

Tekijälähtöisyys ja dokumentti-elokuva taiteena

Jouko Aaltonen (2006), Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: dokumentti-elokuva ja sen tekoprosessi. Väitöskirja. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 70; Helsinki: LIKE kustannus oy, 285 s.

Susanna Helke (2006), Nanookin jälki: Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Väitöskirja. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65, 256 s.

Keskustelua dokumenttielokuvasta ovat viime aikoina laajentaneet kahden tunnetun ja tunnustetun suomalaisen dokumentaristin taiteelliset tohtorinväitöskirjat: Susanna Helken *Nanookin jälki* (2006) ja Jouko Aaltosen *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* (2006). Molemmat teokset tarjoavat kiinnostavia näkökulmia siihen, mistä puhumme, kun puhumme dokumenttielokuvasta.

Vaikka sekä Helken että Aaltosen ponttimena ovat olleet heidän omat kokemuksensa elokuvanteosta, eivät heidän väitöskirjansa pyri varsinaisesti olemaan omasta ammatillisesta kokemuksesta nousevaa tekijänteoriaa, vaan ne ovat rakenteeltaan ja tyyliiltään ehkä yllättävänkin vahvasti objektiivisuutta ja ulkopuolista näkökulmaa painottavan akateemisen perinteen mukaisia (näin etenkin Aaltosen tapauksessa). Lähestymis-

tavaltaan työt ovat erilaisia. Helke tarkastelee fiktio- ja dokumenttielokuvan rajanvetoa käsitteellisen pohdinnan ja valikoitujen esimerkkielokuvien avulla. Aaltonen puolestaan pyrkii haastattelujen avulla selvittämään suomalaisten dokumentaristien tapaa tehdä elokuvia ja heidän käsityksiään omasta työstään ja dokumenttielokuvan luonteesta. Molemmat työt kuitenkin sivuavat samoja kysymyksiä. Missä kulkee dokumentaarisen ja fiktiivisen raja? Miten dokumenttielokuvassa "dokumentaarisuus" (suhde todellisuuteen) yhdistyy "elokuvallisuuteen" (tyyliin ja ilmaisukeinoihin)?

Helken työn yhtenä lähtökohtana on kritiikki 1960–70-lukujen amerikkalaisen *direct cineman* periaatteista nousevaa dokumenttielokuvan mallia kohtaan. *Direct cineman* edustajat pyrkivät tekemään elokuvaa, jonka ideaalina on ajatus elokuvantekijästä "kärpäsenä katossa", asioihin puuttumattomana ulkopuolisena tarkkailijana. Ensi sijalla oli todellisuus ja elokuvantekijän tehtäväksi jäi vain havainnoida ja tallentaa. Vaikka Helke näkeekin *direct cineman* olleen omassa ajassaan hyvinkin uutta luovaa ja vallankumouksellista, suhtautuu hän sen asettamiseen kaiken myöhemmänkin dokumenttielokuvan normiksi kriittisesti ja paikoin poleemisestikin: "[...] havainnoivan dokumentaarin esteettiset mahdollisuudet latistettiin toistuvasti kokoelmaksi puritaanisia sääntöjä: Älä valaise! Älä järjestä! Älä pysäytä tapahtumien kulkua! [...] Dokumentaarinen lähestymistapa määriteltiin – jälleen kerran – tyylin kieltämisen kautta. Ihanne muistuttaa uskonnollisen kieltämyksen har-

tautta: aivan kuin elokuvallisen katseen ja tahdon alistaminen pidättäytymiselle ja eräänlaiselle esteettiselle paastolle avaisi suoran tien todellisuuden salatuimpaan." (Helke 2006, 39.)

Todellisuuden objektiivisen havainnoinnin ideaali on Helken mukaan ongelma siksi, että se kieltää elokuvalliseen ilmaisuun aina välttämättä liittyvän tyyllillisen aspektin. Dokumenttielokuva ei siis ole vain "dokumentti", vaan se on aina myös "elokuva": suhteessa kuvaamaansa kohteeseen se käyttää aina joitain elokuvanteon menetelmiä ja elokuvallisia keinoja, ja sillä on aina jokin tyyli, jonka avulla asiat ilmaistaan – ja tämä pätee myös *direct cineman* kaltaiseen havainnoivaan elokuvaan.

