

KIRJA-ARVIOT

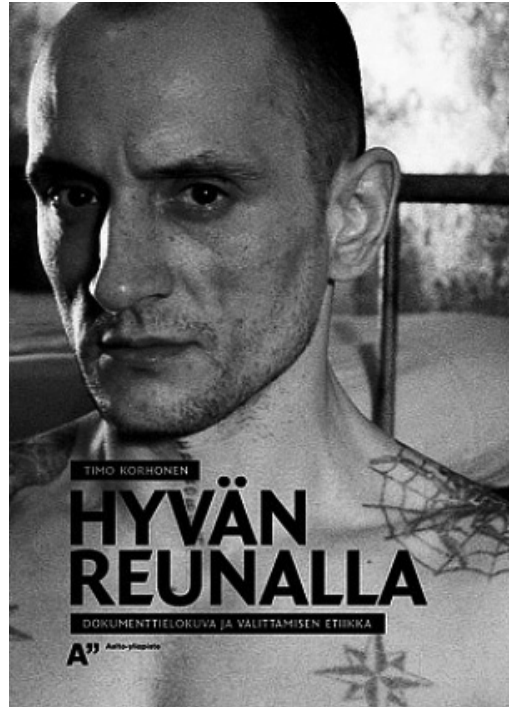
DOKUMENTTI- ELOKUVAN EETTISIÄ KOHTAAMISIA IHMISTEN MAAILMASSA

Timo Korhonen (2012): Hyvän reunalla. Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka. Väitöskirja. Helsinki: Aalto-yliopisto. 339 s.

Timo Korhosen väitöskirja *Hyvän reunalla. Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka* tuo kiinnostavan lisän dokumenttielokuvasta Suomessa käytävään keskusteluun. Korhonen jatkaa samaa tekijälähtöisen dokumenttielokuvan tutkimuksen linjaa, jota aiemmin ovat omissa väitöskirjoissaan edustaneet Jouko Aaltonen ja Susanna Helke (molemmat 2006).

Aaltonen ja Helken teokset liittyvät 1990–2000-lukujen kuluessa hiljaksen tapahtuneeseen murrokseen sekä tavassa ajatella että tehdä dokumenttielokuva. 1960–70-lukujen havainnoivasta dokumenttielokuvasta juontava ajatus dokumenttielokuvasta todellisuuden objektiivisena talentajana on muuttunut problemaattiseksi, ja dokumenttielokuvan tyyllinen ja luova ulottuvuus on noussut yhä tärkeämmäksi. Sekä Aaltonen että Helke tarkastelevatkin kumpikin omasta näkökulmastaan juuri tätä jännitettä todellisuuden ”uskollisen” esittämisen vaatimuksen ja tekijän luovan ilmaisun välillä.

Tämä sama dokumenttielokuvan murroskausi on tarkastelun kohteena myös Korhosen väitöskirjassa, jossa tutkimuksen aineistona on 40 vuosina 1991–2008 valmistunutta suomalaista dokumenttielokuva. Yksittäisiä tekijöitä tarkastelun kohteena on 12 (kun tekijäparina toimineet Susanna Helke ja Virpi Suutari lasketaan yhdeksi tekijäksi) ja elokuvia kultakin on yhdestä viiteen. Tyylin ja todellisuuden sijaan Korhosen fokuksessa on dokumenttielokuvan etiikka. Kysymys dokumenttielokuvien todellisuus- ja esittämisaspektista on kyllä mukana



melko keskeisenäkin tutkimuksen juonteena. Tätä, kuten muitakin tutkimuksensa teemoja, Korhonen tarkastelee kuitenkin dokumentaristien moraalisten positioiden näkökulmasta. Tutkimuksen lähtökohtana on elokuvien analyysi, ei esimerkiksi tekijöiden haastattelut tai lausunnot. Dokumenttielokuvan murros nousee esiin lähinnä siinä tavassa, jolla yksittäisten tekijöiden lähestymistapa on tutkittavan ajanjakson elokuvissa muuttunut (esimerkiksi suhteessa ”suoran” ja ”konstruoidun” materiaalin käyttöön).

