

PERHEENÄIDIT MIESTEN MAAILMASSA

Las madres del barrio -dokumenttielokuvan työprosessin analyysi

Jelena Leppänen

Journalistiikan maisterintutkielma

Kevät 2017

Kieli- ja viestintätieteiden laitos

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta - Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos - Department Kieli- ja viestintätieteiden laitos
Tekijä - Author Jelena Leppänen	
Työn nimi - Title Perheenäidit miesten maailmassa - Las madres del barrio -dokumenttielokuvan työprosessin analyysi	
Oppiaine - Subject Journalistiikka	Työn laji - Level Pro gradu -tutkielma
Aika - Month and year Heinäkuu 2017	Sivumäärä - Number of pages 75
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tämä käytännön työhön painottuva maisterintutkielma koostuu kahdesta osasta: Las madres del barrio -dokumenttielokuvasta (sähköisessä muodossa) ja dokumentin tekemistä käsittelevästä kirjallisesta analyysistä. Las madres del barrio on Espanjassa vuonna 2012 kuvattu dokumentti, joka kertoo Sevillan marginaalialueella Polígono Surissa asuvien naisten kohtaamasta perheväkivallasta. Noin 30 minuuttia kestävä dokumentti perehtyy vaikeaan yhteiskunnalliseen aiheeseen kolmen espanjalaisen perheenäidin kautta. Kirjallisessa analyysissä syvennyttään Las madres del barrio -dokumentin tekoprosessiin nojaten tekijöiden kokemuksiin ja aihetta tutkivaan akateemiseen kirjallisuuteen. Isoin osa kirjallisesta analyysistä on itsereflektiota. Dokumentinteko monine vaiheineen (suunnittelu, käsikirjoitus, haastattelut, kuvaaminen, leikkaaminen) on monimutkainen prosessi, johon on oleellista varata tarpeeksi aikaa. Se oli keskeisimpiä asioita, joita Las madres del barrion työstäminen opetti. Kirjallisessa työssä käydään läpi työvaiheita ja haasteita, joita vieraassa kulttuurissa työskentely loi. Kuukauden mittainen kuvausmatka opetti sietämään tiukan aikataulun tuomaa stressiä, suunnittelemaan kuvauspäiviä etukäteen ja sopeutumaan erilaiseen elämänmenoon. Projektin lopputuloksena syntyi journalistinen ja taiteellinen työ, jonka vaiheiden kirjallinen läpikäynti auttoi ymmärtämään syvemmin dokumentin teon ja journalismissa isoon rooliin nousseen videokuvauksen lainalaisuuksia. Las madres del barrio -dokumentti valmistui keväällä 2014. Yritykset myydä dokumenttia suomalaisille elokuva- ja televisiotoimijoille osoittivat alan haastavuuden. Dokumenttiala on nykypäivänä äärimmäisen suosittu. Samaan aikaan kun työvälaineiden hinta halpenee ja alalle tulee lisää innokkaita tekijöitä, elannon ansaitseminen kilpaillulla alalla on osoittautunut vaikeaksi. Teknisestä kehityksestä huolimatta avainasemassa ovat yhä sisällön ainutlaatuisuus ja laatu ja tekijöiden sosiaaliset suhteet ja kontaktit.</p>	
Asiasanat - Keywords journalistiikka, dokumenttielokuva, dokumentti, journalismi	
Säilytyspaikka - Depository	
Muita tietoja - Additional information	

Sisällys

1. JOHDANTO	1
1.1 Las madres del barrio – työn lähtökohdat	1
1.2 Aiheen rajautuminen ja kuvaustyö	3
1.3 Kirjallisen työn sisältö	5
2. AIEMPI TUTKIMUS DOKUMENTTIELOKUVASTA.....	7
2.1 Dokumenttielokuva – totuuksien tulkintaa	7
2.2 Historiaa	16
2.3 Nykytilanne ja tulevaisuus	22
3. LAS MADRES DEL BARRIO	26
3.1 Työryhmä ja kontaktit	26
3.2 Suunnittelu ja käsikirjoitus	27
3.3 Kuvaus.....	31
3.3.1 Kuvitus- ja tilannekuvat	32
3.3.2 Haastattelut	35
3.4 Leikkaus	37
4 HAASTEET	45
4.1 Aiheen rajaaminen kiinnostavaksi journalistiseksi.....	45
4.2 Työ vieraassa kulttuurissa	49
4.3 Resurssit	52
4.4 Etiikka	57
5. VALMIS TYÖ	61

6. POHDINTA.....	64
LÄHTEET	69
LIITTEET.....	72

1 JOHDANTO

1.1 Las madres del barrio – työn lähtökohdat

Asuessani Espanjassa puoli vuotta keväällä 2011 huomasin, että maantieteellisesti, kulttuurisesti ja sosiaalisesti hajanaista valtiota yhdistää lähinnä yksi asia: jalkapallo. Muuten Etelä-Euroopan maa on usein täysin erilaisten identiteettien, asenteiden ja arvojen ristitulesa. Osasyyn tähän voi olla, että maa on elänyt pitkään jatkuvassa muutostilassa (Giner & Moreno 1990, 91–92). Konkreettisia esimerkkejä maan hajanaisuudesta ovat muun muassa itsehallintoalueiden Baskimaan ja Katalonian itsenäistymishalut.

Jännitteitä ei ole pelkästään eri hallintoalueiden ja provinssien välillä, vaan niitä löytyy myös kaupunkien sisältä. Guadalquivir-joen rannalla sijaitsevaa Andalusian pääkaupunkia Sevillaa pidetään eteläisen Espanjan kulttuurin, taiteen ja liike-elämän keskuksena. Noin 700 000 asukkaan kaupunki on arabitaiteen, vahvan flamenco-kulttuurin ja vuoden 1992 maailmannäyttelyä varten tehtyjen kunnostustöiden ansiosta yksi ”romanttisen Espanjan” perikuvista.

Kauniin keskusta-alueen ja suosittujen Santa Cruzin ja Trianan kaupunginosien eteläpuolella on kuitenkin elämää, jota monikaan sevillalainen ei tunnusta omakseen. Noin viisi kilometriä keskustasta etelään sijaitsevalla kaupunginosalla Polígono Surilla on muun kaupungin silmissä lähtemätön ongelma-alueen maine. Polígono Surin lähiöistä Murillo ja Las Vegas ovat tulleet tunnetuiksi klassisina moniongelmaisina ghettoaueina, joita leimaavat kasvava rikollisuus ja huumekauppa. Muun Sevillan asukkaille Polígono Sur edustaa jotain, joka olisi parempi unohtaa. Jotain tilanteesta kertoo esimerkiksi, ettei monikaan Sevillassa opiskelemassa tai töissä olleista suomalaisista ole kuullut paikan olemassaolosta.

Tutustuin Polígono Suriin huhtikuussa 2011 ollessani työharjoittelussa suomalaisessa aikakauslehdessä *Oléssa*. Teimme työkaverini kanssa jutun Sevillan eri alueista ja kiersimme kaupungin eri osissa. Käydessämme Polígono Surissa ja jutellessamme siellä asuvien ihmisten kanssa mieleeni tuli, että alueen erilainen elämäntyyli, ongelmat ja mahdollisuudet välittyisivät ihmisille vielä paremmin liikkuvan kuvan kautta. Ajattelin jo silloin tekeväni käytäntöön painottuvan journalistisen lopputyön, joten löydettyäni kiinnostavan aiheen oli aika panna projekti alulle.

Tapasin loppuvuodesta 2011 valokuvausopintoja suorittaneen ja alaa Jyväskylän ammattiopistossa opettaneen Esa Ylijääskön. Tutustuin häneen lumilautailua harrastavien tuttujen kautta, joista Ylijääskö otti still- ja videokuvaa. Kuullessaan dokumenttielokuvaideastani Ylijääskö tarjoutui lähtemään mukaan kuvausmatkalle. Olin pohtinut siinä vaiheessa, mistä löytäisin ympärilläni asiantuntevia alan ihmisiä, joiden kanssa voisin suunnitella työn rakennetta. Ylijääskö oli ollut aiemmin työharjoittelussa Chilessä ja tehnyt valokuvaprojektia Pietarissa aids-potilaiden parissa, joten hän vaikutti ennakkoluulottomalta ja muutenkin sopivalta työparilta.

Työryhmän kolmas jäsen löytyi vastoin ennakko-oletuksia lähipiiristäni. Otin alun perin yhteyttä taidehistoriaa Granadan yliopistossa opiskelleeseen ystävääni Ana Arcoon, koska tiesin hänellä olevan kontakteja Polígono Surissa sosiaalityötä tehneisiin ihmisiin. Taidekasvatuksen parissa työskennellyt Arco oli alussa yhteystietoja välittävä kontakti, kunnes päätimme, että hän tulisi mukaamme auttamaan haastattelujen suunnittelussa ja toteutuksessa. Jälkeenpäin ajateltuna espanjaa äidinkielenään puhuvan ihmisen liittyminen työryhmään oli projektin kannalta välttämätöntä: materiaalia kuvatessamme ymmärsin, että kulttuuriero Sevillan pahamaineiseen alueeseen oli paljon kuviteltua jyrkempi.

1.2 Aiheen rajautuminen ja kuvaustyö

Kun kolmen hengen työryhmämme saapui lokakuun 2012 alussa Sevillaan, meillä oli vahva mielikuva, miten dokumenttiprojektia lähdettäisiin toteuttamaan. Sen sijaan meillä ei ollut aavistustakaan, miten täydellisesti kaikki muuttuisi siitä, mitä olimme Suomessa suunnitelleet. Vietimme Andalusian pääkaupungissa viisi viikkoa, joista ensimmäisen viikon asuimme hostellissa kaupungin keskustassa ja loppuajan Polígono Surissa paikallisen yliopiston asuntolassa.

Alun perin tarkoituksena oli kuvata Polígono Surissa asuvien romanien elämää ja intohimoista suhtautumista flamenco-musiikkiin. Sevillan eteläalue on tunnettu Pata Negra -duon muodostaneiden Raimundo ja Rafael Amadorin, José Jiménezin ja muiden espanjalaisen musiikin sanansaattajien kasvupaikkana. Huomasimme kuitenkin pian, että Polígono Surista puhuttaessa flamenco oli aiheena kulunut. Aluetta oli kuvattu espanjalaisissa ja kansainvälisissä lehtiartikkeleissa ja televisiotuotannossa (muun muassa vuonna 2003 ilmestyneessä, ranskalaisen Dominique Abelin ohjaamassa *Polígono Sur, El Arte de Las 3000* -dokumenttielokuvassa) useimmiten flamenco-taiteen ja sen harrastajien kautta, vaikka paikan todellisuus oli asukkaiden mukaan paljon monimuotoisempi. Lukuisten haastattelujen ja tapaamiemme ihmisten kertomusten jälkeen yksi aihe nousi muita mielenkiintoisemmaksi.

Tutustuimme paikallisten kontaktiemme kautta alueen sosiaaliprojekteihin, joista yksi oli nimeltään Cocina Solidaria (Solidaarinen keittiö). Cocina Solidaria on työttömille naisille suunnattu, syyskuussa 2012 alkanut projekti, jossa alueen naiset tulevat kaksi kertaa viikossa paikallisen koulutuskeskuksen Centro Civico Esqueleton keittiötiloihin valmistamaan erilaisia ruokalajeja. Ruoka-aineet tulevat Sevillan ruokapankista, jonne valmistetut annokset sittemmin toimitetaan. Projektissa mukana olevat naiset saavat osan tekemästään ruuasta mukaan kotiin, ja se on monille viikon tärkeimpiä ruoka-annoksia.

Tapasimme Cocina Solidarian kautta noin 30 eri-ikäistä naista, joiden kanssa teimme aluksi kolme ryhmähaastattelua noin kymmenen hengen ryhmissä. Pyysimme heitä puhumaan erilaisista teemoista, kuten elämästä alueella, perhesuhteista ja naisen asemasta. Huomasimme, että valtaosa naisista oli monilapsisten perheiden äitejä, jotka joutuivat huolehtimaan käytännössä yksin perheidensä toimeentulosta. Monien aviomiehillä oli huume- tai alkoholiongelma, mikä oli osasyynä siihen, että naiset kertoivat kärsineensä perheväkivallasta. Toinen tekijä oli, että Polígono Surin romanikulttuurissa naisilla on lähtökohtaisesti eriarvoinen asema.

Cocina Solidarian vetäjä ja entinen perheväkivallan uhri Inmaculada Senovilla Pérez kuvaili tilannetta seuraavasti:

Täällä naisia ei kunnioiteta. Tyypillinen täällä kuultu kommentti on ”naiset kuuluvat keittiöön”, ”sinun pitäisi käyttäytyä kuin nainen” tai ”naiset sopivat ilotyttöiksi”. (Las madres del barrio -dokumenttielokuva 2014)

Päätimme keskittyä työssämme Polígono Surissa asuvien naisten asemaan ja etenkin perheväkivaltaan, koska se on yhteiskunnallinen ja paljon esillä ollut aihe (esimerkiksi ihmisoikeusjärjestö Amnesty kampanjoi loppuvuodesta 2012 voimakkaasti naisiin kohdistuvaa väkivaltaa vastaan). Kuvasimme noin tunnin mittaiset henkilökohtaiset haastattelut kuuden naisen kanssa, joista valitsimme kolme dokumenttielokuvan päähenkilöiksi ja kantaviksi ääniksi.

Naisten kohtaamat vaikeudet valaisivat sevillalaisen marginaalialueen elämäntapaa ja normeja, jotka poikkeavat radikaalisti muun kaupungin ja länsimaisen elämänmallin arvoista ja asenteista. Cocina Solidariassa mukana olevien naisten arkielämästä heijastuivat tyypilliset köyhän alueen ilmiöt kuten monilapsisuus, sukupuolten eriarvoisuus, alhainen koulutustaso ja päihdeongelmat. Se oli yksi syy, miksi heidän kertomuksensa olivat mielestäni

dokumenttielokuvan arvoisia. Dokumenttielokuvan nimeksi annettiin *Las madres del barrio* eli suomeksi *Lähiön äidit*.

Noin kuukauden kestänyt kuvausreissu sisälsi lukuisia haasteita, joista osaan en osannut varautua ollenkaan, vaikka olin asunut Etelä-Espanjassa ja puhunut ennen matkaa ulkomailla dokumenttielokuvia kuvanneiden toimittajien kanssa. Taiteellinen ja journalistinen työ vieraassa kulttuurissa sisälsi omat vaikeutensa mitä tulee rajalliseen aikatauluun, puhuttuun kieleen ja alueen ihmisten kanssa toimimiseen.

Jotta sopeutuisi täysin Polígono Surin elämään, pitäisi tietää kaikki paitsi Andalusian myös Sevillan pahamaineisen eteläosan kulttuurista ja tavoista. Tuntuu vieläkin hassulta, miten erilaista elämä ja ihmisten käytös on noin viiden kilometrin päässä täältä, Sevillan keskustassa. Meillä ei todellakaan ollut alussa niin paljon kokemusta siitä, miten alueen ihmiset reagoivat ja käyttäytyvät, ja rehellisesti sanottua monesta tilanteesta on selvitty onnella. (Työpäiväkirjat 27.10.2012)

Myös työryhmämme oli monikulttuurinen, mikä toi mukanaan omat haasteensa. Paneudun tekstin edetessä enemmän dokumenttiteon haasteisiin ja niistä selviämiseen.

1.3 Kirjallisen työn sisältö

Oppiminen käytännön työn kautta on ollut itselleni tehokkain tapa kehittyä toimittajana. Tykkään myös haasteista, joita työskentely ja ylipäänsä selviäminen vieraassa kulttuurissa aiheuttaa. *Las madres del barrio* -dokumenttielokuvan tekeminen oli keino yhdistää kasvava kiinnostus sähköistä viestintää ja

videojournalismia kohtaan työntekoon espanjalaisessa ympäristössä. Työtä ovat vieneet eteenpäin spontaanit ideat, halu kehittyä monipuoliseksi toimittajaksi, kiinnostus erilaisia ihmisiä ja näiden kokemuksia kohtaan sekä usko siihen, että kun näemme ja yritämme ymmärtää erilaista elämää, opimme enemmän itsestämme ja kulttuuristamme.

Tässä pro gradun kirjallisessa osiossa käyn läpi akateemiseen kirjallisuuteen ja omiin kokemuksiini nojaten dokumenttiprojektin eri vaiheita, erilaisia toteutustapoja, haasteita ja sitä, mitä kokemus itselleni opetti. Akateemisen kirjallisuuden ohella lähteenäni ovat projektin aikana pitämäni työpäiväkirjat. Luvussa kaksi käyn akateemisiin lähteisiin nojaten läpi dokumenttielokuvan genren määrittelyn haastavuutta, dokumenttielokuvan historiaa ja lyhyesti dokumenttielokuvan tulevaisuutta. Luvussa kolme kerron *Las madres del barrion* tekijäryhmästä, suunnittelusta, kuvaamisesta ja leikkaamisesta.

Neljännessä luvussa perehdyn kohtaamiimme haasteisiin, joita muun muassa kulttuurien törmääminen, pieni budjetti ja arka aihe toivat mukanaan. Viidennessä ja kuudennessa luvussa käyn läpi, millainen lopputulos lähes kaksi vuotta kestäneestä projektista syntyi ja pohdin, mitä tästä kaikesta tuli opittua. Tiivistettynä tämä työ perehtyy omiin kokemuksiin peilaten niitä dokumenttielokuvista kertovaan kirjallisuuteen.

Käytännön työn ja akateemisuuden yhdistäminen on jotain, mitä myös tunnettu brittiläinen dokumentintekijä John Willis pitää tervetulleena. Hänen mukaansa dokumentaristit suhtautuvat liian usein vähättelevästi akateemisiin analyysihin ja akateemikot ovat usein epärealistisia ottaen huomioon dokumenttielokuvan tekemiseen kohdistuvat käytännön paineet. (Willis 2000, teoksessa *From Grierson to the docu-soap*, 97.)

2 AIEMPI TUTKIMUS DOKUMENTTIELOKUVASTA

2.1 Dokumenttielokuva - totuuksien tulkintaa

Dokumenttielokuvan määrittely tai sulkeminen tiettyjen genererajojen sisäpuolelle ei ole ikinä ollut yksinkertaista. Nykypäivänäkin on vaikea piirtää vedenpitävää rajaa esimerkiksi asiaohjelman ja luovan dokumenttielokuvan välille. Jarmo Valkola toteaa, että dokumenttielokuva itsessään on vaikeasti hahmotettava käsite; sen määrittelyssä kohtaavat erilaiset todellisuuksiin, tyyliin ja lähestymistapoihin liittyvät näkymät, jotka lisäävät koko käsitteen assosiativisuutta (Valkola 2002, 30). Myös dokumentaristit ovat erikoisia persoonia, joiden toinen luonto on rikkoa rajoja (Willis 2000, teoksessa *From Grierson to the docu-soap*, 97).

Useimmat tutkijat ovat kiistanalaisessa aiheessa kuitenkin yksimielisiä siitä, että dokumenttielokuvan tehtävä on kuvata todellisuutta. Yritys pysyä uskollisena todellisuuden tapahtumille onkin tekijä, joka erottaa dokumenttielokuvan fiktioelokuvista (Corner 1996, 2; Valkola 2002, 32). Dokumenttielokuvan tulisi kuvata olemassa olevan maailman tilanteita ja olosuhteita kuvitteellisen todellisuuden sijaan (Chaney & Pickering 1986, 29).

Henkilökohtaisesti pidän dokumenttielokuvan isäksi kutsutun John Griersonin määritelmästä, jonka mukaan dokumenttielokuva on "todellisuuden luovaa käsittelyä" (creative treatment of actuality). Grierson ei halunnut dokumenttielokuvan olevan vain todellisuuden mekaanista jäljentämistä. Hänen mukaansa dokumenttielokuva on myös ilmaisua ja esittämistä. (Aaltonen 2006, 36; Rabiger 2009, 11.)

Griersonin määritelmälle on mielestäni hyvät perusteet, sillä monissa dokumenttielokuvissa asioita kuvataan tietyistä näkökulmista ja todellisuutta dramatisoidaan käytettävissä olevilla elokuvakerronnan työkaluilla kuten musiikilla, graafisilla elementeillä ja erilaisilla leikkaustyyyleillä. Nykypäivänä olisi myös melko naiivia ajatella, ettei erilaisilla kulttuurisilla, uskonnollisilla tai poliittisilla tekijöillä ja asenteilla olisi vaikutusta eri dokumenttielokuvien välittämään informaatioon. Nykyajan katsoja ymmärtää selvemmin dokumenttielokuvan konstruoiduksi esitykseksi, joka on tekijänsä enemmän tai vähemmän subjektiivinen näkemys maailmasta (Aaltonen 2006, 42).

Brittiläiseen dokumenttiperinteeseen perehtyneen John Cornerin mukaan dokumenttielokuva sisältää käsitteenä erittäin laajan kirjon tyylejä ja tarkoituksia. Ajan kuluessa dokumenttielokuvan luonnetta ovat muokanneet voimakkaasti tv-journalismin perinteet ja tarkoituserät. Samaan aikaan hallitsevia poliittisia ja sosiaalisia järjestelmiä kyseenalaistava itsenäinen dokumenttielokuva on kerännyt suosiota kansainvälisesti. (Corner 1996, 4.) Jouko Aaltonen muistuttaa, että dokumenttielokuva mielletään myös sen kautta, mitä se ei ole: se ei ole fiktiota, se ei ole tv-journalismia, se ei ole opetuselokuvaa eikä propagandaa. Dokumenttielokuvasta on tullut taidetta sanan vaativassa mielessä (Aaltonen 2006, 48).

Yhdysvaltalainen elokuvakriitikko ja teoreetikko Bill Nichols vetää dokumenttielokuvaa määritellessään rajoja fiktion ja ei-fiktion sekä dokumenttielokuvan ja ei-dokumenttielokuvan välille (kuviot 1 ja 2). Kuvion 1 vasemmassa laidassa on fiktio. Alueeseen kuuluvat useimmat fiktiiviset elokuvat, joissa tapahtumat sijoittuvat kuvitteelliseen maailmaan ja joiden keskiössä ovat näyttelijät, jotka esittävät heille annettuja roolihahmoja. Oikeassa laidassa on taas ei-fiktio, johon kuuluvat useimmat dokumenttielokuvat, opetusfilmit, tieteiselokuvat, valvontamateriaalit ynnä muut. (Nichols 2010, 144–146.)

