



KIRJA-ARVIO: FIKTIIVINEN TODELLISUUTEMME

Helke, Susanna 2006: Nanookin jälki: tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen rajalla. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja 65. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. 256 sivua.

Marjo Mäenpää

Olen aina katsonut Robert Flahertyn elokuvaa *Nanook, pakkasen poika* (1922) kiehtovana kuvauksena eskimoiden elämästä, nyt jo ehkä historiallisesta mutta autenttisesta kamppailusta luonnon ankaria olosuhteita vastaan. En koskaan ole voinut tunnustaa itselleni, että Flahertyn elokuva on dramatisoitu ja näytelty.

Taiteen tohtorin Susanna Helken *Nanookin jälki* on Taideteollisessa korkeakoulussa tarkastettu tekijälähtöinen väitöskirja, joka asettaa monimutkaisen kysymyksen: kuinka todellisuutta dokumentoidaan? Dokumentaristi Robert Flaherty teki fiktiivisiä dokumentteja: hän laittoi eskimot näyttämään. *Nanook* omalla tavallaan kuvasi eskimoiden elämää, vaikka juuri tätä Nanook-nimistä eskimoa ei oikeasti ollut olemassa. Sen sijaan on näyttelijä nimeltään Allakariallak, on kulisiksi rakennetut iglut ja valmiiksi tapettu hylje sekä taidokkaasti näytelty hylkeenpyyntikamppailu.

Susanna Helken väitöskirja herkistää katsomaan kaikkia dokumenttielokuvia todellisuuden heijastamisen näkökulmasta. Viime keväänä ilmestyi Jouko Aaltosen elokuva *Kenen joukoissa seisot* (2006). Sen äärellä on vaikea sanoa nopeasti, katsonko dokumenttia vai elokuvaa. 1970-luvun vasemmistolaiseen laululiikkeeseen osallistuneet kymmenien ohjelmaryhmien laulajat ja kitaransoittajat ovat nyt keski-ikäisiä virkamiehiä, opettajia, atk-suunnittelijoita, pankinjohtajia ja veikkausyhtiön osastopäälliköitä. Jouko Aaltonen on sekoittanut aikatasoja ja laittanut kypsyneet keski-ikäiset entiset radikaalit laulamaan vuonna 2005 vuoden 1975 vallankumouslauluja. Todellisuutta on dramatisoitu!

Jouko Aaltonen väitteli Taideteollisessa korkeakoulussa Helken lailla dokumenttielokuvan luonteesta syyskuussa 2006. Kahden elokuvataiteen laitoksella opiskelleen dokumenttielokuvan ohjaajan näkemykset risteävät ja täydentävät toisiaan. Helken väitöskirjaa ei voi oikeastaan käsitellä sivuamatta Aaltosen väitöstutkimusta.

Susanna Helken kirjaa voisi pitää dokumenttielokuvan historiana. Perspektiivi on siinä, miten käsitys todellisuudesta on kulloinkin näkynyt elokuvissa. Todel-

lisuuskäsitykset taas ovat ajankuvia eli kuvia kulloinkin vallitsevista filosofioista tai tietoteoreettisista ja esteettisistä virtauksista sekä tietysti yksilön, dokumentaristin, omasta todellisuuden käsityksestä. Helke listaa tyyliuuntia ja aikakausia sekä niiden mukana vallitsevia näkemyksiä siitä, mitä mahdollisuuksia on kuvata todellisuutta, joka on autenttista, ”puhdasta” tai tulkittua ja käsikirjoitettua.

