

1153.

Pimeyden voimat ja totuuden valo

Dokumentielokuvan perinne ja tekijän strategiat
Tanjuska ja 7 perkelettä -elokuvassa

Journalistiikan
pro gradu -tutkielma

Jussi Tolonen

Kevät 1999
Jyväskylän yliopisto
Viestintätieteiden laitos

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos VIESTINTÄTIETEIDEN
Tekijä Jussi Tuomas Tolonen	
Työn nimi Pimeyden voimat ja totuuden valo – Dokumenttielokuvan perinne ja tekijän strategiat Tanjuska ja 7 perkelettä -elokuvassa	
Oppiaine Journalistiikka	Työn laji pro gradu -työ
Aika Kevät 1999	Sivumäärä 123
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella, miten todellisuuskäsityksen muuttuminen on vaikuttanut dokumenttielokuvan ilmaisuun. Jokainen dokumenttielokuvan tekemisen tapa, lajityyppi, on luonut omanlaisensa audiovisuaalisen koodistonsa, jotka kaikki ovat tämän ajan tekijän käytössä. Siten tekijän on jokaisen dokumenttielokuvan jokaista kohtausta varten mietittävä millaista koodistoa käyttää halutun sanoman välittämiseksi yleisölleen. Näistä valinnoista on työn loppuosassa laadittu eri työvaiheita havainnollistavat <i>dokumentintekijän strategiamallit</i>.</p> <p>Työn teoriaosuudessa määritellään mikä on dokumenttielokuva ja pureudutaan sen satavuotiseen perinteeseen. Bill Nicholain kehittämää dokumenttielokuvan viittä lajityyppiä käsitellään niiden todellisuuskäsityksen, kuvauksen, leikkauksen ja kerronnan yleisten tekijöiden näkökulmasta.</p> <p>Teoriataustassa hahmotetaan myös elokuvan kieltä ja erityisesti dokumenttielokuvan semiotiikkaa. Valmiiden semioottisten mallien sijasta työssä keskitytään elokuvan ilmaisukeinoihin ja niiden esiintymismuotoihin dokumenttielokuvan lajityypeissä.</p> <p>Ilmaisukeinot on tutkimuksessa jaettu kolmeen kategoriaan: kuvaukseen, leikkaukseen ja kerrontaan. Kuvaukseen katsotaan kuuluvaksi esimerkiksi kuvakulma ja kameran liikkeet, leikkaukseen jatkuvuuden luominen ja tehosteet. Dokumenttielokuvan narraatiota tutkitaan kuusijaksoisen dramaturgisen mallin avulla. Erikseen paneudutaan tilan ja ajan sekä symbolien käyttöön dokumenttielokuvassa.</p> <p>Empiirisessä osassa analysoidaan Pirjo Honkasalon Tanjuska ja 7 perkelettä elokuvaa. Analysoinnin tarkoituksena on hahmottaa miten dokumenttielokuvan perinne - eli edellä mainitut lajityypit - näkyvät yksittäisessä elokuvassa, ja millaisia kuvauksen leikkauksen ja kerronnan muotoja elokuvassa käytetään. Rakennetta tarkastellessa on kiinnitetty huomiota siihen, millaisia elokuvallisia sääntöjä Honkasalon representaatio todellisuudesta noudattaa.</p> <p>Tutkimuksessa havaittiin todellisuuskäsityksen muuttaneen dokumenttielokuvan ilmaisua, ja koko perinteen näkyvän nykyaikaisessa - kuten Tanjuska ja 7 perkelettä - dokumenttielokuvassa. Perinne on tuottanut erityisiä, dokumenttielokuvalle tyypillisiä konventioita, joilla se hakee oikeutustaan todellisuuden kuvaajana. Dokumenttielokuvan huomattiin kuitenkin myös käyttävän hyväkseen kaikkia perinteisen fiktioelokuvan ilmaisukeinoja ja muistuttavan sitä sekä visuaaliselta ilmiänsultaan että dramaturgialtaan.</p> <p>Lajityyppiä koskeva pohdinnan ja elokuva-analyysin tuloksena tutkimuksessa on luotu kolme strategista mallia niistä leikkaus-, kuvaus-, ja kerrontamahdollisuuksista, jotka dokumentintekijällä on käytössään.</p>	
Asiasanat dokumenttielokuva, journalistiikka, dramaturgia, todellisuus	
Säilytyspaikka	Jyväskylän yliopisto/Tourulan kirjasto
Muita tietoja	

1. Johdanto'	1
1.1. Tutkimuksen kulku	4
1.2. Dokumenttielokuvan käsitteestä	6
1.2.1. Dokumentti tosi, elokuva pitkä	6
1.2.2. Uutisia syvemmälle elokuvailmaisun keinoin	7
1.2.3. Dokumentin ja fiktion häilyvä raja	8
1.2.4. Dokumenttielokuvan taisteleva tehtävä	12
1.2.5. Dokumenttielokuva kohtaa määritelmänsä	14
2. Dokumenttielokuvan perinne ja lajityypit	16
2.1. Dokumenttielokuvan alkutaival - kansanvalistusta ja propagandaa	16
2.2. Lajityypistä lajityyppiin – tekijän tie saarnastuolista oman pään sisään	18
2.2.1. Luennoiva / griersonilainen dokumentti	20
2.2.2. Havainnoiva dokumentti	23
2.2.3. Vuorovaikutteinen dokumentti / cinéma vérité	26
2.2.4. Haastatteludokumentti	30
2.2.5. Itseenheijastava dokumentti	33
2.2.6. Performatiivinen dokumentti	37
3. Dokumentin tekijä ja elokuvan ilmaisukeinot	44
3.1. Ohjaajan ja tuottajan roolit dokumenttielokuvan tekijöinä	44
3.2. Tekijän yletön valinnan vapaus	46
3.3. Dokumenttielokuvan kielenomaisuudesta – semiootikkojen ratkaisematon ongelma	49
3.3.1. Elokuvan ilmaisukeinot	54
3.4. Kuvaus: kamera käy, mutta milloin?	56

3.4.1. Kuvakulma	57
3.4.2. Kuvakoko	58
3.4.3. Kameranliikkeet	60
3.4.4. Kuvan terävyysalue	63
3.4.5. Kameran näkökulma	63
3.5. Leikkaus: Kun materiaali saa hengen	65
3.5.1. Kahden perinteen sota ja sopu	66
3.5.2. Jatkuvuuden luominen leikkauksella	69
3.6. Kerronta: Dramatisoimisen vaikea taito	72
3.6.1. Dramaturgia kuuden jakson mallin mukaan	75
3.6.2. Kertomus löytyy, mutta kuka on kertoja?	80
3.6.3. Symbolien monitasoinen maailma	83
3.6.4. Ajan ja tilan taide	84
4. Dokumenttielokuva Tanjuska ja 7 perkelettä	86
4.1. Tanjuska ja 7 perkelettä kuuden vaiheen dramaturgisen mallin mukaan	87
4.2. Kertojan, haastattelujen ja dialogin käyttö	96
4.3. Läpipääsemätön muuri ja ikonin katse	99
4.4. Elokuvan tila ja aika	100
4.5. Kamera Tanjuskan elämän tallentajana	102
4.6. Leikkaamalla pään sisään, vastakuvalla tajuntaan	105
4.7. Tanjuskan suhde dokumenttielokuvan lajityyppeihin	109
5. Lopuksi	115
5.1. Dokumentintekijän strategiset valinnat	115
5.2. Päätössanat	121

Lähteet

1. Johdanto

Ensin oli elokuva. Sitä ei nimitetty dokumentaariseksi eikä fiktiiviseksi - vain elokuvaksi.

Mitä ajattelivat Lumiéren veljekset vuonna 1895 kuvatessaan tehdasduunareita astelemassa portista raskaan työpäivän jälkeen? Ajattelivatko he tallentavansa todellisuutta virheettömästi, sellaisenaan? Entä mitä ajattelivat duunarit katsellessaan valkokankaalta itseään? Kokivatko he todellisuutensa siirtyneen kankaalle puhtaasti ja aidosti? Miettivätkö he kuvakulman, linssin, ohjauksen tai ennakkotiedon vaikutusta tapahtumaan? Entä muu yleisö? Uskoiko se näkemänsä suosiolla vai epäilikö se kenties Lumiéren veljesten tai kameran muuttavan kuvaustilannetta?

Tuskin epäili. Ja turha sitä kai heiltä olisi vaatiakaan. Kyky liikkeen tallentamiseen oli se puute, joka valokuvakameroissa todellisuuden kuvaajana oli ollut - ja nyt tuo puute oli poistunut.

Fiktioelokuvan perinteen aloitti Georges Méliés, joka kuvasi kuussa käynnin vuonna 1902. Tästä katsotaan alkaneen fiktion ja dokumentin eriytymisen omiksi lajeikseen.

Sata vuotta myöhemmin moni asia on toisin. Tämän ajan lapsi elää vuorokautisessa kuvien tulvassa ja pystyy seuraamaan elokuvia, jotka olisivat Lumiéren ajan katsojasta tuntuneet kaoottisilta kuvavirroilta. Tekijät pystyvät vaihtamaan tyyliä realistisesta fantasioivaan tai draamasta satiiriin jopa saman elokuvan aikana. Dokumentti- ja fiktioelokuva on jo kauan nähty elokuvan eri muotoina, joilla on erilainen suhde todellisuuteen. Tekniikan kehittyminen ja todellisuuskäsityksen muuttuminen on synnyttänyt uusia tapoja tehdä dokumenttielokuvaa. Vanhakaan perinne ei ole kuollut, vaan elää dialogissa uudempien kanssa.

Postmodernismissä faktan ja fiktion raja hämärtyy, vastaanottaja määrää merkityksen ja kaikki informaation vaihto nähdään tarinana, sepitteenä.

Dokumentin ja fiktion rajat on kyseenalaistettu moneen kertaan elokuvan olemassaolon aikana. Katsoja tuskin kuitenkaan on perillä kaiken sepitteellisyydestä. Vieläkin hän katsoo fiktiota fiktiona ja dokumenttia dokumenttina, olipa niiden todellinen aitous mitä tahansa. Tähän häntä ohjaavat dokumenttielokuvalla kehittyneet konventiot.

Myöskään katsojan roolia merkityksen antajana ei kannata liioitella. Jo strukturalismi osoitti merkityksen vaihtelevan vastaanottajan rodun, sukupuolen, yhteiskunnallisen aseman jne. mukaan. Tämän jälkeen merkityksen on osoitettu syntyvän vieläkin monimutkaisemmin ja vaihtelevan samankin kokijan kohdalla reseptiosta toiseen.

Yhtä varmaa kuitenkin on, että elokuva tukee yhtä tulkintaa ja vastustaa toista. Katsojan tulkinta ei välttämättä ole täysin vastaava tekijän toivoman merkityksen kanssa, mutta mitä todennäköisimmin se on ainakin samansuuntainen. Jos jokaisen vastaanottajan jokaisen vastaanottotilanteen katsotaan muuttavan merkityksiä kovin ratkaisevasti, päädytään tilanteeseen, jossa on epämieliekästä etsiä yleisiä merkityksiä mistään teoksesta.

Väitän siis katsojan, kehittyneestä elokuvan lukutaidosta huolimatta, yhä seuraavan dokumenttielokuvaa kuin Lumiéren ajan katsoja - epäilemättä. Yhä vielä kulkee valkokankaalla duunarien vääristelemätön todellisuus ja edelleen elää usko todellisuuden tallentamiseen "sellaisenaan".

Dokumenttielokuvassa elää vielä vuosisadan vaihteen elokuvaestetiikan naiivi realismi. Toisten tekijöiden mukaan ihanteellinen dokumenttielokuva olisi todellisuus itse. Toisten mielestä oman totuuden esille tuomiseen ovat kaikki keinot sallittuja.

Todellisuus ja sen tallentamisen mahdollisuus onkin ollut keskeinen kysymys dokumenttielokuvan tekijöille koko sen historian ajan. Samalla on tietysti jouduttu pohtimaan myös katsojaa; miten hän kokee tekijän käyttämät keinot todellisuuden vangitsemiseksi.

Tässä työssä tutkin sitä, miten tekijöiden todellisuuskäsityksen muuttuminen on vaikuttanut dokumenttielokuvan ilmaisuun. Jokainen dokumentin tekemisen tapa, lajityyppi, on luonut omanlaisensa ilmaisuuden, jotka ovat kaikki tämän ajan tekijän käytössä. Ennen kaikkea minua kiinnostavatkin ne valinnat, joita dokumentaristi joutuu tekemään, kun hän näkemyksensä todellisuudesta elokuvaksi puristaa.

Asian selvittämiseksi analysoin Pirjo Honkasalon *Tanjuska ja 7 perkelettä* -dokumenttielokuvaa. Tarkoitukseni on hahmottaa, miten dokumenttielokuvan perinne näkyy yksittäisessä elokuvassa ja tutkia, mitkä ovat olleet Honkasalon kuvaus-, leikkaus-, ja kerronstrategiat. Lopuksi pyrin yhdistämään lajityyppejä koskevan pohdinnan elokuva-analyysin tuloksiin ja luomaan mallin niistä mahdollisuuksista, jotka jokaisella tekijällä on jokaisen dokumenttielokuvan jokaisessa kohtauksessa käytössään.

1.1. Tutkimuksen kulku

Ensimmäisessä luvussa selvitän tutkimukseni tarkoituksen, hahmotan dokumenttielokuvan ja sen tekijän käsitettä sekä luon katsauksen dokumenttielokuvan historiaan.

Toisessa luvussa esittelen dokumenttielokuvan perinnettä sen lajityyppien kautta. Lähestyn niitä todellisuuskäsityksen, kuvauksen, leikkauksen ja kerronnan yleisten tekijöiden näkökulmasta.

Kolmannessa luvussa valaisen kysymystä elokuvan kielenomaisuudesta ja esittelen elokuvan ilmaisukeinot. Pohdin niitäkin erikseen kuvauksen, leikkauksen ja kerronnan kautta. Pyrin myös selvittämään, miten ilmaisukeinot on nähty dokumenttielokuvan perinteessä. Ilmaisukeinot antavat myös pohjan *Tanjuska ja 7 perkelettä* -dokumenttielokuvan analyysille.

Neljännessä luvussa esittelen tutkimuskohteena olevan elokuvan ja analysoin sen edellisessä luvussa mainittujen ilmaisukeinojen kautta. Pyrin selvittämään, millaisia kuvaus-, leikkaus-, ja kerrontakeinoja elokuva käyttää. Rakennetta tarkastellessa kiinnitän huomiota siihen, millä tavoin tekijä on kuvaamansa kohtaukset elokuvaksi järjestänyt. Koska dokumenttielokuva siis on todellisuuden representaatiota, tässä luvussa vastataan siihen, millaisia elokuvallisia sääntöjä tuo representaatio noudattaa. Elokuvan rakenteen selvittäminen antaa myös tarkemman kuvan itse dokumentista ja näin helpottaa myös muiden ilmaisukeinojen tutkimista.

Viidennessä luvussa vertaan Honkasalon dokumenttia toisessa luvussa käsittelemiini lajityyppisiin ja esittelen dokumentintekijän strategiat. Ne tarkoittavat niitä valintoja, joita tekijä joutuu elokuvaa tehdessään

kohtaamaan, ja ne kattavat elokuvan teon kaikki vaiheet suunnittelusta leikkaukseen asti.

1.2. Dokumenttielokuvan käsitteestä

1.2.1. Dokumentti tosi, elokuva pitkä

Tietosanakirja määrittelee dokumentin todistuskappaleeksi. Se pitää dokumenttia myös elokuvan, television ja radion sellaisena lajityyppinä, joka pyrkii välittämään kuvaamansa aiheen mahdollisimman todenmukaisesti. (WSOY:n Iso Tietosanakirja 1995, 180.) Saman teoksen (1995, 259) mukaan elokuva on mielekkäästi leikatun ja yhdistetyn filminauhan ja siihen liitettyjen äänitehosteiden esittäessä muodostama kokonaisuus. Suomalainen tietosanakirja (1989, 95) taas kertoo elokuvalla tarkoitettavan sekä filminauhaa, jossa ovat esitettävät kuvat että leikkauksen ja taiteellisen hahmottamisen kautta rakennettua esitettävää kokonaisuutta.

Dokumenttielokuvaan liitetäänkin paljon asioita, joilla on jotain tekemistä todellisuuden esittämisen kanssa. Televisiotyön arkisanastossa se käsittää lähes kaikki jollakin tavoin asiapitoista aineistoa sisältävät ohjelmatyypit, urheiluruudusta ajankohtaisohjelmiin ja opetusohjelmista rikosraportteihin. Dokumenttia tai "dokkaria" pidetään synonyymina esimerkiksi jutun, reportaasin ja uutisen kanssa. Tällöin paino on enemmän sanalla *dokumentti* kuin *elokuva*.

Wyver (1989, 154) pitää dokumentin määrittelyä lähes mahdottomana. Hänen mukaansa sanalla dokumentti on televisiossa ja elokuvassa tarkoitettu niin montaa asiaa, että yhtä kattavaa määritelmää on mahdoton löytää. Madsen (1973, 318) näkee, että dokumenttielokuva on käsitteenä laajentunut tarkoittamaan lähes kaikkea ei-fiktiivistä materiaalia.

Dokumenttielokuvaan liittyy aina nuo mainitut kaksi puolta; toisaalta vaatimus totuudellisuudesta, "dokumentaarisesta", ja toisaalta elokuvallisuudesta, esteettisyydestä ja ilmaisuvoimasta.

Dokumenttielokuvan ilmaisullista puolta korostaa mm. Arvo Ahlroos. Hän toteaa, että dokumenttielokuva ei ole mikään asiakirja tai todistuskappaleiden objektiivinen kooste vaan aina tekijänsä näkemyksellinen tulkinta todellisuudesta. Ahlroosin mielestä pyrkimys objektiivisuuteen toteutuu väärällä tavalla, jos dokumenttielokuvalta vaaditaan värittömyyttä, mielikuvituksettomuutta tai persoonattomuutta. (Ahlroos 1982, 10.)

Ahlroos jakaa dokumenttielokuvan asia-, muoto-, ja välinekeskeiseen dokumenttiin. Asiakeskeiselle dokumentille on ominaista tiedonvälitys ja lehdistökeskeisen journalismin keinot. Se käyttää harvoin fiktiota tai esteettisiä keinoja. Muotokeskeinen dokumentti puolestaan tulkitsee todellisuutta hyvinkin luovasti käyttäen hyväkseen taiteen keinoja. Välinekeskeinen dokumentti taas hyödyntää kameran ja kuvan mahdollisuuksia ja vahvaa dramaturgiaa. Asiakeskeistä dokumenttia lähimpänä ovat uutiskatsaukset, jotka perustavat ilmaisunsa vahvaan asiaan, taiteellisen ilmaisun jäädessä - jo tuotantoaikataulun takia - vaatimattommaksi. (ema., 11.)

1.2.2. Uutisia syvemmälle elokuvailmaisun keinoin

Dokumenttielokuvan erottaminen omaksi lajikseen onkin vaikeaa. Mikä erottaa dokumenttielokuvan ja uutisen? Molemmat ammentavat aineksia todellisesta maailmasta ja pyrkivät eri tavoin selittämään sitä vastaanottajalle. Vielä vaikeampaa on pitää erillään dokumenttielokuvat ja

ajankohtaisohjelmat, jotka usein lähenevät toisiaan jo rakenteensa ja aiheenvalintansakin puolesta.

Yhden vastauksen kysymykseen antaa Helge Miettunen. Hän ottaa yläkäsitteeksi todellisuuspohjaiset elokuvat, jotka hän jakaa uutis-, reportaasi, katsaus-, dokumentti- ja kokoomaelokuviin. Erot näiden välillä ovat sekä ilmaisullisia että sisällöllisiä. Dokumenttielokuva eroaa muista lajeista juuri "värikkäämmän" ilmaisunsa ansiosta. Tv-uutisista sen erottaa lähinnä aineiston kunnianhimoisempi järjestäminen, jolloin leikkauksen arvo merkitysten luojana kasvaa. (Miettunen 1969, 65, 71.) Miettusella elokuvan määritelmä on siis varsin laaja, mutta dokumenttielokuva vain yksi todellisuuspohjaisten elokuvien lajeista.

Näin laaja määritelmä elokuvalla aiheuttaa kuitenkin rajausongelmia dokumenttielokuvan keston puolesta. Osa esimerkiksi kulttuuriaiheisista uutisista on hyvinkin ilmaisukykyisiä, mutta dokumenttielokuvina niitä on vaikea pitää. Tämän takia dokumenttielokuvaa kannattaakin tarkastella myös kestopensa ja tuotantotapansa puolesta. Yleisesti elokuva jaetaan lyhytelokuviin ja pitkiin kokoillan elokuviin (ks. esim. Lewing 1957, 169-171). Tuotannon osalta elokuvan tekemisen kesto - käsikirjoituksesta valmiiksi tuotteeksi - on pikemminkin kuukausia kuin päiviä tai viikkoja. Näin (pitkä) dokumenttielokuva voidaan käsittää tuotteeksi, joka kestää yli tunnin ja jonka tekemiseen on mennyt kuukausia. Selvintä saattaisikin olla puhua erikseen dokumenttielokuvista ja dokumenttiohjelmista.

1.2.3. Dokumentin ja fiktion häilyvä raja

"Katsojan on saatava tietää onko kysymys dokumentista vai fiktiivisestä aineistosta."

Journalistin ohjeet 1992

Yksi tapa määrittää dokumenttielokuvaa on tietysti verrata sitä fiktioelokuvaan. Tämäkin määrittely aiheuttaa vaikeuksia, sillä varsin usein fiktio lähenee dokumenttia ja päinvastoin. Rajaa sotkevat mm. dokumenttidraaman ja draamadokumentin lajityypit. Dokumenttidraama on tv- tai elokuvagenre, joka käyttää dokumenteista tuttua tyyliä, visuaalista retoriikkaa tarinoiden toteuttamisessa. Toisin sanoen se siis "lainaa" dokumenttielokuvalla tyypillistä kielioppia. Draamadokumentti taas käsittelee dramatisoiden todellisten ihmisten todellisia kokemuksia käyttäen näyttelijöitä esittämässä niiden ihmisten elämää.

Rose (1985, 11) pitääkin draamadokumenttia fiktio- ja dokumenttielokuvan sekoituksena, joka yhdistelee fiktiivisiä ja ei-fiktiivisiä aineksia. Monet täysin fiktiivisetkin elokuvat, kuten *Man Bites Dog* leikittelee dokumenttielokuvalla tyypillisellä kuvakerronnalla saaden katsojan välillä lähes unohtamaan tarinan sepitteellisyyden. Kaplan (1983, 136) kertoo koekatselijoiden suuttuneen, kun heidän näkemänsä dokumenttielokuvan ”muotoon” rakennettu elokuva *No Lies* paljastuikin fiktioksi. Katsojat olivat luulleet näkevänsä tosielämän tapahtumia, ja kun elokuvan lopussa selviää, että roolihahmot olivat näyttelijöitä ja tapahtumat kuviteltuja, tunsivat he tulleensa huijatuksi. Katsoja siis antaa dokumentille sen totuusarvon. Dokumenttielokuva on uskottava vain, jos katsoja tunnistaa sen dokumentiksi ja näin antaa sille totuuden legimaation. Representaatio muuttuu todeksi vasta reseptiossa.

Myös Trinh T. Minh-ha on huomannut fiktioelokuvan hyödyntävän dokumentaarista metodia tekemällä dokumenttielokuvasta tyylikeinon (Minh-ha 1993, 98). Tämä johtuu hänen mukaansa nyky-yhteiskunnan tarpeesta löytää kuvia, jotka välittävät aitouden tunnetta. Traagisimmillaan himo aitoihin kuviin näkyy joissakin amerikkalaisissa tv-ohjelmissa, joiden

tekijät jakavat ihmisille ilmaiseksi kameroita, jotta nämä voisivat kuvata naapureitaan ja näin tuottaa materiaalia ohjelmaan.

Katsojan tuntemusten voimakkuus riippuukin siitä, kuinka todeksi hän uskoo näkemänsä. Eron voi havaita pohtimalla kuinka erilainen katselukokemus on seuratessa kuolemaa fiktio- tai dokumenttielokuvassa. Kokemus on voimakkaampi, jos katsoja tietää todella näkevänsä aidon kuoleman (Nichols 1994, 48). Katsoja kokee dokumenttielokuvan henkilöt elävinä ja todellisina subjekteina, ja kuoleman lopullisena päätöksenä heidän olemassaololleen. Kuoleman näkeminen koetaan fundamentaalisenä, jopa kiellettynä kokemuksena.

Katsojan aitoukokemukseen siis perustuu dokumenttielokuvan voima. Siinä missä fiktioelokuvaa seuraava katsoja selkeästi ymmärtää katselevansa sepitettä, dokumenttielokuvaa seuraava yleensä luottaa siihen, että hänen näkemänsä on totta. Dokumenttielokuvaa katsoessa voi helposti unohtaa, että kameran osoittaessa tiettyyn suuntaan, kuvan ulkopuolellakin tapahtuu jotakin. Katsojat on ikäänkuin ehdollistettu luottamaan dokumentin tekijöiden totuuteen.

Paget (1990, 27) katsoo dokumenttielokuvan saavuttaneen aseman, jossa sen uskotaan kertovan totuuden ja ainoastaan totuuden. Hänen mielestään tämä johtuu siitä, että yleisö pitää edelleen tietoa ja faktaa yhtäläisinä totuuden kanssa. Ellisin (1992, 113) mielestä vastuu materiaalista kuuluukin tekijälle. On hänen vastuullaan paljastaako hän materiaalin olevan fiktiivistä vai ei-fiktiivistä. Katsojalle hän ei tuota vastuutaan voi sysätä.

Judith Lancioni sanoo useimpien katsojien dokumenttia seuratessaan uskovan näkevänsä luotettavaa uudelleenesitystä menneisyydestä. Katsojat pitävät ääniä ja kuvia todistusaineistona tapahtuneesta eivätkä vain

juonellisina elementteinä. Dokumentti vetoaa "uskomisen aktivaatiolla" eli katsojat tietyssä määrin olettavat, että dokumentit ovat nauhalle siirrettyjä historiallisia tapahtumia. Mielikuvituksen voiman sijasta dokumentti pyrkii vakuuttamaan totuudellisuudellaan. Se herättää uskoa toteen ja näyttäytyy joko nykyisyyden tai menneisyyden todellisuutena. Tästä dokumentti Lancionin mukaan myös saa arvovaltansa. (Lancioni 1996, 400.)

Dokumentintekijä (mm. *Pölynimurikauppiat, Tissit ja tango*) John Webster (1996, 5) muotoilee asian näin:

" ... yleisö uskoo näkemänsä olevan totuudenmukainen esitys todellisista tapahtumista sellaisena kuin ne tapahtuivat: että tapahtumia ei ole ohjattu ja päähenkilöt ovat oikeita ihmisiä. Jo ennen elokuvan alkua yleisö on valmis uskomaan ja hyväksymään tämän - vain siksi että kyseessä on dokumenttielokuva."

Webster katsoo sekä fiktio- että dokumenttielokuvan vaativan taloudellisuutta. Sitä, että haluttu tunne tai ajatus osataan välittää mahdollisimman tarkasti vähimmällä määrällä kuvia, ääniä tai sanoja. Hänen mukaansa fiktiota ja dokumenttia erottaa se, että kun fiktiossa täsmällisyys ja taloudellisuus *sisällytetään* materiaaliin, dokumentintekijän on *löydettävä* se materiaalista. (Webster 1996, 7.) Nicholsin ajatus on samantyyppinen, joskin laajempi. Hänen mielestään dokumentin ja fiktion erottaa se, että dokumentti kertoo enemmän maailmasta, jossa me elämme kuin maailmasta, jonka voimme kuvitella.

Se on todellakin tämä määrätty, todellinen maailma, (*the world*) jonka näemme, mutta se on myös yksi mahdollinen maailma (*a world*) – tai vielä tarkemmin – eräs näkemys maailmasta. Se ei ole mikä maailma tahansa, mutta ei myöskään ainoa mahdollinen tulkinta historiallisesta maailmasta. " (Nichols 1991, 115)

Varsinkin elokuvateoreetikkojen piirissä elokuva on perinteisesti jaoteltu kertomus-, kokeilu-, ja dokumenttielokuvaan. Kertomus- eli fiktiuelokuva houkuttelee katsojan kuvitteelliseen maailmaansa, samaistumaan henkilöhahmojen kohtaloihin, joilla on alku, keskikohta ja loppu.

Kokeiluelokuva (tai vastaelokuva) puolestaan on ensisijaisesti elokuvaa elokuvasta, itseäänheijastavaa ja muotoa tutkivaa. Dokumenttielokuva nähdään elokuvana, jossa todellisuus on etusijalla. Ulkoinen todellisuus puhuu elokuvan kautta, koskemattomana ja todenmukaisena. (Huhtamo 1985, 33, 37.)

Sittemmin dokumenttaarisuus, kokeilevuus ja kertovuus on nähty enemmänkin painotuksina, minkä tahansa elokuvatekstin ominaisuuksina. Kokonaisuutta dominoidessaan "kertovuus" kiinnittää huomion elokuvan sisäiseen maailmaan, tarinaan ja henkilöhahmoihin, "kokeilevuus" taas siihen tapaan, jolla elokuva asioita esittää. Elokuvan "dokumentaarisuus" puolestaan pyrkii viittamaan olemassaolevaksi miellettyyn todellisuuteen. Siten dokumenttielokuvatkin voitaisiin nähdä "dokumentaarisesti" (vrt. luennoiva lajityyppi), "kertomuksellisesti" (havainnoiva ja performatiivinen lajityyppi) ja "kokeilevasti" (vuorovaikutteinen, itseäänheijastava lajityyppi) painottuneiksi. Tärkeää on kuitenkin huomata, että tällöin ei puhuta dokumenttielokuvien "aitoudesta" mitään, vaan vain niiden tavasta representoida todellisuutta.

1.2.4. Dokumenttielokuvan taisteleva tehtävä

"Dokumenttielokuva on ainoa avantgardistiselle elokuvantekijälle jäänyt ase taistelussa suurteollisuutta vastaan."

Joris Ivens 1931

Rabiger korostaa dokumenttielokuvan yhteiskunnallista merkitystä. Hänen mukaansa se on ja sen täytyy olla vastakohta todellisuuspakoiselle viihteelle. Parhaimmillaan se pyrkii esittämään elämää niin elämänläheisesti kuin mahdollista, monimuotoisesti ja koristelematta. (Rabiger 1987, 5, 8.)

Paul Rotha (1952, 113) katsoo fiktioelokuvien ohjaajien tarjoavan vain unelmia, sitä mitä katsojat toivoisivat näkevänsä. Lisäksi ammattinäyttelijät ja lavasteet saavat elokuvan esittämät ongelmat tuntumaan irrallisilta ja näin elokuva ei aktivoi katsojaa. Tästä dokumenttielokuvan pitäisi Rothan mielestä pysytellä erossa.

Myös Madsen pitää dokumenttielokuvan tehtävänä herättää katsoja todellisuuteen, valaista yhteiskunnallisia ongelmia. Dokumenttielokuva ei saa jäädä vaan viihteeksi tai esteettiseksi nautinnoksi vaan sen on tähdättävä yhteiskunnalliseen muutokseen (Madsen 1973, 318). Leiser (1967, 18) toivoisi dokumenttielokuvan tarjoavan katsojalle mahdollisuuden vertailla maailmaa sellaisena kuin se on, ja sellaisena kuin sen pitäisi olla.

Tarve kertoa enemmän ja vaikuttavammin kuin pelkät uutiskatsaukset elää siis vahvana dokumentintekijöiden keskuudessa. Taisteleva dokumentti pyrkii korjaamaan epäkohtia ja puolustamaan heikko-osaisia. Jotkut dokumentaristit, kuten hollantilainen Joris Ivens, ovat myös eläneet ihanteidensa mukaisesti. Hän on tehnyt dokumentteja yli kahdessakymmenessä maassa kuvaten mm. sotia, aina heikomman puolelle asettuen. Hän seurasi talonpoikien epätoivoista taistelua Vietnamin *17. leveysaste*, (1967) ja vastusti Francon diktatuuria Espanjan sisällissodassa (*Espanjan maa*, 1937). Ivensin Indonesiaa puolustava elokuva *Indonesian Calling* (1946) sai Hollannin viranomaiset eväämään häneltä kotimaansa kansalaisuuden (ks. esim von Bagh 1981, Ivens 1969).

Nicholskin näkee dokumenttielokuvien tekijöiden, kuten Grierson, Vertov, Rotha, Flaherty tai Lorenz, pyrkineen sosiaalisiin muutoksiin yhteiskunnassa. Tämän he yrittivät tehdä käsittelemällä todellisuutta luovasti, dramatisoimalla sitä. Tarkoitus oli saada katsojat aktivoitumaan ja vaikuttamaan olosuhteisiinsa. (Nichols 1994, 46.)

Nichols katsoo *Reality TV*:n - tarkoittaen erilaisia tositapahtumista dramatisoituja ohjelmia (*Cops, Rescue 911, America's Most Wanted*) - kylläkin käyttävän samoja, fiktioelokuvastakin tuttuja kerronnallisia tekniikoita kuin dokumenttielokuva, mutta eri tarkoituksiin. Näiden ohjelmien pyrkimys on ennemminkin kerätä katsojia kuin muuttaa yhteiskuntaa, ja ne tekevät sen sensatisoimalla ja yksinkertaistamalla todellisuutta. Ne vetoavat katsojien turvattomuuden tunteeseen ja jakavat todellisuuden hyviin ja pahoihin, "meihin" ja "niihin". (ema., 48-51.)

1.2.5. Dokumenttielokuva kohtaa määritelmänsä

Dokumenttielokuva on siis käsitteenä varsin ongelmallinen, jopa paradoksaalinen. Toisaalta siltä vaaditaan totuutta, todellisuuden ja tosiasioiden kuvaamista, toisaalta taas esteettisyyttä, elokuvallisuutta, tulkintaa. Sen olisi oltava tasapuolinen ja todellisia asioita lavastamatta kuvaava, kuten uutinen, ja dramaattinen, visuaalinen, tunteisiin vetoava ja taiteellisesti kunnianhimoinen, kuten fiktioelokuva.

