

Susanna Helke

TARINA JA TODELLISUUS

Dokumentaarisuus ja radikaali realismi

Istun Albert Mayslesin studiolla Harlemissa. 1960-luvun *direct cineman* veteraanin silmät killittävät pikkupojan kurittomuutta. Hän nojautuu tuolissaan eteenpäin kuin aikoi kertoa salaisuuden. "Kuvasin kerran Godardin kanssa pienen elokuvan... kaikki oli täysin suunniteltua: miten hän ohjasi näyttelijät ja miten kaikki tapahtuisi. Mutta hän ei kertonut minulle mitään etukäteen. Kaikki tuli yllätyksenä. Minä näin kaiken vain kameran läpi. Hän halusi sen olevan kuin dokumentaaria."¹

Direct cinema Yhdysvalloissa, *cinéma vérité* Ranskassa ja näiden liikkeiden sisarmuodot muualla uudistivat dokumentaarisen elokuvan 1960-luvulla. Tekniset innovaatiot mahdollistivat sen, mistä jo neorealismien tekijä-teoreetikko Cesare Zavattini uneksi (Niney 2000, 131; Cook 1996, 424). Ensimmäisen kerran elokuvaa oli mahdollista tehdä välittömiä hetkiä havainnoiden.

Dokumentaarisien elokuvan vallankumous vaikutti myös fiktiiviseen elokuvaan. Havainnon elokuva, joka dokumentaarisen elokuvan perinteessä latistettiin vuosikymmeniksi objektiivisuusjulistuksilla, avasi fiktiivisen elokuvan tekijöille mahdollisuuden nähdä elokuvan kieli uudella tavalla. Sattuman, havainnon ja välittömän hetken karhentaman elokuvan ihanteet synnyttivät niin Euroopassa, Yhdysvalloissa kuin ympäri maailmaa elokuvan uusia aaltoja. John Cassavetesin elokuvien improvisoidussa hetkellisyydessä heijastui amerikkalaisen *direct cineman* välittömyys. Ranskalainen uusi aalto ammensi Jean Rouchin *cinéma véritén* refleksiivisyydestä.

Poettinen ja radikaali

Elokuvan kansainvälinen valtavirta on yhä päävoittoisesti studioelokuva. Elokuvia ei välttämättä kuvata fyysisesti studioissa, mutta tuotannon, markkinoinnin ja levityksen järjestelmä perustuu paitsi Hollywoodissa myös eurooppalaisissa tuotantoympäristöissä tunnistettaviin ja standardoituihin lajityyppeihin ja käsikirjoituskonsepteihin. Valtavirtaelokuva on ennen kaikkea kulttuuriteollisuutta. Theodor Adornon (1979, 127–128) mukaan oleellinen autonomisen taiteen ja kulttuuriteollisuuden välinen ero ei liity siihen, että kulttuuriteollisuus tarjoaa tuotteita markkinoille yrittäen varmistua niiden myynnistä, vaan siihen että se standardoi tuotteensa. Kaikessa pyritään ehdottomaan tunnistettavuuteen ja samuuteen. Standardituotteilla tähdätään standardivaikutukseen yleisössä. Tuotteen pitää toimia kaikissa olosuhteissa ja kaikilla kielillä. Kulttuuriteollisuus eroaa autonomisesta taiteesta Adornon (1991, passim.) mukaan siinä, ettei se jätä mitään katsojan tai kuulijan vapaan vastaanottokyvyn varaan. Vaikka jakoa "oikeaan" ja massatuotettuun taiteeseen voi pitää ongelmallisena, on teollisuudelle ja massamarkkinoinnille välttämätön standardointi tunnistettavissa valtavirtaelokuvassa.

