

Ketä sillä loukataan?

**Dokumentaristin eettiset valinnat
suhteessa kuvattavaan ja yleisöön**

Sari Orkomies
Journalistiikan
pro gradu - tutkielma
Kevät 2004
Jyväskylän Yliopisto
Viestintätieteiden laitos

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	HUMANISTINEN	Laitos	VIESTINTÄTIETEIDEN
Tekijä	Sari Orkomies		
Työn nimi	Ketä sillä loukataan? Dokumentaristin eettiset valinnat suhteessa kuvattavaan ja yleisöön		
Oppiaine	Journalistiikka	Työn laji	Pro-gradu tutkielma
Aika	Huhtikuu 2004	Sivumäärä	98
Tiivistelmä – Abstract			
<p>Tutkimuksessa tarkastellaan dokumenttielokuvalla keskeistä faktan ja fiktion problematiikkaa etiikan kannalta. Tavoitteena on selvittää, millaisia eettisiä ohjenuoria dokumentaristit ovat itselleen luoneet, mikä heidän mielestään on sallittua ja mikä ei. Tärkeimmät kysymykset, joihin tässä työssä yritetään etsiä vastausta liittyvät toisaalta dokumentin faktan ja fiktion väliseen suhteeseen ja toisaalta ohjaajan suhteisiin muihin tekijöihin, kuten kuvattaviin ja yleisöön.</p> <p>Tutkielma jakautuu kahteen osioon. Ensiksi tarkastellaan dokumenttielokuvan suhdetta journalismiin ja elokuvaan ja etsitään myös dokumentin ja dokumenttielokuvan välistä eroa. Dokumenttielokuvan eettistä kehitystä kartoitetaan erilaisten dokumentin genressä esiintyvien muutosten valossa. Työssä käydään läpi eri aikakausien tyypilliset piirteet ja pohditaan mitä eettisiä ongelmia kukin suuntaus on tuonut tullessaan ja mikä on aiheutanut sysäyksen uuteen dokumentin tyyliin.</p> <p>Empiirinen materiaali työssä koostuu kahdeksan dokumentaristin ja yhden leikkaajan haastatteluista. Kaikki ovat osallistuneet Porissa tehtyyn dokumenttielokuvaan ”Näin Suomi elää”. Dokumentaristien haastattelut rakentuvat osaksi yleisistä eettisistä kysymyksistä ja osaksi niitä peilataan Näin Suomi elää –dokumenttielokuvan tekoprosessiin.</p> <p>Tutkimus tuo esille sen, kuinka suuressa vastuussa ohjaajat tuntevat olevansa kuvattavastaan. Näin Suomi elää – dokumentin ohjaajat uskovat kertovansa totuuden, vaikka tiedostavat ja myöntävät, että totuus voi olla ainoastaan subjektiivinen. He perustelevat valintojaan - esimerkiksi lavastusta - sillä, että se mitä he tekevät ei poikkea kuvattavan todellisuudesta.</p> <p>Ohjaajat eivät tuo esille suoraan eettistä velvollisuuttaan yleisöä kohtaan. Heillä on tarve kertoa mahdollisimman hyvä ja ehyt tarina katsojille, mutta he pitävät hanakasti kiinni oikeudestaan kertoa oma subjektiivinen kantansa asiasta. Katsojat kuitenkin olettavat dokumentin olevan objektiivinen totuus. Työn lopussa pohditaankin sitä, kuinka katsojan ja dokumentaristin käsitykset dokumentin objektiivisuudesta saataisiin lähemmäksi toisiaan.</p>			
Asiasanat	Dokumenttielokuva, etiikka, fakta ja fiktio		
Säilytyspaikka	Jyväskylän yliopisto / Tourulan kirjasto		
Muita tietoja			

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
1.1 TYÖN PÄÄMÄÄRÄ.....	2
1.2 TYÖNKULKU	5
2 DOKUMENTTIELOKUVAN MÄÄRITELMÄ: LOPUTON SUO.....	7
2.1 DOKUMENTTIELOKUVAN SUHDE ELOKUVAAN	10
2.2 DOKUMENTTIELOKUVAN SUHDE JOURNALISMIIN	12
3 DOKUMENTTIELOKUVAN EETTINEN KEHITYS	16
3.1 DOKUMENTTIELOKUVAN ALKUTAIVAL.....	17
3.2 OSALLISTUMINEN PANNAAN.....	20
3.3 HAVAINNOIVAN TYYLIN EPÄKOHTIA JA EETTISIÄ ONGELMIA	22
3.4 PUSKAN TAKAA ESIIN	24
3.5 INTERAKTIIVISEN ELOKUVAN HAITTAPUOLET JA EETTISET KYSYMYKSET	26
3.6 SUBJEKTIIVINEN NÄKÖKULMA JA OBJEKTIIVISUUDEN TAAKKA.....	27
3.7 ASKEL ETEENPÄIN? - LARS VON TRIER & DOGUMENTARY.....	30
4 TOINEN SUOMI.....	38
5 TAUSTATUKIMUS JA KÄSKIRJOITUS.....	42
6 KUVAUS	48
6.1 DOKUMENTARISTIN JA KUVATTAVAN SUHDE.....	49
6.1.1 Kuvattavan valinta.....	50
6.1.2 Dokumentaristin arvot	52
6.1.3 Ihanteellinen kuvattava.....	54
6.1.4 Ristiriidat kuvattavien kanssa.....	57
6.1.5 Ohjaajan eettinen vastuu kuvattavalle.....	61
6.2 DOKUMENTARISTIN SUHDE YLEISÖÖN.....	66
6.2.1 Lavastuksen sallittavuus dokumentissa.....	69
6.2.2 Lavastus Isolinnankadussa	70
6.3 RAHOITTAJAN ROOLI	75
7 LEIKKAUS	79
7.1 ISOLINNANKADUN LEIKKAUS	80
7.2 OHJAAJIEN TUNTEET LEIKKAUSVAIHEESTA	82
7.3 LEIKKAAJAN EETTISET PERIAATTEET	84
8 LOPPUPÄÄTELMÄT: SUBJEKTIIVISTA REHELLISYYTTÄ.....	90
LÄHDELUETTELO	95

1 JOHDANTO

Kun Robert Flaherty kuvasi maailman ensimmäisenä dokumenttielokuvana pidettyä *Nanook of the North* –elokuva (1922), hän tuskin ajatteli, että hän toimisi epäeettisesti tai johtaisi katsojia harhaan, kun hän lavasti kohtauksia, jotka olivat todellisuudessa eskimoillekin jo mennyttä aikaa. Hän tuskin myöskään mietti vastuutaan kuvattavalle eskimoperheelle, kun hän asetti nämä erilaisiin vaaratilanteisiin saadakseen dramatiikkaa elokuvaan.

Nykyään Flahertyn toimet on kyseenalaistettu moneen kertaan ja Flahertyn ajoista dokumenttielokuvaa on pohdittu ja tutkittu monesta eri näkökulmasta. Vaikka dokumentaristin suhtautuminen dokumenttiin on muuttunut Flahertyn ajoista, niin silti katsojat suhtautuvat mitä suurimmissa määrin edelleenkin samalla tavalla dokumenttielokuvaan kuin aiemmin: he uskovat sen olevan totta.

Katsojat olettavat dokumentin perustuvan todellisiin tapahtumiin ja todellisiin ihmisiin pelkästään jo siitä syystä, että televisio-ohjelmalehti kertoo sen olevan dokumentti. Liiallinen lavastaminen tai liiallinen kuvattavien ohjaaminen eivät kuulu siihen mielikuvaan, joka dokumentista vallitsee. Koska dokumenttielokuva on kuitenkin taiteenmuoto, kukaan ei ole määritellyt mikä on liiallista lavastamista tai totuuden vääristämistä. Jokainen dokumentaristi piirtää rajansa itse. Kuinka dokumentaristi takaa, että teos pysyy totuudellisena? Ja mitä tarkoittaa tässä yhteydessä ”totuudellinen”?

Dokumentaristilla on velvollisuuksia katsojien lisäksi myös kuvattavaa kohtaan. Kuvattava antaa kasvonsa, ajatuksensa ja elämänsä dokumentille. Missä määrin dokumentaristin pitäisi ottaa huomioon, miten valmis dokumentti tulee julkaisun jälkeen vaikuttamaan kuvattavan elämään? Dokumentaristi saattaa näyttää myös sellaisia puolia kuvattavastaan, joita päähenkilö itse ei välttämättä haluaisi itsestään paljastaa. Mikä oikeuttaa tällaisten kohtausten näyttämisen?

Dokumentaristi yleensä tutustuu päähenkilöönsä hyvin ja perehtyy hänen elämäänsä kyetäkseen välittämään hänen tunteitaan ja ajatuksiaan tarpeeksi totuudenmukaisesti yleisölle. Kuvaukset kestävät usein useita kuukausia, joten tekijän ja kuvattavan välille syntyy väkisinkin jonkinlainen suhde. Vaikuttaako tämä jotenkin dokumentin luomisprosessiin ja millaisia ongelmia tämä tuo mukanaan?

1.1 Työn päämäärä

Tämän työn tarkoituksena on seurata matkaa kohti valmista dokumenttia. Kantavana näkökulmana on, millaisia eettisiä ongelmia dokumentaristi kohtaa dokumentin tekoprosessin aikana. Tärkeimmät kysymykset, joihin tässä työssä yritetään etsiä vastausta liittyvät toisaalta ohjaajan suhteisiin muihin tekijöihin ja toisaalta dokumentin faktan ja fiktion väliseen suhteeseen. Kuinka dokumentaristit kokevat faktan ja fiktion ristiriidan? Kenen todellisuudesta dokumenttielokuva kertoo? Onko objektiivisuutta olemassa ja tulisiko siihen pyrkiä? Keskeisinä kysymyksinä ovat dokumentaristin suhde kuvattavaan ja sen tuomat ongelmat sekä dokumentaristin velvollisuus katsojalle.

Dokumenttielokuvan määrittely ei ole aivan yksinkertaista ja jo dokumenttielokuvan ja dokumentin välille on vaikea vetää selvä erottava viiva. Onko kysymys kahdesta eri ilmaisumuodosta vai samasta asiasta kahdella eri nimellä vai onko toinen mahdollisesti toisen alakaji? Käsittelen tätä problematiikkaa toisessa luvussa ja toistaiseksi käytän näitä käsitteitä vapaassa vaihtelussa.

Vastausta dokumentin eettisiin kysymyksiin lähdetään etsimään haastattelujen avulla. Dokumentaristien haastattelut rakentuvat osaksi yleisistä eettisistä kysymyksistä ja osaksi niitä peilataan *Näin Suomi elää* -dokumenttielokuvaan, johon eettisiä kysymyksiä sovelletaan.

Tutkimuksessa on haastateltu kahdeksaa dokumentaristia ja yhtä leikkaajaa. Näitä yhdeksää toimijaa yhdistää Toinen Suomi –projekti, jossa he kaikki ovat mukana.

Toinen Suomi on dokumenttiprojekti, joka kiertää ympäri Suomea ja eri lääneissä lupaavat uudet tekijät valmistelevat dokumentteja. Työssä keskitytään Porissa keväällä 2003 kuvattuun kolmetuntiseen dokumenttielokuvaan, jonka tekemiseen kaikki yhdeksän haastateltavaa ovat osallistuneet. Dokumentin nimi on *Näin Suomi elää*, mutta koska samalla nimellä tehdään dokumenttielokuva myös muissa lääneissä, niin kutsun tässä tutkielmassa käsiteltävää teosta *Isolinnankaduksi*.

Isolinnankadulla kuvattu kolmetuntinen dokumenttielokuva ei suoranaisesti herätä heti kysymyksiä etiikasta. Se on kuvaus tuiki tavallisista ihmisistä ja siinä seurataan heidän arkisia rutiinejaan. Siinä ei tarkastella suuren kansainvälisen yhtiön hämäreitä kauppvoja, siinä ei paljasteta ikäviä asioita, jotka saattaisivat tehdä kuvattavan elämän vaikeaksi, jopa vaaralliseksi. Näin ollen *Isolinnankadun* ohjaajien työstä voi nähdä dokumentaristin arkirutiineihin liittyvät eettiset ongelmat.

Kahdeksan dokumentaristia näkee eettiset ongelmat eri tavoin. Kaikilla on erilainen tausta ja erilaisia kokemuksia ja jotkut ottavat pienimmätkin valinnat hyvin vakavasti. Toiset kohtaavat eettisiä ongelmia, toiset eivät.

Dokumentaristeille ei ole yleisiä eettisiä ohjeita, kuten esimerkiksi toimittajilla on journalistin ohjeet. Jokaisen dokumentaristin täytyy tehdä omat ratkaisunsa ja vetää omat linjansa. Tämän vuoksi on vaikea tehdä yleistyksiä dokumentaristin etiikasta tai siitä kuinka dokumentaristin ”pitäisi toimia”. Journalistin ohjeet sopisivat joihinkin tapauksiin, mutta alat eroavat sen verran paljon toisistaan, että ohjeita ei voi kokonaisuudessaan soveltaa dokumenttielokuvaan.

Ohjaajaa tavataan pitää dokumentin keskeisimpänä toimijana, dokumentin tekijänä ja luoja. Hän on henkilö, joka sanoo hyvin pitkälle mitä ja miten tehdään ja määrittää sen, mikä on sopivaa ja mikä ei. Näin ollen ohjaajan eettiset periaatteet ovat tärkeitä. *Isolinnankadussa* leikkaajan rooli nousee huomattavasti ”tavanomaista” suurempaan merkitykseen, sillä ohjaajat – edes päädramaturgi – eivät osallistu leikkausvaiheeseen. Näin leikkaajalla on hyvin suuri päätösvalta siitä, millainen elokuvasta tulee.

Työn tarkoituksena on siis selvittää, millaisista eettisistä periaatteista Porin Isolinnankadusta kertova dokumenttielokuva rakentuu. Koska kysymyksessä on dokumentaristien ja leikkaajan eettisten periaatteiden selvittäminen sekä millaisiin eettisiin ongelmiin he työprosessissa törmäävät, niin matka on tärkeämpi kuin itse lopputulos. Tämän vuoksi työssä ei analysoida valmista dokumenttielokuvaa. Haastattelujen avulla pyrin kartoittamaan sitä, miten dokumentaristit itse näkevät eettiset ongelmat vai näkevätkö he niitä ollenkaan. Ohjaajat pohtivat yleisesti dokumentin etiikkaa ja *Isolinnankadussa* kohdattuja eettisiä ongelmia.

Monet *Isolinnankadun* ohjaajista ovat uusia dokumenttielokuvan saralla. Eettisiä periaatteitaan työssään pohtivat *Isolinnankadun* ohjaajat Yrjö Räikkälä, Waldemar Dziok, Erkki Kuisma, Eija Hammarberg, Pekka Kallionpää, Anja Ahola, Jyrki Toivanen sekä dokumenttielokuvan päädramaturgina toimiva John Webster ja leikkaaja Menno Boerema.

Työssä tarkastellaan ensin dokumentin faktan ja fiktion problematiikkaa. Tätä katsotaan erityisesti etiikan näkökulmasta. Dokumentin todellisuussuhteisiin on paneutunut etenkin Bill Nichols, joka on kehittänyt eri tyyllisuuntia dokumentille pohjautuen juuri dokumentin todellisuussuhteisiin. Nichols on kansainvälisesti tunnustettu teoreetikko dokumentin saralla ja hänen pohdintansa ovat erittäin korkeasti arvostettuja.

Tärkeänä lähteenä tutkielmassa ovat myös suomalaisen dokumentaristin John Websterin ajatukset alasta. Sen lisäksi, että hän on tehnyt useita dokumentteja (mm. *Pölynimurikauppiat & Tissit ja Tango*), niin hän on myös akateemisesti pohtinut dokumentin problematiikkaa. Webster toimii tässä työssä tutkitussa dokumenttielokuvassa päädramaturgina, joten hänen ajatuksensa kartoittavat myös sitä, millaisista periaatteista *Isolinnankatu*-dokumenttielokuva on rakentunut. Syvyyttä keskusteluun tuo myös Helsingin yliopiston televisio- ja elokuvatutkimuksen laitoksen professori Henry Baconin kirjoitukset.

1.2 Työnkulku

Toisessa luvussa pohditaan dokumenttielokuvan määritelmää. Luvussa heijastellaan dokumenttielokuvan suhdetta journalismiin ja elokuvaan ja yritetään löytää dokumentin paikka näiden kahden väliltä. Luvussa pyritään myös selvittämään, onko dokumenttielokuvalla ja dokumentilla eroa ja mikä se on.

Kolmannessa luvussa perehdytään dokumentin historiaan. Pää tarkoituksena on selvittää, missä määrin dokumenttielokuva on kehittynyt eteenpäin eettisen pohdinnan tuloksena. Luvussa pohditaan myös sitä, missä vaiheessa dokumenttielokuva on tällä hetkellä.

Neljännessä luvussa esitellään Toinen Suomi –projekti ja sen tavoitteet ja pureudutaan siihen, mitä idean isät haluavat projektillaan ja etenkin *Isolinnankadulla* tuoda esille.

Viides luku paneutuu taustatutkimuksen käsikirjoituksen merkitykseen dokumenttielokuvassa. Kantavana kysymyksenä on, mikä on käsikirjoituksen rooli dokumenttielokuvassa ja kuinka tarkasti dokumenttielokuvaa on sopivaa suunnitella etukäteen?

Kuudes luku käsittelee kuvaustilannetta. Tässä keskitytään tutkimaan millaisia suhteita ohjaajalla on eri toimijoihin. Luvussa pohditaan ohjaajan suhdetta kuvattavaan, rahoittajaan ja yleisöön ja millä tavoin nämä suhteet vaikuttavat ohjaajan toimintaan.

Seitsemännessä luvussa keskitytään leikkausvaiheeseen. Siinä käydään läpi ohjaajien tunnot *Isolinnankadun* leikkausvaiheesta ja tutustutaan *Isolinnankadun* leikkaajan eettisiin periaatteisiin.

Kahdeksannessa luvussa summataan yhteen, miten etiikka näkyy dokumentintekoprosessissa kokonaisuudessa ja mitä seikkoja ohjaajat tuntevat painottavan kaikista eniten. Tässä luvussa pohditaan uudestaan sitä, kenen

todellisuutta dokumenttie lokuva kuvaa ja sitä onko dokumentaristi loppujen
lopuksi velvollinen pyrkimään totuudellisuuteen.

2 DOKUMENTTIELOKUVAN MÄÄRITELMÄ: LOPUTON SUO

Dokumenttielokuva: tässä paradoksaalisessa yhdyssanassa on itsessään jo kylliksi tutkimuksen aiheeksi. Dokumenttielokuvan faktan ja fiktion problematiikasta onkin kirjoitettu tutkielma poikineen ja näiden kahden ristiriitaisen sanan yhteiselosta voisikin jatkaa loputtomiin. Tässä tutkimuksessa ei sukella syvälle faktan ja fiktion maailmaan, vaikka se luonnollisesti on merkittävä osa dokumenttielokuvan tekoa ja sitä luonnollisesti sivutaan dokumentaristien pohdinnoissa. Joka tapauksessa on kuitenkin syytä kurkistaa aluksi dokumenttielokuvan käsitteeseen. Tarkoituksena ei ole löytää kaiken kattavaa määritelmää vaan pikemminkin katsoa, miten eri tavoin dokumenttielokuvan voi käsittää ja minkä kautta sitä voi peilata.

Dokumentti voidaan määritellä: *”Asiakirja, todistuskappale. Asiakirjoilla tai muilla todisteilla näyttää toteen”* (Vaarnas 1972, 548). Toisin sanoen dokumentti on totuudellinen, todistus jonkin asian olemassaolosta.

Elokuvalla on sen sijaan kertomuksellisempi merkitys ja se mielletään useimmiten mielikuvituksen tuotteeksi, fiktioksi. Elokuva saattaa perustua tositapahtumiin, tai se saattaa olla hyvinkin realistinen. Valveutunut katsoja kuitenkin tietää, että valkokankaalla esiintyvät ihmiset ovat näyttelijöitä ja käsikirjoitus on enimmäkseen jonkun ihmisen mielikuvituksen tuotetta. Elokuva on kaiken kaikkiaan tarinallinen kokonaisuus, jolla on alku, keskikohta ja loppu. Dokumenttielokuva on siis näin ollen todistuskappaleisiin perustuva kertomus, jossa täyttyy draamallinen kaari. Olisi kuitenkin liian helppoa kuvitella, että dokumenttielokuvan määritelmä olisi tässä.

Dokumenttielokuvan voisi määritellä seuraavasti: *”Jos kamera vain selvyttää tavoitellen rekisteröi jonkin tapahtuman, on tuloksena dokumentti tapahtuneesta. Dokumenttielokuvassakin voidaan kuitenkin näyttää >> vain mitalin toinen puoli<< jolloin totuus vääristyy. Dokumenttielokuvan tärkein vaihe on leikkaus ja äänen ym. tehokeinojen sovitus.”* (Vaarnas 1972, 630.) Jo tässä muutaman lauseen määritelmässä nousee esiin dokumentin perimmäinen ongelma. Näyttää voi vain

mitalin toisen puolen, jolloin totuus vääristyy. Eli onko totuutta – dokumenttia -mahdotonta saavuttaa?

Brittiläinen dokumenttielokuvan koulukunnan perustaja ja johtaja John Grierson määrittelee dokumenttielokuvan todellisuuden luovaksi käsittelemiseksi (Henry Bacon 2001, 36). Tästä päätellen dokumentti on Griersonin mukaan totuus ja elokuva määrittyy luovuudella. Luovuus voi sinällään pitää sisällään mitä tahansa. Dokumentintekijän oma näkemys, leikkaus, manipulaatio, draamallisen kaaren määrittely ja fiktiivisen juonen kirjoittaminen voidaan kaikki käsittää sanan ”luovuus” alle.

Luovuus yhdistetään usein taiteilijoiden ominaisuudeksi, joten voisiko Griersonin sanoja tulkita siten, että dokumentaristi on taiteilija? Näin Griersonin dokumentin määritelmän voisi käsittää myös totuuden taiteellisena käsittelynä. Taiteilijallahan on oikeus omaan näkemykseen teoksestaan – tai pikemminkin olisi outoa, jos taiteilijalla ei ole sisäistä näkemystä siitä mitä hän luo. Taiteilija on vapaa poimimaan inspiraation lähteen ympäröivästä maailmasta ja hänellä on oikeus muokata sitä taiteessaan millaiseksi haluaa. Onko dokumentintekijällä, ja missä rajoissa?

Ottakaamme esimerkki: Taiteilija saattaa esimerkiksi maalaustaiteessa maalata suomalaisen perinnemaiseman jäljitellen hyvinkin pikkutarkasti jotakin jo olemassa olevaa maisemaa ja lopputulos on kuin kuva kyseisestä maisemasta. Tätä voisimme hyvinkin kutsua dokumentiksi. Hän voi myös päättää, että haluaa maalata pellolle hirven, vaikkei sitä maisemassa sillä hetkellä näkynytkään. Kuva on edelleen uskottava ja dokumentaarinen, näin on varmastikin tapahtunut – pellolla on varmastikin joskus käynyt hirvi. Jos taiteilija päättää maalata taivaan vihreäksi, suomalaiseen perinnemaisemaan hirven lisäksi vaaleanpunaisia elefanteja ja maahisia, niin katsojallekin tulee selväksi, ettei tämä ole voinut tapahtua. Tätä voisi sanoa elokuvaksi.

Jatkakaamme samaa esimerkkiä: Jos taiteilija päättää muuttaa metsän puut vihreiksi kolmioiksi ja maalata ison punaisen ympyrän keskelle taulua symboloimaan aurinkoa, niin tämä on jo abstraktia taidetta. Tämä kaikki on

taiteilijalle sallittua, sillä taitelijalla on hallussaan luovuuden avaimet, eikä häntä veloiteta olemaan realistinen. Tämä ei kuitenkaan päde dokumentintekijään, sillä hänellä on luovuuden lisäksi totuuden velvoite. Sana dokumentti vaatii häntä toimimaan todellisuuden puitteissa. Mutta missä määrin totuus velvoittaa häntä? On helppoa nähdä, että abstraktia taidetta dokumentintekijän ei ehkä sovi harjoittaa. Raja täytynee vetää jo vaaleanpunaisiin elefantteihin, tai ainakin tehdä katsojalle selväksi, että siltä osin kyse on fiktiivisestä materiaalista. Mutta miten on pellolla näkyvän hirven laita? Sehän on uskottavaa ja näin on varmasti joskus tapahtunut. Kuinka vapaat kädet dokumentintekijällä on tehdä luo via ratkaisuja dokumenttielokuvassa, jotta se toteuttaisi vielä dokumentin vaatimuksen?

Henry Bacon sanoo, ettei dokumentissa vallitse totuudellisuuden kriteeriä, sillä millään ei pystytä mittaamaan sitä, missä määrin dokumentin pitäisi olla totuudellinen. Tämä ei hänen mielestään kuitenkaan haihduta kysymystä totuudesta, vaan tekijällä on velvollisuus todenmukaiseen kuvaukseen. Hänen mielestä on tärkeää, että dokumentaristi pitää totuudellisuuden näköpiirissään, sillä se takaa, että hän pyrkii etsimään uusia näkökulmia ja tarkastelutapoja. (Bacon 2001, 40.)

Dokumentaristi Marja Pensala (mm. *Elsa, Pimeys, Aunuksen kylillä*) painottaa dokumentaristin oikeutta omaan näkökulmaan. Hänen mielestä dokumenttielokuva on ennen kaikkea tulkinta ja näkökulma, johon on monta avainta ja monia vastauksia. Se myös jättää hänen mukaansa jälkeensä kysymyksiä, eikä anna yhtä oikeaa vastausta. Hän sanoo, että dokumenttielokuvalla on dynaamisesti rakennettu muoto ja hallittu, ajateltu ja tarkoituksenmukainen sisältö. (Pensala 1999, 12.) Pensalan mielestä dokumenttielokuvan todellisuudeksi siis riittää, jos dokumentaristi näyttää totuudesta yhden puolen, vaikka jonkun toisen käsitys asian totuudesta saattaisi olla hyvinkin erilainen.

Voisi siis sanoa, että dokumenttielokuva pohjautuu todelliseen maailmaan, jota dokumentaristi muokkaa oman näkökulmansa mukaan. Dokumentaristin teos on peräisin todellisesta historiallisesta maailmasta, jossa elämme, mutta hänen valitsemiensa lasien läpi katsottuna.

Onpa dokumentin todellisuussuhde mikä tahansa, niin dokumentilla on kuitenkin nuo kaksi elementtiä jäljellä, dokumentti ja elokuva. On realismi, pyrkimys välittää jotakin mahdollisimman rehellisesti faktoihin perustuen – kuten journalismi - ja on audiovisuaalinen retoriikka, jonka kautta tämä vain voi tapahtua. Tekijä voi pyrkiä korostamaan jompaakumpaa. (Bacon 2001, 40.) Näin ollen on loogista tarkastella dokumenttielokuvaa suhteessa elokuvaan ja journalismiin.

2.1 Dokumenttielokuvan suhde elokuvaan

Olemme katsojina nähneet valkokankaalla meteorin syöksyvän maata kohti, avaruusolentoja ja –aluksia, lentäviä supermiehiä ja kissanaisia tekemässä asioita, jotka ovat tosielämässä ihmisille mahdottomia. Elokuvataiteessa vain mielikuviutus on kattona. Toisaalta fiktioelokuva saattaa olla myös hyvinkin realistinen kuvaus maailmasta, mutta pohjimmiltaan elokuvassa kaikki on sallittua. Kuinka lähellä dokumenttielokuva sitten on fiktiivistä elokuvaa?

Joukko ranskalaisia elokuvateoreetikoita väittää, että jokainen elokuva on fiktioelokuva. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michael Marie ja Marc Vernet ovat sitä mieltä, että olipa kyseessä millainen elokuva tahansa, se on väistämättä epätodellinen. He perustelevat, että jo elokuvan tekoympäristö ja esiintyjät saavat aikaan fiktiivisen tilanteen. Kun tämä tallennetaan elokuvaksi syntyy itse asiassa kaksinkertainen fiktiivisyys. Heidän mukaansa todellisuus muuttuu samalla tavalla speaktaakkeliksi niin fiktioelokuvissa kuin dokumenttielokuvissa. Näissäkin katsoja osallistuu näytökseen, jonka mennyttä esittävää maailmaa katsoja ei voi enää saavuttaa. Elokuvaa vie katsojaa kuin uni. (Aumont & al. 1994, 87-98.)

Myös dokumentaristi Jennifer Dworkin (mm. *Love and Diane*) näkee, ettei dokumenttielokuvalla ja fiktioelokuvalla ole suurta eroa. Hänen perustelunsa on tosin maanläheisempi kuin ranskalaisnelikon. Hän sanoo, että monet elementit, jotka tekevät hyvän dokumenttielokuvan, pätevät myös fiktioelokuvaan. (James 2003, 82.)

Bill Nichols on sen sijaan aivan eri suunnalla kuin ranskalaisteoreetikot ja Dworkin. Nichols näkee, että jokainen elokuva on dokumentti. Nicholsin mielestä jopa kaikkein mielikuvituksellisimmatkin fiktioelokuvat ovat dokumentteja, sillä ne edustavat ihmisten toiveita, unelmia, pelkoja ja painajaisia. Ne tekevät ihmisten mielikuvituksesta konkreettista, näkyvää ja kuuluvaa. Ja ne sisältävät totuuden, jos haluamme niin. Nichols kutsuukin fiktioelokuvia toiveen täyttymisen dokumenteiksi. (Nichols 2001, 1.)

Non-fiktiivisiä filmejä - joita yleensä kutsutaan dokumenteiksi – Nichols taas kutsuu sosiaalisen representaation dokumenteiksi. Nämä elokuvat antavat silmännähtävän kuvauksen niistä asioista, jotka ovat jo olemassa yhteisessä maailmassamme. Ne näyttävät millainen todellisuus on ollut, millainen se on tai mitä se voisi olla. Nicholsin mukaan myös nämä elokuvat sisältävät totuuden, jos haluamme niin. Katsojien täytyy suhteuttaa näkemänsä omiin ajatuksiinsa ja heitä ympäröivään maailmaan ja päättää, onko elokuva heidän uskonsa arvoinen. Dokumentit ojentavat katsojille tutkittavaksi ja ymmärrettäväksi uusia näkemyksiä yhteisestä maailmastamme. (Nichols 2001, 1-2.)

Nicholsin väitteestä – kuten myös ranskalaisnelikon - löytyy totuuden siemen, mutta kovinkaan moni ei olisi valmis panemaan fiktioelokuvaa ja dokumenttielokuvaa samalla viivalle. Vaikka molemmat perustuvatkin ympäröivään maailmaan, niin jo se erottaa fiktion ja dokumentin toisistaan, että dokumenttielokuvassa ei sallita kuvattavien tekevän asioita, jotka eivät kuulu heidän todellisuuteensa.

Dokumenttielokuvassa näyttelijöiden käyttöä katsotaan hyvällä vain tietyissä tapauksissa – esimerkiksi jonkin menneen asian rekonstruktiossa – ja silloinkin katsojille pitää tehdä selväksi, että kohtausta on näytelty. Myöskään käsikirjoituksen ei sovi olla puhtaasti mielikuvituksen tuotetta, vaikka se olisikin realistinen. John Webster (1995, 4) kiteyttää fiktioelokuvan ja dokumenttielokuvan suurimmaksi eroksi sen, että fiktioelokuvan materiaaliin täytyy laittaa jotakin oleellista, kun taas dokumenttielokuvassa se jokin oleellinen on löydettävä itse materiaalista.