Monissa määritelmissä korostuu kuvattavien kohteiden aitous. Dokumenttielokuvassa ei saa käyttää ammattimaisia näyttelijöitä lavasteissa vaan todellisia ihmisiä aidossa ympäristössään (ks. esim Leiser 1967, 7-11). Madsen (1973, 327) kutsuu sekadokumenttielokuvaksi teosta, jossa autenttisten kohtausten sekaan on laitettu näyteltyjä otoksia.

Uutisista ja ajankohtaisohjelmista dokumenttielokuvan erottaa monissa määritelmissä paitsi kesto ja tuotanto-aikataulu myös tekijän voimakkaampi tulkinta asioista ja kuvallisesti kunnianhimoisempi toteutus. Uutisia pidetään vain dokumentin rakennuspuina, joista rakennus nimeltä dokumentti voi taitavan ammattilaisen työnä syntyä. Kun uutistyössä edelleen elää -

vaikkakin murtuvana - vahva objektiivisuuden vaatimus, on dokumentin tekijä vapaampi käyttämään subjektiivista näkemystään aiheesta.

Websterin mielestä dokumentintekijällä on oltava vahva näkemys aiheesta jo ennen kuin ensimmäistäkään ruutua on kuvattu. Dokumentintekijä ei kuvausprosessin yhdessäkään vaiheessa voi tehdä ensimmäistäkään päätöstä, joka ei olisi subjektiivinen.

"Jos luotamme siihen, että pelkkä tilanteen kuvaaminen tavoittaa aiheen totuuden, olemme epätäydellisen järjestelmän varassa ja sallimme epätäydellisyyksien sensuroida täyttää totuutta. Aiheen totuus ei ole ainoastaan filmille tarttuneessa materiaalissa vaan myös laajemmassa kontekstissa, jota ei välttämättä ole filmille saatu. Pelkkä tilanteen kuvaaminen ei vangitse sen totuutta. (Webster 1996, 8)

Dokumenttielokuvan määritelmä jää siis väkisinkin väljäksi. Winston katsoo sen olevan todellisuutta mistä tahansa näkökulmasta millä tahansa metodilla kuvattava rekonstruktio tai autenttinen kuvaus. Se voi vedota joko järkeen tai tunteeseen, mutta sen tarkoitus on lisätä tietoa talouden, kulttuurin ja inhimillisten suhteiden ongelmista. (Winston 1988, 22.)

Madsen (1973, 318) kaventaa määritelmää hiukan vaatimalla dokumenttielokuvalta leikkaamista. Valvontakameran leikkaamaton materiaali ei siis hänen mielestään ole dokumenttielokuva. Rabiger (1987, 8) vaatii dokumenttielokuvalta lisäksi kykyä tarinan kerrontaan, tulkintaan ja asioiden liittämiseen laajempiin yhteyksiin.

Itse määrittelen dokumenttielokuvan filmille, videonauhalle, tietokonelevykkeelle tai muulla metodilla kuvatuksi, äänitetyksi ja leikatuksi, pääosaltaan ei-näytelmällisiä tai lavastettuja kohtauksia sisältäväksi, vähintään puolen tunnin mittaiseksi teokseksi. Sen esittämät asiat eivät voi olla selvästi ristiriitaisia havaittavien tosiasioiden kanssa ja tekijän on oma totuutensa esille tuodakseen poimittava kohtaukset todellisesta elämästä.

2. Dokumenttielokuvan perinne ja lajityypit

2.1. Dokumenttielokuvan alkutaival – kansanvalistusta ja propagandaa

"Vaikka maisema saattaakin olla mielentila, se ei kuitenkaan välttämättä merkitse sitä, että runous tarttuisi kuviin sattumalta, niin kuin liian taitavat dokumentaristimme tahtovat uskotella, vaan sitä että asioiden luonnollinen järjestys vastaa sydämen ja mielen järjestystä. Loppujen lopuksi Flahertyn nerous ei ole niin kaukana Hitchcockin neroudesta - saalistaan vaaniva Nanook muistuttaa tappajaa - se on kykyä sulattaa aika ja sitä kuluttava intohimo, syyllisyys ja kärsimys, pelko, katumus ja nautinto sekä kykyä kääntää tila levottomuutemme kouriintuntuvaksi tyysijaksi."

Jean-Luc Godard 1952

Dokumentti-käsitteen elokuvaan toi ensimmäisenä englantilainen John Grierson vuonna 1926. Hän arvosteli tuolloin *New York Sun* -lehdessä dokumenttielokuvan isäksi mainitun Robert Flahertyn elokuvan *Moana, auringon poika*. Grierson piti elokuvaa todenmukaisena kuvauksena polynesialaisen nuorukaisen elämästä ja näin ollen dokumenttaarisesti arvokkaana.

Dokumenttielokuva oli kuitenkin ollut olemassa jo ennen Griersonin kuuluisaa lehtiarvostelua. Jo varhaiset elokuvat rakentuivat dokumenttaariselle materiaalille, aivan ensimmäisinä Lumiéren veljesten kohtaus asemalle saapuvasta junasta ja tehtaasta poistuvista työläisistä. Tarinan kerronnan kannalta näitä 1890-luvun lopun teoksia ei oikein voi elokuviksi nimittää, ja yleisö - alkuhämmästyksen jälkeen – nopeasti kyllästyikin aamiaista syöviin vauvoihin tai kadulla käveleviin ihmisiin. Elokuvilta toivottiin tarinaa, alkua, keskikohtaa ja loppua.

Ensimmäisenä tarinan kerronnan tavoitteen saavuttaneena dokumenttielokuvana pidetään Flahertyn vuonna 1922 tekemää *Nanook of the Northia*. Siinä hän kuvaa eskimoperheen selviytymistarinaa raa'an luonnon kovissa olosuhteissa. Rabigerin (1987, 9) mukaan tätä varhaisemmilta elokuvilta puuttui tulkitseva näkemys elämästä eivätkä tekijät pystyneet leikkaamaan materiaalia samanlaiseksi käsitettäväksi esitykseksi kuin oli tullut yleisölle tutuksi fiktiivisestä elokuvasta.

Neuvostoliitto otti dokumenttielokuvan omakseen heti vallankumouksen jälkeen. Lenin määräsi dokumentintekijät - joista monet tosin sitoutuivat aatteeseen vapaaehtoisesti - tekemään kommunismin ideologiaa tukevia elokuvia. Kuuluisimmaksi nousi Dziga Vertov, joka kehitti leikkauksen huippuunsa. Hän käytti mm. päällekkäiskuvia ja varhaista montaa tekniikkaa ja hänen töillään onkin sanottu olevan monia yhtymäkohtia nykyajan videotaiteeseen. (Teinilä-Smid 1996, 17.)

Myöhemmin Leninin esimerkkiä seurasi Hitler, joka valjasti dokumenttielokuvan natsipropagandan palvelukseen. Toinen maailmansota sai pian muutkin maat kiinnostumaan dokumenttielokuvasta sotapropagandistisena välineenä. (Rabiger 1987, 15.)

Dokumenttielokuvalla nimenkin antaneen John Griersonin ryhmästä tuli kuuluisa 1930-luvun Englannissa. Ryhmän elokuvat kertoivat tavallisten ihmisten jokapäiväisestä elämästä. Tarkoituksena oli yleisön valistaminen ja aiheet käsittelivät yleensä yhteiskunnallisia ongelmia, kuten hiilikaivostyöläisten oloja (*Coal Face*) tai slummien asukkaita (*Housing problems*). Griersonin ryhmään liittyi mm. Nanookin tekijä Robert Flaherty, joka oli jättänyt Hollywoodin katkeroituneena elokuviensa heikkoon kaupalliseen menestykseen.

Griersonin aikana dokumenttielokuva saavutti pysyvemmän aseman ja todellisuuden kuvaamista alettiin pohtia aikaisempaa vakavammin. Tekniikan kehittyminen ja uudet ajatukset todellisuuden todenmukaisen taltioimisen mahdollisuudesta ja mahdottomuudesta vaikuttivat dokumenttielokuvaan voimakkaasti. Muutokset olivat niin elokuvan muotoon kuin sisältöönkin vaikuttavia. Niitä käsitellen tarkemmin seuraavassa luvussa.

2.2. Lajityypistä lajityyppiin – tekijän tie saarnastuolista oman pään sisään

Bill Nichols on jakanut dokumenttielokuvan eri lajityyppeihin todellisuuskäsityksen mukaisesti. Nicholsin (1991, 31) mielestä dokumentintekijät ovat koko taiteenalan olemassaolon ajan etsineet uusia keinoja esittää asioita mahdollisimman rehellisesti, siten kuin ne todellisuudessa ovat. Uusi lajityyppi on syntynyt, kun vanha tapa esittää on katsottu valheelliseksi ja on pyritty löytämään uusi ja parempi tapa tulkita todellisuutta. Kysymys on ollut sen pohtimisesta, miten todellisuutta pitäisi representoida ja kuinka aito tuo representaatio todellisuudesta ylipäättään voi olla. Representaatiolla tarkoitetaan sitä tapaa, jolla käsitelty aihe audiovisuaalisesti esitetään. (Nichols 1988, 48.)

Webster (1996, 2) katsoo tyyliuuntien kehittyneen sekä teknisten uudistusten että esteettisten ja eettisten pohdintojen kautta. Hänen mielestään yleisö osaa kyllä sijoittaa fiktioelokuvan tyyliuunnat tiettyyn elokuvahistorialliseen aikakauteen, mutta katsoo että dokumenttielokuvan tyyliuunnista sillä ei ole samanlaista käsitystä.

Lajityyppien kehitys on tietenkin suhteessa yleiseen todellisuuskäsityksen muuttumiseen kulttuurissamme. 1800-luvulle asti hallinneen realistisen käsityksen mukaan mimeettiset kuvat voivat jäljentää ongelmattomasti todellisuutta. Tämä tarkoittaa sitä, että kuva koetaan ikkunan tapaan läpinäkyvänä. Modernismi puolestaan katsoi tuon "ikkunan" olevan vääristävä tai virheellinen, mutta uskoi yhä todellisuuden olemassaoloon. Postmodernismissä koko todellisuus on problematisoitu. Kuvaa ja todellisuutta ei enää nähdä kahtena erillisenä järjestelmänä vaan todellisuus nähdään enää vain kuvana (Hietala, 1992, 32.)

Dokumentintekijöille kysymys on ollut juuri "ikkunan" oikeellisuudesta, tai siitä minkälaista lasia he siihen valitsevat. Yhden todellisuuden tallentamistavan on katsottu olevan väärä ja on kehitetty toinen. Täysin mimeettisesti todellisuuden jäljentämiseen on tuskin uskonut yhdenkään lajityypin tekijä. Siksi kysymys onkin jonkinlaisesta "todellisuuden likiarvosta", johon pyritään. Toisella tavalla todellisuus on uskottu saatavan paremmin talteen kuin toisella.

Todellisuus nähdään tässä siis nimenomaan jonain saavutettavissa olevana, taltioitavana ja esitettävänä, ei täysin subjektiivisena tekijän todellisuutena, joka on olemassa vain ja ainoastaan hänelle. Vasta tultaessa performatiivisen dokumentin postmoderniin ajatteluun ja ilmaisuun, usko todellisuuden tallentamisen mahdollisuuteen - minään muuna kuin tekijän todellisuutena - alkaa olla päätepisteessään.

Nicholsin (1988, 49) varhaisempi jaottelu jakaa dokumenttielokuvat griersonilaiseen, cinéma véritéen, haastattelu-, ja itseäänheijastavaan dokumenttiin. Myöhemmin hän kehittää jakoa lisää ja päätyy viiteen lajityyppiin. Ne ovat luennoiva, havainnoiva, vuorovaikutteinen,

itseäänheijastava ja performatiivinen dokumentti. (Nichols 1991, 32; 1994, 93.)

Jaottelut ovat monessa suhteessa yhteneväisiä ja käsittelen niitä osittain rinnakkain. Erona niissä on se, että jälkimmäisessä jaottelussa Nichols näkee esimerkiksi *cinéma vérité*n kuuluvan vain osaksi vuorovaikutteisten dokumenttien lajityyppejä. Direct cinema puolestaan on havainnoivan dokumentin vahvin muoto, jossa sen todellisuuskäsitys kärjistyy.

Tarkastelen lajityyppejä niiden todellisuuskäsityksen ja tyypillisten ilmaisukeinojen kautta. Kunkin lajityypin todellisuuskäsitys on vaikuttanut siihen, millaista kuvausta, leikkausta ja kerrontaa dokumentintekijä käyttää.

2.2.1. Luennoiva / griersonilainen dokumentti

Luottamus luennoivaan dokumenttiin perustuu positivistiseen uskoon maailman parantamisesta tiedon avulla. Se käyttää kertojan ääntä sanoman esille tuomiseen ja valistaa katsojaa suoralla puheella, jota ei ole tarkoitus kyseenalaistaa.

Luennoiva dokumentti pyrkii luomaan vaikutelmaa objektiivisuudesta ja asioiden asiallisesta, järkiperäisestä käsittelystä. Jos siinä käytetään haastatteluja, haastateltavan lausunnot on valittu tukemaan kertojan väittämiä todellisuudesta. Se kertoo tosielämän asioista, mutta ei paljasta näkökulmaa tai tapoja, joilla tieto on hankittu ja järjestetty. Tekijä ei myöskään tarjoa katsojalle ristiriitaisia väittämiä vaan johdonmukaisesti pyrkii esittämään valmiiksi pureksitun pakkauksen todellisuudesta. (Nichols 1991, 35-38.)

Luennoivan dokumentin pioneerinä Nichols pitää John Griersonia. Hänen (1988, 48) mielestään Griersonin tyyliä käyttävät nykyisin lähinnä uutiset, mainokset ja ajankohtaisohjelmat, eivät niinkään dokumenttielokuvat. Grierson itse ohjasi vain yhden dokumenttielokuvan *Drifters* (1929). Tuottajana hän kuitenkin osallistui kymmenien dokumenttien tekemiseen.

Griersonin koulukunnan käyttämistä lavastuksista huolimatta ryhmä pyrki eroon fiktioelokuvan studioista. Grierson itse näkee esseessään *First Principles of Documentary* dokumenttielokuvan kolme periaatetta näin :

" 1. Uskomme, että elokuvan kyvykkyys havainnoida ja valikoida todellisuutta itseään johtaa täysin uuden ja elinvoimaisen taidemuodon syntyyn. Se poimii asioita elämästä itsessään, kun taas näytelmäelokuvat kuvaavat näyteltyjä tarinoita keinotekoisissa lavasteissa. Dokumenttielokuva tallentaa elävää elämää, todellisia tarinoita.

2. Uskomme että alkuperäinen (tai luonnollinen) esiintyjä ja alkuperäinen (tai luonnollinen) ympäristö tulkitsee modernia maailmaa parhaiten. Se antaa monimutkaisen ja hämmentävän todellisuuden tulkinnalle enemmän voimaa ja mahdollisuuksia kuin studiotekniikka.

3. Uskomme, että tarinoiden ja materiaalin ottaminen tosimaailmasta voi olla hienompaa (filosofisessa mielessä todellisempaa) kuin näyttelemisen." (Lowell 1972, 24; Kinisjärvi 1989, 122, 123).

Grierson dramatisoi tapahtumia, mutta niitä ei saanut dramatisoida miten tahansa. Walther Ruttmannin *Berliini, suurkaupungin sinfonia* (1927) sai hänen tuomionsa liiallisesta estetiikan korostamisesta, visuaalisten ja jännittävien kohtausten vyörytyksestä yhteiskunnallisen kommentin sijasta. Flahertyn *Nanook of the North* puolestaan oli Griersonin mielestä naiivi ja yliromanttinen. (Kinisjärvi 1989, 123.)

Webster (1996, 2) pitää reportaasia - jos sitä dokumenttielokuvana pidetään - griersonilaisen dokumentin yksinkertaisimpana ja epäelokuvamaisimpana esimerkkinä. Hänen mukaansa tyyliä viljelevät myös erilaiset luonto- ja antropologiset elokuvat.

Todellisuuskäsitys

Lowellin (1972, 25) mielestä Griersonin ryhmän elokuvat ovat naiivia realismia. Tekijät uskoivat vilpittömästi kykenevänsä kuvaamaan todellisuutta sellaisenaan ja välittämään tämän katsojalle. Grierson itse kirjoitti paljon, mutta ei koskaan tuonut esille dramatisoimisen, lavasteiden tai näyttelijöiden tuomaa ongelmaa todellisuuden kuvaamisen kannalta. Armes (1978, 134) katsoo Griersonin realismin lähteneen ajatuksesta, jonka mukaan kamera ja elokuva antavat toden, poliittisesti neutraalin kuvan maailmasta; dokumenttielokuva on ongelmaton todellisuuden peili.

Kuvaus

Luennoivan elokuvan alkuvaiheissa teknologia saneli kuvaamisen ehdot. Kameran olivat painavia eikä kuvattavia voitu seurata samalla tavoin kuin nykyään. Kuvauspaikat oli useimmiten valaistava ja kuvauksen kohdetta ohjattava aina kädenliikkeitä myöten. Griersonia onkin usein kritisoitu siitä, että kuvattavat toimivat täysin tekijöiden ehdoilla. Kuvista tuli niiden suunnitelmallisuuden takia kyllä esteettisiä, mutta usein ne olivat vain kertojan äänen kuvittamista. Sanoma dominoi visuaalisuutta ja elokuvista tuli luentoja. Kameran läsnäolo ei katsojalle selvinnyt vaan tekijät pitivät kuvausryhmän ja muun tekniikan näkymättömissä.

Leikkaus

Griersonin aikaan elokuvaa oli mahdoton äänittää paikan päällä, joten koko äänitys oli tehtävä jälkikäteen studiossa. Youdelmanin (1988, 455) mielestä tämä oli pääosiltaan seurausta teknologian kehittymättömyydestä, mutta se sopi hyvin myös Griersonin ryhmään ajatuksiin dokumenttielokuvasta. Jälkiäänitystä, lavasteiden tai studiokuvausten käyttöä ei pidetty todellisuuden manipulointina vaan keskityttiin viestin terävöittämiseen yleisölle rekonstruktoiden avulla.

Luennoivaa dokumenttia on usein kritisoitu myös päähenkilön asettamisesta uhrin asemaan, passiiviseksi kärsijäksi, jonka epätoivoista asemaa dokumentintekijä pyrkii katsojille valottamaan.

Kerronta

Griersonin dokumentit käsittelevät usein sosiaalisia ongelmia, kuten ilmansaastumista tai aliravitsemusta. Toisaalta yritysten tuki sai ryhmän tekemään dokumentteja esimerkiksi postin kulusta tai puhelimen käytöstä.

Rakenteeltaan dokumentit olivat selkeitä ja kronologisia. Dokumentissa seurattiin esimerkiksi postijunan kulkua vuorokauden aikana. Toinen tapa oli kuvata yhteiskunnallista prosessia, jossa kuvilla havainnollistettiin syy- ja seuraussuhteet. Kertoja oli luennoivissa dokumenteissa avainasemassa. Hän selitti katsojalle tarpeellisen ollen eräänlainen "Jumalan ääni", ekstrapadieettinen kertoja.

2.2.2. Havainnoiva dokumentti

Havainnoiva dokumentti syntyi teknologian kehityksen myötä. Dokumentintekijöiden käyttöön tuli keveitä ja vaivattomasti liikuteltavia kameroita ja nauhureita. Nyt oli mahdollista siirtyä paikasta toiseen kuvattavien perässä ja seurata heidän elämäänsä. Kuvausryhmien koko pieneni kahteen henkilöön ja tekijä pyrkikin peittämään läsnäolonsa ja vaikutuksensa tapahtumiin. Tarkoitus oli antaa todellisuuden "puhua omalla äänellään".

Carroll (1985, 241) arvioi käsinkannettavien kameroiden mahdollistaneen aiempaa realistisemman elokuvaestetiikan. Kamera tavallaan syrjäytti kommentaattorin paikan kertojana. Kuvauksen aikana äänitetystä äänestä tuli kertojan ääntä tärkeämpi ja kaikki kameran lahjomattoman silmän tallentama

oli jo valmista elokuvaa. Havainnoivalla dokumentilla oli tärkeä osa antropologisen elokuvan historiassa, kun vierasta kulttuuria pyrittiin kuvaamaan mahdollisimman vapaana oman kulttuurin painolastista.

Nichols (1991, 40) nostaa havainnoivan dokumentin yhdeksi pioneeriksi amerikkalaisen Frederick Wisemanin. Wiseman on tunnettu laitosten kuvaajana, hänen kuuluisimpia teoksiaan ovat *High School* (1968) ja *Hospital* (1970).

Lajityypin vahvimpana suuntauksena voikin pitää Wisemanin edustamaa amerikkalaista direct cinemaa, jota kehitti Richard Leacock. Hänen toiveensa oli pystyä sulautumaan ympäristöönsä niin, että kuvattavat eivät häiriintyneet hänen työskentelystään. Pyrkimys oli tarkkailla kohteita kuin "kärpänen katossa". (Issari & Paul 1979, 103 –107.) Toisissa lähteissä direct cineman katsotaan kuuluvan cinéma vérité -perinteeseen ja usein sitä kutsutaankin "Amerikan cinéma véritéksi". (Nichols 1991, 38.)

Todellisuuskäsitys

Havainnoivan dokumentin kultakautena oltiin nöyränä elämän edessä. Tapahtumat pyrittiin kuvaamaan sellaisinaan tarkkailijan käsityksistä riippumatta. Dokumentintekijät uskoivat - kuten edellisessäkin lajityypissä - että todellisuutta on mahdollista kuvata aidosti ja manipuloimatta. Heidän mielestään todellisuuden vangitsemiseen oli kuitenkin käytetty väärä keinoja ja elämän havainnointi sivulliseksi jättäytymällä on oikea tapa sitä tallentaa. Tekijät eivät halunneet kommentoida tai selittää tekemisiään vaan katsojan annettiin muodostaa käsityksensä itse.

Kuvaus

Tyylilajin puhdasoppisimmat edustajat pelkäsivät ennakkokäsitystensä vaikuttavan elokuvan sisältöön. Tämän takia he ryhtyivät kuvaamaan tietäen ennalta mahdollisimman vähän aiheestaan. Minkäänlaista kuvattavan

ohjausta ei sallittu, ja kuvista tulikin usein epäkonventionaalisesti rajattuja. (Webster 1996, 3.) Käsivarakameran käyttö ja filmin rakeisuus muuttuivat katsojankin mielessä autenttisuuden ja välittömyyden osoituksiksi ja direct cineman tekijät pitivät esteettisyyttä jopa epäaitouden merkinä (Nichols 1988, 49). Intohimoisimmat tekijät pyrkivät pitämään kuvat mahdollisimman laajoina, koska yksityiskohtien erottamista taustastaan pidettiin epärehellisenä.

Waugh (1985, 277) katsoo, että havainnoivan dokumentintekijän suurin ongelma on pysyä näkymättömänä, olla häiritsemättä kuvattavia. Hänen mukaansa tämä onnistuu, kun kuvattava tapahtuma on kameraa jännittävämpi. Sen sijaan muutaman ihmisen muodollisissa kohtaamisissa ollaan vaikeuksissa. Dokumentintekijät yrittivätkin totuttaa kuvattavat kameraan viettämällä mahdollisimman paljon aikaa heidän kanssaan.

Leikkaus

Havainnoivassa dokumentissa ei tallennettu vain elokuvan sanomalle (joka ei kuvausvaiheessa ollut aina edes selvillä) olennaisia tai dramaattisia hetkiä vaan myös aivan tavallista arkielämää. Todellisuuden "tyhjiäkin" hetkien näyttäminen koettiin tärkeäksi. Musiikkia tai muita efektejä ei käytetty ja tapana oli suosia mahdollisimman pitkiä otoksia. Leikkaaminen pyrittiin minimoimaan, koska sen katsottiin väärentävän muuten autenttista materiaalia. (Nichols 1991, 40.)

Objektiivisuuteen pyrkiminen ei kuitenkaan täysin sulkenut pois klassisen tyylin mukaista leikkausta katseperspektiiviseen ja kuva-vastakuva -otoksineen, vaikka ne lavastamiseen viittasivatkin. 1960 -luvulla dokumentintekijät tutkivat Hollywood-elokuvan leikkaus- ja kuvauskonventioita ja käyttivät niitä tehokkaasti hyväkseen (Waugh 1985, 236.) Tähän heidät pakotti se, että yleisö oli jo niin tottunut Hollywood-

elokuvan kuvakieleen, että se näyttäytyi ainoana oikeana todellisuuden kuvaustapana, jopa realismin takeena.

Kerronta

Kertojaa ei havainnoivassa dokumentissa siis käytetty lainkaan vaan kuvattu materiaali puhui puolestaan. Tekijät eivät lavastaneet kohtauksia tai suunnitelleet dialogia. Myöskään kysymyksiä kuvattaville ei esitetty. Reaaliaika koettiin objektiivisemmaksi kuin leikkauksen kautta luotu elokuvallinen aika, ja kronologiaa suosittiin. Tapahtumien dramatisoimattomuus ja leikkauksen välttäminen tekikin elokuvista monesti pitkävetisiä, poikkeuksena mm. Wisemanin elokuvat. Elokuvat kuvasivat usein laitoksia (mielisairaala), tapahtumia (kansanjuhla) tai prosesseja (presidentinvaalikampanja), mikä osaltaan tiivistä rakenteen kaottisuutta ja loi mahdollisuuden järjellisen juonen syntymiseen.(Nichols 1991, 42-44.)

2.2.3. Vuorovaikutteinen dokumentti / Cinéma vérité

"Olen aina ajatellut, että on väärin selittää asioita yleisölle. Materiaali on siinä, tehkää johtopäätöksenne."

Emile de Antonio 1971

Vuorovaikutteinen dokumentti on paljolti yhteneväinen havainnoivan kanssa ja direct cinema on jopa pidetty cinéma véritéen amerikkalaisena versiona. Lajityypeistä löytyy kuitenkin myös selvät erot.

Vuorovaikutteisessa dokumentissa tekijä käyttää kevyen kaluston mahdollisuuksia havainnoivaakin enemmän. Kun havainnoivan dokumentin tekijä pysyttäytyy sivustalla, vuorovaikutteisen tekijä haastattelee kuvaamiaan ihmisiä, provosoi heitä, ottaa osaa tapahtumiin (Nichols 1991,

45.) Kun direct cineman tekijät pyrkivät pysymään "kärpäsinä seinällä", työntyvät cinéma véritén tekijät "kärpäsiksi soppaan".

Cinéma vérité (totuuselokuva) kehittyi Ranskassa 1960- luvun alkupuolella. Nimensä se sai käännöksenä Dziga Vertovin luomasta *Kino Pravdan* käsitteestä. Cinéma véritéen kehittymiseen vaikuttivat vahvasti myös eurooppalaisen fiktioelokuvan kehityssuunnat, kuten italialainen neorealismi, ranskalainen Uusi aalto ja englantilainen free cinema (Issari & Paul 1975, 44-53.)

Lowellin mukaan (1972, 143) free cinema ei kiinnittänyt huomiota estetiikkaan vaan julisti: "Kuva puhuu. Ääni kommentoi. Koko on merkityksetön. Täydellisyys ei ole päämäärä. Asenne merkitsee tyyliä. Tyyli merkitsee asennetta." Free cineman tekijöiden asenne elokuvaestetiikkaan loikin omanlaisensa "arkipäivän estetiikan", jota myöhemmät fiktion- ja dokumentintekijät ovat käyttäneet hyväkseen autenttisuusvaikutelman luomisessa. Sitä käyttävät myös monet pornofilmit, joissa seksi halutaan kuvata ennemminkin "todellisena" tai "raakana" kuin sensuellina ja herkän eroottisena. Cinéma véritén tekijöille kysymys ei kuitenkaan ollut vain tyylistä vaan myös tavasta käsitellä todellisuutta.

Todellisuuskäsitys

Nicholsin (1988, 50) mukaan myös cinéma vérité- elokuvan tekijät uskoivat pystyvänsä näyttämään todellisuutta aidoimmin antamalla katsojan itse tehdä johtopäätökset tilanteista. Hän saa arvioida kuvaustilannetta ja jopa kyseenalaistaa tekijän kykyä lähestyä haastateltavia. Direct cineman tekijöiden tavoin cinéma vérité -ohjaajat eivät kuitenkaan itse pysyneet näkymättömissä vaan pyrkivät omalla provosoinnillaan saamaan kuvattavistaan irti enemmän kuin mikä pelkällä flegmaattisella tarkkailulla olisi onnistunut. Ennakkotutkimusta väheksyttiin ja tilanteen annettiin

johdattaa toiseen, tapahtumiin reagoitiin spontaanisti. Websterin (1996, 6) mielestä ennakkosuunnittelun hylkääminen ei elokuvan totuudellisuutta kuitenkaan lisää.

"Tekijöillä oli runsaasti filmiä, runsaasti leikkausaikaa ja erittäin ymmärtäväinen tuottaja. Mutta oliko se yhtään sen objektiivisempaa kuin jäsenneily aktualiteetti, joka tällä haluttiin korvata? Kaikkein ratkaisevinta on päättää kameran käynnistämisestä ja sammuttamisesta, eikä tätä päätöstä voi tehdä ilman etukäteen muodostettua, subjektiivista käsitystä siitä, mitä on tärkeää kuvata ja mitä ei. Ellei näitä päätöksiä tehdä subjektiivisesti, perustuu aikaansaatu materiaali sattumaan, eikä sattuma ole sama kuin objektiivisuus. Ja mikäli elokuvanteon tekniset rajoitukset - filmirullan pituus, valaistuksen vaatimukset ja mikrofoniin sijoittelu - eivät kahlehtisi meitä, ja voisimme kuvata taukoamatta, ei lopputulos olisi elokuvallinen."

Kuvaus

Kameran liike on vuorovaikutteisessa dokumentissa hyvin vapaata. Kuva saattaa siirtyä puhujasta johonkin muuhun yksityiskohtaan kyseenalaistaen puhujan sanoman merkityksellisyyden. Käsivarakuvausten, epäselvän ääniraidan ja rakeisen kuvan lisäksi vuorovaikutteisessa dokumentissa on muitakin kuvauksellisia erityispiirteitä, jotka toisaalta erottavat sen toisista lajityypeistä ja fiktiosta, toisaalta lisäävät autenttisuuden ja dokumentaarisuuden tunnetta. Kuvattavat saavat katsoa kameraan, äänittäjä voi näkyä kuvassa ja dokumentintekijä voi kommentoida tilannetta kameran takaa. (Nichols 1991, 53.) Kameran läsnäoloa ei siis piiloteta kuvattavilta vaan juuri kameran läsnäolon toivotaan ihmiset paljastamaan enemmän itsestään. Toisaalta kameran läsnäolo kuvaustilanteessa välittyy myös katsojalle.

Leikkaus

Aikaisempien lajityyppien perustuessa lähinnä Hollywood-elokuvan leikkauskonventioille - jatkuvaan tai läpinäkyvään leikkaukseen - käytettiin cinéma véritéssä rohkeasti hyppyleikkausta eli skarvia. Kuvaus- tai äänitysvirheitä ei leikattu pois vaan ne kuuluivat uuden lajityypin

uudenlaiseen estetiikkaan. Tehosteita tai jälkiäänitystä ei tässäkään lajityypissä käytetty vaan "luonnollinen" ääni toimi ainoana äänellisenä elementtinä.

Kerronta

Cinéma vérité ei siis hyväksynyt rekonstruktiota. Puhdasoppisimmissa cinéma vérité -elokuvissa ei myöskään ole käsikirjoitusta, muodollista juonta, välitekstejä tai otsikoita. (Issari & Paul, 1979, 15.) Cinéma vérité -muoto nousi dokumentin rakenteessa suurimmaksi arvoksi ja lajityyppi hylkäsi elokuvallisen estetiikan luodakseen omanlaisen, nykyään kotivideoista tutun kuvakerronnan. Vuorovaikutteisen elokuvan aikaan dokumenttielokuva muuttikin lähestymistapaansa taiteellisesta ilmaisuvoimasta historiallisiin paljastuksiin. Cinéma véritéen onnistumista tässä tehtävässä on kuitenkin myös kritisoitu. Nicholsin (1988, 49, 52) mielestä cinéma vérité -yksittäisistä onnistumisista huolimatta - usein jätti katsojan syvän epä tietoisuuden tilaan. Katsojan dokumenttielokuvalta toivomia merkityksiä, asiayhteyksiä ja laajempaa perspektiiviä, se pystyi vain harvoin tarjoamaan. Kun tekijän näkökulma jäi pimentoon, olivat teokset katselukokemuksina lähinnä hämmentäviä.

Kuvat eivät cinéma véritéssa olleet enää vain sanotun kuvittamista vaan niitä saatettiin käyttää jopa kyseenalaistamaan haastatteluja. Kuvatut ihmiset saattoivat myös itse päästä arvioimaan omia haastattejaan ja muuta elokuvantekoa. Vuorovaikutteisessa dokumentissa kuvattavien lausuntoja ei käytettykään vahvistamaan tekijän mielipiteitä vaan väittämien annettiin vähitellen muotoutua lausuntojen kautta. (ema., 48-49.) Jean Rouchin - jota Nichols pitää lajityypin isänä - elokuvassa *Erään kesän tarina*, elokuvantekijät itse keskustelevat dokumenttinsa päämääristä ja tavoitteista. (Teinilä-Smid 1996, 15.)

Vaikka tekijä itse useimmiten pysytteleekin poissa kuvista, hänen läsnäolonsa tuntuu ja käytännössä hän hallitsee tämänkin lajityypin elokuvaa jo haastattelijan roolinsa ansiosta. Nichols (1991, 51) pitääkin haastatteluja hierarkkisina tilanteina, jotka saattavat muistuttaa rippituolia, poliisikuulustelua tai lääkärin vastaanottoa. Haastatteliija saattaa joko syyttää tai empatisoida, mutta hänestä lopultakin riippuu, miten kuvattavat pääsevät elokuvassa esille.