Elokuvan historiassa valtavirta on myös haastettu. Yhtä elokuvan historiassa yhä uudelleen toistuvaa vastaelokuvan virtaa voisi kutsua radikaaliksi realismiksi. Elokuvan tekijät ovat yrittäneet irti standardielokuvan rajoituksista ja studioelokuvan järeästä tuotantokoneistosta ja pyrkinet halvempaan,

kevyempään ja ”dokumentaarisempaan” ilmaisuun. Tähtikulttiin, lavastettuihin studioympäristöihin, valmiisiin konsepteihin ja markkinavetoiseen tuotteistamiseen perustuva standardielokuva on haastettu teoksilla, joita ei ole tehty syiden ja seurausten selittävän ja helpottavan dramaturgian sapluunan mukaisesti. Elämä tapahtuu sattumalta ja ennalta-aavistamatta: jo Jean-Luc Godard puhui jumalallisesta sattumasta (ks. Cole 2006).

Läpi elokuvan historian on tehty elokuvia, jotka ovat *sekä* dokumentaarisia *että* fiktiivisiä.

Jo neorealismien varhaisvaiheessa väliittömästi sodan jälkeen tekijät käyttivät ei-ammattilaisia ja kuvasivat elokuvansa aidoilla historian näyttämöillä. Luchino Visconti käytti elokuvansa *Maa järisee* (*La Terra Trema*, 1948) näyttelijöinä tavallisia Aci Trezzan kalastajia. Roberto Rossellini kuvasi elokuvan *Saksa vuonna nolla* (*Germania Anno Zero*, 1947) liittoutuneiden jakamassa Berliinissä heti sodan jälkeen. Historian välitön hetki on elokuvassa kouriintuntuvasti läsnä. Sodan raunioittama kaupunki ei ole lavaste. Samanlaiset ihanteet ovat nousseet esiin vuosituhannen vaihteen kansainvälisessä elokuvassa. 1990–2000-lukujen iranilaiset ohjaajat ovat käyttäneet tavallisia ihmisiä näyttelijöinä ja yhdistäneet todellisuusaineeksi käsikirjoitettuun materiaaliin. Yhtä lailla kiinalaisen elokuvan niin kutsutun kuudennen sukupolven ohjaajat yhdistävät dokumentaarisia keinoja fiktiiviseen tarinamaailmaan.

Vuoden 2008 Cannesin elokuvajuhlien yhteydessä Claude Lanzmann ylisti elokuvan ykseyttä. Hän puhui oman dokumentaarisen elokuvansa ja Quentin Tarantinon elokuvien yhteisestä jakamatomasta ytimeistä. Festivaalin Kultaisella palmulla palkittiin Laurent Cantet’n elokuva *Entre les murs* (2008). Elokuva tapahtuu koululuokassa, ja näyttelijöinä ovat oikea luokanopettaja (elokuvan käsikirjoittaja ja käsikirjoituksen pohjana olevan romaanin kirjoittaja) ja joukko tavallisia koululaisia. Esimerkkejä dokumentaari-fiktioista voi nähdä kansainvälisillä fiktiivisen elokuvan festivaaleilla yhä enemmän: Larry Clarkin *Wassup Rockers* (2005), Lance Hammerin *Ballast* (2008) tai Michael Winterbottomin *In*

this World (2003) ovat elokuvia, joiden tekijät ovat antaneet historian, todellisten ihmisten olemuksen, maiseman ja paikan liueta osaksi fiktiivistä tarinamaailmaa.

Historia on liukasta ainetta. Se asettuu paikalleen, mallinnukseksi ja dramaturgian konventioita noudattavaksi tarinaksi vain pakottamalla. Tähän kätkeytyy dokumentaarisuuden poeettinen ja siten *radikaali* ydin.

Radikaali-sanan etymologia on johdettavissa sanaan juuri.² Radikaalilla tarkoitetaan siten ennemminkin asioiden juurille palautumista kuin poliittis-kumouksellista asennetta, johon radikalismilla yleensä viitataan. Näin ymmärrettynä radikaalissa on jotakin runoudelle ominaista. Runoudessa ei ole kyse ensisijaisesti henkevydestä, yle- vyydestä tai tunteellisuudesta. Kirjallisuudessa runous on kielen ja maailman suhteen oleelliseksi riisuttua ja radikaalia, jotakin, joka ilmestyy uutena ja läpäisee kielen – ja ajattelun – totunnaiset merkitykset.