Kuvio 1: Nicholsin malli: Fiktio ja ei-fiktio suhde (Nichols 2010, 145)



Dokumenttielokuvat ovat Nicholsin mukaan tunnistettavissa kolmesta asiasta. 1) Niiden ääni- ja kuvamaailma sijoittuu olemassa olevaan, sosiaalishistorialliseen maailmaan, 2) ne turvautuvat ns. sosiaalisiin näyttelijöihin, jotka ovat omia itsejään sen sijaan, että ottaisivat tietyt roolit ja 3) niissä on nähtävillä monimutkainen suhde, joka voi syntyä elokuvantekijän ja elokuvassa esiintyvien vuorovaikutuksesta. Dokumenttielokuvan tarina, rakenne tai näkökulma perustuu usein tähän suhteeseen. (Nichols 2010, 144.)

Kuvion keskelle ja osaksi molempia ympyröitä jää kerronnan muotoja, jotka ottavat vaikutteita sekä fiktiosta että ei-fiktiosta. Niitä luokitellaan jompaankumpaan kategoriaan riippuen luokittelijan tavoitteista. Kyseisiä fiktion

ja ei-fiktion sekoitemuotoja ovat neorealismi, historiallisten tapahtumien elävöittäminen ja uudelleennäytteleminen, dokumentit (joissa fiktiivinen tarina esitetään dokumenttielokuvan tyyliä jäljitellen tai parodioiden) ja dokudraamat (todellisten tapahtumien dramatisoitu esittäminen). (Nichols 2010, 144-145.)

Kuvio 2: Dokumenttielokuvan ja ei-dokumenttielokuvan suhde (Nichols 2010, 146)



Kuvio 2 esittelee syvällisemmän jaon kuvio 1:n ei-fiktiivisestä alueesta. Se jakaantuu dokumenttielokuviin ja niihin, jotka eivät ole dokumenttielokuvia

(opetusfilmit, tieteiselokuvat, valvontamateriaali). Välissä on taas alue, jossa olevia kerronnan muotoja voidaan pitää dokumenttielokuvina tai ei, riippuen arvioijan tavoitteista. Tällaisiksi kerronnan muodoiksi Nichols laskee raakamateriaalin, uutisfilmit, television uutisraportit ja (yleensä tiettyä tuotetta mainostavat, erittäin rajatulle kohderyhmälle suunnatut) sponsoroidut elokuvat. (Nichols 2010, 146–147.)

Missä sitten liikkuu dokumenttielokuvan ja esimerkiksi pitkän uutisraportin ero? Nichols pitää dokumenttielokuvan tunnusmerkkinä sen ”ääntä”, faktojen ja tapahtumien ilmaisuvoimaista ja koukuttavaa tulkintaa. Tietyn näkökulman valinnut ”ääni” kertoo katsojalle jostain sosiaalishistoriallisen maailman tapahtumasta. Tuo ”ääni” on henkilökohtaisempi ja usein myös intohimoisempi kuin uutisraporteissa. Televisioutiset nojaavat journalistisiin standardeihin, joita löytyy myös dokumenttielokuvakerronnasta. Esimerkiksi kriteerit siitä, ketkä lasketaan asiantuntijoiksi tai viranomaisiksi, sanavalinnat ja kerrontatyyli voivat olla uutiskerrontaa ja dokumenttielokuvaa yhdistäviä piirteitä. Journalistinen pyrkimys objektiivisuuteen ja virheettömyyteen liitetään puolestaan vahvemmin uutisraportointiin kuin dokumenttielokuvaan, jossa nojataan luovempiin pelisääntöihin. (Nichols 2010, 147.)

Televisioutisissa työskennelleenä minun on helppo samaistua Nicholsin ajatuksiin. Dokumenttielokuvaa suunnitellessa olen kokenut, että käytössä on ollut enemmän vapauksia ja mahdollisuuksia verrattuna television uutisinsertin tai pidemmän raportin käsikirjoittamiseen. Utustoimittajana koen, että työtäni ohjaavat odotukset tiettyyn formaattiin puettusta kerronnasta. Tv-insertin lainalaisuudet ovat loppujen lopuksi melko vakiintuneet, ja toisinaan on hankalaa keksiä omaperäistä tapaa rakentaa uutisjuttu. Dokumenttielokuvissa erilaisuus ja uudet luovat ratkaisut niin kerronnassa, kuvauksessa kuin leikkauksessakin ovat kovemmassa arvossa ja niitä jopa odotetaan.

Michael Rabiger nostaa esiin dokumenttielokuvan jalon tehtävän ja pyrkimyksen parantaa maailmaa. Hänen mukaansa dokumenttielokuva eroaa muusta ei-fiktiivisestä työstä, jos se kuvaa ihmisten arvoja ja valintoja, ei keskity pelkästään

faktaan vaan myös eettisiin ja moraalisiin tekijöihin, pyrkii lisäämään tietoisuutta ja esittää yhteiskuntakritiikkiä. (Rabiger 2009, 13–14.) Koen, että Rabiger vetää näkemyksessään liian ehdottoman linjan dokumenttielokuvan ja muiden asiaohjelmien välille. Hänen mainitsemansa tavoitteet ohjaavat toimintaani myös tv-inserttien teossa ja uutistoimittajan työssä. On kuitenkin totta, ettei vajaan kahden minuutin uutisinsertti ole läheskään aina toimiva formaatti, jos haluaa yhdistää samassa paketissa faktan, tunteet ja yhteiskunnallisen kritiikin.

Vaikka suomen kielessä dokumenttielokuvalla ja dokumentilla tarkoitetaan usein samaa asiaa, Aaltonen ja Nichols muistuttavat käsitteiden välisestä erosta. Ero on selvempi englannin kielessä. Dokumenttielokuva (documentary) ei ole dokumentti (document). Dokumenttielokuva tulkitsee dokumentteja ja voi käyttää niitä fakta-aineistonaan (Nichols 2010, 147). Suomen kielessä sanasta *dokumentti* on kuitenkin tullut ainakin puhekielessä dokumenttielokuvan yleinen synonyymi. Ihmiset puhuvat televisiossa näytettävistä dokumenteista, kokoontuvat ystäviensä koteihin dokumentti-iltamiin ja käyvät dokumenttifestivaaleilla. Käsitteiden välinen ero on kuitenkin hyvä pitää mielessä.

Moni dokumentaristi ja alan ihminen korostaa dokumenttielokuvan yhteiskunnallista merkitystä. Dokumenttielokuvilla on nähty olevan kasvattava ja tietoisuutta lisäävä rooli. Nichols toteaa, että aikana, jolloin suuri media kierrättää samoja juttuja samoista aiheista, riskinottoa ei aina löydy ja omaa poliittista agendaansa ajavat sponsorit rajoittavat mediatuotantoa, itsenäinen dokumenttielokuva on tarjonnut tuoreen näkemyksen maailman tapahtumiin. Se on myös kertonut tarinoita innostavasti ja mielikuvituksellisesti, mikä on avartanut rajoittuneita näkemyksiä ja luonut uusia mahdollisuuksia. (Nichols 2010, 1–2.)

Kansainvälisen dokumenttielokuvajärjestön IDA:n (The International Documentary Association) verkkosivuilla todetaan, että dokumenttielokuvan kerronta jakaa ymmärrystä ihmisten kokemuksista ja vaalii tietoista, inhimillistä ja yhdistynyttä maailmaa (IDA:n verkkosivut 15.11.2015). Itsekin tykkään

idealistina ajatella, että hyvin tehdyn dokumenttielokuvan avulla katsoja pystyy ymmärtämään maailman monimuotoisuutta ja huomaamaan, että asiat ovat harvoin mustavalkoisia.

Dokumenttielokuvan sisällä tapahtuu koko ajan genreytymistä.

Dokumenttielokuvan tekoprosessia käsittelevässä tutkimuksessaan Aaltonen nostaa esille kolme lajityyppiä: antropologisen, historiallisen ja henkilökohtaisen dokumenttielokuvan, jotka jakautuvat omiin alalajeihinsa. Kärjistetysti historiallinen dokumenttielokuva käsittelee jo tapahtunutta, antropologinen puolestaan tekoajankohtansa maailmaa. Henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa tekijän läsnäolo on puolestaan olennainen osa kerrontaa: lajin elokuvat voivat olla omakuvia tai muotokuvia läheisistä. (Aaltonen 2006, 49–76.)

Dokumenttielokuvien lajittelu eri lokeroihin ei ole kuitenkaan yksinkertaista. Erimielisyyttä on ollut muun muassa siitä, mitkä tekijät määrittävät elokuvan kuulumisen tiettyyn genreen. Esimerkiksi antropologisten elokuvien täytyy jyrkän kannan edustajien mukaan olla muodollisen koulutuksen saaneiden antropologisten tekemiä. Toiset ovat sitä mieltä, että elokuva voidaan lukea antropologiseksi löyhemmin perustein. Genret eivät myöskään sulje toisiaan pois: dokumenttielokuva voi olla esimerkiksi sekä henkilökohtainen että antropologinen. (Aaltonen 2006, 49–52.)

Bill Nichols käyttää erityyppisiä dokumentteja laitellessaan käsitettä moodit. Nicholsin mallissa dokumenttielokuvia voi jakaa selittävään (expository), poeettiseen (poetic), havainnoivaan (observational), osallistuvaan (participatory), refleksiiviseen (reflexive) ja performatiiviseen (performative) moodiin. Seuraavassa kaaviossa olen luetellut Nicholsin moodit ja käyttänyt niiden ominaisuuksien kuvailemisessa ja selittämisessä Jouko Aaltosen tulkintaa.

TAULUKKO 1 Nichols: Dokumenttielokuvien eri moodeja

<p>Selittävä (expository) moodi</p>	<p>Perustuu argumentaatiolle ja sanalliselle selitykselle. Katsojaa puhutellaan suoraan, puheella tai kuvatekstillä. Selostusteksti kertoo näkökulman, esittää argumentit ja perustelee. Selittävän moodin elokuva nojaa vahvasti informoivaan logiikkaan, jossa kuvat ovat tekstin todisteita, demonstroimista tai kuvittamista.</p>
<p>Poeettinen (poetic) moodi</p>	<p>Painottaa visuaalisia assosiaatioita, äänellisiä ja rytmisiä ominaisuuksia, kuvailevia jaksoja ja formaalia muotoa. Esimerkiksi kokeelliset elokuvat kuuluvat usein tähän moodiin.</p>
<p>Havainnoiva (observational) moodi</p>	<p>Painottaa suoraa suhdetta elokuvan henkilöiden jokapäiväiseen elämään, jota havainnoidaan asioihin puuttumatta. Tekijän tavoitteena on, että henkilöt unohtavat kameran ja käyttäytyvät ikään kuin ulkopuolisia ei olisi paikalla.</p>
<p>Osallistuva (participatory) moodi</p>	<p>Tärkeintä on elokuvantekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus. Elokuvantekijä haastattelee, provosoi tai osallistuu muuten tilanteeseen. Osallistuvalla moodilla on selvät yhteydet antropologiaan ja osallistuvaan havainnointiin.</p>
<p>Refleksiivinen (reflexive) moodi</p>	<p>Kiinnittää huomiota vallitseviin</p>

	<p>dokumentinteon ennakko-oletuksiin ja konventioihin. Lisää katsojan tietoisuutta elokuvassa esiintyvän todellisuuden rakennetusta luonteesta, jolloin tekijän ja katsojan suhde korostuu. Refleksiivinen moodi ei ainoastaan näytä elokuvan keinotekoisuutta vaan myös kyseenalaistaa sen.</p>
<p>Performatiivinen (performative) moodi</p>	<p>Keskeistä on esittäminen, performaatio. Dokumenttielokuva ei ole pelkkä ikkuna maailmaan, vaan sen dominoiva ominaisuus on esittäminen. Sekoitus eskpressiivistä, poeettista ja retorista aspektia, jotka ovat tässä moodissa dominoivia piirteitä. Raja dokumentin ja fiktion välillä hämärtyy.</p>

Lähde: Bill Nichols 2010, 149–153, Jouko Aaltonen, 2006, 81–83.

Nichols on itsekin myöntänyt, ettei hänen moodijakonsa edusta kaiken kattavaa näkemystä dokumenttielokuvien eri tyyleistä. Nicholisin mukaan sellaista määritelmää ei olekaan, joka kattaisi kaikki mahdolliset dokumenttielokuvan tyylit. Institutionaaliset mahdollisuudet ja rajoitukset, teknologian innovaatiot, luovuus ja muuttuvat yleisön odotukset muokkaavat jatkuvasti dokumenttielokuvan määrittelyä ja sen kehittymismahdollisuuksia. Nicholisin moodien tarkoituksena on kuitenkin tehdä jotain jaottelua ja eritellä dokumenttielokuvia perustuen niiden muodollisiin elokuvallisiin ominaisuuksiin. (Nichols 2010, 143–149.)

Las madres del barrio -dokumenttielokuvaa on vaikea sijoittaa johonkin erityiseen genreryhmään, mikä ei toisaalta ole nykyajan monipuolisessa tuotannossa iso yllätys. Corner kirjoitti jo vuonna 1996, että entisestään epäselvät rajat eri

dokumenttielokuvan tyylien välillä jatkavat hämärtymistään (Corner 1996, 31). Jos mietitään Nicholsin moodijakoa, elokuvamme kuuluu havainnoivaan moodiin (siinä seurataan Polígono Surissa asuvien perheenäitien elämää siihen puuttumatta tai mitään lavastamatta), mutta siinä on myös selittävän moodin piirteitä (Sevillan kaupungin ja Polígono Surin esittely alussa). Nicholsin mukaan useimmat elokuvat kuuluvatkin useampaan kuin yhteen moodiin, vaikka tietyt moodit ovat ajasta ja paikasta riippuen silmiinpistävämpiä (Nichols 2010, 143).

Koen *Las madres del barrion* olevan (meille suomalaisille) vieraaseen kulttuuriin perehtyvänä teoksena myös etnografinen dokumenttielokuva. Etnografinen elokuva on antropologista elokuvaa laajempi käsite. Sillä viitataan tavallisesti kulttuuria kuvaavaan elokuvaan, jossa ei ole välttämättä antropologista teoriaa taustalla (Aaltonen 2006, 51). *Las madres del barrio* välittää asukkaiden kokemusten kautta kuvaa Polígono Surin kulttuurisesta identiteetistä ja arvomaailmasta ja tuo omalla tavallaan esiin yhtäläisyyksiä ja eroja suomalaisuuden ja muun maailman välillä.

2.2 Historiaa

Kysymyksiin dokumenttielokuvan luonteesta, taiteellisuudesta ja suhteesta todellisuuteen on vastattu eri aikoina eri tavoin. Jouko Aaltonen toteaa osuvasti, ettei dokumenttielokuvaa erityisenä diskurssina, taidemuotona voi ymmärtää ilman sen historiaa (Aaltonen 2006, 27). Elokuvan keksijöiden laajassa joukossa oli aikoinaan sekä showartisteja että ihmisiä, joiden intressit olivat kaukana show'n tekemisestä. Jollain tiedemiehillä oli tarve dokumentoida joku ilmiö tai tapahtuma. Heidän työnsä edelsi dokumenttielokuvan syntyä. (Barnouw 1993, 3.)

Dokumenttielokuvan synnyn voi joiltain osin liittää yhdysvaltalaisen Thomas Alva Edisonin ja ranskalaisten Louis ja Auguste Lumièren työhön. Edison kehitti

oikean kätensä W.K.L. Dicksonin kanssa muun muassa noin minuutin mittaisten elokuvien katseluun tarkoitettun kinetoskoopin (ns. kurkistuslaatikko). Lumieret onnistuivat puolestaan kehittämään laitteen, jolla elokuvaa voitiin heijastaa valkokankaalle, ja järjestivät tällä tekniikalla ensimmäisen esityksen maksavalle yleisölle pariisilaiskahvilassa vuonna 1895. (Herkman 2005, 36–37; Hietala 1993, 93–94.)

Muun muassa tekninen kehitys, elokuvagenrejen kehittyminen ja niiden kansansuosio ovat syynä siihen, että 1900-lukua on nimitetty elävän kuvan vuosisadaksi (Hietala 1993, 19). Herkmanin mukaan varhaisimmat elokuvat olivat siinä mielessä "dokumentteja", että niissä oli useimmiten tallennettu arkisia tapahtumia lähes sellaisenaan. Jo Lumière-veljesten ensimmäisissä elokuvissa oli kuitenkin piirteitä todellisuuden manipuloinnista ja tarinan kaaren rakentamisesta. Esimerkiksi *Työläiset poistuvat tehtaalta* -elokuvassa kuvaaja hoputti työläisiä liikkumaan nopeammin, jotta poistuminen mahtuisi filmikelalle. (Herkman 2005, 37.)

Dokumenttielokuva on ollut olemassa genrenä vasta sitten, kun se nimitettiin lajityypiksi yli 30 vuotta ensimmäisten elokuvien jälkeen (Corner 1996, 2; Herkman 2005, 134). Eskimoiden elämästä kertovaa, Robert Flahertyn *Nanook, pakkasen poikaa* (1922) pidetään yleisesti ensimmäisenä täyspitkinä dokumenttielokuvana (Herkman 2005, 134; Rabiger 2009, 71).

Dokumenttielokuvan isäksi kutsutaan skotlantilaista John Griersonia, joka käytti termiä "dokumentaarisuus" ensimmäisen kerran arvostellessaan vuonna 1926 julkaistua Robert Flahertyn elokuvaa *Moanaa*. Grierson kiitteli arvostelussaan elokuvan "dokumentaarista arvoa". (Aaltonen 2006, 34; Rabiger 2009, 74.)

Griersonin titteli dokumenttielokuvan isähahmona ei ole kuitenkaan täysin kiistaton. Lumièren veljeksille työskennellyt puolalainen Boleslaw Matuszewski tunnisti jo vuonna 1898 kameran potentiaalın todellisuuden tallentajana teoksessaan *Une Nouvelle Source de l'Histoire*. Matuszewski totesi, ettei historiaa tapahdu aina siellä, missä etukäteen olettaisi ja että seuraukset on helpompi löytää ja kuvata kuin syyt niiden takana. Hän myös vihjaisi, että filmille

tallentuneet todisteet tukkisivat valehtelijoiden suut. (Barnouw 1993, 27–29.)

Dokumenttielokuvan kehitykseen on oleellisesti vaikuttanut Dziga Vertovin (oikealta nimeltään Denis Kaufmanin) 1920-luvulla Neuvostoliitossa alulle sysäämä cinema verité -suuntaus. Vertovin mukaan tapahtumia ei voinut pelkästään tallentaa, vaan niiden "totuutta" piti etsiä ja rakentaa elokuvallisin keinoin. 1960-luvun tekninen kehitys haastoi Vertovin koulukuntaa. Keventynyt kuvauskalusto antoi mahdollisuuden unohtaa rakentaminen ja keskittyä todellisuuden tallentamiseen, kun kameran pystyi ottamaan lähes minne tahansa ilman suuria ennakkojärjestelyjä. (Herkman 2005, 134–135.)

Dokumentaristin rooli on ollut alusta asti kaikkea muuta kuin selvä. Jo 1800- ja 1900-lukujen taitteessa tuli selväksi, että ihminen teoksen takana pystyi olemaan muun muassa toimittaja, matkaopas, kouluttaja tai vaikkapa sotapropagandan lietsoja. Barnouwn mukaan dokumentaristin rooli ei ole koskaan yksipuolinen – riippuu tosin eri tapahtumista ja historian vaiheista, mitkä tarkoitukset työssä korostuvat. (Barnouw 1993, 29–30.) Vaikka dokumenteilla on velvollisuus pysyä uskollisina todellisuuden tapahtumille, se ei tarkoita, ettei työssä näkyisi tekijän subjektiivisuutta ja valintoja. Aufderheide kirjoittaaakin, että useimmat dokumentintekijät pitävät itseään tarinankertojina, eivät journalisteinä (Aufderheide 2007, 1).

1930-luvulla ja toisen maailmansodan aikana tehtiin niin sanottua tarinadokumenttia. Koska "oikeaa" materiaalia oli joistain paikoista vaikeaa tai mahdotonta saada (muun muassa koska kuvauskalusto oli raskasta), tapahtumat "rakennettiin uudelleen" eri tilassa käyttämällä usein ammattinäyttelijöitä. Se oli keino kertoa tapahtumista, joiden äärelle dokumentaristeilla ei ollut pääsyä. Toisaalta dramatisointi toi tarinankerrontaan dynaamisuutta, mikä keräsi yleisöä. Cornerin mukaan dramatisoinnista on tullut pysyvä tekijä dokumenttijournalismin popularisoitumisessa. Draama on myös ristiriitaisen merkittävässä asemassa, kun todellisuus ja viihde sekoittuvat esimerkiksi ohjelmissa, joissa kerrotaan onnettomuuksista tai rikoksista. (Corner 1996, 31.)

Dokumenttielokuvan ja nykyisen kaltaisen kaupallisen fiktioelokuvan rajaa on historiallisestikin vaikea vetää. Draama on ollut vuosikymmeniä osa dokumenttituotantoa – on vain eri asia, miten draaman laeilla on teoksissa pelattu. Rabigerin mukaan dokumenttielokuvalla ja fiktioelokuvalla on paljon yhteistä: dokumenttielokuvakin on riippuvainen tarpeeksi tiiviistä leikkauksesta, muodosta ja tehokkaasta kerronnasta (Rabiger 2009, 89). Vaikka käsikirjoittamisen tapa ja tyyli vaihtelevat suurestikin, elokuvan rakenteen hahmottaminen ja käsikirjoittaminen ovat dokumenteissa ja fiktiossa avainasemassa (Rabiger 2009, 89–90).