2.2.4. Haastatteludokumentti

Cinéma véritéen havainnoiva ja monesti vain epämääräisesti kantaa ottava aiheiden käsittelytapa sai monet dokumentintekijät kaipaamaan selkeämpää sanomaa elokuvilleen. 1970-luvun lopussa syntyikin pääasiassa haastatteluaineistoa materiaalina käyttävä lajityyppi, haastatteludokumentti. Webster (1996, 3) tosin katsoo sen olleen vain loogista jatkoa cinéma véritéelle. Nyt välittömyyden tuntua korostettiin antamalla elokuvan päähenkilöiden itse kertoa asioista omasta näkökulmastaan.

Haastatteludokumentin syntyyn vaikutti myös ilmapiirin politisoituminen 1960-luvun lopulla. Naisliike ja seksuaaliset vähemmistöt pyrkivät saamaan ääntään kuuluviin ja elokuvakameroiden hintojen alenemisen antoi tähän myös mahdollisuuden. Dokumenttielokuvien tekoon ei enää välttämättä tarvittu kovin mittavaa rahoitusta vaan erilaiset kansalaisjärjestötkin pystyivät kertomaan tärkeinä pitämistään asioista dokumentin keinoin.

Tuuke Alitalo katsoo juuri haastatteludokumentin, erityisesti sen tekijän häivyttämistä korostavan suuntauksen, hallitsevan suomalaista dokumenttielokuvaa. Siinä elokuvantekijä etäännyttää itsensä mahdollisimman kauas ja kuvassa näkyvät vain tarinan toimijat elämäntilanteissaan, usein lähes piilokameramaisesti tallennettuina. Pääosan

tarinasta muodostaa haastattelu, jossa päähenkilö monologimaisesti kertoo elämästään. (Alitalo 1995, 58.)

Todellisuuskäsitys

Haastatteludokumentin synty oli seurausta havainnosta, että tapahtumat eivät itse puhu puolestaan, kuten direct cinemassa ja cinéma véritéssä ajateltiin. Todellisuuden tulkintaa ei kuitenkaan haluttu säilyttää vain yhden kertojan harteille, kuten luennoivassa dokumentissa, vaan ihmisten haluttiin itse selittävän todellisuuttaan. Tekijä kuitenkin yleensä kuului kuvaamaansa marginaaliseen kulttuuriin eikä hän näin uskonutkaan olevan vain yhtä todellisuutta, vaan hänen oma todellisuutensa oli usein jopa ristiriidassa vallitsevan todellisuuskäsityksen kanssa. Tavallisesti tekijä halusikin valottaa todellisuuden piirteitä juuri oman taustaryhmänsä kannalta.

Toisaalta Webster (1996, 3) katsoo että sijoittelemalla eri haastateltavien ristiriitaisia argumentteja peräkkäin pyrittiin lisäämään elokuvan objektiivisuutta. Totuuden katsottiin löytyvän antamalla riittävän monen henkilön kertoa oma versionsa todellisuudesta. Enimmäkseen elokuvantekijät kuitenkin haastattelivat ihmisiä, joiden mielipiteet vahvistivat elokuvan keskeisiä argumentteja. Olivatpa haastattelut ulkoisesti kuinka objektiivisia tahansa, niiden valinta ja järjestäminen on kuitenkin aina subjektiivista. (ema 1996, 4.)

Kuvaus

Puhtaassa haastatteludokumentissa kuvaus rajoittui lähinnä "puhuvan pään" tallentamiseen. Haastatteludokumentti onkin saanut paljon kritiikkiä audiovisuaalisten keinojen käyttämättä jättämisestä. Pelkkä haastateltavan naama saattoi toimia tehokkaana tyylikeinona silloin, kun haastateltava todella paljasti jotain itsestään, "eli tunteella" kameran edessä, mutta yleisesti ottaen katsojat pitivät haastatteludokumentin visuaalista minimaalisuutta

tylsänä. Websterin (1996, 3) mielestä pelkästään puhuvista päistä koostuvaa elokuvaa ei erota radio-ohjelmasta juuri mikään.

Useimmissa haastatteludokumenteissa käytetään kuitenkin myös lyhyitä *cinéma vérité* -tyyppisiä jaksoja haastattelujen välillä (tai päällä kuvituksena). Lisäksi haastatteluja elävöitetään usein uutis- tai muuta arkistomateriaalilla. (McCormick 1979, 526.)

Leikkaus ja kerronta

Ääniraita haastatteludokumentissa koostui pelkästään haastateltavan äänestä, kertojaa ei käytetty ja tavallisesti dokumentintekijän omat kysymykset leikattiin pois. Tehosteita käytettiin vain vähän ja aidon ihmisen sanoman uskottiin pitävän mielenkiinnon hereillä. Feministisen haastatteludokumentin korostuneita piirteitä olivat kronologisuus, vahva luottamus tekijän ja haastateltavien välillä ja vaatimattomuus visuaalisissa tavoitteissa. (Lesage 1986, 15-17.)

Yleensä haastatteludokumentin päähenkilö näyttäytyy sankarina. Feministisessä dokumentissa hän oli nainen, joka pohti omaa elämäänsä, minuuttaan ja asemaansa yhteiskunnassa. Usein hänestä pyrittiin luomaan kuva "yhtenä meistä", tavallisena ihmisenä, mutta toisaalta taistelu patriarkaattia vastaan sai tekijät usein korostamaan naispäähenkilön kunnollisuutta ja epäoikeudenmukaista kohtaloa. Nichols (1988, 58) katsoo tämän jopa toimineen dokumentintekijän tarkoitusperiä vastaan, koska sankarillistamisen seurauksena tavallisen katsojan samaistuminen päähenkilöön vaikeutui.

Haastattelun funktio on elokuvassa rakenteellinen tai älyllinen. Selittämällä tapahtumien kulkua haastateltava antaa elokuvalle loogisen rakenteen ja johdonmukaisuutta. Toisaalta joukko haastateltavia pääsee esittämään

näkökantansa aiheesta ja näin katsoja saa tietoa monesta eri lähteestä. (Webster 1996, 3.)

2.2.5. Itseäänheijastava dokumentti

"Omasta keinotekoisuudestaan tietoinen dokumenttielokuva säilyy herkkänä faktan ja fiktion väliselle aaltoilulle. Se ei pyri peittämään tai jättämään ulkopuolelle sitä mitä pidetään 'ei-faktualisena', koska se ymmärtää realismin ja 'keinotekoisuuden' välisen keskinäisen riippuvuuden elokuvan tekemisen prosessissa... Todellisuus juoksee pois, todellisuus kieltää todellisuuden. Elokuvan tekemisessä on perimmältään kysymys alati virtaavan todellisuuden kehystämisestä."

Trihn T. Minh-ha

Itseäänheijastavassa dokumentissa tiivistyy jotain (post)modernista ajattelusta. Siinä tunnustetaan se tosiseikka, että tieto on aina epätäydellistä: representaatiota ei voi olla ilman subjektiivisuutta. Lajityypin kehitykseen vaikuttivat esimerkiksi ranskalaisen elokuvaohjaajan Jean-Luc Godardin 60-luvulla aloittamat tutkimukset elokuvan kielestä ja sen suhteesta ideologiaan. (Nichols 1991, 59.) Yhtenä itseäänheijastavan dokumentin malliesimerkeistä Nichols pitää Ken Burns'n *The Civil War*- dokumenttielokuvasarjaa.

*The Civil War*ia tutkinut Judith Lancioni toteaa sarjan vaativan katsojaa muodostamaan mielipiteensä myös oman ideologisen suhtautumisensa vaikutuksesta kuvien merkitykseen ja näin huomaamaan, että esitystapa ja ideologia ovat väistämättä yhteydessä toisiinsa. Tämä tapahtuu hänen mukaansa esimerkiksi uudelleenrajauksen avulla. *The Civil War*issa arkistovalokuvia näytetään ensin alkuperäisesti rajattuna ja sitten uudelleen rajattuna yksityiskohtiin tarkentaen. Näin esimerkiksi joukkokuva orjista työskentelemässä pellolla on uudelleenrajattu erään miesorjan kasvoihin. Hänet on nostettu esiinryhmästä, identifioitu. Nyt hänen kasvonpiirteensä

ovat selvät, ilman uudelleenrajausta hän olisi jäänyt kasvottomaksi. (Lancioni, (1996, 404.)

Lancionin (1996, 411) mukaan tämä tekniikka saa katsojan pohtimaan valokuvien ideologiaa. Se saa hänet ehkä tajuamaan, että orjat on kuvattu ryhmänä, koska vallitseva ideologia, valokuvaus mukaan luettuna, kielsi heiltä yksilöllisyyden. Siten arkistovalokuva kokonaisuudessa näyttää yhden todellisuuden, uudelleenrajaus toisen. Molemmat todellisuudet löytyvät valokuvasta, kuten ne löytyvät menneisyydestäkin. Orjat olivat tietysti yksilöitä, mutta dominoiva, sisällissodan aikainen amerikkalainen kulttuuri yritti tuon yksilöllisyyden tukahduttaa.

Toinen Nicholsin esimerkki on Errol Morrisin *The Thin Blue Line*. Siinä esitetään poliisin taposta syytetyn Randall Adamsin syyttömyyden vakuuttelujen lisäksi todistajien keskenään ristiriitaisia lausuntoja, jotka on kuvitettu tyyliteltyillä rekonstruktioilla murhatilanteesta. Elokuva ei siten yritäkään ottaa kantaa siihen mitä todella tapahtui vaan tarjoaa vaihtoehtoisia versioita tapahtumien kulusta. Sen käyttämä metodi onkin Nicholsin mielestä elokuvallinen vastine kielen konditionaalille. Lajityypin ”heijastavuuden” hän katsoo olevan sekä poliittista että muotoon liittyvää. Siten itseäänheijastava dokumentti tunnustaa sekä vallitsevan ideologian että elokuvan muodon todellisuuden muokkajina. (Nichols 1991, 69-71.)

Todellisuuskäsitys

Itseäänheijastavassa dokumentissa todellisuutta ei enää uskota voitavan kuvata yhdellä tapaa aidosti ja olevan mahdollista löytää jonkinlaista likiarvoa totuudesta. Pikemminkin koko dokumentinteossa on kysymys sen pohtimisesta miten todellisuus on kuvattavissa. Millainen maailma on? - kysymyksen tilalle on myös tullut kysymys siitä, miten maailma ylipäättään on tunnettavissa ja representoitavissa.

Tekijä ei myöskään halua pohtia kysymystä yksin vaan kannustaa katsojaa samaan hämmästelyyn. Hän katsoo tehtäväkseen tuottaa yhdenlainen representaatio maailmasta, mutta tämän representaation ominaisuuksiin ei kuulu julistus sen kyvystä kuvata maailmaa sellaisenaan vaan pikemminkin tarkoitus on problematisoida koko ainoalla oikealla tavalla kuvaamisen mahdollisuus. Retoristen keinojen korostetulla esille tuonnilla herätetään epäily koko esittämistä kohtaan ja johdatetaan katsoja kysymään sen suhdetta ideologiaan. Itseenheijastava dokumentti osoittaa, että elokuva on aina representaatio maailmasta eikä kirkas ikkuna todellisuuteen.

Katsojan rooli on nostettu aiempaa tärkeämmäksi, merkitysten tiedetään olevan yleisön yhteistyötä dokumentaarisen muodon kanssa.

"Yleisö toimii yhteistyössä antaen tiettyjä merkityksiä visuaaliselle tekstile. Tuohon yhteistyöhön katsojat vetävät yhtä hyvin omat elämäkokemuksensa kuin aikaisemmat esteettiset ja retoriset kokemuksensakin. Kuitenkin teksti antaa puitteet tuolle yhteistyölle, se tukee yhtä retorista tulkintaa enemmän kuin toista. Sisällön valinnan, kuvakomposition, kameratyön ja editoimisen avulla filmintekijät ohjaavat sitä, mitä nähdään, kuinka kauan ja missä järjestyksessä. Katsojat rakentavat merkityksen kuvan sisällöstä ja kontekstista, kuvan suhteesta seuraavaan sekä leikkauksen rytmistä." (Lancioni 1996, 403)

Itseenheijastavan dokumentin taustalla on jälkistrukturalistinen kielen kritiikki ja representaatio-käsitteen problematisoituminen. Kritiikin mukaan kaikki esittämisen muodot ovat ideologisesti raskautettuja, ja haluttaessa muutoksia asioihin, on puututtava myös asioiden käsittelytapaan. Monet marxilaiset (mm. Baudry) katsoivat elokuvanteknologian kokonaisuudessaan olevan kapitalismin "saastuttamaa". Katsojan kapitalistinen värjäys alkoi heidän mielestään jo renessanssiperspektiivin käytöstä. (Hietala 1994, 123.)

Noiden ns. althusserilaisten elokuvateorioiden logiikkaa toimi yksinkertaisesti: jos Hollywood-muoto oli kapitalistinen / ideologinen, radikaali elokuva muodostuisi tuon muodon rikkomisesta. Eli jos

valtaelokuvan (kapitalistinen) värväysefekti perustui todellisuusilluusion ja esimerkiksi leikkauksen näkymättömyyteen, ne piti tehdä näkyviksi. Katsojaa piti muistuttaa siitä, että hän katsoi elokuvaa eikä todellisuutta. Näin vastustuskyky värväystä kohtaan säilyisi. (ema. 1994, 124-125.) Itseenheijastavan lajityypin syntyyn althusserilaisten ajatuksilla oli joka tapauksessa suuri merkitys.

Refleksiivisyyttä eli elokuvan tuotantoedellytysten ja keinotekoisien luonteen esille tuomista on usein pidetty rehellisyytenä ja sen on katsottu takaavan esityksen aitous. Nichols (1991, 68, 75) kuitenkin varoittaa, että pelkkä tiedon puutteellisuuden ja suhteellisuuden korostaminen ei riitä vaan vaikuttaakseen dokumenttielokuva vaatii syvempää poliittista itsetutkiskelua.

Kuvaus ja leikkaus

Itseenheijastava dokumentti voi käyttää kuvamateriaalinaan otoksia uutisista tai muusta arkistomateriaalista. Se voi myös hyödyntää animaatiota, grafiikkaa tai piirroskuvia. Se ei myöskään ole sidottu vain yhteen kuvaustyyliin vaan mukana voi olla haastatteluja, cinéma véritéa ja rekonstruktioita. Erilaiset tehosteet ovat yleisiä ja niiden tehtävä on usein paitsi esteettinen myös kuva- ja äänimateriaalin keinotekoista luonnetta korostava.

Joskus kuvamateriaalin keinotekoinen luonne johtuu käytännön pakosta. Jill Godmilovin dokumentissa *Far from Poland* (1984) kuvataan Solidaarisuusliikettä, mutta tekijällä ei ollut mahdollisuutta kuvata Puolassa. Näin ainoaksi mahdollisuudeksi jäi todistusaineiston puutteellisuuksien ja ristiriitaisuuksien esiin nostaminen (Nichols, 1991, 62.)

Kerronta

Tekijän rooli muuttuu tässä lajityypissä tarkkailijasta tai provosoijasta tapahtumien osanottajaksi ja niiden merkityksellistäjäksi. Hän voi asettua kohteen ylä- tai alapuolelle, vaihtaa rooliaan tai olla itse kohteena. Tekijä saattaa näyttäytyä esimerkiksi totuutta etsivänä sankarina, tosin yleensä ironisesti kuvattuna. Kuvattavat henkilöt taas näyttäytyvät hänen apulaisinaan tai vastustajinaan.

Päähenkilö voi olla uhrin tai sankarin asemassa, ja sekä tekijän että kohteen roolit voivat vaihtua samankin elokuvan aikana. Tällä tavoin katsoja saadaan kiinnittämään huomiota dokumentin muotoon ja sen kykyyn kuvata todellisuutta.

Näyttelijöiden tai lavastusten käyttöä ei itseäänheijastavassa dokumentissa koeta ongelmallisena, jos sitä ei piiloteta todellisuusefektin alle vaan keinotekoinen muoto paljastetaan esimerkiksi vahvalla tyylittelyllä. Kyse onkin eräänlaisesta vieraannuttamiseksi. Poikkeamat perinteisestä (dokumentti)elokuvakerronnasta saavat katsojan miettimään miten tietty tapa esittää asioita vaikuttaa siihen käsitykseen mikä hänelle todellisuudesta syntyy. Tämän tavoitteen saavuttamisessa refleksiivisen dokumentin tekijät käyttävät esimerkiksi ironiaa, parodiaa ja satiiria (Nichols 1991, 74).

2.2.6. Performatiivinen dokumentti

Performatiivisessa dokumentissa on kysymys tietynlaisesta käännekohdasta, paluusta aiempaan. Tekijä on jälleen dokumentin totuuden ja todellisuuden hallitsija. Hän pyrkii tuomaan esiin oman todellisuutensa eikä väitäkään elokuvan olevan ainoa ja oikea representaatio kuvatuista asioista. Hän ei kuitenkaan katso tehtäväkseen problematisoida asiaa, vaan vain hyväksyy sen.

Nichols näkee performatiivisen dokumentin kehitykseen vaikuttaneet monet aikaisempien lajityyppien elokuvat ja tekijät:

- Alkuaikojen neuvostoliittolaiselokuva, varsinkin Dovzhenkon, Eisensteinin ja Vertovin kokeelliset leikkausmenetelmät.

- Luennoivan lajityypin alkuaikoina monet tekijät irrottautuivat pelkästä luennoivasta dokumenttielokuvan tekotavasta. Heidän teoksissaan korostettiin runollista ilmaisua yhtä paljon kuin materiaalin todistusvoimaakin. Nichols mainitsee mm. Basil Wrightin ja Harry Wattin *Night Train* (1936) ja Viktor Turinin *Turksibin* (1929). Elokuvat panostivat erityisesti runolliseen rytmiin, montaasin käyttöön, visuaalisuuteen ja musiikilliseen elementteihin.

- Avant Garde -perinne tuotti uutta ymmärrystä elokuvan kielestä. Tekijöinä mm. Godard, Jan Jost ja David Rimmer sekä myöhemmin Jonas Mekas, Kenneth Anger ja Stan Brakhage.

- Jean Rouchin teokset, joissa hän yhdisteli aineksia hyvinkin luovalla ja persoonallisella tavalla. Lisäksi Nichols näkee monien refleksiivisen lajityypin tekijöiden ja elokuvien (*The Thin Blue Line*, *Roses in December*, *Cane Toads*) vaikuttaneen voimakkaasti myös performatiivisen dokumentin kehitykseen. (Nichols 1994, 102.)

John Webster (1996, 4, 5) tarkoittaa paljolti juuri performatiivista lajityyppiä puhuessaan subjektiivisesta dokumentista.

"Sen sijaan, että esittäisi opettavaisia tai toisten ihmisten elämää koskevia väitteitä, subjektiivisen dokumentin tekijä suhteuttaa aiheensa omaan maailmaansa ja omiin kokemuksiinsa. Tällöin väittäjä, elokuvan totuus projisoidaan sellaisen linssin läpi, joka ei esitä objektiivisuuden verukkeita. Itse asiassa linssi on täysin subjektiivinen, mutta tällöin tekijä voi oman maailmansa hyvin tuntiessaan varmuudella sanoa: tämä on totuus, sellaisena kuin minä sen näen.

Tämä edistys - ja tarkoitan todella sitä - griersonilaisesta luottavaisesta totuuden esittämisestä subjektiivisen dokumentaristin henkilökohtaiseen näkökulman *ilmaisuun*

on luonnollinen kehityssuunta elokuvantekijöiden alkaessa tajuta dokumentin vahvuudet ja heikkoudet."

Webster (ema., 24) esittää, että koska subjektiivisessa dokumentissa elokuvantekijä lähestyy aihetta oman henkilökohtaisen maailmansa ja kokemustensa kautta, elokuvan lopullinen päätelmä, se mitä elokuva lopulta sanoo, ei välttämättä ole selvillä ennen kuvausten alkua. Tämä johtuu siitä, että elokuvantekoprosessi on osa elokuvan lopputulosta ja päinvastoin. Tekijä on siis emotionaalisesti niin kiinni aiheessaan, ettei voi nähdä lopputulosta. Tämän vuoksi subjektiivisia dokumentteja on Websterin mielestä tavallista vaikeampi käsikirjoittaa.

Myös Alitalo katsoo suomalaisen dokumentin tavoitteena olleen vuosia taltioida arkisia tapahtumia ja tavallisia ihmisiä ulkopuolisena tarkkailijana. Hänen mukaansa tapaan on kuulunut, että dokumentintekijät ovat etsineet nuo ihmiset jostain kauempaa kuin omasta lähipiiristä tai elämästään, esimerkiksi maaseudulta tai lähiöistä. Vieraiden ihmisten kuvaamisen on uskottu lisäävän puolueettomuutta. Tämä taas on Alitalon mukaan aiheuttanut sen, että suomalainen dokumentti on väistänyt arkoja ja kipeitä henkilökohtaisia kysymyksiä. Se on ollut välinpitämätön ja kylmä. (Alitalo 1995, 52.)

Alitalo jakaa suomalaisen dokumentin kolmeen vaiheeseen, joista ensimmäinen kuvasi luontoa ja kansanperinnettä, toinen yhteiskuntaa ja kolmas yksilöä. Viimeisen, subjektiivisen dokumentin tekijöinä ovat kunnostautuneet nimenomaan naiset, kuten Kiti Luostarinen ja Kristina Shulgin. Heidän dokumenteissaan (*Sanokaa mitä näitte?, Miksi en puhu venäjää?*) tekijä on läsnä monella tapaa: hän toimii itse aiheena, lähdeaineistona, kuvamateriaalina, haastateltavana ja tekijänä. (ema., 54.)

Todellisuuskäsitys

Performatiivisen dokumentin todellisuuskäsitys on monin paikoin yhteneväinen itseäänheijastavan kanssa, mutta erojakin löytyy. Kun itseäänheijastavassa dokumentissa nähtiin tärkeäksi saattaa katsoja tietoiseksi elokuvan muodosta, performatiivisessa dokumentissa siihen ei enää kiinnitetä niin paljon huomiota. Tiedon subjektiivisuus ja suhteellisuus on jo tiedostettu ja tekijä tunnustaa sen avoimesti. Hän ei kuitenkaan yritä saada katsojaa epäilemään tai kyseenalaistamaan materiaalia tai merkityksiä vaan pyrkii työstämään omia kokemuksiaan todellisuudesta ilman, että toisi käyttämiään keinoja sen kummemmin ilmi. Kun itseäänheijastava dokumentti pyrki vieraannuttamisella johtamaan katsojaan aktiiviseen tiedonkäsittelyprosessiin, performatiivisessa vieraannuttavan materiaalin käytössä kysymys ei ole elokuvan keinotekoisesta luonteen korostamisesta vaan se toimii tekijän henkilökohtaisen kokemuksen tulkkina. Ajatuksena on, että monia inhimillisen elämän tärkeitä ulottuvuuksia voidaan kuvata ainoastaan kohteen ehdoilla tapahtuvan ilmaisun kautta. (Nichols 1994, 97.)

Lähtökohtana on siis edelleen irrottautuminen perinteisestä, realistiseksi mielletystä ilmaisusta. Retoriikka ja tyyli ymmärretään enemmän merkityksen tuottajaksi kuin kantajaksi eli tarkoitus ei ole audiovisuaalisella materiaalilla pyrkiä vahvistamaan tai tuomaan esiin elokuvan sanomaa vaan sitä pidetään sanomana itsessään. (ema., 96, 97.) Elokuva ei siten ole vain väline, jonka kautta nähdään vaan elokuva itsessään ymmärretään representaation muodoksi, jonka käyttötapa kuvattavien on otettava haltuun niin välineellisesti kuin kulttuurisestikin. Pyrkimys ei ole missään tapauksessa löytää objektiivista totuutta vaan esittää omia henkilökohtaisia tuntemuksia elokuvan keinoin. Rationaalisuus ja selkeys on korvattu subjektiivisuudella, kokemuksellisen tiedon ja runollisen ilmaisun korostamisella.

Kuvaus ja leikkaus

Myös tässä lajityypissä kuvamateriaali voi olla hyvin monimuotoista arkistomateriaalista haastatteluihin ja rekonstruktioista autenttisiin kuvauksiin. Usein tekijät käyttävät vanhoja valokuvia, kotivideoita tai vaikkapa päähenkilön tekemiä maalauksia dokumentin kuvittamiseen. Kuvaus- ja leikkaustyylit vaihtelevat, mutta niissäkin tekijän persoonallinen kädenjälki näkyy aina vahvasti. Usein elokuvat ovat jonkinlaista "mielenmaisemaa", esteettisiä kokonaisuuksia, joissa kuvat saattavat rinnastua toisiinsa assosiatiivisin periaattein. Leikkauksessa käytetään paljon montaaasia, jossa kuvia yhdistellään peräkkäin ilman jatkuvuusperiaatetta ja toivotaan, että 1+1= 3 tai enemmän.

Kerronta

Performatiivinen dokumentti ei pyri yhtenäiseen, loogisesti etenevään tarinaan. Dokumentit ovat pikemminkin assosiaatiolle ja vahvalle eläytymiselle perustuvia kolleeseja, jossa ei yritetäkään hahmottaa syy- ja seuraussuhteita tai luoda selkeää analyysia kuvatusta todellisuudesta. Rakenne on harvoin kronologinen ja tapahtumat saattavat hypellä kohtauksesta toiseen ennemminkin miellelyhtymien kautta kuin muodostaa selvää juonikertomusta. Performatiivinen dokumentti katsoo todellisen inhimillisen ulottuvuuden voitavan saavuttaa vain kohteiden ehdoilla tapahtuvan runollisen ilmaisun avulla. Se vihjailee, ei edeltäjiensä tavoin selitä, analysoi tai kokoa (Nichols 1994, 92-96.)

Subjektiiivinen dokumentti on usein myös kertomus elokuvanteosta. Anu Kuivalaisen *Orpojen joulu* -elokuvassa tekijä on selvästi tietoinen siitä, että on tekemässä katsojille suunnattua elokuvaa. Tämä käy ilmi hänen elokuvaan jätetyistä kommenteistaan, kuten ”*Käykö sulla?*”, ”*Suuntaa paremmin se mikki*” tai ”*Mä en voi tehdä tätä elokuvaa.*” Kuivalainen

päättää kuitenkin jatkaa prosessia ja toteaa lopulta: ”*Joku päivä tää tulee televisiosta koko paska!*”

Subjektiiivinen dokumentti käyttää dokumentaarista kuva-aineistoa ilman että kuvia tai niiden dokumentaarisuuden astetta on eritelty. Tavoitteena on enemmän kokonaisuus, johon voi eläytyä kuin historiallisesti tarkka dokumentti. (Alitalo 1995, 53.)

Nichols (1994, 95) kokoaa lajityyppien erot näin:

Hollywoodin fiktioelokuva

- "todellisuuden" poissaolo

Luennoiva dokumentti (1930-luku): todellisuuden osoittaminen suoraan

Havainnoiva dokumentti (1960-luku): välttää kertojan käyttöä, havainnoi asioita niin kuin ne tapahtuvat

- Historiallisuuden ja kontekstin puute

Vuorovaikutteinen dokumentti (1960-70 -luku): käyttää haastatteluja, uudistaa historiakäsitystä

- yletön luottamus todistajanlausuntoihin, naiivi historiakäsitys

Itseenheijastava dokumentti (1980-luku - muodollinen ja poliittinen): herättää kysymyksiä dokumentaarisesta muodosta, hakee etäisyyttä muihin lajityyppeihin.

- liian abstrakti, hävitti kosketuksensa todellisiin asioihin.

Performatiivinen dokumentti (1980- ja 1990 -luku): toi subjektiivisen näkemyksen keskusteluun objektiivisuudesta, painottaa henkilökohtaista kokemusta.

- mahdollisia rajoituksia: viittauksellisuuden lopettaminen saattaa luokitella lajityypin elokuvat avantgardeksi, tyylin liiallinen korostaminen.

3. Dokumentin tekijä ja elokuvan ilmaisukeinot

3.1. Ohjaajan ja tuottajan roolit dokumenttielokuvan tekijöinä

Dokumenttielokuvan valmiiksi tuotteeksi työstäminen vaatii monen ihmisen työpanoksen, aivan kuten fiktioelokuvankin tekeminen. Kun puhutaan dokumenttielokuvan tekijästä, tarkoitetaan useimmiten kuitenkin ohjaajaa, ja niin teen minäkin.

Tähän on paremmat syyt kuin puhua fiktioelokuvan ohjaajasta tekijänä, kuten myös usein tapahtuu. Ensinnäkin dokumentissa yksi ihminen yleensä hoitaa useampia osa-alueita kuin fiktiossa. Sama henkilö voi olla käsikirjoittaja, ohjaaja, äänittäjä ja leikkaaja, usein jopa kuvaaja ja tuottaja. Tavallisesti hän hoitaa kuitenkin vain yhtä tai kahta tehtävää.

Ohjaajan merkitystä elokuvan teossa on korostanut auteur-teorian syntyminen, jonka mukaan juuri ohjaaja on elokuvan todellinen luoja (kts esim. Tudor 1981, 100-105, Hietala 1994, 71-78). Sittenkin auteur-teoria on saanut paljon kritiikkiä ja sitä on syytetty jopa henkilöpalvonnasta.

Paul Rotha näkee tuottajan tehtävät laajemmaksi kuin pelkän taloudellisen vastuun kantaminen. Hänen mielestään ohjaaja on myös taiteilija, joka antaa palautetta, tarjoaa ideoita ja pystyy arvioimaan tekeillä olevan dokumentin kokonaisuutta parhaiten, koska hänen ei tarvitse olla mukana kuvauksissa. Rotha pitää elokuvan tekoon osallistuvaa tuottajaa hyvänä asiana, jos tämä vain ymmärtää antaa ohjaajalle riittävästi taiteellista vapautta. (Rotha 1952, 123.) Tällaisesta tuottajan positiivisesta ideoinnista antaa esimerkin Kristina Shulginin elokuva *Miksi en puhu venäjää?*, jonka puhuttelumuoto löytyi leikkausvaiheessa tuottaja Jarmo Jääskeläisen kehotuksesta. (Alitalo 1995, 55.)

Ohjaajan Rotha (1952, 133-138) katsoo vastaavan elokuvan esteettisestä ilmeestä, kuvaajan ja kuvattavien ohjaamisesta, elokuvan lopulliseen muotoon kirjoittamisesta ja leikkaamisen valvomisesta. Hän siis säilyttää suurimman vastuun dokumentinteosta juuri ohjaajalle.

Rothan kirjoituksen jälkeen dokumentin tekeminen on muuttunut halvemmaksi, ja nykyisellään ohjaaja usein myös tuottaa elokuvansa itse. Tämä saattaa johtua osittain siitä, että henkilökohtaisten aiheiden tulo dokumenttielokuviin (vrt. subjektiivinen dokumentti), on tehnyt niistä yhä vahvemmin jonkinlaisia "yhden ihmisen projekteja". Tämä ei tietenkään poista rahoituksen välttämättömyyttä dokumenttielokuvan tekemiselle, ja useimmilla projekteilla on nykyäänkin tuottaja tai useampia.

Suomessa suurimman osan dokumenteista tuottavat muutaman ihmisen yhtiöt, joiden rahoitus tulee pääasiassa tukivaroista. Avekissa työskennelleen K.J. Kosken (1995, 6) mukaan yksi suomalaisen dokumenttituotannon ongelmista onkin monipuolisten ja ammattitaitoisten tuottajien puute; sama henkilö toimii usein ohjaaja-tuottajan kaksoisroolissa. Merkittävimpiä tämän hetken yksityisiä tuotantoyhtiöitä ovat Epidem Oy, Baabeli Ky, Filmikonttori Oy, Jörn Donner Productions Oy sekä Kinotar Oy.

Useimmat dokumenttielokuvista tuotetaan ns. kolmikantarahoituksella, jossa Suomen elokuvasäätiö ja AVEK myöntävät elokuville suoraa tuotantotukea ja televisioyhtiöt – useimmiten Yleisradio, uusimpana Nelosen 4D – ostavat esitysoikeudet ennakkoon. Lisärahoitusta tekijät saavat mm. Valtion elokuvatoimikunnan, erilaisten säätiöiden ja läänien taidetoimikuntien myöntämistä apurahoista. Keskimäärin televisioyhtiöiden ennakko-ostojen osuus rahoituksesta on ollut 20 prosentin luokkaa, Elokuväsäätiön tuki on kattanut kustannuksista hieman alle 40 prosenttia ja AVEKin tuki reilut 10 prosenttia. (Ses Vuosikertomus 1995 ja 1996.)

Ohjaajan nimittäminen tekijäksi ei tietenkään ei poista sitä tosiseikkaa, että dokumenttielokuva on yhteistyötä. Tuottajan ohella leikkaaja, äänittäjä, valomies, säveltäjä, käsikirjoittaja, graafikko ja monet muut ovat dokumentintekijöitä hekin.

3.2. Tekijän yletön valinnan vapaus

Elokuvakamera, tuo yli satavuotias ihmeellinen laite, jonka ajateltiin tallentavan todellisuuden filmille sellaisenaan. Valokuvakamera ei siihen pystynyt, sehän otti vain pysähtyneitä kuvia, mutta elokuva, siinä oli kaikki, liike valoineen ja varjoineen. Sehän *jäljensi* todellisuutta.

Todellisuuden jäljentämisestä puhutaan usein vieläkin dokumenttielokuvan yhteydessä. Puhtaimmillaan sen katsotaan olevan silloin, kun tapahtuma kuvataan yhtenä pitkänä otoksena, jota ei leikata ja johon ei lisätä tehosteita.

Näin juuri tekivät Lumiéren veljekset maailmanhistorian toisessa (dokumentti)elokuvassa. He kuvasivat avautuvaa tehtaan porttia, josta sen työntekijät tulivat ulos. Yksi kohtaus, todellinen tapahtuma - mikä voisi olla aidompaa?