Kutsuessani radikaaliksi realismiksi dokumentaarista ihanteista noussutta vastaelokuvan virtaa en tarkoita tyyliä tai varsinkaan mallia ”oikeasta” tai ”todesta” elokuvasta. Kysymys ei ole sadun, fantasian, naurun tai tunteiden kieltämisestä. Mutta sentimentaaliseen, psykologiseen, loogis-lineaariseen kerrontaperinteeseen ja kaavamaisiin tarinamalleihin nähden elokuvan kuvaama maailma altistuu historian sattumanvaraisuudelle ja ennustamattomuudelle. ”Dokumentaarin” työtapana ei sinänsä ole mikään automaattinen tae, että näin tapahtuu. Kysymys on mahdollisuudesta, latentista tilasta, joka syntyy siitä, että käsikirjoitus- tai kuvausprosessi altistuu historian arvaamattomuudelle.

Arvaamaton

Keskeinen haaste oli pitää päähenkilön sisäinen matka näkymättömänä.

Luc Dardenne (2006, 20)

Dokumentaarisen elokuvan prosessissa tekijä astuu keskelle maailmaa, joka on epälooginen, epälineaarinen, yllättävä, joskus liian hidas, useimmiten liian nopea. Ennen kaikkea se on arvaamaton. Dokumentaa-

risuus on parhaimmillaan arvaamattoman muuntamista elokuvan maailmaksi. Elokuvan tarinamaailmaa ja dramaturgiaa voi yrittää hallita, mutta historian liikesuunta ei koskaan täysin alistu tekijän tahdolle.

Klassisen havainnoivan dokumentaarisen metodin keskeinen ominaisuus on läsnäolo hetkessä. Se, miten todellisuuden aineksista huuhtoutuu esiin jotakin, joka kasvaa katsojassa tarinaksi, samastumiseksi, kiintymykseksi, antipatiaksi tai rakkaudeksi esitettyä maailmaan kohtaan, perustuu katsojan katseen kärsivällisyyteen.

Fiktiivisen elokuvan valtavirrassa tarinahahmo alistetaan syy-seuraussuhteita noudattavan toiminnan lainalaisuuksille. Tarinahahmolla on pyrkimyksiä, hän *tahtoo* ja *toimii*. Hän onnistuu tai epäonnistuu suhteessa tavoiteltuun. Juoni on jonkinlainen newtonilainen syyn ja seurauksen lainalaisuuksien järjestelmä, jossa jokaisella teolla on todennäköisiä ja vääjäämättömiä seuraamuksia. Juoni, joka tulee ilmi toimintana, operoi katsojassa ja kuljettaa kohti täyttymystä. Juoni on kuin DNA-koodi, joka on latenttina läsnä partikkeleissa, tarinan soluissa, otoissa ja kohtauksissa ja joka tulee ilmi ja täyttää tehtävänsä elokuvan tapahtumien vääjäämättömässä kuljetuksessa kohti loppuratkaisua.

Valtavirtafiktiossa käsitys elokuvan dramaturgisista periaatteista on häkellyttävän standardoitu. 1990-luvulla University of Southern Californian alumni kehitti kunnianhimoisen sapluunaohjelma Dramatican, johon oli koodattu käsikirjoittamisen periaatteet ja ideaalin tarinarakenteen ominaisuudet kenen tahansa käsikirjoittajan avuksi. Yhtälailla Syd Fieldin vuonna 1979 kirjoittama *Screenplay: the Foundations of Screenwriting* on hyvä esimerkki amerikkalaisesta käsikirjoitusoppaasta, jossa käsikirjoittamisen perusperiaatteet on esitetty ilmatiiviinä ja universaalina mallina. Kirjoittaja perustelee näkemyksensä retorisesti amerikkalaisen valtavirtaelokuvan esimerkein. Field perustaa ajatuksensa aristotelisen draaman kolmen näytöksen rakenteeseen. Taitekohdissa on plot-pointit, tarinaa uuteen vaiheeseen sysäävät tapahtumat, joiden sijoittumiselle ajalliseen rakenteeseen hän on antanut jopa suosittelavat käsikirjoituksen sivunumerot.