Aufderheide nostaa esiin viihdyttävyyden merkityksen dokumenttielokuvan kaupalliselle menestykselle. Hänen mukaansa yleisön viihdyttäminen on tärkeä tekijä elokuvantekobisneksessä, johon myös dokumentit kuuluvat. Useimmat dokumentintekijät myyvät työnsä katsojille tai välikäsille kuten ohjelmatoiminnan harjoittajille tai levittäjille. Kiinnostuksen herättämiseksi ja ylläpitämiseksi tarvitaan viihhteellisiä elementtejä. Dokumentit viehättävät ja häiritsevät usein katsojiaan parhaiten toimivilla keinoilla: sensationalismilla, seksillä ja väkivallalla. (Aufderheide 2007, 5–6.)

Suomessa dokumenttielokuvan ensimmäisiä vaiheita voi jäljittää 1920-luvulle. Erkki Karun ja Eero Leväluoman *Finlandiaa* (1922) pidetään yhtenä suomalaisen dokumenttituotannon ensimmäisistä elokuvista. Tulevina vuosikymmeninä suomalainen dokumenttituotanto vakiinnutti asemaansa yhteiskunnassa. Kehitystä jarruttivat jonkun verran yhteiskunnalliset muutokset ja sopeutuminen uuteen. Jotkut tekijät pitivät 1970-lukua Suomen elokuvatuotannon aallonpohjana. Vuonna 1974 elokuvateattereihin tuli vain kaksi uutta suomalaista kokoillan elokuvaa. Se pakotti pohtimaan uudelleen elokuvien keskeisen rahoittajan Suomen Elokuvasäätiön roolia. (Sills-Jones & Käätä 2016, 91.)

Valtio ja kulttuurialan rahoituksesta päättävä opetusministeriö panostivat 1980–1990-lukujen taitteessa etenkin suomalaisen dokumenttielokuvan tukemiseen: Suomesta haluttiin tarjota tarinoita suomalaisille. Suomen Elokuvasäätiön ja Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskuksen (AVEK) lisäksi Yleisradiolla oli

merkittävä asema suomalaisen dokumenttikulttuurin rakentamisessa ja hengissä pitämisessä. (Sills-Jones & Kääpä 2016, 91.)

Dokumenttien tuotanto alkoi Ylellä jo 1950-luvulla lyhytelokuvina. Vuosi 1965 toi isoja muutoksia. Lyhytelokuvien veronalennuksia koskeva laki oli kaatunut edellisenä vuonna, ja dokumenttielokuvat ja uutiskatsaukset siirtyivät televisioon. Tampereelle perustetussa TV2:ssa kasvoi myöhemmin dokumentaarisena koulukuntana tunnettu toimitus. Elina Saksalan mukaan Eino S. Revon siirtyminen MTV:stä Yleisradion pääjohtajaksi tuki yhteiskunnallisen dokumentin kehitystä. Revon aikakaudella alkoi kantaaottavan dokumentin kausi, mihin liittyi keskustelua herättäneen erikoistoimituksen perustaminen vuonna 1966. Toimituksen ensimmäinen ohjelma, Reino Paasilinnan satiirinen dokumentti *Vakuutusasia on sydämenasia* (1966) aiheutti yhtiössä ennennäkemättömän kohun. Uusi räväkkä ote oli monelle liikaa, ja erikoistoimitus lakkautettiin sen kaksivuotisen määräajan umpeuduttua. (Saksala 2008, 169–171.)

1970-luvulle tultaessa poliittinen ilmapiiri alkoi muuttua ja dokumenteista hävisi voimakas kantaaottavuus. Saksalan mukaan asiaohjelmien aiheet haettiin edelleen sosiaalipolitiikan, työelämän ja ammattiyhdistysliikkeen piiristä, mutta niitä käsiteltiin selvästi kesymmällä otteella. Myös kulttuuriaiheet nostivat 1970- ja 1980-luvuilla päätään. 1977 oli merkittävä vuosi, sillä tuolloin yhteiskunnallisen toimituksen kylkeen perustettiin *Ulkolinja*-niminen dokumenttipaikka. Edelleen TV1:llä ja Yle Areenassa esitettävän *Ulkolinjan* tehtäväksi asetettiin kansainvälisten kysymysten journalistinen käsittely dokumentin keinoin. (Saksala 2008, 172–177.)

Ulkolinjalla on yhä tärkeä rooli Ylen ohjelmistossa. Yleisradion hallituksen jäsen, dosentti Heikki Hellman kuvasi ohjelman merkitystä toukokuussa 2017 järjestetyssä *Ulkolinja 40 vuotta* -juhlaseminaarissa seuraavin sanoin:

Ulkolinja on Ylen viimeisiä ohjelmia, joissa aidosti syvennytään uutisten

taustoihin, tehdään se perinteisen televisiojournalismin keinoin ja tavalla, jonka parasta ennen -päivämäärä ei ole lähelläkään umpeutumista.

Toivottavasti yhtiö takaa sen arvokkaalle toiminnalle riittävät resurssit.

Sills-Jones ja Kääpä kirjoittavat, että Ylen dokumenttituotanto oli pitkään ajankohtaista, selittävää, kansallista ja journalistista. Vasta Neuvostoliiton hajottua Ylen dokumenttituotannossa nähtiin enemmän elokuvallista kerrontaa. 1990-luvun alussa Ylen TV2:lla alettiin esittää dokumentteja esittelevää ohjelmaa *Dokumenttiprojektia*. Samoihin aikoihin ostetuille kansainvälisille luoville dokumenteille tuli TV1:lle oma viikoittainen ohjelmapaikka. Ohjelmapaikalla nähtiin ulkomaisia ja Suomen elokuvasäätiön ja AVEKin rahoittamia kotimaisia dokumenttielokuvia. Sills-Jonesin ja Käävän mukaan tilanne heitti suomalaisille dokumentintekijöille haasteen tehdä omista elokuvistaan yhtä hyviä kuin ulkomaisista mestariteoksista. (Sills-Jones & Kääpä 2016, 91–92.)

Uusi suomalainen elokuvantekijöiden sukupolvi vastasi haasteeseen mielellään. Yle, Suomen elokuvasäätiö ja AVEK muodostivat rahoituskolmikon, joka pystyi tarjoamaan dokumentintekijöille noin 200 000 euron budjetin tunnin elokuvaa kohti. Resurssit olivat kilpailukykyisiä englanninkielisten televisiomarkkinoiden kanssa. Vakaasta rahoitusyhteistyöstä huolimatta viimeisimpien kahden vuosikymmenen aikana myös suomalaisten dokumentintekijöiden työtä ovat leimanneet muutokset ja epävarmuus. Elokuva festivaalit, uudet levittäjä tahot ja rahastot sekä Netflixin ja Amazonin kaltaiset internetkanavat ovat vaikuttaneet siihen, ettei dokumenttien rahoitus ole enää riippuvaista perinteisistä elokuva- ja televisiomarkkinoista. (Sills-Jones & Kääpä 2016, 92–93.)

Tilanne on kiristänyt kilpailua ja muuttanut dokumenttien tyyliä kaupallisempaan suuntaan. Mahdollisuuksia on runsaasti, mutta toisaalta vuonna 2008 alkanut maailmanlaajuinen finanssikriisi on jättänyt jälkensä myös suomalaiseen elokuvakenttään. Sills-Jonesin ja Käävän mukaan suomalaisten dokumentintekijöiden ja muiden alalla työskentelevien tulee ottaa huomioon nykypäivän kulttuuriset ja poliittiset realiteetit, kuten nopeasti kehittynyt

teknologia ja pääministeri Juha Sipilän hallituksen taidealaan vaikuttavat säästötoimenpiteet. (Sills-Jones & Kääpä 2016, 92–93.)

2.3 Nykytilanne ja tulevaisuus

Dokumenttielokuvista alkoi tulla isoa kansainvälistä liiketoimintaa 1990-luvulla, ja vuonna 2004 pelkästään televisiodokumentteihin keskittyvän bisneksen maailmanlaajuinen liikevaihto oli yli neljä miljardia dollaria vuodessa (Aufderheide 2007, 4). 1990-luvulla yksi vastaus televisiosisältöjen kehitykseen olivat niin sanotut videopäiväkirjat.

BBC:llä alkoi vuonna 1991 *Videopäiväkirjat* (*Video Diaries*) -sarja, jossa amatöörit kuvasivat elämäänsä. Sarja ja sen osoittama uusi ”tee-se-itse”-tyyli jakoivat mielipiteitä, mutta *Videopäiväkirjat* oli yhtä kaikki katsojien suosiossa. Veritetyylinen materiaali, henkilökohtaiset näkökulmat ja uudet aiheet ja puitteet innostivat yleisöä. (Corner 1996, 185.) Vielä nykypäivänä videopäiväkirjoissa on yleisön mielestä houkuttavuutensa. Esimerkkinä voisi mainita Suomessa vuonna 2012 Subilla alkaneen *Iholla*-sarjan, josta tuli nopeasti televisiokansan suosikki.

Videopäiväkirjojen suosio herätti myös keskustelua videokamerakulttuurista: tirkistelystä, hyväksikäytöstä ja muutenkin videokuvan väärinkäytöstä. Samaan aikaan tekniikan ja kuvauslaitteiden käytön ”tasapuolistuminen” (yhä useammalla ihmisellä oli mahdollisuus kuvata) nähtiin mahdollisuutena vähentää valtavirtatelevision sosiaalista voimaa. (Corner 1996, 186.) Yksi ilmiö, jossa tekniikan moninaistuminen ja kuvaamisen helpottuminen on nykypäivänä näkynyt, ovat rullalautailusta ja lumilautailuista kertovat lajielokuvat, joita tehdään koko ajan enemmän. Kuvaamisesta on tullut tarvikkeiden ja tiedon helpomman saatavuuden myötä merkittävämpi osa urheilulajien kulttuuria.

Teknologian kehitys, tarjonnan lisääntyminen ja ennen kaikkea hintojen lasku ovat osaltaan muokanneet dokumentiteon suuntaa ja tyyliä. Muun muassa suhteellisen halpojen videokameroiden saatavuus, mahdollisuus asentaa editointiohjelmat kannattavalle tietokoneelle ja se, että ohjeet kameran ja muun tekniikan käyttöön ovat vapaasti luettavissa ja katsottavissa internetissä, tarjoavat yhä useammalle mahdollisuuden oppia uusia taitoja. Mahdollisuus kuvata korkealaatuista videokuvaa älypuhelimella on mullistamassa elokuvatuotantoa. Tämä mahdollistaa myös sen, että dokumenttielokuvien tekeminen on mahdollista pienemmillä työryhmillä, teoriassa jopa yhden ihmisen voimin.

Yhdysvaltalaisen Matthew Heinemanin ohjaama, tuottama ja kuvaama Meksikon huumesotaan keskittyvä *Cartel Land* on vaikuttava esimerkki nykyajan teknisen kehityksen tarjoamista mahdollisuuksista. Vuonna 2015 julkaistu, Oscar-ehdokkuuden saanut dokumentti on pienellä kuvausryhmällä (Heineman kuvasi *Cartel Landin* pääosin itse) tehty korkeatasoinen kokoillan dokumenttielokuva. Heineman seurasi läheltä muun muassa Meksikon Michoacánin osavaltion asukkaiden perustamia itsesuojelujoukkoja ja näiden taistelua huumekartelleja vastaan.

Aihe oli äärimmäisen vaarallinen, eikä vastaavia tosielämän tilanteita saisi tallennettua samanlaisella intensiteetillä ison kuvausryhmän kanssa. Kuvauskaluston keveneminen ja tekniikan kehittyminen ovat mahdollistaneet myös helpomman pääsyn rankkojen ja aiemmin pimennossa olleiden tapahtumien äärelle.

Brent MacGregor ja Roddy Simpson muistuttavat kuitenkin artikkelissaan *Towards the digital documentary*, että oli kyseessä perinteinen elokuva tai digiaikakauden tuote, laadukkaan teoksen tuottaminen vaatii erilaisia taitoja, joita kaikkia löytyy harvoin yhdeltä ihmiseltä. Vaikka työryhmät kutistuvat, tiimejä tarvitaan edelleen. (MacGregor & Simpson 2000, teoksessa *From Grierson to the docu-soap – Breaking the boundaries*, 190.)

Vaikka tarjontaa, mahdollisuuksia ja kansainvälistä kysyntää on toisaalta

enemmän kuin koskaan, dokumentintekijät – etenkin aloittelevat sellaiset – ovat haastavassa tilanteessa mitä tulee tuotteen myymiseen ja elannon ansaitsemiseen. Kilpailu television ohjelmapaikoista on erittäin kovaa ja lukuisten kansainvälisten viihdefirmaattien hallitsemaa. Taloudelliset haasteet ovat kiristäneet televisiokanavien rahahanoja Suomessa ja muualla Euroopassa. Se kaikki merkitsee, että dokumenttielokuvan pitää jossain määrin ottaa enemmän huomioon kaupallisuuden pelisääntöjä. (Sills-Jones & Kääpä 2016, 92–93.)

Peter Meech nostaa esiin dokumentaristien ja markkinoijien yhteistyön. Historiallisesti dokumentaristeja on pidetty television luovana eliittijoukkona, jolla on omaperäisiä ideoita, kärsivällisyyttä, rohkeutta ja taitoa tehdä laatutelevisiota. Sen sijaan promoottorit ovat työläistyhmä, jota aliarvioitiin pitkään alalla. Näiden kahden ammattilaisryhmän työ samassa joukkoviestintävälineessä oli ongelmallista, kunnes asiat alkoivat muuttua 1990-luvulla. Kilpailu katsojista koveni, minkä johdosta mediajohtajat ja myös dokumentintekijät alkoivat arvostaa markkinointitaitoja. (Meech 2000, teoksessa *From Grierson to the docu-soap*, 107–108.)

Millainen on sitten dokumenttielokuvan tulevaisuus? Teknologian kehitystä ja dokumenttien menestystä YouTuben ja Facebookin kaltaisissa internetkanavissa korostava Nichols näkee sen positiivisena. Hänen mukaansa kaapelikanavat, edullinen digitaalinen tuotanto, internetin mahdollistamat erittäin halvat jakelumahdollisuudet ja yleinen innostus tuoreita ja vaihtoehtoisia näkemyksiä kohtaan takaavat dokumenttielokuvakerronnalle valoisan tulevaisuuden. (Nichols 2010, 2.)

Rabiger muistuttaa, että tuotantokaluston hinnan laskiessa ja levityskanavien lisääntyessä markkinoille tulee koko ajan enemmän kaikista kuviteltavissa olevista aiheista kertovia dokumenttielokuvia. Elokuvatuotannon lisääntyessä kilpailu kovenee, jolloin elannon hankkiminen dokumenttielokuva-alalla vaikeutuu. Rabiger korostaa, että jos tällä alalla haluaa ansaita elantonsa, työn tuloksen pitää olla omaa luokkaansa. (Rabiger 2009, 22.) Hyvä esimerkki laadukkaasta dokumenttielokuvatuotannosta ovat pohjoisamerikkalaisen

mediayhtiön Vice Median ulkomaandokumentit. Dokumenteissa tartutaan ennakkoluulottomalla ja tutkivalla otteella vaikeisiin aiheisiin, kuten terroristijärjestö Isisin nousuun, Syyrian kriisiin ja Venäjän huippu-urheilun laajaan dopinghuijaukseen. Laadukas tutkiva journalismi, rohkea kuvaus ja omistautuminen aiheelle ovat tehneet muun muassa HBO-kanavan esittämistä dokumenteista arvostettuja katsojien ja alan toimijoiden silmissä.

John Willis painottaa yhteisymmärrystä. Vaikka Willis esitti ajatuksensa lähes 20 vuotta sitten, koen sen olevan yhä ajankohtainen. Dokumenttielokuvaa on yritetty laittaa monenlaiseen muottiin, mutta dokumenttielokuville omistautuneilla ja niistä kiinnostuneilla täytyy olla uskoa siihen, että asioita voi tehdä eri tavoilla. Uusia tapoja pitää etsiä ja uusia lahjakkuuksia rohkaista. Vaikutteita pitäisi hakea joka puolelta mediakenttää. Rajojen rikkomisen tulisi olla hauskaa siinä missä tärkeää. (Willis 2000, teoksessa *From Grierson to the docu-soap*, 102.)

Suomalaisen dokumenttielokuvan ja sen tuottamisen tulevaisuutta pohtivat Sills-Jones ja Kääpä nostavat esiin viime vuosien taloudelliset ja yhteiskunnalliset haasteet. Ylen, Suomen elokuvasäätiön ja AVEKin muodostama rahoituskolmikko on ollut vuosina 2013–2016 kasvavan taloudellisen paineen alla. Perinteisten toimijoiden roolia ja rahoitusta on kyseenalaistettu niin säästösyistä kuin kaupallisten toimijoiden puolesta. Vaikka budjetit ja palkat ovat laskeneet, Ylen, SES:n ja AVEKin toiminta dokumenttien rahoittajina vaikuttaisi lähivuosina vakaalta. Ihmiset ovat halukkaita katsomaan dokumenttielokuvia televisiosta ja maksamaan elokuvateatterielämyksistä. Television ja elokuvateatterien merkitys dokumenttien esittäjinä on suuri – ainakin siihen asti, kun Suomessa varttuu televisiottomaan aikakauteen tottunut internetsukupolvi. (Sills-Jones & Kääpä 2016, 102–103.)

3 LAS MADRES DEL BARRIO

3.1 Työryhmä ja kontaktit

Työskentely täällä on ennen kaikkea toimimista ihmisten kanssa. Ensinnäkin meidän pitää kestää kuukauden ajan toisiamme ja pärjätä erilaisten sevillalaisten ja Polígono Surin kontaktien kanssa. Jos ollaan rehellisiä, niin se on varmaan koko jutun vaikein osuus. Mutta jos sen hoitaa hyvin, etsimämme tarinat ja kodak-momentit löytyvät. (Työpäiväkirjat 5.10.2012)

Jo silloin kun idea dokumenttielokuvan teosta syntyi, tiesin, että tarvitsisin avukseni muita tekijöitä. Kuten moni asia tässä projektissa, työryhmän lopullinen kokoonpano oli lopulta paitsi kyselyjen ja etsinnän myös monien sattumien summa. Sevillaan lähtivät Keminmaalta lähtöisin oleva valokuvaaja Esa Ylijääskö ja granadalainen taidehistorian opiskelija Ana Arco. He tekivät kanssani suunnittelu-, kuvaus- ja haastattelutyön. Vastuullani oli elokuvan käsikirjoittaminen, ohjaaminen ja suurimmaksi osaksi leikkaus.

Suunnittelimme projektia Ylijääskön kanssa muutamissa tapaamisissa Suomessa ennen varsinaista kuvausmatkaa. Arcon kanssa puhuimme useaan otteeseen puhelimesta ja Skypen välityksellä. Kolmihenkinen työryhmämme tapasi täydellisessä kokoonpanossaan vasta kuvausmatkalla Sevillassa, jossa myös jokaisen roolit muotoutuivat tarkemmin. Ylijääskön harteilla oli pääasiassa kuvaus, Arco toimi toimittajan ja käsikirjoittajan tehtävissä. Ylijääskö ja Arco tapasivat ensi kertaa Espanjan kuvausreissullamme, eikä kaikki mennyt ongelmattomasti. Vaikeuksia aiheutti toisinaan muun muassa kaksikon välinen kielimuuri. Ylijääskö ei puhunut espanjaa, ja Arcon englannin kielen taidossa oli

puutteita. Olen kuvannut työryhmämme dynamiikkaa ja haasteita tarkemmin neljännessä luvussa.

Oma lukunsa olivat työmme kehitystä edesauttaneet lukuisat kontaktit. Olimme ennen kuvausmatkaa ja sen aikana yhteydessä Polígono Surissa työskenteleviin tai siellä työskennelleisiin ihmisiin etsiessämme elokuvan kantavaa teemaa ja päähenkilöitä. Muun muassa andalusialaiset Ramón Ronda ja Arturo Barbosa olivat tärkeä osa paikallisavustajien verkostoamme. Kerron tarkemmin heidän tapaamisestaan ja roolistaan tutkielman liitteenä olevassa tekstissä, jossa käyn läpi *Las madres del barrion* tekemiseen eri tavoin vaikuttaneita ihmisiä.

Eri asemissa olevien ihmisten jututtamisessa oli haasteensa, sillä etenkin monilla tapaamillamme poliittisilla vaikuttajilla oli pelissä omat intressinsä. Moni halusi, että välittäisimme heistä ja alueesta mahdollisimman positiivisen kuvan ja tarjoutui haastateltavaksemme.

Toisinaan oli vaikeaa olla antamatta turhia lupauksia ja pysyä silti väleissä kaikkien kanssa. Ongelmistaan tunnetulla alueella tarvitsimme paljon apua saadaksemme hyvää materiaalia. Kyseessä ei ollut pelkästään meidän ilmiömme. Saksala kirjoittaa, että moni toimittaja kokee vaikeaksi tasapainoilun monien ihmissuhteiden luomisen ja parhaan aiheen valitsemisen välillä (Saksala 2008, 82).

3.2 Suunnittelu ja käsikirjoitus

Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisessa kiteytyy käytännön työn etukäteissuunnittelu. Hyvä käsikirjoitus on yhtä kuin hyvä suunnitelma, tosin sillä varauksella, että aukottominkin suunnitelma voi mennä kuvaustilanteissa ja niiden jälkeen täysin uusiksi. John Websterin mukaan käsikirjoitus vaatii sen, että työn tekijällä on mielessään visio, tarina jonka haluaa kertoa (Webster 1998, 164–

166). Kiinnostavan aiheen löytäminen on edellytys projektin toteuttamiselle. Usein (kuten tässäkin tapauksessa) ihminen löytää uusia ideoita liittyen hänelle entuudestaan tuttuihin ja tärkeisiin asioihin (Koski, Tuominen & Kärkkäinen 2004, 86). Ympäristö tarjoaa itsessään paljon mahdollisuuksia aiheen keksimiseen, ja dokumenttielokuvan suunnittelijalle onkin oleellista havainnointi (Aaltonen 1994, 23; Saksala 2008, 64).