Asia ei kuitenkaan ole niin yksinkertainen. Tehtaan työntekijät tiesivät kuvauksesta, joten he olivat pukeutuneet parhaimpiinsa. Kuvaaja asetti kameransa juuri haluttuun paikkaan ja kuvauskulmaan, jotta hän sai tallennettua filmille sekä portin että työläiset. Tapahtumaa harjoiteltiin ja kuvattiin useampaan kertaan, että se saatiin sujumaan 45 sekunnissa, joka oli filmirullan kesto.

Toinen varhainen esimerkki kuvausten järjestämisestä löytyy Robert Flahertyn elokuvasta *Nanook of the North*, jota myös on tituleerattu

maailman ensimmäiseksi dokumenttielokuvaksi. Siinä tapahtumien lavastaminen meni vielä paljon Lumiären teosta pidemmälle.

Flaherty suunnitteli elokuvansa yhdessä Nanookin ja muiden eskimoiden kanssa, jotka itsekin ymmärsivät elämäntapansa kuvaamisen arvon. Tuo elämäntapa tosin oli osittain historiaa jo heille itselleenkin. Flaherty käsikirjoitti Nanookin perheen elämäntavasta juonikertomuksen, jossa Nanook näytteli pääosaa - tosin myös itseään. Hän altisti itsensä erilaisiin vaaroihin, että elokuvaan saatiin draamaa ja seikkailua. Perheen iglu oli valaistusolosuhteiltaan liian hämärä ja ahdas kuvaamiseen, joten rakennettiin toinen, jonka yksi sivu jätettiin avoimeksi (ks. von Bagh 1981, 78).

Aran-saaren mies -elokuva tehdessään Flahertyn puolestaan kerrotaan suostutelleen kalastajien käyttämään ikivanhoja työmenetelmiä sekä hakkauttaneen maahan sähköpylväitä, koska ne eivät sopineet hänen näkemykseensä perinteisestä kalastajakylästä.

Uusimmissa dokumenteissa käytetään rohkeasti jopa täysin fiktiivisiä kohtauksia. Esimerkiksi Kiti Luostarisen *Naisenkaari* -elokuvassa nainen kertoo, kuinka hänen poikaystävänsä teetätti heille silikonirinnat. Niska kuitenkin kipeytyi rintojen painosta ja oli hankittava teräsrintaliivit. ”*Nää on tosi hyvät*”, nainen toteaa varustuksestaan kameralle. Nämä helposti fiktioksi tunnistettavat kohtaukset on elokuvassa sijoitettu aitojen tunnustusten joukkoon.

Dokumentin tekeminen on siis valintaa. Tekijä ei ole aivan yhtä vapaassa asemassa kuin fiktion tekijä, sillä se, mitä todellisuudessa tapahtuu rajaa hänen tekemisiään. Valinnanvapaus on silti yletön. Aiheen valinta, henkilöiden valinta, kuvaustavan valinta, kuvausajan valinta, kerrontatyylin valinta, mitä ottaa, mitä jättää pois, mihin järjestykseen kohtaukset ja kuvat

laittaa, piilottaako kameran vai näyttääkö sen, vieraannuttaako vai samastuttaako katsojan? Mahdollisuuksia on loputtomiin.

Kuvattavien henkilöiden kanssa on tehtävä sopimuksia, koska kamera vaikuttaa siihen, miten nämä käyttäytyvät. On päätettävä milloin kamera käy ja milloin ei, miten valaista, mitä objektiivia käyttää, mistä kulmasta kuvata, millä kuvakoolla ja millaisin kameraliikkein, millaista mikrofonia käyttää ja mihin sen asettaa. Tekijä on riippuvainen filmirullan pituudesta, ääninauhan pituudesta, valaisu- ja äänitysolosuhteista, käytettävissä olevasta kalustosta, kuvausaikatauluista ja taloudellisista mahdollisuuksista. Tämän takia hän joutuu jakamaan tapahtumat tallentamisen arvoisiin ja merkityksettömiin.

John Websterin mielestä ajatus, että pelkkä tilanteen kuvaaminen tavoittaa totuuden, aiheuttaa vain sen että kuvaustilanteen epätäydellisyydet sensuroivat totuutta. Koska aiheen totuus ei ole vain filmille tarttuneessa materiaalissa, vaan myös laajemmassa kontekstissa, tekijän olisi huolehdittava siitä etteivät suunnittelemattomuus tai puuttellinen laitteisto, tekniset edellytykset ja olosuhteet vaaranna tarpeellisten kohtausten saamista filmille. (Webster 1996, 8.) Materiaalin kuvaamisen jälkeen on päätettävä mitä sille tehdään. Käsikirjoittamis- ja leikkausvaihe vaativat lisää pohdintaa.

Tekijän valinnat ovatkin mukana elokuvanteon jokaisessa vaiheessa. Hän joutuu päättämään kuvaus-, leikkaus-, ja kerrontastrategioista.

3.3. Dokumenttielokuvan kielenomaisuudesta – semiotikkojen ratkaisematon ongelma

Jo Kuleshov katsoi elokuvan olevan verbaalisen kielen kaltaista ja elokuvantekijän luovan väitteitä materiaalistaan, kuten runoilija luo kielestä säkeitä. Jokainen elokuvan otos toimi hänen mielestään kuin kiinalainen ideogrammi, joka voidaan lukea välittömästi (Hietala 1994, 40-41.) Hänen jälkeensä moni elokuvateoreetikko on kuitenkin syyttänyt elokuvaa kielenä pitäviä liiallisesta optimismista. Yksi teräväsanaisimmista on Gilbert Cohen-Séat:

"Jos filmikuvien tulvivasta massasta pitäisi löytää tavallisen kielen lainalaisuuksien jälkiä, ja ennen kaikkea jos on tarkoitus etsiä keinoja näiden lainalaisuuksien jäljittämiseksi, on kaikkein ensimmäiseksi ilmeisesti myönnettävä, ettei elokuva ole vielä ohittanut jäljittelevän yhdenmukaisuuden aikakautta. Meidän elokuvamme kuuluvat niin sanoakseni luonnonääniä ja -kuvia matkivalle, primitiivisten loitsujen aikakaudelle. Nämä naiivit merkit pitäisi järjestää taitavammin, sen seurauksena niiden kesken pitäisi syntyä jonkinlaista ehdonalaisuutta. On jo aika päästä siihen ettei elokuvailmaisun primitiivinen luonne saisi meitä pitämään elokuvailmaisua 'sivistyneeseen kieleen laajentuneen alkeellisen mielen' edustajana. Meidän pitäisi nähdä se pikemminkin eräänä vielä kehittymättömän kielen muotona joka on tunkeutumassa korkeamman kulttuurin alueelle ja kenties sen vuoksi kykenee omaksumaan itsenäisen kehitystien..."

(Marcel Martin 1971, 15.)

Myös Martin (1971, 18) katsoo mahdottomaksi tutkia elokuvan kieltä sanallisen kielen lähtökohdista käsin. Se on omaperäinen kiелensä, jota on tutkittava sen omista perusteista.

Elokuvan kieltä analogisesti, vertailukohtien ja yhtymäkohtien etsimisen kautta, on tutkinut mm. Christian Metz. Hän kuvaa kuvien jaksottumista strukturalistisen kielitieteen kahden perustermin, paradigman ja syntagman avulla. Hänen huomionsa oli, että elokuvalla ei ole varsinaista syntaksia,

merkityksikköjen yhdistelysääntöjä eli siitä ei voida löytää samanlaisia lauseenmuodostussääntöjä kuin luonnollisella kielellä.

Metz kuitenkin pyrki löytämään elokuvan kielestä samankaltaisuuksia verbaalisen kielen kanssa ja kehitti elokuvakielelle jopa omaa lauseoppia. Hän mm. näki ristikuvat, himmennykset jne. elokuvallisina välimerkkeinä, jotka jäsentävät tilaa ja aikaa elokuvan kerronnassa. Ne ovat vaihtoehtoisia mahdollisuuksia eli paradigmaattisessa suhteessa toisiinsa. Noiden paradigmojen joukko on elokuvassa – toisin kuin verbaalisessa kielessä – käytännöllisesti katsoen rajaton. (Malmberg, 1981, 38.) Metz in semiotiikka huipentuu suureen syntagmatiikkaan eli syntagmatyyppien luokitteluun. Siinä hän erittelee kuvien syntagmaattisia suhteita ja niitä sääntöjä, jotka kuvien peräkkäisyyttä säätelevät. (Metz 1974, 67-74.)

Metz siis katsoi, että myös esittävä, mimeettinen kuva voidaan ymmärtää merkinä. Erilaiset havaintoärsykkeet, kuten värit, viivat ja hahmot, ovat merkin ilmiä ja sisältö on ” se mitä kuva esittää”. Ero verbaaliseen kieleen on siinä, että elokuvassa näiden kahden osapuolen suhde on aina motivoitu, ei arbitraarinen kuten kielessä. Katsojat ymmärtävät valkokankaalle heijastuvan esineen kuvan tarkoittavan tuota esinettä eli kuva ei sanan tavoin viittaa johonkin täysin itsensä ulkopuoliseen vaan siihen sisältyy ”näennäinen läsnäolo”. Yleisestä ymmärrettävyydestä huolimatta jokainen kuva tietysti herättää myös konnotaatioita. ”Sama” kuva nauravasta lapsesta ei aiheuta samaa mielikuvaa eri valaistuksissa tai eri yhteyksissä.

Metz itse korostikin elokuvakielen tulkinnan vaikeutta. Esineen kuva valkokankaalla vastaa kielessä vähintään lausetta: ” Tässä on esine”. Metz in mukaan elokuvan kieli onkin kieli ilman kielisysteemiä. Sen kielioppi on summittaista ja täynnä poikkeuksia. Verbaalisessa kielessä on vain sanaan

perustuva informaatiokanava, mutta elokuvassa niitä on viisi: kuva, puhe, häly, ääniefektit, musiikki ja tekstit. (Metz 1974, 60-67, 75-83.)

Malmbergin mielestä ei voida ajatella, että elokuvassa olisi ikään kuin sanoja sinä, minä hän, jne. vaan kysymys on aina jostain laajemmasta kokonaisuudesta, siis fraasista. Fraasi tarkoittaa luonnollisessa kielessä jotain lausumaa, kokonaisuutta, jolla on yhtenäinen merkitys ja joka ilmaisee jotakin tarkoitusta. Näin ei ole mahdollista, että elokuvan yksi otos olisi jollakin tavoin rinnastettavissa kielen sanoihin ja että otoksia yhteenleikkaamalla voitaisiin muodostaa elokuvalauseita. Joitakin yhdistelysääntöjä Malmbergin mukaan kuitenkin on olemassa, koska elokuvat muistuttavat toisiaan. Ne eivät siis ole täysin sattumanvaraisia tuotteita. (Malmberg, 1981, 54.)

Elokuvan kielenomaisuudesta onkin kaksi ääripäistä vastausta. Toisen mielestä elokuva ei ole missään mielessä kieltä, eikä siinä ole minkäänlaista kielioppia. Toisen käsityksen mukaan elokuvalla on kieli, joka on yhtä tiukan säännöstön alainen kuin luonnollinen kieli. Jälkimmäisestä suuntauksesta käy esimerkiksi Eisenstein, joka jopa suunnitteli *Pääoman* siirtämistä elokuvaksi (Malmberg 1981, 39). Martin (1971, 29) tosin pitää Eisensteinin suunnitelmaa vain vitsinä.

"Saussurelaisten" semiootikkojen - kuten Metz - pyrkimystä löytää verbaaliselle ja elokuvan kielelle yhteneväisyyksiä on arvosteltu voimakkaasti myös semiootikkojen piirissä. Kuuluisin kriitikoista on italialainen Umberto Eco. Eco epäilee elokuvan kielenkaltaisuutta ja katsoo koko inhimillisen kulttuurin olevan viestintäprosessia. Siten elokuvakin on viestintäjärjestelmä, joka on opittava. Hänen mielestään elokuvassa toimii samanaikaisesti useita semioottisia systeemejä, jossa samatkin merkit saavat

täysin eri merkityksiä. Yhtä "elokuvallista" kielijärjestelmää ei ole mahdollista löytää. (Hietala 1994, 101, 103.)

Kielenkaltaisuutta onkin pyritty löytämään tarkastelemalla juuri otosten ja kohtausten tapaa jäsentää aikaa ja tilaa (mm. Metz) tai ihmisten kykyä oppia elokuvallisia koodeja (mm. Eco). Tulokset ovat kuitenkin jääneet vaatimattomiksi ja semiotiikan mahdollisuuksiin dokumenttielokuvan tutkimisessa mm. Metz suhtautuu epäileväisesti. Hänen mukaansa dokumenttielokuvaa on vaikea tarkastella semioottisesti, koska merkitysten muodustumisen piilee narratiivisuudessa, joka dokumenttielokuvassa on yleensä huomattavasti hajanaisempaa kuin fiktiossa.

"Ei ole suinkaan varma, että ei-kertovien elokuvaalajien itsenäinen semiotiikka olisi mahdollinen muuten kuin sarjana erillisiä huomautuksia näiden ja "tavallisten" elokuvien välisistä eroista... Elokuva tuli tuottaneeksi joukon sille ominaisia merkityksen sitomistapoja juuri siinä määrin kuin se kohtasi kerronnan ongelman." (Metz 1974, 94-95.)

Nykyisellään elokuvatutkimuksen valtavirta etäännytty kovin tarkan kieliopin etsimisestä elokuvalla. Suomessa dokumenttielokuvan semiotiikkaa on kaivannut mm. Erkki Huhtamo (1985, 40), mutta kovin konkreettisia vastauksia hänkään ei ole pystynyt tarjoamaan. Huhtamon (1985, 36-37) mielestä mistä tahansa dokumenttielokuvasta voidaan erottaa osakokonaisuuksia, jotka voidaan nimetä Metz'n syntagmaattisen kaavan perusteella. Nämä kokonaisuudet eivät kuitenkaan järjesty perinteisten kerronnallisten muotojen, kuten juonen syy- ja seuraussuhteiden mukaan.

Nichols (1985, 259-262) katsoo, että dokumenttielokuvan jäsentymisperiaate on puhtaasti kertovan sijasta retorinen: Dokumenttielokuvalla on *ääni*, tietty johtoperiaate, jonka varaan se järjestäytyy. *Äänellä* Nichols tarkoittaa dokumenttielokuvan tapaa ilmaista katsojalle tekstin sosiaalinen näkökulma

eli kuinka elokuva puhuttelee katsojaa ja minkä periaatteen mukaan se järjestelee tälle esittämänsä materiaalin.

Annette Kuhnin (1978, 72-77) mukaan dokumenttielokuvan ”läpinäkyvyys” on läpinäkyväksi tekeytymistä tai esittäytymistä. Dokumenttielokuva piilottaa rerotiikkansa tähän ”luonnon” valepukuun. Kuhnin mielestä tämä tekee dokumenttielokuvan semioottisen tutkimisen hankalaksi, koska merkkiprosessien jäljet eivät ole samalla tavoin näkyvissä kuin narraatioon perustuvassa fiktiossa.

Kuvan ja äänen luonnetta - välitekstejä, dokumenttaarisia otoksia, lavastettuja otoksia, pysäytyskuvia, valokuvia, mustia ruutuja tai musiikkia, kertojan ääntä, hälyä ja ääniefektejä – analysoimalla ja järjestelemällä voisi kenties jonkinlaista kielioppiakin hahmotella, mutta itse pysyttäydyn mielummin laveammassa elokuvatekstin tulkinnassa. Uskon siis elokuvasta - fiktiosta kenties dokumenttia helpommin - löytyvän selviä kielenomaisuuksia, säännönmukaisuuksia, mutta niiden nimittäminen kieliopiksi olisi harhaanjohtavaa, liioiteltua tai tämän tutkimuksen yhteydessä vähintäänkin epäkäytännöllistä. Siksi puhun yleisesti elokuvan ilmaisukeinoista.

Tarkoitukseni on tutkia noita keinoja aivan alkeista - kuten kuvakulmista ja valaisusta - lähtien, ilman mitään valmista semioottista mallia. Uskon tämän lähestymistavan mahdollistavan irrottautumisen pakonomaisesta kielenmukaisuuksien – mikä näkyy esimerkiksi usein kuulluissa termeissä ”elokuvan kielioppi”, ”dokumenttielokuvan kielioppi”, ”naisdokumenttielokuvan kielioppi” jne. - etsimisestä, ja näin antavan edellytykset todellisten säännönmukaisuuksien ja valintamallien löytymiseen.

3.3.1. Elokuvan ilmaisukeinot

Markku Varjola (1984, 33) jakaa elokuvan ilmaisukeinot näin:

- 1) henkilöiden ilmeet, eleet ja liikkeet
 - 2) maskit ja puvut
 - 3) luonto ja lavastus
 - 4) valaistus ja väri
 - 5) kuvakulma, kuvakoko ja kuvan rajaus, jotka yhdessä määrittelevät kuvakomposition kuvan kohteen pohjalta
 - 6) kameran liikkeet
 - 7) leikkaus: siirtymät otoksesta toiseen, otosten pituus, sijainti ja niiden väliset suhteet; kuvan sisäinen (henkilöiden, asioiden ja kameran) liike, kuvien pituus ja liike kuvasta toiseen määrittävät kuvarytmin
 - 8) luonnonäänet, ihmisten ei-verbaaliset äännähdykset ja mekaaniset hälyt
 - 10 puhe (monologi, kertojan ääni, dialogi)
 - 10) musiikki
 - 11) miksaus: äänten yhdistäminen ja niiden väliset suhteet
- Ja lopulta: kuvan ja äänen keskinäissuhteet.

Jaottelu on lähes identtinen Marcel Martinin (1971) määritelmien kanssa. Hän tosin laajentaa ilmaisukeinot kattamaan esimerkiksi tilan ja ajan käytön elokuvassa.

Dokumenttielokuvassa kaikki nämä elementit ovat jossain määrin mukana - toisissa perinteissä enemmän, toisissa vähemmän korostuneesti. Kaikissa dokumenttielokuvan lajityypeissä ja varsinkin kaikissa dokumenttielokuvissa ei jokaista ilmaisukeinoja käytetä aktiivisesti, pyrittiinhän esimerkiksi direct cinemassa eroon henkilöiden ohjaamisesta, lavasteista ja tehosteista. Käsittelenkin ilmaisukeinoja vain siinä laajuudessa kuin tuntuu dokumenttielokuvan tutkimisen kannalta mielekkäältä. Siten jätän pois maskit ja puvut sekä luonnon ja lavastukset dokumenttielokuvalla

marginaalisina - tai vähintäänkin harvoin ohjatusti käytettyinä - ilmaisukeinoina.

Jaan kyseiset ilmaisukeinot kolmen kategoriaan: kuvaukseen, leikkaukseen ja kerrontaan. Monella muullakin tavoin ilmaisukeinot voisi ryhmitellä, mutta käytän tätä jakoa korostaakseni elokuvan tekemisen työvaiheita ja niitä valintoja, joiden eteen dokumentin tekijä kussakin vaiheessa joutuu. Elokuva kuitenkin syntyy kaikkien vaiheiden summana, eikä niitä voi yksiselitteisesti erottaa toisistaan. Siten esimerkiksi jatkuvuusleikkausta, kameran asettelua tai tehosteita voisi yhtä hyvin pitää kerronnan osatekijöinä kuin jakaa ne leikkauksen ja kuvauksen nimikkeiden alle.

Pudovkin jakaa elokuvanteon (hän puhuu montaasin kielestä) kolmeen vaiheeseen: kuvattavien näkymien valinta, differentaatio eli valinta kuvatusta materiaalista ja integraatio eli valitun materiaalin yhdistäminen orgaaniseksi kokonaisuudeksi (Hietala 1994, 41). Nämä vaiheet siis kattavat juuri suunnittelun, kuvauksen, käsikirjoittamisen, rakenteen suunnittelun ja leikkauksen työvaiheet, jotka viime vaiheessa yhdistyvät lopulliseksi tuotteeksi, elokuvaksi.

Kuvauksen nimikkeen alle tulevat kuvakoko ja kuvan rajausta ja kameranliikkeet. Leikkausvaihe taas muodostuu äänistä, leikkauksesta, musiikista ja miksauksesta. Kerrontaan kuuluvat henkilöt ja puhe sekä kuvan ja äänen keskinäissuhteet. Selvitän tietysti myös mitä vaihtoehtoja esimerkiksi kuvakulmaan, kameran liikkeeseen tai leikkaukseen kuuluu. Erityisesti tarkastelen niitä ominaispiirteitä, jotka korostuvat dokumenttielokuvan ilmaisussa.

Kerrontaa tarkastelen myös muulla tavoin. Selvitän sen rakennetta ns. kuusivaiheisen dramaturgisen mallin mukaan. Erikseen tutkin kertojaa, aikaa ja tilaa sekä symboleita.

3.4. Kuvaus: kamera käy, mutta milloin?

Autenttisten kuvauspaikkojen käytön vuoksi dokumenttielokuvassa korostuu kuvauksen merkitys. Kohtauksia ja kuvia suunnitellaan - dokumentin lajityypistä riippuen - (kts 1. luku) hyvinkin tarkasti, mutta fiktioelokuvan tarkkuudella käsikirjoitusta ei voi seurata koskaan. John Webster (1996, 23) neuvoo:

" Kun käsikirjoitus on valmis, se on parasta unohtaa. Kuvausten alkuun mennessä se on täyttänyt tarkoituksensa: sen avulla tekijä on järjestellyt ajatuksensa ja tietää, millaisia kohtauksia hän on elokuvaansa etsimässä. Elokuvan väistämättä kaoottisessa kuvausvaiheessa asiat valmiiksi ennen kuvauksia miettinyt elokuvantekijä kykenee parammin arviomaan, mitkä tilanteet ovat elokuvalla välttämättömiä ja mitkä eivät. Ennen kaikkea perusteellinen käsikirjoitus ja ennakkotutkimus antavat tekijälle vapauden keskittyä siihen, mitä kameran edessä tapahtuu, ja siten hän toivottavasti voi tavoittaa ne spontaanisti hauskat, traagiset ja elämänmakuiset hetket, jotka ovat olennaisinta kaikissa dokumenttielokuviissa."

Yleensä varsin tarkasti kuvaukset suunnitteleva ja ohjaava hollantilainen Joris Ivens kertoo Espanjan sisällissodasta kertovan dokumenttinsa *Espanjan maa* (1937) alkuvaiheen kuvauksista:

" Otimme kamerat ja lähdimme kuvaamaan mitä vain ensimmäiseksi linssin eteen osui. Emme välittäneet siitä olivatko kuvat hyviä vai huonoja - emme edes tienneet olivatko ne tarkkoja. Me vain kuvasimme. Rohkeimmat alkoivat palata ja John kuvasi ensimmäisiä naisia, jotka vaelsivat läpi kukkuloiden yllä leijuva räjähdyspölyn".
(von Bagh, 1981, 58)

Dokumenttielokuvassa kuvausvaihe on myös varsin lopullinen, tapahtuma ei toistu samanlaisena toista kertaa. Epäonnistunutta kuvausta on paikattava

leikkauksella, joka ei välttämättä ole suunnitelman mukainen. Siten elokuvan teon kolme vaihetta - kirjallinen käsikirjoitus, ohjaajan käsikirjoitus ja kuvaus sekä leikkaus - perustuvat aina edelliseen vaiheeseen, mutta myös tekevät sen tarpeettomaksi. Käsikirjoitus menettää merkityksensä kuvausvaiheessa ja kuvaaminen leikkauksessa.

3.4.1. Kuvakulma

Kohteista otetaan kuvaotoksia eri suunnalta. Kameran paikkaa siirretään vaaka-, pysty ja syvyysuunnassa. kuvakulmien valinta on otoksen rajaamista käytännössä kuvausvaiheen aikana. Toiminnan ja kerronnan joustava eteneminen määräävät vahvimmin, mitä kuvakulmia käytetään. Niiden avulla selvitetään katsojalle esimerkiksi tilan mittasuhteita, kohteiden sijaintia ja niiden asemia toisiinsa nähden. Toisaalta otoksen tunnelmaan vaikuttaa se, kuvataanko kohdetta ylä-, ala-, vai tasokulmasta.

Alakulma

Alakulmasta kamera katsoo ylöspäin, joten kohde näyttää suurelta, pelottavalta ja kunnioitusta herättävältä. Alakulmasta kuvattu ihminen näyttää henkisestikin nousevan muiden yläpuolelle. Martin (1971, 41) katsoo sen lisäksi antavan riemun ja voiton vaikutelman liittämällä hahmot taivaaseen.

Tasokulma

Tasokulma on yleisin kuvakulma. Siinä kamera kuvaa vaakatasoon ja näkymä koetaan luonnollisena. Tasokulmassa kamera ei arvota kohdettaan, vaan vaikutus on neutraali. Dokumenttielokuvan perinteessä tämä on koettu objektiivisimmaksi tavaksi tallentaa tapahtumia.

Yläkulma

Yläkulmasta kamera kuvaa kohdettaan alaspäin ja synnyttää vaikutelman tämän alistetusta asemasta, vähäpätöisyydestä tai pienuudesta. Se tuo ympäristön hyvin esille, mutta alistaa samalla varsinaisen kohteen, kuten ihmisen, lannistetuksi osaksi ympäristöään. Se murskaa tämän tekemällä hänestä voittamattoman determinismin ansaan joutuneen olennon, kohtalon leikkikalun (Martin 1971, 41).

Vino rajaus

Kun kameraa kallistetaan optiseen akseliinsa nähden saadaan kuva, jossa kaikki on kallellaan. Objektiivisen näkökulman yhteydessä vino rajaus voi ilmentää kuvauskohteen tuntemuksia: pahoinvointia, vaikeuksia, moraalista tasapainottomuutta jne.

Epävakaata rajaus

Epävakaassa rajauksessa kameraa esimerkiksi huojutetaan tai täristetään. Objektiivisen näkökulman kuvauksessa epävakaata rajaus voi esittää esimerkiksi humalatilaa tai haavoittuneen näkökokemusta (Martin 1971, 42). Se voi myös kuvata henkisen tasapainon järkkymistä.

Dokumenttielokuvassa epävakaata rajausta voidaan käyttää autenttisuuden korostamiseen. Tärisevä kamera antaa kohtaaukselle uskottavuutta, paikallaolon tuntua, välittömyyttä.

3.4.2. Kuvakoko

Kuvien mittakaavaa valittaessa pyritään paitsi välittämään haluttua sisältöä myös luomaan tunnelmia. Valitsemalla esimerkiksi mahdollisimman laaja kuva voidaan ihmisestä tehdä pieni, kiinnittää hänet ympäristöönsä, jopa

esineellistää hänet. Se voi myös toimia tehokkaana keinona etäännyttää samaistumisen kohde katsojasta.

Yleiskuva

Yleiskuva on laajin kuvakoko. Se saattaa kuvata esimerkiksi yksinäisyyttä, kuten Buñuelin *Robinson Crusoe* -elokuvassa tai vapautta, kuten useissa lännenfilmeissä (Martin 1971, 38). Se myös esittelee ympäristön selvästi ja pienet kohteet jäävät toisarvoisiksi.

Laaja kokokuva

Esittelee ympäristöä laajasti, mutta varsinkin liikkuvilla kohteilla on jo merkitystä.

Kokokuva

Ihmisten merkitys kasvaa, mutta he ovat edelleen sidoksissa ympäristöönsä. Myös ihmisten liikkeet tulevat esille hyvin. Kokokuvia on joissakin dokumenttielokuvan lajityypeissä pidetty rehellisenä tavana kuvata kohteita, koska tällöin koko tapahtuma näkyy, eikä henkilöitä ole irrotettu ympäristöstään.

Puolikuva

Ihminen näkyy vyötäröstä ylöspäin eikä ympäristö ole enää merkittävässä asemassa. Ilmeet alkavat erottua. Tyypillinen haastattelukuva.

Puolilähikuva

Ihminen on rajattu rinnasta ylöspäin. Ilmeet näkyvät jo selvästi ja ympäristöä alkaa jo olla vaikeata hahmottaa. Käytetään yleisesti haastattelukuvana.

Lähikuva

Näkyvässä on enää ihmisen pää, kaula ja vähän hartioita. Lähikuvan käyttö on korostunut televisioilmaisussa, jossa yksityiskohdat häviävät toisin kuin laajakankaalla. Lähikuvan avulla katsoja saadaan samaistumaan kohteeseen kaikkein voimakkaimmin.

Erikoislähikuva

Erikoislähikuvaan poimitaan jokin yksityiskohta, jonka merkitystä halutaan korostaa. Erikoislähikuva on erittäin intensiivinen kuvakoko ja sitä käytetään esimerkiksi kuvaamaan tunnetiloja (silmät laajenevat kauhusta). Martin (1971, 39) pitää lähikuvan käyttöä elokuvan lumouksen yhtenä tärkeimpänä tekijänä, koska vain se "pystyy tutkimaan kasvoista mitä intiimimpiä draamoja".

3.4.3. Kameran liikkeet

Kameran liikkeet voidaan jakaa karkeasti kahteen ryhmään. Ensimmäisessä kamera pysyy kiinni jalustassa ja liikkuu kuvitteellisen akselinsa ympäri. Toisessa kamera taas itse liikkuu tilassa. Kameran liikkeillä on katsojaan voimakas vaikutus. Onkin sanottu, että elokuva syntyi sinä päivänä, kun ohjaajat saivat idean siirtää kameraa saman kohtauksen aikana. Näin syntyivät kuvien vaihdokset, joiden kaikkien pohjana on kameraliike, joko näkyvä tai piilevä. Näin syntyi siis myös leikkaus. (Martin 1971, 29.)

Dokumenttielokuvan perinteessä on toisinaan pyritty välttämään kameranliikettä liian tehosteena keino. Toisaalta se on nähty myös leikkausta rehellisempänä keino siirtyä kohteesta toiseen, koska silloin tila ei "hajoa", kuten leikkauksessa.

Panorointi

Panoroinnissa kameraa liikutetaan vaakatasossa esimerkiksi akselinsa ympäri kääntyvällä jalustalla. Panoroinnilla voidaan esittää näkymä suoraan eli kameran omasta näkökulmasta tai subjektiivisesta näkökulmasta. Panorointiin liittyykin usein otos henkilöstä katselemassa panoroinnin esittämän näkymän suuntaan.

Pystypanorointi eli tiltaus

Pystypanoroinnilla havainnollistetaan usein yksittäisten kuvauskohteiden tai tilan mittasuhteita. Se herättää katsojassa voimakkaan odotuksen kerronnallisesti yllättävästä käänteestä. Sillä voidaan myös korostaa esimerkiksi rakennuksen korkeutta ja usein se yhdistetään otokseen katsetaan nostavasta henkilöstä.

Kamera-ajo

Kamera-ajon keksi spontaanisti vuonna 1896 muuan Lumiéren kameramies, kun hän sijoitti kameransa venetsialaiseen gondoliin. Englantilainen G.A Smith puolestaan saa kunnian kameran vapauttamisesta jalustasta. 1900-luvun alussa hän siirtyi saman kohtauksen aikana sujuvasti laajasta kuvasta lähikuvaan. Siitä lähtien kamerasta tuli aktiivinen olento, katsojan tai sankarin silmä. (Martin 1971, 30.)

Ajossa kameraa siis liikutetaan tilassa ja se rekisteröi näkymiä ympäristössä liikkuvan katsojan lailla. Kamera-ajon etu onkin sen luonnollisuus, liikkeenä se vastaa ihmisen tapaa havaita ympäristöään. Se on rinnastettavissa liikkuvaan tarkkailijaan, joka edetessään näkee ympäristöstä yhä uusia asioita, joita ei vielä lähtöpisteestä havainnut. Kamera-ajoa suositaan dokumenttielokuvissa, koska toinen tapa lähestyä kohdetta, zoomaus, tuntuu katsojista luonnottomalta. Tämä johtuu siitä, että ihmissilmä ei pysty muuttamaan polttoväliä samalla tavoin kuin kameran objektiivi.

Ajolla taaksepäin Martin (1971, 49, 50) katsoo voitavan luoda esimerkiksi yksinäisyyden, lamaannuksen ja voimattomuuden, jopa kuoleman vaikutelma. Eteenpäin ajo taas mm. aineellistaa henkilön sisäisen jännityksen. Kamera-ajo on luonteeltaan objektiivista tai subjektiivista. Objektiivinen kamera-ajo liikkuu ympäristössä itsenäisesti, eli sen välittämä kuva ei assosioitu kenenkään henkilön näkemäksi vaan katsoja pääsee ikään kuin kameran paikalle tarkastelemaan tapahtumia. Subjektiivinen kamera-ajo esittää näkymän elokuvan henkilön perspektiivistä. Siihen yhdistetäänkin yleensä otos liikkuvasta henkilöstä tai ajoneuvosta. Epärealistiseksi subjektiiviseksi ajoksi kutsutaan ajoa, jossa elokuvan henkilö pysyy paikallaan, mutta kameran liike kuvaa jonkinlaista katseen tai mielenliikettä esimerkiksi esinettä kohti, joka on hänelle dramaattisesti tärkeä.

Käsivarakuvaus

Kamera-ajoista erityistapauksena voidaan mainita käsivara-ajot, jossa liikkeen epätasaisuus korostaa kameran subjektiivista näkökulmaa. Dokumenttielokuvissa tästä on tullut oma konventionsa, jolla korostetaan myös elokuvan todellista luonnetta, tapahtumien aitoutta ja jopa vaikeita olosuhteita. Sitä käyttävät myös monet fiktioelokuvat halutessaan saada materiaalin näyttämään autenttiselta, "dokumentaariselta".

Amatöörimäinen kameratyöskentely, leikkauksen hiomattomuus, ja materiaalin heikkolaatu ovatkin todellisuusvaikutelmaa luovia indeksejä. Los Angelesissa vuonna 1991 tapahtunut Rodney Kingin pahoinpitelyn videotaltiointi sai aikaan valtavat mielenosoitukset. Kotivideo nousi myös oikeudenkäynnissä korvaamattomaksi todistuskappaleeksi. Yksi ainoa audiovisuaalinen dokumentti sai massat liikkeelle ja näin haastaa postmoderneimman elokuvateorian, jonka mukaan kuvalla ei ole todellisuusarvoa. (Williams 1993, 10-12.) Samoin *Naurun paikka* -ohjelmaa

seuraava katsoja uskoo varmasti, että kissa hiuksissa järveen pyörilevän amerikkalaismiehen toiminta on täysin lavastamatonta. Katsojien omat videot saavat todellisuusarvonsa juuri amatöörimäisyydestä.