Syd Fieldin (1984, 40) mukaan elokuvan aihe jakaantuu toimintaan ja tarinahahmoon. Toiminta on fyysistä tai emotionaalista. Fieldiläisessä näkemyksessä toiminta on yhtä kuin tarinahahmo, ja siten tarinahahmo voi tulla esiin vain toiminnan kautta. Merkillä pantavaa on, että hänen ajattelussaan toiminnan fyysinen ja emotionaalinen ulottuvuus on erotettu toisistaan. Field (1984, 41) kehottaa käsikirjoittajaa määrittelemään tarinahahmon dramaattiset tarpeet, mitä tämä tahtoo, tarvitsee, mikä häntä ajaa tarinan loppuratkaisua kohti. Tarpeet ja pyrkimykset synnyttävät liikesuunnan, vastukset pyrkimysten suunnassa synnyttävät draaman.

Jean-Pierre ja Luc Dardenne aloittivat uransa dokumentaaristen elokuvien tekijöinä. Sittenmin he ovat kaikissa fiktiivisissä elokuvissaan hyödyntäneet tapahtumien lakoniseen havainnointiin perustuvaa estetiikkaa ja direct cinema -kuvaustyyliä. Heidän elokuvakielensä haastaa valtavirtaelokuvan ulkoiseen ja toiminnalliseen juonirakenteeseen, samastumiseen ja psykologiseen realismiin perustuvan dramaturgian.

Dardenne-veljesten elokuvan *Lapsi (L'Enfant, 2005)* päähenkilö Bruno on katupoika ja varas. Sosiaalitukien varassa elävä tyttöystävä on synnyttänyt hänelle lapsen. Bruno päättää myydä vastasyntyneen lapsensa laittoman adoptioverkoston kautta. Brunon toiminta ja kääntein aiheuttava päätös on rakennettu lakonisesti, ilman ennakkointia ja dramaattista kehittelyä. Luc Dardenne on kertonut päähenkilön pyrkimysten ja toiminnan rakentamisesta seuraavasti: "Meidän intentiomme ei ollut näyttää Brunon kehitystä, sitä, miten hän muuttuu ja hitaasti ymmärtää omat tekonsa ja pyrkimyksensä. Päinvastoin, halusimme matkan kohti loppua, kohti kyyneliä, pysyvän hänelle itselleen näkymättömänä. Asioita tapahtuu pitkin matkaa [...] Mutta halusimme hänen kaiken tämän läpi pysyvän neutraalina. Emme halunneet hänen näyttelevän tilannetta, näyttelevän henkilöä, siten että tämä tulisi tietoiseksi siitä, mitä tapahtuu" (Dardenne 2006, 19).

Klassisessa aristotelisessä draamassa katsoja on ikään kuin jumalan roolissa oleva kaikkietävä havaitsija. Hän voi muistaa tarinahahmon puolesta tämän menneisyyden

ja aavistaa tämän tulevaisuuden. Katsojan ennakointi on suspenssiin perustuvan dramaturgian tärkeä elementti. Katsojaa ruokitaan vihjeillä, jotka antavat tälle aavistuksia tulevasta. Katsoja tietää enemmän kuin tarinahahmo. Dardenne-veljesten elokuvi- en tarinankuljetus ei ensisijaisesti perustu jännitteeseen. Se on olemassa, mutta se on ikään kuin hidasvaikutteisempi. Katsoja ei tiedä enempää kuin hänen seuraamansa tarinahahmo. Katsoja joutuu tarinahahmon kohtaaman todellisuuden eteen yhtä valmistumattomana kuin tämä itse. Hän katsoo ulkopuolelta, mutta on suhteessa tarinankuljetukseen tarinatietoisuudessaan samanaikainen. Jännite päähenkilöiden tekojen ja heidän ympäristönsä välillä ei siten ole ensisijaisesti toiminnallinen. Ihmisen teot vain tapahtuvat. Ne ikään kuin vain tapahtuvat myös hänelle itselleenkin – ennakoinnattomina ja arvaamattomina. Päähenkilöiden reaktiot ovat lähes mekaanisia, eivät psykologisesti selittyviä ja ennustettavia – ja siten ymmärrettäviä ja helpotusta tuottavia. Kun Sonya saa kuulla Brunon myyneen hänen lapsensa, hän yksinkertaisesti valahtaa veltoksi ja putoaa tajuttomana maahan. Ihmisen ruumis toimii ennen hänen tunteitaan tai tahtoaan.