Las madres del barrio -työssä käsikirjoitus on elänyt ensimmäisistä ideointipäivistä leikkauspöydälle. Tämä dokumenttielokuva on hyvä esimerkki, miten etukäteen luodut suunnitelmat voivat muuttua yhdenkin päivän aikana useamman kerran. Kun ensimmäisen kerran ajattelin tekeväni dokumenttielokuvan Polígono Surista keväällä 2011, kuvittelin melko naiivisti, että itsessään alueen elämän kuvaaminen olisi tarpeeksi. Puhuttuani kokeneempien toimittajien kanssa ymmärsin, että aiheen piti olla rajatumpi, paljon ihmisläheisempi ja suomalaista yleisöä kiinnostava. Piti löytää ilmiö, joka erottaisi Polígono Surin muista maailman ongelma-alueista.

Kuten työni alussa mainitsin, ideoidessamme Suomessa kuvausmatkaa päätimme kuvata alueen elämää paikallisten flamencon harrastajien kautta. Itseäni on pitkään kiehtonut marginaalialueilla syntyvä taide, kuten hip hop -musiikin kehittyminen New Yorkin Bronxissa, Rio de Janeiron faveloista tulevat sambalahjakuudet ja Intian slummeissa kasvaneet Bollywood-tähdet. Koska Polígono Sur tunnetaan monien kuuluisien flamenco-laulajien (muun muassa Pata Negra -duon Raimundo ja Rafael Amadorin, Emilio Caracafén, Ramón Quilaten, Martín Revuelon, Juana Revuelon ja José Jiménezin) kasvupaikkana, yritimme alussa etsiä flamenco harrastavia nuoria, joissa olisi potentiaalia elokuvan päähenkilöiksi.

Lähtiessämme Sevillan meillä oli visio mahdollisista haastateltavista ja muistiin kirjoitettuja ideoita ja kysymyksiä, jotka auttaisivat hahmottamaan työn lopullisen suunnan. Aaltosen mukaan dokumenttielokuvassa kuvauspaikkojen tutkiminen ja yleensäkin ennakkotutkimus on sitä oleellisempaa mitä vaativampi elokuva on (Aaltonen 1994, 23). Saksala painottaa, että työn suunnitteluvaiheessa

ennakkotutkimusmatkat ja -haastattelut ovat tärkeässä roolissa. Työskentely vain puhelimen ja internetin varassa ei riitä, kun tehdään kuvaan perustuvaa tarinaa. (Saksala 2008, 82.)

Ongelmamme tässä suhteessa olivat kuitenkin resurssit: meillä ei ollut varaa tutustumis- tai taustatyömatkoihin, joita käsikirjoituksen viimeistely ja päähenkilöiden löytäminen ennen kuvausreissua olisi vaatinut. Niinpä pelasimme kaiken yhden kortin varaan ja lähdimme lokakuussa etelään kontaktiemme kanssa käytyjen puhelin- ja skypekeskustelujen jälkeen varsin vapaan suunnitelman kanssa. Osasin odottaa, että tavattuamme ja haastateltuamme Sevillassa lukuisia ihmisiä idealuonnos muuttuisi, mutta se, miten täydellisesti aihe vaihtui, tuli yllätyksenä.

Jututtamamme asukkaat ovat kertoneet turhautuneensa siihen, että Polígono Sur esitetään usein mustalaisbarriona, jossa flamenco on ainoa tie tähtiin. (...) Käsikirjoittajana koen espanjalaisessa ympäristössä välillä epätoivon hetkiä, mutta toisaalta tutustumme koko ajan uusiin ihmisiin, jotka vievät meitä lähemmäksi sitä tarinaa/niitä tarinoita, joita etsimme. Tänäpä kiersimme aluetta samassa talossa asuvien nuorten vapaaehtoisten kanssa, jotka tekevät Polígono Surissa erityyppistä sosiaalityötä. Yksi projekteista on paikallisen ruokapankin vetämä ”kokkikoulu” köyhien perheiden naisille, jossa naiset kokkaavat mm. supermarkettien pois antamista ruoka-aineista ruokaa köyhälle väestölle. Palkaksi naiset saavat ruokaa perheilleen. Projektin osallistujat tulevat köyhistä oloista, moni on kokenut perheväkivaltaa ja joutunut pitämään perheen elannosta huolta samalla kun miehet ovat vetäneet kätensä kavereidensa kanssa. (Työpäiväkirjat 8.10.2012)

Cocina Solidaria -nimiseen keittiöprojektiin osallistuneista naisista ja heidän perhe-elämänsä haasteista tuli tutustumishaastattelujen ja monien palaverien jälkeen dokumenttielokuvamme aihe. Kuvaustenkaan aikana paperille ei koskaan

syntynyt mitään tarkasti rajattua suunnitelmaa. Käsikirjoitus pysyi pitkään yhdessä sovittuna, melko vapaana aiheena, josta oli paperilla vain murto-osa. Suurin syy käsikirjoituksen löyhyyteen oli halu olla takertumatta liikaa ennalta määrättyihin raameihin.

Halusimme tehdä dokumenttielokuvasta luovan journalistisen työn, ja kuten Elina Saksala kirjoittaa: luovaa dokumenttia ei voi eikä pidäkään käsikirjoittaa siten kuin asialähtöistä dokumenttia. Saksalan mukaan jotakin ihmistä tai pientä kollektiivia seurattaessa käsikirjoitus voi vaikuttaa tuhoisasti, koska silloin lähdetäänkin tekemään fiktiota tai vähintään konstruoimaan todellisuutta (Saksala 2008, 82–83). Vaikka dokumenttielokuvalla olisi kuvausten alkaessa tarkka käsikirjoitus, se ei ole usein yhtä keskeisessä roolissa kuin fiktioelokuvassa. Esimerkiksi Aaltosen haastattelemista suomalaisista dokumentintekijöistä moni kertoi, että kuvausvaiheessa käsikirjoitus pannaan syrjään ja se pyritään jopa aktiivisesti unohtamaan, jotta kuvauksiin jäisi tietty avoimuus ja spontaanisuus (Aaltonen 2006, 136).

Työmme treatment, selostus dokumenttielokuvan aiheesta, teemasta, näkökulmasta ja käsittelytavasta, hahmottui paperille vasta kahden viimeisen kuvausviikon aikana. Dokumenttielokuvan käsikirjoitus oli materiaalilähtöinen; menimme paikalle, tarkkailimme ihmisten toimintaa, kuvasimme materiaalia ja katsoimme, mitä siitä syntyi.

Kiinnostava tarina – paikallisten perheväkivallan uhrien kertomukset – oli *Las madres del barrio* -projektin elinehto. Aika Sevillan eteläosassa opetti meitä sopeutumaan tarinaa etsiessä jatkuviin muutoksiin. Todistimme useamman kerran, miten haastatteluja peruuntui, elokuvan päähenkilöiksi kaavailut naiset hävisivät päiväkausiksi jonnekin, ihmiset suhtautuivat vihamielisesti, kun kuvasimme elämää alueen kaduilla tai kun tapahtui jotain muuta, johon emme olleet osanneet varautua.

Raskainta on odottelu ja sen tajuaminen, että aina kaikki ei ole itsestä kiinni. Paikalliset kontaktimme ovat tällä hetkellä meille elintärkeitä, koska Polígono Surissa vallitsee edelleen muiden espanjalaisten halveksinnan ja stereotyyppien aiheuttama epäluulon ja pelon ilmapiiri. Ihmiset eivät avaudu helposti ulkopuolisille, jos näiden mukana ei ole paikallista, johon luotetaan. Haastateltavien löytäminen on ollut projektissa paljon vaikeampi pala kuin mitä alun perin kuvittelin. (...) On myös yllättävän vaikeaa pysyä rentona silloin, kun käsikirjoitus on auki ja kuvauskamat pysyvät nurkassa. (Työpäiväkirjat 8.10.2012).

Jos jokin kuvausidea ei toteutunut, piti keksiä uusi tapa kertoa naisten elämästä. Epävarmuus oli yksi kuvausmatkan isoimmista haasteista: muutoksia ei saanut pelätä, mutta samaan aikaan oli pysyttävä uskollisena pääaiheelle. Absurdius muutti käsitteenä merkitystään Polígono Surissa, ja kuukausi oli loppujen lopuksi liian lyhyt aika vietettäväksi niin erilaisessa ympäristössä. Palaan lyhyen aikarajan tuomiin haasteisiin luvussa neljä.

3.3 Kuvaus

Las madres del barrion kuvaaminen kesti noin kuukauden lokakuun alusta marraskuun ensimmäiseen päivään. Kuvauksessa oli kaksi vaihetta, joita teimme samanaikaisesti: haastattelujen ja muiden kuvien (kuvituskuvien ja yleisen elämänmenon) taltiointi.

Molemmissa oli haasteensa liittyen käytettävissä olevaan tekniikkaan, olosuhteisiin ja kuvattavien kanssa toimimiseen. Koska budjettimme oli pieni, ja matkan kohde oli tunnettu levottomuudestaan, pyrimme pitämään kuvauskaluston melko kevyenä ja yksinkertaisena. Lainasimme Jyväskylän

yliopistolta pienikokoisen Canonin HD-videokameran ja siihen liittyvät oheisvälineet (mm. muistikortit ja akut), erillisen kondensaattorimikrofonin ja kamerajalustan. Mukana oli myös kannettavia tietokoneita materiaalin tallentamista ja läpikäymistä varten.

Kontaktini ovat rivien välistä vihjanneet, että siellä ei kannata kuvata avoimesti. Huumekauppiaat ja muut hämärän bisneksen harjoittajat tarkkailevat aluettaan, eivätkä ulkopuoliset jää huomaamatta. Joten kannattavinta on ottaa mukaan laitoksen pikkukamera, jolla saa HD-tason kuvaa. (Työpäiväkirjat 24.9.2012)

3.3.1 Kuvitus- ja tilannekuvat

Aloitimme kuvaamisen ensimmäisellä viikolla Sevillan keskusta-alueella. Vaikka meillä ei ollut vielä silloin tietoa päähenkilöistä tai selvää kuvaussuunnitelmaa, olimme jo Suomessa ideoineet tavan, jolla aloittaa. Halusimme tuoda dokumenttielokuvan alussa esiin vahvan kontrastin Sevillan hienojen eliittialueiden ja Polígono Surin rähjäisten katujen välillä. Tarkoituksena oli näyttää katsojalle, kuinka yhteen kaupunkiin mahtuu kaksi eri maailmaa. Elokuvakerronnassa tapahtumapaikan esittely on oleellisessa osassa (Hietala 1993, 98). Päätimme aloittaa dokumenttielokuvan esittelemällä monien matkailijoiden tunteman kauniin Sevillan.

Ensimmäisellä viikolla kuvasimme Ylijääskön kanssa Sevillan keskustan ja sen lähialueiden maisemia ja ihmisiä. Se oli opettavaista aikaa, koska kokemattomuuteni vuoksi tein paljon perusvirheitä.

Päivän aikana opitut asiat: käsivarakuvausta ei todellakaan kannata käyttää,

etenkin jos zoom on päällä. Tuli meinaan muutama niin heiluva otos, että delete-napille oli käyttöä. Erään kaverin sanoja lainatakseni: farssi. Ensi kerralla käytän jalustaa 95-prosenttisesti. Tästä sen huomaa, että työkokemus on printtipuolelta. Teknisissä jutuissa riittää opeteltavaa ja hakemista. (Työpäiväkirjat 3.10.2012)

Viikot kuitenkin opettivat, että jalustan käytössä on paljon rajoituksia. Ennalta arvaamattomia tilanteita on usein helpompi kuvata käsivaralla. Käsivarakuvaus ja sen mukanaan tuomat äkilliset kameranliikkeet ovat melko tyypillinen dokumenttielokuvan piirre (Valkola 2002, 39). Aaltosen haastatteleva ohjaaja-kuvaaja Visa Koiso-Kanttila esimerkiksi kuvasi vuonna 1997 ilmestyneen, Itä-Helsingin lähiönuorten elämästä kertovan *Karkotetut*-elokuvan kevyellä kameralla ja lähes kokonaan käsivarakuvauksella, mikä teki ilmaisun liikkuvaksi ja vapaaksi. *Karkotetut* olikin Aaltosen mukaan havainnoivan moodin elokuvaa, jollaista *Las madres del barriokin* edustaa (Aaltonen 2006, 140–141).

Päädyimme lopulta kuvaamaan monet maisemakuvat jalustalla ja haastateltavien elämää käsivaralla. Kuvausolosuhteet vaihtelivat paikasta riippuen paljon: kun yritimme kuvata elämää Polígono Surin kaduilla, kuvaukset loppuivat nopeasti jonkun väliintuloon, vaikka kanssamme oli paikallisia, alueella tunnettuja ihmisiä.

Huumekauppa ja sen aiheuttama rikollisuuskierre pitää kaikki varpaillaan, mikä on vaikeuttanut omaa työtä siinä mielessä, että täällä on vaikea ottaa kameraa esille. Joku 10 sekunnin yleiskuvakin on välillä ylivoimainen haaste. (Työpäiväkirjat 27.10.2012)

Niinpä Polígono Surin maisemakuvia kuvattiin monesti katoilta, autoista tai asuntojen ikkunoista. Koska kuvausrauhaa ei käytännössä ollut, katukuvissa oli harvoin puolikuvaa tiiviimpiä kuvakokoja. Keittiöprojektin naisia kuvattiin pääasiassa koulutuskeskuksessa, jossa he laittoivat muutamia kertoja viikossa

ruokaa. Halusimme näyttää perheenäitien tekemisiä mahdollisimman autenttisesti.

Etenkin keittiötiloissa kuvatessamme annoimme asioiden (oli kyse jälkiruuan valmistamisesta tai ihmissuhdekeskustelusta) tapahtua pääasiassa omalla painollaan. Huomasin nopeasti, että käsivarakuvaus oli keittiössä ainoa järkevä vaihtoehto. Tilanteet ja puhujat vaihtuivat tiuhaan, ja meillä oli vain yksi kamera, jolla pysyä perässä. Kuvasimme keskuksen keittiössä yhdeksän päivää, mikä oli jälkeenpäin ajateltuna liian vähän. Kuvattavien oli alussa vaikea tottua kameraan, mikä on melko yleinen ilmiö (Rabiger 2009, 198–199).

Saimme parhaat materiaalit kahtena viimeisenä kuvauspäivänä, kun keittiöyhteisö oli tottunut läsnäoloomme, ja ihmiset pystyivät olemaan kameran edessä rennommin. Tästä syystä valmiiseen dokumenttielokuvaan valikoitui pääasiassa viimeisten päivien kuvia. Kuvasimme myös yhden illan elokuvan päähenkilöihin kuuluvan Silvian kotona, mikä oli harvinainen poikkeus. Arkaluontoisen aiheen vuoksi naiset eivät halunneet tehdä projektistamme isoa numeroa.

Koska kuvauskalusto oli pieni ja kokemus sopeutua eri olosuhteisiin melko vähäistä, kuvien valotuksessa, vakaudessa ja muissa teknisissä ominaisuuksissa saattoi olla isoja eroja. Paljon riippui siitä, missä ja milloin kuvasimme. Sevillan keskustassa otetuissa kuvissa oli aikaa miettiä sommittelua ja kameraliikkeitä. Kuvattaessa naisten toimintaa keittiössä piti vain yrittää pysyä mukana nopeasti vaihtuvissa tilanteissa. Lopputuloksena oli yhdistelmä elokuvamaista ja kotivideomaista kuvamateriaalia.

Kotivideomainen "amatöörimateriaali" ei ole kuitenkaan dokumenttielokuvassa välttämättä huono piirre. Veijo Hietala kirjoittaa esimerkiksi kotivideoiden olevan lähempänä totuutta kuin mediatodellisuutta. Hietalan mukaan kuvien "heikon tason" voisi kärjistäen sanottuna toimivan aitouden ja todellisuuden takeena. (Hietala 1993, 140.)

3.3.2 Haastattelut

Tutustuttuamme keittiöprojektiin ja käytyämme ensimmäisen kerran seuraamassa naisten työskentelyä reissun toisella viikolla näimme heidän persoonissaan ja elämäntarinoissaan potentiaalia dokumenttielokuvan aiheeksi. Halusimme kuitenkin varmistua, että heillä olisi sanottavaa ja he suostuisivat olemaan kameran edessä.

Sovimme tekemämme kahtena päivänä ryhmähaastatteluja, joissa keskustelisimme Polígono Surin elämästä ja naisen asemasta alueen kulttuurissa. Suunnittelimme Arcon kanssa yleisluontoiset kysymykset, pyysimme naisia istumaan rinkiin keittiön taukotilaan ja laitoimme kameran päälle. Myöhemmin katsoimme kuvatun materiaalin ja valitsimme mielestämme kiinnostavimmat persoonat. Monilla oli ryhmäkeskustelun aikana paljon sanottavaa perhe-elämästä ja sen haasteista. Oikeastaan vasta ryhmähaastattelujen myötä ymmärsimme, miten yleistä perheväkivalta Polígono Surin ongelma-alueilla on.

Aaltosen ja Saksalan mukaan ennakkohaastattelut ovat tärkeä osa työtä (Aaltonen 1994, 24; Saksala 2008, 82). Rabigerin mukaan useampien ihmisten ennakkohaastattelujen jälkeen dokumentintekijä tietää vaistonvaraisesti, kuka on kokemustensa ja ulosantinsa perusteella sopivin henkilö dokumenttiin (Rabiger 2009, 463). Tietyllä tapaa ryhmäkeskustelut olivat pienen mittakaavaan ennakkohaastattelujamme. Niiden perusteella sovimme haastattelevamme henkilökohtaisesti kuutta naista.

Lopulliseen dokumenttielokuvaan käytimme kolmen naisen, Inman, Luisan ja Silvian haastatteluja. Siitä, miksi tietyt haastateltavat olivat mielestämme toisia sopivampia, on lisää etiikkaa käsittelevässä luvussa. Oli hämmästyttävää, miten avoimesti kovia kokeneet naiset puhuivat elämästään. Kun aihe käsittelee ihmisen henkilökohtaisia tragedioita, case-henkilöiden löytäminen on erityisen haasteellista (Saksala 2008, 118).

Cocina Solidarian naiset olivat todella sympaattisia ja alkoivat lähes saman tien avautua arkipäivän ja perhe-elämän ongelmistaan. Etenkin kaksi naista, Silvia ja henkilökohtainen suosikkini Luisa puhuivat paljon perheistään, miestensä huumeongelmista, muiden sevillalaisten ennakkoluuloista yms. Laitoimme naiset istumaan isoon rinkiin, jotta haastiksesta tulisi enemmän heidän vuoropuheluaan. Idea toimi täysin, kameran läsnäolo unohtui nopeasti ja tilanne muistutti jonkinlaista ryhmäterapiasessiota. (Työpäiväkirjat 11.10.2012)

Ryhmäkeskusteluissa esiin nousseet teemat olivat henkilöhaastatteluissa isossa osassa. Päätimme, että Arco hoitaisi haastattelemisen ja auttaisın häntä tarvittaessa kuvaamisen ohella. Paikallisuutensa ja taustansa vuoksi Arco saavutti helpommin alueen naisten luottamuksen. Lisäksi hän oli ainoa, joka ymmärsi täysin Sevillan eteläosan romanimurretta. Kysymykset koskivat naisten taustaa, suhdetta asuinalueeseensa ja perhe-elämän haasteita.

Pääteema on se, että tällä alueella jos jossain eletään miesten maailmassa, mutta se ei olisi mitään ilman naisia. (Työpäiväkirjat 27.10.2012)

Aiempien keskustelujen perusteella olimme muokanneet kysymykset jokaiselle henkilökohtaisesti sopiviksi. Haastattelujen kesto vaihteli puolesta tunnista tuntiin. Lopetettuamme päivän kuvaukset katsoimme haastattelut ja litteroimme espanjaksi kiinnostavimmat vastaukset, jotta Suomessa olisi helpompi käydä sisältöä läpi ja elokuvan tekstitys sujuisi kivuttomammin.

Litterointi on ollut yksi turhauttavimmista ja eniten aikaa syövästä töistä, mitä täällä on tehty. Välillä hinkkaamme yhtä videopätkää tuntikausia,

minkä jälkeen olemme täysin uupuneita ja hysteerisiä. Asiaa ei auta se, että naisten melko alhainen sosiaalinen asema kuuluu näiden puheessa, jossa on paljon toistoa ja ns. huonoa espanjaa (väärää verbejä väärissä paikoissa, lauserakenteita, joita ei ole olemassakaan...). Välillä ymmärrän kaiken, ja sitten saattaa tulla pätkä, josta en tajua mitään. Espanjan puhujan identiteettini on kokenut täällä aika monta kolausta, mutta Ana lohdutti, ettei itsekään ota kaikesta selvää. (Työpäiväkirjat 27.10.2012)

3.4 Leikkaus

Jokainen leikatessa tehty valinta (puhuttiin kuvavalinnoista tai kuvan keston määrittelystä) johtaa dokumenttielokuvaa tiettyyn suuntaan. Editoiija Geof Bartz on sanonut olevansa tarkka leikkausten kanssa, koska ”hyvä leikkaus on yhtä kuin hyvä teoksen rakenne” (Cunningham 2014, 226). Iso-Britannian elokuvaakatemian Karel Reisz osoitti puolestaan 1950-luvulla, että editointi on mullistava tekijä sekä elokuvanteossa että elokuvan kehityksessä taiteenlajina (Dancyger 2013, 7).

Cunninghamin mukaan dokumenttielokuvan editoiija on kuin kuvanveistäjä, jonka työkalut rajoittuvat valokuviin, ammattimaisesti kuvattuun materiaaliin, arkistomateriaaliin, kotivideoihin, haastatteluihin, musiikkiin ja tekstiin. Nykypäivän digiajassa editoiijilla on käytössään myös animaatioita, grafiikkaa ja tehosteita. Vaikka editointivälineet kehittyvät kiihtyvällä vauhdilla, avaintekijä leikkaajan työssä on edelleen tarinankerronnan taito. (Cunningham 2014, 226.)