Paradoksaalista kyllä, jalustalta kuvattu, perinteisistä Hollywood-elokuvista tuttu tasainen kameraliike näyttäytyy silti katsojalle usein "realistisempänä" kuin käsivarakuvaus, joka kiinnittää huomion tekniikkaan. Siten käsivarakuvausta voidaan joskus käyttää jopa vieraannuttamiseksi.

3.4.4. Kuvan terävyysalue

Kameran objektiivin polttoväli vaikuttaa kuvan perspektiiviin. Pitkä polttoväli (teleasento) latistaa syvyysvaikutelmaa eli kuva on terävä vain tarkennuskohdassaan. Dokumenttielokuvan perinteessä joidenkin lajityyppien edustajat pitivät syväterävää kuvaa rehellisempänä kuin heikon syvyysvaikutelman kuvaa, koska silloin ympäristö näkyy tarkemmin myös syvyysuunnassa. André Bazin onkin erotellut elokuvantekijät todellisuuteen uskoviin ja kuvaan uskoviin ohjaajiin. Kuvaan uskovat käyttävät enemmän leikkausta, enemmän otoksia, todellisuuteen uskovat taas pitkiä otoksia ja syvätarkkaa kuvaa. (Bazin 1973, 28.) Martin (1971, 181) huomauttaa syvätarkan kuvan tuovan elokuvaan esityksen maailmasta kokonaisuutena, tilaa ei paloitella vaan tapahtumat esitetään kokonaisina.

3.4.5. Kameran näkökulma

"Älä katso kameraan!". Tämä huomautus muuttuu tragikoomiseksi Francis Coppolan elokuvassa *Ilmestyskirja, Nyt*, jossa uutiskuvaaja huutaa sitä vienalaiskylään hyökkääville amerikkalaisotilaille.

Toive kameraan katsomattomuudesta on yleinen kuitenkin myös dokumentintekijöille. Normaalisti kuvattavan on oltava kuin ei kameran olemassaolosta tietäisikään (vrt, luennoiva ja havainnoiva dokumentti). Kameraan katsomalla kohde "paljastaisi" kameran läsnäolon ja todellisuusilluusio särkyisi.

Kuvaukset vaativatkin onnistuakseen erilaisia sopimuksia kuvattavien kanssa. On päätettävä mitä voidaan kuvata ja mitä ei, millä tavoin kuvata ja miten kuvattavien on käyttäydyttävä halutun lopputuloksen saavuttamiseksi. Elokovansa *Power and the Land* kuvauksissa Joris Ivens esimerkiksi harjoitteli maatalon pojan kanssa kohtauksia etukäteen, jotta tämä oli rento ja varma itse kuvauksissa. Ivens pitikin kuvattavien ohjaamista välttämättömänä, mutta laittoi siihen kuitenkin rajat. Ihmisten ammattiyylpeyttä oli kunnioitettava:

"Älä koskaan pyydä maanviljelijää lypsämään lehmää, joka on jo lypsetty, tapahtuipa tämä vaikka täydentävää lähikuvaa varten. Mies taistelee tuollaista ideaa vastaan, koska se on valheellinen". (von Bagh 1981, 83)

Aina ei kameran piilottaminen kuitenkaan ole tekijän tarkoituksena. Elokuvan alkuaikoina näyttelijät näyttelivät kameralle kuin olisivat näyttelleet teatteriyleisölle. Sittemmin, kun elokuva on vapautunut teatterin vaikutuksesta, kameraa kohti kääntyminen merkitsee dramaattista tehokeinoa. Siinä voidaan nähdä brechtiläistä vieraannuttamista (ks. esim. Hietala 1993, 101, 102; Eisenstein 1978, 49) vastaava ilmiö, jonka avulla katsoja irrotetaan passiivisen tarkkailijan roolista ja aktivoidaan kannanottoihin (vrt. vuorovaikutteinen dokumentti).

Dokumenttielokuvassa kameraan katsomisella onkin kaksijakoinen luonne. Toisaalta se voi korostaa ohjaamattomuutta, autenttisuutta ja dokumentaarista luonnetta. Toisaalta sen tarkoituksena voi olla saada katsoja

pohtimaan elokuvan muotoa, ja sen todellisuuden taltioimistavan synnyttämiä merkityksiä (vrt. itseäänheijastava dokumentti).

3.5. Leikkaus: Kun materiaali saa hengen

Leikkausvaiheessa kohtaavat henki ja aine, mielikuva aiheesta ja kuvattu materiaali. Perustan leikkaukselle antaa ohjaajan käsikirjoitus ja etukäteissuunnitelmat esimerkiksi kuvanjaosta, jotka kuvausvaiheessa ovat konkretisoituneet valottuneen filmin / muun kuvantallennuksen muodossa.

Tästä materiaalista leikkaajan ja ohjaajan pitäisi yhteistyössä saada syntymään elokuva - enemmän tai vähemmän - ohjaajan ennakkotoiveiden mukainen. Tämä onnistuu tietysti sitä paremmin mitä hedelmällisempi kuvausvaihe on ollut. Toisaalta leikkausvaiheessa on mahdollista löytää uusia arvoja, joita aikaisemmin ei ole tultu ajatelleksikaan. Dokumenttielokuvan teossa leikkauksen merkitys korostuu, koska materiaalmäärä on moninkertainen verrattuna samanpituisen fiktioelokuvaan. Miten löytää kenties viisikymmenkertaisesta kuvamateriaalista ne osat, jotka tekevät teoksesta ilmaisuvoimaisen elokuvan?

Elokuvan perusyksikkö on otos, joka tarkoittaa kameran käynnistyksen ja pysäytyksen aikana tallentunutta kuvanauhaa. Leikatessa otoksen määrittely muuttuu kahden leikkauksen väliseksi kuvanauhaksi. Otoksista puolestaan rakennetaan kohtaus ja kohtauksista jaksot. Jaksojen kehittelystä lopulta syntyy valmis elokuva. Kohtaukseksi kutsutaan niitä elokuvan tilanteita, jotka tapahtuvat samassa ajassa ja tilassa. Jakso taas on lähinnä elokuvallinen käsite, sarja kuvia, joihin liittyy materiaalin rytminen järjestely. Jakso on epäjatkuva vain siinä tapauksessa, että sen sisällä jätetään pois kertomuksen kannalta epäolennaisia osia. Malmberg (1981, 58)

katsookin Jean-Luc Godardin vallankumouksellisuuden elokuvakielen uudistajana olleen juuri tällaisten epäoleellisten osien rohkean karsimisen ansiota.

Dokumenttielokuvassa otoksen pitäminen mahdollisimman pitkänä sekä kuvaus- että leikkausvaiheessa on etenkin cinéma véritén aikaan katsottu lisäävän rehellisyyttä. Näin tämän lajityypin dokumentit pyrkivät tietoisesti välttämään kertovan leikkauksen tyyppisiä kuva-vastakuva -asetelmia ja yrittivät saada kohtaukset talteen kokonaisina, jolloin leikkausta ei tarvittu. (Nichols 1988, 47.)

Totta tietysti onkin, että leikkaaminen väistämättä muuttaa - "rehellisempään" tai "epärehellisempään" suuntaan - samaamme kuvaa tapahtuneesta. Asia havainnollistuu John Websterin (1996, 7, 8) esimerkillä. **"Kuvitellaanpa, että leikkaajalle annetaan hääkohtauksen materiaali. Siinä näytetään morsian ja sulhanen seisomassa alttarilla. (...) Sulhanen kurottautuu kohti morsianta, mutta morsian selvästi empii ennenkuin hän kurottautuu vastaanottamaan suudelman. (...) ...oletetaanpa, että ohjaaja tiesi, morsiamen kolme viikkoa ennen häitä tunnustaneen parhaalle ystävälleen tavanneensa toisen miehen, ja harkitsevansa kihlauksen purkamista. Mutta lopulta hän kuitenkin päätti vain viedä hääjuhlallisuudet läpi. Tätä tosiasiaa ei ohjaaja ollut saanut filmille. Mutta eikö tämä tieto silti vaikuta ratkaisevasti totuuteen empimisen hetkestä, itse asiassa totuuteen koko vihkimisestä? Tämän laajemman kontekstin tunteminen soisi leikkaajalle mahdollisuuden leikkaamalla pitkittää epäröintiä ja siten antaa yleisölle vaikutelma morsiamen epävarmuudesta - mikä olisi totuudenmukaisempi kuvaus tilanteesta."**

3.5.1. Kahden perinteen sota ja sopus

Se, miten nykyiset elokuvat leikataan on useiden tekijöiden ja tutkijoiden työn tulosta. Neuvostoliiton montaasi-teoreetikot Kuleshov, Pudovkin ja Eisenstein muodostivat elokuvan teorian historiassa ensimmäisen varsinaisen koulukunnan selvine esteettisine ja ohjelmallisine päämäärineen (Hietala

1994, 35). Heidän kehittämällään montaasin käsitteellä - joka terminä on elokuvateoriassa hieman epämääräinen - viitataan yleensä itsetarkoituksellisen korostuneeseen leikkauksen käyttöön vastakohtana Hollywoodin käyttämälle leikkaustavalle. Näin Jarmo Valkola (1996, 28-30) kahden perinteen eroista:

"Elokuvakulttuuri jaottelee kaksi perinteisesti erilaista leikkauksellista tyyliä, traditiota, käytäntöä. Kummallakin on useita nimiä. Selkein terminologia määrittelee "jatkuvuusleikkauksen" ja "montaasileikkauksen". Jatkuvuusleikkaus preferoi suhteellisen pehmeää kuvien välistä jatkuvuutta, ja erityisesti siihen liittyy tilallisten jatkuvuuksien kautta hahmoteltu huolellisuus. Montaasileikkauksessa suurempi epäjatkuvuus on toivottavaa, kuvien välinen konflikti sinänsä positiivinen arvo."

Jatkuvuusleikkausta on kutsuttu myös näkymättömäksi, dramaattiseksi ja Hollywood-leikkaukseksi. Montaasileikkausta taas venäläiseksi, dynaamiseksi tai luovaksi leikkaukseksi. Valkola toteaa, että vaikka leikkaustraditioita on pyritty vastakkaistamaan, ne menevät usein päällekkäin.

Selvimpänä erona perinteissä voidaan pitää jatkuvan leikkauksen pyrkimystä vaikuttaa elokuvassa tapahtuvan toiminnan ehdoilla, dramatisoiden toimintaa tapahtumilla ja tehden toiminnan avulla leikkaus "näkymättömäksi". Se tekee katsomisen mahdollisimman helpoksi ja todellisuusillusion vahvaksi. Montaasileikkaus taas rikkoo kuvien saumattoman jatkuvuuden. Se liittää toisiinsa kuvia, jotka "yhteentörmäyksellään" antavat nähdylle uuden merkityksen. Kahden peräkkäisen kuvan merkitys on siten enemmän kuin osiensa summa.

Nykyisellään molemmat perinteet - niin leikkauksen kuin muunkin elokuvailmaisun osalta - on otettu käyttökelpoiseksi elokuvailmaisun välineiksi ja niitä on usein vaikea erottaa toisistaan.

Martin (1971, 137) jakaa leikkauksen kerronnalliseen ja ilmaukselliseen leikkaukseen. Hänelle kerronnallinen leikkaus merkitsee tapahtumien yhdistämistä loogiseksi ja kronologiseksi jaksoksi, tavoitteena tarinan kertominen. Siten se tarkoittaa juuri jatkuvuusleikkausta. Websterin hääkohtaus on esimerkki juuri kerronnallisesta leikkauksesta.

Kuuluisimmat esimerkit ilmauksellisesta leikkauksesta - joka siis tarkoittaa juuri venäläistä montaasia - löytyvät varmasti fiktioelokuvan puolelta. Tunnettuja ovat Eisensteinin ensimmäisen elokuvan *Lakon* kohtaus, jossa rinnastetaan leikkauksella poliisin suorittama verilöyly ja lampaiden teurastus. Tuttu on myös Chaplinin *Nykyaika*, jossa tehtaaseen kulkeva työläisjono ja lampaiden aitaukseen pyrkivä joukko yhdistetään toisiinsa.

Ilmauksellinen leikkaus on aktiivisesti käytössä myös dokumenttielokuvissa. Nichols (1994, 107, 109) katsookin *Lakon* jopa kuuluvan dokumenttielokuvan perinteeseen poliittisuutensa ja dokumentaarisen tyyliensä puolesta. *Zuiderzee* -dokumentissaan (1933) Joris Ivens yhdistää toiston avulla 1930 -luvun kapitalismin kriisin aikaisia viljantuhoamiskohtauksia (viljaa poltetaan ja heitetään mereen) ja otoksia nälkiintyneen, surusilmäisen pojan kasvoista. Näin toisten voitontavoittelu yhdistetään viattomien kärsimykseen leikkauksella (Martin 1971, 152.)

Malmberg (1981, 55) katsookin rinnakkaisleikkauksen olevan dokumenttielokuvassa yleinen tapa ilmaista vastakohtaisuutta, kontrastia. Esimerkkinä hän mainitsee Jean Vigon *A Propos de Nice* (1930), jossa toisaalta näytetään köyhiä työläislummeja, toisaalta Nizzan rikkaiden loistohuviloita.

Eisensteinin, Chaplinin, Ivensin tai Vigon alkuaikojen elokuvien jälkeen montaasin käsite on monimutkaistunut ja siihen liitetään (tietysti jo

Eisensteinin tutkimusten ansiosta) paljon muutakin kun kahden peräkkäisen kuvan "törmäys". Esimerkiksi Bazin (1990, 242) luonnehtii Chris Markerin 50- ja 60- lukujen vaihteen dokumentin *Lettre de Siberien* leikkausta horisontaaliseksi montaasiksi, jossa kuva ei viittaakaan edelliseen tai seuraavaan vaan on ikään kuin sivusuunnassa siihen mitä sanotaan.

3.5.2. Jatkuvuuden luominen leikkauksella

Kuva - vastakuva

Elokuva on luonut erilaisia konventioita, joita katsojat ovat oppineet pitämään "luonnollisina". Näiden sääntöjen noudattaminen tähtää sujuvaan kerrontaan ja todellisuusilluusion säilyttämiseen. Illuusion ylläpitämiseksi Martin näkee välttämättömäksi taata dynaamisen sisällön jatkuvuus. Tämä tarkoittaa yksinkertaisimmillaan esimerkiksi sitä, että jos elokuvassa ensin näytetään oikealle kävelevä henkilö, häntä ei saa seuraavassa kuvassa näyttää kävelemässä vasemmalle. Samoin, jos henkilö poistuu edellisestä kuvasta vasemmalle, hänen on tultava seuraavaan kuvaan oikealta. (Martin 1971, 147.)

Yleensä kuva-vastakuva -asetelmaa käytetään katsottaessa näkymää elokuvan henkilön silmin. Ensimmäisessä kuvassa siis näkyy katsoja, toisessa se, mitä hän näkee. Sitä käytetään usein myös kuvatessa kahden henkilön välistä keskustelua.

Kuva-vastakuva -menetelmään liittyy myös ns. suojaviiva eli 180 asteen sääntö. Se määrää, että siirryttäessä kuvasta vastakuvaan kamera ei saa ylittää kahden henkilön määrittelemää viivaa. Jos viiva ylitetään, katsojalle saattaa syntyä käsitys, että henkilöt vaihtavat paikkoja keskenään. Koon "jatkuvuus" puolestaan määrää, että kuvakokoa on muutettava riittävästi, ettei leikkauksessa synny ns. skarvia eli klaffivirhettä. Skarvia eli

tarkoituksellisesti käytettynä hyppyleikkausta on käytetty usein katsojan vieraannuttamiseen ja nykyään se on monissa elokuvissa (esimerkiksi *Breaking the Waves*) vahva tyylillinen efekti.

Edelleen kuva-vastakuva -menetelmä kuuluu kuitenkin tyypillisimpiin elokuvakonventioihin ja katsoja pitää sitä yhä luonnollisena. Juuri luonnollisuuden tavoittelu lienee syy siihen, että menetelmää on aina käytetty myös dokumenttielokuvassa; siitä ei täysin luovuttu edes direct cineman aikoihin. On kuitenkin hyvä ymmärtää, että kuva-vastakuva -menetelmä vaatii aina leikkausta, jotain on jätettävä pois. Esimerkiksi kuvattaessa kahta henkilöä vastakkain lähi- tai puolikuvassa voidaan joko panoroida henkilöstä toiseen tai käyttää leikkausta. Kuva - vastakuva -menetelmän käyttö vaatii tietysti leikkausmahdollisuuden sisällyttämistä materiaaliin, joten se on otettava jo kuvausvaiheessa huomioon.

Myös psykoanalyttinen elokuvatutkimus on ottanut kantaa kuva-vastakuva -menetelmän käyttöön. Oudart ja Dayan puhuvat sutuurista, joka tarkoittaa pääasiassa klassista kuva-vastakuva -systeemiä, jossa toinen kuva näyttää sen alueen, josta edellinen oletettavasti kuvattiin. Jos ensimmäinen kuva siis näyttää esimerkiksi ihmisen tai tilan, jälkimmäinen paljastaa tämän näkymän katselijan eli sen henkilön, jonka silmin edellinen otos nähtiin. Oudart katsoo tämän saavan katselijassa tunteen, että hänelle näytetään "kaikki", sekä kameran edessä että takana oleva tila. Näin, naamioimalla kameran katse henkilön katseeksi, elokuva naamioi tekniikkansa ja ideologiansa. Lisäksi se Oudartin mukaan taannuttaa katsojan imaginaariseen vaiheeseen, jolloin tätä on helppo manipuloida. (Hietala 1994, 131.)

Liikeleikkaus

Yksi tapa tehdä toiminnasta dynaamista ja kerronnasta sujuvaa on käyttää liikeleikkausta. Siinä edellisessä kuvassa alkanut liike jatkuu seuraavassa.

Yleensä toiminta nopeutuu leikkauksen avulla eli leikkauskohdassa lyhennetään liikkeen todellista pituutta. Liikeleikkauksen onnistuminen vaatii, että kuvauksen kohde toistaa saman liikkeen useamman kerran - joko ohjatusti tai ohjaamatta. Jossain harvoissa tapauksissa on tietysti mahdollista, että kuvauksen kohteet ovat niin samankaltaisia, että niiden liikkeet on mahdollista saada leikattua yhdeksi. Bazinin (1990, 236-238) esimerkki on Braunbergerin ja Myriamin härkätaistelusta kertovasta dokumentista *Kuolema iltapäivisin* (1947).

" Taidan hämmästyksessäni joutua Myriamin taitojen huiputtamiseksi. Hän osannut leikata kohtaukset pirullisen taitavasti ja täytyy olla todella tarkkana havaitakseen, että vasemmalta kuvaan tuleva härkä ei olekaan sama, joka edellisessä kuvassa poistui oikealle. Elokuva pitäisi nähdä leikkauspöydässä, jotta voisi varmasti erottaa, mitkä kohtaukset ovat yhtä otosta ja mitkä koottu viidestä tai kuudesta eri otoksesta, niin taitavasti kuvien liitokset on peitetty liikkeen yhtenäisyyteen. Väistö saattaa alkaa yhden matadorin ja yhden härän kuvauksella ja päättyä toisen matadorin ja toisen härän kuvaan ilman, että katsoja huomaa tätä lainkaan."

Äänitehosteet

Dokumenttielokuvan historiassa ovat toiset tekijät pyrkineet välttämään tehosteiden käyttöä valheellisena. Varsinkin direct cineman ja cinéma véritén aikana ääniraita haluttiin pitää sellaisena millaiseksi se kuvaustilanteessa syntyi. Tämä ei tietenkään muuta sitä tosiseikkaa, että esimerkiksi mikrofoniin valinnat ja sijoittelu vaikuttavat huomattavasti siihen millaista ääntä dokumentintekijällä on käytössään. Myöhemmissä lajityypeissä ääntä on käytetty esimerkiksi ristiriitaistamaan kuvan tuottama merkitys, luoden eräänlaista kuvan ja äänen välistä montaasia.

Äänellä – kuten kuvalla - on oma sisäinen rakenteensa, muotonsa ja lainalaisuutensa. Suurin ero kuvan ominaisuuksiin lienee, että ääni on vahvasti aikaan sidottua. Se tallennetaan ja esitetään jatkuvana ja todentuntuksena. Yksi äänelle asetetuista tehtävistä onkin leikattujen kuvien yhdistäminen eli jatkuvuuden luominen sekä uskottavuuden aikaansaaminen

ja tukeminen. Tehosteäänillä voidaan tietysti myös luoda tunnelmia, elävöittää kerrontaa ja esimerkiksi ilmaista tilan kokoa ja muotoa. Rotha (1951, 169) katsoo äänielokuvan yli kaksinkertaistaneen ilmaisumahdollisuudet mykkäelokuvaan verrattuna ja katsoo äänen käytön tehosteena välttämättömänä taitona dokumentintekijälle.

Musiikki on yksi tehosteäänien erityistapaus. Se on muita tehosteääninä vahvemmin sidoksissa kuulijan tunnekenttään ja musiikin valinnalla voidaankin helposti muuttaa kohtauksen tunnelma rauhallisesta pelokkaaksi, surumielisestä raivoiseksi. Musiikki voi myös rytmittää leikkausta, saada kohtauksen tuntumaan pitkältä tai lyhyeltä, nopeatempoiselta tai hitaalta, hengästyttävältä tai unettavalta.

3.6. Kerronta: Dramatisoimisen vaikea taito

” Totuus täytyy elävöittää, tehdä kiinnostavaksi ja dramatisoida, jotta se vakuuttaisi yleisönsä, jonka luottamuksen se tarvitsee tullakseen taas totuudeksi. ”

Trin T. Minh-ha 1993

Maailma on ristiriitainen - totuuksia ja todellisuuksia on monia - dokumenttielokuva ei sitä välttämättä ole. Tämä vaatii luovuutta. On valittava oikeanlainen tarina, jossa esiintyvät oikeanlaiset henkilöt, oikealla tavalla ja mielellään oikeanlaisessa ympäristössä. Tämä vaatii käsikirjoittamista. Yleensä tarinan vaiheet ovat pääpiirteittäin selvillä jo ennen kuvausten aloittamista. John Webster (1991, 18) esittääkin hollywoodmaisena kysymyksen:

” `Missä on pihvi?’ eli mikä on elokuvan tarina? Ketkä ovat päähenkilöt? Mikä ristiriita elokuvassa on? Onko siinä käänne? Saako poika tytön (tai tyttö pojan) lopussa? Nämä kysymykset ovat yhtä olennaisia dokumentti- kuin fiktioelokuvallekin.”

Tarinan kokoamista helpottaa jo aikaisemmin mainittu leikkausvaihe, jossa katsojan tulkintaa voidaan johdattaa jättämällä dokumenttiin "oikeat" kohtaukset. Jos katsojalle halutaan tarkoituksella antaa tulkinnanvaraa ja käyttää dokumentissa ristiriitaisia elementtejä, on sekin valinta, joka on suunniteltava.

Dokumentintekijän ongelma tapahtumien dramatisoinnissa voidaankin pelkistää kysymyksiin rehellisyydestä ja uskottavuudesta. Toisaalta oman totuuden esille tuomiseen ja katsojan aktivointiin tarvitaan dramatisointia, mutta toisaalta se olisi kyettävä toteuttamaan "vääristämättä" todellisuutta, pusertamatta elämää liian ahtaaseen muottiin. Tekijän on ainakin itse uskottava siihen, etteivät narraation vaatimukset "liian paljon" muuta tapahtumien todellista kulkua.

Toiseksi tekijän on huolehdittava siitä, että dramatisointi ei vähennä katsojan uskoa dokumenttiin dokumenttina. Hänen on tasapainoitettava kaksiteräisellä miekalla, jonka toisessa päässä on lavastetun kohtauksen katsojaan vetoava tehokkuus ja toisessa päässä vaara menettää katsojan usko tapahtumien todenmukaisuuteen, "lavastamattomuuteen". Näin esimerkiksi John Webster on ottanut tietoisesti riskin laittaessaan elokuvaansa *Tissit ja tango* tanssikohtauksen, jonka vähänkin valppaampi katsoja ymmärtää täysin järjestetyksi. Toisaalta kohtaus pyörivine kamera-ajoineen on varsin tehokas ja kuvaa päähenkilön eron haikeutta ja vaikeutta erinomaisesti.

Uskottavuuden säilyttäminen on tärkeää varsinkin perinteisissä dokumenttielokuvissa, joiden teho perustuu katsojaan vakuuttamiseen siitä, että "näin todella tapahtui". Niiden vahvin "argumentti" on dokumentaarisuus, kun taas uusimpien lajityyppien tarve vakuuttaa katsoja tapahtumien lavastamattomuudesta on vähäisempi tai vähintäänkin kompleksisempi.

Narraatio on aikaa ja tilaa käsittelevän informaation järjestämistä tapahtumien ja syy- ja seuraussuhteeksi, jossa on alku, keskikohta ja loppu, ja jonka katsoja näin mieltää ymmärrettäväksi tarinaksi (Branigan 1996, 115). Narratologiassa kaikki kertova teksti – kuten elokuvateksti – jaetaan tarinaan ja diskurssiin. Tarina on kronologisesti etenevä tapahtuma-aines sisältäen myös henkilöt ja miljöön. Diskurssi taas käsittää ne tekstuaaliset keinot, joiden avulla tuo tarina yleisölle kommunikoidaan.

Nicholsin (1991, 107) mukaan narraatio onkin yksi keskeinen fiktiota ja dokumenttielokuvaa yhdistävä piirre. Molemmat elokuvamuotojen juoni rakentuu roolihahmoista, tapahtumista ja näiden välisistä jännitteistä. Elokuvissa on alkukohta, liikkelle paneva dilemma, kliimaksi ja ratkaisu. Erona on, että dokumentintekijä rakentaa elokuvaansa suhteessa todellisuuteen, fiktiontekijä taas kuvitteelliseen maailmaan.

Nichols päättelee narraation dokumenttielokuvassa esiintyvän argumentin muodossa. Tämä tarkoittaa sitä, että kun fiktiossa tapahtumat tukevat narraatiota, dokumentissa ne vahvistavat sitä argumenttia, jonka elokuva esittää todellisesta maailmasta. Siten dokumenttielokuvan juoni koostuu niistä todistuskappaleista, jotka tekijä argumenttinsa tueksi asettaa. (emt. 1991, 108.)

Dokumenttielokuvan logiikka rakentuu juuri tuon argumentin ja sitä puolustavan kommentoinnin varaan. Tämä voi tapahtua kertojan tai haastateltavien äänen tai verhotumman kuvallisen retotiikan avulla. Juuri argumentin puolustamisen eri keinot muodostavatkin dokumenttielokuvan lajityypit. Luennoiva malli toi näkökulmaa esiin kertojan äänellä, direct cinema taas elokuvan henkilöiden omaehtoisen toiminnan kautta.

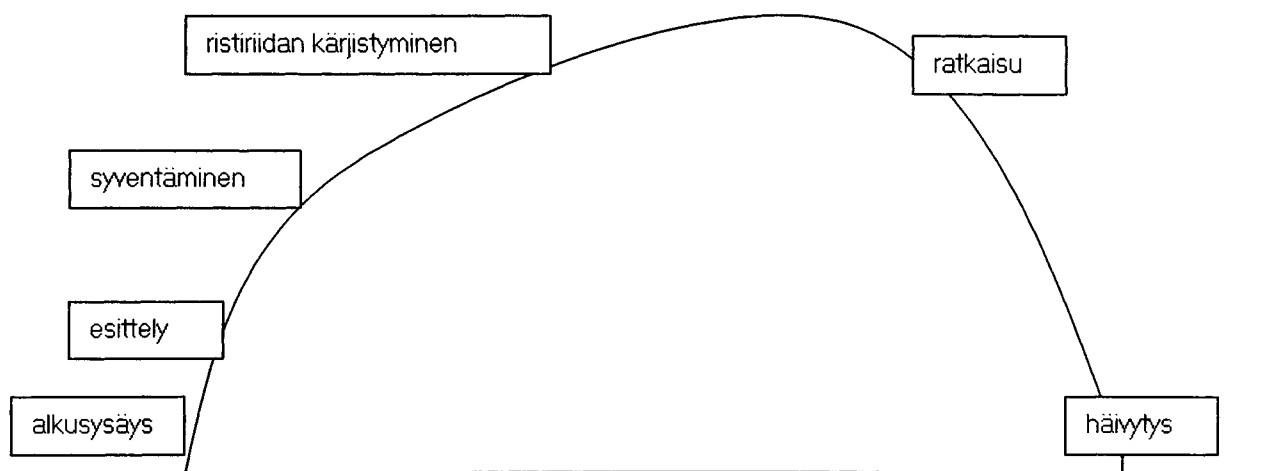
Perinteisen dokumenttielokuvan tarinaa on harvoin rakennettu henkilöiden subjektiivisten tuntemuksien visualisoinnilla, kuten takaumien (unikuvien, hallusinaatioiden jne.) käytöllä, mutta uudet performatiiviset dokumentit ovat ottaneet tämänkin narraation muodon tehokkaasti käyttöön. (Nichols 1991, 118-124.)

Elokuvan narraation kannalta on merkitsevää myös katsojan asema suhteessa tapahtumiin. Nicholsin mukaan dokumenttielokuvassa katsojan asema on yleensä toinen kuin fiktiossa. Hän selittää asiaa vertauksella talosta. Fiktioelokuvan katsoja ikään kuin näkee sisään kirkkaasti valaistuun huoneeseen, jonka asukkaat eivät häntä huomaa. Dokumenttia seuraava taas istuu itse hämärässä huoneessa, jonka ikkunasta ympäröivää maailmaa tarkastelee. (emt. 1991, 111-115.)

3.6.1. Dramaturgia kuuden jakson mallin mukaan

Elokuvan dramaturgiaan on vaikuttanut vahvasti klassinen teatteri, josta useimmat fiktio- ja dokumenttielokuvat hakevat rakenteensa. Rakenne kuvataan juonen ja sen ohjaaman toiminnan kehittelyä. Toiminta voidaan jakaa jaksoihin, joita on yleensä kolme, viisi tai kuusi (ks. Lucey, 1996, 45-71). Viiden ja kuuden jakson mallit ovat lähes identtiset, erona on se, että jälkimmäinen huomioi myös häivytyksen. Klassisen draaman viisi näytöstä löytyvät mm. Eisensteinin *Panssarilaiva Potemkinista*, vaikka se jättääkin elokuva lopun tavallaan avoimeksi, ratkaisematta (Malmberg 1981, 52).

Kuuden jakson malli (kuvio 1)



Kuuden jakson malli on varsin vakiintunut tapa rakentaa elokuvaa ja sitä käyttävät mm. amerikkalaiset fiktioelokuvat. Kuitenkin monet elokuvadramaturgit (Ola Olsson, Syd Field, Gustav Freytag) ovat sitä mieltä, että myös onnistuneet dokumenttielokuvat noudattavat samaa rakennetta (ks. Jalander 1991).

- 1 Alkusysäys
2. Esittely
3. Syventäminen
4. Ristiriidan kärjistyminen
5. Ratkaisu

Alkusysäyksen tehtävä on ennakoida tulevia tapahtumia, synnyttää katsojassa odotus. Se esittelee elokuvan pääväittäjän ja ristiriidan. Alkusysäyksen tulee olla lyhyt ja saada katsoja kysymään miten tässä käy ja mistä on kysymys. Alkusysäys asettaa päähenkilön usein heikkoon asemaan. Se kestää yleensä kolmisen minuuttia, jotkut ohjaajat selviävät minuutissakin.

Esittelyssä kuvataan konfliktia, henkilöitä ja heidän suhteitaan tarkemmin. Pääkonflikti on jo esitelty alkusysäyksessä, esittelyssä siitä saadaan enemmän tietoa ja esitellään muita ristiriitoja. Tärkeimmät henkilöt esitellään ja tutustutaan elokuvan miljööseen. Esittelyvaihe synnyttää katsojassa odotuksia myös mm. tyylilajista.

Syventämisessä saadaan tietää lisää elokuvan henkilöistä ja heidän käyttäytymisensä syistä. Siinä katsoja saadaan samaistumaan elokuvan henkilöihin. Usein käytetäänkin kohtausta, joka herättää sympatiaa päähenkilöä kohtaan.

Ristiriidan kärjistymisvaiheessa konflikti syvenee ja katsoja jää odottamaan ratkaisua. Ratkaisussa konflikti tietenkin ratkeaa. Jompikumpi osapuoli saa tahtonsa läpi, päähenkilö voittaa tai häviää pelin.

Häivytyksessä on elokuvan päätösjakso. Se antaa katsojan nauttia päähenkilön voitosta tai jakaa tuskaa ja epätoivon. Katsojaa rauhoitetaan loppuratkaisun aiheuttamasta jännityksestä. Häivytyksessä voidaan käyttää myös ns. avointa loppua, joka jättää katsojan arvailemaan tulevia tapahtumia. Monen elokuvan lopussa oleva kamera-ajo korkeuksiin esimerkiksi kaupungin yläpuolelle voidaankin nähdä häivyttämisenä, jolla katsoja kohoaa tapahtumien yläpuolelle, ottaa etäisyyttä henkilöihin ja purkautuu jännityksestään. (Martin 1971, 52.)

Henkilöt

Webster (1996, 20-21) korostaa, että koska katsoja samaistuu juuri elokuvan henkilöihin, on oikeiden kuvattavien löytäminen yhtä olennaista dokumentille kuin fiktiollekin.

" Päähenkilöt pitäisi valita erityisen huolella. Väitän, että päähenkilöt pitäisi valita siten, että he sopivat elokuvan lopulliseen väitteeseen. Heidän kuvattavan elämänsä, motivaationsa ja kehityksensä elokuvan aikana pitäisi tukea elokuvan keskeistä teemaa. Ja totuuksia on - taas kerran - useita. Yhden ihmisen tarina kertoo yhden totuuden, toisen saattaa kertoa toisenlaisen. Joten mikset sitten kuvaisi juuri sitä ihmistä, jonka toiminta ja elämä tukevat sitä totuutta, jonka haluat ilmaista?"