John Webster analysoi dokumentin olevan siinä mielessä kuitenkin samanlainen kuin fiktioelokuva, että se vetoaa ihmisiin emotionaalisesti, ei älyllisesti. Websterin mielestä olemme tottuneet mittaamaan totuutta empiirisestä materiaalista ja siksi odotamme dokumentilta objektiivisuutta. Hän vertaa ilmiötä siihen, kun lääkäri tutkii ensin potilastaan ja tekee sen jälkeen diagnoosin. Samoin myös esimerkiksi historian tutkija tekee havaintoja ja muodostaa teorian selittääkseen havainnot. (Webster 1988, 161.)

Webster tiivistää, että älyllisen totuudenetsinnän perinne perustuu tutkittujen faktojen ja mielellään kaikkien faktojen yhteen vetämiin päätelmiin. Tämä pätee hänen mukaansa myös dokumenttielokuvaan – ainakin ihmisten mielissä. Hän kuitenkin kiistää dokumenttielokuvan olevan älyllinen väline, vaan se on hänen mielestään emotionaalinen väline. (Webster 1988, 161.) Websterin mielestä dokumenttielokuvassa, kuten näytelmäelokuvassakin, katsojaa kyyditetään osallisena tunnetilasta toiseen. Vahvimmat johtopäätökset ja mielipiteet luodaan tunteen, eikä suinkaan logiikan kautta. (Webster 1995, 11.)

Dokumenttielokuvan tekijällä on siis luovuuden avaimet kädessään - kuten fiktioelokuvankin – ja hän vetoaa katsojiin tunteiden kautta. Toisaalta taas dokumenttielokuvalla on yhteisiä piirteitä tutkijan työn kanssa, vaikka Webster haluaisikin pyristellä sen ikeestä pois. Niin dokumentaristi kuin tutkijakin joutuu etsimään tarinansa historiallisesta maailmasta, etsimään ”oikeita” ihmisiä ja tapahtumia, kun taas fiktioelokuvan käsikirjoittaja voi halutessaan vaipua nojatuolin uumeniin ja antaa mielikuvituksen lentää.

2.2 Dokumenttielokuvan suhde journalismiin

Kuten aiemmin todettiin, niin dokumentti merkitsee totuudellisuutta, se on todistus jonkin asian olemassaolosta. Dokumenttielokuvan ensimmäinen sana viestii siitä, että kyse on asiasta, joka perustuu dokumentteihin, todistuskappaleisiin ympäröivästä historiallisesta maailmastamme. Tällä on kosketuspinta myös journalismiin. Pohjimmiltaan molemmat käyttävät lähteinä tapahtumia ja ihmisiä todellisesta maailmasta ja pyrkivät tosiin eli dokumentoitavissa oleviin

kertomuksiin maailmasta. Tähän samaan päämäärään molemmat tähtäävät, tosin hieman erilaisin keinoin.

Dokumenttielokuva ja journalismi juontavat samasta tarpeesta selittää ihmisille maailman tapahtumia ja eri ilmiöitä. Jos dokumenttielokuvalla ollaan perinteisesti vaadittu objektiivisuutta ja totuutta, niin journalismiin tämä vaatimus pätee vielä tiukemmin. Kun dokumentaristit puolustavat oman näkökulman oikeutta, niin journalismin uskotaan edelleen olevan objektiivista, tai ainakin sen olisi syytä pyrkiä siihen.

Hollantilainen viestinnän professori Jaap van Ginneken uskoo vakaasti, ettei objektiivisuuden vaatimusta voida koskaan täysin täyttää. Hän sanoo, että saattaa jopa olla niin, että jatkuvasti toistettu objektiivisuus ja ylettömän luottavaiset mielipiteet siihen, että se voidaan saavuttaa päivittäisessä uutistyössä, aiheuttavat jossakin mielessä enemmän harmia kuin hyvää. Hänen mielestään tällaiset uskomukset hautaavat alle sattuman mahdollisuuden uutistyössä ja estävät kriittisen keskustelun. (van Ginneken 1998, 18.)

Dokumenttielokuvan ja journalismin erona näyttää olevan ainakin se, että journalismi ei yhtä herkästi myönnä objektiivisuuden mahdottomuutta vaan uskoo kykenevänsä siihen, kun taas dokumenttiala on vakaasti sitä mieltä, ettei objektiivisuutta ole olemassa, eikä siihen ihminen pysty, joten se ei edes yritä.

Dokumenttielokuvan ja journalistisen työn huomattava ero on niihin käytettävä aika. Tavallisesti journalistinen työ tehdään hyvin nopeassa tahdissa, päivässä tai parissa. Toki toimittaja saattaa perehtyä aiheeseensa viikkoja ja kansainvälissä laadukkaissa aikakausjulkaisuissa kuukausiakin, mutta dokumenttielokuvan tekeminen vie useimmiten vuoden päivät. Uutistoimittaja yrittää kerätä mahdollisimman nopeasti mahdollisimman paljon tietoa. Jos hän ei saa haluamaansa haastateltavaa kiinni, hänen täytyy tyytyä johonkin muuhun henkilöön. Mitä lähemmäksi deadline tulee, niin sitä alemmaksi lasketaan vaatimustasoa lähteen asiantuntisuudesta.

Pahimmillaan journalismin tuloksena on juttuja, jotka jäävät pintaraapaisuiksi – ja vaikka aikaakin olisi, niin televisiouutisten minuutit tai sanomalehden palstatila on rajattu ja asiasta voi sanoa vain osan. Dokumentaristilla on taas aikaa perehtyä aiheeseensa journalistia syvällisemmin, käydä läpi monta näkökulmaa ja mahdollisuutta, miten asian esittää. Dokumentaristilla on myös huomattavasti enemmän lähetysaikaa.

Dokumentista puhuttaessa television kontekstissa voidaan tarkoittaa hyvin monenlaista tuotosta. Dokumentilla voidaan tarkoittaa dokumenttielokuvaa tai melkeinpä millaista journalistista reportaasia tahansa. Dokumentti ehkä kuitenkin mielletään useimmiten työksi, joka kallistuu ennemminkin journalismin suunnalle kuin elokuvan puolelle. Painottaako dokumentti näin ollen enemmän journalismia kuin elokuvaa ja dokumenttielokuva taas enemmän elokuvallisia keinoja? Usein dokumentista ja dokumenttielokuvasta puhutaan kuitenkin sekaisin.

Suomenkielessä ”dokumenttielokuvalla” tuntuu olevan juhlallisempi sointu, aivan kuin se olisi parempi, huolellisemmin tehty, pidempi ja korkealaatuisempi kuin ”dokumentti”.

Ainakin elokuvakriitikko Hannu Waarala nostaa dokumenttielokuvan dokumentin yläpuolelle. Waarala väittää, että tv-dokumentit *”on rakennettu eräänlaisen valheellisen autenttisuuden varaan, kuin huonot nukketeatteriesitykset, joissa narunvetäjän moraalit edustaa aina pikkuporvarillisen keskivertokatsojan ennakkoluuloista ja ennalta tunnistettavaa maailmankuvaa.”* Waarala toteaa, että televisio on täynnä ihmisläheistä Tositarinaa, Pohjantähden alla – sarjaa ja Ykkösdokumenttia, joissa pyritään sammakkoperspektiivin kautta hahmottamaan suomalaista nykytodellisuutta ja arkielämän tämänhetkisiä ulottuvuuksia. (Waarala 2001.)

Vaikka Waarala myöntää, ettei tässä ole mitään vikaa, niin hän kuitenkin kritisoi, ettei näillä ohjelmatyypeillä ole mitään tekemistä oikean dokumenttielokuvan kanssa. Hänen mielestään tv-dokumentti on *”oikean dokumentin äpärelapsi, jonka ruokkomaksut hoitaa hyväuskoinen katsoja.”* Waarala paheksuu sitä, että dokumenteiksi naamioituneissa televisio-ohjelmissä dokumentaarisuus on enemmän tai vähemmän lavastettua arkielämän dokumentaarisuutta, joka on

mekaanista ja kiireellä tehtyä tallentamisen pakkoa. Tämä on hänen mielestään illuusion purkittamista - ohjelmaa, jossa dokumentti on puhtaasti ennalta ymmärretyn käsityksen tulos. Waaralan mielestä tulos on tällöin tekoämpöisen nöyristelevä ja ylimielinen. (Waarala 2001.)

Waarala kaipaa itsekritiikkiä, sitä että toimittajat kyseenalaistaisivat omat arvonsa ja toisivat esille muita kuin keskiluokan asenteita. Tämä toivomus on ehkä täysin oikeutettu, mutta Waaralan syytökset tuntuvat silti rankalta yleistykseltä. Joukossa on varmasti tällaisia dokumentteja, jotka ansaitsevat Waaralan kritiikin, mutta ei ole ehkä syytä tuomita kaikkia. Joka tapauksessa Waaralan kommentti todistaa hyvin sen, kuinka dokumenttielokuva nostetaan korokkeelle ja nähdään arvokkaampana tuotoksena kuin dokumentti.

Asiaa voidaan tarkastella toisinkin. Sen sijaan, että yritettäisiin löytää dokumentin ja dokumenttielokuva raja pituuden tai tekotavan avulla, niin ehkäpä olisi helpompaa olla jakamatta näitä kahta eri asioiksi ja jakaa dokumentit asiadokumentteihin ja kreatiivisiin dokumentteihin. Asiadokumentit ovat lähempänä journalismia ja näissä tarkastellaan monelta kannalta jotakin asiaa ja suuremmassa mittakaavassa kuin kreatiivisessa dokumentissa. Kreatiivinen dokumentti sen sijaan tarkastelee jotakin asiaa tai ilmiötä yhden ihmisen tai pienemmän ihmisryhmän kautta ja yrittää kertoa siitä, miten juuri tämä yksilö kokee asiat. (Saario, 2003-2004.)

Dokumenttielokuva - todellisuuden pohjautuva teos, joka kerrotaan tarinan keinoin, tuo mukanaan väkisinkin ristiriitoja, joihin on hedelmällistä pureutua. Samalla se on kuitenkin kuin loputon upottava suo, johon ei ole ollenkaan määritelmää, tai ainakaan yhtä ja ainoaa oikeaa. Ehkä juuri tästä syystä se houkuttaa ihmisiä uppoutumaan aiheeseen aina uudestaan.

3 DOKUMENTTIELOKUVAN EETTINEN KEHITYS

Dokumenttielokuvaa on vuosien varrella muuttanut ja kehittänyt eteenpäin pääasiassa kolme seikkaa: tekniikan kehitys, esteettiset uudistukset ja eettiset pohdinnat (Webster 1988, 152-153). Näiden kehityksestä on muodostunut erilaisia dokumentin tyyliuuntauksia, jotka voidaan määritellä eri tavoin. Uusi tyyliuuntaus on syntynyt yleensä edellisen kyseenalaistamisen kautta. Aiempi tyyli on nähty tekniseltä toteutukseltaan vanhanaikaisena, epäesteettisinä tai uusi suuntaus on tuntunut tarjoavan tuoreemman näkökulman todellisuuteen. (Bacon 2001, 37.)

Etiikka on ollut yksi keskeinen tekijä dokumenttielokuvan kehityksessä. Dokumentaristeilla on ollut halu ja pyrkimys antaa yleisölle totuudenmukaisempi kuva maailmasta tai kohdella kuvattavaansa reilummin kuin aikaisemmin.

Dokumenttielokuvan historian aikajanalla erottuu jaksoja, jolloin uusi tyyli on saanut tuulta purjeisiin ja siitä on tullut vallitseva trendi. Usein myös tyyliuuntauksia ovat sekoittuneet ja joskus niitä tuntuu olevan yhtä paljon kuin tekijöitä. Bill Nichols (2001, 99) sanookin, että jokaisella dokumentilla on oma äänensä. Voidaan sanoa, että jokaisella elokuvalla on oma äänensä ja tyyli, joka on kuin tekijän nimikirjoitus tai sormenjälki.

Dokumenttielokuvatyylejä voi luokitella monin eri tavoin ja monin eri perustein. Kaikkein tunnetuin jaottelu lienee Bill Nicholisin moodit. Hän on jaotellut tyyliä kuuteen eri moodiin perustuen niiden totuuskäsitteeseen: runollisiin, ekspositorisiin, observatorisiin, interaktiivisiin, refleksiivisiin ja performatiivisiin. Hänen mukaansa nämä luokat ovat ikään kuin alaluokkia dokumentille itselleen. (Nichols 2001, 99.)

Moodijaottelu ei kuitenkaan tarkoita sitä, että dokumenttielokuva välttämättä toteuttaisi puhtaasti vain yhden moodin tyyliuuntausta, vaan usein moodit sekoittuvat dokumenttielokuvassa. Elokuvassa moodi ei sanele jokaista elokuvan osaa, mutta esiintyy usein vallitsevana tyylinä läpi koko elokuvan. Esimerkiksi

pääsuunniltaan refleksiivinen dokumenttielokuva voi sisältää runollisia tai performatiivisia segmenttejä. (Nichols 2001, 100.) Parhaimmassa tapauksessa moodit ovat kuin suorastaan dialogissa keskenään (Bacon 2001, 37).

Vaikka Nichols sitoo moodinsa historialliseen aikaan, niin hän kieltää sen olevan dokumenttielokuvan historian esittely. Nykypäivän dokumenttielokuvassa voi olla hallitsevana moodina historiallisesti kauemmaksi ulottuva moodi yhtä hyvin kuin kaikista uusin suuntaus. Hän myös kieltää moodien puhtaasti historiallisen lineaarisuuden. (Nichols 2001, 100.) Joka tapauksessa moodit variaatioineen ovat syntyneet kuitenkin edeltäneiden tyylien kyseenalaistamisen kautta. Uusi tyyliuunta on tarjonnut dokumentaristille tuoreen näkökulman ja ikään kuin kirkastanut ikkunan todellisuuteen. (Bacon 2001, 37.) Näin ollen, vaikka Nichols toisin väittääkin, niin moodit antavat jonkinasteisen läpileikkauksen dokumenttielokuvan historiasta.

Kaikille kehitysvaiheille yhteistä on se, että niillä on pyritty tekemään todenmukaisempaa elokuvaa kuin aikaisemmin. Joskus se on pyritty tekemään kieltämällä subjektiivisuus, toisinaan taas subjektiivisuus on tuotu korostetusti esille. Seuraavassa tarkoituksena on selvittää dokumentin tyyli-lajien kehityksen rajapyykit siten, että näkyvimät erot tulevat esiin ja mikä aiheutti askeleen erilaiseen tyyliuuntaan. Missä määrin se oli tekniikan kehitys, missä määrin esteettinen seikka tai eettisen pohdinnan tulos.

3.1 Dokumenttielokuvan alkutaival

Englantilaisen dokumentin nousun takana 1920-1930 lukujen taitteessa oli John Griersonin määrätietoinen halu luoda kestävä pohja yhteiskunnalliselle dokumenttielokuvalle, jolla olisi myös korkea taiteellinen taso (Naukkarinen 1999, 15).

Vaikka Griersonia pidetään dokumentin alullepanijana, niin Grierson ei suinkaan ollut ensimmäinen dokumenttielokuvan keksijä. Jo Lumiéren veljekset rakensivat 1800-luvun lopussa elokuvansa dokumentaarille materiaalille. Vaikka

tarinankerronnallisessa mielessä työstään poistuvista työläisistä kertovaa filminpätkää ei oikeastaan voi elokuvaksi mieltää, on turha kieltää, etteivätkö veljekset olisi onnistuneet dokumentoimaan tapahtumaa. (esim. Barnouw 1983, 7.) Ensimmäisenä dokumenttielokuvana tarinankerronnallisesti pidetään vuonna 1922 Robert Flahertyn tekemää *Nanook of the North* -elokuvaa, joka kertoo eskimoperheen elämästä. (esim. Barnouw 1983, 41.)

Griersonille tärkeintä oli sosiaalinen kantaaottavuus ja hän halusi kertoa ihmisille yhteiskunnallisen todellisuuden eri tekijöiden toiminnasta. Griersonin lähtökohdat olivat valistukselliset, eikä hän pahemmin kyseenalaistanut tiedon lähdettä tai luonnetta, vaan otti sen ikään kuin annettuna. Grierson ei kuitenkaan olettanut, että todellisuus olisi saatavilla ainoastaan kameran avulla, vaan sen tavoittaminen edellytti yhteiskunnallista analyysiä. Näin dokumentti ei jättänyt asioita kyseenalaisiksi katsojalle, vaan antoi hänelle valmiin tulkinnan kertojäänen avulla. (Bacon 2001, 36.) Näin elokuvilla oli kaiken yläpuolella oleva ”jumalan ääni”, joka selosti tapahtumien kulkua.

Nicholsin moodiluokituksen mukaan griersonilainen tyyli edustaa ekspositorista suuntausta parhaimmillaan. Tässä tyyppillisesti selkeä väittäjä esitetään ytimekkäästi, joka synnyttää vahvan vaikutelman objektiivisuudesta ja järkipäisestä analyysistä. (Nichols 2001, 99.) Grierson korostikin rationaalisuutta perustelemattomien uskomusten sijaan. Katsojalle ei paljasteta tapaa, jolla tieto on hankittu ja peitetään se tosiasia, että dokumentti on tiettyyn näkökulmaan ja arvomaailmaan sidottu. Mahdolliset haastattelut on valikoitu tukemaan dokumentaristin väitettä tai ennakko-oletusta. (Nichols 1991, 34-38 & Bacon 2001, 37.) Tyyli painottaa sitä, että lopputuloksen tulisi vaikuttaa objektiiviselta ja argumenttien pitää olla hyvin perusteltuja (Nichols 2001, 105).

Tyyllissä katsoja kuulee koko ajan kertojan äänen, mutta kertojaa ei näy kuvissa, tai vaihtoehtoisesti elokuvassa käytetään ”auktoiteetin ääntä” - selostusta, jossa kertoja sekä kuuluu että näkyy. Selostus näyttääkin Nicholsin mielestä kirjaimellisesti tulevan ”jostakin yläpuolelta”, sillä ekspositorisen tyylin selostus arvioi historiallisen maailman tapahtumia ilman, että itse liittyisi niihin jotenkin. Dokumentaristi lähestyy katsojaa suoraan ja esimerkiksi otsikot ja selostus tukevat

joko dokumentin näkökulmaa tai kantavaa argumenttia tai kertaavat historiaa. (Nichols 2001, 105-107.)

Ammattimaisen selostajan tyyli muistuttaa uutistenlukijan tyyliä, joka antaa vaikutuksen neutraalisuudesta ja luotettavuudesta. Yleensä ”jumalan ääni” – selostuksessa perinteisesti käytetään koulutuksen saanutta, pehmeän ja tumman äänen omaavaa mieshenkilöä. Toisaalta taas toiset dokumenttialan tekijöistä uskovat, että dokumentti saa enemmän uskottavuutta, jos selostajana on ääni, joka on vähemmän ammattimainen. (Nichols 2001, 105-107.)

John Websterin mielestä griersonilaista tyyliä voidaan kutsua dramatisoiduksi todellisuudeksi. Hän katsoo, että tätä suuntausta edustavat tavallisimmin luonto- ja antropologiset elokuvat. (Webster 1988, 153.) Ekspositoriset dokumentit pyrkivät valistamaan, toimimaan eräänlaisina opetusohjelmina. Ääni vie dokumenttielokuvaa eteenpäin ja kuvat ovat sivuroolissa. Kuvien päätarkoitus on visualisoida tekstiä tai selventää sanomaa. Oikeastaan kuvat todistavat tekstin sisältöä ja tuovat sanomalle lisää uskottavuutta.

3.2 Osallistuminen pannaan

Ekspositorinen moodi osoittautui aikaa myötä liian luennoivaksi ja griersonilainen tyyli vaipui unholaan tekniikan kehittyessä (Nichols 2001, 138). Kevyet kamerat ja herkkä filmi mahdollistivat sen, että dokumentaristit pystyivät lähestymään ympäröivää maailmaa helpommin ja kuvausryhmän ei tarvinnut sekaantua tapahtumiin ollenkaan, jos ei halunnut.

Nichols kutsuu seurannutta suuntausta havainnoivaksi moodiksi, joka syntyi 1960-luvun tienoilla. Havainnoivan moodin puhtaimpia toteuttajia olivat Yhdysvalloissa ”direct cineman” tekijät. Suoran elokuvan nimeen vannovat pyrkivät peittämään, lähestulkoon kieltämään läsnäolonsa antaakseen totuuden puhua puolestaan. (Nichols 2001, 99.)

Kuvauskalustoa pystyttiin kuljettamaan mukana ja dokumenttielokuvien tallentaminen oli tyyllisesti vapaamuotoisempaa, rennompaa, spontaanimpaa ja suurempaa. Tekniikan ohella muutokseen vaikutti myös kulttuurinen murros. Tätä olivat nuorisokulttuurin läpimurto, opiskelijaliikehdintä ja vasemmiston tarjoama vaihtoehto kaavoihin kangistuneille yhteiskunnallisille rakenteille. (Bacon 2001, 37.)

Jos Grierson ei pahemmin problematisoinut dokumentin todellisuussuhdetta, niin havainnoiva tyyli uskoi sitkeästi siihen, että on mahdollista kuvata sosiaalinen tilanne ilman, että kameran läsnäolo vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Suoran elokuvan kannattajat vastustivat aiempaa dokumentin tapaa kertoa yleisölle, mitä pitää ajatella, ja se halusi minimoida aiemmin elokuvaan sisältyvien kontrollimuotojen käytön (Sedergren 1999, 6). He uskoivat, että maailmasta annetaan katsojille totuudenmukaisempi kuva, jos he eivät osallistuisi kuvaustilanteeseen millään tavalla. Kuvausryhmä pyrkikin siihen, etteivät he vaikuttaisi kuvaushetkeen mitenkään, jopa niin, että he kuvasivat tilanteita ihmisten tietämättä.

Tyylin ydinajatuksena on, että tekijä vain seuraa kameran edessä olevia tapahtumia niihin puuttumatta. Suuntaus julisti käsikirjoitukset, lavastuksen ja ohjauksen pannaan, ja näin kaikki kuvaukset tehtiin spontaanisti. Minkäänlainen suunnittelu oli kiellettyä ja kevyellä kalustolla pyrittiin sisälle tapahtumien virtaan, ei kuitenkaan osallistuen tapahtumiin vaan tarkkailijana, kuin tapahtumien laineilla surffaten. Tällä haluttiin pyrkiä siihen, että katsojat saisivat ajatella itse ja he saisivat luoda itse merkityksiä ilman, että elokuvantekijät ohjailisivat prosessia. (Sedergren 1999, 6 & Nichols 2001, 109-110.)

Tyyli kielsi myös äänen käsittelyn, joten musiikki ja ääniefektit olivat kiellettyjä. Näin myös ”jumalallinen” kertojaääni heitettiin roskakoriin, sillä sen oppien mukaan kommentaari vaikuttaa katsojaan ja on subjektiivista tapahtumien analyysiä. Tyyllille on tyypillistä, että siinä ei ole haastatteluja eikä kuvattavia pyydetä tekemään mitään uudestaan kameralle ja kaikki lavastus on kielletty. (Sedergren 1999, 6 & Nichols 2001, 109-110.) Bacon (2001, 36-38) sanookin, että

näin ”katsoja on kuin kärpänen katossa” seuratessaan dokumenttia. Tai ainakin tähän pyrittiin.

Direct cinema käsitteli etenkin alkutaipaleellaan hyvin samankaltaisia aiheita, kuten presidenttiehdokkaiden esivaalikampanjaa – esimerkiksi Robert Drewn *Primary* (1960) - ja instituutioiden sekä niissä olevien ihmisten toimintaa. Vähitellen havainnoiva tarkastelutapa johti kuitenkin yksityiskohtaisempaan tulkintaan ympäristöstä ja tyylin tarkoituksena oli tallentaa myös tavallista arkielämää. Bacon toteaa, että moodin äärimmäinen muoto ovat televisio-ohjelmat, jotka pureutuvat henkilöiden yksityiselämään joko heidän omassa elinympäristössään tai sitten kokonaan lavastetussa ympäristössä. (Bacon 2001, 38.)

Baconin huomiota ei olekaan vaikea yhdistää tämän päivän tositelevisio-ohjelmiin. Muun muassa suosittu brittiläinen Big Brother -ohjelma edustaa Baconin kuvaamaa suuntaa. Ohjelmassa joukko ihmisiä suljetaan asumaan taloon, joka on täynnä kameroita ja katsojilla on mahdollisuus tirkistellä asukkaiden elämää. Näiden ihmisten suhteista, ristiriidoista ja jokapäiväisestä elämästä television katsomisesta ruuan laittamiseen ja nukkumiseen tulee viihdettä. Myös ohjelmat joissa ”tavalliset” ihmiset seikkailevat autiolla saarella tai solmivat suhteita risteilyaluksella voidaan katsoa kuuluvan tähän samaan trendiin.

Tällaista suuntausta Bacon kritisoi. Hän näkee, että tällöin dokumentaarinen projekti on kääntynyt perversiokseen. Bacon uskoo, että myös yleisö on hyvin tietoinen siitä, että tositelevisio-ohjelmissa nähtävät tilanteet ovat ainakin jossain määrin lavastettuja katsojien mielenkiinnon herättämiseksi ilman sen kunnianhimoisempaa tavoitetta kertoa jotakin sosiaalisesta tai psykologisesta todellisuudesta. Bacon toteaa, ettei tätä kehityskulkua pystytty ehkä välttämään, kun kerran ryhdyttiin lavastamaan tilanteita dokumenttielokuvaa varten. Hän argumentoi, että kun ekspositorisen moodin mukainen valistuksellinen yhteiskunnallisten asioiden käsittely vaihdetaan ihmisten arkisen elämän tekstuuriin käsittelyyn, niin tämä sinänsä kaunis tavoite johtaa vähitellen todellisuustelevisioon tirkistelymentaliteettiin. (Bacon 2001, 38.)

3.3 Havainnoivan tyylin epäkohtia ja eettisiä ongelmia

Niin Websterin kuin Suomen elokuva-arkiston tutkija Jari Sedergreninkin mukaan suoran elokuvan toteuttajat eivät onnistuneet saavuttamaan objektiivisuutta, vaikka he siihen kovasti pyrkivät ja uskoivat. Molemmat ovat sitä mieltä, että kun kuvaustilanteeseen mennään ilman ennakkovalmisteluja, niin silloin elokuvaa sanelee pikemminkin sattuma kuin objektiivisuus. Ja harva kutsuisi sattumaa objektiivisuudeksi. (Sedergren 1999, 6 & Webster, 1988 & 29.4.2003.)

Direct cineman avulla ei siis saavuteta tavoiteltua objektiivisuutta, sen sijaan ennakkosuunnittelun puute tuo mukanaan sen, ettei dokumentissa ole rakennetta. Kokonaisuus hahmottuu vasta leikkauspöydällä, jos silloinkaan. Nichols sanoo, että kommentaarin ja haastattelujen puuttuminen aiheuttaa sen, että dokumenttielokuvilta puuttuu historiallinen konteksti. (Nichols 2001, 138.) Myös Bacon sanoo havainnoivalle tyyliille olevan tyypillistä, että se vähättelee sitä tosiasiaa, että tallennettu materiaali tulee järjestellä kokonaisuudeksi (Bacon 2001, 38).

Pyrkimys siihen, että katsojat seuraavat asioita ”niin kuin ne ovat” ja kuvattavat toimivat toistensa kanssa huomioimatta elokuvan tekijöitä millään tavalla, tuo mukanaan paljon eettisiä kysymyksiä. Onko havainnoiva työskentelytapa tirkistelyä? Tuleeko katsojalle epämiellyttävä olo, koska hän tietää, että tapahtumat ovat tosia, eivät fiktiota, eivätkä kuvatut välttämättä ole huomanneet kameran olemassaoloa? (Nichols 2001, 111.)

Nichols huomauttaa, että dokumentin tekijä saattaa kuvatessaan valita henkilöitä, jotka viehättävät katsojia vääristä syistä. Tämä kysymys tulee esiin usein etenkin etnograafisissa filmeissä jotka observeivat vieraita kulttuureja siten, että nämä saattavat ilman asiallista kontekstia näyttää eksoottiselta ja oudolta ja näillä haetaan enemmän elokuvallista huvitusta kuin tiedettä. (Nichols 2001, 111.) Koska tekijä ei puutu tapahtumiin millään tavalla, eikä selitä niitä katsojille, vieraan kulttuurin tavat voivat saada – ei ainoastaan eksoottisia tai outoja piirteitä, kuten Nichols tuo esille – vaan myös uhkaavia tai koomisia ominaisuuksia.

Jos dokumenttielokuvassa katsojille ei selitetä, minkä vuoksi afrikkalainen heimo tanssii tulen ympärillä, katsoja tekee omat johtopäätöksensä ilman parempaa taustatietoa ja voi pitää esiintyviä ihmisiä esimerkiksi hullunkurisina tai barbaarisina, joka ei välttämättä tee oikeutta heimon tapoja kohtaan. Jos kertojaääni selittäisi, mistä rituaalissa on kyse, se luultavasti avaisi tapahtuman paremmin katsojalle, kuin se, että katsoja joutuu itse päättämään, mistä tässä hänelle oudossa rituaalissa on kyse. Luultavasti ilman selitystä tapahtuma pikemminkin vahvistaa katsojan stereotyyppioita vieraasta kulttuurista kuin tuo hänelle objektiivisen kuvauksen.

Nichols kiinnittää huomiota myös siihen, että havainnoivassa tyyliässä tekijä pyrkii minimoimaan läsnäolonsa, jopa siten, että saattaa kameroineen piiloutua, eivätkä kuvattavat ole välttämättä tietoisia osallistumisestaan dokumenttielokuvaan. Onko elokuvan tekijällä lupa kuvata ihmisiä ja kuinka hän voi taata, että kuvattavat ovat ymmärtäneet olevansa kuvattuina ja mukana dokumentissa? Kuinka paljon dokumentaristin pitäisi ottaa huomioon kuvattavalle koituvat mahdolliset seuraukset? (Nichols 2001, 111.) Alan Rosenthal tuomitsee tyylin epäeettiseksi juuri sen tähden, etteivät tekijät kohtele hänen mielestään kuvattaviaan reilusti. Hän argumentoi, että kuvattavat eivät ole välttämättä tietoisia siitä, miten elokuva tulee vaikuttamaan heidän elämäänsä ja yksityisyyteensä ja tekijä hamuaa kuuluisuutta ja rahaa kuvattavien kustannuksella. (Rosenthal 1990, 203.)

Elokuvantekijät ovat ratkaisseet ongelmat parhaaksi katsomallaan tavalla. Esimerkiksi dokumentaristi Fred Wisemanilla (mm. *High School & Law and Order*) on tapana, että hän pyytää kuvattavilta luvan suullisesti. Toisaalta, jos hän kuvaa julkisilla paikoilla, hän olettaa, että hänellä on oikeus tallentaa mitä tapahtuu. (Nichols 2001, 111-112.) Mutta mikä on taas itse kullakin julkisen paikan määritelmä?