Dokumenttielokuvan ja draamaelokuvan leikkaamisessa on kuitenkin selvät eronsa, vaikka katsojasuhteen kannalta molemmissa pitää seurata tiettyjä sääntöjä. Karel Reizin mukaan fiktioelokuva keskittyy juonen kehittämiseen, kun taas dokumenttielokuva keskittyy aiheen esittelyyn. Koska

dokumenttielokuvassa ei ole esimerkiksi näyttelijöitä tai tarkkaa käsikirjoitusta valmiine repliikkeineen (vaan teemoja, joita seurataan), sen tuotanto on selvästi vähemmän kontrolloitua verrattuna draamaelokuvaan. (Dancyger 2013, 304.)

Las madres del barrion leikkaus kesti noin puolitoista vuotta aikataulumuutosten, matkustamisen, materiaalin haastavuuden ja resurssipulan vuoksi. Ensinnäkin palattuamme Sevillasta Suomeen marraskuussa 2012 hajaannuimme työryhmän kanssa. Arco jäi Espanjaan suorittamaan uusia opintoja, Ylijääskö oli kiireinen valokuvausprojektinsa kanssa ja itse kävin säännöllisesti Helsingissä tekemässä urheilutoimittajan töitä Ilta-Sanomissa. Kuvausreissu söi käytännössä kaikki rahamme, joten yritin tehdä mahdollisimman paljon töitä saadakseni taloustilanteen tasapainottumaan.

Aloimme leikata dokumenttielokuvaa Ylijääskön kanssa tammikuussa 2013 Jyväskylän yliopiston editointitiloissa. Emme olleet erityisen kokeneita leikkaajia, joten jo editointiohjelma Adobe Premiere Pron perustoimintoihin perehtyminen otti aikansa. Koska käsikirjoituksemme oli vahvasti materiaalilähtöinen, elokuvan runko alkoi hahmottua kunnolla leikkauspöydällä.

Aaltonen korostaa leikkauskäsikirjoituksen merkitystä dokumenttielokuvan teossa, jolloin ennakkosuunnitelmat voivat helposti muuttua. Materiaali on katsottava huolella läpi, sillä ”leikkaajan tai editoijan on välttämätöntä tietää, missä mitkäkin kuvat ovat”. Sen lisäksi on hyvä tehdä muistiinpanoja toimivalta vaikuttavasta materiaalista. (Aaltonen 1994, 158–159.)

Olin katsonut kuvaamaamme materiaalin joululomalla, joten tunsin sen hyvin ja tiesin pääosin, millaisen kokonaisuuden kuvista voisi rakentaa. Olimme myös päätyneet Arcon kanssa siihen, että dokumenttielokuva rakentuisi kolmen naisen, Inman, Luisan ja Silvian haastattelujen ympärille. Kokosin paperille haastattelupätkiä, joita halusin käyttää ja listan käyttökelpoisista kuvista, joita voisi käyttää naisten kommenttien välissä. Päähenkilöidemme kertomukset jakautuivat kolmeen teemaan: ensirakkauteen, väkivaltaan ja lapsiin. Teemat määräsivät järjestyksen, jonka mukaan eri palaset (kommentit ja kuvat)

sijoittuivat leikkauskäsikirjoitukseen.

Edes jonkinlaisen rungon kokoaminen leikkausohjelman aikajanelle kesti kuitenkin yllättävän pitkään, sillä myös alkuvuosi 2013 meni pitkälti reissatessa Helsingin ja Jyväskylän välillä. Saimme kuitenkin Ylijääskön kanssa koottua esittelykohtaukset, joissa näytettiin Sevillan kaunista keskusta-aluetta ja vastavuoroisesti Polígono Surin rosoista katukuvaa. Olin valinnut Inman, Luisan ja Silvian haastatteluista kohtia, joissa he kuvailivat asuinalueitaan ja sen ongelmia. Leikkasimme valittuja kommentteja Polígono Surin kuvien päälle, jotta sanat toisivat kuviin lisää informaatiota.

Dokumenttielokuvan alussa oli siis varsin perinteisesti tapahtumapaikan esittelyä. Aaltosen mukaan ohjelman alussa tulee jollain tavalla ilmoittaa aika, paikka, näkökulma ja teema (Aaltonen 1994, 130). *Las madres del barriossa* mennään Sevillan keskusta-alueelta ja Polígono Surin kaduilta lopulta koulutuskeskuksen ovelle, jossa keittiöprojektia pyöritettiin muutaman kerran viikossa.

Tapahtumapaikan esittely olisi ollut kuitenkin dokumenttielokuvan teemaa ajatellen melko laimea aloitus. Esimerkiksi Aaltonen ja Saksala korostavat kiinnostavan ja toisaalta lupauksensa täyttävän aloituksen merkitystä (Aaltonen 1994, 130; Saksala 2008, 113). Ylijääskö ehdotti, että ennen tapahtumapaikan esittelyä olisi pätkä Luisan haastattelusta, jossa tämä kertoo ex-miehensä väkivaltaisuudesta, ja kuinka sitä puolusteltiin perheen lapsille. Kommentti oli karuudessaan toimiva dramaattinen tehokeino ja johdatus koko dokumentin ideaan.

Emme halunneet käyttää dokumenttielokuvassa jälkikäteen nauhoitettavaa kertojan ääntä (voice-overia), joten kerrontaa veivät eteenpäin naisten kertomukset (haastattelupätkät piti leikata niin, että tarina eteni loogisesti) ja haastatteluja tukeva kuvakerronta. Sellainen kerronta kattaa paitsi kuvallisen esityksen myös äänimaiseman, kuten hahmojen repliikit, taustahälyn ja musiikin (Herkman 2005, 102).

Koska Las madres del barrio sijoittuu monille katsojille vieraaseen ympäristöön, tarinan etenemistä rytmittivät myös esittely-/taustoitustekstit, joissa kerrottiin tiivistetysti Polígono Surin historiasta, alueen nykytilanteesta ja Cocina solidaria -keittiöprojektin tarkoituksesta. Edellä mainittujen asioiden kertominen ilman kertojan ääntä olisi ollut monimutkaista ja aikaa vievää, joten tekstien käyttäminen oli tehokkain keino välittää tietoa.

Työmaailmaan palannut Ylijääskö alkoi keväällä 2013 työstää valokuvausprojektejaan ja dokumenttielokuvan editoiminen loppuun jäi vastuulleni. Palasten kokoaminen eteni pikkuhiljaa, mutta lisääntyvät toimittajan työt ja toukokuussa alkanut pesti MTV Uutisissa pitivät minua yhä enemmän Helsingissä. Aloin käydä Jyväskylässä vapaapäivinä ja viikonloppuisin.

Dokumenttielokuvan kolme pääteemaa (ensirakkaus, väkivalta, lapset) kuuluivat oleellisesti päähenkilöiden elämään ja olivat toisaalta myös heitä yhdistäviä tekijöitä. Kysyimme naisilta haastattelujen alussa, miksi he alkoivat seurustella miestensä kanssa ja mikä meni pieleen. Päähenkilöiden vastauksista kuvastui olosuhteiden ja naista alistavan machokulttuurin vaikutus, ja myös se, miten alussa vilpittömältä vaikuttava rakkaus voi muuttua painajaiseksi.

Audiovisuaaliseen kerrontaan perehtynyt Henry Bacon kirjoittaa, että kun tarinaa on venytetty tarpeeksi ja katsojille on tarjottu kylliksi jännitystä, toimintaa, intohimoja, aistiärsykykeitä ja parhaassa tapauksessa ajattelemisen aihetta yhdelle illalle, on aika lopettaa (Bacon 2000, 113).

Dokumenttielokuvamme lopussa puhe kääntyi lapsiin ja tulevaisuuden haasteisiin, sillä halusimme tietää, mikä naiset piti järjissään kaikin puolin vaikeassa tilanteessa. Vastaukset muistuttivat toisiaan.

Inma: Sin ellos no hubiese merecido nada la pena. (Ilman heitä mikään ei olisi ollut sen arvoista.)

Luisa: Miro a mis hijos y me lo dan todo. (Kun katson lapsiani, saan heiltä

kaiken.)

Silvia: Lo unico que tengo es sacar mis hijos adelante. Es lo unico que tengo en mente. (Mielessäni on vain yksi asia: että lapseni pääsevät elämässä eteenpäin.)

Äitien suhde lapsiinsa väkivallan leimaamassa kodissa oli yksi dokumenttielokuvan pääaiheista, ja siihen oli tavallaan lohdullista lopettaa. Menneiden muistelu ja kipeiden asioiden läpikäyminen päättyi näin ollen katsaukseen tulevaisuuteen ja asiaan, joka oli päähenkilöille erityisen rakas. Kuten dokumenteissa yleensä, päähenkilöiden kohtalo jäi avoimeksi, mutta yritimme antaa lopussa selitystä sille, miksi naiset sietivät elämää väkivaltaisessa ympäristössä.

Dokumenttielokuvan ohjaamisesta kirjoittava Rabiger nostaa esiin toiveikkaan lopun merkityksen. Hänen mukaansa kaikki onnistuneet tarinat keskittyvät inhimilliseen kehitykseen oli se kuinka symbolista tai minimaalista tahansa. Pahuuden ja tuskan kanssa kamppailevassa maailmassa tarinat luovat toivoa ja optimismia, sillä jos elokuvan päähenkilöt eivät opi jotain tai kasva henkisesti, heidän vaikeuksiensa seuraaminen tuntuu katsojasta pettymykseltä. (Rabiger 2009, 17.) *Las madres del barrion* päähenkilöiden henkistä kasvua kuvasi se, että he alkoivat ymmärtää arvonsa, pistivät väkivallalle pisteen tai saivat voimaa rakkaudestaan lapsiaan kohtaan.

Vaikka meillä oli periaatteessa hyvä määrä materiaalia (noin kymmenen tuntia puolen tunnin dokumenttia varten), kokemattomuus kostautui. Olin lukenut ennen matkaa erikokoisten kuvien merkityksestä, mutta huomasin silti leikatessa, että laajempia yleiskuvia, lähikuvia ja erikoislähikuvia oli liian vähän. Aloin ymmärtää, miksi editointitaito on kuvaajalle tärkeä ominaisuus – vasta silloin sisäistää kunnolla tarpeeksi pitkien, vakaiden ja erikokoisten kuvien merkityksen.

Editointivaiheen suurimmat haasteet liittyivät Luisan ja Silvian haastattelujen ääniraitoihin. Kameran mikrofoniitännässä oli nauhoitusvaiheessa ongelmia,

minkä vuoksi haastateltavan ääni tallentui kondensaattorimikrofonilta heikkona. En kiinnittänyt siihen kuvausvaiheessa tarpeeksi huomiota, vaan ajattelin muutenkin sekavassa kuvausympäristössä naiivisti, että asiat korjaantuisivat editointivaiheessa (myöhemmin kuulin ammattieditoijilta, että yleensä näin ei todellakaan käy). Kahden haastattelun taustalla oli suhina, joka voimistui, kun äänentasoja nostettiin. Jouduin pyytämään apua ammattieditoijilta ja kahdelta äänieditointiin erikoistuneelta ammattilaiselta, mutta vaikka jotain parannuksia pystyttiin tekemään, ääntä ei saatu puhtaaksi.

Olin kuvannut valtaosan materiaalista, joten leikatessa törmäsin toiseenkin ongelmaan: tunsin kuvat ja niiden sisällön liian hyvin. Etenkin siinä vaiheessa, kun Ylijääskö ei enää ollut apuna, aloin tulla sokeaksi lukuisille kuville. Aaltosen mukaan editoija, joka ei ole ollut kuvausvaiheessa mukana, pystyy katsomaan kuvia tuorein ja ”objektiivisin” silmin. Ohjaajalla kuviin liittyy niin paljon ennakkosuunnitelmia, toiveita ja tunteita, ettei hän aina pysty kylmästi arvioimaan, mitä otoksissa todella on (Aaltonen 1994, 159). Pyrin ratkaisemaan ongelmaa näyttämällä keskeneräistä projektia joillekin ystäville ja kollegoille. Pyysin näkemyksiä muun muassa juonen kulusta ja kuvien toimivuudesta ja sain lopulta monia hyviä vinkkejä.

Kameralle oli tallentunut paljon ristiriitaista materiaalia, jota halusin käyttää dokumenttielokuvassa hyväkseni. Henkilökohtaisissa haastatteluissa naiset kertoivat rankkoja ja synkkiä asioita perhe-elämästään, mutta keskenään he pitivät hauskaa muun muassa vitsailemalla ja tanssimalla kahvitauolla (moni selitti, että hauskanpito oli yksi tapa pysyä järjissään toivottomalta vaikuttavassa elämäntilanteessa). Kontrastista tulikin yksi dokumenttielokuvan tunnusmerkkejä, jossa surulliset tunnelmat vaihtuvat iloisiin ja päinvastoin. Äärilaidasta toiseen liikkuminen kuvasi koko keittiöyhteisön elämää vaikeissa oloissa ja toisaalta rytmitti tarinankerrontaa.

Kun tarina oli suurin piirtein rakentunut aikajanelle, aloin miettiä tekstitystä. Olin kiitollinen, että olimme käyttäneet Sevillassa tunteja päähenkilöiden haastattelujen litterointiin. Materiaalia oli helpompi hahmotella mielessä ja

myöhemmin editointiohjelman aikajanalla, kun pääsisältö eli haastattelut olivat katsottavissa myös kirjallisessa muodossa. Tekstitin naisten kommentit englanniksi, sillä halusimme, että elokuvaa pystyisi seuraamaan mahdollimman laaja yleisö. Koska tekstitin vieraalta kieleltä toiselle vieraalle kielelle, lähetin joitain pätkiä Arcolle ja englanninkieliset käännökset englantia opiskelevalle ystävälleni tarkistettaviksi.

Elokuvamusiikista on ainakin Sergei Eisensteinista saakka puhuttu muun muassa *parafrasoin* käsittein, joka tarkoittaa musiikin käyttöä kuvan ja tarinan esittämien asioiden vahvistajana tai sävyttäjänä (Bacon 2000, 235). Pirilä ja Kivi korostavat, että musiikin tehtävä on tukea draamaa ja sen käännekohtia, luoda jännitteitä ja tunnelmaa (Pirilä & Kivi 2005). Halusimme dokumenttielokuvan alkuun, Sevillan keskustan ja Polígono Surin maisemakuvien taustalle, tunnelmaa luovaa ja teemaan johdattavaa musiikkia. Tässä tapauksessa loogisin vaihtoehto oli Espanjalle ja etenkin Sevillalle ominainen musiikkityyli flamenco.

Kävimme keskusteluja muutamien granadalaisten muusikoiden kanssa (espanjalaisten suosiman sanonnan mukaan vain andalusialainen osaa soittaa flamenco kuten kuuluu), mutta kaikki pyysivät rahallista korvausta, johon meillä ei enää siinä vaiheessa ollut varaa. Lopulta eräs ystäväni kertoi asuintoverinsa olevan lahjakas kitaransoittaja. Tapasin Miika Miinalan Helsingissä kesällä 2013, ja hän sävelsi muutamien keskustelujen ja lähettämieni kuvien pohjalta kolme flamenco-kappaletta elokuvan alkuun ja lopputekstien päälle.

Editointi oli koko projektissa ylivoimaisesti aikaa vievin vaihe, sillä muutoksia tehtiin pitkin matkaa. Näytin keskeneräistä dokumenttielokuvaa journalismin ja kuvankäsittelyn ammattilaisille ja sain kuulla monenlaisia mielipiteitä. Tein korjauksia tai annoin osaavampien tehdä niitä, mikä tarkoitti ajan kulumista ja odottelua, sillä alan ammattilaisilla oli omat projektinsa ja leipätyönsä. Työhön tehtiin paljon äänikorjauksia ja värimaaailmaa korostettiin jonkun verran. Pääasiassa pyrimme kuitenkin käyttämään mahdollisimman vähän efektejä, koska dokumenttielokuvan sanoma oli itsessään vahva. Aihe ei ollut varsinaisesti

aikaan sidottu, joten yritin olla ottamatta paineita ajan kulumisesta. En halunnut olla perfektionisti, mutta halusin toisaalta tehdä kaiken, jotta dokumenttielokuvasta tulisi mahdollisimman hyvä myös esteettisesti.

Dokumenttielokuvan editointi herättää väistämättä kysymyksen objektiivisuudesta. Raakamateriaali tulisi jäsenellä aikajanelle niin, että se herättää mielenkiintoa ja luo toimivan draaman kaaren, mutta missä vaiheessa tosielämän kuvaileminen kärsii? Ken Dancygerin mukaan dokumenttielokuvan editointi johtaa tapahtuman vääristymiseen, ja leikatessa elokuvantekijän tarkoitusperät syrjäyttävät usein raakamateriaalin. Leni Riefenstahin *Triumph des Willensista* (1935) Michael Monroen *Roger and Me:hen* (1989) elokuvantekijät ovat editoineet teoksensa esitelläkseen valitsemansa tietyn näkökulman. (Dancyger 2013, 305.)

Las madres del barriosakin monta päätöstä tuli tehtyä visuaalista ilmettä ja draaman kulkua ajatellen. Toisaalta pidimme koko ajan mielessä, että tarinan tulisi antaa totuudenmukainen kuva Polígono Surissa asuvien perheenäitien elämästä. On selvää, että isoin osa alkuperäisestä materiaalista jäi käyttämättä ja lopulliseen teokseen valikoitui raflaavia ja kiinnostusta herättäviä kommentteja ja tilanteita. Dokumenttielokuvan tekijänä joutuu luovimaan todellisten tapahtumien ja tuotteen kiinnostavuuden ristiriidassa, mikä on itsessään haaste.

Mediatutkija Ilona Hongisto ottaa esille tieteen ja taiteen vastakkainasettelun dokumenttielokuvan teossa. Digitaalisuuden osoitettua entistä voimakkaammin, että kuvallisuuteen liittyvät erottamattomasti uusintaminen ja muunneltavuus, tieteellisen tiedon ja objektiivisuuden ihanteet on pyritty hautaamaan. Toisaalta, kuten Hongisto toteaa, jo 1800-luvulta lähtien tieteellisen tieteen naiivi objektiivisuus on kyseenalaistettu sisältäpäin. (Hongisto 2006, 52, teoksessa *Mediaa käsittämässä*.)

4 HAASTEET

4.1 Aiheen rajaaminen kiinnostavaksi journalistiseksi työksi

Tässä luvussa käyn läpi haasteita ja vaikeuksia, joihin törmäsimme tehdessämme *Las madres del barrio*. Joitain niistä olen kuvaillut jo edellisessä, elokuvanteon eri vaiheisiin keskittyvässä luvussa. Tässä on kuitenkin tarkoitus kertoa niistä haasteista, jotka ovat olleet mielestäni merkittävimpiä ja joista koen oppineeni eniten.

Koska tämä pro gradu -tutkielma tehtiin journalistiikan oppiaineelle, dokumenttielokuvan piti olla merkityksellinen myös journalistisesti. Journalismin tehtävästä on ollut aikojen saatossa erilaisia mielipiteitä, mutta moni viestinnän tutkija on pitänyt kiinni siitä näkemyksestä, että journalismin tehtävä on lisätä ihmisten tietämystä ja haastaa ja valvoa yhteiskunnan päättäjiä ja rakenteita. Risto Uimonen kirjoittaa, että journalisteilla on demokratiassa selvä tehtävä; Uimonen nostaa esiin sananvapauden vaalimisen lisäksi journalistien velvollisuuden toimia vallan vahtikoirina (Uimonen 2009, 16).

Edellä mainittujen journalististen ihanteiden toteutumisesta voi olla nykyään montaa mieltä. *Le Monde Diplomatique* -lehden entinen päätoimittaja Ignacio Ramonet suhtautuu median ja journalismin rooliin viestintäteknologian kehityksen ja raa'an kilpailun keskellä äärimmäisen epäluuloisesti. Ramonet väittää, että viihteellisyys ja pinnallisuus ovat ajaneet surutta ylevien journalististen arvojen edelle. Pitkän linjan espanjalaistoimittajan mukaan tiedotusvälineille on nykyään tärkeää vain taloudellinen kannattavuus ja voitto. (Ramonet 2001, 187–192.)

Ramonetilla on kieltämättä pointtinsa. Olen nähnyt läheltä, miten viihde on

ottanut merkittävää jalansijaa suomalaisessa journalismissa. Toisaalta koen, että journalismin ihanteet ja tavoitteet ovat edelleen olemassa. Syvällistä ja ajattelumaailmaa avartavaa journalismia syntyy edelleen. Uskon myös, että ymmärtääksemme omaa yhteiskuntaamme, meidän on pyrittävä ymmärtämään, mitä muualla maailmassa tapahtuu. Se on yksi syy, miksi olen tuntenut erityistä vetoa ulkomaan uutisointiin ja halunnut tehdä dokumenttielokuvan toisen maan kulttuurista ja tapahtumista.

Olen huomannut, että journalismin pirstaloituessa dokumenttielokuvat ovat kiinnostava ja onnistuessaan toimiva tapa kuvailla maailman tapahtumia syvällisesti. Dokumenttielokuvan ja tutkivan journalismin tekemisessä on mielestäni paljon yhteisiä piirteitä. Molemmat vaativat aikaa, perehtymistä ja kunnianhimoa. On oltava yhteyksissä ihmisiin, löydettävä kontakteja, tutkittava itselle uutta asiaa tai ilmiötä ja saatava haastateltavat avautumaan usein vaikeistakin asioista. *Las madres del barrion* työprosessi oli kaikkea edellä mainittua. Olen aiemmin tässä tutkielmassa kirjoittanut, ettei perheenäitien rankkoihin kokemuksiin keskittyvän aiheen löytäminen ollut yksinkertaista saati helppoa.

Matkustimme Sevillaan tavoitteenamme löytää persoonia, joiden kautta kuvata Polígono Surin aluetta ja sen ongelmia. Hyvän journalistisen aiheen löytäminen oli ristiriitainen tehtävä. Aiheen piti olla tarpeeksi laaja ja kiinnostava, jotta siinä olisi potentiaalia vangita suomalaiskatsojankin mielenkiinto. Toisaalta sen piti olla tarpeeksi rajattu, jotta tarina olisi ymmärrettävä ja kulkisi jouhevasti eteenpäin.

