kohtauksessa esitä mitään, hän vain on. Totta kai kameran läsnäolo vaikuttaa ihmisen olemiseen, mutta mielestäni se ei automaattisesti tarkoita, että hetkessä oleminen päättyy ja jonkinlainen esitys alkaa. Kuvaustilanteessa pyysin häntä ainoastaan sulkemaan silmänsä hetkeksi ja sitten katsomaan suoraan kameraan, muuten hän sai

ilmehtiä kameralle miten itse halusi. Kuvaustilanteessa luin hänelle kirjaa ja kuuntelimme musiikkia. Ohjeeni kuvattavalle oli se, että hän sai reagoida tai olla reagoimatta kuulemaansa. Mielestäni tilanne oli ehdottomasti ohjattu, mutta ohjaukseni pyrkimys oli kuitenkin se, että päähenkilö sai itse päättää, miten hän tilanteessa oli. Tietyllä tavalla tilanne oli siis myös dokumentaarinen. Kamera tallensi välittömässä hetkessä päähenkilön tunnetilan, tai ainakin sen, mitä hän siitä kasvoillaan ilmaisi. Tekijänä halusin, että mahdolliset tunnereaktiot syntyisivät autenttisesti henkilön omassa mielessä, vaikka olisinkin toiminut tilanteessa eräänlaisena katalyyttinä. Loppujen lopuksi hän reagoi hyvin vähän mihinkään. Kohtauksen voisi sanoa noudattaneen vuorovaikutteisen dokumenttielokuvan, tai Nicholsia (1991, 44–56) mukaillen osallistuvan moodin perinteitä. Tekijänä sysäsin tapahtumat liikkeelle ja vaikutin niihin tietyillä ärsykkeillä, mutta loput oli päähenkilön omaa autenttista käyttäytymistä.

Esteettisessä mielessä päähenkilön kasvokuvassa on sekä dokumentaarisia että fiktiivisiä piirteitä. Kuvasta näkee, että se on järjestetty ja asetelmallinen. Kuvassa näkyvä tapahtuma ja maailma ovat dokumenttielokuvan perinteiden vastaisesti selkeästi läsnä vain elokuvallisessa todellisuudessa. Kuvassa päähenkilö katsoo kuitenkin suoraan kameraan ja sitä kautta suoraan katsojaan. Kuten aikaisemmin kirjoitin, tämä on ominaista nimenomaan dokumentaariselle elokuvalle, sillä se asettaa sekä elokuvan päähenkilön, elokuvantekijän että katsojan samaan todellisuuteen.

### 6.2.3 Vesi

Päähenkilön tarinassa käydään läpi synkkiä vaiheita, joille ei tuntunut löytyvän kuvallista vastinetta siihen mennessä kuvatusta kuvamateriaalista. Tarinasta kumpuavia tunnetiloja haluttiin jotenkin visualisoida elokuvaa varten. Ajatus vedestä lähti liikkeelle haastattelusta ja päähenkilön erityisestä ”äänenväristä”. Kuvat päätettiin toteuttaa sekoittamalla erilaisia värejä akvaariossa olevaan veteen ja sitä kautta vedessä syntyviä reaktioita kuvaten. Akvaariokuvat kuvattiin hallituissa studio-olosuhteissa. Tila rakennettiin ja valaistiin kuvauksia varten. Kuvaukset valmisteltiin ja järjestettiin kuin fiktiivistä elokuvaa tehtäessä. Veden väriä ja liikkeitä manipuloitiin symboloimaan tarinan tapahtumia.