Havainnoivan elokuvantekijän näkymättömyys kuvauspaikalla nostaa Nicholsin mielestä toisenkin pulman: milloin elokuvantekijällä on velvollisuus puuttua tapahtumiin? Mitä jos tapahtuu jotakin, joka saattaa satuttaa kuvattavia? Pitäisikö kuvaajan taivutella vietnamilainen munkki luopumaan aikeistaan, joka tietää paikalla olevan kameroita ja sytyttää itsensä tuleen protestiksi Vietnamin sotaa

vastaan, vai kylmäverisesti tallentaa tapahtuma? Äärimmäinen esimerkki lienee, kun Joe Berlingerille ja Bruce Sinofskylle tarjottiin tehdessään filmiään *Pradise Lost* (1996) lahjana veristä veistä murhaoikeudenkäynnin kuvauksissa. Direct cineman sääntöjen mukaan heidän ei pitäisi ottaa veistä vastaan ja luovuttaa sitä poliisille. Nichols myöntää, että tämä esimerkki on tosin jo lähempänä odottamatonta osallistumista kuin observointia. (Nichols 2001, 112.)

3.4 Puskan takaa esiin

Samoihin aikoihin suoran elokuvan kanssa, eli 1960-1970-luvulla, kehittyi toisaalla samantyylinen suuntaus: ranskalainen cinema vérité, totuuselokuva. Bill Nicholsin tyylijaottelussa tätä kutsutaan interaktiiviseksi moodiksi (Nichols 2001, 99). Myös tämä suuntaus hyödynsi kevyen kaluston suomia mahdollisuuksia, sillä erolla, että tyylin edustajien mielestä havainnoivan suuntauksen puuttumattomuus tapahtumiin ei taannut objektiivisuutta. Näin tekijä ei enää piiloutunut aidan tai pusikon taakse yrittäen olla mahdollisimman huomaamaton, vaan hän astui kameran eteen ja pyrki vuorovaikutukseen ympäristön ja kuvattavien kanssa.

Cinema véritén edustajat uskoivat, että tekijän läsnäolo ja valinnat vaikuttavat elokuvaan, eikä objektiivisuutta pystytä saavuttamaan siten, että tekijöiden läsnäolo kiellettäisiin. Siten tässä tyyliä uskottiin vakaasti siihen, että dokumentaristin velvollisuus on tehdä katsojalle selväksi, että dokumentti ei ole syntynyt itsestään, vaan sen takana on aina henkilö. (Nichols 2001, 115-116.) Näin dokumentaristi saatettiin näyttää kuvissa ja haastattelutilanteissa, eikä kysymyksiä leikattu pois (Nichols 2001, 116). Totuuselokuvan piirissä kritisoitiin direct cineman tekijöitä siitä, että vaikka suoran elokuvan tekijät yrittivät esittää objektiivisen totuuden, niin loppujen lopuksi kyseessä oli vain heidän oma henkilökohtainen versio maailmasta (Sedergren 1999, 6).

Nicholsin mukaan interaktiivisessa moodissa tekijästä tulee melkein päätä sosiaalinen toimija kuin kuvattavista ihmisistä, tietysti sillä erolla, että tekijällä on kamera ja siten tietynlaista valtaa ja kontrollia tilanteista. Haastattelun lisäksi dokumentaristi voi totuuselokuvassa toimia osanottajana tai jopa provosoijana. Kun

havainnoiva moodi pyrkii antamaan kuvan katsojalle millaista on olla tietyssä tilanteessa, niin interaktiivinen moodi näyttää katsojalle sen, miten elokuvan tekijä itse kokee tilanteen. Katsoja todistaa elokuvantekijän osallistumista tilanteeseen. Elokuvan tekijä on astunut ulos selostuksesta, runollisesta pohdiskelusta ja tullut pois roolistaan karpäsenä katosta. (Nichols 2001, 115-116.)

Interaktiivinen moodi antaa tekijälleen sangen vapaat kädet havainnoivaan tyyliin verrattuna. Koska elokuva kertoo tekijänsä mielipiteen asioista, niin tekijä voi käyttää myös muuta aineistoa tai kameran asentoa kyseenalaistamaan tai vahvistamaan haastateltavan sanomaa. Kamera voi siirtyä puhujasta esimerkiksi johonkin hänessä olevaan yksityiskohtaan, joka ikään kuin kyseenalaistaa puhujan sanoman merkityksellisyyttä. (Bacon 2001, 37.)

Toisaalta cinema véritéssä on hyvin paljon samoja piirteitä kuin direct cinemassa. Tyyliit syntyivät samoihin aikoihin ja ne tukeutuivat hyvin pitkälle tekniseen kehitykseen. Samoin kuin suorassa elokuvassa, myös totuuselokuvan tekijät pyrkivät tietämään ennalta mahdollisimman vähän aiheestaan, jotta heidän ennakkokäsityksensä asiasta ei sotkisi totuutta. Molempien suuntausten mukaan traditionaalinen elokuvanteko oli auktoriteetteja ylläpitävä eikä tuonut oikeutta katsojille. (Bacon 2001, 40.)

Suora elokuva ja totuuselokuva olivatkin läpimurto, jos niitä vertaa griersonilaiseen tyyliin. Ei ole siis ihme, että nämä kaksi suuntausta niputetaan usein saman otsakkeen alle. Eroja tosin on ja suurin on juuri se, että cinema véritéssä osallistutaan toimintaan, kun taas direct cinemassa pyritään olla vaikuttamatta mitenkään tapahtumien kulkuun. Sen tähden nämä tyyliit on syytä erottaa toisistaan. (Bacon 2001, 40.)

Interaktiivinen moodi on saanut vaikutteita sosiologiasta. Nichols vertaakin dokumentaristin työtä antropologin kenttätööhön. Tällöin tutkija asuu niiden ihmisten keskellä, joista hän on tekemässä tutkimusta ja kirjoittaa mitä hän on oppinut. Tällaiseen tutkimukseen tarvitaan sekä osallistumista että observointia. Tutkija ei anna itsensä tulla natiiviksi, mutta hänellä on jonkin asteen yhteys siihen ryhmään, josta hän kirjoittaa. Nichols määrittelee antropologisen tutkimuksen

toiminnaksi yhteisössä, johon tutkija vuoroin sitoutuu ja josta vuoroin vieraannuttaa itsensä. Samalla tavalla myös dokumentaristit tekevät kenttätutkimusta, elävät toisten keskuudessa ja kertovat mitä he ovat kokeneet. (Nichols 2001, 115-116.)

1970-luvulla cinema véritén jatkoksi dokumenttielokuvaan tuli mukaan puhuva pää, jonka tarkoituksena oli antaa tarinan päähenkilölle mahdollisuus kertoa asioita omasta näkökulmastaan. Aluksi tätä käytettiin etenkin poliittisissa dokumenteissa: puhuvalla päällä haluttiin saada dokumentille rakenne tai haluttiin kuulla henkilön näkökulma jostakin asiasta. (Webster 1988, 154.)

3.5 Interaktiivisen elokuvan haittapuolet ja eettiset kysymykset

Antropologeilta ei jäänyt huomaamatta interaktiivisen moodin yhtäläisyydet heidän työhönsä. He innostuivatkin tyylistä ja käyttivät sitä tieteelliseen pohdiskeluun. Pian he kuitenkin huomasivat, ettei totuuselokuva ollut keino välttää subjektiivisuutta, manipulointia ja ideologisuutta. Tekniset seikat aiheuttivat edelleen häiriötä tutkijan ja tutkittavan väliseen viestintään. Elokuva ei ollut tapa, jolla saavutettaisiin tasapuolinen totuus ja jolla tutkimusongelmat vältettäisiin. (Sedergren 1999, 6.)

Nichols näkee interaktiivisen moodin huonoina puolina sen, että kertomus on hyvin naiivi, tekotyyli on liian tunkeileva ja se luottaa liian paljon todistajiin (Nichols 2001, 138). Sekä suoran elokuvan että cinema véritén käytännön ongelmia ovat, että yleensä elokuva löytyy vasta leikkaajan pöydällä. Usein myös rahoituksen saaminen saattaa koitua ongelmalliseksi, jollei ohjaajalla ole jonkinlaista suunnitelmaa tai käsikirjoitusta. Rahoittajien täytyy olla myös erittäin kärsivällisiä, sillä aikaa ja siten myös rahaa saattaa kulua kuvauksissa todella paljon, kun tekijät eivät ole suunnitelleet mitä kuvataan. (Rosenthal 1990, 199.)

Nykyään tällainen lähestymistapa tuntuu miltei mahdottomalta, sillä ajan henkenä tuntuu enemmänkin olevan nopea ja systemaattinen tuotanto. Rahoittaja haluaa vastinetta rahoilleen ja nähdä myös tulosta. On epätodennäköistä, että rahoittaja

olisi kovinkaan vastaanottavainen idealle, josta ei ole olemassa minkäänlaista suunnitelmaa. Joko tekijän pitää pystyä itse rahoittamaan hanke, tai hänellä on vankka osaaminen ja näin ollen hyvä nimi ja maine. Hän on jo aikaisemmillä töillään osoittanut erinomaisuutensa, jotta hänen rahoittajansa hyväksyisivät loputtoman filmin ja ajan käytön ja kuvausryhmän palkkiot.

Nicholsin mielestä interaktiivisessa moodissa keskeiset eettiset kysymykset löytyvät elokuvan tekijän ja kuvattavan välisestä suhteesta. Interaktiivinen tyyli antaa dokumentaristille mahdollisuuden toimia kuvaushetkellä tietyssä roolissa. Näitä rooleja voi olla hyvin monenlaisia, tekijä saattaa olla esimerkiksi sovittelija, kriitikko, kuulustelija, avustaja, tai provosoija. Mutta roolissaan tekijä saattaa ampua yli. Suhde kuvattavaan on todella erilainen, sen mukaan toimiiko dokumentaristi esimerkiksi kuulustelijana vai avustajana. Avustajan rooli tukee kuvattavaa, kun taas kuulustelijan rooli työntää kuvattavan kauemmaksi dokumentaristista. (Nichols 2001, 115-116.)

3.6 Subjektiiivinen näkökulma ja objektiivisuuden taakka

Nykyään useimmat elokuvantekijät, kriitikot ja teoreetikotkin ovat sitä mieltä, että elokuvantekijät tarkkailevat ja valitsevat materiaalinsa ja manipuloivat sitä tietyn näkökulman puitteissa. Näin siis dokumenttielokuva antaa väistämättä tekijänsä subjektiivisen näkemyksen todellisuudesta. (Sedergren 1999, 6.)

Uuden dokumentin keskeisimpiä tunnuspiirteitä onkin sen tosiasian tunnustaminen ja tiedostaminen, että tieto on aina epätäydellistä ja että perimmiltään kaikessa todellisuuden hahmottamisessa on kyse jonkinasteisesta sosiaalisesta konstruoinnista (Bacon 2001, 40). Nichols on nimennyt tämän uuden, 1980- ja 1990-luvuilla ilmestyneen subjektiivisuutta korostavan tyylin performatiiviseksi tyyliksi. Sen keskeinen piirre on, että se pyrkii väittämien sijaan ehdottamaan näkökulmia. (Nichols 2001, 131.)

Näkökulma, joka subjektiivisessa tyylisuunnassa esitetään, on dokumentaristin. Näin ollen dokumentaristi ei edes yritä väittää kykenevänsä objektiivisuuteen.

(Webster 1988, 154-155.) Hieman yksinkertaistaen voidaan kysyä, tarkoittaako tämä sitä, että dokumentaristi heittäytyy selälleen, eikä edes yritä pyrkiä objektiivisuuteen, koska tietää sen olevan mahdottomuus? Varmastikaan ei, mutta vaarana on silti, että tarkoitus pyhittää keinot. Dokumentaristi voi aina piiloutua sen argumentin taakse, että koska objektiivisuuteen ei voi kyetä, niin kaikki on silloin sallittua.

Bacon ilmaisee asian hyvin: *”Täydellinen objektiivisuus ei voi olla kuin alati kaikkoava horisontti, mutta sitä pitkin on vain kuljettava lupaavinta mahdollista polkua pitkin.”* Vaikka nykyinen suuntaus suosiikin subjektiivisuutta eikä näe sitä tuomitsevana vaan pikemminkin ainoana mahdollisena tapana olla rehellinen, niin Bacon esittää, että silti olisi pyrittävä objektiivisuuteen. Vaihtoehdoksi Bacon sanoo paikoilleen jämähtämisen ja kieltäytymisen uusien näköalojen etsinnästä. (Bacon 2001, 38.)

Elokuvateoreetikko Noël Carrollin mukaan elokuvan tekijä voi tietoisesti pyrkiä objektiivisuuden kriteerit täyttävään elokuvaan. Hänen mielestään non-fiktiivinen elokuva voi olla objektiivista, jos se käyttää kriteereinään yleisen järkeilyn normeja ja todistamisen periaatteita sekä työrutiineja niillä aloilla, joilla se pyrkii tuottamaan informaatiota. Tällöin tulee selväksi, että elokuvan tekijöiden tavoitteena on ollut objektiivisuus. (Sedergren 1999, 6.)

Sen sijaan John Webster ei edes lähtisi pyrkimään objektiivisuuteen. Hänen mielestä dokumenttielokuvan on oltava tekijänsä henkilökohtainen tulkinta. Dokumentaristin tulee kertoa asia sellaisena kuin hän sen näkee. Dokumentaristien pitäisikin Websterin mielestä kyetä vapautumaan objektiivisuuden taakasta ja päästä eroon ajatuksesta, että dokumentilla voi olla vain yksi totuus ylitse muiden, joka pätee kaikkiin ihmisiin ja tilanteisiin. Tärkeämpää on keskittyä siihen miten asioista kerrotaan kuin siihen mitä sanotaan, koska se on tarinankerronnan ydin. (Webster 1988, 172.)

Baconin mukaan tekijä saattaa pitäytyä jopa mustasukkaisesti dokumentintekijän oikeudessa representoida. Hän väittää, että dokumentaristi saattaa esiintyä suorastaan eräänlaisena tiedonetsinnän sankarina, jolloin kuvatut henkilöt

näyttäytyvät tällöin hänen avustajinaan tai vastustajinaan. (Bacon 2001, 40.) Baconin kuvauksesta tulee helpostikin miellelyhtymä Michael Mooren *Bowling for Columbine* –dokumenttielokuvaan (2002), jossa Moore itseään ironisoiden etsii vastausta yhdysvaltalaisen asehulluuteen. Elokuvasa Mooresta piirtyy katsojalle sankarimainen kuva, joka haastaa ”pahat” vastaamaan teoistaan. Yhdysvaltalainen kauppakettu joutuu vastustajan rooliin, kun Moore tuo avustajansa, luotien vammauttaman pojan, yhtiön pääkonttorille. Moore julistaa, että poika haluaa palauttaa kyseisestä kaupasta ostetut luodit, jotka ovat edelleen hänen ihonsa alla ampumavälikohtauksen seurauksena. Mooresta piirtyy katsojalle eettisten arvojen puolustaja, joka ei pelkää nousta suurta yritystä vastaan.

Bacon esittää, että monet uusista dokumenttielokuvan tekijöistä ei vain pyri tallentamaan tapahtumia, vaan he äänen ja kuvan avulla myös työstävät uudelleen kokemuksia. Argumentoinnin eteenpäinviemiseksi saatetaan kommentoidun dokumenttimateriaalin yhteyteen liittää lausuntoja ja lavastuksia. (Bacon 2001, 40.) Voisi väittää, että nykyinen tyylisuuntaus sallisi suurin piirtein kaiken, joka tekijän mielestä olennaisesti auttaa viestiä, jonka hän haluaa välittää.

Kuten edellä olevasta käy ilmi, niin erilaiset tyylisuuntaukset eivät ole välttämättä haudanneet toisiaan alleen. Uuden tyylin myötä vanha ei ole joutunut unholaan, vaan tyylit sekoittuvat ja nykyäänkin dokumenteissa voi nähdä vaikkapa cinema véritén piirteitä. Jos kuitenkin yleistetään, että tyylisuuntaukset edustavat dokumenttielokuvan kehityskaarta, joka jossain mielessä pitääkin paikkansa, niin näin ollaan ikään kuin kuljettu täysi ympyrä. Jälleen dokumentin tekijä hallitsee kokonaisuutta avoimesti ja itsevaltiaan lailla, tosin sillä erolla, että siihen on lisätty ripaus itseironiaa. (Bacon 2001, 42.)

Dokumentin moodien kehitys edustaa jossain määrin saksalaisen filosofin Friedrich Hegelin teesi – antiteesi – synteesi –kaavaa. Tyylin, eli teesin kyseenalaistaa seuraava tyyli, eli antiteesi ja tästä prosessista syntyy synteesi, uusi suuntaus. Uusi suuntaus muuttuu ennen pitkää teesiksi ja kehitys jatkuu, kun taas tämä saa osakseen kritiikkiä ja se kyseenalaistetaan. Kehitys on jatkuvaa ja nykyään dokumenttielokuvaa dominoivaa subjektiivista tyylisuuntausta kohtaan kuuluu jo soraääniä.

3.7 Askel eteenpäin? – Lars von Trier & documentary

Kuten aiemmin todettiin, dokumenttielokuvan muutosta on edistänyt pääasiassa kolme seikkaa: tekninen kehitys, esteettisen maun muuttuminen ja eettinen pohdinta. Dokumentin objektiivisuudesta on käyty kädenvääntöä – toisinaan on väitetty, että dokumentaristi kykenee objektiivisuuteen, toisinaan sen on uskottu olevan mahdottomuus. Nykyään on havaittavissa trendi, joka uskoo, ettei objektiivisuus ole mahdollista. Useimmat tämän päivän dokumentaristit uskovat siihen, että asioilla on monta totuutta. Riittää, että niistä esitellään yksi, jonkin henkilön näkökulmasta oleva totuus ja dokumentti on aina subjektiivinen. Eikä sitä pyydellä anteeksi.

Mutta voidaan kysyä, onko tullut uuden aallon aika? Ollaanko subjektiivisuuden vaalimisessa menty liian pitkälle? Onko tekniikka kehittynyt liian pitkälle? Ainakin Lars von Trier on sitä mieltä, ettei dokumenttielokuva vastaa enää todellisuutta ja olisi syytä muuttaa dokumenttielokuvakulttuuria toisenlaiseen suuntaan.

Kun aikaisemmin tekninen kehitys vei dokumenttielokuvaa eteenpäin ja muutti sen luonnetta, niin von Trier syyttää, että nykyajan dokumentaristit ovat niin uppoutuneita teknisten laitteiden ja kikkojen keskelle, etteivät näe sen takaa todellisuutta. Von Trier väittääkin, että teknologia on tullut itse päämääräksi ja sisältö sitä mukaa toisarvoiseksi. (Lars von Trier, 2001.) Voisi tulkita niin, että von Trierin mielestä tekniikan kehitys on syönyt eettisen pohdinnan, eivätkä nämä kaksi kulje käsi kädessä.

Von Trierin huoli dokumentin etiikan rapistumisesta synnytti documentary-säännöt. Von Trier on paremmin tunnettu elokuvan tekemiseen liittyvästä dogma-manifestistaan. Vuonna 1995 julkaistu dogma-manifesti on kymmenkohtainen säännöstö, jonka tarkoituksena oli toimia vieroitushoitona todellisuudesta etäänntyneille elokuvan tekijöille. Sääntöjen mukaan elokuvassa ei saa muun muassa käyttää keinotekoisia valaistusta eikä taustamusiikkia – ellei bändi ole ollut kuvaushetkellä paikan päällä. Kielletyllä listalla ovat myös ylimääräiset lavasteet ja äänen ja kuvan jälkikäsitteily leikkausta lukuun ottamatta. (Aromaa 2003, 67.)

Vuonna 2001 von Trier kehitti yhdessä yhtiökumppaninsa Carsten Holstin kanssa dogman hengen mukaan säännöt myös dokumentille.

Kuten dogma-manifesti, niin myös documentary-säännöt on tehty manipulaation, ohjauksen ja katsojia harhauttavien kikkojen minimoimiseksi. Von Trier julistaakin, että kuvaajien, editoijien ja ohjaajien kasvava manipuloinnin harrastus pitäisi haudata. Hän onkin hyvin ehdoton rajojen kanssa. Raja ei ole hänelle veteen piirretty viiva, vaan hän asettaa hyvin konkreettiset säännöt. Useat asiat ja tavat, jotka sekä katsojat että dokumentintekijät hyväksyisivät, von Trier asettaa pannaan. Dogumentary-säännöt tarjoavat von Trierin mukaan uudelleen aidon, objektiivisen ja uskottavan dokumenttielokuvan muodon. (Lars von Trier, Zenropa Real 2001.)

Dogumentary-säännöt kieltävät arkistokuvien käytön tai materiaalin, jota on käytetty johonkin muuhun ohjelmaan aikaisemmin. (Lars von Trier, Zenropa Real 2001.) Arkistokuvien käytön kieltämisellä von Trier saavuttaa tietysti sen, että kaikki materiaali on kuvausryhmän kuvaamaa ja muuta materiaalia ei voi yhdistää samaan dokumenttiin ja hämätä katsojia, että kaikki on ryhmän materiaalia. On kuitenkin vaikea kuvitella esimerkiksi historiallista dokumenttia ilman arkistokuvaa.

Von Trier haluaa säännöillä sulkea pois myös sen mahdollisuuden, että katsojan annettaisiin ymmärtää, että kuvauspaikka on eri kuin todellisuudessa.

Dogumentaryn mukaan kuvauspaikat tulee paljastaa dokumenttielokuvassa, eli dokumenttielokuvaan tulee lisätä teksti, joka kertoo kuvauspaikan. (Lars von Trier, 2001.) Näin siis sääntöjen mukaan on väärin, jos katsojalle yritettäisiin antaa kuva, että upea auringonlasku on Ahvenanmaalta, jossa on oltu koko dokumentin ajan, vaikka todellisuudessa auringonlasku onkin kuvattu Pellingin saaristossa.

Kuvien manipulointi on muutoin kielletty, edellä mainittu sääntö tekee tähän poikkeuksen, sillä tekstin sisällyttäminen kuvaan on kuvien manipulointia. (Lars von Trier, 2001.)

Äänen manipuloinnin lisäksi myös äänen ja musiikin tuottaminen erikseen dokumenttielokuva varten on kiellettyjen asioiden listalla. Myös valon suodatus, valaiseminen tai efektit ovat tiukasti kiellettyjä. (Lars von Trier, 2001.) Musiikin

kieltäminen pienentää mahdollisuuksia vaikuttaa katsojan tunteisiin. Olemme katsojina tottuneet siihen, että elokuvassa, niin fiktio- kuin dokumenttielokuvassa on musiikkia. Se luo tunnelmaa hyvin tehokkaasti, minkä moni on kokenut istuessaan elokuvateatterissa. Musiikki on erilaista riippuen siitä, onko kyseessä romanttinen kohtaus, jossa tyttö saa pojan tai toisin päin vai kiihkeä jahtauskohtaus. Ilman musiikkia molemmat kohtaukset olisivat hyvin erilaisia. Kun Celine Dionin sydäntä riipaiseva mahtipontinen rakkauslaulu lisätään syventämään romanttista kohtausta tai nopeatempoista tykyttävää musiikkia tekemään jahtauskohtausta jännittävämmäksi, niin kohtaus syvenee ja katsoja kokee sen vahvemmin. Kun kauhuelokuvassa musiikki soi jännittävästi mutta hiljaa taustalla, niin osaamme katsojina odottaa, että kohta tapahtuu jotakin yllättävää.

Musiikilla on suuri vaikutus elokuvan tunnelmaan, eikä dokumenttielokuva ole poikkeus. Tämän vaikutuskeinon von Trier haluaa poistaa säännöillään. Samalla kielletään myös kertojajäsenen käyttäminen. Tämä sääntö vie dokumenttielokuvaa oikeastaan takaisin totuus- ja suoranelokuvan pariin, joissa muun muassa ääntä ei saanut lisätä jälkikäteen. Mutta kovin pitkälle ainakaan suoran elokuvan jälkiä ei voi seurata, sillä von Trierin manifestissa piilotettujen kameroiden käyttäminen on kielletty. Luonnollisestikaan kuvattavien ohjaaminen ei ole hyväksyttävää, eikä kuvausympäristöön saa lisätä mitään mitä siellä ei ennestään jo ollut. (Lars von Trier, 2001.)

Mielenkiintoista on verrata von Trierin sääntöjä Suomen journalistiliiton ohjeisiin. Journalistin ohjeet ottaa kantaa äänen käyttöön, mutta ei yhtä jyrkästi kuin von Trier. Journalistin ohjeet vaativat, että kuvaa ja ääntä on käytettävä totuudenmukaisesti. Ohjeet vaativat, että katsojan on saatava tietää, onko kysymys dokumentista vai fiktiivisestä aineistosta. (Journalistiliitto 1998.) Tämä ei kuitenkaan kiellä musiikin käyttöä, vaan säännöllä pyritään ennemminkin takaamaan katsojalle se, että hän tietää onko tapahtuma todellinen vai fiktiivinen.

Von Trier vie dramatisoinnin kieltämisen hyvin pitkälle säännöillään, joka määrää, että jokainen leikkauskohta tulee merkitä 6-12 mustalla kuvalla. Poikkeuksen tästä saa tehdä vain, jos kohtaus vaihtuu seuraavaan ”reaaliajassa” – tarkoittaen suoraa klippiä kuvauksessa, jossa on käytössä useampi kamera. (Lars von Trier, 2001.)

Useimmat dokumentintekijät pitäisivät tätä sääntöä vähintäänkin absurdina.

Muutaman minuutin pituisessa kohtauksessa saattaa olla helpostikin puolen tusinaa leikkausta. Se tarkoittaisi sitä, että mustia kohtia olisi kohtauksessa muutaman kymmenen sekunnin välein. Jos samaisessa kohtauksessa leikkauskohtiin jättää 6-12 ruutua mustaa, niin se tappaa kuvien jatkuvuuden kuvasta toiseen, eikä katsoja tee tällöin välttämättä samaa miellelyhtymää, kun kuva pysäytetään aina leikkauskohdassa.

Toisin sanoen sääntö tappaa dramaattisuuden ja juuri tätä von Trier ilmeisesti hakeekin säännöllään. Kaikki pitää näyttää kuten ”oikeastikin”. Toiminnasta ei voi ottaa osia pois tehostakseen jotakin mielikuvaa tai nopeuttaakseen jotakin tapahtumaa, vaan asiat pitää näyttää miten ne ovat. Tämä tietysti lisää suunnittelua. Toisaalta voisi kuvitella, että von Trier hakeekin säännöllään sitä, että kameran liikkeet näkyisivät dokumenttielokuvassa ja että kohtauksia ei voi mielin määrin lyhentää.

Voisi kuitenkin kysyä, onko tämä von Trierin sääntö katsojien älykkyyden aliarvioimista. Eikö katsoja osaa muutoin hahmottaa leikkauskohtaa kuin siten, että se väännetään rautalangasta? John Websterin (1988, 163) mielestä katsojat ovat oppineet ymmärtämään yhä mutkikkaampia juonenkäänteitä niin elokuvissa kuin dokumenttielokuvissa. Katsojat ymmärtävät suoran leikkauksen kuvasta toiseen, liikkeen jatkuvuuden säilyttämisen, ristikuvat, takaumat, unijaksot ja käännetyt aikajärjestyksen.

Webster luottaa katsojan ymmärrykseen ja hänen kannalta katsottuna voisi väittää, että von Trier aliarvioi katsojia vaatimalla jokaiseen leikkauskohtaan selvästi huomattavan rajan. Toisaalta taas katsoja ei voi tietää, mitä leikkauskohdan jälkeen materiaalissa tapahtuisi. Von Trierin voi tulkita tavoitelleen säännöllään sitä, että kohtaukset eivät etene liian hektisesti, vaan samalla tavalla kuin normaali elämä, jossa on väljyyttä eri tapahtumien välissä.

Brittiläinen dokumentaristi Joe Bullman teki dogumentary-säännöillä dokumentin *England is Mine* (2002). Hän kuvaili kokemusta hyvin vapauttavaksi ja palkitsevaksi. Kun hänellä ei ollut tarinan kannalta käytettäväänään tavanomaisia

vaikutuskeinoja, kuten musiikkia tai kertojääntä, hänen täytyi nähdä paljon vaivaa sen eteen, että saisi kerrottua tarinan mahdollisimman suoraan ja tehokkaasti. Joe Bullman piti 6-12 kuvan mustaa ruutua, eli sääntöä leikkauskohdista haastavimpana ja palkitsevimpana. Hän sanoo, että alusta asti häntä on televisiotyössä käsketty ottamaan hyviä klippejä, joten aluksi sääntö tuntui hänestä aivan hullulta. Hän sanoo, että kun he leikkauksessa löysivät oikean rytmin, niin kaikki tuntui lokahtavan paikoilleen. (Nahra 2003, 22.)

Von Trier sanoo, että Dogumentary-säännöissä ”*kyse ei ole ainoastaan yleisön kunnioittamisesta vaan dokumentin ’uhrien’ arvon tunnustamisesta. Ihmisiä, jotka ovat dokumentin kohteena, tulee kunnioittaa. Tällä hetkellä dokumenttielokuva etenee aivan päinvastaiseen suuntaan. Mukaan suostuvilla ihmisillä ei ole aavistustakaan siitä, mihin heitä käytetään.*” (Aromaa 2003, 67.)

Jo se, että von Trier kutsuu dokumenttielokuvassa kuvattavia uhreiksi, kertoo selvästi sen, että hänen mielestään dokumentaristit käyttävät hyväkseen kuvattaviaan ja heidän hyväuskoisuutta. Säännöt sanovat: ”*Elokuvan lopussa tulee olla kahden minuutin pätkä, jossa elokuvan ”uhri” puhuu vapaasti. ”Uhri” saa yksin kommentoida sisältöä ja hänen tulee hyväksyä valmis elokuva. Jos elokuvan kuvattavat eivät vastusta elokuvan sisältöä, niin silloin ei ole ”uhria” tai ”uhreja”. Elokuvan loppuun lisätään teksti, jossa tämä selitetään katsojille.*” (Lars von Trier, 2001.)

John Webster painottaa, että kuvattava ei koskaan näe itseään samalla tavalla kuin joku ulkopuolinen. Usein ihminen ei mielellään näytä tai edes tiedosta omia huonoja puoliaan. Jos kuvattavalle annetaan sananvalta elokuvan lopussa, niin kenen elokuva on silloin kyseessä? (Webster 29.4.2003.) Ei voida ainakaan sanoa, että elokuvasta tulisi tällä tavalla totuudellisempi tai rehellisempi. Tietenkin näin voidaan varmistaa se, ettei kuvattavalla itsellään jää mitään hampaankoloon, mutta samalla dokumentaristi antaa toiselle ihmiselle vallan hänen omasta näkemyksestään.

Von Trierin vaatimusta voitaisiin verrata siihen, kun journalistisessa työssä haastateltava saattaa pyytää juttua tarkistettavaksi. Tämä on aivan tavallinen tapa,

mutta se ei kuitenkaan tarkoita, että haastateltava saisi puuttua jutun sävyyn. Hänellä on oikeus tarkistaa asiasisällön paikkansapitävyys. Mutta von Trierin puheista saa kuitenkin sellaisen kuvan, että hän ei niinkään ole huolissaan asiasisällön paikkansapitävyydestä, vaan hän on vakuuttunut siitä, että dokumentaristi yrittää käyttää hyväkseen kuvattavaa.