Katsojana olen vaikuttunut dokumenteista, joissa seurataan niin sanottujen tavallisten ihmisten elämää tai kokemuksia. Kuten Elina Saksala kirjoittaa: ihmisiä kiinnostavat ihmiset. Tarinat ihmisistä ja ihmisten väliset suhteet ovat asioita, joiden varaan kerronta voidaan televisiodokumenteissa rakentaa. Värikkäät ja kiinnostavat persoonat ovat toimiva keino herättää keskustelua laajemmistakin yhteiskunnallisista aiheista, minkä vuoksi on oleellisen tärkeää, millaisia henkilöitä dokumenttiin valitaan. (Saksala 2008, 117.)

Halusin löytää tähän dokumenttielokuvaan henkilöitä, jotka välittäisivät kokemustensa ja arkielämänsä kautta katsojalle peittelemättömän kuvan Polígono Surin elämästä ja ongelmista. Tutustuttuamme Cocina Solidaria -projektiin työn aiheeksi rajautui naisten asema köyhässä ja moniongelmaisessa yhteisössä. Aihe oli ajankohtainen ja universaali. Haastattelemamme ihmiset olivat elävä esimerkki siitä, että usein kehitysmaihin miellettyjä asenteita ja ongelmia löytyy modernista länsimaisesta kulttuuristakin. Dokumenttimme päähenkilöiden, perheenäitien Luisan, Inman ja Silvian löytäminen oli monimutkainen prosessi, jota olen käynyt läpi luvussa kolme. Kolmen päähenkilön valinta oli monen koehaastattelun ja työryhmän pohdintojen tulos.

Dokumentintekijänä tavoitteeni oli sama kuin journalistina: levittää tietoa ja avata ihmisille maailmaa, jollaista he eivät ole todennäköisesti ennestään tunteneet. Perheenäidin rooli ja velvollisuudet ovat tuttuja monille, mutta lasten kasvattaminen Polígono Surin arjessa tarjosi uuden näkökulman. Perheiden vaikeuksien kuvaaminen oli tärkeää myös journalistisesti: ihmisten arkielämässään kohtaamat vaikeudet kertoivat alueen kulttuurista, pinttyneistä asenteista ja siitä, ettei alueen kehittämiseksi tehdä läheskään aina tarpeeksi. Dokumentin henkilöiden kertomukset herättivät väistämättä kysymyksen, miksi ongelmiin ei puututtu aluepolitiikassa kovemmin. Koin tärkeäksi, että hyvätuloisten virkamiesten sijaan alueen elämästä kertoivat ihmiset, jotka kokivat Polígono Surin arjen ongelmiseen.

Oma haasteensa oli myös niin sanottujen oman edun tavoittelijoiden (pääosin alueen poliittisten pikkupamppujen) pitäminen omalla puolella, mutta rajaaminen projektin ulkopuolelle. Useampi pukuihminen tarjosi itseään erikoishaastatteluun (ihmiset, joilla ei parhaimmillaan ole alueen arkielämästä mitään käsitystä), minkä johdosta meidän piti käyttää ystävällistä hymytaktiikkaa ja todeta näille, että ”hyvä idea, mutta ehkä myöhemmin.” (Työpäiväkirjat 28.11.2012)

Aiheen rajaaminen ei ollut helppoa. Tapasimme mielenkiintoisia ja avoimia ihmisiä, mutta heidän kertomuksistaan oli löydettävä kiinnostavimmat yksityiskohdat, joihin keskittyä. Haastatteluista saatu informaatio oli jäseneltävä niin, että se loisi ymmärrettävän kuvan paikallisesta elämästä. Michael Rabiger kehottaa dokumentintekijää kysymään aihetta rajatessaan itseltään seuraavat kysymykset:

- Mikä on aiheen syvälinen merkitys itselle?
- Mitä suurin osa ihmisistä jo tietää, ja mitä he eivät tiedä?
- Mitä minä - ja useimmat ihmiset - haluaisimme saada erityisesti selville?
- Mikä aiheessa on erikoista ja kiinnostavaa?
- Missä aiheen erityisyys todella näkyy?
- Miten rajattuun (ja sen myötä syväliniseen) asiaan elokuvan huomion voi kiinnittää?
- Mitä voin näyttää (vastakohtana kertomiselle)?

(Rabiger 2009, 43.)

Vastasimme tekoprosessin aikana moneen Rabigerin kysymykseen. Aiheen syvälinen merkitys oli antaa ääni kaltoin kohdelluille ihmisille ja sitä kautta yrittää parantaa heidän asemaansa. Tiesin, että useimmat ihmiset eivät tuntisi Polígono Surin elämää, joten oli tärkeää kuvailla aluetta ja tehdä selväksi, miten erilainen se oli suhteessa monien tuntemaan Sevillan. Minua - ja luulen, että myös monia katsojia - kiinnostivat dokumentin henkilöiden karut kokemukset ja ennen kaikkea se, miten se he selvisivät niistä. Aihe oli erikoinen, koska se kuvasi naisten alistamista ja kaltoin kohtelua vapautteen ja tasa-arvoon arvonsa perustavassa eurooppalaisessa maassa. Aiheen erityisyys heijastui dokumentin päähenkilöiden kasvoilta, heidän kertomuksistaan ja kokemuksistaan.

Tekemämme koehaastattelut ja niiden läpikäynti olivat tärkeässä asemassa aiheen

rajaamisessa. Näimme, mikä haastateltaviemme kokemuksissa oli erityisen kiinnostavaa ja mistä asioista kannattaisi esittää tarkempia kysymyksiä henkilökohtaisissa haastatteluissa. Dokumentti alkoi rakentua jo siinä vaiheessa kolmen toisiinsa liittyvän pääteeman (ensirakkaus, väkivalta, lapset) ympärille. Lopulliseen muotoonsa aihe rajautui käsikirjoitusvaiheessa ja leikkauspöydällä.

Sevillaan tullessamme lähdimme lähes nollasta liikkeelle. Onnistuimme kuitenkin mielestäni löytämään käytössä olevaan aikaan nähden kiinnostavimmat persoonat ja rajaamaan heidän ympärilleen rakentuneen aiheen ymmärrettäväksi. Jossiteltavaa jäi sen sijaan aiheen käsittelyssä: erittäin tiukan kuvausaikataulun vuoksi haastattelut tehtiin nopealla aikataululla. Paremmalla aikataulutuksella ja kärsivällisyydellä olisimme voineet käsitellä aihetta syvällisemmin ja monipuolisemmin.

4.2 Työ vieraassa kulttuurissa

Harvalle tulee yllätyksenä, että eteläespanjalainen ja suomalainen kulttuuri eivät aina ole erityisen lähellä toisiaan. Törmäsimme tähän kulttuuriseen tekijään sekä työryhmässämme että kuvausympäristössämme. Andalusiasta kotoisin olevan Arcon ja Pohjois-Suomen kasvatin Ylijääskön erilaiset kulttuuriset lähtökohdat näkyivät räikeimmin heidän tavassaan kommunikoida ja tehdä töitä.

Arco oli suoraviivainen tekijä, jolle oli tärkeää jatkuva kommunikaatio ja keskustelu ryhmän kanssa. Ylijääskö oli puolestaan mietiskelevä, vähäpuheinen ja omaan tahtiinsa asioita tekevä luonne. Arco puhui vähän englantia, Ylijääskö ei taas ymmärtänyt muutamaan perusfraasia lukuun ottamatta espanjaa. Ei siis ihme, että välillä kaksikko ajautui törmäyskurssille.

Tunsin molemmat tekijät hyvin ja olin saattanut meidät yhteen, joten yritin ottaa

objektiivisen aseman ja ylläpitää pienessä yhteisössämme tarvittavaa yhteisymmärrystä. En ollut vaikeassa tehtävässä mikään mestari ja välillä omatkin hermoni olivat pahasti koetuksella. Rakkaus tekemäämme työhön ja yhteiset kokemuksemme täysin vieraassa ympäristössä varmistivat kuitenkin sen, että ryhmämme piti yhtä kuvausten ajan. Haasteet eivät jääneet vain suomalaisen ja eteläeurooppalaisen mentaliteetin eroihin. Polígono Surin yhteisö, tavat ja elämäntyyli olivat uusia paitsi meille suomalaisille myös granadalaiselle Arcolle.

Kysyin neljä vuotta kuvausten jälkeen Arcolta, mikä oli hänestä yllättävintä Polígono Surissa. Arco kertoi hämmästyneensä siitä, kuinka kova epätoivo alueella vallitsi. Köyhyys ja sosiaaliset ongelmat lietsoivat ihmisiä toisiaan vastaan niilläkin hetkillä, kun heidän olisi kannattanut yhdistää voimansa.

Polígono Sur on monikulttuurinen paikka. Olisin luullut, että asukkaiden kärsimys ja ongelmat olisivat vahvistaneet yhteisöllisyyttä alueella. Sen sijaan alueella asuvien arabien, mustien, romanien ja espanjalaisten kokemat vaikeudet lisäsivät vaan vihamielisyyttä eri etnisten ryhmien välillä, Arco muisteli tammikuussa 2017.

Arcon mainitsema ilmiö on yleinen globaalistikin. Euroopan maissa Suomi mukaan lukien on viime vuosina todistettu konkreettisesti, kuinka talousongelmat ja vaikeat ajat ovat jakaneet ihmisiä eri ryhmiin ideologian, etnisen alkuperän tai uskonnon perusteella. Konflikteja ja erimielisyyksiä voi syntyä pientenkin yhteisöjen sisällä, kuten Cocina Solidaria -keittiöprojektissa. Todistimme useamman kerran, kuinka projektissa mukana olleet naiset suhtautuivat toisiinsa vihamielisesti etnisen alkuperänsä vuoksi. Se tuntui ihmeelliseltä, koska kaikkia yhdisti sama hätä ja sama pyrkimys parempaan elämään. Ulkopuolisen silmin toimiva yhteistyö olisi ollut helpoin keino saada työt tehtyä ja ruokaa pöytään, mutta ihmismieli on tätä logiikkaa arvaamattomampi.

Paikallisilla oli tapana sanoa, että nälkä erottaa ihmiset toisistaan (el hambre separa), mikä näkyi alueella selvästi, Arco sanoi.

Ympäristö oli meille kaikille uusi, mikä johti välillä siihen, että olimme erimielisiä, miten paikallisiin pitäisi suhtautua. Kuvasimme yhtenä päivänä Polígono Surin markkinoita, joissa asukkaat myivät kojuissaan muun muassa ruokaa, koruja ja vaatteita. Koin torimyyjien hymyistä, että paikallaolomme hyväksyttiin. Jotkut ihmiset ilmoittivat, etteivät halunneet kuviin ja lupasimme, ettemme kuvaisi heitä. En kokenut tilannetta uhkaavaksi.

Arco tulkitsi tilanteen toisin. Ei mennyt pitkään, kun hän tarttui minua hihasta ja sanoi, että meidän pitäisi lähteä. Halusin kuvata lisää, mutta Arco veti minut ja Ylijääskön pois markkina-alueelta ja käski laittaa kamerat pois. Olimme eri mieltä, mitä joidenkin paikallisten uteliaisuus kuvaamistamme kohtaan tarkoitti. Olin kokenut kysymykset normaaliksi uteliaisuudeksi, mutta Arco tulkitsi ihmisten puhetyyliä ja äänensävyä niin, ettei tekemisiämme katsottu hyvällä. Olin harvoin nähnyt Arcoa yhtä huolestuneena. Koska hän oli meistä ainoa espanjalainen, noudatimme lopulta hänen neuvoaan.

Myöhemmin puhuimme tapauksesta haastateltaviemme kanssa. He totesivat Arcon olleen todennäköisesti oikeassa. Heidän mukaansa Polígono Surin markkinoilla liikkuu tavallisten asukkaiden lisäksi lainsuojattomia, jotka eivät halunneet tulla kuvatuiksi tai näkivät ulkopuolisissa vierailijoissa hyvän mahdollisuuden varkauteen. Tämä oli vain yksi esimerkki hetkistä, jolloin ymmärsin, kuinka haastavaa on sopeutua ja saada aikaan hyvää kuvausjälkeä itselle vieraassa ympäristössä.

Kuten olen aiemmin tekstissäni maininnut, espanjalaisen jäsenen mukanaolo työryhmässä oli elintärkeää. Kaikesta huolimatta Arco ymmärsi meistä ylivoimaisesti parhaiten paikallisten elämää ja omintakeista puhetyyliä. Se auttoi herättämään luottamusta ja lisäämään ymmärrystä tekijöiden ja haastateltavien

välillä. Toisaalta myös erilaisesta kulttuurisesta taustastamme oli hyötyä. Keittiöprojektin naisia kiinnosti kovasti heille ennestään tuntematon Suomi. Kulttuuristamme ja esimerkiksi joulupukista kertominen oli yksi keinoistamme keventää tunnelmaa raskaiden henkilöhaastattelujen välillä.

Jouko Aaltosen mukaan etenkin seurantadokumenteissa tekijöiden ja dokumentin henkilöiden välille voi syntyä ongelmia. Aaltonen kirjoittaa, että alkuinnostusta seuraa väsähtäminen tai jopa kriisi, jonka jälkeen loppua lähenevä projekti etenee omalla painollaan (Aaltonen 2006, 137–138). Emme kuitenkaan ehtineet haastateltaviemme kanssa Aaltosen mainitsemaan kriisivaiheeseen, sillä kuvauksemme kestivät niin vähän aikaa. Tuntui, että aloimme vasta kunnolla tutustua haastateltaviemme kanssa, kun oli aika lähteä. Tällä oli tietenkin varjopuolensa.

4.3 Resurssit

Resursseista puhuttaessa kaksi toisiinsa liittyvää tekijää nousevat ylitse muiden: raha ja aika. Koska olimme pieni, osin opiskelupohjalta dokumenttielokuvaava tekevä työryhmä, jouduimme työskentelemään pienellä budjetilla. Hain keväällä ja kesällä 2012 lopputyötä tekeville opiskelijoille suunnattuja apurahoja, mutta useimmat päätökset olivat kielteisiä. Sain projektillemme Karjalaisen Kulttuurin Edistämissäätiön 850 euron apurahan, mikä meni minun ja Ylijääskön matkustuskuluihin. Myöhemmin Journalistiliiton Jokes-säätiö myönsi graduntekoon 750 euron apurahan, jolla saimme maksettua elämisen kustannuksia kuvausalueella.

Projektin kannalta oli ratkaisevaa, että saimme kuvauskaluston (videokameran, kamerajalustan, mikrofonit ja muut oheisvälineet) lainaksi Jyväskylän yliopiston viestintätieteiden laitokselta. Maksoimme omasta pussistamme vain

työvälineiden vakuutuksen matkan ajaksi. Olen edelleen kiitollinen lainausmahdollisuudesta. Vaikka nykyään omistan omat videokuvausvälineet, silloisella opiskelijabudjetilla ei ollut puhettakaan, että rahaa olisi löytynyt tuhansien eurojen välineistöön.

Vasta myöhemmin, kuvatessani toista dokumenttiani vuonna 2014, ymmärsin kunnolla, miten rajallisella kuvauskalustolla teimme Sevillassa töitä. Kuvaaminen vain yhdellä videokameralla merkitsi, ettei samasta tilanteesta saanut kuin yhdenkokoisia ja samasta kulmasta otettuja kuvia (mikä toi muun muassa leikkaukseen vähemmän vaihtoehtoja ja moninaisuutta). Meillä ei ollut myöskään kuvausten aikana juuri varaa virheisiin. Useammalla kameralla kuvattaessa ei haittaa, jos yksi kamera temppuilee tai kuvaaja tekee virheen, sillä tilanne saadaan talteen toisella kameralla.

Edellä mainittujen apurahojen lisäksi kuukauden budjettimme oli noin 2 000 euroa, mikä olisi ollut ihan liian vähän monessa maailman kolkassa.

Espanjalaisen ei-turistikohteen edullinen hintataso oli monessa mielessä pelastuksemme. Raha oli kuitenkin vähissä, mistä kertoo myös lokakuun alussa 2012 tehty päiväkirjamerkintäni.

Majoitumme seuraavat kolme viikkoa yliopistolle kuuluvassa Flora Tristan -asuntolassa Polígono Surin ytimessä Avenida de Pazin varrella. Kämpässä on kaksi makuuhuonetta, kaksi vessaa, olohuone ja ruokasali ja keittiö. Lysti maksaa 250 euroa henkilöltä, mikä on käytännön kannalta paras ratkaisu. Alkuperäinen hinta oli 300 euroa henkilöltä, mutta koska olin kustannukset kuultuani niin surkeana, asuntojärjestelyistä huolehtivat Angela ja Alfonso päättivät antaa meille 150 euron alennuksen. Pikkuraha isossa mittakaavassa, mutta meille iso voitto. (Työpäiväkirjat 5.10.2012)

Rahalliset resurssit määrittävät kuvausmatkan keston. Kustannuksia tulee asumisesta ja sen lisäkustannuksista, ruokailuista, liikkumisesta julkisilla

liikennevälineillä, paikallisesta puhelinliittymästä ja monista muista arkisista asioista, joita ei kaikkia osaa ennen lähtöä edes ajatella. Olimme Sevillassa vain kuukauden, josta Polígono Surissa noin kolme viikkoa. Sinä aikana tutustuimme elinympäristöömme ja sen asukkaisiin, löysimme dokumenttielokuvan aiheen, tutustuimme dokumentin päähenkilöihin ja teimme haastattelut ja muut kuvaukset. Olen sittemmin puhunut dokumentteja tehneiden journalistikollegoideni kanssa, ja osa on kertonut käyttäneensä kuukauden pelkästään kuvausalueeseen ja ihmisiin tutustumiseen. Se antaa hyvää perspektiiviä siihen, millaisessa aikarajassa *Las madres del barrio* kuvattiin.

Olen kirjoittanut aiemmin kohtaamistamme kulttuurisista haasteista. Kuvaamamme henkilöt eivät olleet ymmärrettävistä syistä aina kovin vakaassa mielentilassa tai elämäntilanteessa, mikä tarkoitti, että monet kuvaussuunnitelmamme muuttuivat lyhyessä ajassa, haastateltavat eivät ilmestyneet sovitusti paikalle, lakkasivat olemasta yhteydessä ja osa työpäivistä yksinkertaisesti valui hukkaan. Kaikki se osoitti, että olisimme tarvinneet kuvauskohteessamme enemmän aikaa.

Meillä oli kuitenkin myös onnea. Vaikeasta elämäntilanteestaan huolimatta haastattelemamme ihmiset olivat meitä kohtaan pääosin myötämielisiä. En tiedä oikein itsekään, mistä se johtui. Luulen, että ensikertalaisten nöyrä asenne, vilpitön kiinnostus asukkaiden elämää kohtaan ja espanjalaisen Arcon ammattitaitoisuus ja sosiaaliset taidot olivat siinä merkittävässä roolissa. Kolmen ihmisen työryhmämme ja kevyt kuvauskalustomme ei myöskään herättänyt niin paljon huomiota kuin useiden tv-kameroiden kanssa liikkuva iso kuvausryhmä.

Työryhmämme oli pieni, ja tekijät joutuivat tekemään lyhyessä ajassa vähän kaikkea. Teimme vuorollamme ohjaamiseen, kuvaamiseen, haastattelujen rakenteisiin ja aikatauluttamiseen liittyviä päätöksiä, mikä merkitsi loputonta ajatusvirtaa ja monen asian hoitamista samanaikaisesti. Pienessä ryhmässä toimiminen on kommunikoinnin kannalta usein sujuvampaa ja joustavampaa, mutta elokuvanteon kaltaisessa projektissa työtaakka kasvaa helposti yhdelle ihmiselle liian suureksi.

Välillä väsyttää törkeästi, esim. viime viikolla olin aika hajalla, kun mietin koko ajan dokkaria ja sen sisältöä. Yliajattelu on aika tehokas tapa stressaantua. --- Vaikka en olisi uskonut, alussa meillä oli päällä kulttuurishokki, asioiden järjestely ja ihmisiin tutustuminen vei paljon energiaa, ja monesti oli olo, että olimme täysin hukassa. (Työpäiväkirjat 27.10.2012)

Ihmisten luottamuksen voittaminen ja täysin esteetön vuorovaikutus vaativat yllättävän paljon aikaa. Vasta kuvausmatkan lopussa alkoi olla merkkejä siitä, että pystyimme olemaan kuvattaviemme kanssa täysin vapautuneesti. Lähtöä edeltävänä päivänä pääsimme kuvaamaan päähenkilömme Silvian kotiin ja saimme uudenlaista materiaalia haastateltavastamme ja hänen lapsistaan. En voinut olla ajattelematta, että jos olisimme jääneet pidemmäksi aikaa, olisimme tutustuneet kuvaamiemme naisten sielunmaisemaan ihan uudella tavalla.

Kolme viimeistä kuvauspäivää olivat projektin antoisimmat ja samalla työläimmät. Samalla viimeistään tajusin, että kuukausi tällaisen dokkarin tekoon on liian lyhyt aika: se kertoo jo jotakin, että valtaosa materiaalista saadaan viimeisinä päivinä. Sekin ärsytti, että aloin ymmärtää keittiönaisten murteesta lähes kaiken vasta viimeisellä viikolla (sanoinkin siitä Silvialle, joka reagoi kuten yleensäkin nauramalla). Voi vain miettiä, miten paljon enemmän olisimme saaneet irti naisista myös muista lähiön asukkaista, jos olisimme jääneet alueelle pidemmäksi aikaa ja tehneet itseämme tutummiksi. (Työpäiväkirjat 28.11.2012)

Meillä ei ollut kuitenkaan enää yksinkertaisesti varaa jäädä Sevillaan. Resurssien vähäisyys näkyi myös koti-Suomessa. Noin kuukauden kuvausreissulta oli noin kymmenen tunnin kuvamateriaalit, jota kävin Suomessa välillä tuskastuneena läpi. Kymmenen tunnin materiaali puolen tunnin dokumenttiin voi kuulostaa

paljolta, mutta totuus oli, että monin paikoin leikkausvaiheeseen olisi tarvittu sekä kuvallisesti että sisällöllisesti enemmän vaihtoehtoja.