Kuuden jakson mallin mukaan henkilöt tulevat esiin elokuvan esittelyvaiheessa. Mallin mukainen henkilögalleria on seuraavanlainen:

1. Riivaaja
- 2) Sankari
- 3) Päähenkilö

Sivuhenkilöt eli:

- 4) normi
- 5) läheinen
- 6) vastakohta
- 7) viiden minuutin vierailija

Riivaaja on mukana koko elokuvan ajan. Hän joko voittaa tai häviää loppuratkaisussa. Riivaajan hahmossa ei yleensä tapahdu suurta kehitystä vaan se kulkee johdonmukaisesti samaan suuntaan alusta loppuun.

Sankari on riivaajan vastavoima. Riivaaja ja sankari tahtovat päinvastaisia asioita ja ovat yhtä voimakkaita. Kuten riivaajan, sankarinkin on kuljettava omaa tietään. He kohtaavat konfliktinratkaisutilanteessa, jolloin toinen heistä

Sankari on riivaajan vastavoima. Riivaaja ja sankari tahtovat päinvastaisia asioita ja ovat yhtä voimakkaita. Kuten riivaajan, sankarinkin on kuljettava omaa tietään. He kohtaavat konfliktinratkaisutilanteessa, jolloin toinen heistä voittaa. Sankarikaan ei muutu elokuvan aikana. Päähenkilössä voi itsessään olla sankarillisia piirteitä, jolloin erillistä sankaria ei välttämättä ole.

Päähenkilö on se, joka käy lävitse suuren muutoksen. Tavallisesti päähenkilössä tapahtuukin selkeä kehittyminen elokuvan aikana. Hän on aluksi alakynnessä ja joutuu ottamaan elämänsä kannalta ratkaisevia askelia elokuvan aikana. Päähenkilössä on yleensä jotakin sympaattista ja katsojat samastuvat häneen, toivovat ja kärsivät hänen kanssaan.

Sivuhenkilöiden tehtävänä on selventää päähenkilön läpikäymää muutosta. Sen he voivat tehdä joko muistuttamalla häntä mahdollisimman paljon tai olemalla hänen vastakohtiaan. Myös sivuhenkilöt käyvät usein läpi muutoksen.

Normi muistuttaa tavallista katsojaa ja toimii suurin piirtein samoin tavoin kuin normaalikatsoja vastaavassa tilanteessa. Hän saa katsojat tuntemaan, että on osallinen elokuvan toiminnassa.

Lähin on voimakkaasti sidoksissa johonkin toiseen roolihahmoon, esimerkiksi päähenkilöön. Lähin voi olla mies tai vaimo, apulainen, psykologi tai paras ystävä. Hänen tehtävänsä on lujittaa kerrontaa ja antaa päähenkilön ajatuksista sellaista tietoa, jota ei muuten saisi.

Vastakohta luo päähenkilölle kontrastia. Hänen luonteenpiirteensä korostavat päähenkilön vahvuuksia / heikkouksia ja säestävät siten päähenkilön kehitystä.

Viiden minuutin vierailija keskeyttää toiminnan ja tuo uutta, oleellista tietoa tarinaan. Hän esiintyy yleensä vain yhdessä kohtauksessa ja saa usein toiminnan suunnan muuttumaan.

3.6.2. Kertomus löytyy, mutta kuka on kertoja?

Nichols (1981, 183; ks myös Huhtamo 1985, 38) jakaa dokumenttielokuvan kerrontamuodot suoran ja epäsuoran osoituksen elokuvaan. Siinä osoittamistapoja nähdään kaksi. Joko elokuva puhuttelee katsojaa suoraan tai on kuin tätä ei olisi olemassakaan. Suoraa osoitusta käyttää nimenomaan luennoivan dokumentin lajityyppi. Myöhemmin Nichols (1983, 17-19, 43) ottaa mukaan haastattelu- ja kompleksisen dokumentin. Olen seuraavassa tiivistänyt hänen esitystään.

Suora osoitus

Luennoivassa dokumentissa:

Kuvan ja äänen synkronia:

- kertoja, auktoriteetin ääni ja kuva
- henkilöiden haastattelu ääni- ja kuva

Kuvan ja äänen epäsynkronia:

- kertoja "taivaallisena äänenä"
- haastatteluääni, jonka päällä havainnollistavia ja ääntä tukevia kuvia

Haastatteludokumentissa:

Kuvan ja äänen synkronia:

- kertojaa ei ole
- haastateltavat puhuvat suoraan katsojalle haastattelun muodossa.

Epäsuora osoitus

Kuvan ja äänen synkronia:

- kertojaa ei ole
- henkilöiden kuvaaminen toiminnassa, äänenä toiminnan aikainen dialogi

Kuvan ja äänen epäsynkronia:

- kertojaa ei ole
- henkilöiden ääni alla, päällä havainnollistavia kuvia usein henkilöistä toiminnassa.

Kompleksisessa dokumentissa (vrt. itseäänheijastava ja performatiivinen lajityyppi) suoran ja epäsuoran esityksen piirteitä on yhdistelty monimutkaisella tavalla. Havainnoivia osuuksia esimerkiksi yhdistellään haastatteluihin ja tekijän selostusta väliteksteihin.

Kuvan kanssa synkronissa olevaa ääntä kutsutaan diegeettiseksi, epäsynkronissa olevaa taas paradiegeettiseksi. Näin ollen kertojan tai kuvattavan ääni taustalla on paradiegeettistä, kun taas kuvassa näkyvän (usein kameralle puhuvan) kertojan, haastattelukuvassa puhuvan tai muuten kohtauksessa dialogia tuottavan kuvattavan ääni on diegeettistä (Malmberg 1971, 46-47).

Dokumentin tekijällä onkin erilaisia vaihtoehtoja kuljettaa tarinaa eteenpäin. Hän voi kertoa asiat itse, antaa haastateltavien kertoa ne, yrittää saada tapahtumat kuvatuksi sellaisenaan, turvautua arkistomateriaaliin tai ääritapauksissa käyttää välitekstejä, animaatiota tai muita poikkeuksellisia keinoja. On tärkeää huomata, että jokaisessa kohtauksessa ovat käytössä kaikki nuo menetelmät ja tekijä käyttää niitä harkintansa mukaan.

Kertoja

Kertojan rooli voi vaihdella alkuaikojen kaikkitietävästä kommentaarista subjektiiviseen osallistujaan. Kaikkein henkilökohtaisimmissa dokumenteissa tekijän monologi toimii kertovana elementtinä ja tekijä tavallaan haastattelee itseään. Kertoja voi olla korostetusti esillä kuvamateriaalissa tai hallita koko teosta suvereenisti liikkuen paikasta toiseen ilman fyysisiä rajoituksia. Kertojalla rooli voi vaihdella sankarista (esim. toimittaja, tekijä, agentti) koomiseen resukkaan. Hän voi esiintyä katsojille suoraan tai kätkeytyä kertomuksen taakse.

Haastattelu

Haastattelumateriaalia voi käyttää hyvin monin tavoin. Haastateltavat voivat esiintyä katsojille suoraan, jolloin haastattelumateriaalia käytetään sellaisenaan. Haastatteluäänien päälle voidaan liittää kertomusta eteenpäin vieviä kuvia, jolloin haastatteluääni tavallaan muuttuu kerronnalliseksi, henkilön sisäiseksi monologiksi, irrottautuen haastattelutilanteesta.

Martin (1971, 195-196) katsoo henkilön äänen kuulumisen ilman, että hänen huulensa liikkuvat, ilmentävän henkilön ajattelua tai jopa omantunnon ääntä ja vastaavan subjektiivista kamerankäyttöä.

Dialogi

Dialogi on kuvattavien puhetta toiminnassa. Dialogi näyttäytyy katsojille - toisin kuin haastattelu - luonnollisena puheena, jota elokuvan henkilöt tuottavat kamerasta piittaamatta. Tosiasiassa kameran läsnäolo tietysti vaikuttaa siihen, mitä kuvattavat tilanteessa sanovat. Ääritapauksissa henkilön puhe voi tietysti olla myös monologia, tosin itseksensä puhuvia henkilöitä dokumenttielokuvissa harvemmin esiintyy.

3.6.3. Symbolien monitasoinen maailma

Kaikella valkokankaalla esiintyvällä on merkityksensä ja usein toinen tai laajempi merkitys paljastuu vasta sitä syvemmin pohdittaessa. Siten meri voi symboloida intohimojen täyteyttä, kourallinen maata juurtumista synnyinseudulle ja auringon valaisema kultakala-allas onnea. Voidaankin puhua kuvan näkyvästä eli eksplisiittisestä sisällöstä ja piilevästä eli implisiittisestä sisällöstä, siten että edellinen on luettavissa suoraan ja välittömästi, kun taas toinen merkitys syntyy symbolisesti. (Martin 1971, 99, 101.) Näin esimerkiksi *Saiturissa* (1923) kissa saalistamassa lintua yhdistyy Marcuksen rahanhimoon ja *Patarouvassa* (1949) hämähäkki kutomassa verkkoaan upseerin tytön kosintaan.

Toisaalta symboliarvo voi löytyä kuvan sommittelusta, kuten *Chaplinin pojassa* (1921), jossa nuori nainen on jäänyt yksin lapsen kanssa isän hylättyä heidät. Naisen ohittaessa kirkkoa hänet on kuvattu siten, että hänen päänsä näyttää sädekehän ympäröimältä symboloiden naisen marttyyriutta.

Symboli voi olla myös pelkkä ääni, kuten elokuvassa *Taistelu rautatiestä* (1936), jossa riitasointuisia ja korviasärkeviä säveliä päästävä haitari poukkoilee pitkin radanpiennarta vaununsirpaleiden keskellä symboloiden väärälle asialle uhrattujen ihmisten naurettavaa kuolemaa.

Martinin (1971, 103) mielestä symboli onkin sitä onnistuneempi ja osuvampi mitä vähemmän näkyvä se ensi alkuun on, mitä vähemmän keksityltä ja keinotekoiselta se vaikuttaa. Sammuva kynttilä kuolemaa symboloimassa on jo niin kliseinen, että se kiinnittää vähänkin valistuneemman katsojan huomion. Kieslowskin *Kymmenestä käskystä* sen sijaan löytyy nerokas kohta, jossa sairaan potilaan taistelu hengestään, ja lopulta selviytyminen

kuvataan potilaan lasiin pudonneen hyönteisen vaivalloisella kömpimisellä lasin reunaa pitkin vapauteen.

3.6.4. Ajan ja tilan taide

Leikkaus antaa lähes rajattomat mahdollisuudet käsitellä tilaa ja aikaa. Kuuluisaksi on tullut esimerkiksi ns. Kulesovin koe, jossa tämä loi kuvitteellista Moskovaa esittämällä "toisiaan kohti" kävelevät näyttelijät kaupungin vastakkaisilla puolilla kuvatuissa otoksissa, kunnes nämä äkkiä kohtaavat toisensa samassa kuvassa. Hän kuvasi Moskovan kuvataidemuseon portaita nousevia näyttelijöitä - ja seuraavassa kuvassa rakennus osoittautuu Valkoiseksi taloksi Washingtonissa. (Martin 1971, 207; Hietala 1994, 39.) Näin elokuvantekijä voi siis luoda tilaa, jota ei ole olemassa. Esimerkiksi kuva - vastakuva -menetelmällä voidaan luoda keskustelu, jota ei koskaan ole käyty, jonka osanottajat eivät ole koskaan edes olleet samassa tilassa. Näin on myös menetelty esimerkiksi kohtauksissa, joissa kuva on kuvattu luonnossa ja vastakuva studiossa.

Dokumenttielokuva on usein pyrkinyt kunnioittamaan tilan kokonaisuutta. On käytetty esimerkiksi syväterävää kuvaa ja kameran liikkeitä yhtenäisen tilan tallentamiseksi. Tilan rikkovan leikkauksen on katsottu manipuloivan todellisuutta ja sijoittavan tapahtumat niille kuulumattomiin yhteyksiin. Tämä on johtanut kuvattavien otosten pituuden ihannoimiseen ja leikkaamisen välttämiseen.

On sanottu elokuvan olevan ajan valtias, ajan taidetta. Kuva ja ääni eivät vain tallenna elävää aikaa vaan elokuvan keinoilla voidaan muuttaa realistisen ajan kulumisen mittaa. Aikaa voidaan venyttää ja tiivistää, ja tästä huolimatta katsoja elää tapahtumat kuin ne olisivat realistista aikaa. Elokuva

voi myös varsin vapaasti muuttaa todellisten tapahtumien aikajärjestystä. Lopputapahtumat voidaan esimerkiksi sijoittaa alkuun ja alku loppuun.

Elokuvat kertovat menneestä, nykyisestä ja tulevasta. Yksittäisessä kohtauksessa voidaan sujuvasti siirtyä aikamuodosta toiseen. Nykypäivästä voidaan siirtyä menneeseen ja takaisin, nykyisestä taas tulevaan. Ajallisten siirtymien merkkinä käytetään usein kamera-ajoa (ihmisen mieleen) tai ristikuvaa (Martin, 1971, 244). Malmberg (1981, 62) tosin toteaa yleisön kehittyneen elokuvanlukutaidon tehneen niiden käytön lähes tarpeettomaksi.

Elokuvassa voidaan tunnin aikana edetä ihmiselämä, vuosisata tai vuosituhat. Eri tiloissa tapahtuvat peräkkäin esitetyt kohtaukset voivat tapahtua samaan aikaan, peräkkäin tai täysin eri ajankohtina. Jotkut harvat elokuvat pyrkivät kunnioittamaan ajan kulkua, pitämään elokuvan katsomisajan samana kuin tapahtumien keston. Tällainen on esimerkiksi Hitchcockin *Köysi* (1948), jossa kamera seuraa henkilöitä jatkuvasti ja keskeytyksettä (Martin 1971, 235). Tähän pyrkivät myös jotkin puhdasoppisimmat direct cinema -dokumentit.

4. Dokumenttielokuva Tanjuska ja 7 perkelettä

Tanjuska ja 7 perkelettä on vuonna 1993 valmistunut, kuusi palkintoa voittanut dokumenttielokuva. Sen on tuottanut Pirjo Honkasalo ja Baabeli Ky, osatuottajanaan Lisbet Gabrielsson ja Svenska filminstitutet. Rahoitusta se sai myös Avelilta ja Yleisradiolta. Elokuva esitettiin televisiossa syksyllä 1993 ja sai aikaan laajan julkisen keskustelun. Julkinen sana ei tyytynyt pelkkiin elokuva-arvosteluihin vaan keskusteluissa pohdittiin mm. mielisairaan ihmisen eri hoitomuotoja ja vaihtoehtojen vähyyttä. Lisäksi jotkut puheenvuorot kyseenalaistivat tekijän etiikan kysymällä miksei Honkasalo puuttunut Tanjuskan kohtaloon.

" Tanjuska on 12-vuotias valkovenäläinen tyttö. Hänen kasvoillaan on ikonin piirteet, niin ihmiset sanovat. Kaksi vuotta sitten hän lakkasi syömästä, sitten puhumasta ja lopulta myös kasvamasta. Tanjuskan isä, entinen tekstiilitehtaan mekaanikko, elää nyt Tanjuskan kanssa Koillis-Eestissä isä-Vasilin uskovien yhteisössä. Tanjuskan äiti ja pikkusisko ovat jääneet valkovenäjälle, tuhannen kilometrin taakse.

Eestiläinen kyläpappi isä-Vasili on selittänyt perheelle, että seitsemän riivaajaa on asettunut Tanjuskan sisälle. Sieltä nämä riivaajat jakelevat käskyjään. Ainoastaan jokapäiväinen riivaajien ulosluku voi pakottaa nämä ilkeät paholaiset pakenemaan työstä ja vain ristin voima ja nahkaremmi saavat nämä riivaajat vapisemaan pelosta. "TANJUSKA ja 7 perkelettä" seuraa Tanjuskan ja hänen perheensä elämää vuoden aikana."

Elokuvamainos 1993

4.1. Tanjuska ja 7 perkelettä kuuden vaiheen dramaturgisen mallin mukaan

Alkusysäys

Tanjuskan alkusysäyksenä toimii sen kolme ensimmäistä minuuttia. Elokuva alkaa kuvalla neitsyt Mariaa esittävästä öljyvärimalauksesta, taustalla soi keskiaikaistyyppinen jylhä musiikki. Sitten ruutuun ilmestyy teksti: Tanjuska ja 7 perkelettä. Marian kuva ja alkuteksti aiheuttavat ristiriidan ja herättävät katsojan uteliaisuuden. Alkutekstillä esitellään päähenkilö ja häneen liittyvä arvoitus: mitkä seitsemän perkelettä?

Tämä ei kuitenkaan vielä riitä konfliktiksi. Alkutekstien jälkeen elokuva jatkuu (auton ikkunasta kuvatulla) kamera-ajolla. Kuvaa hallitsee jylhä betonimuuri, jonka vierustaa kamera kulkee. Honkasalo esittelee äänellä itsensä ja miljöön sekä luo päähenkilöiden välisen konfliktin.

"Tämä on Pastmarkin rajakylä Koillis-Eestissä. Joen vastaranta on jo Venäjän puolella. En tullut tänne etsimään Tanjuskaa. Ajoin tänne viime kesänä ilman päämäärää ja pysähdyin katsomaan kirkkoa ja rajalinnaketta.

Kirkon kylänpuoleinen muuri on rakennettu isä-Vasilin käskystä. Kyläläiset eivät muurista pidä, mutta muurin sisällä elävät ihmiset ovat tulleet tuhansien kilometrien päästä. Olen palannut tekemään elokuvaa isä-Vasilista. Kun eilen kuvasin kirkon kleraasilla, etsi kaksitoistavuotiaan tytön katse minut. Se oli Tanjuska. Puoleen vuoteen ei Tanjuska ole käynyt muurin ulkopuolella".

Näin Honkasalo esittelee miljöön: Pastmarkin kylä koillis-Eestissä ja lähemmin kylässä oleva luostari. Honkasalo on tullut tekemään dokumenttia *isä-Vasilista* (tarkoituksellinen kirjoitusasu, otettu elokuvamainoksesta), joka siis on tärkeä henkilö sekä elokuvassa että kylässä. Isä-Vasili on jopa rakennuttanut muurin, jonka takana on "vankina" kaksitoistavuotias tyttö. Päähenkilö on siis varsin heikossa asemassa. Tanjuskan pitäisi siis pystyä vapautumaan sekä riivaajista että vankilastaan.

Esittely

Honkasalo esitteli itsensä dokumentin tekijäksi jo alkusysäyksessä. Isä esitellään ensi kerran hänen haastattelussaan. Hän kertoo, että Tanjuskassa on riivaaja ja mainitsee myös muut sivuhenkilöt, Ljuda-äidin ja Natashasiskon. Saamme tietää, että perhe ei ole yhdessä vaan Tanjuska asuu luostarissa isänsä kanssa ja muut perheenjäsenet muualla. Isä kertoo myös mielisairaalasta, jossa Tanjuska aiemmin oli hoidossa ja että hoito oli kelvotonta.

Isän vierellä näemme istuvan Tanjuskan, joka vaikuttaa poissaolevalta ja flegmaattiselta. Isä kertoo myös isä-Vasilista ja huomaamme, että hän kunnioittaa - jopa pelkää - luostarin johtajaa suuresti. Isä on valittu lähtemään luostariin, koska hän osaa olla äitiä ankarampi. Isä uskoo, että riivaaja estää Tanjuskaa lähtemään kirkkoon, ja komentaa sen tähden tätä vaikka remmillä. Huomaamme, että isä lähtee kirkkoon heti kellojen soidessa kuin Pavlovin koira.

Perheen ero nouseekin voimakkaaksi ristiriidaksi. Kirjeiden kautta äiti ja Natasha tulevat läheisimmiksi katsojalle ja välimatka konkeretisoituu. Selviää, että isä on joutunut ottamaan virkavapaata töistään ja äiti on vienyt jo miehensä erohakemuksen johtajalle. Äiti on lähettänyt kirjeessä postimerkkejä, mutta isä hylkää ne. "*Mitä me näillä teemme, täällä on toiset merkit*", hän sanoo.

Esittelyvaiheessa näemme myös isä-Vasilin työssään ensi kerran. Hän paljastuu ankaraksi, lähes fanaattiseksi vanhaksi mieheksi, joka komentaa ja seurakuntalaiset tottelevat. Isä kertoo juuri isä-Vasilin havainneen Tanjuskassa perkeleet. Hän kertoo myös yhteenotosta, joka syntyi, kun Tanjuska yritettiin saada suutelemaan ikonia. Suutelemisen sijasta tämä

purikin sitä ja yritti purra isä-Vasiliakin. Erääksi kysymykseksi nouseekin, saako Honkasalo selville, mikä Tanjuskaa vaivaa?

Syventäminen

Syventämisvaihe alkaa jäiden lähtemisellä, on kevät. Tanjuska on ollut luostarissa jo talven, mutta paranemista ei juurikaan näytä tapahtuneen. Hän on edelleen sulkeutunut, puhumaton. Havaitsemme myös, että isä on todella ankara ja komentaa Tanjuskaa remmillä lähtemään jumalanpalvelukseen. Vaikka Tanjuska vaikuttaa edelleen autistiselta, kuulemme hänen lausuvan ensimmäiset sanansa elokuvassa. *"En halua!"*, hän sanoo.

Kirkkosalissa nähdään isä-Vasilin ja Tanjuskan välinen konflikti. Vasili syyttää Tanjuskaa siitä, että tämä on antanut toisen parantajaeukon koskea itseensä. Hän huitaisee Tanjuskaa, joka suojautuu. Vasili haukkuu myös lääkärit ja vaikuttaa olevan mustasukkainen muille "parantajille".

"Se perkele käskää sinua niin, että minä raivostun. Sitäkö te haluatte? Sinussakin on riivaaja ja annat eukon koskea itseesi. Varoitin viimeisen kerran!" Tanjuskan elämä luostarissa on käymässä sietämättömäksi.

Myös Tanjuskan arvoitus alkaa ratketa. Honkasalo tekee matkan tuhannen kilometrin päähän luostarista, äidin ja Natashan luo. Hän kuulee äidiltä, että Natasha jäi muutama vuosi sitten koulussaan ampumaluokkaan lukkojen taakse pimeään. Sen jälkeen tyttö ei ollut entisensä. Syventämisvaiheessa näemme äidin ja Natashan ensi kerran. Valokuvat Tanjuskasta kertovat, että tämä on hänen todellinen kotinsa, ei luostari.

Sitten Honkasalo matkaa Tanjuskaa hoitaneeseen mielisairaalaan, jossa tyttö on luokiteltu skitsofreenikoksi. Mielisairaala paljastuu järkyttäväksi paikaksi, vankilaksi, jonka on vaikea uskoa pystyvän hoitamaan ketään kuntoon. Honkasalo myös esittää katsojille uuden arvoituksen kertomalla,

että Tanjuska oli sairaalassa kertonut olevansa mies - Iso Dinar - jonka oikea isä on nimeltään Vasili ja asuu Jurievin kaupungissa. Juriev on nykyinen Tarto, isä-Vasilin kotikaupunki. Näin tarinan arvoitusta pidetään yllä. Vaikka syy Tanjuskan sairauteen tuntuu ratkaistulta, katsojaa jää kuitenkin hämmennyksen valtaan: miten Tanjuska saattoi mainita Vasilin nimen ja tietää tämän kotikaupungista? Onko pimeyden voimia sittenkin liikkeellä?

Myös äiti uskoo riivaajiin ja on kuljettanut Tanjuskaa parantajien luona, joista toinen oli hyvä ja toinen paha. Isä-Vasilin uskonnollisuus puolestaan paljastuu fundamentalistiseksi. Hän on jopa patistanut Tanjuskan isän ja äidin vihille ennen kuin suostui ottamaan tytön luokseen.

Ristiriitojen kärjistyminen

Käännekohta, peripetia, elokuvassa seuraa, kun äiti ja Natasha lähtevät luostariin. Saako perheen kohtaaminen Tanjuskan kuoren murtumaan, vapautuuko Tanjuska "riivaajistaan"? Elokuvan aikana olemme nähneet Tanjuskan vain huoneessa tai kirkkosalissa, emme kertaakaan muurien ulkopuolella. Pääseekö hän nyt pois muurien takaa, matkustaako hän takaisin kotiin?

Junassa äiti ja Natasha katselevat kuvia onnellisesta perheestä. Tämä korostaa perheen yhteenkuuluvuutta. Äiti pohtii, ketä pitäisi uskoa ja ketä ei, mikä olisi parasta hoitoa Tanjuskalle.

Junan liike korostaa tapahtumien dynaamisuutta ja tulevaa ratkaisua. Sen tekee myös väliin leikatut otokset sulasta järvestä, jolla kamera liikkuu eteenpäin veneen kyydissä. Aiemmin olemme nähneet järven liikkumattomalla kameralla kuvattuna, mikä on korostanut tapahtumien pysähtyneisyyttä ja muuttumattomuutta. Nyt vesi on sula ja asiat liikkuvat eteenpäin.

Junamatkan aikana luostarissakin tapahtuu. Isä huutaa taas Tanjuskalle ja yrittää saada tätä pukeutumaan. Tanjuska toivoo äidin tuovan hänelle suklaata eli hän siis odottaa äitiä. Hän puhuu enemmän kuin aikaisemmin, tosin hieman sekavia. *"Siinä taas saatana puhuu tytössä"*, isä sanoo.

Tanjuskan pukeutumisen aikana soivat taas kirkonkellot. Ne vaativat isää ja Tanjuskaa taas liittymään messuun. Isä ja Tanjuska lähtevätkin huoneesta ja näemme heidät ensimmäisen kerran ulkona auringonvalossa. Nyt Tanjuska on ensi kerran päässyt ulos luostarin synkistä sisätiloista.

Juna saapuu asemalle. Samaan aikaan isä-Vasili pitää tähän mennessä kaoottisinta messuaan. Eräs tyttö riuhtoo penkissä ja romahtaa lopulta lattialle. Tanjuskaa ja isää ei kuitenkaan messussa näy, ensimmäisen kerran he eivät ole kellojen kutsua noudattaneet. Jopa isä-Vasili osoittaa ensimmäisen kerran väsymystä kuivatessaan silmiään alttariliinaan. Elokuvan viimeisessä kuvassa isä-Vasilista tämä kuitenkin jää seisomaan mahtavana seurakuntansa eteen.

Perheen kohdatessa muurin ulkopuolella, tunnelma on hieman jäykkä. Isä, äiti ja Natasha ovat iloisia, mutta Tanjuska vaikuttaa varautuneelta. Hän puhuttelee äitiään Ljuda-tädiksi ja halaa tätä vastahakoisesti. Hän kuitenkin sanoo, että ikävä on ollut ja sanoo haluavansa lähteä isän kanssa kotiin. Myöhemmin huoneessa Tanjuska kärttää suklaata, mutta isä sanoo, että sitä saa vasta kirkon jälkeen. Tanjuska vaikuttaa mustasukkaiselta Natashalle ja sanoo, että ei tule kotiin heidän kanssaan. Suklaataan Tanjuska kuitenkin imee innokkaasti ja puhuu enemmän kuin koko elokuvan aikana. *"Illalla lähdetään kirkkoon"*, sanoo Natasha.

Ratkaisu

Kirkon pihalla on autoja, jumalanpalvelus taas alkamassa. Tanjuskan ääni:

"Meille jonossa annetaan vettä jonossa käsille meille".

Sitten näemme hänet seisomassa muurin valtavan portin oviaukossa. Hän puhuu kameralle.

"Valitsetko minut, isä? Etkö tiedä valitsetko minut? Etkö tiedä äiti, valitsetko minut? Ei, äiti, et sinä minua valitse. Oli miten oli, sano!"

Tanjuska on hetken hiljaa ja sanoo:

"Mene sitten kotiin, Tanjuska".

Hän kääntyy ja menee sisään portista.

Seuraavassa kuvassa hän potkii valtaisaan porttia, taustalla soi alkumusiikki, potkimisen ääni jää kuulumaan alle. Näin elokuva vihjaa, että Tanjuska jää luostariin, isä-Vasili on voittanut.

Häivytytys

Lopussa kamera ajaa jälleen järvellä iltahämärissä, tällä kertaa pois päin luostarista. Näin katsoja ottaa etäisyyttä tapahtumiin. Loppu jää avoimeksi, emme saa tietää, miten Tanjuskalle lopulta käy.

Henkilöt

Riivaaja

Riivaaja on isä-Vasili. Hän on tyranni ja itsevaltiainen, joka huutaa niin vanhoille naisille kuin lapsillekin. Hän kutsuu erästäkin sympaattista mummoa tompeliksi ja karjuu: *"Tänne sitä tullaan itkemään, että auta nyt minua. Eräskin eukko tuli tänne ruikuttamaan ja apua anelemaan. Ulos kirkosta minä sellaiset käsken".* Isä-Vasili on se voima, joka on rakennuttanut muurin ja joka vaikutusvallallaan pitää Tanjuskan sen sisäpuolella. Isän Tanjuskaan kohdistamat rankaisutoimet vaikuttavat isä-Vasilin työltä. Näemme isä-Vasilin vain valtakunnassaan, kirkkosalissa,

alttarin takana. Inhimillistä puolta isä-Vasilista ei näytetä, emme näe häntä esimerkiksi ' kotiaskareissa. Isä-Vasili ei myöskään hymyile ensimmäisessäkään kohtauksessa. Hän ei liioin muutu elokuvan aikana vähääkään.

Sankari

Sankari on dokumentin tekijä, kertoja, Honkasalo. Hän yrittää selvittää salaisuuden, mikä Tanjuskaa vaivaa. Hän on tietyllä tapaa taustalla vaikuttava voima, joka tuo ihmisiä yhteen ja jolla on rajaton liikkumisen vapaus. Honkasalo saa kyllä ratkaistua Tanjuskan arvoituksen, mutta ei tätä vapauta.

Päähenkilö

Päähenkilö on Tanjuska. Hän muuttuu elokuvan aikana vähän, mutta selvästi. Hän on alussa toivottaman sulkeutunut, mutta lopussa puhuttelee suoraan kameraa, esittäen kysymyksiä. Hän ottaa myös kontaktia äitiin, isään ja Natashaan. Tanjuska on henkilöistä se, jonka historia käydään tarkimmin läpi, hänestä saamme tietää eniten. Elokuvan alussa hän alistetussa asemassa, viettänyt muurin kätköissä puoli vuotta, lopussa pääsee jo pihalle ja on lähellä vapautumistaan. Lopussa alkavat myös riivaajat hellittää otettaan.

Normi

Äiti on elokuvan normi, johon katsoja voi samastua. Vanhempi, tekee lapsensa eteen mitä tahansa. Äidin rooli korostuu loppuvaiheessa ja hänet voi nähdä sankarinakin, jonka varaan Tanjuskan vapautuminen rakentuu. Äidin lähtö luostariin voidaan kuitenkin nähdä myös sankarin eli Honkasalon aiheuttamaksi, jolloin äiti toimii jonkinlaisena välikappaleena sankarin ja riivaajan taistelussa.

Läheinen

Isä on elokuvan lähin. Hänen kauttaan saamme tietoa päähenkilöstä eli Tanjuskasta. Läheisen rooli korostuu, koska Tanjuska ei itse paljon puhu. Toisaalta isä toimii myös jonkinlaisena riivaajana, vähintäänkin isä-Vasilin apulaisena, joka hyvää tarkoittaen asettaa päähenkilön vaikeaan tilanteeseen. Näin isä jopa ehkäisee Tanjuskan vapautumista vankilastaan.

Sekä äidin että isän motiivi käyttäytymiselle vaikuttaa kuitenkin olevan vahva usko - molemmat nähdään usein rukoilemassa - ja pettymys sairaalahoidon mahdollisuuteen auttaa Tanjuskaa.

Vastarooli

Elokuvan vastarooli on Natashalla. Hän on vilkas ja eloisa nuori tyttö, täydellinen vastakohta Tanjuskalle. *"Hän on pienempi kuin Natasha, vaikka on vanhempi. Osat ovat vaihtuneet"*, sanoo isä. Elämänilollaan Natasha korostaa Tanjuskan muutosta traagisen lapsuudenkokemuksen jälkeen.

Viiden minuutin vierailija

Viiden minuutin vierailija on mielisairaalan lääkäri. Hän tuo tarinaan tarpeellista tietoa kertomalla, että Tanjuska on määritelty skitsofreenikoksi ja että tämä on pitänyt itseään Iso-Dinarina, isä-Vasilin lapsena. Lääkärin lausunto kärjistää ristiriitaa taikauskoisuuden ja rationaalisen selityksen välillä. Toisaalta skitsofreenikoksi määrittely helpottaisi Tanjuskan tilan ymmärtämistä, toisaalta Tanjuskan tiedot isä-Vasilista vievät katsojaa epärationaalisemman selityksen suuntaan.

Lääkäreä ei haastattelussa näy, vain hänen äänensä kuuluu mielisairaalakuvituksen - tyhjinä heiluvien keinujen ja yksinään pyörivän karusellin - alla. Tämä estää katsojan samaistumista häneen ja ankeat kuvat sairaalasta antavat haastattelun sisällöllekin uuden merkityksen. Lääkäri

vaikuttaa tunteettomalta henkilöltä, joka puhuu potilaistaan kuin esineistä, ja joka lukitsee nämä mielisairaalaan vahvan lääkityksen alaisiksi.

Tanjuska ja 7 perkelettä –elokuvan rakenne toimii siis varsin hyvin kuuden jakson mallin mukaisesti. Myös henkilöhahmot löytyvät elokuvadramaturgian perushahmojen joukosta. Elokuvasta löytyy kuitenkin myös juuri dokumentille tyypillisiä ratkaisuja, jotka näkyvät kerronnassa. Koska tekijä on halunnut välttää rekonstruktiota, katsoja saa tietää perheen menneisyydestä vain valokuvien ja haastattelujen kautta. Katsoja ei näe Tanjuskaa puremassa ikonia vaan joutuu kuvittelemaan sen. Kohtaukset eivät tietenkään ole varsinaisessa kuvausjärjestyksessä, mutta ne esitetään kuten olisivat eli takaumia kerronnassa ei käytetä.