Isolinnankadun leikkaaja Menno Boerema arvioi von Trierin olevan varmasti oikeassa siinä, että monet ihmiset käyttävät väärin kuvattaviaan (Boerema 17.10.2003). Myös Bacon toteaa, että kuvattava ei voi koskaan tietää täydellisesti, miten ohjaajan päässä elokuva on kiteytynyt tai sitä millainen kuva heistä välittyy kokonaisuudessa. Todennäköisesti vain harva tajuaa, missä määrin he saattavat antautua julkisuudelle. (Bacon 2001, 39).

Boerema kuitenkin lisää, että kuvattavien hyväksikäyttöä tosin näkyy enemmän keskivertotelevisiossa kuin dokumenttielokuvissa. Menno uskoo, että useimmat dokumentintekijät ovat tietoisia eettisistä kysymyksistä ja manipuloinnin vaaroista. Hän kuuluttaisikin dokumenttielokuvien sijaan enemmän eettisyyttä tämän päivän tositelevisio-ohjelmiin. Hän painottaa, että kuvattavat näyttävät todella yksityisiä asioita itsestään ja tekevät itsestään täysiä idiootteja – ainoastaan sen tähden että haluavat olla televisiossa ja se jos mikään on hänen mielestään hyväksikäyttämistä.

Boereman mielestä von Trierin pitäisi enemmän kritisoida tällaista tositelevisioformaattia, joka vetoaa ihmisten julkisuushakuisuuteen tai typeryyteen, kuin hyökätä keskivertodokumentintekijän kimppuun, joka edes yrittää olla eettisesti korrekti ja miettii eettisiäkin seikkoja. (Boerema 17.10.2003.)

Von Trierin sääntöjen mukaan elokuvan alun tulee kertoa tekijän ideat ja mihin hän tähtää. Tämä pitää näyttää elokuvan ”näyttelijöille” ja elokuvan teknisille toteuttajille ennen kuin kuvaukset alkavat. (Lars von Trier, 2001.) Tällä säännöllä, kuten aiemminkin, von Trier haluaa suojella kuvattavaa. Hän haluaa, että kuvattava varmasti saa selvän kuvan siitä, minkälaisen elokuvan tekijä haluaa tehdä ja siitä mitä ohjaaja haluaa kuvattavastaan saada irti ja millainen kuva hänestä annetaan. Von Trier haluaa varmistaa säännöllään myöskin sen, että koko kuvausryhmä on tietoinen siitä, mihin ohjaaja tähtää.

Von Trier väittää, että dogumentary tuo meidät takaisin olemassaolomme merkityksen äärelle. ”*Dokumentary palauttaa yleisön ja yksilön uskon. Se näyttää maailman niin kuin se on, tarkkana ja epätarkkana. Dogumentarismi on valinta. Voit valita uskotko siihen mitä elokuvissa ja televisiossa näet tai voit valita dogumentarismiin.*” Trierin mukaan ainakin seitsemän projektiin osallistuvan ihmisen, organisaation ja yhtiön tulee puoltaa projektin sisältöä ja päämääriä kirjallisesti ja heidän tulee hyväksyä yhdeksänkohtainen manifesti. (Lars von Trier, 2001.)

Von Trier kuulostaa sangen mahtipontiselta sanoessaan, että dogumentary tarjoaa uudelleen aidon, objektiivisen ja uskottavan dokumenttielokuvan. Marja Pensala sanoo osuvasti, että kaikki elokuvat ovat tavalla tai toisella manipuloituja. Elokuvakerronnallista elokuvaa ei ole se, että seisoo kadunkulmassa ja kuvaa kaiken mitä eteen tulee. Se on vain alkuaikojen eksperimentti, todellisuustalenne. (Pensala 1999, 12.) Jos valvontakameran kuva on objektiivisinta saatavissa olevaa kuvamateriaalia, niin se ei kuitenkaan tarkoita, että se kertoisi mitään niistä ihmisistä, jotka valvontakamera tallentaa. Se ei kerro sitä, että yhdellä on nuha, toisella sydänsuruja ja kolmannella lottovoitto takataskussaan. Manipuloinnista ei pääse eroon, koska se alkaa objektiivin ja kuvakulman valinnasta. Varmaankaan von Trier ei tarkoita jyrkästi sitä, että hänen manifestinsa, tai kenenkään luomat keinot, voivat tuoda täydellisen totuuden, mutta ainakin hän herättää keskustelua yrittäessään perustella sääntöjensä tuomaa objektiivisuutta.

Menno Boeremalla on vain yksi sääntö: sääntöjä ei ole. Hänen mielestään dogma, dogumentary ja muut säännöt eivät ole muuta kuin provosoiva lausunto, jonka tarkoituksena on herättää ympärillä oleva maailma. ”*Jopa dogman säännöt ovat hölynölyä, mutta se oli hyvä mielenilmaus valtasuuntausta vastaan. Dogmalla oli vapauttava vaikutus ja uskon että dogumentarylla tulee olemaan myös, joka on hyvä asia.*” Boereman mielestä Trierin manifestit ovat hyviä ja oivaltavia lausuntoja, joista on hyvä väitellä ja puhua, mutta ei sen enempää. (Boerema 17.10.2003.)

Boerema on tuskin kaukana asian ytimestä. Vaikka von Trier uhoaaikin, että säännöt tuovat meidät takaisin todellisuuden äärelle, niin Zentropa Realin johtohahmo Carsten Holst, joka on suunnitellut säännöt von Trierin kanssa, on myöntänyt, että säännöt ovat tarkoitettu keskustelun avaukseksi. Manifestin päätarkoituksena on saada ihmiset pohtimaan sitä, mihin dokumenttia ollaan viemässä. Holst vertaa dokumentin tekemistä – ehkä hieman kaukaa hakien - ruokaketjuun, sanoen, että ketjun alussa olevista tulee huolehtia, jotta tulevaisuudessa säästyttäisiin ongelmilta. (Nahra 2003, 22.)

Ainakin se on tullut selväksi, että von Trier seurueineen kaipaa muutosta ja uusia tuulia. Tai sitten von Trier on vain tylsistynyt, kun dogman mukanaan tuoma kohu on jo laantunut. Mikä tahansa onkaan von Trierin motiivi, todellisen muutoksen kaipuu alalle vai itsensä korostaminen, niin mikä olisikaan parempi keino saavuttaa tämä kuin provosointi?

4 TOINEN SUOMI

Tässä työssä esimerkkinä seurattu dokumenttielokuva ”*Näin Suomi elää*” on osa suurempaa kokonaisuutta nimeltään Toinen Suomi. Toinen Suomi on Yleisradion TV 2:n Dokumenttiprojektin ja Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK:n yhteistyöprojekti. Sen tavoitteena on tuottaa laadukkaita dokumentteja kasvukeskusten ulkopuolella. Se toteutetaan neljällä alueella (Pohjois-Suomi, Satakunta, Etelä-Suomen lääni ja Itä-Suomi) ja ideana on, että tekijöinä olisivat alueen paikalliset osaajat. Projektilla on myös koulutuksellinen tavoite. Sillä yritetään tuoda dokumenttiosaamista eri puolille Suomea, juuri kasvukeskusten ulkopuolelle. Projektin keskeinen rahoittaja on Euroopan sosiaalirahasto. (Toinen Suomi –projektin tiedote, 2003.)

Projekti sai alkunsa Porissa lokakuussa 2002, jolloin käynnistettiin satakuntalaisten alan ammattilaisten ja opiskelijoiden koulutus. Dokumenttielokuvan saloihin opastivat suomalaiset ja ulkomaalaiset alan osaajat, esimerkiksi yhdysvaltalainen dokumentintekijä Jennifer Fox (mm. *Beirut & American Love Story*) ja Kinotar Oy:n tuottaja Ulla Simonen (mm. *Sotalapset & Future Is Not What It Used to Be*). Samalla etsittiin ja kehiteltiin paikallisia dokumentti-ideoita. Helmikuussa 2003 päätettiin tuotantoon menevistä dokumenteista ja ensimmäiset tuotannot aloitettiin huhtikuun alussa. Dokumentteja valmistuu Satakunnasta yhteensä kymmenen, lyhyin on kestoltaan viisi minuuttia, pisin kolme tuntia. (Toinen Suomi –projektin tiedote, 2003.)

Tämä tutkimus keskittyy Toinen Suomi - projektin yhden alueen yhteen tuotokseen, kolmetuntiseen dokumenttiin, joka kertoo Porin Isolinnankadusta. Elokuva koostuu episodeista, jotka kertovat siitä miten Suomi elää 2003. Työryhmä koostuu kymmenestä kuvausryhmästä (ohjaaja + kuvaaja) ja yksi ohjaajista toimii dokumentin päädramaturgi, jonka tehtävänä on pitää langat käsissään. Kolmituntisessa dokumentissa on ohjaajina sekä satakuntalaisia että muualta kotoisin olevia alan ammattilaisia ja opiskelijoita. (Toinen Suomi –projektin tiedote, 2003.)

Dokumentin virallinen nimi on ”*Näin Suomi elää*”, mutta koska samalla nimellä ja samalla perusidealla toteutetaan dokumenttielokuvia myös kolmella muulla alueella, niin tässä työssä Porin osuutta kutsutaan yksinkertaisemmin *Isolinnankaduksi*.

Mukana olevat tahot painottavat kolmituntisen dokumentin ainutlaatuisuutta. Tarinassa on kymmenisen pienempää tarinaa, joita kaikkia yhdistää tavalla tai toisella Isolinnankatu. Henkilöt eivät tunne toisiaan, mutta heidän elämänsä nidotaan yhteen. Dokumenttielokuvan tekijät vertaavatkin teosta Paul Thomas Andersonin ohjaamaan *Magnolia* –elokuvaan (1999), jossa myöskin on useita tarinoita, joista useat yhdistyvät sattuman kautta. Elokuvilla on yksi, mutta sitäkin suurempi ero: *Magnolia* on fiktiivinen elokuva, *Isolinnankatu* todellisten ihmisten ”tähdittämä” dokumenttielokuva.

Projektin tuottajan Timo Korhosen mukaan dokumenttielokuvalla on kolme lähtökohtaa: arvonäkökulma, alue ja kuvausaika. Arvonäkökulma on välittäminen, joka näkyy elokuvassa jokaisen ihmisen kautta – kuka tai mikä on kenellekin tärkeää. Kuvausaika on yksi kuukausi, vuoden 2003 huhtikuu ja alueena on Isolinnankatu. (Laine 2.4.2003.)

Isolinnankatu on Porin vanhin katu, joka miltei halkaisee kaupungin kahtia jättäen toiselle puolelle vanhan puutaloalueen ja toiselle nykyaikaisen keskustan. Dokumentin aiheeksi valittiin Isolinnankatu sen tähden, koska tekijöiden mielestä siinä on nähtävissä elämän laaja kirjo ja melkeinpä koko yhteiskunta pienoiskoossa. Tämä halutaan näyttää dokumentissa ja sitä haetaan niin ihmisistä kuin rakennuksista ja Isolinnankatua halutaan näyttää historiasta nykyhetkeen. Projektin tekijät korostavat, että tarinat voisivat tapahtua missä vain ja milloin vain, mutta ne ovat silti ainutkertaisia tarinoita Porin Isolinnankadulta keväällä 2003. (Toinen Suomi –projektin tiedote, 2003.)

Heti alussa tekijöille on selvää, ettei Isolinnankatua voi kuvata maantieteellisesti. Vaikka kadun päässä oleva kirkontorni on selvä kiintopiste, se ei kuitenkaan kantaisi elokuvallisesti kovinkaan pitkälle. Käsikirjoituksen ensi kommentti Isolinnankadusta on: ”*Isolinnankatua ei voi hyvälläkään sanoa kauniiksi kaduksi*.”

Sen varrelle sijoittuu toistasataa vuotta erilaista rakennuskantaa, mitä ilmeisimmin ilman suunnitelmaa tai yhtenäisyyden tavoittelua. Jokainen aikakausi on rakentanut sinne omien ihanteidensa mukaisen rakennuksen välittämättä muista.”
(Webster J. & al. 2003.)

Katu on siis visuaalisesti hyvin epäyhtenäinen, joten katsoja ei välttämättä käsittäisi olevansa edes samalla kadulla. Näin ollen Isolinnankatua tarkastellaan käsitteellisenä ilmiönä, mitä katu kertoo ihmisille ja ihmisistä, eikä maantieteellisenä paikkana. (Webster J. & al. 2003.)

John Webster toimii *Isolinnankadun* päädramaturgina. Hän on ollut mukana aiemmin samantapaisessa projektissa. Se myöskin oli Iikka Vehkalahden ideaan pohjautuva. ”*Steps for the Future*” toteutettiin seitsemässä eteläiseen Afrikkaan sijoittuvassa maassa samalla idealla kuin Toinen Suomi: koulutusta, verkostoitumista ja elokuvien tekemistä. Websterin mielestä se oli hyvä ja tärkeä projekti ja hyvä konsepti, joten hänen mielestä oli myös kiehtovaa ottaa osaa myös Toinen Suomi –projektiin. (Webster 29.4.2003.)

Webster kuvailee *Isolinnankatua* dramaturgisesti haastavaksi juuri sen pituuden takia – siinä täytyy olla tarina, joka kantaa kolme tuntia. Rimaa kohottaa vielä se, että elokuvaa on tekemässä suuri joukko ihmisiä, joista kovinkaan moni ei ole tehnyt dokumentteja aiemmin. (Webster 29.4.2003.) Webster myöntää, että on haastavaa saada kymmenen ohjaajaa tekemään samaa elokuvaa, sillä vaarana on, että kaikki päätyvät toteuttamaan omaa elokuvaansa. Hän kuitenkin uskoo, että monen tekijän summa vapauttaa valtavan määrän positiivista energiaa ja juuri se tekee projektista ainutlaatuisen. (Huida 16.10.2002.)

Suurin osa ohjaajista on melko kokemattomia elokuvantekijöitä, mutta kuvaajat sen sijaan ovat ammattilaisia. Koulutuksen osuutta ei tässä tutkimuksessa käsitellä muuttujana. Oli kyseessä sitten kokenut tai kokematon ohjaaja, niin eettiset kysymykset tulevat vastaan silti, jos ovat tullakseen. Ehkä kokenut ja kokematon ohjaaja näkevät eettiset ongelmat eri tavoin, mutta näinhän on asia eri henkilöiden kohdalla muutoinkin. Olisi ennakkoluuloista väittää, että kokenut dokumentaristi ajattelee eettisemmin kuin kokematon, tai toisin päin. Ehkä kokematon joutuu

miettimään enemmän teknistä toteutusta kuin kokenut. Kokemattomalla saattaa olla paineita onnistua. Toisaalta kokemus ei riitä siihen, että tietyissä tilanteissa hälytyskellot alkaisivat soida, mutta kokenut saattaa taas olla huonommin koulutettu, on tullut kyyniseksi ja jopa laiskistunut ajan kanssa.

5 TAUSTATUTKIMUS JA KÄSIKIRJOITUS

Voi tuntua oudolta, että dokumentti pitää käsikirjoittaa. Jos tuotos perustuu todellisiin ihmisiin ja tekoihin, niin miten sen voi käsikirjoittaa? Eihän dokumentaristi pysty ennustamaan tapahtumia ja jos hän sitä yrittää, niin se on kuvattavien manipulaatiota mitä suurimmissa määrin. Mikä on käsikirjoituksen rooli dokumenttielokuvassa?

Kuten John Webster ja Jari Sedergren ovat todenneet aiemmin, niin suoran elokuvan ja cinema véritén toteuttajat eivät onnistuneet saavuttamaan objektiivisuutta tai totuutta siten, että he lähestyivät aihettaan tietäen siitä mahdollisimman vähän ja ilman minkäänlaisia ennakkovalmisteluja. Vaikka tyylien edustajat uskoivat saavuttavansa objektiivisuuden ja antavansa totuuden puhua omalla äänellään, niin todellisuudessa tapahtumia johdatteli sattuma, ei totuudellinen kuva asiasta. (Sedergren 1999, 6. & Webster 1988 & 29.4.2003.)

Tämän perusteella voidaan väittää, että taustatutkimus ja käsikirjoitus ovat aiheellisia ja tärkeitä vaiheita dokumenttielokuvan tekemisessä. Mutta kuinka paljon tekijän pitäisi tietää aiheestaan ennen kuvauksia? Kuinka syvälle asiaan tekijän pitäisi mennä? Vaarana on, että tekijä uppoutuu aiheeseensa niin syvälle, ettei enää näe mikä on oleellista ja mikä ei. Kuinka tarkasti dokumentintekijä voi suunnitella dokumenttielokuvansa? Missä kulkee sopiva raja? Työtä edesauttaa se, että tekijä käsikirjoittaa dokumenttielokuvan linjat suurpiirteisesti, mutta milloin ennakkosuunnittelu lipsuu jo fiktiivisen elokuvan tekemisen puolelle?

Marja Pensala sanoo, että asiallinen ja hyväksytty käsikirjoitus ei koskaan vastaa kohdattavaa todellisuutta sellaisenaan. Hän sanoo, että tulevat tapahtumat ovat sattumaa ja käsikirjoitukseen kirjoitetut dialogit tai suunnitellut päähenkilöt muuttuvat matkan varrella monta kertaa. Vakavaksi tarkoitettu asia saattaa muuttua parodiaksi ja hauska ikäväksi. Vaikka rakenne olisi tekijän päässä kuinka kristallin kirkkaana tahansa, niin tapahtuvat tosiasiat määräävät lopulta työn suunnan. (Pensala 1999,12-13.)

Pensala uskoo kuitenkin, että kaikesta huolimatta elokuva alitajuisesti tukeutuu pohjimmiltaan käsikirjoitukseen kirjoitetuille sanoille ja ajattelulle. Pensala sanoo, että odottamattomat tilanteet ja hetket muuttavat kuitenkin kaikkea ja elokuva alkaa johdatella itse itseään, kasvaen omaan loogiseen suuntaansa. Hänen mielestään juuri tämä on mielenkiintoista ja juuri se tekee elokuvasta näköisensä. (Pensala 1999, 12-13.)

Dokumentintekijä ei siis välttämättä aina edes pyri noudattamaan käsikirjoitustaan. Perusajatuksiltaan dokumenttielokuva nojautuu käsikirjoitukseen, mutta pääasiassa tämän tehtävänä on toimia ikään kuin tarinan luurankona, jonka ympärille kietoutuu ihmisten ja tarinoiden vyyhti, jonka tietä tekijä ei voi ennustaa.

John Websterin mielestä käsikirjoituksen tarkoituksena on järjestää tekijän ajatuksia ja auttaa häntä tietämään, millaisia kohtauksia hän on etsimässä elokuvaansa. Websterin mukaan ennen kaikkea ennakkotutkimus ja huolella tehty käsikirjoitus antavat tekijälle vapauden keskittyä siihen, mitä kameran edessä tapahtuu ja tavoittaa spontaanisti hauskat, traagiset ja elämänmakuiset hetket, jotka ovat dokumenttielokuvassa kaikkein olennaisinta. (Webster 1988, 170.)

Websterin mielestä tekijällä on paremmat edellytykset tehdä parempi ja totuudenmukaisempi elokuva, jos hän on ennakkotutkimusprosessin jälkeen luonut mielestään rehellisen kuvan totuudesta. Näin hän voi tehdä jo etukäteen suuren osan subjektiivisista valinnoista, jotka yleensä tehdään vasta kuvaus- tai leikkausvaiheessa. Tätä on muun muassa se, että henkilöt pitäisi valita siten, että he sopivat elokuvan väittämään. (Webster 1995, 13.) Tällä hän tarkoittaa sitä, että tekijän tulisi valita päähenkilönsä sen mukaan, mitä hän itse haluaa dokumentillaan sanoa.

Webster pyrkii omassa työskentelyssään viettämään aikaa kuvattavien seurassa monta päivää useamman viikon ajan ennen käsikirjoituksen tekemistä. Hän pyrkii tuntemaan kuvattavansa ja ne olosuhteet, jotka tuovat heidän luonteenpiirteensä esiin herkimmin ja muut tilanteet, jotka saattaisivat olla hedelmällisiä elokuvan väittämän kannalta. Näistä tilanteista Webster pyrkii kokoamaan draamallisia kaaria. Hän kutsuu näitä tilanteita elokuvan ostoslistaksi, tarkoittaen tällä

kohtauksia jotka on vähintään kuvattava, jotta hän saisi sanottua kohteestaan sen mitä haluaa. (Webster 1995, 13.)

Joskus käy kuitenkin niin, että kuvattava ei sovikaan elokuvan väittämään. Webster sanoo, että silloin tekijä on joko valinnut väärän henkilön tai sitten tekijä on itse väärässä elokuvan totuudesta. (Webster 1995, 14.) Tällainen uudelleenvalinta tai vaihtaminen sillä perusteella, että kuvattava ei sovi tekijän hypoteesiin kalskahtaa ikävästi. Se tuntuu hieman samalta kuin tutkija tai toimittaja vaihtaisi haastateltavaa sen tähden, että tämä ei satu sopimaan heidän valmiiksi asettamaan hypoteesiin, muottiin, jonka he ovat jo valmiiksi asiasta muovanneet ja haluavat nyt jonkun todistamaan heidän väitteensä oikeaksi.

Webster tuskin kuitenkaan tarkoittaa tätä näin kirjaimellisesti. Luultavasti hänen ajatuksenaan on se, että jos kuvattava ei edustakaan sitä asiaa, mitä tekijä alun perin oli lähtenyt hakemaan, niin silloin jommassa kummassa, tekijässä tai kuvattavassa on jotakin vialla. Myös tutkija ja toimittaja hylkäisivät haastateltavansa kommentit tai muuttaisivat kirjoituksensa luonnetta, jos tämä ei tietäisi mitään asiasta, johon vastausta haettaisiin. Webster (1995, 14) puolustaakin kantaansa sillä, että tekijä kertoo asiasta aina vain osan kokonaistotuudesta - totuuden jostakin vinkkelistä. Jos joku asia on kertomisen arvoinen, niin hänen mielestään se kannattaa kertoa hyvin ja vaaditaan määrätietoisuutta valita ne keinot, joilla tarinan voi kertoa parhaiten.

Kuvausten alkaessa Websterillä on yksi tiukka, ehkä paradoksaalinen ohje: käsikirjoitus pitää unohtaa. Tämä siksi, että siinä vaiheessa se on tehnyt tehtävänsä. (Webster 1988, 170.) Käsikirjoitus on hänen mielestään nimittäin vain työväline. Sen avulla prosessoidaan ajatuksia ja mietitään sisällöllisiä ratkaisuja; kuvauksissa ollaan todellisuuden armoilla ja toimitaan siinä viitekehysessä, joka ympärille muodostuu. (Webster 29.4.2003.) Käsikirjoitus voi toimia kuvauksissa korkeintaan edellä mainittuna ”ostoslistana”, jotta ohjaajalla olisi vapaammat kädet keskittyä siihen, mitä kameran edessä todella tapahtuu. (Webster 1995, 13).

Taustatutkimus ja käsikirjoitus kulkevat käsikädessä. Todellisesta elämästä ei voi tehdä käsikirjoitusta ilman, että tutustuu kohteeseensa hyvin – tai muuten vaarana

on, että elokuvasta tuleeikin fiktiivinen. Repliiikkejä ei voi dokumenttielokuvan käsikirjoitukseen asettaa, silloin se tekisi kuvattavista näyttelijöitä, joille laitetaan sanat suuhun.

Dokumenttielokuvassa käsikirjoitusta voisi verrata matkasuunnitelmaan. Kun ennen matkaa tutustuu huolellisesti kohteeseen, niin siitä saa paljon enemmän irti. Matkalla saattaa tulla eteen odottamattomia yllätyksiä, joihin pitää vain sopeutua. Yllätykset saattavat olla mukavia tai vähemmän mukavia, mutta ne muuttavat matkan suuntaa erilaiseksi kuin oli alun perin kuvitellut.

Päädramaturgi John Webster on koonnut *Isolinnankadun* käsikirjoituksen ohjaajien tuottamasta materiaalista ja ajatuksista. Eli ohjaajat ovat tuottaneet käsikirjoituksen omasta tarinastaan ja Webster koonnut tarinat yhdeksi kokonaisuudeksi.

Isolinnankatu kertoo tuiki tavallisista ihmisistä. He eivät tunne toisiaan, mutta dokumenttielokuvassa heidän elämänsä on tarkoitus sitoa yhteen. Kaikille kuvattaville on käsikirjoituksessa mietitty erilaiset roolit ja mikä heidän tehtävänsä on elokuvassa. Näitä ovat muun muassa seuraavat:

Ryhmä nimeltä ”Mauri Kenttä” koostuu kehitysvammaisista aikuisista. Heidän tekemiään lyhytelokuvia suunnitellaan käytettävän elokuvassa väliplansseina viemään tarinaa eteenpäin. (Webster J. & al. 2003.)

Esko Klasinpesijän tekijät ovat ajatelleet sivustakatsojan rooliin. Hänen tarkoituksensa on tarkkailla ikkunanpesun lomassa *Isolinnankatua* ja sen elämää. Dokumenttielokuvassa halutaan tuoda myös ilmi se, että Esko on hypännyt pois hektisestä työputkesta ja valinnut yksinkertaisemman elämätyylin. (Webster J. & al. 2003.)

Kirkon suntio Matti Bergius on suunniteltu yhteiskuntaa ja elämää pohdiskelevaksi henkilöksi. Dokumenttielokuvassa Bergiusta käytetään linkkinä kirkon sisä- ja ulkopuolella vallitsevien maailmojen välillä. (Webster J. & al. 2003.)

Misha on elokuvan maahanmuuttaja. Hänet kuvataan sopeutujana, hän on oppinut kielen täydellisesti ja on sopeutunut suomalaiseen kulttuuriinkin nopeasti. Dokumenttielokuvassa Mishasta tuodaan esille toisaalta hänen venäläinen taustansa, toisaalta hänet kuvataan 17-vuotiaana nuorena miehenä, joka etsii suuntaansa ja hakee kesätöitä toteuttaakseen unelmansa ajokortista. (Webster J. & al. 2003.)

Ilkka Holmlundin kohdalla tekijät näkevät kaksi tarinan kaarta. Ilkka halutaan tuoda esille bisnesmiehenä, jolla on monta rautaa tulella. Tämä puoli Ilkasta on hänen roolinsa yhtenä Porin rikkaimmista ja vaikutusvaltaisimmista henkilöistä ja linkki Isolinnakatuun on se, että monet kadun taloista on hänen rakentamiaan. Toinen kaari on Ilkan suhde hänen poikaansa Jan-Henriin, jonka tarkoituksena on näyttää Ilkasta myös pehmeämpi puoli. Tämän tekijät kokevat tärkeäksi sen takia, koska heidän mielestään Ilkka ei ole päässyt itse eroon isänsä varjosta. (Webster J. & al. 2003.)

Aune kuvataan käsikirjoituksessa toimeliaaksi eläkeläiseksi. Hänet esitellään elämäniloiseksi vanhukseksi, joka on selviytynyt monesta elämän kolhusta. Käsikirjoituksessa tuodaan esille hänen ihastus reilusti nuorempaan mieheen ja tekijät spekuloiivat voisiko tästä syntyä jotakin. (Webster J. & al. 2003.)

Jani kuvataan henkilönä, joka haluaa kaiken. Tekijät kiteyttävät asian niin, että Jani välittää monesta asiasta, muttei mistään tarpeeksi. Käsikirjoituksesta Janista saa sangen tukalassa tilanteessa olevan kuvan. Janilla on avioero vireillä ja työnantaja on irtisanonut hänet. (Webster J. & al. 2003.)

Sanna Virtasen tarinaan tekijät hakevat draamaa siitä, että hän odottaa toista lastaan, mutta hän joutuu syömään lääkkeitä, jotka saattavat vaikuttaa sikiön kehitykseen. (Webster J. & al. 2003.)

Isolinnankadussa on tusinan verran eri kokonaisuuksia ja kymmenen erilaista ohjaajaa. Se näkyy jo käsikirjoituksessa, jossa vilisee erilaisia tyylejä. Mauri Kenttä on esitelty lyhyesti käsikirjoituksessa, ryhmästä on tuotu ilmi se, mikä on tarinan ydin ja juonen kaari ja sitten kenttäläisiä on kuvailtu yksittäin, hauskaasti ja

mielenkiintoisesti, huonoja puolia kaihtamatta. Esko Klasinpesijän tarina ja tehtävä dokumentissa on kiteytetty käsikirjoituksessa neljään lauseeseen, eikä lehdenjakajalle ole paljoakaan enempää tuhlattu rivejä.

Sen sijaan muun muassa Matti Bergiukselle ja Aunelle, Mishalle ja Ilkalle ohjaajat ovat miettineet valmiiksi hyvin tarkasti jo kohtaukset ja sen millaisen kuvan he haluavat kuvattavastaan antaa. Muun muassa Matti Bergiuksen päivärutiinia on selvästi seurattu tarkkaan, sillä käsikirjoituksessa on kohtaus kohtaukselta esitelty hänen päivittäiset askareensa portaiden lakaisemisesta ehtoollispikareiden asetteleun. (Webster J. & al. 2003.)

Aunelle käsikirjoitukseen on suunniteltu muun muassa vierailu hänen ystävänsä luokse, jolle hän antaa itse tehdyn pääsiäismunan. Mishalle on suunniteltu käynti hänen äitinsä miesystävän toimistossa, jonka hän esittelee Mishalle potentiaalisena kesätyöpaikkana. Käsikirjoitusvaiheessa tekijät eivät voi olla mitenkään varmoja siitä, tarjoaako Mishan äidin miesystävä tälle töitä toimistossaan. (Webster J. & al. 2003.)

Aiemmin John Webster sanoi, että käsikirjoitus on kuin ostoslista, jonka avulla tietää, millaisia kohtauksia tarvitsee. Toisaalta kuvauksien alkaessa käsikirjoitus tulisi unohtaa, koska tarinat elävät koko ajan.

Isolinnankadun kuvausten viimeisinä päivinä Webster arvioi, että moni *Isolinnankadun* tarina meni käsikirjoituksen mukaan, tosin muutamat tarinat ottivat hieman erilaisen suunnan. Webster odotti kiinnostuneena, kuinka eri tarinat alkaisivat pelata yhteen leikkauspöydällä. Kuvausten edetessä oli noussut myös uusia teemoja, esimerkiksi monissa eri tarinoissa oltiin käsitelty kuolemaa. Webster odotti näkevänsä, mitä tämä kaikki kokonaisuudessa kertoo. (Webster 29.4.2003.)

6 KUVAUS

Brian Winstonin sanoin: ”*Dokumenttielokuvan tekemisen lähtökohtana on, että kameran läsnäolosta on päätettävä, kuvattavien kanssa on tehtävä sopimuksia, kameran läsnäolo vaikuttaa tilanteeseen, ja on päätettävä milloin kamera käy ja milloin ei, ja on päätettävä miten valaista, mitä objektiivia käyttää, missä seisoa ja mihin panna mikrofonit.*” (Webster 1988, 152.)

Dokumentaristilla on päätettäväänään lukemattomia asioita kuvauksissa. Osan päätöksistä dokumentintekijä tekee tiedostetusti, osan tiedostamattaan. Oikeastaan koko dokumenttielokuva perustuu dokumentintekijän suhteeseen muihin tekijöihin; kuvattavaan, yleisöön, rahoittajiin. Ohjaajan suhde näihin tekijöihin pohjaa moneen seikkaan. Dokumenttielokuvan tekemisen traditiot ja genret, rahoittajien vaatimukset, televisiokanavien vaatimukset ja odotukset, yleinen mediakulttuuri, katsojasekvenssien pirstoutuminen ovat vain osa niistä seikoista, jotka vaikuttavat dokumentin lopputulokseen ja vaikuttavat tekijän päätöksiin.