FLAHERTYN AIKA JA TODELLISUUS

Susanna Helke aloittaa tutkimusmatkansa todellisuuden dokumentointiin Flahertyn omasta näkemyksestä kuinka todellisuuselokuva tehdään. Flaherty ei tehnyt eskimoiden elämästä ajalle tyyppillistä *travelogue*-elokuva. Näissä eksoottisissa ympäristöissä kuvatuissa matkakertomuksissa melodraamat yhdistettiin kansatieteellisiin havaintoihin. *Nanook* ei ole myöskään myöhempien ihanteiden mukainen *direct cinema*, jossa tapahtumia taltioidaan välittömästi tapahtumiin puuttumatta. *Nanook* on myyttinen tarina, kirjoittaa Helke (s. 30). Dokumenttia ovat tyyppilliset, toistuvat tapahtumat ja tavat. Se on dramatisoitu elokuva, jossa pääosaa esittävät oikeat ihmiset autenttisessa ympäristössä (s. 30).

Flaherty suunnitteli elokuvaansa tarkkaan, kehitti otokset, näytti raakamateriaalia päähenkilöille ja kuvasi tilanteita uudelleen. Metodina voisi kuvata sanalla *co-design*. Kuvauksen kohteet ja aiheet ovat itse mukana muokkaamassa lopullista tuotantoa. Helke siteeraa Flahertyä: ”Monissa *travelogue*-elokuvissa elokuvan tekijä katsoo kohteitaan alaspäin eikä ylöspäin. Hän on aina suuri mies New Yorkista tai Lontoosta. Mutta minä olin ollut riippuvainen näistä ihmisistä, olen asunut heidän luonaan yksin kuukausia, matkustanut ja elänyt heidän kanssaan. [...] Työni syntyi heidän kanssaan, en olisi voinut tehdä mitään ilman heitä. Lopulta kysymys on vain inhimillisestä kanssakäymisestä.” (s. 31.)

Vaikka kuvauksen kohteet oikeasti pääsivät vaikuttamaan ”dokumentin” sisältöön ja siihen kuvaan, joka heistä elokuvassa annettiin, Flaherty valmisti elokuvaansa etukäteen syntyneen tarinarungon pohjalta. Tarina etenee lähes kanonisen fiktiivisen tarinarakenteen mukaisesti: elämän rytmi sykkii kliimaksien ja lepotilojen mukaan.

Fiktiivisten elokuvien joukossa *Nanook* sai seuraajia muun muassa italialaisessa neorealismissa: tarinallisia elokuvia autenttisissa ympäristössä, kuten Roberto Rossellinin *Saksa vuonna nolla* tai Luchino Viscontin *Maa järisee* (s. 35). Helke osoittaa Flahertyn elokuvan avulla, kuinka dokumenttielokuvan kehitys on kiinteässä yhteydessä fiktiivisen elokuvan kehitykseen ja päinvastoin.

DOKUMENTAARI JA TODELLISUUDEN KRIISI

Susanna Helke kirjoittaa, kuinka 1990-luvulla kansainvälisillä festivaaleilla oli vihdoin havaittavissa dokumentaarisen elokuvailmaisun renessanssi. ”Syntyi uusia tyylilajeja ja varhaiset lähestymistavat uudistuivat.” (s. 82.) Ajatus kulttuurisesta merkityksenannosta

riippumattomasta todellisuudesta muuttui ongelmalliseksi. Todellisuus ymmärrettiin ideologisesti sitoutuneeksi ja määräytyneeksi. Noël Carrol (1996, 283) kirjoitti *postmodernista skeptisyydestä*, virtauksesta, joka kyseenalaisti dokumentaarisuuden perustan.

Todellisuuskäsitysten muutokset ja realismin kuvaamisen suuntaukset johdattavat elokuvan realismin kronikoitsijan André Bazinin kirjoituksiin. Bazinin näiviä realismia on – ehkä syystäkin – kritisoitu paljon. Helke kuitenkin nostaa esiin Bazinin realismikäsitelmän yhteyden fenomenologiaan: olennaista on havaitsevan subjektin aktiivinen tulkitsijan rooli. Bazinin näkemyksessä keskeistä on ajatus intentionaalista subjektista: realismi on estetiikkaa, joka rakennetaan taiteen keinoin. (s. 83.) Seymour Chatman on kuvannut taideteoksen todellisuuden monikerroksisuutta juuri intentionaalisen tekijän, kirjoittajan ja lukijan/katsojan termein. Taideteos – ja ehkä todellisuuskin – muodostuisi erilaisten subjektien, todellisten tai intentionaalisten, muodostamista todellisuuden (ja taiteen) eri tasoista (ks. Chatman 1990).