Niukan materiaalin vuoksi sisällön miettimiseen meni paljon aikaa. Tilanne oli paradoksaalinen: kuvausten vuoksi rahat olivat vähissä, ja yritin tehdä mahdollisimman paljon töitä freelancerina. Työt ja jäljelle jääneet opinnot veivät kaiken ajan samalla kuin dokumentointeja olisi vaatinut erityisen paljon keskittymistä. *Las madres del barrion* käsikirjoittamisesta ja leikkaamisesta tuli sirpaleista työtä, mikä oli kuluttavaa ja vaikutti koko dokumenttiprojektin keston.

Jälkikäteen mietittynä monen asian olisi voinut hoitaa resursseja ajatellen paremmin. Muun muassa apurahojen hakemisen olisi voinut tehdä aikaisemmin ja suunnitelmallisemmin. (Siitäkin huolimatta, että kulttuurialojen apurahojen saaminen on edelleen mielestäni onnen ja suhteiden yhteispeliä ja siinä mielessä aina vähän sattumankauppaa.) Opin monen konkreettisen esimerkin kautta, ettei kuukausi kuvauskohteessa ole lähellekään riittävä aika, varsinkin jos takana ei ole yhtään suunnittelureissua tai etukäteishaastattelua.

Sittemmin, kuvatessani toista dokumenttia Pohjois-Perussa vuoden 2014 lopussa, otin oppia monista virheistä. Lähdimme Peruun paljon tarkemman suunnitelman, isomman matkabudjetin, useamman kameran ja monipuolisemman kuvauskaluston kanssa. Vietin tuolloin toisen kuvaajan kanssa alueella kaksi ja puoli kuukautta, mikä sekin oli äärimmäisen tiukka, mutta huomattavasti inhimillisempi kuvausaikataulu verrattuna aikaan Sevillassa. *Las madres del barriota* tehdessä sorruin tietynlaiseen naiiviuteen, jossa haluni kuvata, kokea ja mennä seikkailusta toiseen voitti suunnitelmallisen ajattelun. Intohimo työhön on luonnollisesti hyvä asia, mutta silläkin on rajansa.

4.4 Etiikka

Dokumentaristit ovat jo dokumenttielokuvan historian alkuvaiheessa olleet sen kysymyksen edessä, milloin traagisetkin tilanteet on eettistä tallentaa ja näyttää katsojille. Yksi esimerkki ristiriitaisesta tilanteesta ovat Lumière-veljeksille työskennelleen dokumentintekijän Francis Doublierin kokemukset 1800-luvun loppuun ajoittuneella Venäjän-kiertueella. Doublier oli Pietarissa kuvaamassa tsaarin esittäytymistä sadoille tuhansille kansalaisille. Käsistä riistäytynyt väentungos ja korokkeiden romahtaminen johtivat lopulta tuhansien ihmisten kuolemaan. Dokumentintekijän mukaan kesti hetken ennen kuin kuvausryhmä alkoi tallentaa massojen paniikkia ja ihmisten murskautumista toistensa jalkoihin. Kauhunhetkien ikuistaminen päättyi lopulta siihen, että paikallinen poliisi vei elokuvantekijöiden kameran, eikä tapahtumista mainittu sanallakaan Venäjän lehdistössä. (Barnouw 1993, 14–15.)

Doublierin ryhmällä päätös kuvata tuli selkärangasta, mutta joku toinen olisi vastaavanlaisessa tilanteessa voinut jäädä miettimään, mitä voisi tehdä hätäntyneiden ihmisten eteen. Ylipäättään kysymys, milloin kamera pitäisi laskea käsistä tai pysäyttää nauhoitus eettisyyden nimissä, jakaa mielipiteitä vahvastikin. *Las madres del barriota* kuvatessa olimme muutaman kerran tilanteessa, jossa inhimilliset arvot pistivät pohtimaan uudelleen dokumentaristin viettiä tehdä kiinnostavia juttuja.

Kuten olen edellisissä luvuissa kertonut, teimme Cocina solidaria -keittiöprojektin osallistujien kanssa muutaman nauhoitetun ryhmähaastattelun, joista valitsimme kuusi naista henkilökohtaisiin haastatteluihin. Yksi näistä kuudesta oli Eva, joka oli juuri eroamassa miehestään. Hän oli menettänyt äitinsä perheväkivallan seurauksena ja oli itse jäämässä kahden lapsen yksinhuoltajaksi.

Eva antoi näennäisesti hyvältä vaikuttavan haastattelun, jossa hän puhui lapsuuden traumaistaan ja perhe-elämänsä kärsimyksistä. Haastattelun suurin ongelma oli kuitenkin, että hän oli shokissa. Jouduimme keskeyttämään

kuvaamisen pari kertaa itkukohtausten vuoksi, minkä lisäksi Eva puhui haastattelua tehneelle Arcolle kuin tämä olisi ystävä tai terapeutti, ei toimittaja. Tajusimme, että henkilökohtainen kriisi oli ajanut haastateltavamme tilaan, jossa hän ei tiedostanut olevansa haastattelutilanteessa, vaikka Arco siitä muistuttikin.

Lopulta haastattelu keskeytyi, koska Evan piti hakea lapsensa hoidosta. Materiaali oli kiinnostavaa, joten päätimme jatkaa seuraavana päivänä, kun Eva olisi rauhoittunut. Eva ei kuitenkaan palannut enää keittiöön sinä aikana, kun olimme Polígono Surissa. Kuulimme muilta naisilta, että hän oli jäänyt asunnottomaksi ja käytti aikansa uuden kodin etsimiseen. Olimme tilanteessa, jossa meillä oli kieltämättä mielenkiintoinen mutta toisaalta kesken jäänyt haastattelu. Oleellisinta kuitenkin oli, että se oli kuvattu ihmisestä, joka ei ollut läsnä hetkessä. Kipeitä asioita on uskallettava kertoa, mutta mielestäni tässä mentiin rajan yli. Koska meillä oli muita onnistuneita haastatteluja, oli lopulta helppo päätös jättää Evan haastattelu käyttämättä.

Dokumenttielokuvan aihe oli arka, ja haastateltavamme tekivät alussa selväksi, etteivät halunneet (ymmärrettävistä syistä) aviomiestensä tai monen muunkaan alueella tietävän, mitä heistä kuvattu teos oikeasti käsitteli. Huomasimme monta kertaa antavamme epämääräisiä selityksiä, kun meiltä kysyttiin, millaista työtä olimme tekemässä. Useimmiten kerroimme kuvaavamme Polígono Surin arkea erilaisesta näkökulmasta ja haluavamme esitellä projekteja, jotka tarjosivat mahdollisuuksia parempaan elämään. Yleensä ihmiset tyytyivät vastauksiin ja olivat tyytyväisiä, ettei siellä kuvattu taas iänikuista flamenco-elokuvaa. Totuuden muuntelu ei tuntunut hyvältä, mutta aiheen pitäminen mahdollisimman pienen piirin tiedossa oli päähenkilöidemme toive. Se oli myös heidän turvallisuutensa kannalta välttämätöntä.

Perheväkivallasta ja miestensä ongelmista kertoneet naiset jakoivat tietonsa luottamuksellisesti ja osa unohti täysin, että haastattelut kuvataan. Naisten puoliset eivät luonnollisesti saa tietää näiden lausunnoista, minkä vuoksi

valehtelin Silviankin aviomiehelle projektimme aiheen, kun tapasimme miehen viimeisenä päivänä perheen kotona. Sanoin, että kuvaamme alueen eri sosiaaliprojekteja ja kehitystyötä. (Työpäiväkirjat 28.11.2012.)

Päätimme lopulta käyttää valmiissa dokumenttielokuvassa Inman, Silvian ja Luisan haastatteluja, joita tehtiin muutamina eri päivinä. Kolmikko puhui elämästään avoimesti ymmärtäen kuitenkin, että heidän sanomisensa menivät nauhalle. Lisäksi he kertoivat asioita, jotka saivat meidätkin miettimään elämäämme. Saksala muistuttaa, että sen lisäksi, että ihmisiä on muutenkin haastavaa saada puhumaan vaikeista asioista, näiden tulisi osata ilmaista itseään – pelkkä puhe ei riitä, vaan pitää myös sanoa jotain (Saksala 2008, 118).

Ehkä karuin tilanne oli Luisalla, jonka ex-mies käytti 10 vuotta huumeita, pahoinpiteli vaimoaan lastensa edessä ja kuoli lopulta huumeruiskusta tarttuneeseen AIDS:iin. Tuollaisten elämäntarinoiden jälkeen tuntuu, että oma elämä on pumpulia ja silti tulee itkettyä pikkuasioiden vuoksi. (Työpäiväkirjat 27.10.2012.)

Haastattelimme kolmikon ja Evan lisäksi Rosa- ja Rosario-nimisiä naisia, mutta haastattelut kaatuivat siihen, ettei heiltä saanut kovin suoria vastauksia. Iäkkäälle Rosariolle tuotti vaikeuksia muistella elämänsä vaikeita hetkiä. Lisäksi Rosariolla oli epämukava olo kameran edessä, vaikka muuten hän oli elämäniloinen ja puhui meille paljon kokemastaan.

Välillä kun ollaan katsottu haastattelupätkiä jälkikäteen, on tuntunut siltä kuin seuraisi jotain telenovelaa. Haastattelut ovat olleet aika vaikea paikka paitsi naisille, myös Analle, joka on joutunut olemaan myös jonkinlainen terapeutti. (Työpäiväkirjat 27.10.2014.)

Rosa puolestaan vältteli henkilökohtaisessa haastattelussa kysymyksiämme ja kehui perhe-elämäänsä, vaikka oli ollut ryhmähaastatteluissa kriittisempi alueen ongelmia kohtaan. Keittiöprojektin vetäjät Inma ja Sonia selittivät myöhemmin äkillistä mielenmuutosta sillä, että osa naisista pakeni ajoittain ongelmia ”omaan maailmaansa” ja pyrki kieltämään ympärillään tapahtuvat asiat.

En voi olla varma, oliko näin Rosan kohdalla, mutta hänen puheensa ja toimintansa olivat ristiriidassa. Kysytyämme saisimme kuvata elämää hänen kotonaan, hän suostui hymyillen. Seuraavana päivänä odotimme turhaan koulutuskeskuksen pihassa, mistä Rosan piti hakea meidät. Hän vastasi lopulta puhelimeen ja selitti lapsensa sairastuneen. Sovimme tulevamme parin päivän päästä uudestaan. Sillä kertaa Rosa ei vastannut puhelimeen ollenkaan ja katosi mitään sanomatta pariksi viikoksi. Päätimme antaa hänelle mielenrauhan ja keskittyä muihin haastateltaviin.

Aihetta tutkineen Aaltosen mukaan dokumentin tekijät kokevat suhteensa elokuvan henkilöihin tärkeäksi ja pohtimisen arvoiseksi asiaksi. Tekijöiden eettinen periaate on yksinkertaisuudessaan, ettei elokuvan henkilöä saa vahingoittaa tai hänen elämäänsä vaikeuttaa. Aaltosen haastattelema ohjaaja Pirjo Honkasalo puki asian sanoiksi: ”Ei voi ajatella niin että ensin pitää rakastaa päähenkilöä ja sitten tehdä siitä elokuva, jolla vahingoittaa tätä ihmistä, et niin rankkaa kun se on, sit joskus jättää pois sellaisia asioita tai sitten olla esittämättä [koko elokuvaa].” (Aaltonen 2006, 191–193.)

Honkasalon esille nostama ajattelutapa määritti myös toimintaamme Sevillassa. Ymmärsimme pian, että halusimme tai emme, olimme teoillamme vastuussa haastateltaviemme hyvinvoinnista ja turvallisuudesta. Dokumentinteossa pitää olla kunnianhimoa, kriittisyyttä ja rohkeutta käsitellä ikäviäkin asioita. Mielestäni mikään ei voi kuitenkaan ajaa empatian ja inhimillisyyden ohi.

5 VALMIS TYÖ

Las madres del barrio valmistui toukokuussa 2014 pitkän, muiden töiden ohessa tehdyn editointivaiheen jälkeen. Dokumenttielokuvan kesto oli lopputeksteineen 31 minuuttia. Järjestimme pian dokumentin valmistumisen jälkeen yksityisnäytöksen tekijöille ja lähimmille ystäville helsinkiläisessä ravintolassa. Saimme paljon kehittäväää palautetta. Kehuja tuli vaikean aiheen käsittelystä, sympaattisista päähenkilöistä ja teemaan sopivasta musiikista. Kritiikkiä tuli puolestaan ansaitusti teknisistä puutteista, kuten äänenlaadusta ja kuvien samankaltaisuudesta.

Kuten olen aiemmin kirjoittanut, ensimmäisen dokumenttielokuvani tekeminen oli sirpaleista työtä. Lähdimme tekemään elokuvaa pienellä porukallamme, ilman merkittäviä taustavaikuttajia tai yhteistyökumppaneita, joten resurssit olivat erittäin pienet. Se merkitsi myös, että elokuvanteko oli sovitettava muun (palkka)työn oheen. Olin aloittanut kesällä 2013 työt MTV3-kanavan uutishuoneella, jotka jatkuivat pääosin kokoaikaisina vuoden 2015 loppupuolelle. Televisiotoimittajan työt veivät ison osan ajastani, ja oli vaikea keskittyä markkinoimaan ja myymään valmistunutta dokumenttielokuvaa.

Osin tästä syystä pyysin loppuvuodesta 2014 aiemmin Ylellä työskennellyttä ystävääni auttamaan dokumentin tarjoamisessa mahdollisille ostajatahoille. Ystäväni teki vapaaehtoisessa tuottajan roolissaan parhaansa ja neuvotteli dokumentin kauppaamisesta usean Ylen edustajan kanssa. Kirjoitin aiheita ja dokumenttia esitteleväksi myyntitekstiksi seuraavan synopsiksen:

Lapseni kysyöt minulta usein: "Äiti muistatko, kun isä löi sinua kattilalla ja hampaasi katkesivat?"

Nelikymppinen Luisa on esimerkki äideistä, jotka tietävät, millaista on perheväkivallasta kärsivän arki. Suomalaisturistienkin suosiman Sevillan

marginaalialue Las 3000 Viviendas tunnetaan Espanjassa pahamaineisena paikkana, jossa asukkaiden elämää varjostavat huumekauppa ja rikollisuus. Luisa, Silvia ja Inma ovat alueella eläviä perheenäitejä. He kertovat tarinansa siitä, miten ovat selvinneet paikassa, jossa monet miehet sortuvat huumeisiin ja naiset nähdään usein lähinnä alempiarvoisina synnytyskoneina. Las Madres del Barrio -dokumentti on kuvaus naisen roolista sovinnistisessa machokulttuurissa. Toisaalta se on esimerkki siitä, miten miesten maailmassakin tarvitaan naisia.

Tuli kuitenkin nopeasti selväksi, miten hajanainen Ylen päätöksentekokoneisto oli. Dokumenttiohjelmista vastaavat eri kanavien päättäjät pompottelivat meitä ja kehottivat ottamaan yhteyttä toinen toisiinsa. Osa ei koskaan vastannut puheluihimme tai sähköposteihimme. Osa lupasi selvittää tilannetta ja palata asiaan, mitä ei koskaan tapahtunut. Jäi vaikutelma, etteivät kaikki johtajat tienneet itsekään, kuinka yhtiön ostopolitiikka toimii. Dokumenttielokuvien tilauksesta vastaava Ari Ylä-Anttila katsoi lopulta dokumentin alkuvuodesta 2015, kiitteli silmiä avaavaa aihetta, mutta valitteli ohjelmapaikan löytämisen vaikeutta.

Ylen kansainvälisen osaston dokumenttivastaava Arto Hyvönen ehdotti *Las madres del barrion* tarjoamista pienten muokkauksen jälkeen Ylen TV2:lla esitettävään *Silminnäkijä*-dokumenttisarjaan. Median kriisi ja epävakaa tulevaisuudennäkymät heijastuvat kuitenkin myös Ylen toimintaan. Vähän aikaa saamamme suosituksen jälkeen Bonnier-palkittu *Silminnäkijä* päätettiin lopettaa, ja ohjelma joutui perumaan jopa osan sovituista dokumenttikaupoistaan. Silminnäkijän tuottaja Hannele Valkeeniemi pahoitteli, ettei tiennyt omankaan työuransa kohtalosta, eikä ohjelma voisi neuvotella enää uudesta sisällöstä.

Sähköpostien vaihtoon ja puheluihin Ylen eri edustajien kanssa meni useita kuukausia syksyyn 2015. Koko prosessi osoitti, miten vaikeaa ostajan löytäminen on, jos dokumentin myymisestä ja yhteistyöstä ei ole sovittu ennen kuvausvaihetta. Moni asia toimii suhteilla, ja ainakin Ylellä ostopolitiikka ja siihen liittyvä ohjeistus tuntuivat muuttuvan niin tiuhaan, etteivät yhtiön edustajat itsekään pysyneet perässä.

Opimme, että dokumentille on hyvä löytää ostaja jo ideointivaiheessa. Toisaalta tekijänä minulla on tarve määrätä tyylistäni ja tavastani käsitellä aihetta.

Dokumentti-idean myyminen tuotantoyhtiölle tai muulle taholle tarkoittaa väistämättä sitä, että osa tuosta tekemisen vapaudesta häviää. Ihannetilanne olisikin löytää yhteistyötaho, jonka kanssa olisi jo lähtökohtaisesti samansuuntaiset ajatukset aiheen valinnasta, käsittelystä ja ylipäänsä työskentelykulttuurista.

Myyntityö oli asia, jossa meille jäi lopulta eniten parantamisen varaa. *Las madres del barrio* olisi pitänyt myydä aktiivisemmin ja yhteistyöstä potentiaalisen ostajan kanssa olisi pitänyt neuvotella aiemmin. Koska teimme dokumenttia opiskeluiden ja muiden töiden ohella, suurin osa dokumentintekoon käytetystä ajasta meni sisällön luomiseen. Aktiiviselle myymiselle ja palopuheille ei jäänyt tarpeeksi energiaa. Olen myös aina ollut enemmän sisällöntekijä kuin myyjä.

Nautin suunnattomasti tekovaiheesta, siihen liittyvistä keskusteluista ja päätösten tekemisestä. Sen sijaan valmiin dokumenttielokuvan paketoiminen houkuttelevaksi myyntituotteeksi, potentiaalisten ostajien metsästyks ja tuotteen kauppaaminen eivät ole vahvuuksiani. Myyntitaitojen tärkeyden ymmärtäminen on saanut minut arvostamaan uudella tavalla tuottajan työtä. Haaveena olisikin, että mahdollisissa tulevilla projekteilla työryhmää vahvistaisi taitava tuottaja.

6 POHDINTA

Valehtelin, jos sanoisin, ettei dokumenttielokuvan tekeminen ole jossain määrin itsestä toimintaa. Kyse on intohimostani, jossa pääsen tekemään sitä, mitä rakastan: tutustumaan itselleni kiinnostaviin ihmisiin, ilmiöihin ja ympäristöihin. Ajatus siitä, että esittämämme dokumenttielokuva voisi muuttaa yhdenkin ihmisen ajatuksia, lisätä myötätuntoa tai kasvattaa tietoisuutta, tuo minulle hyvän olon. Koen tekeväni jotain tärkeää.

Urallaan muun muassa yli 20 dokumenttielokuvaa tuottanut Pamela Mandart tiivistää mielestäni osuvasti dokumenttielokuvan merkityksen tekijälleen. Mandart kirjoittaa vuonna 2016 ilmestyneessä omaelämäkerrassaan, että ”dokumenttielokuva antaa tekijälleen verrattoman opin elämästä, ihmisistä ja sosiaalisista lainalaisuuksista, niin hyvässä kuin pahassa”. Kyseinen määritelmä on ainakin omalla kohdallani syy siihen, että tekemisen palo on ollut voimakas – jopa siinä määrin, että rationaalinen suunnittelu tai rahoituskuvioiden pohtiminen loppuun asti ovat kärsineet.

Uskon, että tekijän motiivit näkyvät jossain määrin myös teoksissa. Esimerkiksi *Las madres del barrion* rakennetta ja pääteemoja muovasi työryhmämme tuomitseva suhtautuminen perheväkivaltaan ja halu kertoa, miten yleistä se voi Euroopassakin olla. Jouko Aaltonen käyttää (Nicholsin ja Plantingan teorioita hydyntäen) tekijöistä ja elokuvan tekovaiheesta kirjoittaessaan yhdenlaista jakoa. Hän jakaa tekijät tekoprosessissa kolmeen strategiseen ryhmään: esittäjiin, hypoteesin testaajiin ja etsijöihin (Aaltonen 2006, 108).

Esittäjällä eli materiaalin hankkijalla on lopputulos selvänä mielessä. Materiaalia haetaan argumentaation tueksi tai todistamiseksi ja autoritäärinen ”ääni” on elokuvalla tyypillinen piirre. Hypoteesin testaajalla on taas joku ennako-oletus, johon elokuva ja sen tekoprosessi vastaa. Elokuvanteko on siis eräänlaista kokeen

järjestämistä. Kolmanteen ryhmään kuuluvat etsijät, jotka eivät tiedä etukäteen tarkasti, mitä hakevat. Elokuvan suunta ja kiinnostuksen kohde voivat olla tiedossa, mutta itse prosessi on avoin. (Aaltonen 2006, 108.)