Vedellä ei ole sinänsä mitään tekemistä elokuvan tarinan kanssa, vaan vesijaksot ovat elokuvassa puhtaasti vertauskuvallisia ja tunteisiin johdattelevia. Niillä on muuhun materiaalin verrattuna kenties kaikista epäsuorin ja mielenkiintoisin suhde historialliseen

todellisuuteen. Vesikohtaukset eivät sinänsä yritä esittää mitään, mutta ne ovat abstrakteja kuvaelmia tunnetiloista, jotka kumpuavat historiallisen todellisuuden tapahtumista. Kuvaustilanteen realismi pyrittiin kuitenkin häivyttämään kuvasta lähes kokonaan, mikä on esteettisessä mielessä fiktiiviselle tyylille ominaista. Yksinään vesikuvia ei voisi kutsua dokumentaariseksi, mutta osana dokumenttielokuvaa, ja nimenomaan tätä elokuvaa varten luotuina, ne eivät ole varsinaisesti fiktiivisiääkään. Niiden voisi sanoa jopa olevan lähempänä kuvataiteen kuin elokuvataiteen perinteitä.

Niin vesikuvien kuin muidenkin kuvien suhdetta todellisuuteen määrittää se, että tässä elokuvallisessa kontekstissa niistä näkee selvästi etteivät ne ole suorassa yhteydessä tarinan tapahtumiin. Siitä aiheutuen kuvamateriaalin voi helposti mieltää fiktiiviseksi, vaikka se on vähintään tuotannollisessa mielessä dokumentaarisesti toteutettu. Se, puoltaako tämä elokuvan dokumentaarisuutta vai fiktiivisyyttä, jää katsojan päätettäväksi.

### 6.3 Rakennettu äänimaailma

Elokuvan dokumentaarisuudesta puhuttaessa spekuloidaan paljon kuvan suhdetta todellisuuteen, mutta äänestä puhutaan melko vähän. Jostain syystä kuvamateriaalin autenttisuutta pidetään paljon suuremmassa arvossa kuin äänimateriaalin autenttisuutta. *Miles to Go Before I Sleep* on esimerkki dokumenttielokuvasta, jonka äänimaailma on lähes kokonaan ”fiktiivisistä” eli elokuvan maailman ulkopuolelta tulevista äänistä jälkikäteen koostettu. Kuvaustilanteessa nauhoitettua 100% ääntä elokuvassa ei kuulla kuin muutaman kuvan taustalla ja silloinkin se yleensä sekoittuu muualta tuotuihin ääniin. Elokuvan äänimaailma kuulostaa paikoittain realistiselta ja äänessä kuullaan se, mitä kuvassa näkyy tapahtuvan. Luonnollisuudestaan huolimatta äänimaailma on kuitenkin täysin rakennettu. Äänessä kuuluva auton ääni ei ole oikeasti lähtöisin kuvassa näkyvästä autosta, ja pakolaisleirin äänet eivät ole oikeasti leirillä äänitettyjä. Useissa kohdissa on selvää, että äänessä liikutaan eri todellisuudessa kuin kuvassa.

Äänimaailman suhde todellisuuteen olikin johtava kysymys äänisuunnittelua pohdittaessa. Äänimaailma määrittää hyvin pitkälle sen, minkä miellämme realistiseksi ja mikä vie meidät johonkin toiseen todellisuuteen, esimerkiksi menneisyyteen tai uneen. Teososan kuvallisessa ilmaisussa pyritään katsojalle tekemään selväksi, etteivät kuvat ole suorassa yhteydessä tarinan tapahtumiin. Ajatusta tukeaksemme halusimme viedä

myös äänimaailmaa pois realismista ja kohti päähenkilön menneisyyttä. Äänimaailman liiallinen realistisuus olisi ollut ristiriidassa kuvallisen ilmaisun kanssa.

Päähenkilön haastattelu on oikeastaan ainoa asia, jonka äänessä voi sanoa olevan varsinaisesti dokumentaarinen. Samalla se on kuitenkin elokuvan tärkein ainesosa ja asia, jonka ympärille koko muu elokuva on rakennettu. Elokuvan kuvaleikkaus eteni niin, että haastattelusta leikattiin aluksi tarinan runko ja vasta sen jälkeen haastattelun päälle alettiin leikkaamaan kuvamateriaalia. Osa kuvamateriaalista jopa kuvattiin lomittain leikkausvaiheen kanssa, varta vasten äänessä leikattua haastattelua kuvallisesti tukemaan. Haastattelua ympäröivän äänimaailman tärkein tavoite oli tukea tarinaa äänellisesti ja antaa sille tarpeeksi tilaa. Äänen fiktiivisten elementtien tarkoitus oli siis kuitenkin korostaa tarinan faktapuolta.