Vastapainoksi tälle ideaalille Helke asettaa ajatuksen siitä, ettei ole olemassa mitään kiveen kirjoitettua tapaa, jolla dokumenttielokuvaa pitäisi tehdä, tai rajaa, joka ehdottomasti erottaisi sen fiktioelokuvasta. "Dokumenttielokuvan" sijaan Helke haluaakin puhua *dokumentaarisesta* elokuvasta: "Dokumentaarisuus-sanana adjektiivimuoto vastaa ajatustani dokumentaarisuudesta ensisijaisesti laatuja ja pyrkimyksenä elokuvassa" (mt., 18). Vaikka dokumenttielokuva – tai Helken termin "dokumentaari" – käyttääkin materiaalinaan "historiallisen todellisuuden ilmiöitä sekä todellisia, historian ja yhteiskunnan areenalla eläviä henkilöitä" (mt., 18) se ei kuitenkaan yksinkertaisesti ole objektiivinen todistuskappale tai "dokumentti" jostain elokuvan ulkopuolisesta "todellisuudesta". Helkelle dokumentaarisuus on laatu, jota elokuvantekijä voi käsitellä eri tavoin ja käyttää osana niin "dokumentaarista"

kuin ”fiktiivistäkin” elokuvaa.

Eräänlaisena punaisena lan- kana ja toistuvana esimerkkinä Helke käyttää Robert Flahertyn Kanadan inuiittien elämästä kertovaa elokuvaa *Nanook – pak- kasen poika* (*Nanook of the North, USA/Ranska 1922*), joka doku- menttielokuvan kaanonissa on saanut aseman ”ensimmäisenä dokumenttielokuvana”. *Nanook* on Helken tavoitteiden kan- nalta monella tapaa oivallinen esimerkki. Elokuva on kyllä ”dokumentaarin”, sillä se on kuvattu autenttisesti ympäristössä ja esiintyjät ovat aut- tenttisia inuiitteja. Se ei kuiten- kaan pyri vain tarkkailemaan tapahtumia, vaan rakentaa henkilöidensä ympärille väljästi fiktioelokuvan kerrontatapaa noudattavan ”tarinan”. Monet asiat elokuvassa on järjestetty tai lavastettu vain kuvauksia silmällä pitäen (esimerkkinä vaikkapa ”sisäkuvien” ottamista varten tehty iglun puolikas) ja elokuvaa varten on rekonstruoitu metsästystapoja, jotka eivät enää elokuvan teko aikaan olleet käytössä. Myöskään päähenkilön Nanookin esittäjän nimi ei todellisuudessa ollut Nanook, vaan Allakariallak. Vaikka Hel- ke nostaakin esiin myös Flaher- tyn romantisoivaa lähestymistä- paa kohtaan esitetyn kritiikin, hänen oma painopisteensä on toisaalla: ”Flahertyn lähes- tymistapaa kritisoidaessa on [...] sekoitettu toisiinsa hänen käyttämänsä metodi ja teosten esittämän maailmantulkinnan ideologinen ongelmallisuus. Flahertyn metodi, tilanteiden lavastaminen ja tapahtumien ohjaaminen kuvaustilanteissa, on alkanut kriitikoiden silmissä merkitä itsessään todellisuuden vääristelyä. Lienee kuitenkin itsestään selvää, että myös ha- vainnoiva tai haastatteluihin

perustuva dokumentaari voi yhtälailla ilmaista tekijänsä ide- ologista näkökulmaa.” (Helke 2006, 159.)