Näin myös dokumentaristin eettiset valinnat perustuvat dokumentaristin suhteesta kuvattavaan, yleisöön ja rahoittajaan. Dokumenttielokuvan kuvauksissa on oikeastaan ainoastaan subjektiivisia valintoja. Kuten Winston totesi, niin jo päätös siitä milloin kamera käy ja milloin ei, on subjektiivinen valinta ja tämä tuo tekijälle vastuun. Tekijällä on eettinen vastuu kuvattavalleen ja katsojilleen. Myös rahoittajalla on tiettyjä intressejä pelissä. Vaikka rahoittaja ei suoranaisesti vaatisikaan mitään, niin harvemmin tekijälle annetaan säkki rahaa, eikä vaadita mitään vastineeksi. Minkälaisia velvollisuuksia tekijät tuntevat heillä olevan kuvattavaa, katsojia ja rahoittajaa kohtaan?

6.1 Dokumentaristin ja kuvattavan suhde

Dokumenttielokuvan tekeminen on aina merkinnyt minulle sukellusta johonkin toiseen maailmaan elääkseni toisen ihmisen elämää. Olen kuitenkin aina pyrkinyt kellumaan jossakin vedenpinnan tuntumassa, turvallinen laituri tai matala hiekkaranta lohdullisesti käden ulottuvilla. Kokemukset ovat aina olleet enemmän tai vähemmän miellyttäviä, niihin on ollut helppo sukeltaa ja helppo tulla pois, silloinkin kun uintikaverini jäivät vielä polskuttelemaan. (Webster 1995, 2.)

Dokumenttielokuvan etiikkaa pohiessa nousee esiin yhdeksi keskeiseksi kysymykseksi: ”mitä tehdä ihmisille?” Vastaus tähän on hyvin helppo, jos puhutaan fiktioelokuvista. Silloin ihmiset ovat näyttelijöitä ja he tekevät niin kuin pyydetään ja saavat siitä korvauksen. Non-fiktiofilmeissä vastaus ei ole yhtä yksinkertainen. Dokumenteissa ihmisiä kohdellaan sosiaalisina toimijoina, jotka jatkavat enemmän tai vähemmän omaa normaalia elämäänsä myös kameran edessä. (Nichols 2001, 5.) Kuvattavalla on elämä myös kameran katseen ulkopuolella, joka saattaa muuttua elokuvan myötä. Kamera vaikuttaa väkisinikin kuvattavaan, eikä hän välttämättä ole ilman kameraa samanlainen kuin kameran edessä.

Missä määrin dokumentintekijän pitäisi tuntea vastuuta siitä, kuinka dokumenttielokuva tulee vaikuttamaan kuvattavan elämään? On helppoa ja imartelevaa, jos joku pysäyttää kadulla ja pyytää näyttelemään elokuvaan, mutta on aivan eri asia, jos pyydetäänkin vain olemaan elokuvassa mukana omana itsenään. Mitä muut ajattelevat? Kuinka he arvostelevat tai tuomitsevatko he? (Nichols 2001, 6.)

Mitä puolia kuvattavan elämästä elokuvan tekijät saattavat paljastaa joita hän ei ollutkaan odottanut (Nichols 2001, 6)? Kuvattava kohde pohtii varmasti tällaisia seikkoja. Ja jos hän ei osaa ottaa näitä seikkoja huomioon, niin olisiko dokumentaristin tehtävä kertoa näistä hänelle? Kohde ei voi tietää sitä, kuinka häntä tullaan kuvaamaan lopullisessa elokuvassa. Leikkauspöydällä usein elokuvan henkilöiden eleet ja piirteet kärjistyvät todellisuutta enemmän.

Kuten aikaisemmin jo todettiin, niin jokainen dokumentaristi joutuu itse pohtimaan omat rajansa ja kysymään itseltään tarvittavat kysymykset. Eettisiä kysymyksiä nouseekin paljon dokumentaristin suhteessa kuvattavaan. Kuinka läheinen suhteen pitäisi olla? Mitä dokumentaristin tulisi kertoa ja mitä ei? Nichols (2001, 9) kysyy, pitäisikö dokumentaristin esimerkiksi paljastaa kuvattavalle, että tämä saattaa joutua naurunalaiseksi tai moni katsoja saattaa arvostella negatiivisesti hänen toimiaan? Olisiko Michael Mooren pitänyt kertoa Flintin asukkaille, kun hän teki elokuvaansa *Roger and Me* (1989), että he saattavat näyttää elokuvassa naurettavilta, jotta General Motors –yhtiö saataisiin näyttämään vieläkin pahemmalta?

6.1.1 Kuvattavan valinta

Dokumentaristin suhde kuvattavaansa alkaa päähenkilön etsimisestä. Tekijällä on tietty ennako-oletus siitä, minkälaista kuvattavaa hän hakee ja mitkä ovat ne asiat, jotka hän haluaa kuvattavallaan olevan. Tietenkin jotkin seikat asettavat reunaehdot kuvattavalle – jos etsii palestiinalaispakolaista, samaa asiaa tuskin ajaa somalipakolainen – mutta kuinka tarkkaan ohjaajan on sopivaa hakea tietynlaista kuvattavaa? Kuinka pitkälle kuvattavan täytyy täyttää dokumentintekijän mielikuva?

John Websterin mielestä dokumentaristin pitäisi valita henkilönsä siten, että he sopivat elokuvan väitteeseen, siihen mitä tekijä haluaa elokuvallaan sanoa. Hän sanoo, että dokumentaristin on heijastettava aiheensa oman itsensä ja omien kokemustensa kautta. Jotta dokumentaristi pystyisi kertomaan omat ajatuksensa katsojalle, hänen tulee löytää sellaiset ihmiset, joiden kautta hän voi kertoa tarinansa. Sellaisia, jotka edustavat hänen aiheitaan. Eli kuvattavan elämän, motivaation ja kehityksen pitäisi tukea elokuvan teemaa. (Webster 1988, 168 & Webster 1995, 2.)

Websterin mukaan totuutta ei pystytä vangitsemaan dokumentissa jo siitä yksinkertaisesta syystä, että kamera ei pysty vangitsemaan kaikkea. Lisäksi jokaisella asialla on Websterin mielestä monta totuutta, joten yhden ihmisen tarina kertoo yhden totuuden, toisen ihmisen totuus antaa taas toisen näkökulman.

Webster perusteleeekin juuri näillä monilla vallitsevilla totuuksilla sitä, miksi dokumentaristin tulisi valita päähenkilöksi sellainen ihminen, jonka totuus tukee dokumentaristin omaa päämäärää. Vaihtoehdoksi Webster tarjoaa sitä, että päähenkilö sovitettaisiin elokuvan teemaan ohjauksen ja leikkauksen avulla. Mutta tällöin totuus vääristyisi ja olisi sama, jos palkkaisi näyttelijän tilalle. (Webster 1988, 168.)

Näin ollen voisi väittää, että dokumentaristi kertoo oikeastaan oman tarinansa, eikä suinkaan kuvattavan tarinaa. Voisi tulkita niin, että tekijän on helpompi saada viestinsä sanottua, jos päähenkilö on samoilla linjoilla heti alusta pitäen tekijän kanssa. Voisi myös kärjistää, että tällöinhän päähenkilö edustaa ainoastaan dokumentaristin ajatusmaailmaa, eikä dokumentaristin tarvitse kyseenalaistaa omaa maailmankuvaansa tai arvojansa. Näin dokumentaristi voi säilyttää oman ennako-oletuksensa, eikä dokumentin päähenkilöllä ole muuta virkaa kuin todistaa tämä ennako-oletus oikeaksi.

Tätä Webster tuskin kuitenkaan tarkoittaa. Pikemminkin, että dokumentaristilla on jokin ajatus, jonka hän haluaa tuoda esiin ja hän tarvitsee siihen oikeanlaisen henkilön. Eikä se tarkoita suinkaan sitä, että tekijä etsii henkilön, joka vastaa hänen omia mielipiteitään, vaan jonka elämä ja jokapäiväiset askareet pystyisivät kertomaan tarinan mahdollisimman hyvin. Websterin mielestä päähenkilön tulee olla myös aktiivinen hahmo, sillä siten hän on mukana prosessissa ja näyttää kehitystä tarinassa. (Webster 1988, 168.)

Webster tiivistää, että dokumentaristin tulee paneutua kuvattavansa elämään, ymmärrettävä hänen ajatusmaailmaansa ja saatava hänen luottamuksensa. Tämä tapahtuu hänen mukaansa elämällä heidän elämäänsä hetken ajan. Tällä hän tarkoittaa sitä, että ennen käsikirjoitusvaihetta hän viettää mahdollisimman paljon aikaa kuvattavansa seurassa. Webster painottaa, että tekeminen ei voi olla kuvattavien yksipuolista antamista, sillä dokumentaristin on annettava myös itsestään saadakseen vastineeksi jotakin tähdellistä. Tästä syntyy Websterin mielestä prosessi, jonka aikana dokumentaristin elämä on sidottu kuvattaviensa elämään. (Webster 1995, 2.)

6.1.2 Dokumentaristin arvot

Koska jokaisen dokumentaristin täytyy itse luoda oma ammattietiikkansa, on mielenkiintoista tietää, minkälaisia eettisiä punaisia lankoja dokumentaristit ovat itselleen luoneet. Tarkastelun kohteena olevan *Isolinnankadun* ohjaajien itselleen asettamista eettisistä pelisäännöistä nousi esille selvimmin heidän tarpeensa olla vastuussa kuvattavastaan. Kantavina ajatuksina olivat kolme teemaa: oikeudenmukaisuus, toisen kunnioittaminen ja se, ettei ketään saa loukata tai vahingoittaa.

Seuraavassa eettisiä periaatteitaan pohtivat *Isolinnankadun* ohjaajat Yrjö Räikkälä (ohjasi tarinan kumikorjaamon omistajapariskunnasta), Waldemar Dziok (ohjasi tarinan karaokeisännästä Janista), Erkki Kuisma (ohjasi tarinan liikemiehestä Ilkasta), Eija Hammarberg (ohjasi tarinan lasinpesijästä Eskosta), Pekka Kallionpää (ohjasi tarinat Timo Savusen kanssa kirkon suntiosta Matti Bergiuksesta ja Savipajan omistajasta), Anja Ahola (ohjasi tarinat eläkeläisestä Aunesta ja venäläispojasta Mishasta), Jyrki Toivanen (ohjasi tarinan lastaan odottavasta Sannasta) sekä päädramaturgi John Webster (ohjasi tarinan kehitysvammaisryhmästä Mauri Kentästä). *Isolinnankadun* ohjaajien lisäksi tarkastellaan muiden suomalaisten ja ulkomaalaisten dokumentaristien ja teoreetikkojen ajatuksia dokumenttielokuvan etiikasta.

Isolinnankadun ohjaajan Pekka Kallionpään mielestä yleisesti hyvä eettinen pohja tekemiselle on vastuunkanto oikeudenmukaisista ja selvistä pelisäännöistä. Hänen mukaansa eettisyys on osaltaan myös inhimillisyyttä – ei pelkää sääntöjen noudattamista. Kallionpää tuo esille tekijän ja kuvattavan hieman ongelmallisen suhteen sanoen, että päähenkilö oppii yleensä luottamaan ohjaajaan prosessin aikana, jolloin hän saattaa paljastaa itsestään jotain sellaista, mistä hän ei ole edes välttämättä tietoinen. Dokumenttielokuvassa esiin tuleva asia saattaa vaikeuttaa kuvattavan elämää turhaan, eikä hän välttämättä täydessä ymmärryksessä olisi tuonut tätä ilmi. Tämän vuoksi Kallionpään mielestä päähenkilö on tehtävä tietoiseksi omista oikeuksistaan ja mahdollisuuksistaan. Eettinen täytyy olla Kallionpään mukaan aktiivisesti, eikä vain passiivisesti toimia niin kuin on oikein.

Hän toteaa, että ellei tiedä oikeuksistaan, niin tuskinpa niitä myöskään perää.
(Kallionpää 12.5.2003.)

Dokumentaristi Marja Pensala (1999, 11) sanoo moraalista: ”*Kaikki hyvin, kunhan ei vahingoita ketään*” ja näiltä osin *Isolinnankadun* ohjaajien Yrjö Räikkälän, Eija Hammarbergin, Pekka Kallionpään ja Anja Aholan eettiset ohjenuorat ovat samoilla linjoilla. Kaikille on tärkeää se, etteivät he toimisivat siten, että heidän tekonsa aiheuttaisi vääryyttä tai kärsimystä toiselle osapuolelle. Yrjö Räikkälä lisää, että hän ei kuvaa ketään niin, että henkilö loukkaantuisi, ellei henkilö ole ansainnut kriittistä käsittelyä. ”*En kuvaa esimerkiksi ketään sammuneena, koska se on ’hauskaa’. En aseta asioita osoittamaan jotain toista totuutta, ellei se ole todella perusteltua.*” (Räikkälä 20.5.2003.)

Isolinnankadun ohjaaja Eija Hammarberg pyrkii siihen, että dokumenttielokuvan jälkeenkin siinä esiintyvät henkilöt voivat kulkea pystypäin (Hammarberg 17.9.2003). *Isolinnankadun* ohjaaja Erkki Kuisman mielestä etiikka on siveellisyyttä ja sivistyneisyyttä. Dokumenttielokuvassa Kuisma sanoo sen olevan sitä, mitä päähenkilöstä voi näyttää häntä mollaamatta. (Kuisma 21.5.2003.)

Pekka Kallionpää kiteyttää eettiset pelisääntönsä seuraavasti: ”*Toisen tarkoituksen mukainen vahingoittaminen ja saattaminen huonoon valoon ei kuulu meikäläisen toimenkuvaan.*” (Kallionpää 12.5.2003.) Tarkoituksella harva meistä haluaa ketään satuttaa. Anja Aholan eettinen ohjenuora on samansuuntainen: ”*Voit tehdä mitä vain, kunhan et vahingoita toisia.*” Hän kuitenkin myöntää, että aina ei onnistu olemaan vahingoittamatta, mutta ainakin hän pyrkii siihen. Ahola sanoo, ettei tee koskaan vastoin päähenkilön tahtoa. Hän sanoo, että päähenkilö on loppujen lopuksi hänen pomonsa, joka määrää pelisäännöt. ”*Minä ohjailen, mutta lopullinen myöntyminen tai kieltäytyminen on päähenkilöni vallassa.*”

Elämän alun ja lopun kuvaaminen on asia, joka ylittää Aholan eettisen rajan ja syntymää ja kuolemaa hän kieltäytyy jyrkästi kuvaamasta. (Ahola 1.10.2003.) Kuoleman kuvaamisen on tuominnut myös ranskalainen elokuvateoreetikko André Bazin. Hän perustelee, että ihminen voi kuolla vain kerran ja kuoleman kuvaaminen ja tällä tavalla kuoleman toistaminen on säädytöntä. Kuva voi hänen

mukaansa esittää vain kuolevaa tai ruumista, muttei niiden välistä tavoittamatonta hetkeä. (Bazin 1990, 239.)

Bazin esittää esimerkkinä nauhalle tallennetun teloituksen. Vuonna 1949 uutiskatsauksessa ihmiset pääsivät seuraamaan Shanghaissa tapahtunutta julkista teloitusta. Jokaisessa televisiossa nähtävässä ”näytöksessä” samat ihmiset olivat ensin elossa ja sitten aina uudestaan sama luoti osui heidän niskaansa.

Kohtauksessa oli mukana kerta toisensa jälkeen sama poliisi, joka joutui ampumaan kahteen kertaan, kun ei saanut pistooliaan toimimaan. Bazin kuvailee katselukokemustaan järkyttäväksi, ei niinkään tilanteen objektiivisen kauheuden takia kuin ontologisen säädttömyyden takia. Bazin kritisoi, että tämän kohtauksen ansiosta voidaan häväistä ja toistaa ainoa omaisuutemme, jota ei voi sitoa ajallisesti. Hän kritisoi, ettei elokuvan kuolemalla ole sielunmessua, vaan se on ikuista elokuvan jälleekuolemaan, eikä tätä ennen tunnettu kuin ruumiin tai haudan häpäisy. (Bazin 1990, 239-240.)

Ohjaajien mielipiteistä nousi vahvimmin esille se teema, ettei ketään saa loukata. Yrjö Räikkälän mielestä henkilö kuitenkin saattaa ansaita kriittisen käsittelyn. On dokumentaristin vallassa päättää, kuka ansaitsee kriittisen käsittelyn. Michael Moore katsoi, että Yhdysvaltojen kansallisen aseyhdistyksen puheenjohtaja Charlton Heston ansaitsi kriittisen käsittelyn Mooren dokumenttielokuvassa *Bowling for Columbine* (2002). Dokumentissaan Moore kritisoi Hestonia ja haastattelutilanteessakin tulitti häntä kiivaasti syytöksillä saattaen hänet katsojien silmissä huonoon valoon.

6.1.3 Ihanteellinen kuvattava

John Webster määritteli aiemmin, että kuvattavan tulisi olla sellainen, joka sopii tekijän näkökulmaan aiheestaan. Millainen on sitten ihanteellinen kuvattava? *Isolinnankadun* ohjaajien mielestä ihanteellisen suhteen peruspilareita ovat luottamus, rehellisyys ja ymmärtäminen.

Waldemar Dziokin mielestä aito kiinnostus on hyvän suhteen alku (Dziok 19.9.2003). Erkki Kuisma ja Pekka Kallionpää painottavat luottamuksellisuutta.

Kallionpää lisää, että ellei suhde ole luottamuksellinen, ei materiaalistakaan voi tulla hyvää. Hänen mielestä ohjaajan tulee antaa (ainakin näennäinen) hyväksyntä päähenkilönsä tekemisille. Hän katsoo, että ohjaajan tulee päästä kohteensa kanssa samalle aaltopituudelle ja ymmärtää, miksi kohde tekee asiat niin kuin hän tekee. Ideaalinen päähenkilö on Kallionpään mielestä ulospäinsuuntautunut, jolloin hän myös ehdottelee kuvattavia tilanteita. (Kallionpää 12.5.2003 & Kuisma 21.5.2003.) Anja Aholan tiivistää asian hyvin: ”*ihanteellinen suhde on sellainen, että me oikeasti tykkäämme toisistamme. Olisi vaikeaa tehdä leffaa kusipäästä*” (Ahola 1.10.2003.)

Kaikki tekijät ovat pitkälle samoilla jäljillä. John Webster painottaa, että tekijän kannalta on tärkeää, että on sellainen päähenkilö josta välittää. Hän näkee, että tähän on montakin käytännön syytä, mutta tärkeimpiä on se, että dokumenttielokuva - jota voidaan tehdä parikin vuotta - on ajan tuhlausta, jos ei välitä henkilöstään tai aiheestaan. Websterin mielestä välittäminen näkyy lopputuloksesta. Webster pitää myös luottamusta tärkeänä ja että päähenkilö tietää mihin on ryhtymässä, tietää millainen elokuva siitä on tulossa ja pitää projektia tärkeänä. (Webster 29.4.2003.)

Eija Hammarberg sen sijaan kritisoi ajattelutapaa, että päähenkilöä pitää rakastaa. Hän toteaa, tämän riippuu siitä kuka on päähenkilö. Hammarbergin mielestä liiallinen tuttavuus voi jopa olla ongelma. Näin hän koki ainakin *Isolinnankadun* päähenkilönsä Eskon kohdalla, sillä Eskolla ei ollut kiinnostusta kuunnella tai totella tuttua ja itseään nuorempaa naista. Muun muassa Esko ei välttämättä ilmestynytkään kuvauspaikalle sovittuna ajankohtana. Näin Hammarbergiltä puuttui auktoriteetti Eskon suhteen, joka johtui pitkälti siitä, että heidän suhteensa oli tuttavallinen jo entuudestaan. (Hammarberg 17.9.2003.)

Kuten Hammarberg, niin moni *Isolinnankadun* ohjaajista tunsivat kuvattavansa jo etukäteen. Kaikki myös kuvailevat suhdettaan kuvattaviinsa hyväksi. Waldemar Dziok kertoo suhteensa päähenkilöönsä Janiin jatkuneen myös kuvauksien jälkeen ja Erkki Kuisma kuvailee suhteen olleen kuvattavaansa Iikkaan sopivasti läheinen ja luottamuksellinen, juuri sellainen kuin hänen mielipiteensä ihanteellisesta kuvattavasta on. (Dziok 19.9.2003 & Kuisma 21.5.2003.)

Myös Pekka Kallionpäälle ja hänen päähenkilöidensä välille syntyi molemminpuolinen luottamus. Jyrki Toivanen painottaa päähenkilön ihanteelliseksi suhteeksi avoimuutta. Juuri tällaiseksi hän kuvailee suhteensa Sannaan. Ohjaajat painottavat avoimuutta, luottamusta ja rehellisyyttä suhteessa kuvattavaan . Mutta kuinka avoin kuvattavan ja ohjaajan suhteen pitäisi olla? Voiko kaiken paljastaa ja mitä vaaroja liiallisesta läheisyydestä on?

Vaikka Anja Ahola painottaa luottamusta suhteessa kuvattavaansa hän kuitenkin lisää, ettei ole hyväksi keskustella liian syvällisesti tarkoitusperistä tai näyttää käsikirjoitusta kuvattavalle. ”*Ihanteellinen on olla läheinen, mutta riittävällä etäisyydellä.*” (Ahola 1.10.2003.)

Webster myöntää myös, että ohjaajan ja kuvattavan suhde ei koskaan voi olla täysin avoin, koska on asioita, joita ei voi päähenkilölle sanoa. Vaikka ennen kuvauksia ja niiden aikana Webster omien sanojensa mukaan pyrkii kertomaan mahdollisimman hyvin, mitä elokuvaa ollaan tekemässä ja miksi, hän myöntää, että kaikkea ei voi kertoa. Jos päähenkilölle kertoo suoraan, että haluaa näyttää hänestä juuri tällaisen puolen, niin seurauksena saattaa olla, että päähenkilö alkaa esittää ja värittää olemustaan miellyttääkseen tekijää. (Webster 29.4.2003.)

Anja Ahola kertoo, että hänen päähenkilönsä tulivat *Isolinnankadussa* hänelle erittäin läheisiksi ja hän on tavannut heitä kuvausten jälkeenkin. Näin on tapahtunut ennenkin muissa projekteissa. ”*Suhteemme olivat niin läheiset, että pystyimme puhumaan avoimesti asioista jo kuvausten aikana. Annoin heille myös jotain itsestäni, vaikka totuus on, että suhteemme on aina vähän toispuoleinen. Eli minä se kuuntelija ja ymmärtäjä ja he niitä kertojia ja ymmärrettäviä.*” (Ahola, 1.10.2003.)

Kuten Ahola myöntää, niin kuvattavan ja ohjaajan suhde on tyypillisesti toispuoleinen. Vaikka Ahola antaisikin jotakin itsestään kuvattavalle, on kuitenkin eri asia se, että Aholan kertoma asia pysyy vain kuvattavan tiedossa, kun taas kuvattavan asiat näytetään kansallisella televisiokanavalla.

Kuten Kallionpää totesi, niin kuvattava saattaa oppia luottamaan niin paljon ohjaajaan, että paljastaa itsestään asioita tiedostamattaan. On vaara, että hän saattaa todellakin kohdella ohjaajaa kuin ystäväänsä, ymmärtämättä seurauksia. Ohjaajat eivät turhaan painottaneet sitä, että kuvattavalle on kerrottava mahdollisimman kattavasti dokumentin päämäärästä ja miksi tekijä haluaa tehdä dokumentin juuri hänestä.

6.1.4 Ristiriidat kuvattavien kanssa

Ohjaajien mukaan ristiriitoja ei päähenkilöiden ja ohjaajien välille pahemmin syntynyt *Isolinnankadun* kuvauksissa. Hankaluuksia aiheutti lähinnä se, että useat ohjaajat tunsivat päähenkilönsä jo entuudestaan. Kuten jo aiemmin tuli ilmi, niin juuri tämä aiheutti Eija Hammarbergille ongelmia. Hammarberg kertoi tilanteesta: ”*Esko uskoi kuvaajaa, mutta ei minua.*” Hammarberg ratkaisi asian niin, että antoi kuvaajan ja Eskon työskennellä yhdessä. (Hammarberg 17.9.2003.)

Myös Erkki Kuisma myöntää hankaluuksia tulleen siitä, että hän tunsi päähenkilönsä hyvin jo ennestään. ”*Olin pakotettu laittamaan välillä kuvaajani ’eturintamaan’ saadakseni tiettyihin asioihin tuoretta näkökulmaa. Kuvaajani toimi siis eräällä tavalla ’haastattelijana’.*” (Kuisma 21.5.2003.)

Anja Aholan kohdalla ristiriitaa aiheutti mustasukkaisuus, joka on hänen mukaansa usein tapahtuva ilmiö. Mustasukkaisuudella Ahola tarkoittaa sitä, että päähenkilöt tottuvat ohjaajan jakamattomaan huomioon ja jos yllättäen dokumentintekijä kiinnittääkin huomiota toisaalle, kuvattavat saattavat käydä mustasukkaisiksi. Ahola ratkaisi tilanteet puhumalla, kertomalla rehellisesti, miksi hän on kiinnostunut päähenkilöistään ja miksi välillä toisistakin ihmisistä. (Ahola, 1.10.2003.)

Ihmisellä on yleensä taipumus olla otettu hänelle annetusta huomiosta. Dokumenttielokuvaa tehdessä aluksi kuvattavasta saattaa tuntua kiusalliselta olla huomion keskipisteenä, mutta kuten Aholakin sanoi, siihen tottuu. Voisikin kuvitella, että dokumenttielokuvia ei syntyisi ilman ihmisten tarvetta tuntea olevansa tärkeä. Moni on varmasti imarreltu siitä, että ohjaaja tuntee, että juuri

hänellä on tärkeää kerrottavaa. Sen tähden on myös tärkeää, että ohjaaja tekee selväksi kuvattavalleen sen, että dokumentissa oleminen ei välttämättä merkitse ainoastaan hyvien puolien näyttämistä.

Jokaisessa asiassa kuvattavan ja dokumentintekijän välillä ei löydy yhteistä säveltä. Mitä jos ohjaaja haluaa yhtä ja kuvattava toista? Mitä jos päähenkilö ei suostukaan tekemään asioita, jotka olisivat dokumenttielokuvan juonen kannalta erittäin tärkeitä?

Isolinnankadun ohjaajista Yrjö Räikkälällä ei ainakaan hänen omien sanojensa mukaan tullut sellaisia tilanteita eteen, jolloin päähenkilö olisi sanonut, ettei suostu tekemään jotakin Räikkälän pyytämää asiaa kameran edessä. Myös Pekka Kallionpää ja Timo Savunen saivat kuvata kaiken, mitä halusivat päähenkilöiden osalta. Pekka Kallionpää ja Timo Savunen jättivät yhden kastetilaisuuden papin pyynnöstä kuvaamatta. Muuten he olivat kaikissa suunnitelluissa tilaisuuksissa mukana. (Kallionpää 12.5.2003.)

Waldemar Dziokin päähenkilö Jani sen sijaan ei suostunut tappelemaan työpaikastaan työnantajansa kanssa. Dziok ratkaisi asian siten, että kohtaaminen tapahtui eri olosuhteissa, kun päähenkilö kasvoi siihen. (Dziok 19.9.2003.) Harva meistä uskaltaa nousta vastustamaan omaa työnantajaansa, saati sitten kameran edessä. On ymmärrettävää, ettei kuvattava halua näyttää itseään tilanteessa, joka tekee hänet haavoittuvaiseksi, saattaa hänet noloon tilanteeseen tai joka on jollain tavoin liian intiimi.

Anja Aholan tarinan Aune tunsikin, että vähissä vaatteissa oleminen oli liian intiimiä, eikä hän suostunut riisuutumaan yöpukuun kameran edessä. Myös tekohampaiden ottaminen suusta oli Aunelle kiellettyjen asioiden listalla. Omien hampaiden menettäminen on jo sinällään iso asia, joka kiistämättä näyttää vanhuuden ja haurauden. Se ei välttämättä ole asia, jonka haluaa koko kansan kanssa jakaa. Aunen tarinaan liittyvä Reijo ei taas suostunut näyttämään naisystävänsä, joka oli Reijoon ihastunut (mutta Reijo ei ollut häneen). Aholan toisen tarinan päähenkilön Mishan nuoren miehen egolle kotityöt olivat liian kova pala, eikä hän suostunut

tekemään ruokaa tai pesemään pyykkiä. Hän ei myöskään halunnut näyttäytyä äitinsä tai isoäitinsä seurassa. (Ahola 1.10.2003.)

Ahola ratkaisi ongelmat kompromisseilla, taivuttelulla tai jättämällä asian kokonaan kuvaamatta. Aunen ei tarvinnut riisuutua tai ottaa tekohampaita suustaan, vaan hän meni sängylle loikoilemaan vaatteet päällä. Aholan mielestä vanhuus näkyy Aunessa muutenkin – esimerkiksi käsissä, kasvoissa. Reijon suhteen Ahola tuli siihen tulokseen, että oli itse asiassa tehokkaampaa tarinan kannalta, että Reijon ystävätärtä ei dokumenttielokuvassa näytetty. Aune ja Reijo tosin viittasivat häneen useaan otteeseen, kamerankin edessä, joka riitti Aholalle. Mishaa Ahola taivutteli sanoen, kuinka hienoa naisista ja tytöistä on nähdä nuoren miehen kokkaavan ja hoitavan kotiaskareita ja oleskelevan mummun ja äidin seurassa. Hän vannoi, että sellainen jätkä vasta on ”tosi jätkä”, joka pystyy näyttämään pehmeänkin puolensa. (Ahola 1.10.2003.)

Kuinka pitkälle ohjaajat saivat taivuteltua kuvattavansa? Waldemar Dziokin arvioi, että hänen kantansa piti 70 prosenttia ja kuvattavan kanta 30 prosenttia (Dziok 19.9.2003). Erkki Kuisman päähenkilö oli ehdoton liikesalaisuuksien ja nuoruuden hulivilyiden tiimoilta, mutta muuten Kuisma sai haluamansa (Kuisma 21.5.2003). Ristiriitatilanteissa päähenkilön kanta voitti Eija Hammarbergin kannan (Hammarberg 17.9.2003). Pekka Kallionpää kuunteli päähenkilöään ja eli tilanteen mukaan (Kallionpää, 12.5.2003).

Anja Aholan ja hänen päähenkilöidensä kannat pitivät 50-50. ”*En lannistu, mutten yritä epätoivoisestikaan.*” Ahola ei usko ensimmäiseen ei-sanaan - jota päähenkilöt hänen mukaansa sanovat usein - koska se olisi hänen mielestään tyhmää, mutta hän sanoo uskovansa jo kolmanteen tai neljänteen. ”*Uskon kun ei sanotaan niin, ettei se jätä mitään arvailujen varaan.*” Ahola sanoi jo aiemmin, ettei tee koskaan vastoin päähenkilön tahtoa. ”*Minä ohjailen, mutta lopullinen myöntyminen tai kieltäytyminen on päähenkilöni vallassa.*” (Ahola 1.10.2003.) Jyrki Toivanen kertoo, että hän kunnioitti päähenkilön kantaa 99 prosenttia ajasta (Toivanen 4.11.2003).