Tietyn todellisuuskuvan luomisessa myös musiikilla on valtava vaikutus katsojaan. Eidiageettinen musiikki osana dokumenttielokuvaa on täysin tavanomainen asia, mutta mielestäni luonteeltaan fiktiivinen ja erittäin manipulatiivinen elementti elokuvassa. Ristiriidasta huolimatta aiheesta ei dokumenttielokuvan määrittelemistä tai etiikkaa koskevissa lähdeoteoksissani juuri puhuta. Tätä työtä kirjoittaessani teososan äänileikkaus on vielä kesken eli en voi eritellä omia valintojani elokuvan musiikin suhteen. Eidiageettisen musiikin fiktiivisen olemuksen vaikutus dokumentaarisessa elokuvassa on kuitenkin mielenkiintoinen kysymys.

#### 6.4 Kontrollin määrä ja laatu elokuvan tuotantovaiheessa

Tuotannollisessa mielessä teososa toteutettiin dokumentaariselle elokuvalla ominaiseen spontaaniuteen perustuen. Ennakkotutkimus- ja esituotantovaiheissa suunnittelin dokumenttielokuvaa, joka kertoisi kongolaisista pakolaisnaisista Sambiassa, Meheban pakolaisleirillä. Etsin tietoa muun muassa pakolaisuudesta ja Sambiasta, mutta etukäteen en voinut tietää, minkälaisia ihmisiä tulisin leirillä tapaamaan tai mikä nousisi elokuvan kantavaksi teemaksi. Vasta leirillä tapasin Achatin, josta sittemmin tuli elokuvan päähenkilö. En kuitenkaan löytänyt häntä, vaan hän löysi minut. Hän tiesi jo silloin saavansa turvapaikan Suomesta. Kuultuaan, että leirillä oli vierilemassa kaksi suomalaista tyttöä, tuli hän käymään majapaikassamme. Tavattuani hänet uudestaan Suomessa, päätettiin elokuva rakentaa kokonaan hänen tarinansa ympärille. Se, että elokuvasta tuli sellainen kuin se nyt on, ei ollut alun perin minun kontrolloitavissani. Yhtä hyvin olisi voinut käydä esimerkiksi niin, ettei päähenkilö olisi koskaan saanut tietää vierailus-

tamme leirillä. Fiktiivisessä elokuvassa harvat asiat ovat samalla tavalla sattuman varassa, tekijän kontrolloimattomissa.

Tekoprosessin kontrollin laatu nousi esille myös päähenkilön haastattelutilanteessa. Haastattelua varten oli tehty runko, mutta se perustui enemmän teemoihin kuin tarkkoihin kysymyksiin. Tiesin etukäteen jonkin verran päähenkilön läpikäymistä kokemuksista, mutta suurin osa haastattelutilanteessa esille nousseista asioista olivat minulle uusia. Kontrollin tilannetta siinä mielessä, että saatoin kysyä minua kiinnostavista asioista lisätietoja ja johdattaa keskustelua haluamaani suuntaan. En kuitenkaan voinut kontrolloida sitä, mistä asioista ja miten paljon päähenkilö halusi kertoa. Koska elokuvan tarina on päähenkilön henkilökohtainen elämäntarina, en voinut tietenkään kontrolloida myöskään tarinankulkua.