Vaikka ampumarata- ja mielisairaalakohtausta voi jonkinasteisena paluuna menneeseen pitääkin, ovat nekin sitä vain viittauksellisesti, eivät niinkään toiminnallisen kertomuksen osina. Rekonstruktiot eivät tietenkään ole välttämättömyys ajallisten siirtymien käytölle. Olisihan koko elokuva voinut alkaa loppukohtauksesta, jolloin olisimme heti alkuun nähneet Tanjuskan vetoavan äitiinsä ja isäänsä, jonka jälkeen olisi palattu ajassa taaksepäin ja nähty mikä kyseisen tilanteen on aiheuttanut. Nyt elokuvassa kuitenkin edetään kronologisesti.

Toisena dokumentille tyypillisenä piirteenä voidaan pitää henkilöhahmojen kompleksisuutta. Tanjuska on päähenkilöksi hieman etäinen ja flegmaattinen, isä-Vasilin määrätietoisuudessa voidaan nähdä paljon hyvääkin ja toisaalta isän ja äidin toiminnassa paljon moitittavaa. Katsojalle jää paljonkin tulkinnanvaraa henkilöiden "pahuudesta" tai "hyvyydestä".

Kolmanneksi elokuva jättää huomattavan paljon asioita "auki", katsojan pääteltäväksi. Tanjuskan tarina ei saa päätöstään, emme tiedä miten hänelle käy. Epäselväksi jää myös isän, äidin ja Natashan kohtalot. Jääkö isä luostariin, palaavatko Natasha ja äiti kotiin? Tapasiko äiti isä-Vasilin, mitkä ovat perheen tulevaisuuden suunnitelmat? Muuttiko tapaaminen mitään vai ei?

4.2. Kertojan, haastattelujen ja dialogin käyttö

Kertoja

Kertojana toimii Pirjo Honkasalo. Häntä ei kuvissa näy, ainoastaan ääni kuuluu, eli kuva ja ääni toimivat epäsykroniassa. Honkasalo ei vaikuta kohtaavan elokuvassa yhtään henkilöä, emme esimerkiksi saa tietää millainen oli isä-Vasilin ja tekijän kohtaaminen. Hän todellakin liikkuu "kärpäsenä katossa", huomaamattomana ja hiljaisena.

Kaiken kaikkiaan kertojan osuus on varsin pieni, häntä kuullaan koko dokumentissa noin viiden minuutin ajan. Siten kertoja on kaukana luennoivan dokumentin kaiken selittävästä kommentaarista, joka pyrki selittämään kaiken elokuvassa tapahtuvan. Honkasalon dokumentissa tieto pyritäänkin välittämään muilla tavoin, pääasiassa haastattelun ja dialogin avulla.

Kertojan rooli ei myöskään ole luennoivan dokumentin tärkeilevä auktoriteetti. Honkasalo esittäytyy selkeästi dokumentin tekijäksi, joka tekee havaintoja matkansa varrelta. Hän ei kuitenkaan paljasta itsestään juuri mitään, pura henkilökohtaisia kokemuksiaan tai jaa tunteitaan katsojan kanssa. Siten kertoja on kaukana subjektiivisen dokumentin kertojasta, jossa tekijän sisäinen maailma nousee tärkeimmäksi elementiksi elokuvassa.

Honkasalo siis pysyttäytyy elokuvassa etäisenä ja näennäisen objektiivisena havainnoijana, mutta antaa katsojalle myös mahdollisuuden tulkita tapahtumat hänen todellisuutenaan. Hän kuitenkin esittää havaintonsa totena eikä pyri kyseenalaistamaan haastateltavien antamia tietoja tai oman näkökulmansa oikeutusta.

Haastattelu

Dokumentissa haastatellaan vain kolmea henkilöä, Tanjuskan isää, äitiä ja mielisairaalan lääkäriä. Syitä siihen miksi esimerkiksi Tanjuska, Natasha tai isä-Vasili eivät pääse ääneen, ei tuoda esille.

Haastattelumateriaalia käytetään dokumentissa hyvin eri tavoin. Ensinnäkin se toimii perinteisen haastattelun tavoin, jossa haastateltavan ääni ja kuva ovat synkronissa ja tämä esiintyy suoraan katsojalle (puhumatta kuitenkaan suoraan kameralle). Honkasalon kysymykset on leikattu pois, hänen haastattelijan rooliaan ei tuoda millään tavoin esille.

Haastattelut on laitettu tukemaan kertomusta siten, että ne eivät "uutismaisesti" riko toimintaa ja tilaa vaan ovat osa sitä. Siten isän haastattelua Tanjuskan huoneessa käytetään vain kohdassa, jossa elokuvan tarina on kuljettanut meidät huoneeseen. Äidin haastattelu kotona Proprutskissa esitetään vasta, kun Honkasalon matka on meidät sinne vienyt. Samoin on laita mielisairaalan lääkärin haastattelun.

Toisaalta haastatteluääni toimii myös epäsynkronissa kuvan kanssa. Kun isä kertoo Tanjuskan purreen ikonin, näemme päähenkilön kumartamassa ikonille alttarin luona. Kuva ja ääni ovat näennäisesti ristiriidassa, kenties osoittaen katsojalle Tanjuskan oppineen jotakin – ikoni saa nyt olla rauhassa - mutta myös luoden jatkuvuutta kertomukseen. Isän haastattelun asiasisältö

on saatu selville hyppäämättä huoneeseen kirkkosalista, jossa on juuri alkamassa isä-Vasilin ensimmäinen saarna.

Haastattelumateriaalia käytetään myös ajatusäänen tavoin. Näemme Tanjuskan äidin katselemassa mietteliäänä junan ikkunasta, samalla kun hänen äänensä kuuluu taustalla:

"Yksi sanoo yhtä ja toinen toista. Voi luoja, ketä minä kuuntelen. Kukaan ei kerro."

Näin haastattelumateriaalista on luotu huomattavasti elokuvallisempaa, henkilön sisäistä monologia.

Dialogi

Tanjuskassa dialogia käytetään hyvin luovasti. Koska dokumentti selvästi pyrkii eroon suuresta määrästä haastattelua ja kommentaaria, on monet asiat säilytetty dialogin varaan. Sen sijaan, että kuulisimme isän kertovan erohakemuksestaan työstä tai perheen kahtiajakautumisesta, hän lukee kirjettä ääneen Tanjuskalle ja sama asia välittyy huomattavasti sujuvammin ja huomaamattomammin, nivoutuen sulavasti kertomukseen.

Samoin Natashan ja äidin junassa esiin kaivamat kuvat Tanjuskasta ja perheestä kertovat päähenkilön muutoksesta ja perheen onnellisista ajoista paljon vetoavammin kuin mikään haastattelu. Huomionarvoista on, että Natasha ja äiti katselevat kuvia nimenomaan keskenään, eivät esittele niitä kameralle tai Honkasalolle. Tekijä on turvautunut tällaisiin kerrontateknisiin menetelmiin todennäköisesti päähenkilön puhumattomuuden eli "luonnollisen" dialogin vähyyden takia.

4.3. Läpipääsemätön muuri ja ikonin katse

Tärkein symboli on luostaria ympäröivä muuri. Se tuodaan vahvasti esiin heti alussa sekä kertojan äänellä että kuvilla. Elokuvasa on myös paljon lähikuvia muurin piikeistä ja muista yksityiskohdissa. Dokumentissa korostetaan myös mielisairaalan vankilanomaisuutta. Kohtaus alkaa vahvan rautaportin aukeamisella ja loppuu sen sulkeutumiseen.

Tanjuskan sairauden kehittyminen alkoi ilmeisesti siitä, kun hän jäi vangiksi pimeään ampumaluokkaan. Pelosta syntyneitä mielenhäiriöitä seurasi vankeus mielisairaalaissa. Hän on siis vankilassa sekä luostarissa että omassa mielessään. Muuri voidaan nähdä jopa Tanjuskan paranemisen esteenä. Päähenkilön päästessä ensi kertaa ulos tapaamaan äitiä ja Natashaa, odotus hänen paranemisestaan on suuri. Koko elokuva loppuu siihen, että Tanjuska jää potkimaan valtavaa porttia, joka ei aukea. Hän jää yksin vangiksi sekä sulkeutuneeseen mieleensä että konkreettisesti muurin taakse.

"Hänen kasvoillaan on ikonin piirteet", kertoo elokuvamainos. Tanjuskaa kuvataan usein valaistukseltaan ja sommitelmaltaan pitkissä, ikonimaisissa kuvissa, jotka rinnastavat hänet välillä neitsyt Mariaan, välillä kärsivään Jeesus-lapseen.

Ikoneilla myös kuvataan Tanjuskan mielentilaa. Välillä hän näkee Jeesuksen silmät erikoislähikuvassa, syyttävänä ja ahdistavana, välillä taas Marian lempeät kasvot puolikuvassa. Ikonit ja niiden hahmot tuovat hänelle sekä lohtua että lisäävät ahdistusta. Vaikutusta on tehostettu sopivalla musiikilla. Ikonit kuvaavatkin Tanjuskan sisäistä maailmaa ja tarvetta löytää rakkautta, armoa ja lohdutusta, ei rajoituksia ja rangaistuksia.

Ikoneita löytyy kirkkosalista, Tanjuskan huoneesta ja kotoa Proprutskista. Tanjuskan ensimmäinen konfliktikin isä-Vasilin kanssa kärjistyy juuri kohtaukseen, jossa hän on yrittänyt purra ikonia. Myöhemmin hän jo suutelee sitä kuuliaisesti.

4.4. Elokuvan tila ja aika

Eri tiloja käytetään elokuvassa hyvin ekonomisesti. Muurin sisäpuoliset kohtaukset tapahtuvat joko Tanjuskan ja isän huoneessa, kirkkosalissa tai kellotornissa. Isä-Vasilin näemme toiminnassa vain kirkkosalissa, Tanjuskan ympäristöä ovat huone ja kirkkosali, lopussa hän käy muurin ulkopuolella äidin ja Natashan luona. Tanjuskan isän liikkumavapaus on hieman suurempi; hän käy yhdessä kohtauksessa metsässä kaatamassa puita. Tilasta toiseen siirrytään suoraan, paikasta toiseen kulkemista ei elokuvassa ole. Siten tilojen suhteet toisiinsa ja koko luostarin arkkitehtuuri jää katsojan mielikuvituksen varaan. Laajojen järveltä luostariin otettujen kuvien tehtävä on korostaa luostarin eristyneisyyttä muusta kylästä, mutta myös konkretisoida Tanjuskan mahdollisuus vapauteen. Luostarin muurien ulkopuolellakin on elämää.

Kellotornissa näemme toistuvasti nuoria nunnia soittamassa kelloja. Kellojen soiton tehtävä on paitsi luoda jatkuvuutta huoneen ja kirkkosalin välillä, myös vaatia isää ja Tanjuskaa osallistumaan isä-Vasilin johtamaan jumalanpalvelukseen. Tämän he tekevätkin kuuliaisesti, viimeistä kertaa lukuunottamatta.

Muurin ulkopuolinen maailma rajoittuu pääasiassa kotiin Proprutskissa, melisairaalaan, junaan ja perheen kohtaamispaikkaan muurin ulkopuolella. Natashan vapautta kuitenkin korostetaan näyttämällä hänen torilla

käymistään ja matkaansa koulusta kotiin. Junamatkan aikana näkyvät maisemat antavat vaikutelman matkan pituudesta, mutta ne luovat myös kontrastia Tanjuskan muurintakaisen maailman pienuuteen.

Elokuva kuvaa vuotta Tanjuskan elämästä. Vuodenaikojen vaihtelu esitetään luostarin vieressä sijaitsevan järven kautta. Ensimmäisen kerran se on umpijäässä, seuraavan kerran jäät sulaavat ja elokuvan lopussa vene kulkee järven pintaa pitkin kohti luostaria.

Pääosin tapahtumat etenevät Tanjuskassa kronologisesti. Kun yksi kohtaus on viety päätökseen seuraa toinen. Kohtaukset on leikattu jatkuviksi, ikäänkuin reealiajassa tapahtuviksi, siirtymiä niissä ei ole. Kohtausten peräkkäisyydestä poiketaan oikeastaan vain kolme kertaa.

Ensimmäinen poikkeus, äidin kertomus Tanjuskan ampumaluokkaan jäämisestä, on kuvitettu subjektiivisella kamera-ajolla pimeällä ampumaradalla. Se on ainoa kerta, kun elokuvassa irrottaudutaan preesensmuotoisesta kerronnasta ja palataan takaumaan. Ampumarataa ei voi pitää vain äidin kertomuksen kuvittamisena vaan tehokkaalla kameranliikkellä se vie katsojan Tanjuskan pään sisään, kertoo miltä Tanjuskasta tuntui silloin vuosia sitten hylättynä rottien sekaan.

Toinen poikkeus on Honkasalon käynti mielisairaalassa. Edellinen kohtaus on päättynyt Tanjuskan äidin haastatteluun, jonka jälkeen katsojalle näytetään mielisairaalan ankeus. Tämän jälkeen palataan äidin haastatteluun, jossa tämä kertoo Tanjuskan lopettaneen syömisen sairaalakokemuksen jälkeen. Näin mielisairaalamoottori toimii paitsi itsenäisenä episodina, myös äidin ja isän tekoa selittävänä jaksena, joka korostuu leikkaamalla se äidin kahden haastatteluosan väliin.

Kolmantena poikkeuksena toimii koko ristiriidan kärjistymisvaihe. Siinä äidin ja Natashan junamatkaa, isän ja Tanjuskan tapaamiseen valmistautumista, kellojen soittoa tornissa ja isä-Vasilin jumalanpalvelusta leikataan toistuvasti vuorotellen niin, että syntyy vaikutelma ennemminkin samanaikaisesti kuin peräkkäin tapahtuvasta toiminnasta. Tosiasiassa tapahtumat on tietysti kuvattu eri aikoina, mahdollisesti viikkojen päästä toisistaan.

4.5. Kamera Tanjuskan elämän tallentajana

Dokumentti käyttää pääasiassa tasakulmaa, se ei pyri tyylittelemään erikoisilla kuvakulmilla. Vain isä-Vasilin viimeisessä jumalanpalveluksessa hänen asemaansa, tärkeyttään ja pelottavuuttaan korostetaan alakulmakuvilla. Tanjuskaa kamera kuvaa pääasiassa hänen silmäkorkeudeltaan. Katseperspektiiviä käytetään paljonkin, mutta näkymät ovat selkeitä, eivät horjuvia tai epämääräisiä. Vinolla tai epävakaalla rajauksella ei pyritä osoittamaan esimerkiksi päähenkilön henkistä tasapainottomuutta.

Elokuvassa käytetään paljon lähikuvaa. Varsinkin Tanjuskaa kuvataan läheltä, jolloin hänen ilmeensä ja suuret silmänsä pääsevät oikeuksiinsa. Tekijä pyrkii ikäänkuin "porautumaan" päähenkilön mieleen tiukan kuvakoon valinnalla. Sen sijaan vähemmän tärkeät henkilöt, kuten mielisairaalan lääkäri, on kuvattu niin kaukaa, että hän jää katsojalle lähes kasvottomaksi.

Varsinaisia kamera-ajoja elokuvassa on muutama. Alussa kamera ajaa auton mukana pitkin lumista tietä ja katsoja näin pääsee mukaan Honkasalon matkalle. Ajo päättyy luostarin portille osoittaen määränpään. Alun kamera-

ajo on lisäksi sillä tavoin "dokumentaarinen", että katsoja tietää heti alusta katselevansa dokumenttielokuvaa. Toki Honkasalo tuo sen ensimmäisissä repliikeissäänkin esille.

Mielisairaalkohtauksessa kamera kulkee käsivaralla pitkin käytävää kääntyen välillä näyttämään potilaiden huoneita. Monista kauhuelokuvistakin tuttu efekti saa mielisairaalan tuntumaan hyvinkin psykoottiselta paikalta, kameran huokuva liike tehostaa tätä vaikutelmaa. Se myös korostaa kuvauksen autenttisuutta.

Ristiriitojen kärjistymisjaksossa kamera kulkee pitkin veden pintaa veneen mukana luostaria kohti, häivytyksessä se taas etäännyy luostarista. Ensimmäinen ajo tiivistää tunnelmaa, kohta perhe kohtaa ja jotakin tapahtuu. Häivytyksessä vaikutus on puolestaan päinvastainen. Ajo saa katsojan jättämään luostarin taakseen ja etäännyttämään sen tapahtumista.

Honkasalo on kuvannut sekä jalustalta että käsivaralta. Mielisairaala- ja ampumaratakohtauksen lisäksi käsivarakuvausta on näkyvästi käytetty kohtauksessa, jossa isä uhkaa Tanjuskaa remmillä ja perheen tapaamista taltioidessa. Näissä kamera siirtyy kohteesta toiseen varsin suunnittelemattomasti ja epämääräisin liikkein. Käsivarakuvaus antaa näin (kuvaajan liikkumavapauden lisäksi) kohtauksille aidon tilanteen tunnun.

Varsinkin perheen kohtaamisessa otokset on jätetty varsin pitkiksi, mikä lisää katsojan uskoa siihen, että tapahtumaa ei ole menty leikkaamalla muuttelemaan. Siten kohtaukset ovatkin varsin vahvasti havainnoivan dokumentin direct cinema -perinteen mukaisia. Toisaalta äidin hätäiset vilkaisut kameraan - joita siis ei ole leikattu pois - viittaavat myös cinéma vérité -perinteeseen

Äidin vilkaisujen lisäksi ei kameralle esiintymistä dokumentissa juuri ole. Pääsääntöisesti kuvattavat (ja siten myös katsojat) tuntuvat olevan autuaan tietämättömiä kameran läsnäolosta.

Poikkeuksen tekee partainen mies rautatieasemalla, joka kameran havaitessaan tulee sitä kohti ja työntää nenänsä kiinni kameraan. Yksittäinen otos ei ole mitenkään välttämätön elokuvan tarinalle ja ilmeisesti sen tarkoitus onkin muistuttaa katsojalle, että tämä katselee dokumenttielokuvaa eikä sepitettä. Heti otoksen jälkeenokuva palaa kerrontaan, jossa kuvattavat eivät ole huomaavinaankaan kameraa. Katsojan "todellisuusilluusio" kenties rikkoutuu hetkeksi, mutta vain hetken kestävänä se ei aiheuta suurtakaan vieraantumista elokuvan maailmasta.

Toisen - elokuvan kannalta merkittävämmän - poikkeuksen tekee Tanjuska. Hän katsoo kameraan useamman kerran, pitkään ja hartaasti. Varsinkin ensimmäisellä kerralla kameraan reagointi tekee katsojan epäilemättä tietoiseksi kameran läsnäolosta ja saattaa jopa saada pohtimaan laajemminkin kameran vaikutusta kuvaustilanteeseen.

Tanjuskan suora katse lähikuvassa kameraan on kuitenkin niin tehokas, että sillä on toisenlainenkin vaikutus. Se pakottaa katsojan kohtaamaan päähenkilön "silmästä silmään", lähietäisyydeltä ja intiimisti. Suhde Tanjuskaan muuttuu näin läheisemmäksi. Tuijotus voi tuntua jopa kiusalliselta, lähes syyttävältä, ikäänkuin vaatien katsojaa ottamaan kantaa elokuvan tapahtumiin. Tanjuska muuttuu näin sulkeutuneesta kohteesta aktiiviseksi toimijaksi, joka elokuvan ainoana henkilönä vetoaa katsojaan suoraan. Kameran ja Tanjuskan erityinen suhde kehittyy huippuunsa lopussa, kun hän osoittaa kameralle toiveensa valituksi tulemisesta.

4.6. Leikkaamalla pään sisään, vastakuvalla tajuntaan

00:21:14 Tanjuska tekee ristinmerkkiä, menee ikonin luo, työntää naamansa lähelle ja jää tuijottamaan ikonia. PLK

00:21:22 Ikonin silmä. ELK

00:21:24 Tanjuska katsoo ikonia, nostaa päänsä. Käsi painaa takaa Tanjuskan suutelemaan ikonia. PK

00:21:33 Ankaran, isä-Vasilin näköinen maalaus katselee seinältä, PK

00:21:25 Tanjuska nostaa päätään, isä suutelee ikonia, Tanjuska ja isä lähtevät sivummalle, kameraa seuraa panoroimalla vasemmalle. KK.

Edellinen on yhden kohtauksen osa elokuvasta. Tanjuska menee ikonin luo, katsoo sitä ja lopulta isän avustamana suuteleekin sitä. Kaikki sujuu selkeänä toiminnallisena jatkumona ja katsoja ei kiinnitä leikkauksiin huomiota.

Mutta mitä itseasiassa tapahtui? Leikkaamalla Tanjuskan katseperspektiiviin äärimmäisen tiiviin kuvan syyttävän näköisestä ikonin silmästä dokumentin-tekijä meni päähenkilön pään sisään, tulkitsi katsojalle sen millaisena Tanjuska ikonin näkee ja kokee. Yhdistettynä taustalla kuuluvaan raskaaseen musiikkiin, kohtausta muuttuu vähintäänkin painostavaksi. Ikoni - ja sitä kautta koko luostarin maailma - tuntuu Tanjuskalta ahdistavalta, ja jopa taulut tuntuvat häntä syyttävän.

Puolta minuuttia myöhemmin näemme Tanjuskan opettelevan ristinmerkin tekoa isän avustuksella. Isä painaa hänet kumartumaan lähikuvassa, Tanjuskan ylösnousun kumarruksesta näemme kokokuvassa, jonka etualalla on nuori nunna. Koska elokuvan tekijällä on käytössään vain yksi kamera, hänen on täytynyt pyytää Tanjuskaa toistamaan liike tai - kuten todennäköisemmin tässä tapauksessa - Tanjuska on vapaaehtoisesti tehnyt liikkeen useamman kerran. Kaksi liikettä on näin vain leikattu yhdeksi.

Elokuvassa on kuitenkin myös kohtauksia, jotka ovat varmuudella vaatineet ohjausta. Esimerkiksi Natashan kotimatka koulusta on kuvakulmiltaan ja jatkuvuusleikkauksiltaan sellainen, että tekijän on täytynyt suunnitella tarkoin kuvattavan kanssa mitä tämä tekee seuraavaksi ja millä tavoin.

Tässä ei sinänsä ole mitään ihmeellistä. Elokuvan viehätys perustuu ajan tiivistämiseen, erilaisiin kuviin ja toiminnan jatkuvuuteen. Hämmästyttävää onkin vain se, miten luonnollisina katsoja näitä keinoja pitää. Leikkausta ja tehosteita ei tiedosteta, ne huomataan vain kun jotain sääntöä rikotaan, kun poiketaan konventiosta. Toiminnan jatkuvuus kätkee sen aikaansaamiseksi käytetyt keinot. Tähän juuri perustuu elokuvien todellisuusilluusio.

Jatkuvuutta käytetäänkin dokumentissa tehokkaasti. Harvinaisemman liikeleikkauksen lisäksi toiminta pidetään yhtenäisenä riittävän kuvakoon muutoksen avulla. Jopa haastattelutilanteissa tila ja aika pidetään "kokonaisena". Isän haastattelun leikkauskohtiin leikataan kuvia Tanjuskasta tai huoneen sisustuksesta. Samoin äidin haastattelun leikkauskohdat peitetään kuvilla Natashasta kuuntelemassa tai yksityiskohdilla huoneesta.

Kuva-vastakuva -asetelma on dokumentin yleisin leikkauskonventio. Keino on käytössä varsinkin kuvattaessa isä-Vasilia roiskimassa siveltimellä vettä seurakuntalaistensa päälle. Siten kuva on otettu luostarin johtajasta sivellintä heiluttamassa ja vastakuva nöyrän karitsan kastuvasta naamasta. Leikkaamalla aikaa on saatu tiivistettyä ja luotu kuva hyvinkin vauhdikkaasta tapahtumasta, jossa isä-Vasili siunaa seurakuntalaisiaan liukuhihnalta.

Kuva-vastakuvan erityistapauksella, katseensuuntaleikkauksella on elokuvassa tärkeä tehtävä. Sitä käytetään varsinkin päähenkilön tuntemusten

tulkkina. Varsinkin kirkkosalia katsoja tarkastelee Tanjuskan silmin. Käytännössä tämä tarkoittaa esimerkiksi sellaista toteutusta, jossa ensimmäisessä kuvassa näytetään Tanjuska nostamassa katsettaan kohti luostarin kattoa, seuraavassa näkyy fresko, jossa Jeesus on kumartunut maassa makaavan neidon ylle, ja seuraavassa kuvassa taas palataan Tanjuskan kattoa kohti kääntyneisiin kasvoihin, jotka hän sitten laskee alas.

Dokumentti kunnioittaa myös muita elokuvallisia konventioita. Suojaviivaa ei rikota ja huomiopiste pysyy peräkkäisissä kuvissa kohdallaan. Liikkeestä liikkeeseen -leikkauksessa kamera liikkuu samalla nopeudella tai sitten vaihto tapahtuu ristikuvan avulla. Myös kuvasommittelussa- ja rajauksessa toteutetaan hyvin perinteistä elokuvailmaisua. Siten leikkaustapa dokumentissa on vahvasti klassiseen leikkausperinteeseen pohjautuva.

Elokvassa on kuitenkin myös kohtauksia, joissa tästä poiketaan. Isän uhatessa Tanjuskaa remmillä, isä-Vasilin viimeisessä saarnassa ja perheen kohdatessa rikotaan konventionaalisia leikkaussääntöjä, ja näin leikkauskohdat tulevat huomattaviksi. Tämä tarkoittaa lähinnä juuri suojaviivan rikkomista, epämääräisistä rajausta, huomiopisteen heittäilyä, ja liikeleikkauksen puutetta. Syynä leikkauksen "epäonnistumiseen" on epäilemättä ollut kuvaustilanteiden spontaanisuus, mutta rosoisuutta käytetään myös tehokeinona, tyylillisenä seikkana, joka luo uskottavuutta.

Kohtaukset toimivatkin eräänlaisina cinéma vérité -jaksoina hyvinkin fiktioelokuvaa muistuttavien jaksojen välissä. Hyppyleikkausten tai epämääräisten kameranliikkeiden tehtävänä ei kuitenkaan vaikuta olevan katsojan vieraannuttaminen tai elokuvallisesta muodosta tietoiseksi tekeminen, kielen kritiikki, vaan juuri vahvistaa katsojan tietoisuutta elokuvan dokumentinomaisuudesta. Erottautuminen fiktioelokuvasta näkyy

näissä kohtauksissa myös siinä, että vahvoja, "luonnottomia" tehosteita, kuten musiikkia ei käytetä lainkaan.

Kaiken kaikkiaan tehosteilla on kuitenkin elokuvassa merkittävä rooli. Esimerkiksi mielisairaalakohtauksessa psykoottista tunnelmaa on tehostettu kaiutetuilla äänillä, kuten hysteerisellä hihityksellä, "hullun naurulla", jonkinlaisella ulvonnalla, sekä mekaanisella hälyllä. Ampumaratakohtauksessa tehosteääninä on käytetty lukon napsahdusta, etäänntyviä lasten ääniä, aavemaista huminaa, onttoja kumahduksia, soittorasian ääntä sekä kirkaisuja.

Yleisesti ääniä käytetään luomaan jatkuvuutta otosten ja kohtausten välillä sekä luodaan tunnelmaa. Esimerkiksi kirkonkellojen ääni luo yhteyttä Tanjuskan ja isän huoneelle ja kirkkosalille tilana, mutta luo myös järjellisen syyn isän ja Tanjuskan pukeutumiseen; hehän ovat taas lähdössä jumalanpalvelukseen. Symbolisesti toistuva kellojen soitto myös viestittää tapahtuvasta muutoksesta, äidin tulosta, kello ikäänkuin kutsuu tätä luokseen. Asiayhteydestä enemmän irrallaan on toistuvasti käytetty voimakas rekan jyrinä, joka luo tunnelmaa rappiosta ja odotuksia uhasta.

Musiikkina elokuvassa käytetään Henry Purcellin ja Matti ja Pirjo Bergströmin musiikkia. Alku- ja loppumusiikkina toimiva uhkaava, kohtalokas keskiaikaista kirkkolaulua muistuttava kappale johdattaa tehokkaasti elokuvan tunnelmaan. Se enteilee ahdistusta, uskonnollisuutta ja paluuta menneeseen. Naisen ja miehen vuorottelevat lauluosuudet yhdistyvät toisaalta Tanjuskan ja isä-Vasilin, toisaalta äidin ja isän kamppailuun.

Musiikki vaihtelee pehmeän ja voimakkaan teeman, rauhan ja tuskan, välillä, nousten kohtalokkaaksi crescendoksi, joka ennakoi tulevaa yhteenottoa. Samaa tunnussäveltä käytetään myös erottamaan jaksoja

toisistaan. Lopussa musiikkiin yhdistyy Tanjuskan muurin potkimisen aiheuttama rummutus, joka kohoaa mahtavaksi patarummun paukkeeksi ennen häipymistään lopputekstien alle. Elokuvan musiikkia ja alkutekstejä voikin verrata oopperan alkusoittoon, tunnussävelen teemat toistuvat itse elokuvassa.

4.7. Tanjuskan suhde dokumenttielokuvan lajityyppeihin

"Työn edetessä suhteeni Tanjuskan kohtaloon muuttui. Nyt pidän häntä uhrina, joka on ottanut koko perheen sisäiset traumat harteilleen. En kuitenkaan halua toimia elokuvassani tuomarina vaan havainnoitsijana."

Pirjo Honkasalo 1993

Luennoiva / griersonilainen dokumentti

Honkasalo ei siis halunnut toimia tuomarina, hän havainnoi. Tuomarin asemasta kieltäytyminen erottaa hänet luennoivan dokumentin tekijästä. Griersonilaisen dokumentin tekijä olisi hänen asemassaan todennäköisesti selittänyt katsojalle, kuka toimii oikein ja kuka väärin. Honkasalo ei tätä tee ja käyttää kertojan ääntä muutenkin niukasti verrattuna luennoivaan dokumenttiin. Katsojan omalle tulkinnalle jää tilaa.

Yhteistä griersonilaiselle elokuvalla sen sijaan on päähenkilön uhrin asemaan asettaminen. Lisäksi siitä löytyy sama kronologia ja rakenteen selkeys, joka on ominaista myös griersonilaiselle elokuvalla.

Havainnoiva / direct cinema –dokumentti

Jo Honkasalon oma huomautus itsestään havainnoijana johdattaa pitämään hänen elokuvaansa juuri havainnoivaan lajityyppiin kuuluvana. Tämä lieneekin oikea tulkinta. Honkasalon dokumentissa kamera on monelta osin syrjäyttänyt kommentaattorin paikan kertojana. Suurimman osan ajasta kamera tallentaa ja kuvattavat toimivat näennäisen tietämättöminä sen olemassaolosta.

Puhdasta direct cinemaa elokuva ei kuitenkaan missään tapauksessa ole. Siinä käytetään kertojaa - vaikkakin vähän - materiaalia on leikattu hyvinkin tehokkaasti ja siihen on "lisätty" erilaisia tehosteita. "Tyhjiä hetkiä" ei ole elokuvaan jätetty vaan aikaa on tiivistetty ja toimintaa sitä kautta dramatisoitu varsin tehokkaasti. Katsoja ei muodosta käsityksiään vain oman havaintojensa pohjalta vaan häntä ohjataan Honkasalon kommenttien ja haastattelujen avulla. Honkasalo ei kuitenkaan selitä elokuvaa "tyhjiin". Katsojan tulkinnalle jätetään tilaa, ja katsojien mielipiteet esimerkiksi isän syyllisyydestä saattavat vaihdella paljonkin. Elokuvan televisiossa esittämisen aikaan jotkut tv-kriitikot arvelivat tapaukseen liittyvän kenties inestiiä, vaikka siihen ei millään tavoin suoraan elokuvassa viitatakaan.

Havainnoivan dokumentin totuuskäsitystä ajatellen Honkasalon kommentti onkin mielenkiintoisen paradoksaalinen. Toisaalta hän katsoo havainnoinnin olevan objektiivista, ei "tuomaroimista", mutta toisaalta katsoo, ettei hänen näkemyksensä perheen traumaista ehkä tullut elokuvassa esille tai että niitä olisi voinut toisen lajityypin keinoin painottaa enemmän.

Direct cineman "epäesteettisyyttä" dokumentista löytyy vähän, mutta selvästi. Aikaisemmin mainitut käsivarakamera-ajot, epäkonventionaaliset leikkaukset ja rajaukset sekä erään kohtauksen piilokameraefekti kuuluvat

ilman muuta tämän perinteen kuvalliseen ilmaisuun. Toisaalta havainnoivan lajityypinkin dokumentaristit joutuivat todellisuusvaikutelman nimissä hyödyntämään Hollywood-elokuvan kuvaus- ja leikkauskonventioita. Näin on tehnyt Honkasalokin.

Vuorovaikutteinen / cinéma vérité -dokumentti

Honkasalo ei missään tapauksessa ole "kärpäsenä sopassa" vaan on päinvastoin häivyttänyt itsensä aina katonrajaan asti. Tekijä ei dokumentissa provosoi haastateltaviaan - ainakaan näkyvästi - edes hänen kysymyksiään ei kuulu kertaakaan. Kuvattavat eivät vaikuta olevan tietoisia tekijän läsnäolosta, saati että arvioisivat itse sanomisiaan tai dokumentoinnin prosessia. Isän "siinä saatana puhuu taas työssä" -tyyppiset lausahduksetkin hän tuntuu suuntaavan enemmän itselleen kuin dokumentintekijälle.