Vaikka Dziok sai päähenkilönsä Janin aikaa myötä sopeutumaan Janille vaikean ja kiusallisen kohtauksen kuvaamiseen, niin tarkoittaako se, että vastuun taakka poistuisi ohjaajan harteilta? Websterin (1995, 24) mukaan päähenkilön suostumus dokumenttielokuvaan tai tiettyihin kohtauksiin ei toimi dokumentintekijän synninpäästönä. Hän perustelee, että useimmat ihmiset ovat kykenemättömiä ymmärtämään kaikkia niitä seurauksia, joita hänen elämänsä julkinen paljastaminen televisiossa voi tuoda. Websterin mielestä tekijän on kannettava merkittävä osa vastuusta.

6.1.5 Ohjaajan eettinen vastuu kuvattavalle

Nichols kysyi aiemmin muun muassa sitä, missä määrin dokumentaristin pitäisi tuntea vastuuta siitä, kuinka elokuva tulee vaikuttamaan kuvattavan elämään (Nichols 2001, 6). Kysyttäessä *Isolinnankadun* ohjaajilta, ova tko he törmänneet aiemmin eettisiin ongelmiin tehdessään dokumenttielokuvaa, miltei kaikki kertoivat pohtineensa juuri kysymystä vastuustaan kuvattavalle. Vastauksissa tuli vahvasti esiin ohjaajien huoli siitä, miten heidän dokumenttinsa tulee vaikuttamaan kuvattavien elämään.

Eija Hammarberg työsti *Isolinnankatua* tehdessään myös toista dokumenttielokuvaa, joka kertoo pelihimosta. Keskeisenä henkilönä on Hammarbergin oma isä. Hammarberg pohti sitä, tekeekö hän oikeutta vai vääryyttä ennen kaikkea isälleen, kun hän aikoo paljastaa asioita, joista hänen elässään vaiettiin (isänsä pelaaminen). Samoin hän mietti sitä, miten ihmiset sen jälkeen suhtautuvat siinä esiintyviin henkilöihin heidän tuodessaan ilmi oman pelaamisensa. (Hammarberg 17.9.2003.)

Samoin myös Waldemar Dziok on pohtinut sitä, miten hänen tuotoksensa vaikuttaa päähenkilön elämään. Eettisiä ongelmia ovat tuoneet sellaiset kohtaukset, jotka olisivat dokumentin kannalta erittäin hedelmällisiä, mutta jotka voisivat kuitenkin vahingoittaa päähenkilöä hänen ympäristössään. Dziok kertoo eettisiä ongelmia myös aiheuttaneen, kun esimerkiksi tilaustyössä totuus on valmiiksi rajoitettu tai valikoitu. (Dziok 19.9.2003.) Erkki Kuisma on puolestaan pohtinut jonkin syvällisesti päähenkilöä paljastavan kohtauksen käyttöä lopullisessa elokuvassa.

Hän on miettinyt myös sitä, kuinka paljon hän voi paljastaa päähenkilölle siitä tiedosta, jonka hän on tämän tietämättä taustatyönä tutkinut tämän menneisyydestä. (Kuisma, 21.5.2003.)

Anja Ahola kertoo joutuvansa jatkuvasti pohtimaan, miten hänen kuvaus- ja kohtausvalintansa vaikuttavat päähenkilöiden elämään dokumenttielokuvan valmistuttua. *”Kun ihminen antaa jotain itsestään kaiken kansan nähtäväksi, kysymys ei ole pikku asioista. Koen tästä asiasta välillä suurta huolta ja pyrimme keskustelemaan rehellisesti päähenkilöideni kanssa”*. (Ahola 1.10.2003.)

Esimerkkinä Ahola kertoo eräästä dokumenttielokuvastaan, jossa hän käytti kohtausta, jossa neljä naista nautti runsaasti alkoholia ja lauloivat lauluja. Hän näytti raakaleikkausversion yhdelle naisista, joka ammatiltaan sattui olemaan päihdetyöntekijä. *”Hän olisi joutunut kohtaamaan työssään rutkasti vaikeuksia, mikäli olisin jättänyt kohtauksen sellaiseksi kuin se oli raakaleikkauksessa. Näin ollen leikkasin kohtauksen uusiksi, niin ettei tästä naisesta huomaa ainakaan liian huomattavia humaltumisen merkkejä.”* (Ahola 1.10.2003.)

Websterin mielestä ei ole mitään virkaa käyttää sellaista kohtausta, joka vahingoittaa henkilön elämää enemmän kuin mitä tuo syvyyttä elokuvaan. Toisaalta, totuuden mukainen kuva ihmisestä tarkoittaa kuitenkin sitä, että ihmisestä tulee näyttää myös heikkouksia. Webster myöntää, että voi olla vaikeaa, kun kuvattavat oppii tuntemaan prosessin aikana. Usein myös on niin, että vaikka tekijä kokee heikkojen puolien näyttämisen tärkeäksi, niin henkilö itse ei halua heikkojen puoliensa näkyvän. (Webster 29.4.2003.)

Websterin toteamuksesta löytää yhteyden jälleen myös journalistin ohjeisiin. Journalistin ohjeissa sanotaan, ettei yksityiselämään kuuluvia, asianomaiselle tai hänen lähiomaisilleen haitallisia seikkoja pidä julkaista, ellei niillä ole yleistä merkitystä. (Journalistiliitto 1988.) Toinen asia on, mikä mielletään yleiseksi merkitykseksi. Dokumenttielokuvassa tekijä itse päättää mikä on tarpeeksi tärkeitä. Websterin mittarina on vahingon määrä verrattuna asian elokuvalliseen merkittävyyteen.

Ohjaajat itse kukin ovat painottaneet rehellisyyttä ja avoimuutta dokumentintekijän ja kuvattavan välillä. Joka tilanteeseen tämä ei kuitenkaan päde. John Websterin dokumenttielokuvassa *Tissit ja Tango* (1994) oli sivuhenkilöinä ihmisiä, joita Webster itse piti täysin roistoina. ”*Ja eihän niille voinut sanoa, että minun mielestä olette täysin roistoja ja aion näyttää sen tässä elokuvassa.*” (Webster 29.4.2003.) *Tissit ja Tango* kertoo virolaisesta tanssikoulusta, joka houkuttelee tyttöjä tanssimaan ja näille paljastuu vasta kun on liian myöhäistä, että kyse onkin strippauksesta. Mukana tässä on myös suomalainen ohjelmatoimisto.

Webster kuvailee, että elokuvan tekeminen muuttuu todella vaikeaksi, kun ei voi syystä tai toisesta olla rehellinen kuvattavilleen. Omien sanojensa mukaan *Tissit ja Tango* –dokumenttielokuvan kuvauksissa hän joutui olemaan ”*taloudellinen totuuden kanssa*”, eli hän ei antanut kovinkaan avointa kuvaa siitä mitä oli tekemässä. (Webster 29.4.2003.) ”*Onhan se tuntunut tosi paskamaiselta tehdä niin, mutta silloin on ollut tekemässä sellaisesta aiheesta, että ei ole ollut vaihtoehtoa... Välitin aiheesta ja tytöistä. Suomessa nämä tytöt leimattiin prostituoiduiksi lehdistöä myöten. Kun vähänkin tutustuin, niin 98 prosenttia tytöistä oli tullut suoraan koulun penkiltä. Viro oli vapautunut, eikä heillä ollut aavistustakaan siitä kuinka muu maailma saattaa huijata ja käyttää hyväkseen.*” Webster halusi tuoda tämän esille ja myös sen prosessin kuinka tytöt pikkuhiljaa huijattiin mukaan toimintaan.

Vaikka Webster ei itse pitänyt kuvaamistaan ohjelmatoimiston henkilöistä, niin hänen piti luoda myös heihin luottamuksellinen suhde. (Webster 29.4.2003.) Webster kuvailee, että ohjelmatoimiston kaksi työntekijää olivat hänen kohdallaan ensimmäiset kuvattavat, joita kohtaan hän ei tuntenut hitustakaan sympatiaa. Webster kertoo, että hän joutui useaan otteeseen moraalisten ongelmien eteen ja hän joutui kyseenalaistamaan motiivejaan ja oikeuttaan tuomita muita. (Webster 1995, 6.)

Journalistin ohjeet ottavat kantaa tämän kaltaisiin tapauksiin. Ohjeissa sanotaan, että ”*tiedot on hankittava avoimesti ja rehellisin keinoin. Poikkeuksellisia menetelmiä voi käyttää vain, jos yleisesti merkittäviä tietoja ei normaalikeinoin voi saada.*” (Journalistiliitto 1988.) On selvää, että ohjelmatoimiston työntekijät eivät

olisi koskaan antaneet lupaa kuvauksiin, jos Webster olisi kertonut avoimesti ja rehellisesti siitä mihin hän pyrkii. Hän kuitenkin tunsi, että asian julkituominen oli tärkeämpää kuin rehellisyys ohjelmatoimistoa kohtaan. Hän kuitenkin kertoi tarinan päähenkilölle, eli virolaistytölle, mistä dokumenttielokuvassa oli oikein kyse.

Kuinka dokumentintekijät sitten perustelevat valintansa – suuntaan tai toiseen? Kuinka he punnitsevat sen, tekivätkö he oikein vai väärin? Kuinka he perustelevat valintansa itselleen? Kuinka Eija Hammarberg päättää tekeekö hän oikeutta isälleen ja kuinka paljon hänen Aholan, Kuisman tai Dziokin pitäisi ottaa huomioon sitä, miten paljon hallaa elokuvan paljastukset kohteelleen tekevät? Millaisiin johtopäätöksiin he päätyivät pohdinnoissaan? Onko heillä mittaria siitä, milloin raja tuli ylitetyksi?

Waldemar Dziok kertoo pyrkivänsä ennen kaikkea siihen, ystävyys säilyisi vielä tekojen jälkeen – vaikka kuvattavan kannalta ikävämmätkin kohtauksen olisi käytetty dokumentissa (Dziok 19.9.2003). Erkki Kuisma taas pyrkii johdattelemaan päähenkilöä kertomaan itse niistä asioista, jotka hän on penkonut kuvattavan tietämättä. Hän pyrkii myös saamaan päähenkilön hyväksynnän syvällisesti paljastavan kohtauksen käytöstä. (Kuisma, 21.5.2003.) Eija Hammarberg puolustautuu sillä, että hänen mielestään maailmassa tuodaan julki paljon pahempiakin asioita (kuin pelihimo) ja hän sanoo, ettei hänen kantansa ole kuitenkaan tuomitseva (Hammarberg 17.9.2003).

Pekka Kallionpää pohtii, että asioita voi käsitellä monella tavalla. ”*On mahdollisuus lyödä lyötyä tai keskittyä yleisempiin ongelmiin. Yleisen pointin todistamiseen ei välttämättä tarvita yksityisiä marttyyreja. Vähäinen yhteiskunnallinen hyöty vs. suuri yksityinen haitta.*” Kallionpään mielestä päähenkilölle on selvitetävä hänen oikeutensa ja mahdollisuutensa, koska hän ei välttämättä itse ole niistä tietoinen. (Kallionpää 12.5.2003.)

Anja Ahola on tullut siihen johtopäätökseen, että hänen tulee olla päähenkilöilleen rehellinen tarkoituksiperissään. Mikäli mahdollista, hän haluaa näyttää kuvattaville raakaleikkausversion ja hyväksyttää sen ennen lopullista leikkausta.

Kuvaustilanteessa hän selittää suurpiirteisesti, miksi haluaa kuvata juuri kyseisen kohtauksen. ”*Ja tietysti kuvausten edetessä käymme läpi lukuisia mielenkiintoisia ja avoimia keskusteluja meidän keskinäisestä suhteesta ja siitä, minkälaisen elokuvan minä tai päähenkilöni haluaa tehdä – teemmehän elokuvaa yhteistyössä.*” (Ahola, 1.10.2003.)

Isolinnankadussa dokumentaristit kertovat joutuneensa eettisten kysymysten eteen, paitsi Yrjö Räikkälä. Jokainen kohtasi hyvin erilaisia ongelmia. Hammarberg joutui pohtimaan kuvattavansa olemusta, Kuisma lauseen irrottamista kokonaisuudesta, Jyrki Toivaselle eettistä pohdintaa aiheutti se, kuinka paljon hän voi ohjata tapahtumia ja kuvaajansa toimintaa omien mieltymystensä mukaisiksi. Yhteistä ohjaajien kohtaamilla ongelmilla on se, että ne kaikki ilmentyvät heidän suhteessaan kuvattavaan.

Waldemar Dziokille aiheutti päänvaivaa se, mitä näytetään ja mitä ei. Hän tuli tulokseen, että tietyistä kohtauksista tehdään kauppaa. ”*Jotkut kohtaukset poistetaan päämiehen pyynnöstä ja jotkut tehdään, jos ohjaajan perustelu voittaa päämiehen epäilyt.*” (Dziok, 19.9.2003.) On varmasti turhauttavaa, jos kuvattava kieltääkin jonkun jo kuvatun pätkän käyttämisen. Kuitenkaan kuvattavan tahdon vastaisesti toimiminen ei ole varteenotettava vaihtoehto, jos toivoo yhteistyön toimivan jatkossakin. Vaihtoehdoksi jää näin kaupanteko.

Erkki Kuisma jäi *Isolinnankadussa* pohtimaan päähenkilön pojan sanomaa lausetta, jota hän halusi käyttää. ”*Yhden lauseen merkitys irrallisena lausahduksena pisti pohtimaan.*” Kuisma ratkaisi asian keskustelemalla asiasta päädramaturgin kanssa ja sitten hän vielä kysyi pojalta luvan kyseenomaisen otoksen käyttämiseen lopullisessa elokuvassa, ja sai suostumuksen. (Kuisma, 21.5.2003.)

Hammarberg joutui pohtimaan kuvattavansa olemusta. Kuvattava ilmestyi kuvauksiin humalassa ja muutaman kerran niin vahvassa humalatilassa, että ohjaaja mietti työskentelytilanteessa olisiko päihtyneelle päähenkilölle pitänyt sanoa suoraan, että joskus toiste. (Hammarberg 17.9.2003.) Tekijä olisi voinut muuttaa tarinansa päähenkilöä viinaan meneväksi hahmoksi, mutta se ei kuitenkaan olisi palvelut alkuperäistä ajatusta tarinasta. Olisiko ollut oikein kuvata päähenkilö

naukkailemassa taskumatista tai katoamassa välillä baariin? Olisiko ohjaajan pitänyt mennä tilanteeseen mukaan ja näyttää päähenkilöstä tämä toinenkin puoli? Kuvattava kuitenkin oli tietoinen kuvauksista ja hän olisi voinut olla tilanteessa selvin päin. Humaltunut kuvattava ei kuitenkaan palvellut dokumentin tarkoitusta, joten hänet pidettiin tarkkailijan roolissa, joka oli valinnut maineen ja mammonan sijaan rauhallisen ja yksinkertaisen elämäntyylin.

Pekka Kallionpää mietti *Isolinnankadussa* tilannetta, jossa piti kuvata ruumiin kuljetus. ”Mitä voimme näyttää, toisaalta mitä tulee näyttää. Ruumilta ei voi kysyä halukkuutta dokumenttiin. Myös omaisten suru ja tilanne jossa omaiset olisivat olleet paikalla, kun ruumista haetaan olisi mennyt yli.” Kallionpää esittää painokkaasti, että puolustuskyvyttömän etuja täytyy ajaa aktiivisesti. (Kallionpää 12.5.2003.)

Jyrki Toivaselle eettistä pohdintaa aiheutti se, kuinka paljon hän voi ohjata tapahtumia ja kuvaajansa toimintaa omien mieltymystensä mukaisiksi. Toivanen otti *Isolinnankadun* kuvauksissa toiminta-ajatukseksi, että hän pyrki vaikuttamaan ja ohjaamaan mahdollisimman vähän kuvattavaansa. Hän kuvailee sen olleen hyvin tuskallista, koska hän on lehtikuvaajana tottunut ohjaamaan tilannetta määrittelemiensä sisällöllisten ja visuaalisten tavoitteiden saavuttamiseksi (Toivanen 4.11.2003.)

John Webster toteaa, ettei hän *Isolinnankadun* suhteen törmännyt eettisiin ongelmiin. Hän myöntää kuitenkin sen, että hän joutui pohtimaan kuvattaviensa suhteen sitä, missä kulkee raja. Hänen kuvattavansa olivat kehitysvammaisia, joten Webster mietti, ovatko kuvattavat itse tietoisia siitä mitä he kertovat? Kuten Bacon ja von Trier toteavat, niin kuvattava ei voi oikeasti ymmärtää, missä määrin antaa oman elämänsä käytettäväksi. Tämä seikka korostuu, kun kuvataan kehitysvammaisia. Jos tekijän tulee tehdä kuvattava tietoiseksi siitä mitä ollaan tekemässä, niin kuinka tekijä voi taata, että kehitysvammaisen varmasti ymmärtää mihin on lähtenyt mukaan? Webster päätti luottaa siihen, että ryhmän kanssa vuosia työskennellyt vetäjä tietää missä sopivuuden raja kulkee ja hän viheltäisi pelin poikki, jos jotakin sopimatonta tapahtuisi. (Webster 29.4.2003.)

Kuten Webster aikaisemmin kuvaili, dokumentinteko on dokumentaristille kuin mahdollisuus sukeltaa jonkun toisen ihmisen maailmaan hetkeksi. Käsittelipä tekijä kuinka kipeää tai vaikeaa asiaa tahansa, niin hänellä on aina turvallisen etäisyyden päässä ranta. Hyvässä ja pahassa, dokumentaristi on ulkopuolinen.

Kuvattava saattaa sen sijaan nähdä asian toisin. Hän saattaa ajautua luottamaan ohjaajaan niin paljon, ettei hän loppujen lopuksi käsitä, että kaikki hänen kertomansa asiat saattavat päätyä kaiken kansan nähtäväksi. Tämän *Isolinnankadun* ohjaajat pyrkivät välttämään sillä, että päähenkilö tehdään tietoisiksi omista oikeuksistaan ja kuvattavalle kerrotaan mahdollisimman tarkasti mitä ollaan tekemässä ja miksi. Ohjaajat tuntuvat hyvin pitkälle luottavan rehellisyyteen, vaikka myöntävätkin, ettei kaikesta voi keskustella, eikä suhde ole aivan tasapuolinen.

6.2 Dokumentaristin suhde yleisöön

Nicholsin mukaan yksi katsojan pääoletuksista dokumenttia katsoessaan on se, että kaikki mitä tapahtuu kameran edessä ei ole kuvauksista huolimatta muuttanut totuutta. Katsojat olettavat, että asiat olisivat tapahtuneet, oli kamera paikan päällä tai ei. (Nichols 1991, 29.)

Oikeastaan voisi sanoa, että dokumenttielokuvalla on kolme tarinaa: dokumentaristin, katsojan ja kuvattavan. Nämä kaikki poikkeavat toisistaan. Niin dokumentaristi, katsoja ja kuvattava kokevat dokumentin varsin eri tavoin. Dokumentaristi tuntee materiaalin ja tietää mistä aineksista dokumentti on koottu, mitä jätetty pois. Kuvattava on tehnyt johtopäätökset itse dokumentin sisällöstä ja totuudesta, mutta on silti ulkopuolinen, eikä voi tietää mitä dokumentaristin päässä liikkuu. Katsojalle näytetään dokumentin teosta lopputulos. Katsoja ei tiedä mitä kulissien takana on tapahtunut ja monesti hänelle jää käsitys, ettei dokumenttiin olla puututtu millään tavalla. Katsoja olettaa tavallisesti, että dokumentaristi observoi, ei osallistu. Nicholsin mukaan katsoja mieltää, että dokumentin materiaali ja äänet tulevat yhteisestä historiallisesta maailmastamme, eikä dokumentin

aineksia ole tuotettu dokumenttia varten, kuten fiktiofilmeissä on tapana. (Nichols 2001, 35.)

Toisaalta, kuten John Webster totesi jo aiemmin, niin katsojan medialukutaito on kehittynyt ja katsoja pystyy seuraamaan yhä monimutkaisempia kuvioita. Kuitenkin, kun on kysymys dokumentista, niin yleisö odottaa automaattisesti dokumenttielokuvalta totuutta. Webster myöntää, että yleisö on valmis uskomaan tämän ennen kuin he ovat edes nähneet elokuvaa, koska nimike dokumenttielokuva kertoo ihmisille, että kyseessä on tarina elävästä elämästä. Toisaalta tämä uskomisalttius on dokumenttielokuvan vahvuus, mutta se myös tuo mukanaan dokumentaristille eettisen vastuun katsojille. (Webster 1988. 155.)

Dokumentaristin tulisi antaa katsojilleen vilpitön totuudellinen kuva tapahtumista tai ainakin parhaansa mukaan pyrkiä tähän. Katsojat saattavat odottaa dokumentaristilta objektiivisuutta. Hän ei tosin tähän kykene, vaikka kuinka yrittäisikin. Kuten edellä jo mainittiin, niin jo kameran päälle paneminen on subjektiivinen valinta, joten dokumentaristilta on turha odottaa objektiivisuutta. Kuten Henry Bacon osuvasti vertasi, niin objektiivisuus on kuin alati pakeneva horisontti. Jos subjekti - tässä tapauksessa dokumentaristi – yrittää saada kiinni objektista, totuudesta, niin sen kiinni saatuaan objektiin alkavat vaikuttaa dokumentaristin menneisyys, kulttuuri, mielipiteet, eikä näin käsittely voi olla objektiivista.

Ohjaaja joutuu tekemään jatkuvasti ratkaisuja, jotka vaikuttavat oleellisesti siihen, kuinka katsoja kokee dokumentin, millaisina hän kokee kuvattavat henkilöt ja heidän elämänsä. Dokumentaristi on riippuvainen myös teknisistä rajoituksista. Objektiivit, valaisu, ääniolosuhteet, rullan pituus, ääninauhan pituus, kuvausaikataulu ja raha asettavat rajoja dokumentin tekijälle. Niin kameran paikka kuin kuvauskulmakin ovat kriittisen tärkeitä tavalle, jolla katsojat näkevät ja kokevat dokumentin kohtauksen. (Webster 1988, 157.)

Vaikka Websterin mielestä dokumentaristin tulisi antaa katsojilleen vilpitön ja totuudellinen kuva tapahtumista, niin silti hänen mukaansa dokumentaristit pitäisi päästää objektiivisuuden vaatimuksen ikeestä. Websterin mielestä totuuden

mitattavuuden ja objektiivisuuden perinne johtuu tieteellisestä ongelmanratkaisusta, jota yritetään soveltaa myös dokumenttielokuvaan. Hän sanoo, että olemme tottuneet siihen, että meille esitetään faktat, joista yritämme tehdä johtopäätöksiä. Websterin mielestä tämä ei kuitenkaan päde dokumenttielokuvaan sen takia, koska dokumenttielokuvan katsominen on emotionaalinen eikä älyllinen kokemus ja yleisö prosessoi näkemäänsä ja kuulemaansa tunteiden eikä suinkaan logiikan kautta. (Webster 19881, 164.) Dokumenttielokuvan tulee siis pohjautua tunteen luomiseen, ei faktojen esittelyyn. Katsoja odottaa kuitenkin jotakin katetta dokumentaristin väitteille, joten onko oikein, että häneen pyritään vaikuttamaan vain tunteen kautta?

Dokumentaristi on erottamattomasti osa sitä historiallista maailmaa, jonka hän yleisölleen näyttää. Dokumentaristin läsnä- tai poissaolo kuvasta tai taustalta, äänenkäyttö, kuvatekstit ja grafiikat ovat osa etiikkaa. Nämä ovat huomattavan tärkeitä elementtejä katsojan kannalta. Kuvan ja sen tekemiseen liittyneen etiikan välillä on merkittävä yhteys. Kuva puoltaa paitsi argumenttia, niin se myös antaa todistusmateriaalia tekijän etiikasta. (Nichols 1991, 77.)

Nichols sanoo, että ihminen uskoo sokeasti kuvan voimaan. Koska jokin tapahtuu kuvassa, sen täytyy olla totta, vaikka todellisuudessa kuva ei välttämättä kerro kaikkea tapahtumasta tai kuva voi olla manipuloitu niin kuvausvaiheessa kuin jälkeen päinkin. (Nichols 2001, 2-4.)

Dokumentit sisältävät usein metaforia. Nicholsin mukaan nämä metaforat joko osoittavat, määräävät, vahvistavat tai kyseenalaistavat yhteiskunnan arvoja. Metaforat auttavat katsojaa ymmärtämään asioita sen mukaan, minkälaisia tunteita ne herättävät tai miltä ne näyttävät. Dokumentaristi käyttää harkittua, tuomitsevaa ja ylistävää retoriikkaa muiden strategioiden ohella houkutelakseen katsojia omaksuma heidän suuntautumisensa, tuomionsa tai jonkin tietyn väitteen. (Nichols 2001, 74.) Nämä metaforat saattavat olla kielikuvia, mutta usein kuvan avulla saavutettuja vertauksia, joita katsoja ei edes huomaa vaikuttamiskeinoksi. Soliseva jäinen puro tai talitiaisen ”tititty” voivat toimia metaforana kevään tulolle, laskeva ilta voi symboloida kuolemaa. Vaikka katsoja saattaa olla valveutunut

visuaalisten syntaksien ymmärtämisessä, niin silti katsojalle metaforat voivat jäädä ainoastaan alitajuisiksi, aavistukseksi ja tunteeksi.

6.2.1 Lavastuksen sallittavuus dokumentissa

Henry Baconin mielestä kaikesta huolimatta kysymys juuri lavastamisesta - ja siitä kuinka pitkälle lavastamisessa voidaan mennä – on säilynyt dokumenttielokuvan peruskysymyksenä. Se miten siihen on vastattu on riippunut sen aikaisista aatteellisista virtauksista ja teknologian kehityksestä. (Bacon 2001, 36.)

Koska katsoja kokee dokumenttielokuvan totuudenmukaisena kuvauksena elävästä elämästä, tätä mielikuvaa tulee kunnioittaa. Kohtausten lavastaminen kuvattavan suostumuksella tuskin loukkaa kuvattavaa, mutta se antaa väärän kuvan katsojalle. Mutta kuten on jo käynyt ilmi, asia ei kuitenkaan ole näin mustavalkoinen.

Griersonilainen dokumenttityyli ei lavastamista juuri vaatinut, mutta sitä ei koettu ongelmaksi, jos dokumentti tuntui sitä vaativan. Jos todelliset ihmiset eivät vaikuttaneet tarpeeksi uskottavilta, saatettiin tässä tyyliä käyttää jopa näyttelijöitä ja studiolarvastausta. Esimerkiksi Harry Wattin ”*North Sea*” (1938) tehtiin osaksi studiossa. (Bacon 2001, 36.)

Havainnoiva tyyli kielsi kaikenlaisen puuttumisen dokumenttielokuvan totuudellisuuteen ja pyrki minimoimaan subjektiivisuuden ja lavastus oli kaikissa muodoissa kielletty. Vaikka klassisen tyylin leikkaus niin näkökulmaotoksineen kuin kuva-vastakuva-asetelmineen edustavatkin jonkin asteista lavastamista ja täten vääristävät totuutta, niin havainnoiva moodi ei kuitenkaan kieltänyt tätä. (Bacon 2001, 37-38.)

6.2.2 Lavastus Isolinnankadussa

Miten *Isolinnankadun* ohjaajat suhtautuvat lavastamiseen? Missä menee eettinen raja, mikä heidän mielestään on lavastusta mikä ei?

Yrjö Räikkälä kieltää lavastaneensa kohtauksia *Isolinnankadussa* ollenkaan, kun taas Eija Hammarbergin mielestä koko kolmituntinen dokumenttielokuva *Isolinnankadusta* oli periaatteessa ennalta suunniteltua ja lavastettua. Hammarberg näkeekin lavastamisen yhtenä dokumenttielokuvan peruskysymyksistä, aivan kuten Baconkin totesi aiemmin. Hammarberg kertoo, että hänen kuvattavansa kohdalla kaikki suunniteltiin etukäteen. ”*Eli pese tuo ja tuo ikkuna, jos olisimme seuranneet kannoilla koko päivän tai viikon, olisimme myös viettäneet pubissa puolet vuorokaudesta.*” Hammarberg tuo esille, että samoin kaikkien muidenkin *Isolinnankadun* henkilöiden kohdalla asiat ja kohtaukset olivat ennalta suunniteltuja. Hammarberg perustelee lavastusta sillä, ettei mitään kuitenkaan valehdeltu eikä ketään johdettu harhaan. ”*Hän on ikkunanpesijä ja tarkkailee ympäristöään. Sehän oli se mikä leffassa tulee kaikeksi ilmi.*” (Räikkälä 20.5.2003 & Hammarberg 17.9.2003.)

Myös Anja Ahola on samoilla linjoilla Hammarbergin kanssa. Hän toteaa, että periaatteessa kaikki dokumenttielokuvan kohtaukset ovat lavastettuja, kuten fiktioelokuvankin tapahtumat ovat. Tällä hän tarkoittaa sitä, että jo kohtauksia ja tilanteita valitessa ne saavat oman erityiseen merkityksensä. Hän sanoo, että esimerkiksi kun sopii päähenkilön kanssa, että kuvataan pääsiäiskortin askartelua, niin tästä tilanteesta (joka voisi tapahtua ilman kameraakin) tulee erityinen, lavastettu. Esille pantava. ”*Totuutta ei ole olemassakaan kameran edessä. Vaikka kohtaus tapahtuisi täysin odottamatta, niin kameran läsnäolo (ja ohjaaja) tekevät siitä lavastettua.*” (Ahola 1.10.2003.)

Waldemar Dziok näkee lavastuksen kaksipiippuisena asiana. Hän sanoo lavastaneensa, mutta siten, että tapahtumat ovat todellisia, tosin tapahtumien aika on joskus manipuloitu. Hän kertoo, että sellaiset kohtaukset lavastettiin, jotka epäonnistuivat ensimmäisellä otolla. Hän perustelee lavastusta sillä, että kaikki

tilanteet jotka lavastettiin, todella tapahtuivat ja hän pitää rekonstruktioita näissä tapauksissa eettisesti puhtaina. (Dziok 19.9.2003.)

”Asioille on annettava aikaa tapahtua.” Näin toteaa Marja Pensala (1999, 12). Aika *Isolinnankadun* kuvauksissa oli kuitenkin rajattu. Isolinnankadun elämää kuvattiin yhden kuukauden ajan, ei enempää eikä vähempää. *Isolinnankatu* näyttää palan siitä, miten ihmiset elävät huhtikuussa 2003. Mutta mitä jos jokin kutkuttava tapahtuma tapahtuikin jo maaliskuussa? Sellainen, joka oleellisesti muuttaa tarinaa ja henkilön sidosta Isolinnankatuun, joka on toinen dokumenttielokuvan lähtökohta ja johon kaikkien henkilöiden pitäisi kytkeytyä? Onko ajan manipuloiminen sallittua?

Ainakin *Isolinnankadussa* manipuloitiin aikaa. Dziokin kuvaamalle tarinalle Janista kävi niin, että Jani sai maaliskuussa potkut työpaikastaan. Jani toimi karaokeisäntänä ravintolassa Isolinnankadulla. Linkki Isolinnankatuun hävisi, kun Jani ei ollutkaan enää Punapaulassa laulattamassa ihmisiä. *Isolinnankadun* tarina tarvitsi Janin vetämään Punapaulaan karaokea. Kun muuta keinoa ei löytynyt tämän toteuttamiseksi, niin Yleisradiossa kaivettiin kuvetta ja maksettiin Punapaulalle Janin karaokeilta. Eli dokumentissa Jani vetää karaokeilla Punapaulassa, vaikka todellisuudessa hänet oltiin jo erotettu. Tilanne oli lavastettu ja kuten Dziok sanoo, niin tämä todella tapahtui, näin Jani oli aiemmin tehnyt. Tapahtumat olivat todellisia, mutta aika oli manipuloitu.