Dardenne-veljesten kerronnalla on yhteys klassisen havainnoivan dokumentaarin keinoihin. Ihmistä ei kuvata vain juonen ja toiminnan liikuttajana. Havainnon elokuva ei perustu psykologiselle realismille ominaiseen psykologiseen motivointiin. Ihminen on yhtä aikaa täysin esillä, mutta kuitenkin kätkeyty. Immanenssi, läsnäolo hetkessä, on tärkeämpää kuin toiminnan edistäminen. Elokuvan hetkistä purkautuu esiin paine, joka kuljettaa katsojan ymmärrystä. Joudumme katsojina, samalla tavalla kuin klassisen havainnoivan dokumentaarin äärellä, punomaan ymmärryksemme ensisijaisesti preesensissä tapahtuvasta. Ihminen ei selitä itseään. Seuraamme ja havainnoimme ihmisen tekoja, heidän olemustaan, reaktioitaan tilanteissa, heidän läsnäoloaan ja pieniä eleitä, jotka antavat aavistuksia tarinahahmon sisäisestä maailmasta.

Valtavirtafiktiossa sisäinen ymmärretään ennen kaikkea psykologiseksi. Psykologinen realismi on realismin laji, joka tunnistettavimmin liittyy Hollywood-

perinteeseen ja sen muunnelmina siihen, minkä tunnistamme myös eurooppalaisessa tuotantokulttuurissa valtavirtaelokuvaksi. Tarinahahmo on psykologisesti motivoitu. Katsojan edellytetään samastuvan tarinahahmon tunnemotivaatioon. Psykologinen realismi perustuu ihmisen tunteiden universaaliin tunnistettavuuteen. Ajatuksena on, että kaikilla maailman mantereilla, kaikissa kulttuureissa, yhteiskuntaluokissa ja alakulttuureissa ihmiset tuntevat samantlaisia tunteita. Elokuvateollisuus on luonut maailmanlaajuisen käyttöliittymän ja tähän käyttöliittymään tottuneen massayleisön.

Dardenne-veljekset pitävät tarinahahmon henkisen dilemman kätkeytyä ja salattuna. Katsoja seuraa tekoja, muttei ennakoii ja odota, valmistaudu tai ylläty. Hidasvaikutteisesti katsoja pakotetaan kohti kertomuksen ydintä, joka ei ole ihmisen toiminnallisissa ratkaisuisissa vaan katsojan suhteessa päähenkilön kohtaamiin moraliteetteihin. Toisin kuin Syd Field ehdottaa, Dardenne-veljekset eivät koskaan täysin paljasta sitä, mitä tarinahahmo tahtoo, tarvitsee, mikä häntä ajaa tarinan loppuratkaisua kohti. Dardenne-veljesten luomassa maailmassa tekojen ja emootioiden maailma on yhtä. Mutta tekojen ja emootioiden suhde, niiden syyt ja seuraukset, pysyvät katsojalle ja tarinahahmolle itselleen loppuun – ja lopun jälkeiseen maailmaan – asti ratkeamattomina. Tarinamaailma ei selitä itseään.

Elokuva on paikka

Lance Hammerin elokuva *Ballast* (2008) alkaa kuvalla pojasta, joka harhailee tulvasta vettyneellä pellolla. Kamera seuraa pojan selän takana. Kuva tihenee, leikkautuu horisontin peittävään lintuparveen, joka lehahtaa ilmoille ihmisen läsnäolon pelästyttämänä.

Hetkessä ei ole mitään symbolista tai rakennettua. Se on paikan, aistimuksen, valon, maiseman ja ihmisen olemuksen kristalli. Ensimmäinen kohtaus on näky, joka tiivistää koko tulevan elokuvan ytimen. Se ei ennakoii toiminnallista suuntaa tai premissiä – juonta – kuten amerikkalaisessa perinteessä kirjoitetut käsikirjoitusoppaat kehottaisivat. Kohtaus sysää liikkeelle toisenlaisen vääjäämät-

tömyyden. Sen nähtyään on välttämätöntä saada selville, miksi tämä ihminen ja tämä maisema kuuluvat yhteen.