Vaikka tuotantovaiheessa tietyt asiat eivät olleet päätäntävällässäni, olivat esimerkiksi Suomen päässä kuvatut kohtaukset kuitenkin hyvin suunniteltuja. Kaikki päähenkilöstä kuvatut kuvat ovat asetelmallisia ja harkittuja. Pyysin päähenkilöä poseeraamaan tiettyssä paikassa ja tekemään tiettyjä asioita. Kontrolli siitä, mitä kameran kortille tallentui, oli lähes täysin minulla. Myös vesikuvia kuvattaessa kontrolloin itse sitä, minkälaista väriä veteen sekoitin ja mitä tunnelmaa veden liikkeiden manipuloinnilla tavoiteltiin. Tällaisissa tilanteissa tekijällä olevan kontrollin laatu lähentelee jo fiktiivisen elokuvan kontrolloitavuutta.

## 6.5 Teososan kaksi sielua: teoksellisuus ja tiedonvälitys

Tekijänä mielestäni dokumentaarinen elokuva on enemmänkin taiteen tekemisen muoto kuin journalismin muoto. *Miles to Go Before I Sleep* on teos. Se on tarina, joka on kerrottu nimenomaan elokuvan keinoin, äänillä ja kuvilla. Tarina on leikattu elokuvalliseksi käyttämällä tarinasta kohtia, joissa elokuvan päähenkilö tai hänen antagonistinsa toimivat aktiivisesti ja tahdonsuuntansa mukaisesti. Elokuvallisella tarinalla on alku ja loppu. Elokuvalla on tehty taideteokseksi, koska on pyritty siihen, että katsoja saisi tiedon lisäksi tunnekokemuksen ja elämyksen.

Dokumentaarisessa elokuvassa on kuitenkin myös journalismin piirteitä, sillä se ei ole taidetta vain taiteen itsensä vuoksi, vaan siihen liittyy aiemmin käsittelemäni tiedonvälitysaspekti, joka on myös tässä dokumenttielokuvassa läsnä. Idea teokseeni syntyi halusta kokea todellisen sambialaisen pakolaisleirin olot ja mahdollisuudesta dokumen-

toida näkemäni ja kokemani ja välittää se niille, jotka eivät voi sitä itse kokea. Halusin siis *tietää* ja halusin jakaa tietojani eteenpäin. Halusin kertoa todellisesta historiallisesta maailmasta kumpuavan todellisen tarinan.

Mutta minkälainen tarina on todellinen? Pystyykö esimerkiksi yhden ihmisen elämäntarina välittämään totuudellisen kuvan jostakin suuremmasta yhteiskunnallisesta aiheesta? Entä onko mahdollista antaa jonkin suuremman sosiaalisen tai historiallisen aiheen kautta totuudellinen kuva sitä, millaista sen kokeneiden ihmisten elämä on ollut? *Miles to Go Before I Sleep* kertoo yhden ihmisen kokemuksista, mutta samalla se asettuu osaksi suurempaa historiallista totuutta ihmiskaupasta. Tarina on subjektiivisesta näkökulmasta kerrottu, eikä siinä esimerkiksi lähdetä erittelemään ihmiskauppaan liittyviä yleisiä faktoja. Tiedonvälittäminen voi kuitenkin olla muutakin kuin tilastollisten ja objektiivisten faktojen esittämistä, ja siksi olen tehnyt aiheesta elokuvan. Elokuva on nimenomaan tunnekokemuksiin perustuva väline. Mielestäni tunne on myös tärkeä tieto. Ilman tunneyhteyttä aiheeseen, oli se sitten mikä tahansa, on siihen vaikeaa samaistua. Ilman samaistumista taas on mahdotonta ymmärtää toisen ihmisen todellisuutta. Siksi mielestäni subjektiivinen todellisuus on yhtä tosi, yhtä tärkeä tiedonlähde, kuin ”objektiivinen todellisuus”, jos sellainen voi ylipäätään olla olemassa.