Jos mietimme keskivertoelämää, niin kuukauden aikana ei ehdi tapahtua kovinkaan merkittäviä asioita. Käymme töissä tai koulussa, tulemme kotiin, syömme, harrastamme. Rutiinista poikkeavuuksia ei voi ennustaa. Elämää mullistavia tapahtumia ei tule joka päivä ja sen tähden on ehkä suorastaan vastustamatonta tehdä jokin aiemmin tapahtunut, joka saa kuukauden näyttämään dramaattisemmalta.

Toisaalta tapahtuma voi olla vasta tulossa. Anja Aholan päähenkilö Misha sai kesätöitä ja Ahola halusi kuvata Mishan ensimmäisen päivän kesätöissä. Huhtikuussa kuitenkin kesätyöt eivät vielä ala, joten asia piti järjestää. Näin Misha meni yhtenä iltana ”kesätyöharjoitteluun”. Ahola perusteli ratkaisun sillä,

että Misha tulisi kuitenkin tekemään kyseistä työtä kesällä, siinä ei ketään huijattu. Jälleen, vain aika oli manipuloitu. Ahola perustelee, että hän valitsee kohtaukset päähenkilön ”todellisuudesta”, joten näin kaikki tapahtumat ovat sellaisia, jotka hän tekisi ilman Aholaa ja ilman kameraa. Hän tosin myöntää, että tästähän ei voi koskaan olla varma, sillä kamera tuottaa päähenkilöiden elämään aina uusia ulottuvuuksia ja ”todellisuuksia”. ”*En kuitenkaan pistäisi Aunea tanssimaan rokkia paikalliseen diskoon, mikäli hän ei oikeasti sitä tekisi.*” (Ahola 1.10.2003.)

Jyrki Toivasen mielestä on sallittua, jos todellisuutta on lavastettu siten, että rekonstruktio vastaa todellista tilannetta. Hänen mielestään silloin ei rikota todellisuuden ja rehellisyyden vaatimusta, vaan lavastus tai kuvattavan ohjaus palvelee halutun sanoman ymmärtämistä. Toivasen mielestä lavastus on siis hyväksyttävää, jos lavastus ei muuta sisältöä ja asiasisällön oikeellisuutta. (Toivanen 4.11.2003.)

Toivasen mielestä dokumenttielokuvissa lavastusta tapahtuu joka tapauksessa. Dokumentaristi ei voi toimia passiivisena tarkkailijana vaan aina vaikuttaa läsnäolollaan ja valinnoillaan lopputulokseen. Toivasen mielestä ohjaajan oma kokemusmaailma ja etiikka luo dokumenttia yhteistyössä kuvattavan aiheensa kanssa. Jyrki Toivasen päähenkilö ei suostunut menemään tapaamaan ystäväänsä, joka ei halunnut olla mukana elokuvassa. Toivanen ratkaisi asian niin, että kyseinen tapaaminen lavastettiin kadulle lavastetun ystävän kanssa. (Toivanen 4.11.2003.)

Toivanen sanoo itse, että hän lavasti hyvin vähän *Isolinnankatua* kuvatessaan. Hän pyrki minimoimaan oman osallistumisensa, mutta joutui kuitenkin umpikujaan. Hänen päähenkilönsä Sanna toimi viittomakielen tulkkina, mutta kuvauskuukaudelle hänelle ei sattunut yhtäkään työkeikkaa. Tarinan kannalta Sannan kommunikointia viittomakielellä kuitenkin tarvittiin. Joten tilanne lavastettiin, siten että Sanna kohtasi Isolinnankadulla ”ystävänsä”, jonka kanssa jäi hetkeksi juttelemaan viittomakielellä. Sanna itsekin myönsi, että lavastus oli aito ja tällainen tapahtuma saattaisi oikeastikin tapahtua ja hän oli toivonut, että he törmäisivät oikeasti kadulla hänen ystäväänsä. Myös Toivanen itse katsoo, että

tilanne pysyi eettisten rajojen sisällä, koska tilanne oli todellinen. Raja ylittyisi, jos henkilö joutuisi tekemään hänelle jotain aivan vierasta. (Toivanen 4.11.2003.)

Pekka Kallionpää kertoo lavastaneensa sellaisia tilanteita, joiden saaminen todellisessa tilanteessa olisi ollut liian vaivalloista. Hän sanoo, että tilanteet kuvattiin kuitenkin dokumenttiin sopivasti niin, että toiminta tapahtui juuri niin kuin todellisuudessaakin. Hän myöntää, että kameran mukanaolo vaikutti tietysti siihen, millaisen kuvan päähenkilö haluaa itsestään antaa ja tätä kautta hänen toimintansa saattoi poiketa tavanomaisesta. Kallionpään ja Savusen ohjauksissa esimerkiksi kävelyt ajoitettiin ja jaoteltiin elokuvaleikkaukseen sopiviksi. Heidän tarinassaan savenmuotoilijasta saven muotoilua jaksotettiin. *”Mitään mitä päähenkilö ei normaalisti tekisi, ei tehty. Päähenkilöt siis usutettiin tekemään asioita tiettyyn aikaan, mutta sinällään tilanteet eivät olleet keksittyjä.”* (Kallionpää 12.5.2003.)

Lavastus on siis sallittua niin kauan kuin pysyy päähenkilön todellisuudessa ja lavastaa asioita, jotka kuvattava olisi tehnyt myös ilman kameraa. Yleisesti ottaen dokumentintekijöiden mielestä ajan manipulointi tuntuu kuitenkin olevan sallittua. Mikä sitten ohjaajien mielestä ei ole sallittua? Milloin lavastus ylittää eettisesti kestävän rajan?

Yrjö Räikkälän mielestä lavastus menee yli, jos sitä ei pystytä perustelemaan. Tarkoittaako tämä, että ohjaaja saa toteuttaa vaikka lehmien lentelyn, jos vain pystyy perustelemaan sen tarpeeksi vakuuttavasti itselleen? Tuskin. Luultavasti Räikkälä ajaa takaa samaa kuin Dziok, Kuisma ja Hammarberg, joiden mielestä raja ylittyy, jos henkilölle lavastetaan täysin todellisuudesta poikkeavia tilanteita ja kuvattavan käyttäytymistä muutetaan. Hammarberg tosin jättää takaoven auki ja esittää kysymyksen: *”Toisaalta ketä näillä loukataan?”* (Dziok 19.9.2003, Räikkälä 20.5.2003 & Hammarberg 17.9.2003.)

Yritän vastata Hammarbergin kysymykseen. Journalistin ohjeissa sanotaan: *”Yleisön on voitava erottaa tosiasiat ja niiden taustoittaminen mielipide- ja sepitteellisestä aineistosta. Tämä periaate ei rajoita journalistisen tyylilajin tai muodon valintaa.”* (Journalistiliitto 1998.) Jos siis dokumenttielokuvassa tietoisesti

muutetaan kuvattavan käyttäytymistä ja esitetään se tosiasiana, niin mitä luultavimmin kuvattava on suostunut tähän, joten kuvattavaa sillä tuskin loukataan. Yleisö ei kuitenkaan pysty erottamaan sitä, että kuvattava ei käyttäytyisi näin, jos ohjaaja ei olisi sitä pyytänyt. Näin ollen, ainakin journalistien ohjeista päätellen vastaus Hammarbergin kysymykseen olisi, että sillä loukataan yleisöä, joka ei voi tietää, että kohtausta ei vastaa todellisuutta.

Henry Bacon arvioi, että jos kuvattu ei välttämättä tajua, mihin hän on joutunut mukaan, niin katsoja taas ei välttämättä ymmärrä, kuinka epäaito televisiosta välittyvä kuva saattaa olla. Katsoja on harvoin joku alan asiantuntija, joten hänellä ei välttämättä ole kovin hyvää pohjaa arvioida näkemänsä suhdetta todellisuuteen. Kriittisimmillään hän saattaa tiedostaa, että materiaali on valittu ja järjestelty dramatiikan saavuttamiseksi. (Bacon 2001, 39.)

Sinänsähän siitä ei ole katsojalle harmia, jos esimerkiksi Hammarbergin päähenkilöä Eskoa kuvattaisiin ostamassa makkaraa kauppahallista, vaikka hän ei todellisuudessa näin tekisikään. Ainakaan jos sitä verrataan siihen, että katsojalle väitettäisiin dokumentissa, että tietty shampoo-merkki on vaarallista ja se vie hiukset päästä.

Ohjaajat ovat siitä samaa mieltä, että raja ylittyy, jos henkilön tekemiset eivät perustu todellisuuteen. Pekka Kallionpään kiteyttää: *”Kalamies, joka ei todellisuudessa ole kalastaja, on fiktiöhahmo. Toimintojen täytyy siis olla sellaisia, joita päähenkilö todellisuudessa tekee.”*

Isolinnankadun ohjaajat sallivat ajan manipuloimisen sillä ehdolla, että rekonstruktio on puhdas. Olisi ehkä pedanttia vaatia, että jokaisen ovenavauksen tulisi olla ”aito”, mutta toisaalta mihin vedetään raja? Ohjaajat tuntuvat olevan hyvin yksimielisiä asiasta: silloin, jos kuvattava pantaisiin tekemään jotain, mikä ei kuulu hänen todellisuuteensa, jotain, mitä hän ei ilman kameraa tekisi.

6.3 Rahoittajan rooli

Fiktioelokuvissa olemme tottuneet siihen, että päähenkilö ajaa tietyn merkkistä autoa, käyttää tietyn merkkistä matkapuhelinta, tietokonetta tai kelloa ja juo tietyn merkkistä olutta. Olemme hyväksyneet sen osaksi elokuvabisnestä ja usein elokuvateatterissa tuleekin leikitelyä ajatuksella: kuinkakohan paljon Nokia on joutunut maksamaan, että James Bond käyttää Nokian matkapuhelinta?

Nykyään kaikkialla vallitseva kilpailumentaliteetti vaikuttaa myös dokumenttielokuvaan. Aiheen pitäisi olla suureen yleisöön vetoava, tulosta pitäisi syntyä nopeasti, eikä se saisi olla liian kallista.

Nichols toteaa, että dokumentaristi puhuu toisten ihmisten puolesta. Hän sanoo, että elokuvassa esiintyvien ihmisten ohella tekijä puhuu myös niiden tahojen puolesta, jotka sponsorivat hänen elokuvaansa. (Nichols 2001, 2-4.) Nichols sanookin, että kuten dokumentaristeilla, myös niitä tukevilla tahoilla, esimerkiksi rahoittajilla on tiettyjä odotuksia ja oletuksia. Hän painottaa, että vaikka rahoittajien osallisuus dokumenttiprojektissa asettaa helposti rajoja ja sanomattomia sopimuksia, niin dokumentaristin ei välttämättä tarvitse hyväksyä niitä. (Nichols 2001, 25.) Helposti saattaa kuitenkin käydä niin, että tekijä alkaa tiedostamatta harjoittaa itsesensuuria, jotta naru ei kaulan ympärillä kiristyisi liikaa ja rahoittajan kukkaron nyörit löystyisivät vielä jatkossakin.

Dokumenttielokuvan teko vaatii rahaa ja sitä yleensä haetaan monelta eri taholta. Yritysmaailma on taho, jolta rahaa löytyisi, mutta sitä sanelevat markkinavoimat ja tuloksellisuus ja useimmat asiat valjastetaan tekemään voittoa. Oli kyseessä kuinka idealistinen dokumentintekijä tahansa, niin rahoittajat voivat vaatia sellaisia asioita, jotka eivät vastaa dokumentaristin näkemystä asiasta. Saattaa olla, että dokumentintekijä ei saa esimerkiksi kritisoida kyseistä yhtiötä tai heidän edustamaansa alaa. Vaarana on, että yrityksen mukanaolo luo paineita ohjaajalle ja se, että rahoittaja puuttuisi dokumentin sisältöön tekisi hallaa dokumentin uskottavuudelle. Kuinka sitten yritetään välttää siltä, että rahoittaja ei pääsisi vaikuttamaan tuotantoon?

Suomessa useimmat dokumenttielokuvat on perinteisesti tuotettu niin sanotulla kolmikantarahoituksella. Tämä tarkoittaa sitä, että Suomen elokuvasäätiö ja AVEK myöntävät dokumenttielokuvalle suoraa tuotantotukea ja televisioyhtiöt ostavat ennakkoon esitysoikeudet. Tämän lisäksi lisärahoitusta dokumentintekijät voivat hakea muun muassa Valtion elokuvatoimikunnan, erilaisten säätiöiden, ministeriöiden ja läänien taidetoimikuntien myöntämistä apurahoista. (Tolonen, 1999.) Nykyään käytäntö on jonkin verran muuttunut ja usein rahoitus rakentuu monelta taholta saaduista tuista.

Elokuvasäätiö ja AVEK pyrkivät siihen, että tekijä pystyisi toteuttamaan oman teoksensa niin kuin hän asian näkee. Yleisradiolla on käytäntönä, että jos dokumentin suunnitelma hyväksytään, niin sen sisältöön ei sen jälkeen enää kajota. Yleisradio ei hyväksy dokumenttia, jos se on esimerkiksi rasistinen. Yleisradion asiaohjelmien tuottaja Iikka Vehkalahti kertoo, ettei Yleisradio lähde rahoituksen rakentamiseen mukaan, jos vaikuttaa siltä, että muut rahoittajat ovat asettaneet vaatimuksia. Näin esimerkiksi kaupallisia yhtiöitä tai ideologisia kansalaisjärjestöjä ei hyväksytä rahoittajiksi, koska silloin on vaarana, että rahoittaja haluaa puuttua ohjelman sisältöön. (Vehkalahti 18.01.2004.)

Vehkalahti sanoo, etteivät yhteiskunnalliset tahot kuten valtio ja kunnat esitä rahoittajina sisällöllisiä vaatimuksia. Näin oli myös *Isolinnakadun* kohdalla. Vehkalahti myöntää kuitenkin, että on sitten eri asia, kuinka esimerkiksi rahoittajana toiminut Porin kaupunki suhtautuu valmiiseen elokuvaan, mutta hän vakuuttaa, ettei tekovaiheessa kukaan ajattele lopputulosta. Elokuvan rahoituksessa Yleisradiossa voi olla mukana esimerkiksi kansainvälinen televisioyhtiö tai yhteiskunnallinen organisaatio. (Vehkalahti 18.01.2004.)

John Webster sanoo, että kansainvälisten rahoittajien kohdalla saattaa ongelmaksi koitua se, että rahoittajat lähtevät mukaan ainoastaan, jos dokumentissa on mukana omia kansallisia intressejä. Tällöin voi käydä niin, että ohjaaja myy oman näkemyksensä, koska dokumenttiin on valittava kuvattavaksi kyseisen maan henkilö, vaikka tämä olisikin keinotekoista. (Webster 20.1.2004.)

Tarkasteltavassa projektissa, *Isolinnankadussa*, keskeisimmät rahoittajat ovat Euroopan sosiaalirahasto ja TE-Keskus Yleisradion, AVEK:n, Satakunnan liiton ja Porin kaupungin kanssa. Yksikään taho ei tehnyt dokumentille sisällöllisiä vaatimuksia. *Isolinnankadun* kohdalla rahoittajat, kuten muutkin tahot, katsovat suurempaa kokonaisuutta kuin vain yhtä dokumenttia. Eli rahoittajat ovat mukana ennemminkin koulutusprojektissa, jossa tehdään kymmenisen dokumenttia, kuin yksittäisessä dokumenttielokuvassa. Näin lähtökohdat ovat sangen erilaiset kuin ”tavallisen” dokumentin tekemisessä. Näin myös Iikka Vehkalahten mukaan rahoittajat suhtautuivat siihen hyvin, että esimerkiksi *Isolinnankadun* tuotantoaikataulu venyi, joka puolestaan venytti myös budjettia. (Vehkalahti 18.01.2004 & Webster 20.1.2004.)

Oikeastaan *Isolinnankadun* kohdalla rahoittajat olivat ennemminkin kiinnostuneita siitä, mistä kerrotaan kuin siitä mitä kerrotaan. Porin kaupungille ja Satakunnan liitolle oli ensisijaista saada kaupunkia ja lääninä tutuksi ihmisille, eikä tahot olleet niinkään kiinnostuneita siitä, millainen sisältö elokuvalla on.

John Webster sanoo, että *Isolinnankadun* kuvauksissa rahoittajat eivät näkyneet lainkaan, tosin kenellekään tekijöistä ei jäänyt epäselväksi, kuka on hankkeen päärahoittaja, sillä Euroopan sosiaalirahaston tarrat piti olla liimattuna jok’ikiseen mahdolliseen paikkaan. Itse dokumentissa ei kuitenkaan tarroja näy. (Webster 20.1.2004.)

Suomessa dokumentintekijät ovat hyvin riippuvaisia Yleisradiosta. Yleisradio on yleisesti dokumentaristeille ainoa kanava, sillä MTV3:lla ja Nelosella ei juurikaan näytetä dokumenttielokuvia. Tekijöiden on pakko taipua Yleisradion vaatimuksiin ja koska Yleisradio ei hyväksy rahoittajaa, joka pyrkii tuomaan omat intressinsä mukaan, niin Suomessa on – ainakin toistaiseksi - hyvin selvät säännöt rahoittajan roolista.

Mutta ehkä muutoksen tuulet puhaltavat. Vuonna 2003 Nelosella esitetty Kikka Pohjaväreen dokumenttisarja *Tuulta Päin* (2002) ei jättänyt arvailujen varaan sitä, ketkä ohjelmaa ja purjehdustiimiä sponsoroivat. Jokaisella naisiston jäsenellä oli kiiltävä Suunnon kello kädessä ja Suunto seisoi kissan kokoisin kirjaimin veneen

kyljessä, mastossa liehuivat vieri vieressä Suunnon, Nokian ja Henry Lloydin liput ja purjehtijoiden laseja piti paikallaan Cazze optikoiden nauhat.

7 LEIKKAUS

Leikkauspöydällä dokumenttielokuva kursitaan kokoon ja materiaalista saa leivottua useita erilaisia kokonaisuuksia. Leikkaaja voi tehdä sellaisia ratkaisuja, että ohjaaja hädin tuskin tunnistaa materiaaliaan. *Isolinnankadusta* materiaalia on yhteensä 250 tuntia ja siitä voi tehdä kolmen tunnin elokuvan todella monella tavalla.

On mielenkiintoista saada selville, millaiset eettiset periaatteet *Isolinnankadun* leikkaajalla Menno Boeremalla on. Tämän kappaleen tarkoituksena on selvittää, millaiset eettiset arvot leimaavat leikkausvaihetta ja miten ohjaajat kokevat sen, etteivät he osallistuneet leikkausvaiheeseen.

Koska *Isolinnankadussa* ohjaajat eivät osallistuneet leikkausvaiheeseen, niin tämä johti siihen, että leikkaajalla oli hyvin suuri päätäntävalta käsissään. Voisi sanoa, että leikkaaja teki lopulta päätöksen, millainen dokumenttielokuvasta tulee, leikkaajalla oli miltei suurempi rooli tässä kuin yksittäisellä ohjaajalla tai päädramaturgilla.

Juuri leikkausvaiheessa merkitykselliset vaiheet siivilöityvät ylettömästi materiaalmäärästä. Leikkaaja voi antaa kohtaukselle täysin uuden merkityksen riippuen siitä, miten hän järjestelee kuvat. Tarina voi muuttua oleellisesti jopa siitä, jos yhden klipin paikkaa siirretään tai klippiä pidennetään tai lyhennetään. (Webster 1988, 162.) Pienet muutokset voivat tehdä tylsästä kohtauksesta yhtäkkiä toimivan, mutta koska pienikin muutos voi vaikuttaa katsojan saamaan mielikuvaan kohtauksesta, niin leikkaus on otettava huomioon dokumenttielokuvan eettisiä kysymyksiä pohdittaessa.

Marja Pensala kuvailee, että kahden kuvan toisiinsa liittäminen luo kolmannen ulottuvuuden, ainakin katsojan mielessä. Kuva saa merkityksen suhteessa siihen mihin se liittyy. Se voi liittyä joko toiseen kuvaan tai ääneen ja tämä yhdistelmä saa aikaan kolmannen illuusion: prosessin katsojassa. Pensalan mukaan yhdelläkään

äänellä tai kuvalla ei ole merkitystä, ellei se liity toisiin kuviin tai ääniin, eli toisin sanoen kokonaisuuteen. (Marja Pensala 1999, 11.)

7.1 Isolinnankadun leikkaus

Kun yleensä leikkausvaihe on ohjaajan ja leikkaajan tiivistä yhteistyötä, niin *Isolinnankadun* leikkauksiin ei osallistunut edes päädramaturgi John Webster. Toisaalta on ymmärrettävää, ettei leikkauksissa ollut ohjaajaa mukana, sillä heitä oli kuitenkin kymmenen. Toisaalta olisi ollut loogista, jos päädramaturgi olisi osallistunut leikkauksiin, mutta hänkään tuskin tunsu materiaalia kuin omia taskujaan.

John Webster näkee *Isolinnankadun* leikkausvaiheen tilanteena, jossa joku muu ottaa viestikapulan käteen. Websterin tehtävä oli evästää leikkaaja aiheeseen, kertoa mitkä olivat tavoitteet, miten tarinoiden oli ajateltu etenevän käsikirjoitus- ja kuvausvaiheessa. Hän tunnustaa, ettei hänellä voi olla aavistustakaan siitä, kuinka tarinat toimisivat yhdessä. (Webster 29.4.2003.)

Isolinnankadun leikkasi hollantilainen Menno Boerema. Apuna oli myös kaksi suomalaista leikkaajaa, mutta Boeremalla oli päävastuu dokumentin juonesta ja rakenteesta. (Ylönen, 17.7.03.) Leikkaaja ei ollut läsnä kuitenkaan yhtenäkkään kuvauspäivänä ja kun ohjaajat eivät osallistuneet leikkausvaiheeseen, niin kuvaus ja leikkaus olivat kuin irtonaisia palikoita.

On hedelmällistä ja opettavaista tehdä asioita tavalla, jolla niitä ei ole aiemmin tehty, mutta ne synnyttävät myös uudenlaisia ongelmia, joita ei huomata, tai huomataan vasta sitten kun on liian myöhäistä. Webster mietti kuvausten aikana, että hänen mielestään on mielenkiintoista nähdä, miten tarinat nivoutuvat yhteen leikkaajan pöydällä. *Isolinnankadussa* tarinoiden odotettiin nivoutuvan yhteen leikkausvaiheessa, mutta editointipöydällä huomattiinkin, ettei tarinoiden yhteensopivuutta ajateltu tarpeeksi kuvausvaiheessa.

Boerema huomioi leikkausvaiheessa, etteivät dokumenttielokuvan henkilöt oikein sovi yhteen. Hän analysoi ongelman ytimen olevan siinä, ettei kuvattavien valinnassa oltu ajateltu tarpeeksi hyvin eri tarinoiden yhdistäviä tekijöitä. Yhteisenä nimittäjänä toimi Isolinnankatu, joka Boereman mielestä ei kantanut tarpeeksi pitkälle. Joissakin tapauksissa Mennon mielestä yhdistävänä tekijänä Isolinnankatu oli vieläpä täysi sattumaa. Esimerkiksi Jyrki Toivasen päähenkilöllä ei ollut kovinkaan vahvaa linkkiä kadun kanssa, paitsi se, että päähenkilö oli joskus työskennellyt Isolinnankadulla ja hän meni pienen tyttärensä kanssa kauppaan, joka sijaitsee kadulla. Boerema sanoo tällaisen linkin olevan todella hento yhteys katuun ja risteileviin tarinoihin. (Boerema 17.10.2003.) *Isolinnankadun* ongelman kiteyttää hyvin BBC:n dokumenttiosastolla työskentelevä Nick Fraser (joka oli myös kouluttamassa ohjaajia). Hän korosti ennen projektin alkua, että dokumenttielokuva vaatii risteilevine tarinoineen hyvän kiinnekohdan, johon kokonaisuus voi nojata. Muutoin elokuva on vain kooste erillisiä, vaikkakin yksittäisiä vahvoja tarinoita. (Huida 11.2.2003.)

Omien sanojensa mukaan hollantilainen halusi projektiin mukaan sen tähden, koska se on ”mahdoton projekti”. Boerema haluaa työskennellä rajojen laitimmaisella ulkoreunalla – siellä missä katsotaan, kuinka pitkälle elokuvaleikkauksella pääsee. (Ylönen 17.7.03.) Hän tarkoittaa tällä sitä, että esimerkiksi fiktioelokuvissa leikkaajalla on paljon vaihtoehtoja kuinka kohtauksen voi leikata, koska esimerkiksi kahden minuutin dialogia on kuvattu monesta eri kulmasta ja käyttämällä eri kuvakokoja. Boerema toteaa, että tästä saa aina tehtyä kelvollisen kohtauksen, mutta se ei ole hänen mielestään mielenkiintoista. (Boerema, 17.10.2003.)

Jos taas kohtauksesta on vain kaksi otosta, ja siitä on kuvattu vain osa dialogia ja sekin tietystä kuvakulmasta, niin leikkaajalla on paljon vähemmän valinnanvaraa. Boereman mielestä tämä pakottaa leikkaajan katsomaan materiaalia syvemmälle ja leikkaajan pitää todella valita palat. Boerema sanoo, että ihminen käyttää enemmän aikaa ja näkee enemmän vaivaa sellaisten kohtausten parissa, joiden kanssa hänellä on vaikeuksia ja niistä tulee yleensä parempia kuin niistä jotka ovat itsestään selviä. Boereman mukaan niistä tulee myös mielenkiintoisempia, koska silloin leikkaaja on venytetty rajoilleen. Boereman mukaan näin käy usein kokemattomien ohjaajien

kanssa. Kokeneet ohjaajat puolestaan rakentavat varmistimia kohtauksiin kaiken varalle, jotta niistä saa aina kelvollisen kohtauksen, mutta Boereman mielestä varmistimet eivät ole kiinnostavia. (Boerema, 17.10.2003.)

Boerema leikkaa sekä fiktiota että dokumenttia. Ainakaan Boeremalta ei puutu kunnianhimoa, sillä omien sanojensa mukaan hän haluaisi muuttaa maailmaa jokaisella leikkauksellaan. Tämän vuoksi hän ei halua tuhlaata energiaansa esimerkiksi mainoselokuvien leikkaamiseen, sillä hänen mielestään olisi ajan tuhlausta leikata jotakin niin, että se saisi ihmiset ostamaan jotakin, jota he eivät tarvitse. Hän haluaa mieluummin saada ihmiset ymmärtämään toisiaan entistä paremmin. (Ylönen, M. 17.7.03.)

7.2 Ohjaajien tunteet leikkausvaiheesta

Isolinnankadun ohjaajilla oli pääasiassa sekavat tunnelmat siitä, etteivät he osallistuneet leikkausvaiheeseen. Toisaalta heistä tuntui helpottavalta, että joku otti vetovastuun, sillä he eivät olisi osanneet itse jäsenellä materiaaliaan, toisaalta taas ohjaajia pelotti se, ettei leikkaaja ymmärtäisi ohjaajan tarinan sanomaa ja että leikkaaja käyttäisi väärin heidän päähenkilöitään. Tilanne oli kaikille outo. Waldemar Dziok toteaa, että materiaalin luovutuksen ja leikkauksen välillä on vaarallisen iso rako. Hän uskoo, että ohjaaja ja leikkaaja luovat kontaktin leikkausvaiheessa ja materiaalivalinta alkaa liki alusta leikkaajan pöydällä. (Dziok 19.9.2003.)

Suurin huoli ohjaajilla oli pelko siitä, että heidän päähenkilöstään muokattaisiin aivan erilainen henkilö kuin mitä he olivat kuvitelleet. Erkki Kuismaa hirvitti materiaalin moniselitteisyys. Hän sanoi, että hänen kuvaamastaan materiaalista saisi leikkaamalla tuhat ja yksi vaikutelmaa päähenkilöstä. Kuisma toi esille myös sen, että kokonaiskuva koko dokumenttielokuvan luonteesta ja tunnelmasta oli vielä hämärän peitossa, joka osaltaan lisäsi epävarmuuden tunnetta. (Kuisma 21.5.2003.)

Anja Ahola toteaa: ”Yhdellä sopalla on liian monta keittäjää ja loppujen lopuksi minä ohjaajana tiedän parhaiten päähenkilöni ja suhtaudun vakavimmin eettisyyteen heidän suhteensa.” Ahola pelkäsi, miten leikkaaja tulisi käsittelemään hänen päähenkilönsä Aunen (83-vuotias) ja Reijon (59-vuotias) suhdetta. Ahola tuo esille, että hän ja kuvaaja ovat kuvanneet lukuisia tilanteita, joita ”väärinkäyttämällä”, voi manipuloida suuntaan jos toiseenkin. Ahola kuvailee, että Aunesta voi tehdä hieman epätoivoisen vanhan naisen, joka on rakastunut itseään huomattavasti nuorempaan Reijoon. Ahola kuitenkin toivoo, että parhaimmassa tapauksessa leikkaaja ymmärtää, että Aune ja Reijo ovat kaksi yksinäistä ihmistä, jotka saavat tukea ja ystävyyttä toisiltaan. (Ahola 1.10.2003.)

John Webster tuntuu ainoalta, jota ei hirvittänyt jättää materiaalia leikkaajan käsiin. Hän näkee, että asiaan pystyi suhtautumaan helpommin, kun tiesi sen alusta alkaen, ettei tule osallistumaan leikkauksiin. ”Tämä on ollut raskas projekti tähän saakka ja tiedän etten pystyisi leikkausta edes tekemään.” Toisaalta Webster on myös ainoa, joka tuntee Menno Boereman entuudestaan ja hän osasi luottaa Boereman ammattitaitoon, eettisyyteen ja herkkyyteen tarinaa kohtaan. Muiden ohjaajien piti ojentaa materiaali täysin vieraille henkilölle. (Webster 29.4.2003.)

Jyrki Toivanen olisi toivonut, että Webster olisi osallistunut leikkauksiin, jotta joku olisi ollut selittämässä ohjaajien ajatuksia ja pyrkimyksiä. Hän myöntää, että toisaalta oli myös helpottavaa luopua materiaalista ja vapautua leipätyöhön, mutta hän jätti materiaalin leikkaajan käsiin ”*pelon sekaisin tuntein*”. (Toivanen 4.11.2003.)

Myös Anja Ahola kertoo materiaalista luopumisen olleen kamalaa ja hän sanoi sen tuntuneen hirveältä vielä kuukausienkin jälkeen. Hän tuskailee, ettei kestä omatunnon kolkutteluja, kun hän ei päässyt valvomaan ja vaikuttamaan enää leikkauksenvaiheessa siihen, millainen hänen ohjaamastaan tarinasta tulee. Ahola olisi halunnut olla paikalla valvomassa myös päähenkilöidensä etuja ja varmistua siitä, että hänen valintansa tulevat ymmärretyksi. (Ahola 1.10.2003.)