Elokuvansa esityksen jälkeen San Franciscossa Lance Hammer kertoi idean syntyneen paikan synnyttämästä kokemuksesta.³ Hän kääntyi kerran tienristeyksessä väärään suuntaan ja ajoi läpi Mississippi-joen tulvien alle peittyneen maiseman. Näky paikasta jäi kytämään, ja Hammer kirjoitti elokuvan siihen sijoittuvista ihmisistä.

Hammer etsi näyttelijöiksi tavallisia ihmisiä pienestä yhteisöstä Mississippin suistomaalta. Hän harjoitteli päähenkilöiden kanssa kirjoitettujen kohtausten päälinjojen mukaisesti, mutta antoi kunkin puhettavan vaikuttaa lopulliseen dialogiin ja heidän luontaisen olemuksensa sulaa yhteen käsikirjoitettujen tarinahahmojen kanssa. Tarinan päähenkilöitä ovat afrikkalais-amerikkalainen yksinhuoltajaäiti Marlee, joka taistelee omissa maailmoissaan vaeltelevan murrosikäisen poikansa Jamesin kasvattajana, ja afrikkalais-amerikkalainen mies Lawrence, jonka kaksoisveli on tehnyt itsemurhan. Elokuva jännittyy vähäeleisesti näiden kolmen ihmisen yhteyden varaan. Kaksoisveljen kuolema paljastaa siteen heidän välillään.

Mississippin suistomaa on fyysinen maisema ja maantieteellinen paikka, mutta se on myös sosiohistoriallinen olosuhde siellä asuville ihmisille. Hammerin elokuvassa maisema ei ole vain toiminnan tausta ja kulissi vaan elokuvan päähenkilöiden toimintaa määrittävä ja rajoittava olosuhde. Maisema on mentaalinen tila, jossa päähenkilöt ratkaisevat elämänsä. Ei ole siten merkityksetöntä, että ohjaaja valitsi – ennen kuin hänellä oli tarinaa tai henkilöitä – elokuvan tapahtumapaikan.

Kiinalaisen elokuvan viides sukupolvi maalasi värikylläistä ja kansainvälisillä festivaaleilla palkittua epookkia kulttuurivallankumouksen historiasta ja ihmiskohdaloista, maaseudun kylien köyhälistön ja maaseudulle kulttuurivallankumouksen asiamiehiksi siirretyn sivistyneistön kohtaamisten synnyttämistä tarinoista. Uusi kiinalainen elokuva sen sijaan katsoo yhteiskuntaa, jonka kansalaiset on kiskaistu yhdessä yössä keskelle kommunistisen puolueen hallitseman maan soveltamaa

hyperkapitalismia. Tämä yhtäaikaaisesti kaotettujen köyhä ja plutokraattisen rikas Kiina, joka on synnyttänyt pienistä kyläpahasista miljoonakaupunkeja muutamassa kuukaudessa, on myös Jia Zhang-Ken elokuvien tapahtumapaikka. Hän edustaa Kiinan uuden elokuvan kuudetta sukupolvea, joukkoa nykyohjaajia, jotka käsittelevät elokuvissaan Nyky-Kiinan rajun ja nopean talouskasvun ja sen aiheuttaman yhteiskunnallisen murroksen olosuhteita.

Jia Zhang-Ke on ohjannut sekä dokumentaarisia että fiktiivisiä elokuvia. Tai paremminkin hän on ohjannut ”dokumentaarisempia” ja ”fiktiivisempiä” elokuvia, usein siten, että hän on käsitellyt samaa aihetta sekä fiktion että dokumentaarin kautta. Hänen jokainen fiktiivinen elokuvansa on kuin hidasvaikutteinen dokumentaarinen muistiinpano ihmisen suhteesta rakennettuun jälkimoderniin ympäristöönsä. *The World* (2004) sijoittuu pekingiläiseen teemapuistoon, johon on simuloitu maailman nähtävyyksiä Eiffel-tornista Kiinanmuuriin. Elokuvan päähenkilöinä on teemapuiston työntekijöitä ja outo satumaa on reaalin kulissi heidän yhteen kiedotuille kohtaloilleen. Paikka on elokuvan yksi päähenkilö.