## 7 Johtopäätökset

Dokumenttielokuvan problematiikka kiteytyy ehkä lopulta muutamaankin sanaan: totuus, totuudellisuus, todellisuus. Suomenkielessä sanat ovat hyvin lähellä toisiaan, mutta jos niitä tarkastelee esimerkiksi englannin kielen kautta, ovat niiden väliset erot selkeämmin nähtävissä. Totuus eli *truth* ei ole sama asia kuin todellisuus eli *reality*. (Kurki 2001, 3.) Mielestäni dokumenttielokuvat ovat elokuvia historiallisesta todellisuudesta, joka on meille kaikille sama. Totuus taas on meille kaikille oma. Michael Renov (1993, 127, Helken 2006, 39 mukaan) on kirjoittanut: ”Tietty tyyli ja ilmaisutapa ei takaa totuutta. Sitä ei takaa mikään.” Renov on oikeassa. Totuutta ei takaa mikään, sillä toden todistaminen on mahdotonta. Se ei kuitenkaan tarkoita, etteikö elokuva voisi kertoa historiallisesta todellisuudesta, todellisesta maailmasta. Se, että totuutta ei voi taata, ei myöskään tarkoita, etteikö sitä voisi silti olla olemassa tai etteikö sitä kohti voisi pyrkiä.

”Every film is a fiction.” – Christian Metz  
 ”Every film is a documentary.” – Andrew Sarris  
 ”Every film is ethnographic.” – Carl Heider  
 (Aaltonen 2001, 28.)



Kuten yllä oleva lainaus osoittaa, kaikki elokuvat voi nähdä toisaalta fiktiivisinä tai toisaalta dokumentaarisisina. Kaikki elokuvat ovat etnografisia kuvauksia historiastamme. Tästä syystä toiset ovat sitä mieltä, että elokuvien jaottelu dokumentaariseksi tai fiktiiviseksi on virhe. Itse olen sitä mieltä, että kaikissa elokuvissa on sekä dokumentaarisia että fiktiivisiä piirteitä, eikä ole olemassa ”puhdasta” dokumenttielokuvaa eikä sen puoleen puhtaasti fiktiivistäkään elokuvaa. Siitä huolimatta jako dokumenttielokuvaan ja fiktion on mielestäni aiheellinen. Tekijänä teen dokumentaarisen elokuvan kohdaten erilaisia vastuksia ja kysymyksiä kuin fiktiivisessä perinteessä. Katsojina taas katsomme dokumentaarisen elokuvan eri silmillä, tai erilaisin ennako-oletuksin.

Dokumentaarinen autenttisuus saattaa olla ominaisuus, johon voi pyrkiä ja jota voi ihannoida, mutta voiko sitä koskaan saavuttaa? Menisin jopa niin pitkälle, että kyseenalaistaisin koko autenttisuuden käsitteen tässä yhteydessä. Mikä on se ”autenttinen todellisuus”, jota ei voida tallentaa? Voiko ajatella, että jossakin henkilössä, hetkessä tai tapahtumassa vallitsee jonkinlainen objektiivinen totuus? Emmekö me ihmisinä joka tapauksessa koe kaiken subjektiivisesti, omina subjektiivisina totuuksinamme? Jos katsomme historiallista todellisuutta subjektiivisten totuuksien kirjona, voisi silloin dokumenttielokuvan katsoa olevan dokumentaristin subjektiivinen totuusvaikutelma valitsemastaan aiheesta. Näin ajatellen dokumenttielokuvan on mahdollista saavuttaa tietynlainen autenttisuus. Jos taas katsomme historiallista maailmaa ikään kuin suurempien totuuksien kautta eli uskomme, että asioista on olemassa universaaleja, objektiivisia totuuksia, tulee autenttisuuden saavuttamisesta ja esittämisestä paljon haasteellisempää.