Helken perusargumentti on siis se, että dokumentaarista materiaalia voidaan – ja on oikeutettua – käyttää hyvin monilla eri tavoilla sekä ”fiktiivisessä” että ”dokumentaarisessa” elokuvassa – eikä rajanvetoa näiden kahden välillä voida aina yksiselitteisesti tehdä. Esi- merkkinä Helke käy läpi hyvin monenlaisia elokuvia, joissa liikutaan dokumentaarisen ja fiktiivisen rajalla ja joissa usein on kyse siitä, että ”autenttiset” henkilöt tavalla tai toisella näyttävät tai esittävät omaa elämäänsä tai omaansa muistuttavaa elämää. Tarkastelun kohteena ovat mm. ranskalaisen Jean Rouchin, yhdysvaltalais- kanadalaisen Donigan Cum- mingin, itävaltalaisen Ulrich Seidlin ja iranilaisen Bahman Ghobadin teokset.

Kysymys dokumenttieloku- van luonteesta on keskiössä myös Jouko Aaltosen suoma- laisten dokumentaristien haas- tatteluihin pohjatutuvassa tutki- muksessa. Kaikkiaan Aaltonen on haastatellut kymmentä hy- vinkin erityylistä dokumenta- ristia vanhemman polven Lasse Naukkarisesta ja Pirjo Honkasa- losta nuoremman polven Mika Taanilaan ja Virpi Suutariin. Aaltonen pyrkii selvittämään millaisena dokumenttielokuvan tekijät mieltävät dokumentti- elokuvan ja sen tekoprosessin ja vertaamaan tekijöiltä saatua ”hiljaista tietoa” kirjallisuu- dessa käytyyn keskusteluun dokumenttielokuvasta. Siinä missä Helke lähestyy aiheen- taan pohdiskelevaan tyyliin lähestyen aihepiiriään aina uudelleen eri näkökulmista, seuraa Aaltonen printteisempää

tutkielmarakennetta ja kirjoittaa suoraviivaisemmin etenevää asiaproosaa.

Aaltonen taustoittaa työtään kompaktilla katsauksella doku- menttielokuvan määrittelystä käytyyn keskusteluun, joka on etenkin aihepiiriä tuntematto- malle hyödyllinen. Hän myös luokittelee dokumenttielokuvat kolmeen väljään lajityyppiin: antropologiseen (ts. nykyhet- kistä sosiaalista todellisuutta käsittelevään), historialliseen (menneisyyttä käsittelevään) ja henkilökohtaiseen (tekijän omaa elinpiiriä käsittelevään) dokumenttielokuvaan. Kaksi ensimmäistä genreä Aaltonen lainaa amerikkalaisen Barry Hampen dokumenttielokuvan tekemistä käsittelevästä teok- sesta, kolmannen pontimena on viime aikojen suomalaisessa doku- menttielokuvassa yleistynyt henkilökohtainen lähestymis- tapa. Jaottelua voisi kritisoida monestakin näkökulmasta, esimerkiksi epäsystemaattisuu- desta tai *ad hoc* -tyyppisyydestä (onko henkilökohtainen doku- menttielokuva kategoriana ver- rannollinen kahteen muuhun) tai kysymällä sitä, ohjaavatko termit ”antropologia” ja ”histo- ria” ajattelemaan dokumentti- elokuvan tekoa liian yksioikoi- sesti tieteellisen tiedonkeruun kaltaisena toimintana – vaikka tämä ei ehkä Aaltosen tarkoi- tus olisikaan. Mieleen nousee kritiikki, jonka Helke omassa tutkimuksessaan kohdistaa Bill Nicholisiin: Helken mukaan Nichols näkee dokumenttielo- kuvan liian yksinomaisesti ”tie- don teknologiana” (Helke 2006, 198). Myöhemmin Aaltonen tosin tuo esiin sen, että uuden suomalaisen dokumenttieloku- van tekijät eivät miellä työtään tiedon välittämiseksi, vaan dokumenttielokuva on heille

ennen kaikkea ”tunteen välitystä” (Aaltonen 2006, 222).