Malmi

Käsikirjoitan parhaillaan yhdessä Jan Ijäksen kanssa puolidokumentaarista fiktiivistä elokuvaa työnimellä *Malmi murderaz*. Elokuvan päähenkilöinä on seitsemän ensimmäisen polven malmilaista, jotka on heitetty lapsina eri puolilta maailmaa saman lähion pihaan. Nyt lapsuudestaan asti yhdessä riekkuneet pojat ovat nuoria miehiä. Käsikirjoitus on kirjoitettu yhdistellen keksittyä ja poikien oikeasta elämästä noussutta materiaalia. Tarkoitus on, että pojat myös esiintyvät elokuvassa.

Tavallinen helsinkiläinen lähiö, Malmi, on pieni ja mitätön uuden aikakauden sulatusuuni, jossa uuden ajan maailmanlaajuinen diaspora näyttäytyy. Radanvarteen kasvanut legotalojen ja tuulenpitävien ali- ja ylikulikutunneleiden ruma asutuslähiö on epätodennäköinen risteysasema eri puolilta maapalloa yhteen heitetyille ihmisille. Jähmeän ja umpimielisen kulttuurin sekaan



"Ei uskonnossa sanota että muslimit saa grillata ekaks!" Kuvaoikeudet: *Malmi murderaz* demo 07. Ohjaus Susanna Helke, käsikirjoitus Susanna Helke ja Jan Ijäs. Tuotanto Kinotar Oy/Cilla Werning.

joutuneiden pakolais- ja maahanmuuttajaperheiden elämä on alkanut vuodesta nolla Helsinki–Vantaan rântäsateisella lentokentällä. Sekavien sisällissotien ja kokonaisia sukuja koskettavien tragedioiden historia on täytynyt unohtaa. Menneisyys on musta aukko, josta ei puhuta. Sopeutuminen on ollut muistamista tärkeämpää. Luonteva sopeutuminen on paradoksaalisesti tehty hygieenisen maahanmuutto- ja tukipolitiikan avulla lähes mahdottomaksi. Omahyväistä, lempeän humaanimiksi naamioitua maahanmuuttopolitiikkaa kiteyttää viranomaisten lempitermi: kotouttaminen.

Tässä muistikatkossa kasvaneet nuoret miehet ovat oireilleet rajusti koko lapsuutensa ja nuoruutensa. Vanhemmat eivät ole aina kyenneet elämään samassa ajassa ja paikassa lastensa kanssa. Hirmuhallitusten vastaisista taisteluista hengissä selvinnyt isä tai Malmillakin viranomaisia vainoharhaisesti pelkäävä ja aseensa kanssa kulkeva perheenpää eivät ole uudessa maailmassa aina kyenneet kasvattajiksi. Monen pojan perheessä myös äidit sairastavat psykisesti – kaikessa hiljaisuudessa.

Elokuva kertoo lempeän komiikan keinoin murrosvaiheesta, jossa nämä nuoret miehet ovat. Päähenkilöt ovat viettäneet lapsuutensa ja nuoruutensa holtittomasti, välillä rikollisuuden rajalla liukastellen, mutta suurimmalla osalla alkaa olla jokin suunta elämässään. Kuten Jukolan remujätkät aikoinaan, suuri osa heistä selviää kuiville – mieheksi kasvamisen kaaoksestaan

kohti yhteiskuntaa.

Laajamittaisen maahanmuuton historia on maassamme yhä lyhyt, joten Suomessa ei yksinkertaisesti ole koulutettuja näyttelijöitä *sijaisnäyttelemään* kyseisten nuorten miesten kohtaloa. Dokumentaarinen metodi on siten ollut myös pakon sanelema. Nämä nuoret miehet on täytynyt löytää. Elokuvan pojista suuri osa on tuntenut toisensa lapsuudestaan asti, ja ryhmän todellinen yhtenäisyys on elokuvan käyttöainesta.