Pekka Kallionpää sanoi jännittävänsä millaista valmiista jäljestä syntyy. Pääosin hän oli kuitenkin luottavaisin mielin. Hän myöntää, että häntä hirvitti ajatus, ettei

hän voi vaikuttaa lopputulokseen. Toisaalta ajatus oli myös helpottava, kuten monen muunkin ohjaajan mielestä. Hän perustelee, että ellei leikkaaja ymmärrä, mitä ohjaajakaksikko on ajanut takaa, ei ymmärtäisi katsojakaan. Hän uskoo leikkaajan tuovan tuoreen näkemyksen materiaaliin ja näkevän paremmin toimivat kohtaukset. (Kallionpää 12.5.2003.)

Pääasiassa ohjaajat suhtautuivat negatiivisesti siihen, etteivät he osallistuneet leikkausvaiheeseen. Ohjaajien päähuolena oli se, etteivät he olleet suojelemassa kuvattaviaan ja heitä askarrutti myös se, ettei tarinaa kerrota niin kuin he olivat ajatelleet. Ohjaajat olisivat halunneet viedä eettisen vastuunsa loppuun asti, eivätkä he luottaneet – ainakaan täysin - leikkaajan ammattitaitoon ymmärtää materiaalia ja käsitellä sitä manipuloimatta.

Isolinnankadun ohjaajien puheista kuvastuu vastuun ohella myös mustasukkaisuus omaa tarinaansa kohtaan. On luonnollista, että ohjaaja haluaisi olla tarinansa tekijä alusta loppuun asti. Jyrki Toivanen (4.11.2003) kiteyttää asian hyvin: ”*Ei kai kukaan halua omaa lastaan luovuttaa toisten kasvatettavaksi vailla sananvaltaa – ellei ole pakko.*”

7.3 Leikkaajan eettiset periaatteet

Boereman henkilökohtainen eettinen ohjenuora on hänen omien sanojensa mukaan se, että hän pyrkii olemaan rehellinen materiaalilleen. Hän kertoo tämän pätevän sekä fiktion että dokumenttiin. Näin hän sanoo toimivansa myös *Isolinnankadun* kohdalla. Hän luottaa siihen, että materiaali näyttää hänelle sisällään olevan tarinan ja hän odottaa, että se puhuu hänelle. Hän sanoo, ettei leikkaajan pitäisi pakottaa omia ajatuksiaan. (Boerema 17.10.2003.)

Boereman toinen ohjenuora on, että hän yrittää tehdä elokuvan, joka parhaiten kuvaa sitä mitä ohjaaja haluaa sanoa. Boerema toteaa, että tämä on tavallisesti aivan eri asia kuin mitä ohjaaja itse sanoo haluavansa sanoa ja sen löytää vasta editoidessa. Hän sanoo, että yleensä elokuvan alussa tekijä on miettinyt teeman ja

leikkauksessa tyypillisesti paljastuu elokuvan todellinen teema, joka ei ole se, mitä ohjaaja alun perin ajatteli. (Boerema 17.10.2003.)

Isolinnankadun pituinen dokumenttielokuva tarvitsee useampia teemoja, sivuteemoja, pienempiä ja suurempia asioita. Boereman mielestä pääteemaksi oli välittämisen sijasta syntynyt muutos. Hän perustelee sitä sillä, että vaikka oikeastaan mitään ei tapahdu kuvatun kuukauden aikana, niin silti samanaikaisesti meneillään on muutos. Muutos on hidas, emmekä välttämättä näe sitä, mutta samanaikaisesti maailma, katu ja ihmiset muuttuvat, vaikkemme sitä juurikaan huomaa. (Boerema 17.10.2003.)

Boerema huomauttaa, että tietysti on joitakin asioita, joita hän ei laita elokuvaan, jos hänen mielestään ne ovat epäsoveliaita sosiaalisesti tai poliittisesti. Hän pohtii paljon sitä, kuinka pitkälle hän voi ihmisten kanssa mennä. Hän toteaa, että vaatii paljon rohkeutta astua kameran eteen ja antaa kuvausryhmän seurata useita päiviä kannoilla tietäen, että he haluavat kuvata ainoastaan sitä kuka hän on ja mitä hän tekee. Boerema katsoo, että tätä tulisi kohdella kunnioituksella. (Boerema 17.10.2003.)

Hän painottaa, että ihmisistä tulee tavallisesti hyvin haavoittuvaisia kameran edessä, eikä sitä saisi koskaan käyttää hyväkseen. Siksi kuvattavia tulee suojella. Hän toki myöntää, että jos hän olisi ollut tekemässä elokuvaa esimerkiksi Pinochetista, kun hän hallitsi vielä ja hänellä olisi mahdollisuus saada tämä näyttämään naurettavalta, niin hän mitä luultavimmin olisi tehnyt niin. Boerema tosin lisää, että tämä on erilainen tilanne ja jopa siinä tulisi olla varovainen. (Boerema 17.10.2003.)

Boereman mielestä hänen ei tarvitse olla rehellinen todenmukaisuuden kanssa leikattaessa dokumenttielokuvaa. Hänen mukaansa on sallittua esimerkiksi irrottaa klippi kontekstistaan ja käyttää sitä jossakin muussa yhteydessä. Boerema toteaa, että joskus näin täytyykin toimia. Mutta hän lisää, että tällöin täytyy olla varovainen, että pysyy rehellisenä henkilölle. Henkilön olemusta ei saisi manipuloida, mutta hänen mielestään ei ole tuomittavaa irrottaa asioita alkuperäisestä kontekstista. (Boerema 17.10.2003.)

Boerema ottaa esimerkiksi Isolinnankadun supermarketissa työskentelevän naisen, joka on eronnut ja hänellä on kaksi lasta. Materiaalissa nainen tulee kotiin, tekee ruokaa lapsilleen ja lapset menevät nukkumaan ja lopuksi hän jää seisomaan olohuoneeseen kaukosäätimen kanssa. Boerema sanoo, että nainen saattaa katsoa televisiosta mitä tahansa, mutta Boerema leikkasi hänet katselemaan talon valvontakameran kuvia ja vaihtelemaan kamerasta toiseen. Boerema pitää tätä hyväksyttävänä. Hän halusi välittää tunteen siitä, kuinka yksinäinen nainen on ja hän vielä lisäsi musiikkia korostamaan tätä tunnelmaa. Boerema myöntää, ettei hän voi tietää onko nainen surullinen, mutta tällaisen kuvan hän saa henkilöstä. Hän korostaa, että jos hänellä ei olisi tällaista tunnetta, hän ei tekisi näin. (Boerema 17.10.2003.)

Boereman mielestä leikkaajan tulee itse uskoa projektiin, johon ryhtyy. Hän myös painottaa, että leikkaajan ja ohjaajan välinen rehellisyys on erittäin tärkeää. Hänelle itselleen on käynyt niin, ettei ohjaaja ole kertonut totuutta, vaan tahallaan johtanut häntä kertomaan tarinaa, joka ei ole totta. Boerema kertoo esimerkin, jossa ohjaaja halusi tehdä dokumenttielokuvan Katariina Suuren salaisista kammioista. Tarina perustui huhuihin, jotka osoittautuivat perättömäksi. Ohjaaja kuitenkin halusi huhun olevan totta ja muutti totuutta sopimaan hänen teoriaansa. Boeremalle selvisi pikkuhiljaa ohjaajan tekemien haastattelujen pohjalta, että dokumentaristin kertomus ei voinut pitää paikkaansa ja että ohjaaja valehteli hänelle. (Boerema, 17.10.2003.)

Boereman mielestä edellisessä esimerkissä olisi ollut sallittua, että tekijä olisi ainoastaan ehdottanut jotakin teoriaa. Hän painottaa, että pitää kuitenkin sanoa, että tämä teoria ei ole 100 prosenttisen varma. Hän näkee, että toinen vaihtoehto olisi ollut tehdä elokuva, jossa olisi etsitty vastausta huhuun ja jossakin vaiheessa olisi selvinnyt, ettei se pitänyt paikkaansa. Sen sijaan että ohjaaja olisi tehnyt näin, hän muutti totuutta koko ajan, eikä kertonut totuutta edes leikkaajalle, jopa valehdellen tälle. (Boerema 17.10.2003.) Ohjaajien paljon painottama luottamuksellinen ja rehellinen suhde ei siis pääty kuvausten loppumiseen, vaan sen tulisi jatkua leikkauspöydälle saakka.

Eräs dilemma korostuu *Isolinnankadussa*: Boereman mielestä on tärkeää tehdä elokuva, jonka ohjaaja haluaa tehdä, mutta kuinka sen voi tehdä *Isolinnankadussa*, jossa ohjaajat eivät ole läsnä? Boerema kertoo, että hän oli keskustellut useaan otteeseen ohjaajien kanssa, mutta hän myöntää, että hän kaipasi vierelleen ohjaajaa, jonka kanssa olisi voinut keskustella. Boerema uskoo, että jos ohjaaja olisi ollut paikalla, niin ohjaajan ja leikkaajan erilaisista ajatuksista olisi syntynyt uusia ideoita. Boerema myöntää, että hän ei välttämättä huomaa kaikkia asioita, jotka ovat ruudulla. (Boerema 17.10.2003.)

Ohjaajista Jyrki Toivanen kritisoi sitä, että leikkaajaksi oli valittu suomea osaamaton henkilö. Boerema kuitenkin kertoo, ettei kieli haitannut häntä, sillä hän on tottunut työskentelemään vieraskielisen materiaalin kanssa. Hän kuitenkin myöntää, että vaikka materiaali olikin käännetty hänelle, niin hän ei saavuta äänen vivahteita. (Toivanen 17.7.03 & Boerema 17.10.2003.)

Boerema katsoo, että *Isolinnankadussa* paikoitellen etukäteen suunnittelu ja lavastus ovat liian selviä, joka taas hänen mielestään johtuu ohjaajien odotuksesta, että isoja asioita olisi tapahtunut. Vaikka *Isolinnankadun* ohjaajien mielestä he eivät lavastuksen suhteen eettisyyden rajaa rikkoneetkaan ja pysyivät omien sääntöjensä puitteissa, niin Boereman mielestä *Isolinnankadun* kohdalla ohjaajat sortuivat lavastukseen, tai pikemminkin tilanteiden pakottamiseen. Hän näkee, että ohjaajat odottivat liikaa, että jotakin suurta ja mullistavaa tapahtuisi ja kun näin ei käynyt, niin he auttoivat asioita tapahtumaan. Boereman mukaan pakottamalla tehdyistä kohtauksista tuntee heti, että niissä on jotakin epäaitoa. (Boerema 17.10.2003.)

Boerema piti henkilökohtaisesti siitä, että elokuvan materiaali näyttää pieniä siivuja elämästä kuukauden ajalta, jolloin mitään suurta ja ihmeellistä ei tapahdu, kuten useimpien meidän elämässämme. Kuukausi on ihmiselämässä lyhyt aika. Boereman mielestä kysymys onkin ennemminkin rutiinista ja normaaleista päivittäisistä askareista. Boereman mielestä juuri päivittäisen elämän seuraamisessa piilee suuri kauneus. (Boerema 17.10.2003.)

Boerema uskoo, että päivittäisissä askareissa - jotka saatamme kokea tylsiksi – saattaa löytyä suurta draamaa. Hän kuvailee, että suureksi draamaksi koetaan aina suuret tapahtumat, mutta myös hyvin pienissä jokapäiväisissä asioissa on paljon draaman aineksia. Esimerkiksi ihmiseltä saattaa murtua sormi ja se on hyvin suuri tapahtuma sillä hetkellä ja sen kuukauden suurin tapahtuma, vaikka sitä parin vuoden päästä ei edes muistaisi. Mutta juuri silloin se on iso asia. Boerema pahoittelee sitä, että ohjaajat eivät olleet kuvatessaan herkinä näille pienille tapahtumille vaan he odottivat koko ajan jotakin suurta tapahtuvan. (Boerema 17.10.2003.)

Myös John Webster puhuu pienimuotoisten tapahtumien merkityksestä. Hän painottaa, että elämän dramaattisimmat hetket ovat usein hyvin pieniä tapahtumia, eivätkä nämä hetket ole koskaan puhtaasti iloa, surua, tuskaa, vihaa tai muita elämän primääritunteita, vaan ne sekoittuvat ja saattavat näkyä esimerkiksi turhamaisuutena, ahdasmielisyytenä, epäitsekkyyttenä tai jaloutena. (Webster 1995, 4.)

Elokuvan tarkoitus on näyttää pieni osa suomalaista yhteiskuntaa yhden kuukauden aikana, ei sen enempää eikä vähempää. Boereman mielestä tällaisessa kuvauksessa ei saa manipuloida liikaa, koska se olisi ristiriidassa koko elokuvan tarkoituksen kanssa ja loppujen lopuksi se toimisi tekijää itseään vastaan. Boereman mukaan tämä pätee myös kohtauksiin, joissa on liian selvää, että siihen on käytetty keinotekoisia valoa, liian dramaattista kuvaustapaa tai liian dramaattista leikkaustyyliä. Boerema perustelee, että jos kuvaajan ei pitäisi lisätä dramatiikkaa *Isolinnankatuun*, kuten fiktioelokuvaan, niin myöskään leikkaajan ei tulisi sortua siihen. (Boerema 17.10.2003.)

Boereman mielestä ei olisi hyväksyttävää, jos hänellä olisi tunne, että ohjaaja tunkeutuu kuvattavan yksityiselle alueelle ilman, että kuvattava on tästä tietoinen. Boerema toteaa, että silloin hänen tulisi suojella kuvattavaa. *Isolinnankadussa* Boerema ei tällaista nähnyt. (Boerema 17.10.2003.)

Kuten *Isolinnankadun* ohjaajatkin, niin myös Boerema painottaa rehellisyyden tärkeyttä leikkauksenvaiheessa. Kun Lars von Trier aikaisemmin kritisoi niin musiikin

käytöstä, äänen ja kuvan manipuloinnista, vaatien jopa mustia ruutuja leikkauskohtiin, niin Boereman mielestä moni asia on sallittu, kunhan pysyy rehellisenä kuvaruudulla oleville henkilöille. Vaikka ohjaajat pelkäävät, että heidän poissaolonsa leikkausvaiheesta vaarantaa heidän näkemyksensä ja totuutensa, niin se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ohjaajien totuus olisi oikeampi kuin leikkaajan.

8 LOPPUPÄÄTELMÄT: SUBJEKTIIVISTA REHELLISYYTTÄ

Isolinnankadun ohjaajat eivät tuntuneet häiriintyvän liiemmin faktan ja fiktion rajasta. Heidän johtoajatuksensa oli, että tapahtumia saa lavastaa ja kuvattavaa saa pyytää tekemään asioita, kunhan tapahtumat eivät poikkea todellisuudesta. Ohjaajien tärkein ohjenuora tuntui olevan se, että mitä tahansa he tekevätkin, niin se pitää tehdä mahdollisimman totuudenmukaisesti.

Ohjaajat tunsivat hyvin suurta huolta siitä, kohtelevatko he kuvattavaansa oikeudenmukaisesti. He tunsivat suurta vastuuta siitä, miten heidän dokumenttielokuvansa tulee vaikuttamaan päähenkilön elämään ja ohjaajat pohtivatkin hyvin syvällisesti suhdettaan kuvattavaansa. Ohjaajat korostivat moneen otteeseen rehellisyyttä ja avoimuutta. He näyttävätkin uskovan vankasti siihen, että rehellisin keinoin vältetään eettisesti kestävämmät ratkaisut. Heille oli myös tärkeää se, että he pystyvät perustelemaan ratkaisunsa itselleen, joka on luonnollisesti hyvin inhimillinen piirre. Kukapa ei haluaisi selittää tekemisiään parhain päin.

Vaikka ohjaajat korostivat avoimuutta, niin he myönsivät myös sen, että kuvattavan ja ohjaajan suhde on toispuoleinen. Vaikka ohjaaja antaisikin jotakin itsestään päähenkilölle, on kuitenkin eri asia se, että ohjaajan paljastus itsestään pysyy vain yhden henkilön tiedossa, kun taas kuvattavan asiat näytetään kansallisella televisiokanavalla. Kallionpää totesikin, että on vaarana, että kuvattava saattaa oppia luottamaan niin paljon ohjaajaan, että paljastaa itsestään asioita itse niitä tiedostamatta. Hän saattaa kohdella ohjaajaa kuin ystäväänsä ymmärtämättä seurauksia. Tästä ohjaajat uskovat selviävänsä avoimella keskustelulla ja sillä, että tekevät kuvattavansa tietoisiksi oikeuksistaan.

Vaikka ohjaajat saivatkin suostuteltua kuvattavansa kohtauksiin, joihin he eivät ensikädessä antaneet lupaa, niin se ei kuitenkaan automaattisesti tarkoita sitä, että vastuun taakka katoaa. Kuten Webster aiemmin totesi, niin kuvattavan suostumus dokumenttiin tai tiettyihin kohtauksiin ei toimi tekijän synninpäästönä. Hän sanoo, että useimmat ihmiset ovat kykenemättömiä ymmärtämään kaikkia niitä

seurauksia, joita elämän julkinen paljastaminen televisiossa voi tuoda. Websterin mielestä tästä syystä tekijän on kannettava merkittävä osa vastuusta. Kallionpää totesi, että eettinen on oltava aktiivisesti, ei vain passiivisesti. Kuvattavalta ei siis pitä saada pelkkää suostumusta jonkin asian kuvaamiseen, vaan tulisi myös saattaa kuvattava tietoiseksi siitä, miten se saattaa vaikuttaa hänen elämäänsä sen jälkeen, kun dokumentti on julkaistu.

Koska ohjaajat tunsivat olevansa eettisessä vastuussa kuvattavastaan, niin he myös suhtautuivat skeptisesti *Isolinnankadun* leikkausprosessiin, jossa he eivät voineet olla läsnä. He uskoivat, että koska he olivat tutustuneet kuvattavaansa henkilöön ja luoneet hänestä tarinan, niin ulkopuolinen ei pystyisi näkemään asioita yhtä syvälle kuin he. Ohjaajat pelkäsivät, että leikkaaja käyttäisi materiaalia niin, ettei se tee oikeutta kuvattavalle.

Eettisyyden lisäksi ohjaajien puheista huokui mustasukkaisuus omasta teoksestaan. Ohjaajaa pidetään hyvin pitkälle dokumentin tekijänä, henkilönä, joka päättää millainen dokumentista tulee. Tuntuukin, että ohjaajat olivat myöskin huolestuneita tekijänoikeuksistaan; siitä, että loppukädessä teos ei kerrokaan heidän todellisuuttaan asiasta. Toisaalta dokumentti kertoo kuvattavan ihmisen todellisuudesta, mutta kuten John Webster aiemmin sanoi, niin dokumentintekijä valitsee kuvattavansa sopimaan tarinaansa. Kenen todellisuudesta on loppujen lopuksi kyse? Onko *Isolinnankadussa* loppukädessä kyse leikkaajan todellisuudesta?

Loppujen lopuksi dokumenttielokuvassa ei ehkä voi kuitenkaan olla kysymys yhden tekijän todellisuudesta. Ohjaaja valitsee palat ja osat mitä haluaa kuvattavastaan näyttää ja hän voi valita paloja hyvinkin yksipuolisesti. Nämä palat ovat kuitenkin peräisin kuvattavan todellisuudesta, joten kyse ei ole ainoastaan vain ohjaajan todellisuudesta. Vaikka *Isolinnankadussa* leikkaajalla on tavallista dokumenttielokuvaa leikkaavaan verrattuna suurempi rooli ja hän voi järjestellä otokset monella eri tapaa, niin silti hän on sidottu rakentamaan elokuva hänelle annetun materiaalin pohjalta ja tämä materiaali perustuu sekä kuvattavan että ohjaajan todellisuuteen.

Toisin sanoen ja yksinkertaistaen dokumenttielokuvan todellisuus on eri tekijöiden summa. Jos kaikki nämä tekijät pyrkivät rehellisesti kertomaan oman käsityksensä todellisuudesta, katsojakin pääsee maistamaan palan elävää elämää jonkun ihmisen näkökulmasta. Toisaalta taas voi käydä niinkin, että kuvattava haluaa antaa itsestään kiiltävämmän kuvan kuin todellisuudessa ja ohjaaja ja leikkaaja saattavat taas vääristellä asioita saadakseen mehevämmän tarinan ja paremman draaman kaaren.

Ohjaajat pohtivat monipuolisesti eettistä vastuutaan kuvattaville, mutta yksikään ohjaajista ei tuonut suoranaisesti esille dokumentaristin eettistä velvollisuutta yleisöä kohtaan. On kuitenkin selvää, että sellainen on olemassa. Dokumentaristilla on luonnollisesti kuvattavaan henkilökohtaisempi suhde kuin yleisöön. He viettävät hyvin paljon aikaa kuvattavan kanssa ja tutustuvat tähän hyvin. Yleisö pysyy tuntemattomana massana, jota ohjaajat ajattelevat harvemmin kuin kuvattavaansa. On selvää, että huoli kuvattavasta on suurempi kuin yleisöstä.

Velvollisuus yleisölle näkyy ohjaajien pohdinnoissa epäsuorasti. He pyrkivät ottamaan huomioon tarinan ja tarinahan näytetään yleisölle. Ohjaajathan pyrkivät totuudenmukaisuuteen rekonstruktioissaan ja tämän voi päätellä johtuvan siitä, että he pyrkivät antamaan yleisölle totuudenmukaisen kuvan kuvatuista tapahtumista. Tuntuu kuitenkin siltä, että ohjaajat halusivat varmistaa ennemminkin hyvän tarinan kuin pohtia sitä, millä tavoin se kerrotaan katsojille. Ohjaajat halusivat tiettyjä asioita dokumenttiin tarinan kaaren takia, joka tietysti kertoo siitä, että he haluavat kertoa mahdollisimman eheän ja hyvän kokonaisuuden katsojille. He eivät kuitenkaan tuntuneet pohtivan sitä, tekevätkö he sen totuudenmukaisesti ja rehellisesti yleisöä kohtaan.

John Webster, Lars von Trier ja Henry Bacon ovat yhtä mieltä siitä, että yleisö on loppujen lopuksi hyvin tietämätön siitä, miten televisioruudulla näkyvä dokumenttielokuva on rakennettu. Dokumentintekijät ovat taas hyvin tietoisia siitä, että kysymyksessä on subjektiivinen näkemys asiasta. Yleisö sen sijaan uskoo ohjelman olevan totta jo siitä syystä, että ohjelmalehti sanoo sen olevan dokumentti. Katsojilla ja tekijöillä on sangen suuri näkemysero asiasta. Tietysti tekijätkin pyrkivät totuuteen, mutta omaan versioon totuudesta. Lopullinen

kysymys lieneekin: kuinka kaukana katsojan ja tekijöiden totuudet ovat toisistaan? Tähän en kuitenkaan yritä vastata, vaan enemmänkin siihen, kuinka katsojien ja tekijöiden katsontakantaa voisi tuoda lähemmäksi toisiaan. Vai pitäisikö dokumentaristin edes tuntea vastuuta siitä, kuinka kriittisesti katsoja kykenee tarkastelemaan dokumenttielokuvaa?

Toisaalta ei ole dokumentaristin vastuulla irrottaa katsoja objektiivisuuden illuusiosta ja tuskin monikaan tekijä tuntee olevansa vastuussa katsojien medialukutaidosta. Kuitenkin useassa dokumentissa korostetaan tekijän näkökulmaa. Muun muassa Petteri Saario (mm. *Wild Wild Canary & Minne hepo, sinne reki*) kirjoittaa selostuksensa minämuotoon. Tällä hän tuo ilmi sen, että kyse on hänen omista huomioistaan ja siitä miten hän näkee eri asiat. Tekipä hän tämän katsojia ajatellen tai tyylikeinona, niin tällaisella selostuksella hän antaa katsojalle välineet ymmärtää, että kyse on tekijän näkökulmasta totuuteen.

Monissa dokumenteissa tuodaan kameran ja ohjaajan läsnäolo näkyväksi esimerkiksi niin, että kohtausta leikataan siten, että kuvattava esimerkiksi kieltää jonkin asian kuvaamisen, kamera sammutetaan ja vasta sitten kuva leikkaa seuraavaan. Henkilökohtaisesta asiasta kertova subjektiivinen dokumentti saattaa mennä tässä hyvinkin pitkälle. Esimerkiksi Visa Koiso-Kanttila käsittelee dokumenttielokuvassaan *Isältä pojalle* (2004) subjektiivisten muistojen ja todellisuuden ristiriitaa. Katsoja ottaa luonnollisesti heti omakseen tekijän subjektiivisen kannan, mutta Koiso-Kanttila itse kyseenalaistaa sen. Elokuvasa on muun muassa kohtausta, jossa Koiso-Kanttilan isä syyttää poikaansa subjektiivisuudesta ja sanoo koko dokumentin olevan vain hänen oma katsantokantansa, jolla ei ole totuuden kanssa mitään tekemistä.

Onko loppujen lopuksi mitään merkitystä, ymmärtääkö katsoja seuraavansa subjektiivista ohjelmaa, joka on vain raapaisu todellisuudesta? Kreatiivisessa dokumentissa kysymys on yleensä yhdestä henkilöstä tai enimmillään pienestä yhteisöstä ja katsoja mieltää kuvattavan yksilönä, joten voisi kysyä, mitä haittaa siitä on kenellekään? Sen sijaan asiadokumenteissa saatetaan liikkua vaarallisemmilla vesillä. Asiadokumentit rinnastetaan usein journalismiin ja tämä saattaa hämätä katsojaa ajattelemaan, että hänen näkemänsä on objektiivista. Tähän

samaan ongelmaan törmätään myös perinteisessä journalismissa. Kummassakaan tuodaan harvemmin esille subjektiivisuutta. Ehkä kuitenkin asiadokumenttien kohdalla on tärkeämpää se mistä asioista kerrotaan ja mistä näkökulmasta ne kerrotaan kuin siitä annetaanko katsojalle työkaluja ymmärtää, että kysymyksessä on jonkun subjektiivinen näkökanta asiaan.

Vaikka objektiivisuus saattaakin olla saavuttamattomissa, niin tulisiko tekijöiden silti pyrkiä siihen, oli kyse sitten asiadokumentista, kreatiivisesta dokumentista tai journalismista? Bacon totesi aiemmin, ettei dokumentissa vallitse totuudellisuuden kriteeriä, tarkoittaen, ettei millään pystytä mittaamaan sitä, missä määrin dokumentin pitäisi olla totuudellinen. Tämä ei kuitenkaan haihduta kysymystä totuudesta tai totuudellisuudesta. Baconin kommentti sopisikin dokumentaristeille yleiseksi ohjenuoraksi: Vaikka objektiivisuus on kuin alati kaikkoava horisontti, niin dokumentaristin tulisi silti pyrkiä kulkemaan sitä kohti parhainta mahdollista tietä. Eli jos dokumentaristi pitää totuudellisuuden näköpiirissään, niin se edellyttää jatkuvaa liikkeellä pysymistä ja uusien näkökulmien ja tarkastelutapojen etsintää. Ja sehän ei voi olla kenellekään pahaksi.

LÄHDELUETTELO

Kirjallisuus:

Aromaa, M. ”Kauhukakaran paluu”. *Image*. 05 2003 kesä-elokuu.

Aumont J. Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. *Elokuvan estetiikka*. Edita. 1994. Helsinki.

Bacon, H. ”Dokumenttielokuvan ontologisia ja epistemologisia lähtökohtia” teoksessa *Dokumenttielokuva – todellisuuden luovaa käsittelyä* (toim. Kurki, E.). Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F20. 2001. Helsinki.

Barnouw, E. *Documentary – A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press. 1983. New York.

Bazin, A. ”Dokumenttielokuva”. *Elokuvan lajit*. Painokaari Oy. 1990. Helsinki.

Cahra, C. ”Victim’s Rights”. *Filmmaker*. Winter 2003.

Huida, J. ”Toinen Suomi –projektille lähtölaukaus”. *Satakunnan Kansa*. 16.10.2002.

Huida, J. ”Kolme tuntia Isolinnankadusta”, *Satakunnan Kansa*. 11.2.2003.

Van Ginneken, J. *Understanding Global News – A Critical Introduction*. Sage Publications. 1998. London, Thousand Oaks, New Delhi.

James, S. ”Inner City Blues”, *Filmmaker*, Spring 2003.

Journalistiliitto. *Journalistin ohjeet & Julkisen sanan neuvosto*. 1998. Helsinki.

Nichols, B. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press. 2001. Bloomington.

Nichols B. *Representing Reality*. Indiana University Press. 1991. Bloomington.

Laine, H. ”Suntio, karaokelaulaja, Aune ja moni muu”, *Satakunnan Kansa*. 2.4.2003.

Laine, H. ”Isolinnan mikrokosmos dokumentin aiheena Porissa”, *Satakunnan Kansa*. 3.4.2003.

Naukkarinen, L. ”Suomalaisen dokumentti – nousun aika” *Filmihullu*. 4/1999.

Pensala, M. ”Näkymättömästä näkyvää” *Filmihullu*. 4/1999.

Rosenthal, A. ”Cinema Verite” *Writing, Directing & Producing Documentary Films*. Southern Illinois University Press. 1990. Carbondale and Edwardsville.

Sedergren, J. ”Uskottavat ja vakuuttavat todet valheet!” *Filmihullu*. 4/1999.

Von Trier, L. *The documentarist code for 'Dogumentarism*. Toukokuu 2001. Zentropa Real.

Toinen Suomi. 5.3.2003, 1.10.2003. www.toinensuomi.net

Toinen Suomi –projektin tiedote, 2003. Pori.

Tolonen, J. *Pimeyden voimat ja totuuden valo – Dokumenttielokuvan perinne ja tekijän strategiat Tanjuska ja 7 perkelettä –elokuvassa*. Journalistiikan pro gradu – tutkielma. Kevät 1999. Viestintätieteidenlaitos. Jyväskylä.

Vaarnas, K. (päätoim.) *Otavan Iso Fokus*. Osa 1 A-El. Kolmas painos. Otava. 1972. Helsinki.

Waarala, H. ”Valheella on pitkät jäljet” *Filmihullu*. 6/2001.

Webster, J. ”Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta”, teoksessa *Journalismia! Journalismia?* (Kantola A. ja Mörä T.). Werner Söderström osakeyhtiö. 1988. Juva.

Webster, J. *Tissit ja Tango – Don't Tell Daddy – Lopputyön kirjallinen osuus*. Taideteollinen korkeakoulu, Elokuvatieteen laitos. 1995. Helsinki.

Ylönen M. ”Menno Boerema haluaa nähdä, mihin leikkaamalla pääsee”, *Satakunnan kansa*. 17.7.2003.

Haastattelut:

Ahola, A. Kirjallinen haastattelu. 1.10.2003.

Boerema, M. Suullinen haastattelu. 17.10.2003.

Dziok, W. Kirjallinen haastattelu. 19.9.2003.

Hammarberg, E. Kirjallinen haastattelu. 17.9.2003.

Kallionpää, P. Kirjallinen haastattelu 12.5.2003.

Kuisma, E. Kirjallinen haastattelu. 21.5.2003.

Räikkälä Y. Kirjallinen haastattelu. 20.5.2003.

Saario, P. Suulliset keskustelut 2003-2004.

Toivanen, J. Kirjallinen haastattelu. 4.11.2003.

Vehkalahti, I. Suullinen haastattelu. 18.01.2004.

Webster, J. Suullinen haastattelu. 29.4.2003.

Webster, J. Suullinen haastattelu. 20.1.2004.

Käsikirjoitukset:

Webster, J. & al. *Isolinnankatu*. Käsikirjoitus. 2003. Helsinki.