Koen olleeni *Las madres del barriota* tehdessä nimenomaan etsijä. Kiinnostuksen kohteenani oli pahamaineisen alueen elämä, mutta lähtiessämme Sevillaan en tiennyt, millaisen tarkan suunnan tai tyylin elokuva ottaisi. En tiennyt, millaiset ihmiset valikoituisivat dokumenttielokuvan päähenkilöiksi tai millaisia tilanteita kuvaisimme. Elokuvan tyyli ja tarina syntyivät kuvausmatkamme aikana kohtaamissamme tilanteissa ja luomissamme ihmissuhteissa. Vaikka osin *Las madres del barrion* teko oli hypoteesin testaamistakin (halusin elokuvanteon kautta kokea, onko elämä Polígono Surissa todella sellaista kuin olin kuvitellut), tämän elokuvan tekoprosessi ja sen eri vaiheet sisälsivät koko ajan uuden kohtaamista ja oppimista.

Dokumenttielokuvan teossa kiehtoo myös vapaus. En ole koskaan tehnyt fiktiota, mutta katsojana dokumenttielokuvat ja todellisen maailman yllätyksellisyys ja hallitsemattomuus kiehtovat minua fiktiivisiä elokuvia enemmän. Aaltosen tutkimuksessaan haastatteleman ohjaajan Seppo Rustaniuksen mukaan fiktion tekeminen on ”annettujen asiakirjojen mukaista toimintaa”. Dokumenttielokuvan tekoa hän piti paljon vapaampana ja vaativampana. Myös käsikirjoituksia kaupallisiin TV-sarjoihin tehnyt ohjaaja Heikki Huttu-Hiltunen totesi Aaltosen haastattelussa dokumenttielokuvan edustavan hänelle taidetta, jossa tekijä liikkuu vapauden valtakunnassa (Aaltonen 2006, 101–102).

Vapaus ja todellisen elämän ja sen tapahtumien hallitsemattomuus ovat tämän dokumenttielokuvan kohdalla merkinneet sitä, että ne vähäisetkin etukäteen tehdyt suunnitelmat ovat olleet herkkiä muutoksille. Välillä on ollut henkisesti raastavaa, kun esimerkiksi kuvattavien elämässä on tapahtunut muutoksia, jotka ovat vaikuttaneet aikatauluihin tai jopa peruuttaneet kuvauksia. Toisaalta sen haastavuuden ymmärtäminen on saanut minut arvostamaan enemmän materiaalilähtöistä käsikirjoittamista ja ennakkoluulotonta dokumentaristin asennetta, jossa kuvauspaikalle mennään kameran kanssa ja seurataan, mitä

tapahtuu.

Vaikka *Las madres del barrion* työprosessi on ennen kaikkea opettanut suunnitelmallisuuden (esimerkiksi mitä tulee dokumentin myymiseen) ja ennakkovalmistelujen tärkeyttä, suhtaudun liialliseen suunnitelmallisuuteen jossain määrin myös kriittisesti. Esimerkiksi dokumenttielokuvan yksityiskohtainen käsikirjoittaminen etukäteen tuntuu edelleen vieraalta ajatukselta. (Tästä poikkeuksena ovat historialliset dokumenttielokuvat, jotka kuvaavat jo tapahtuneita asioita ja joiden materiaali otetaan arkistojen kätköistä.)

Yleinen rakenne ja dokumentin punainen lanka pitää toki olla selvillä. Mutta jos dokumenttielokuvan tarkoituksena on kuvata todellista maailmaa ja sen tapahtumia, onko niitä edes mahdollista rakentaa etukäteen?

Dokumenttielokuvaa tehdessä pitää olla ainakin tietoinen siitä mahdollisuudesta, että asiat voivat muuttua odottamattomaan suuntaan.

Vaikka nykypäivänä dokumenttielokuvia kulutetaan ja arvostetaan paljon (hyvänä esimerkkinä tästä ovat Riku Rantalan ja Tuomas Milonoffin dokumentteihin keskittyvän Docventures-ohjelman katsojaluvut ja tv-palkinnot), koen että aloittelevan dokumentaristin taival on aina jossain määrin riskibisnestä. Uskallan väittää, että dokumenttielokuvan tekeminen on nykypäivänä saatavilla olevan teknologian ja hintojen laskun myötä suhteellisen helppoa. Sen vuoksi uusia tekijöitä ja elokuvia on aiempaa enemmän.

Olen kokenut tämän konkreettisesti ilmoittaessani *Las madres del barriota* tai sen jälkeen tekemääni *Marco Polo* -dokumenttielokuvaa Suomessa ja ulkomailla järjestettäville elokuvafestivaaleille. Saamistani vastauskirjeistä on selvinnyt, että pienemmillekin kansallisen tason festivaaleille ilmoitetaan nykypäivänä satoja elokuvia. Isommissa festivaaleissa ilmoitettujen elokuvien määrä nousee helposti selvästi yli tuhanteen. Esimerkiksi vuoden 2017 Göteborgin elokuvafestivaalille ilmoitettiin yli 1 200 elokuvaa. Helsinkiläisen Cinemaissi-festivaalin järjestäjryhmässä työskentelevä ystäväni on kertonut, ettei kaikkien ehdokaselokuvien katsomiselle meinaa löytyä tarpeeksi aikaa.

Tekijöiden ja elokuvien määrän kasvu merkitsee kilpailun kovenemista, tarjonnan lisääntymistä ja elokuvien ostajille melkoista valinnanvaraa ja neuvotteluvalltia. Olen omista ja kollegoideni kokemuksista oppinut, ettei dokumentinteko ole ala, jota tehdään rahan takia. Monet tuntemani dokumentaristit tekevät dokumenttielokuvia voidakseen tehdä lisää dokumenttielokuvia. Tarjontaa on paljon, joten dokumenttielokuvalla harvoin tienaa hyvin. Jos dokumenttielokuvan haluaa myydä isolla rahalla, aiheen täytyy olla erityisen hyvä ja joukosta erottuva. Lasken tällaisten elokuvien joukkoon aiemmin mainitsemani *Cartel Landin*, jossa videojournalistina toiminut Matthew Heineman vaaransi henkensä kuvatessaan Meksikon huumesotaa – vaarallista ja siksi erityisen kiinnostavaa aihetta.

Kärjistäen sanottuna dokumentinteko on masokistinen suhde, jossa rakkaus dokumentin tekemiseen on niin vahva, että sen eteen on valmis uhraamaan paljon aikaa, rahaa ja mielenrauhaa tietämättä varmasti, saako mitään niistä takaisin. Michael Rabigerin mukaan tekijän palo työhönsä on juuri sitä, mitä dokumenttielokuva tarvitsee; hänen mukaansa parhaat dokumentit syntyvät tekijöidensä elinikäisestä tiedon ja itsetuntemuksen etsinnästä (Rabiger 2009, 25).

Työryhmämme teki tässä projektissa aikataulutuksesta lähtien monia virhearvioita, joita olen välttänyt toistamassa myöhemmissä projekteissa ja työtehtävissä. *Las madres del barrio* oli ensimmäinen varsinainen työni, jossa kuvasin liikkuvaa kuvaa ja rakensin videomateriaalista kertomuksellista kokonaisuutta. Dokumenttielokuvan tekeminen auttoi minua kehittymään merkittävästi ohjaajana ja kuvaajana. Sen ansiosta esimerkiksi uutisinserttien tekeminen ja videojournalistina työskentely on ollut myöhemmin helpompaa.

Dokumentin tekeminen on intensiivinen ja pitkä prosessi, jossa kuvaamisen, haastattelujen, tarinan rakentamisen ja leikkaamisen lainalaisuudet tulevat selväksi. Toisessa ohjaamassani dokumenttielokuvassa, vuonna 2016 valmistuneessa *Marco Polo* -dokumentissa olen ottanut oppia monista virheistä. Olen esimerkiksi tarkistanut äänentasot erityisellä huolellisuudella ennen haastattelujen kuvaamista. Ihmiset, jotka ovat nähneet molemmat dokumentit,

ovat korostaneet, kuinka paljon sisällöllistä ja kuvallista kehitystä *Marco Polossa* on tapahtunut verrattuna ensimmäiseen dokumenttielokuvaani. Se kertoo *Las madres del barrion* merkityksestä ja tärkeydestä.

Lisäksi dokumentinteolla on merkitys, jota ei voi mitata rahassa ja jonka arvokkuutta ei välttämättä ihan heti ymmärrä. *Las madres del barrion* kuvaaminen pakotti työryhmämme epämukavuusalueille, jollaisia emme olleet ennen kokeneet. Työskentely Polígono Surin kaltaisessa ympäristössä opetti tulemaan toimeen eri taustoista tulevien ja erilaisia arvoja edustavien ihmisten kanssa. Espanjan kielen taitoni kehittyi merkittävästi, samoin kykyni sopeutua toisenlaiseen kulttuuriin ja elämänmenoon. Uudet kohtaamiset, äärimmäisen tiukassa aikataulussa läpi viety projekti, vaikeuksista selviäminen... Kaikki se kasvatti itseluottamusta ja – niin kliseiseltä kuin se kuulostaakin – teki minusta jollain tavalla paremman ihmisen. Luulen, että juuri siihen kiteytyy dokumentinteon hienous.

LÄHTEET

Aaltonen, J. (1994). Käsikirjoittajan työkalupakki. Painatuskeskus Oy: Helsinki.

Aaltonen, J. (2006). Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Otavan Kirjapaino Oy: Keuruu.

Aufderheide, P. (2007). Documentary Film: A Very Short Introduction. Oxford University Press: Oxford.

Barciela, C., Carreras, A., Tafunell, X. & muut. (2005). Estadísticas históricas de España. Siglos XIX-XX. Fundación BBVA: Bilbao, Espanja.

Barnouw, E. (1993). Documentary, a history of the non-fiction film. Oxford University Press: New York.

Cartel Land 2015. Ohj. Matthew Heineman. 3.7.2015. USA

Corner, J. (1996). The art of record – A critical introduction to documentary. Manchester University Press: Manchester & New York.

Cunningham, M. (2014). The art of the documentary: Fifteen conversations with leading directors, cinematographers, editors and producers. New Riders: Yhdysvallat.

Dancyger, K. (2013). The technique of film and video editing: History, theory and practice. Focal Press: Burlington.

Delgado Parejo, C. (2006). Las dos caras de una barriada marginal Sevilla: Las Tres Mil Viviendas o Polígono Sur. Espanja.

<http://minombre.es/rafaleon/2006/11/24/las-dos-caras-de-una-barriada-marginal-sevilla-las-tres-mil-viviendas-o-polgono-sur-por-c-parejo/>

- Giner, S. & Moreno L. (1990). Sociologia en España. s. 91–92. GRAFIPREN: Espanja.
- Herkman, J. (2005). Audiovisuaalinen mediakulttuuri. Vastapaino: Tampere.
- Hietala, V. (1993). Kuvien todellisuus – Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan. Gummerus Kirjapaino Oy: Jyväskylä.
- Izod, John, Kilborn, Richard & Hibberd, Matthew. (2000). From Grierson to the docu-soap – Breaking the boundaries. University of Luton Press: Luton.
- Koski, J. T., Tuominen, S. & Kärkkäinen, I. (2004). Kuinka ideat syntyvät: luovan ajattelun käsikirja. WSOY: Helsinki.
- Mandart, P. (2016). Vaarallinen elämä. Kustannusosakeyhtiö Nemo: Helsinki.
- Nichols, B. (2010). Introduction to Documentary. 2. painos. Indiana University Press: Bloomington.
- Pirilä, K. & Kivi, E. (2005). Otos: elävä kuva – elävä ääni. Ensimmäinen osa. LIKE: Helsinki.
- Rabiger, M. (2009). Directing the Documentary. Viides painos. Elsevier Inc.: Burlington, Massachusetts.
- Ramonet, I. (2001). Median tyrannia. (suom. Jouni Kuurne). Ranskankielinen alkuteos: La Tyrannie de la Communication. (1999). Tummavuoden Kirjapaino Oy: Vantaa.
- Saksala, E. (2008). Asiaa ruudussa. Tv-dokumentin anatomia. LIKE: Helsinki
- Sills-Jones, D. & Kääpä P. (2016). The Finnish Documentary: a critical overview of historical perspectives and thematic developments. Julkaisussa: Studies in Documentary Film 10:2, 89–105.
- Uimonen, R. (2009). Median mahti. Werner Söderström Osakeyhtiö: Helsinki.

Webster, J. (1998). Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. *Journalismia! Journalismia?* s. 151–172. WSOY: Juva.

Kansainvälisen dokumenttijärjestön (The International Documentary Association) verkkosivut [Viitattu 15.11.2015]

<http://www.documentary.org/about-us>

Yle, Heikki Hellmanin juhlapuhe Ulkolinja 40 vuotta -juhlaseminaarissa Helsingissä 24.5.2017 [Viitattu 2.6.2017]

<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/05/31/miksi-yleisradio-tarvitsee-ulkolinjaa>

LIITTEET

Olen listannut tässä liitteessä kanssani työskennelleet ja dokumentinteossa merkittävimminkin auttaneet ihmiset. Heillä kaikilla oli *Las madres del barrion* valmistumisen kannalta merkittävä rooli. Samalla eri aloilla toimivien ammattilaisten lista on osoitus, miten moninaisia taitoja dokumenttielokuvan teossa tarvitaan.

Esa Ylijääskö

Tapasin Jyväskylän ammattiopistossa valokuvausta opiskelleen freelance-kuvaajan kevättalvella 2012 tehdessäni lehtijuttua jyvaskyläläisestä lumilautailijasta. Ylijääskö kuului haastateltavani kanssa samaan lautailuporukkaan ja kuvasi laskijoita valokuviin ja videolle. Mainitsin Ylijääskölle dokumenttielokuvaideasta, mikä sai hänet innostumaan ja tarjoutumaan lähtemään mukaan kuvausreissulle. Ylijääskö toteutti Sevillassa henkilökohtaisia projektejaan (muun muassa Magnumin kuvakilpailua varten) ja auttoi samalla ideoimaan ja toteuttamaan tämän työn taiteellista puolta. Suunnitteluavun lisäksi hän kuvasi osan kuvituskuvista ja editoi kanssani elokuvan alun esittelyosuuden, jossa näytetään Sevillan keskusta-alueita ja Polígono Surin maisemia.

Ana Arco

Vuodesta 2010 tuntemani granadalainen taidehistorian opiskelija päätyi kanssamme Sevillaan puolivahingossa. Alun perin Arco auttoi minua hankkimaan sevillalaisia kontakteja, joista olisi hyötyä Polígono Surissa. Espanjan surullisenkuuluisa taloustilanne ja työttömyys johtivat kuitenkin siihen, että kun kuvausmatkamme oli käsillä, Granadan yliopistosta valmistuneella Arcolla ei

ollut tekemistä. Työryhmämme kolmannen jäsenen mukaantulo varmistui vasta viikko ennen lentomme lähtöä Sevillaan. Arco auttoi elokuvan sisällön kehittämisessä, valitsi päähenkilöitä ja suunnitteli kanssani heidän haastattelujaan. Kun kuvasimme ryhmä- ja henkilöhaastatteluja, sevillalaista mustalaismurretta parhaiten ymmärtävä Arco toimi haastattelijan roolissa.

En aavistanut etukäteen, kuinka tärkeää espanjalaisen jäsenen mukaantulo lopulta oli. Erilaisissa sosiaaliprojekteissa työskennelleen Arcon sosiaaliset taidot, yhteiskunnan ja kulttuurin ymmärrys ja kyky voittaa puolelleen eri tahojen luottamus veivät projektia merkittävästi eteenpäin. Arcon rooli muistutti monessa mielessä ulkomaanuutisoinnista tuttua fikserin tehtävää. Fikserillä tarkoitetaan paikallista henkilöä, joka avustaa ulkomaalaista toimittajaa muun muassa kontaktien ja haastateltavien hankkimisessa. Arcon työpanos oli kuitenkin fikserin tehtävää kattavaa ja monipuolisempi. Hän oli yksi projektin toimittajista ja käsikirjoittajista, toisin sanoen täysivaltainen työryhmän jäsen.

Ramón Ronda

Ramón Ronda toimi Polígono Surissa yläkoulun opettajana ja Jesús Obrero - seurakunnan nuorisotyöntekijänä keväällä 2011, kun tein alueesta juttua *Olé*-lehdelle. Pidimme yhteyttä jutun julkaisemisen jälkeenkin ja kerroin hänelle suunnitelmistani. Ronda kertoi taustatietoja alueen elämästä ja auttoi etsimään ihmisiä, joissa olisi potentiaalia dokumenttielokuvan päähenkilöiksi. Tuolloin pidin vielä kiinni flamenco-teemasta, mutta erilaiset sattumukset johtivat siihen, ettei sopivia henkilöitä löytynyt.

Kysyin syyskuun alussa Ramónilta, mitä potentiaaliselle päähenkilöllemme oikein kävi, ja vastaus kuvasti hyvin meitä Las 3000:ssa odottavaa haastetta. Mies oli pitänyt perhe- ja ystäväpiirinsä kanssa katukonserttia. Jostain syystä porukka oli päättänyt ottaa musisointiin sähköt katulampusta. Kotikutoinen johtoviritelmä ei kuitenkaan kestänyt koko flamenco-session ajan, ja lamppu

räjähti. Muusikkomme sisko sai sähköiskun ja joutui sairaalaan. Kukaan ei onneksi kuollut, mutta porukka järkyttyi tapauksesta sen verran, että päätti vetäytyä maan alle. La vida loca tosiaan. (Työpäiväkirjat 24.9.2012)

Kesällä 2012 Ronda ilmoitti muuttavansa Andalusiin uuden työn perässä. Hän kehotti minua ottamaan yhteyttä ystäväänsä, sosiaalityöntekijä Arturo Barbosaan. Olin toivonut, että Ronda olisi toiminut kuvausten aikana fikserinä, mutta uudet työkuviot muuttivat suunnitelmia. Yhteydenpitomme katkesi, mutta ennen sitä Ronda oli merkittävä apu paikalliskulttuurin ymmärtämisessä ja kontaktien hankkimisessa.

Arturo Barbosa

Olin yhteydessä Barbosaan juuri ennen kuvausmatkaa ja pian sen jälkeen, kun olimme saapuneet Sevillaan. Barbosa on Entre Amigos -sosiaaliyhdistyksen palveluksessa ja tekee työtä Polígono Surissa asuvien perheiden, vanhusten ja nuorten parissa. Barbosan kautta pääsimme ensimmäisinä viikkoina tutustumaan yhdistyksen Polígono Surin asukkaille järjestämiin projekteihin ja sitä kautta myös moniin alueen ihmisiin. Vaikka dokumenttielokuvan päähenkilöt löytyivät lopulta toista kautta, perehtyminen Entre Amigosin toimintaan tutustutti meitä alueeseen, sen ihmisiin ja kulttuuriin. Barbosa oli Rondan ohella yksi meitä auttaneista paikallisavustajista, jonka vinkkien avulla pääsimme lähemmäs etsimäämme aihetta.

Alfonso Blázquez Muñoz

Saimme Flora Tristán -asuntolan toiminnasta vastaavan Muñozin yhteystiedot Ana Arcon tutuilta, jotka olivat tehneet muutama vuosi aiemmin Polígono Surissa sosiaalityötä. Flora Tristán on Polígono Surissa sijaitseva asuntola Sevillan yliopiston opiskelijoille ja alueella sosiaalityötä tekeville vapaaehtoisille. Arco otti

paikallispolitiikassakin mukana olevaan Muñoziin yhteyttä vähän ennen kuin saavuimme Sevillaan. Muñozin ansiosta saimme asua suhteellisen edullisesti yhdessä asuntolan huoneistoista vietettyämme ensimmäisen reissuviikon hostellissa Sevillan keskustassa. Flora Tristánin henkilökunnasta oli muutakin hyötyä: kuulimme heiltä alueen naisille suunnatusta Cocina Solidaria -keittiöprojektista.

Inmaculada Pérez

Pérez veti Polígono Surin Cocina Solidaria (Solidaarinen keittiö) -projektia, jossa alueen työttömät naiset valmistivat muutaman kerran viikossa ruoka-annoksia paikalliselle ruokapankille. Tutustuimme Cocina Solidariaan kuvausmatkan alussa, teimme projektissa mukana olevien perheenäitien kanssa ryhmähaastatteluja ja päätimme lopulta haastatella muutamaa naista perusteellisemmin. Keittiön arjesta ja kolmen naisen (joista Pérez oli yksi) perhe-elämän vaikeuksista tuli dokumenttielokuvamme aihe.

Miika Miinala

Tapasin musiikit dokumenttiin tehneen Miika Miinalan ystäväni kautta kesällä 2013. Etsin pitkään ihmistä, joka voisi säveltää flamenco-tyylistä kitaramusiikkia *Las madres del barrion* alku- ja loppuosiin. Ystäväni kertoi harrastusmielessä musiikkia tekevän Miinalan olevan lahjakas kitaristi. Tapasin Miinalan pari kertaa Helsingissä loppukesästä ja syksyllä. Sen jälkeen lähetin hänelle editoidut pätkät, joiden päälle halusin elokuvamusiikkia. Kävimme myös läpi elokuvamme tyylisuuntaa ja muutamia flamenco-kappaleita, joiden perusteella Miinala sävelsi kitaralla kolme *Las madres del barrio*on päätynyttä kappaletta.

Laura Peura & Meri Tikkala

Tutustuin Peuraan kesällä 2013 aloitettuani työt MTV:n uutistoimituksessa. Peura on leikannut MTV:n uutis- ja ajankohtaisinserttejä noin kuusi vuotta ja on yksi parhaista tuntemistani leikkaajista. Hän on leikannut myös vuonna 2011 ilmestyneen kaksi ja puolituntisen *Ajan henki* -dokumentin. Uutisinserttejä rakentaessamme löysimme nopeasti yhteisen sävelen. Kerroin viimeisteleväni dokumenttia perheväkivallasta ja pyysin Peuralta apua kuvan ja äänen jälkikäsitelyssä. Omat vahvuuteni ovat toimittamisessa ja kuvaamisessa, joten halusin editoinnin ammattilaisen parantelevan varsin yksinkertaisilla säännöillä tekemääni leikkausta. Peura teki hienosäätöjä ja korjauksia etenkin kuvaan, mutta äänitöissä hän pyysi opiskelukaverinsa Meri Tikkalan apua. Tikkala tekee äänieditointia työkseen ja korjasi *Las madres del barrion* kuvausvaiheessa rosoisiksi menneitä ääniä.