Tekijänä olen valinnut esittää elokuvassani pienemmän, subjektiivisen totuuden. Kuvailisin sitä pieneksi totuudeksi siksi, että se kertoo yksilötasolla yhden ihmisen tarinan eikä yleisellä tasolla useamman samassa sosiaalisessa tai historiallisessa tilanteessa olevan ihmisen tarinaa (jota voisi tässä yhteydessä kutsua suuremmaksi totuudeksi). Kertomani todellinen tarina on subjektiivinen, sillä kerron sen tiivistettynä sellaisena millaiseksi olen päähenkilön totuuden kokenut ja tulkinnut. Elokuvan tarina on subjektiivinen myös siinä mielessä, että elokuvan raakamateriaali on elokuvan päähenkilön subjektiivisesti kokema versio hänen oman elämänsä tapahtumista. Jos elokuvaa varten olisi haastateltu muita elokuvan tapahtumissa esiintyviä henkilöitä, olisimme saaneet todennäköisesti erilaisia totuuksia leikkauspöydälle. Historiallisesta todellisuudesta lähtöisin oleva tarina on siis siivilöity vähintään kaksinkertaisesti ihmisen subjektiiv-

sen filttarin kautta. Vähentääkö se tarinan totuudellisuutta? Mielestäni ei, sillä tekijänä luotan elokuvan päähenkilön kertoneen haastattelussaan tarinansa juuri sellaisena kuin hän on sen kokenut ja tässä tapauksessa on olemassa vain hänen sanansa. Tekijänä olen kaikin tässä elokuvassa käytetyin elokuvallisin keinoin pyrkinyt välittämään totuudellisesti sen kuvan, jonka olen päähenkilön tarinasta saanut. Subjektiivisena totuutena tarina myös asettuu osaksi kirjoa, joka muodostaa lopulta suuremman totuuden. Toisin sanoen uskon dokumentaariseen elokuvaan mahdollisuutena ja uskon myös tämän nimenomaisen elokuvan olevan dokumentaarinen.

Dokumenttaarisuus voi olla elokuvassa visuaalinen, auditiivinen, informatiivinen, eettinen tai tuotannollinen aspekti. Nämä dokumentaariset aspektit voivat näyttäytyä joko yhdessä tai erikseen. Tekijä ei tee dokumenttielokuvaa itselleen, vaan se tehdään katsojalle. Elokuvan dokumenttaarisuuden määrittelee siis mielestäni sekä tekijä että katsoja. Parhaimmassa tapauksessa tekijällä ja katsojalla on elokuvasta sama käsitys eli tekijän ja katsojan välinen sopimus täyttyy. Dokumenttielokuvan dokumenttaariseksi nimeäminen on tärkeää, sillä se asettaa tekijälle tietynlaisen moraaliposition ja antaa katsojalle sekä lupauksen elokuvan luonteesta että ohjeet tulkita sitä oikein. Tekijänä minulle on tärkeää, että *Miles to Go Before I Sleep* mielletään dokumenttaariseksi elokuvaksi, jotta elokuvan tarina osataan sijoittaa sen autenttiseen kontekstiin: tähän historialliseen todellisuuteen.

## Lähteet

- Aaltonen, Jouko 2001. Dokumenttielokuva. Totta ja tarua. Kurki, Eeva (toim.) 2001. Dokumenttielokuva. Todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Työpaperit, Taideteollinen korkeakoulu, 28–33.
- Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Väitöskirja. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Helsinki: Like.
- Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Väitöskirja. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Korhonen, Timo 2013. Hyvän reunalla. Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka. Väitöskirja. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Aalto ARTS Books.
- Kurki, Eeva 2001. Totuuden torvi, tuntojen tulkki. Kurki, Eeva (toim.) 2001. Dokumenttielokuva. Todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Työpaperit, Taideteollinen korkeakoulu, 3–4.
- Minh-ha, Trinh T. 1991. When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics. Yhdysvallat: Routledge.
- Nichols, Bill 1991. Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Yhdysvallat: Indiana University Press.
- Nichols, Bill 2001. Introduction to Documentary. Yhdysvallat: Indiana University Press.
- Ponech, Trevor 1999. What Is Non-Fiction Cinema? On the Very Idea of Motion Picture Communication. Yhdysvallat: Westview Press.
- Puheen Aamu. 2015. Yle Areena Radio. Vettanen, Linda, 27.1.2015. Saatavuus <<http://ohjelmaopas.yle.fi/1-2622085>> (15.3.2015).
- Rinta-Tassi, Minna 5.3.2014. Virpi Suutarin dokumentissa kitketään parisuhdetta ja puutarhaa. [verkkodokumentti]. Helsinki: Yle Uutiset. Saatavuus <[http://yle.fi/uutiset/virpi\\_suutarin\\_dokumentissa\\_kitketaan\\_parisuhdetta\\_ja\\_puutarhaa/7120049](http://yle.fi/uutiset/virpi_suutarin_dokumentissa_kitketaan_parisuhdetta_ja_puutarhaa/7120049)> (15.3.2015).
- Winston, Brian 2013. Introduction: The Documentary Film. Winston, Brian (toim.) 2013. The Documentary Film Book. Iso-Britannia: Palgrave Macmillan, 1–29.