Tarinan runko on fiktiivinen, mutta jokainen keskeinen tarinahahmo on oleellisilta osin esikuvansa kaltainen. Olemme ikään kuin kirjoittaneet nuotit valmiille ominaisuuksille. Kunkin päähenkilön todellinen olemus, tapa puhua ja olla, on roolihahmon käyttöainesta. Pojat "dissaavat" toisiaan ja väittelevät elokuvassa kuten muutenkin tekisivät. Valtaosa käsikirjoituksen tarinaelementeistä on noussut poikien oikeasta elämästä, mutta tarinahahmojen suora yhtäpitävyys todellisten ihmisten kanssa on liudennettu.

Kuvaustilanteessa aion antaa käsikirjoituksen yhä elää. Elokuvan rakenne ja kohtausten liikesuunta noudattaa käsikirjoitusta, mutta kohtausten sisäinen dialogi syntyy spontaanisti, käsikirjoitukseen kirjatun pohjalta improvisoiden. Jo elokuvan koe-kuvauksissa malmilaispoikien tilannetaju ja ehtymätön sanallinen kekseliäisyys ylitti sen, mitä paperiin oli kirjoitettu. Päähenkilöt eivät muunnu toiseksi ja tässä merkityksessä "näyttele". He heittäytyvät kameran edessä

tilanteisiin, jotka ovat heidän oman elämänsä myötäisiä.

Dokumentaarinen prosessi, huolimatta siitä että tekijä myös aina dramatisoi elokuvan maailmaa, on riippuvainen siitä, mitä ihmisille oikeasti tapahtuu. Tarinan ”fiktii-visyys” mahdollistaa ajallisen tihentämisen ja tarinan eheyden hallinnan. Irrottautuminen dokumentaarisuuden edellytyksistä – tarinan ja todellisuuden yhtäpitävyyden rajoituksesta, siitä vääjäämättömästä eettisestä ongelmallisuudesta, joka liittyy ihmisen todellisen identiteetin suurentamiseen valkokankaalle – on antanut enemmän liikkumatilaa. On ollut vapauttavaa käyttää poikien oikeasta elämästä sitä, mikä on ollut herkullista ja osuvaa, yhdistellä eri henkilöiden piirteitä ja tekoja samaan tarinahahmoon.

Ihminen on kameran edessä kiinnostavimmillaan kätkeytyneenä ja salattuna.

Elokuvassa taiteenlajina minua kiehtoo vaistonvarainen lepatus, ihmiselle itselleenkin tiedostamaton ja tahaton, jonka kameran läsnäolo laukaisee. Haluan muuntaa tämän ”dokumentaarisen” ominaisuuden fiktiivisen tarinamaailman käyttöaineeksi.

Jean-Pierre and Luc Dardenne. Haastattelijana Robert Sklar. *Cineaste* vol. 31:2, 19–21.

Field, Syd (1984), *Screenplay: the Foundations of Screenwriting*. Revised edition, New York: Delta Book.

Niney, François (2000), *L'Épreuve du Réel à l'Écran*. Bruxelles: De Boek & Larcier s.s.

Cole, Williams (2006), *Uncontrolled Cinema: Albert Maysles. Brooklyn Rail July / August 2006*. brooklynrail.org/2006/07/express/uncontrolled-cinema (linkki tarkistettu 30.8.2008).

Viitteet

¹ Keskustelu Albert Mayslesin kanssa Harlemissa New Yorkissa 22.4.2008. Albert Maysles kuvasi yhden episodin Godardin ohjaamaan *Paris vu par...* -elokuvaan (1965).

² *Online Etymology Dictionary*: www.etymonline.com (linkki tarkistettu 30.8.2008).

³ Keskustelutilaisuus *Ballast* -elokuvan jälkeen oli osa San Franciscon kansainvälisiä elokuvajuhlia (San Francisco International Film Festival) 7.5.2008.

Kirjallisuus

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1979), *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso.

Adorno, Theodor W. (1991), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Toim. ja johdannon kirjoittanut J.M. Bernstein. London: Routledge.

Cook, David A. (1996), *A History of Narrative Film*. New York, London: W.W Norton & Company, Inc.

Dardenne, Jean-Pierre & Luc (2006), *The Terrible Lightness of Social Marginality: An Interview with*