Joitain vuorovaikutteiseen lajityyppiin liittyviä ominaisuuksia elokuvasta kuitenkin löytyy. Tanjuskan tuijotus ja äidin hätäiset vilkaisut kameraan tuovat sen hetkittäin läsnäolevaksi, samoin kuin rautatieaseman partamiehen "tunkeilu" kohti linssiä. Ehdottoman tärkeä on Tanjuskan viimeinen puheenvuoro, jossa hän esittää sanansa kameralle (tai kameran takana oleville ihmisille). Siinä kameran voi katsoa toimivan provosoijana tai ainakin osanottajana tapahtumaan, ja koko elokuva loppuukin siis hyvin cinéma vérité -tyyppiseen kohtaukseen. Kohtauksen teho perustuu siihen, että se on dokumentissa niin poikkeuksellinen ja siten yllättävä. Jos olisimme nähneet Tanjuskan aikaisemmin puhevan kameralle, kohtauksen vaikutus olisi ollut huomattavasti vähäisempi. Myös harvat dokumentissa esiintyvät hyppyleikkaukset kuuluvat vuorovaikutteisen dokumentin ilmaisukieleen.

Äänen ja kuvan eriävää sanomaa dokumentissa on käytetty ainakin yhdessä kohtauksessa. Kuvitus rauhallisesta Tanjuskasta kirkkosalissa ikonia

kumartamassa, kun isän ääni alla kertoo tytön riehumisesta ja ikonin puremisesta, ristiriitaistaa sanotun merkityksen tai ainakin kyseenalaistaa isän rehellisyyden. Toisaalta se myös saa isän tuntumaan kohtuuttoman ankaralta, vaikka näyttääkin Tanjuskan kenties oppineen jotakin alttarikäyttäytymisestä.

Haastatteludokumentti

Elokuva toki käyttää haastattelumateriaalia, mutta haastatteludokumentti se ei tietenkään ole. Tekijän suhde haastateltavaan on kuitenkin juuri tämän lajityypin kaltainen. Tekijä on etäännyttänyt itsensä ja antaa haastateltavan puhua monologiaan häiritsemättä. Honkasalon dokumentissa haastatteluja ei ole kovin monessa kohtaa, mutta sekä äidin että isän haastattelujaksot ovat varsin pitkiä. Perheen historia, selitys siitä, mikä on johtanut tähän tilanteeseen, tulee ilmi juuri haastattelujen kautta. Isän ja äidin tarjoamat selitykset eivät ole ristiriidassa keskenään vaan pikemminkin tukevat toisiaan. Vastakkaisia mielipiteitä ei esiinny, joskin mielisairaalan lääkäri pyrkii tarjoamaan Tanjuskan tilaan lääketieteellisen selityksen, kun taas isä ja äiti uskovat perkeleiden majoittuneen tyttöön.

Itseenheijastava dokumentti

Itseenheijastavan dokumentin radikaaliin todellisuuden esittämisen kyseenalaistamiseen dokumentti ei kykene. Vaikka katsoja asetetaankin monien kysymysten eteen, kuten nykyaikaisen lääkehoidon mahdollisuudet suhteessa "keskiaikaiseen" taikauskoon tai "pimeiden voimien" olemassaolo suhteessa psyyken järkkymisen rationaaliin selityksiin, ei elokuva kuitenkaan pyri kyseenalaistamaan esitetyn totuudellisuutta. Vaikka Honkasalo esittäytyikin dokumentin tekijäksi, tapahtumien (subjektiiviseksi) seuraajaksi, hänen havaintonsa kuitenkin esitetään totena, ongelmattomana tapana kuvata todellisuutta.

Materiaalin väistämätöntä muokkaamista ei tuoda esille eikä tekijä millään tavoin selvitä, mitä jäi kuvaamatta ja miksi, miten kuvaolosuhteet vaikuttivat materiaaliin jne. Silti luostarin asukkaiden asennoituminen vaikutti varmuudella kuvattuun materiaaliin. Honkasalo (Iltalehti 23.3.1993) kertoo:

" He sanoivat, että joudut helvettiin, jos sinulla on ensimmäinenkin taka-ajatus. Voi kauan aikaa voittaa ihmisten luottamus puolelleen. Tuossa kolkossa yhteisössä jotkut pitivät kameraakin riivaajana."

Myös kuva- ja äänimateriaali on Honkasalon dokumentissa varsin perinteistä, lähinnä havainnoivaan dokumenttiin kuuluvaa. Subjektiivista kameraa käytetään tosin paljon, ja ampumaratakohtausta voidaan pitää jopa lavastettuna. Dokumentti ei kuitenkaan tuo näiden keinotekoista luonnetta esiin vaan päinvastoin niitä käsitellään kuten autenttista materiaalia tai ainakin kohdellaan luonnollisena osana kertomusta. Perinteinen kuvakerronta konventioineen ei vieraannuta katsojaa vaan pitää hänet "passiivisena" tapahtumien seuraajana. Elokuva pyrkii säilyttämään todellisuusilluusionsa. Erotuksena jo mainitut kohtaukset, jossa kameran läsnäolo tulee tiettäväksi. Myös Honkasalon hahmoa voi pitää varsin neutraalina minä-muotoisena kertojana. Parodiaa, satiiria tai ironiaa siitä ei löydy.

Performatiivinen dokumentti

Eikö elokuvaa olisi sitten luonnollista pitää subjektiivisena dokumenttina? Siinähan tekijä minä-muodossa tarjoaa havaintojaan katsojalle. Mielestäni ei. Vaikka Honkasalo selvästi ilmaiseekin olevansa tekijä, ei elokuva kerro niinkään hänestä kuin Tanjuskasta, isä-Vasilista ja perheestä. Honkasalo ei paljasta itsestään juuri mitään, hän ei erittele tuntemuksiaan, ei kerro miten tapahtumat häneen vaikuttavat. Hänen kertojanhahmonsakaan pysyy puolueettomana tarkkailijana. Tanjuska ja 7 perkelettä kertoo tietysti myös tekijästään - niin kuin mikä tahansa taideteos - mutta se tekee sen

epäsuorasti, ei elokuvan tapahtumisen kautta. Päähenkilö ei ole Honkasalo vaan Tanjuska.

Myös elokuvan tyyli, kuten sanottua, on varsin perinteinen. Siitä ei löydy sellaista irrottautumista valtavirran kerrontaperinteestä, mikä on tyypillistä performatiivisille dokumenteille. Esimerkiksi rakenne on vahvasti klassisen kerronnan mallin mukainen kronologinen juonikertomus, ei miellelyhtymien varassa polveileva kollaasi.

Tottakai luostari ja elokuvan siitä esittämä todellisuus voidaan nähdä myös Honkasalon "mielenmaisemana", ja aivan varmasti elokuva on hänen näkemyksensä tapahtumista, mutta se on sitä vain samalla tavoin kuin *Nanook of the North* on Flahertyn näkemys eskimoiden elämästä. Kumpikin kertoo tekijästään, mutta implisiitisesti, ei eksplisiitisesti.

5. Lopuksi

5.1. Dokumentintekijän strategiset valinnat

Tanjuska ja 7 perkelettä tuntuu siis varsin vahvasti edustavan havainnoivaa lajityyppiä. Se on kuitenkin niin rakenteeltaan kuin kuvakerronnaltaankin vahvasti dramatisoitu lajityyppinsä edustaja ja siitä löytyy paljon yhtäläisyyksiä myös muihin lajityyppihin. Mielenkiintoista on, miten katsoja pystyy sisäistämään monta eri kerrontatapaa samassa elokuvassa. Hän pystyy häiriintymättä seuraamaan havainnoivaa jaksoa, jossa todellisuusilluusio on vahva ja kamera näkymättömissä, mutta sujuvasti vaihtamaan itseäänheijastavan dokumentin elokuvallista muotoa kyseenalaistavaan tai performatiivisen dokumentin runolliseen ilmaisuun. Kuvattavat voivat olla suurimman osan aikaa elokuvassa kuin kameraa ei olisikaan, mutta lopussa ottaa siihen kontaktin. Ja katsojasta tämä on luonnollista.

Kysymys ei olekaan siitä mikä on oikea tapa tehdä dokumenttielokuva. Nicholsin jaottelut voidaan nähdä tekemisen tapoina, jotka ovat kehittäneet omat ilmaisukeinonsa. Noiden ilmaisukeinot taas luovat strategioita, joista dokumentintekijän on valittava elokuvaa tehtäessä (käsikirjoitettaessa, kuvatessa ja leikatessa). Jokainen kohtaaminen voidaan tehdä monella tavoin, on tekijän varassa kuinka hän haluaa saada sen tallennettua ja esitettyä elokuvassaan. Tietyn perinteen käytölle on siten jokaisessa elokuvassa ja jopa jokaisessa kohtauksessa tarkoituksensa. Kysymys on paitsi siitä, miten tekijä uskoo saavansa kohtauksen tallennettua "aidosti", myös siitä miten saadaan katsoja vakuuttuneeksi kuvaustavan "rehellisyydestä".

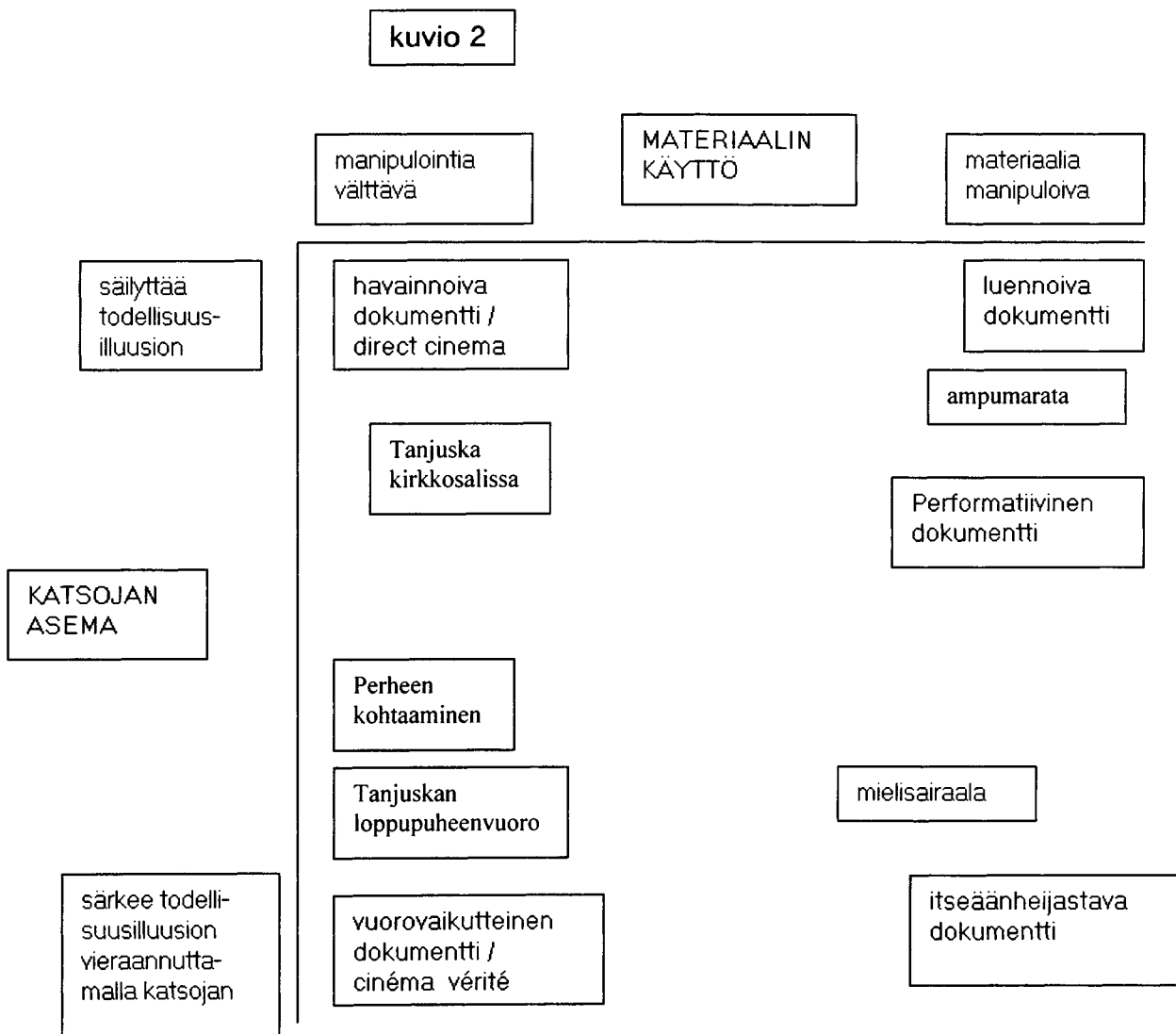
Perinteet, jotka ovat siis lähteneet todellisuuden "oikein" tallentamisen ongelmasta, ovat myös tapoja ohjata katsojan näkemystä elokuvan totuudellisuudesta, siitä millä tavoin tekijä on todellisuutta tallentanut. Katsoja ymmärtää - vähintäänkin alitajuisesti - cinéma véritén olevan erilainen tapa kuvata todellisuutta kuin paljon leikkauksia vaativa Hollywood-tyyli.

Strategian valintaan vaikuttavat ainakin seuraavat tekijät.

- 1) Tekijän todellisuuskäsitys (eli tekijän mahdollinen halu pyrkiä kuvaamaan todellisuutta mahdollisimman aidosti)
- 2) Tekijän katsojaan asettamat oletukset (eli tekijän halu vaikuttaa tietyllä tyylilajilla katsojaan, esimerkiksi lisätä dokumentin uskottavuutta erottamalla selkeästi fiktiosta)
- 3) Kuvausolosuhteet ja niiden tarjoamat mahdollisuudet
- 4) Dramaturgiset ja esteettiset vaatimukset (jotka koskevat niin koko elokuvaa, kun yksittäistä kohtausta suhteessa elokuvaan kokonaisuutena. Vaatimukset saattavat tulla myös esimerkiksi tuotantoyhtiöltä ja olla jopa ristiriidassa tekijän todellisuuskäsityksen kanssa)
- 5) Vallitseva lajityyppi, "oikea tapa tehdä".

Kuvaus,- leikkaus,- ja kerrontastrategiat

Seuraavassa kaaviossa (kuvio 2) dokumentin lajityypit on sijoitettu kaavioon katsojan aseman ja materiaalin käsittelytavan mukaan. Siihen on sijoitettu myös Tanjuska ja 7 perkelettä - dokumentin kohtauksia, sen mukaan minkä lajityypin ilmaisukeinoja ne lähinnä käyttävät.



Dokumentintekijän valinnat, strategiat, alkavat siis elokuvan suunnittelusta ja alustavasta käsikirjoituksesta, jatkuvat kuvausvaiheessa ja päättyvät elokuvan leikkaamiseen valmiiksi

tuotteeksi. Strategiat on pääpiirteissään esitelty seuraavissa kaavioissa (kuviot 3, 4 ja 5). Kaaviossa esitellään tekijän kuvaus-, leikkaus-, ja kerronnalliset strategiat, selvitetään miten ne elokuvassa ilmenevät ja havainnollistetaan niiden tehtävää ja vaikutusta. Lisäksi katsotaan mitä dokumenttielokuvan lajityyppejä ne lähinnä edustavat ja annetaan esimerkkikohtaus Tanjuska ja 7 perkelettä -dokumentista.

kuvio 3

Kuvausstrategia

		ilmenemistapa	tehtävä / vaikutukset	perinne	esimerkki
Katsojan tietoisuus kamerasta	"läsnäoleva kamera"	kuvattavan kontakti kameraan, tekijän kysymykset, kuvaus- ja äänitys -"virheet" jne.	korostaa kuvattun autenttisuutta kiinnittää huomion muotoon	vuorovaikutteinen / cinema vérité itseäänheijastava (cinema vérité)	äidin hätäiset vilkaisut kameraan partaisen miehen kamerakontakti
	"kätkeyty kamera"	henkilö-ohjaus, konventionaaliset kuvakulmat ja kuvakoot, tekijöiden pitäminen pois kuvista	Pitää yllä todellisuussilluusiota, suuntaa huomion elokuvan maailmaan	luennoiva, havainnoiva, performatiivinen	Kuvaustapa yleensä
esteettiset valinnat	korostettu dokumentarisuus	käsivarakuvaus, epäkonventionaalinen rajaus, heikko valaistus, kuvaus"virheet"	korostaa kohtauksen autenttisuutta, lisää katsojan uskoa tapahtumien aitouteen	havainnoiva / direct cinema vuorovaikutteinen cinema vérité	käsivara-ajo mielisairaalaissa ja perheen kohdatessa
	korostettu "elokuvallisuus"	järjestetyt kuvausolosuhteet, henkilöohjaus, harkitut kameranliikkeet, suotimet, erikoislinsit	esteettinen kunnianhimo, pitkälle viety tyyllittely korostaa keinotekoisuutta	luennoiva, useimminten myös: performatiivinen, itseäänheijastava	kirkkosali, Natashan kotimatka, junamatka

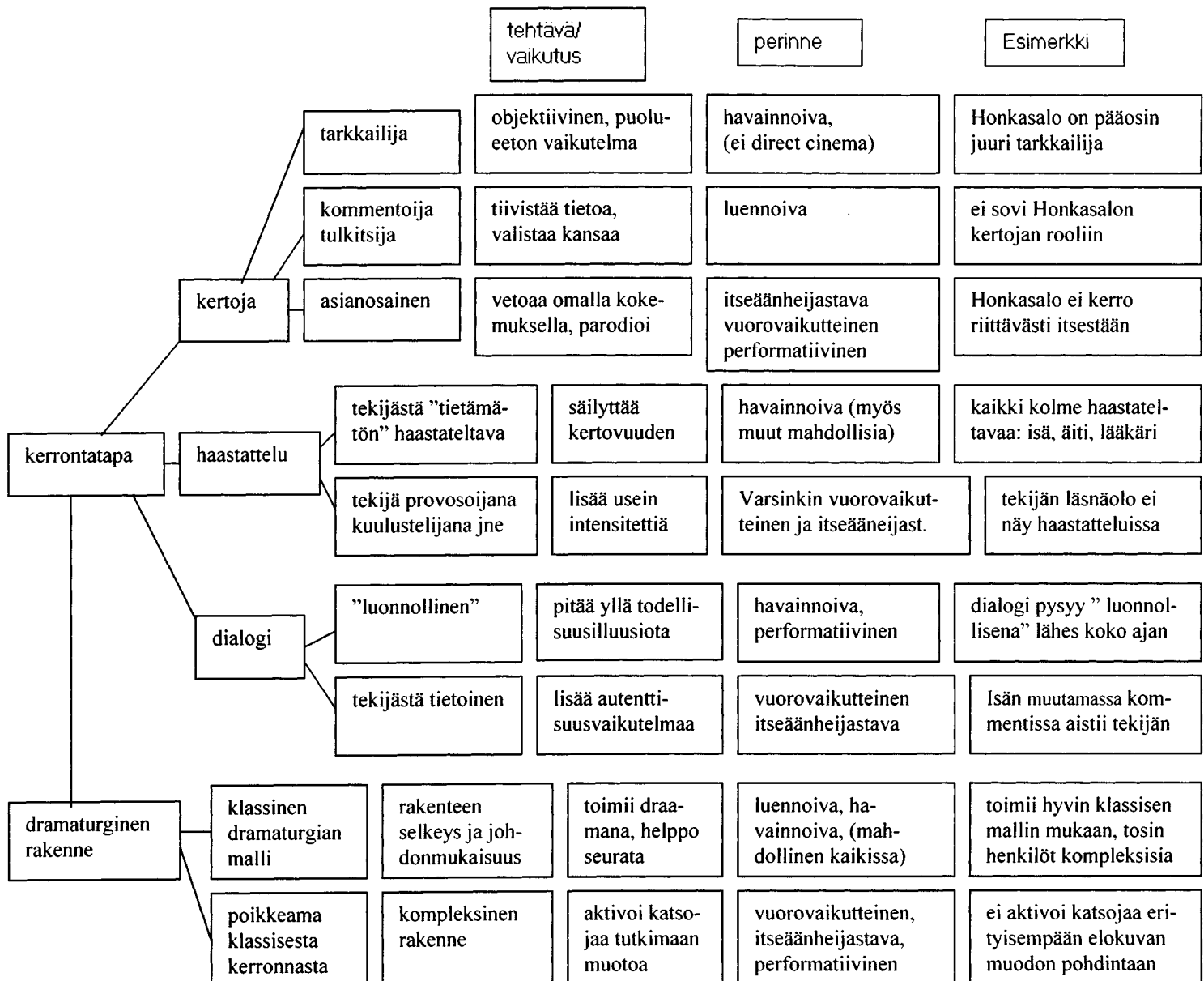
kuvio 4

Leikkausstrategia

		ilmenemistapa	tarkoitus / vaikutus	perinne	esimerkki
materiaalin käsittely	tehosteiden välttäminen	”luonnollinen” ääni, ilmaisun vähäeleisyys, ”epäfiktioisuus”	pyrkimys rehellisyyteen, arkielämän estetiikka, manipuloi-	havainnoiva / direct cinema, vuorovaikutteinen cinema vérité	isä uhkailee Tansukaa remmillä, perheen kohtaaminen
	tehosteiden runsas käyttö	musiikin hyödyntäminen, kuvamani-pulaatio, tehokas	pyrkimys voimakkaaseen ilmaisuun materiaalin keinotekoisuuden korostus	luennoiva performatiivinen itseäänheijastava	ampumarata, mielisairaala keinotekoisuutta ei tuoda esiin
leikkauksen huomaamattomuus	jatkuvuuden rikkominen	hyppyleikkaus (liian pieni kuvakoon muutos, liikkestä leikkaus jne.)	katsojan vieraannuttaminen autenttisuus	itseäänheijastava cinema vérité	ei löydy viimeinen jumalanpalvelus
	jatkuvuuteen pyrkiminen	liikeleikkaus, äänen jatkuvuus, huomiopisteen ja suojavii-van huomiominen	todellisuus-illusion säilyttäminen, sujuva kerronta	luennoiva havainnoiva performatiivinen	isä-Vasilin seremoniat, Natashan kotimatka, metsä

kuvio 5

Kerronstrategia



5.2. Päätössanat

"Vaadimme objektiivisuutta oikeudenkäynnin todisteissa? Ei, ainoa vaatimus on, että jokainen todistuskappale, olipa se kuinka subjektiivinen tahansa, on niin todenmukainen ja rehellinen esitys todistajan näkemyksistä kuin vain vala raamatulla voi olla."

Joris Ivens

"Jollei dokumenttielokuvassa voi olla subjektiivisuutta sen enempää kuin yhtä ainoaa totuuttakaan, niin mitä meillä on jäljellä? Sama kuin fiktioelokuvien tekijöillä on: oma henkilökohtainen näkemyksemme aiheesta."

John Webster

Dokumentti on siis tekijän näkemys todellisuudesta, siinä tulee esiin hänen totuutensa. Muun väittäminen on valehtelua. Yhtä mahdotonta kuin todellisuuden tallentaminen sellaisenaan, on löytää asioista vain yksi totuus. Kuinka suuri määrä faktoja tarvitaan totuuden löytämiseen? Yksi mielipide, kaksi, viisi vai kaikki mahdolliset? Dokumentintekijän tehtävä on kuvata yleistä yksityisen, makrokosmosta mikrokosmoksen kautta, ja tässä onnistuakseen hänen on pystyttävä valintoihin.

Näin on tietysti aina ollutkin. Tekotavasta riippumatta totuus on aina ollut tekijän totuutta, elokuva hänen todellisuuttaan. Koskaan hän ei ole voinut vastuutaan väistää, vierittää sitä teknisen välineistön tai vastaanottajan niskaan. Tekijän on seistävä totuutensa takana.

Performatiivisen dokumentin lajityypissä näemmekin ympyrän sulkeutuvan. Totuus on palannut tekijän hallintaan eikä sitä edes yritetä kyseenalaistaa. Tekemisen muoto ei ole sama kuin luennoivan dokumentin, mutta tekijää todellisuuden tulkkina kunnioitetaan. Enää ei uskotakaan hänen pystyvän kertomaan asioista kuin oman totuutensa, mutta omasta todellisuudestaan juuri hän osaa sanoa parhaiten.

Entä tulevaisuudessa? Mikä lajityypeistä nousee vallitsevaksi, mikä on tuleva tapa tehdä dokumenttielokuvaa? Tuleeko se olemaan elokuvan muotoa tutkivaa, ristiriitaisia merkityksiä tarjoavaa itseäänheijastavaa dokumenttia, subjektiivista tajunnanvirtaa tarjoavaa performatiivista dokumenttia vai kenties jotakin uutta, jota kukaan ei pysty tällä hetkellä edes hahmottamaan. Vai pyörähtääkö pyörä taaksepäin? Palaako postmodernismiin kyllästyneen ihmisen usko tekijään yleispätevänä kertojana, suurten kertomusten jatkajana, puolijumalana?

Itse uskon tulevaisuuden dokumenttielokuvan perustuvan pääosin samalle, lähinnä havainnoivalle lajityypille kuin nytkin. Sekaan nousee varmasti entistä enemmän subjektiivisia, tekijän maailmasta kertovia ja itseäänheijastavia, ristiriitaisia totuuksia tarjoavia dokumentteja. Puhtaan direct cineman uskon jo kuopatun ja luennoivaa dokumenttia tulemme toivottavasti näkemään vain uutisten ja ajankohtaisohjelmien keinona jäsentää todellisuutta.

Lajityypit näkyvät kuitenkin myös yksittäisissä elokuvissa. Tekijän on pystyttävä valitsemaan tapahtumien tallentamistapa, ei vain koko elokuvassa vaan jokaisen kohtauksen kohdalla erikseen. Hänen on oltava tietoinen siitä vaikutuksesta, minkä esimerkiksi päähenkilön vetoava esiintyminen suoraan kameralle sijoitettuna elokuvan loppuun aiheuttaa. Hänen on pysyttävä vaihtamaan ilmaisutapaa direct cinemasta cinéma véritéen,

haastatteludokumentista subjektiiviseen, runollisesta estetiikasta realistiseen, milloin elokuva sitä vaatii. Hänen on Eisensteinia mukaillen saatava ideale muoto tai Ivensia tapaillen päästävä visuaalisen leikkauksen tasosta emotionaaliseen. Strategioiden tiedostaminen ja mekaaninen käyttö ei kuitenkaan vielä puhalla elämää yhteenkään dokumenttielokuvaan. ”Äänen” antaminen ja ”hengen” esiinmanaaminen jää edelleen persoonallisten ja tyylijuisten tekijöiden vastuulle.

Uskon ja toivon dokumenttielokuvan myös säilyttävän taistelevan luonteensa. Sen tehtävä on edelleen näyttää maailmasta enemmän kuin mihin pelkät fiktioelokuvat tai uutiset pystyvät. Sen on pyrittävä yhteiskunnallisiin muutoksiin ja epäkohtien paljastamiseen. Tämä voi tapahtua postmodernin itseironisesti ja leikillisesti, mutta pelkkään viittaukselliseen fragmentaarisuuteen tai syvydettömään merkityksettömyyteen en toivo dokumenttielokuvan ajautuvan.

Tuohon työhön dokumentin tekijät ja tutkijat tarvitsevat tunnetta ja tietoa. Uskoa omaan totuuteen ja muutoksen mahdollisuuteen kertomalla jotain olennaista todellisuudesta. Tietoa dokumentin perinteestä, ilmaisukeinoista ja strategioista. Tuota tietoa hän tarvitsee pystyäkseen käyttämään hyväksi ne mahdollisuudet, jotka vain dokumenttielokuva eri muotoineen tarjoaa.

Toivon tämän tutkimuksen auttavan tuossa työssä.

Lähteet

Ahroos, Arvo 1982: Valokuva, dokumentaarisuuden perusta. Valokuva 9 / 1982, s. 10-15. Helsinki.

Alitalo, Tuike 1995: Tyttöjen sukupolvi: uusi suomalainen dokumentti puhuu siitä mistä ennen vaiettiin. Teoksessa Kati Sinisalo (toim.), Elävän kuvan vuosikirja 1995, s. 50-61. Valtion painatuskeskus, Helsinki.

Armes, Roy 1978: A Critical History of British Cinema. Secker & Warburg, London.

Ellis, John 1992: Visible Fictions. Uudistettu painos. Routledge, London.

Bagh, Peter von 1981: Joris Ivens. Valtion painatuskeskus, Helsinki.

Bazin, André 1990: Elokuvan lajit. Love Kirjat, Helsinki.

Branigan, Edward 1996: Narrative Comprehension and Film. Routledge, London, New York.

Carroll, Raymond 1985: Television Documentery. Teoksessa Brian Rose (toim.) TV Genres. Greenwood press, USA.

Eisenstein, Sergei 1978: Elokuvan muoto. Love Kustannus Oy, Helsinki.

Godard, Jean-Luc 1984: Elokuva Godardin mukaan. Love Kirjat, Helsinki.

Hietala, Veijo 1992: Kulttuuri vaihtoi viihteelle. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki.

Hietala, Veijo 1993: Kuvien todellisuus: Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki.

- Hietala, Veijo 1994:** Tunteesta teesiin: Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki.
- Huhtamo, Erkki 1985:** Kohti dokumenttielokuvan semiotiikkaa. Synteesi. Taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti 1-2, s. 33-45. Jyväskylä.
- Issari Ali - Paul, Doris 1979:** What is Cinéma Vérité? The Scarecrow Press, London.
- Ivens, Joris 1969:** The Camera and I. Seven Seas Publishers, Berlin.
- Jalander, Ywe 1991:** Opetusmonisteita elokuvadramaturgiasta. Elokvataiteen laitos, Helsinki.
- Kaplan, E. Ann 1983:** Women and Film. Both sides of the camera. Methuen, New York, London.
- Kinisjärvi, Raimo 1989:** John Grierson ja dokumenttielokuvan estetiikka. Teoksessa Raimo Kinisjärvi (toim.), Elokvateorian historia, s.120-129. Like, Helsinki.
- Koski, K.J 1995:** Dokumenttielokuvasta ja vähän muusta. AVEK:N uutiset 1 /1995, s. 6-7. Helsinki.
- Kuhn, Annette 1978:** The Camera I – Observations on Documentary. Screen Vol 19, No 2, Summer 1978, 71-82.
- Lancioni, Judith 1996:** The Rhetoric of the Frame: Revisioning Archival Photographs. Western Journal Communication , 4 / 1996, s. 397-414.
- Leiser, Erwin 1967:** Om Documentärfilm. Nordtets, Stocholm

- Lesage, Julia 1986:** Political Aesthetics of the Feminists Documentary Film. Teoksessa Charlotte Brunsdon (toim.) Films for Women. British Film Institute. London.
- Lewing, Harry 1957:** Lyhytelokuva. Teoksessa Jouko Tyty (toim.) Elokuvan maailmat. Akateeminen filmikerho / Gummerus, Helsinki.
- Lowell, Alan - Hillier Jim 1972:** Studies In Documentary. Martin Secker & Warburg Limited / British Film Institute, London.
- Lucey, Paul 1996:** Story Sense. The McGraw-Hill Companies, Inc, USA.
- Madsen, Roy Paul 1973:** The Impact of Film. McMillan Publishing Co, USA.
- Malmberg, Tarmo 1981:** Johdatus elokuvan merkitysoppiin. Oulun elokuvakeskus ry, Oulu.
- Martin, Marcel 1971:** Elokuvan kieli. Otava, Helsinki.
- Metz, Christian 1974:** Film Language. A semiotics of the Cinema. The University of Chicago Press, Chicago.
- Miettunen, Helge 1969:** Johdatus elokuvan estetiikkaan. Uuden auran osakeyhtiön kirjapaino, Turku.
- Minh-ha, Trin T. 1993:** The totalizing Question of Meaning. Teoksessa Renov, Michael (toim.) Theorizing Documentary. Routledge, New York, London.
- Nichols, Bill 1981:** Ideology and the Image. Indiana University Press, Bloomington.
- Nichols, Bill 1988:** The Voice of Documentary. Teoksessa (Alan Rosenthal (toim.) New Challenges for Documentary. University of California Press, Berkeley, Los Angeles.

Nichols, Bill 1991: Representing Reality. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis.

Nichols 1994: Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture. Indiana University Press. Bloomington, Indianapolis.

Paget, Derek 1990: True Stories. Manchester University Press, Manchester.

Rabiger, Michael 1987: Directing the Documentary. Butterworth Publishers. USA.

Rose, Brian 1985: TV Genres. Greenwood Press, USA.

Rotha, Paul 1952: Documentary Film. Kolmas painos. The University Press Glasgow. Great Britain.

Suomen elokuvasäätiön vuosikertomus 1996 ja 1997.

Suomalainen tietosanakirja 1989. WSOY, Espoo.

Teinilä-Smid, Inari 1996: Dokumenttielokuvan vaiheista: todellisuutta etsimässä. Peili 4/ 96, s. 14-17. Elokuva- ja televisiokasvatuksen keskus, Helsinki.

Tudor, Andrew 1981: Kriittinen metodi: Tekijä ja lajityyppi. Teoksessa Jarkko Aarniala (toim.) Elokuvan lukukirja. Gaudeamus, Helsinki.

Valkola, Jarmo 1996: Montaasin visuaalinen hahmottaminen: näkymiä kuvallisen kulttuurin lähteille. Kulttuuritutkimus 2 / 1996, s. 28-40. Suomen Akatemia, Jyväskylä.

Varjola, Markku 1984: Elokuvan ilmaisukeinot. Teoksessa Jarkko Aarniala (toim.) Elokuvan lukukirja. Toinen, uudistettu laitos. Gaudeamus, Helsinki.

Vuortama, Timo: Journalistin ohjeet 1992 (toim.). Suomen sanomalehtimiesten liitto, Helsinki.

Waugh, Thomas 1985. Beyond vérité: Emile de Antonio and the New Documentary of the Seventies. Teoksessa Bill Nichols (toim.) Movies and Methods Volume II, s. 233-258. University of California Press, Berkeley, Los Angeles.

Webster, John 1996: Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Avek, Helsinki.

Winston, Brian 1988: The Tradition of Victim in Griersonian Documentary.

WSOY:n Iso tietosanakirja 1995. WSOY, Porvoo.

Wyver, John 1989: The Moving Image. An International History of Film, Television and Video. Basil Blackwell ltd, London.

Yodelman, Jeffrey 1988: Narration, Invention and History. Teoksessa Alan Rosenthal (toim.) New Challenges for Documentary. University California Press, Berkeley.