## Työssä mainitut elokuvat

Eedenistä pohjoiseen. 2014. Suutari, Virpi. Suomi: Made / Simonen, Ulla. 73 min.

He tappoivat öisin (The Act of Killing). 2012. Oppenheimer, Joshua & Cynn, Christine. Norja, Tanska, Iso-Britannia: Final Cut for Real / Sørensen, Signe Byrge. 115 min.

Moana. 1926. Flaherty, Robert J. Yhdysvallat: Famous Players-Lasky Corporation. 77 min.

Reassemble. 1982. Minh-ha, Trinh T. Yhdysvallat. 40 min.

Suurlähettiläs (The Ambassador). 2011. Brügger, Mads. Tanska: Zentropa / Jensen, Peter Aalbaek & Garde, Peter. 93 min.

The Blair Witch Project. 1999. Myrick, Daniel & Sánchez, Eduardo. Yhdysvallat: Haxan Films / Hale, Gregg & Cowie, Robin. 81 min.

## Elokuvan synopsis

*Miles to Go Before I Sleep* (työnimi)



Dokumenttielokuva juurettomuudesta ja identiteetin kadottamisesta.

Digital, Stereo, 13 min.

Elokuva on runollinen kuvaus nuoren kongolaisnaisen Achatin nomadisesta elämästä. Kun Achat oli seitsemänvuotias, hänen vanhempansa lähettivät hänet Kongosta adoptoitavaksi Ranskaan. Hänen adoptioäitinsä kuoltua vuosien tavallinen elämä Pariisissa vaihtui painajaiseen. Elokuvassa Achat kertoo tarinansa siitä, miten hän joutui hyväksikäytön ja ihmiskaupan uhriksi. Tarinassa kuljetaan Achatin värikkäiden elämänvaiheiden myötä aina Kongosta Ranskaan, Keniasta sattuman kaupalla pakolaisleirille Sambiaan ja lopulta Suomeen.

Mitä jää jäljelle, kun ihmiseltä riistetään hänen oma identiteettinsä? Voiko vapaudentunnetta saada koskaan takaisin, kun se on kerran viety? Elokuva on matka Achatin muistoihin, koteihin, jotka eivät koskaan olleet koteja. Voidakseen aloittaa alusta uudessa kotimaassa, Achatin on ensin kohdattava menneisyytensä.

Elokuvaa on kuvattu Sambiassa keväällä 2014 sekä Suomessa alkuvuodesta 2015.

Päähenkilö: Achat Gallute Hussein

Ohjaaja: Hanna Hovitie

Käsikirjoittaja: Hanna Hovitie, Noora Kuparinen

Leikkaaja: Noora Kuparinen

Kuvaaja: Hanna Hovitie, Iikka Salminen

Äänisuunnittelija: Miikka Katajamäki

Opiskelijatuottaja: Emmi Vuokko

Tuottaja Metropolia AMK: Arto Tuohimaa

Alkuperäisidea: Krista Nurminen

Tuotanto: Metropolia AMK (2015)

Kysy elokuvaa Metropolia Ammattikorkeakoulun Elokuvan ja television osastolta.