Susanna Helken näkemys fiktion ja dokumentin suhteesta kirkastuu lopulta toisiansa ruokkivaksi suhteeksi: toista ei voi erottaa toisesta. Hänen listallaan ovat näytellyt dokumentit, ohjaajan intentioin ohjatut dokumentit, sepitetyt dokumentit tai fiktiiviset dokumentit. Hänelle dokumentit voivat olla sekä dokumentaarisia että fiktiivisiä.

TOTTA VAI DOKUMENTTIA?

Mikä sitten on kuvan mahdollisuus esittää todellisuutta? Jouko Aaltonen tarttuu dokumentin olemukseen jämerämmin kuin Helke. Avain todellisuuden kuvaamiseen tuntuu Aaltosella löytyvän tietoisuudesta: ”Kaikki elokuvat ovat dokumentteja, mutta kaikki elokuvat eivät ole dokumenttielokuvia. Elokuva on todellisuuden, sosiaalishistoriallisen maailman, valokuvauksellista jäljentämistä, sen ’dokumentoimista’. [...] Fiktiota onkin kuvattu dokumentiksi näyttelemisestä. Dokumenttielokuvilla on todellisempi viittauskohde kuin fiktiotelokuvilla. Dokumenttielokuvat pyrkivät kuvaamaan sosiaalishistoriallista maailmaa tietoisesti. Ja niitä myös katsotaan ’todellisuutena.’” (Aaltonen 2006, 33.) Todellisuus on siis katsojan ja tekijän intentio.

Kuten Flaherty, sekä Susanna Helke että Jouko Aaltonen asettavat kumpikin ympäristön dokumentin tekemisen lähtökohdaksi. Miljö on todellisuus, josta lähdetään liikkeelle. Ympäristö asettaa todellisuuden kuvauksen haasteet, kuten Aaltonen toteaa (2006, 121): ”[...] tavoitteena on selvittää myös ulkoiset olosuhteet, miten kuvaukset voidaan organisoida valitussa paikassa [...]”. Toiset dokumentaristit menevät kuvauspaikalle ilman ennakkotutkimuksia, haluavat autenttisen kokemuksen, samanlaisen kuin katsojalla ensi kertaa nähdessään materiaalia, toiset tutkivat kuvauspaikat ja hakevat tiettyjä ihmisiä niihin sopiviin miljöihin. Dokumentaristeina Susanna Helke ja Jouko Aaltonen etsivät huolella kuvattavia kuvittamaan todellisuutta, jonka haluavat kuvata (katso esimerkiksi Helken ja Virpi Suutarin *Synti* vuodelta 1996 ja Aaltosen *Kenen joukoissa seisot* vuodelta 2006). Mitä se kertoo heidän todellisuuskäsityksestään? Sen, että heillä on tietoinen käsitys sosiaalishistoriallisesta todellisuudesta.

Mikä oli Robert Flahertyn käsitys eskimoiden sosiaalhistoriallisesta todellisuudesta? Romanttinen *Nanook* on vieläkin – ainakin vähän, ainakin minulle – ainoa oikea kuva entisaikojen eskimoiden ankaran kauniista elämästä.

KIRJALLISUUS

AALTONEN, JOUKO 2006: *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja 70. Helsinki: Like, Taideteollinen korkeakoulu.

CARROLL, NOËL 1996: Nonfiction Film and Postmodern Skepticism. – Bordwell, David & Carroll, Noël (eds.), *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin studies in film. Madison: University of Wisconsin Press.

CHATMAN, SEYMOUR 1990: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

FM Marjo Mäenpää toimii mediatuotannon professorina ja dekaanina Taide-teollisen korkeakoulun Porin taiteen ja median osastolla.