Aaltosen genreluokittelua kiinnostavampi on hänen Bill Nicholsin moodijaon pohjalta rakentamansa malli, jossa hän suhteuttaa Nicholsin moodit kahteen dokumenttielokuvan ulottuvuuteen: todellisuusspektiin ja esittämisaspektiin. Erottelu näiden kahden aspektin välillä liittyy samaan problematiikkaan jota Helkekin työssään pohtii: dokumenttielokuvan ”dokumentaarisuuden” ja ”elokuvallisuuden” väliseen suhteeseen. Tätä jakoa Aaltonen käyttää myös luokitellessaan haastattelemiensa tekijöiden ajatuksia: mikä on tekijöiden suhde yhtäältä kuvattuun todellisuuteen ja toisaalta elokuvalliseen esitystapaan. Tuloksissa painottuu samantapainen näkemys, jota myös Helke omassa työssään edustaa: 1990–2000-lukujen suomalainen luova dokumenttielokuva ei ole tekijöilleen enää ”todellisuuden taltioimista” vaan siinä painottuu tekijälähtöisyys ja dokumenttielokuvan mieltäminen vahvasti taiteeksi. ”Todellisuus” ei ole menettänyt merkitystään, mutta kyse ei ole niinkään sen taltioimisesta ”sellaisenaan” vaan pikemminkin elokuvantekijän ja maailman kohtaamisesta tai dialogista todellisuuden kanssa.

Kiinnostavaa luettavaa on myös tutkimuksen dokumenttielokuvan tekoprosessia käsittelevä osa. Aaltonen on onnistunut keräämään kiinnostavan haastatteluaineiston, ja monista teemoista (kuten vaikkapa käsikirjoituksen roolista dokumenttielokuvassa) olisi lukenut mielellään enemmänkin tekijöiden näkemyksiä. Aaltosen aineistossa olisikin epäilemättä mielenkiintoista materiaalia

myös jatkotutkimukselle.

Sekä Helken että Aaltosen teokset kuvastavat hyvin muutosta, joka on tapahtunut tavassa ajatella dokumenttielokuvaa. Yksi piirre muutoksessa on elokuvan todellisuussuhteen painopisteen siirtyminen ”dokumentoinnin” ajatuksesta Helken termein ”dokumentaarisuuden” ajatukseen – siis todellisuuden kohtaamiseen sen tallentamisen sijasta ja tuon kohtaamisen käyttämiseen yhtenä elokuvallisen kokonaisuuden osana. (Dokumentaarisuuden käsitettähän on tutkijanäkökulmasta tarkastellut myös Ilona Hongisto, ks. esim. Hongisto 2006.) Toinen muutoksen piirre on luovan dokumentaarin ajatuksen ja tekijyyden merkityksen korostuminen: myös dokumenttielokuvalla voi olla tyyli ja myös sillä voi olla taiteellista arvoa – ja tähän liittyvä enemmän tai vähemmän vahva ajatus dokumentin ja fiktion rajan häilymisestä.

Dokumentti/fiktio -rajan käynnin lisäksi olisi tosin ollut kiinnostavaa pohtia myös dokumenttielokuvan ja ns. kokeellisen elokuvan rajapintoja (ja luen tässä ”kokeelliseen” elokuvaan sen enemmän tai vähemmän eifiktiivisen tai ei-kerronnallisen elokuvan tradition, joka ulottuu mykkäkauden avantgardesta nykyiseen ”videotaiteeseen” – ts. elokuvaan, joka on usein ollut läheisessä yhteydessä (kuva)taiteen suuntauksiin, käytäntöihin ja instituutioihin). Lähtökohtia tähän tematiikkaan löytyisi sekä Helkeltä että Aaltoselta. Helke tarkastelee yhtenä esimerkkinään fiktiivinen/dokumentaarinen -erottelun näkökulmasta alun perin taidemuseokontekstissa esitettyjä Donigan Cummingin videoteoksia. Aaltosen tekijä-

listalla puolestaan on mukana Mika Taanila, jonka tuotannolla on vahva yhteys kokeellisen elokuvan traditioon.

Kaiken kaikkiaan sekä Helken että Aaltosen kirjat ovat kiinnostavia ja ajatuksia herättäviä, ja niitä voi suositella kaikille dokumenttielokuvasta kiinnostuneille.

Antti Pönni

Kirjallisuus

Hongisto, Ilona (2006), Dokumentaarisuus. Teoksessa Seija Ridell, Pasi Väliäho & Tanja Sihvonen (toim.), *Mediaa käsittelemässä*. Tampere: Vastapaino, 47–68.