Korhosen tavoite ei ole määritellä yleistä dokumenttielokuvan eettistä teoriaa tai antaa eettisiä ohjeita dokumentaristeille, vaan analysoida eettisiä käytäntöjä sellaisina kuin ne ilmenevät tutkituissa elokuvissa. Aineistoon Korhonen lähtee purkamaan monista, keskenään hyvinkin erilaisista näkökulmista, mitä voi pitää joko työn vahvuutena (erilaiset lähestymistavat syventävät ja rikastavat työtä) tai heikkoutena (kokonaisuus hajoaa moneen eri suuntaan). Työ on rakenteeltaan kaleidoskooppimainen, erillisistä tarkasteluista muodostuva kokonaisuus, jonka osia yhdistävät näkökulma

(dokumenttielokuvan moraalit) ja aineisto (tarkastellut elokuvat).

Korhosen työn yksittäiset luvut rakentuvat seuraavasti: hän ottaa lähtökohdaksi jonkin elokuvateoreettisen tai muun luokittelun, skeeman tai mallin, lukee sitä eettisestä näkökulmasta ja analysoi tutkimusaineistonsa elokuvia sen avulla. Näkökulmat ovat moninaisia, yllättäviäkin. Ne vaihtelevat sosiologiasta strukturalismiin ja filosofiaan, arvoanalyysistä myytteihin ja tarinoihin, todellisuussuhteen tarkastelusta katseen analyysiin.

Aivan aluksi Korhonen esittelee kiinnostavasti erilaisia dokumentaristien eettisiä positioita. Tarkastelun rakenne seuraa väljästi Bill Nicholisin moodiluokittelua, jota Korhonen lukee osin dokumenttielokuvan historian näkökulmasta. Korhosella eri (historialliset) moodit näyttäytyvät eivät vain tiedollisina tai esteettisinä vaan myös eettisinä lähestymistapoina ja valintoina suhteessa todellisuuteen. Nicholisin moodista jää tarkastelun ulkopuolelle oikeastaan vain poeettinen moodi, mutta sen sijaan Korhonen nostaa esiin (Nicholinkin korostaman) Robert Flahertyn *Nanookin* (1922) ja sen myötä dokumenttielokuvaan kotiutuneen, Hollywood-fiktiosta juontavan tarinarakenteen.

Flaherty näyttäytyy Korhoselle taiteellisen hyve-etiikan edustajana: taiteelliset hyveet ovat tärkeimpiä, ja todellisuuden on tarvittaessa taivuttava tekijän näkemyksen mukaiseksi. John Grierson puolestaan edustaa paitsi selittävää (ja opettavaa) lähestymistapaa, myös valistuksen ja sosiaalisen tietoisuuden lisäämisen periaatetta. Tämän Korhonen tulkitsee deontologiseksi velvollisuusetiikaksi: dokumentaristin tehtävänä on tuoda esiin sosiaalisia epäkohtia ja esittää niihin ratkaisuja. Griersonilaisesta eetoksesta nousee Korhosen mukaan kuitenkin samalla myös tapa nähdä ja esittää dokumentin henkilöt ”romanttisina uhreina”, yhteiskunnallisten ilmiöiden passiivisina tuotteina, joita dokumentaristin on autettava, mutta jotka eivät itse ole aktiivisia toimijoita. Tämä uhripositio jatkaa Korhosen mukaan elämäänsä 1960–70-lukujen havainnoivassa *direct cinemassa*, jossa näennäisen objektiivinen havainnointi tarinallistetaan kriisirakenteen avulla. Jean Rouchin osallistavaa moodia

edustavassa *cinéma vérité*ssä tai ”jaetussa antropologiassa” tapahtuu siirtymä siten, että myös elokuvan henkilöt saavat äänensä kuuluviin tasa-arvoisessa vuoropuhelussa tekijän kanssa. Refleksiivinen moodi 1980-luvulta alkaen puolestaan siirtää eettisen vastuun kysymyksen elokuvantekijän ja elokuvan henkilöiden väliltä elokuvan ja katsojan välille painottaessaan tietoisuutta dokumenttielokuvan rakennetusta luonteesta. Performatiivisessa moodissa puolestaan korostuu kuvattavien oma ääni ja ilmaisu ohi todellisuuden referoinnin; kyse on Korhosen mukaan oikeusetiikasta, kuvattavien oikeuksien korostumisesta.

Dokumenttielokuvan katsomisen tavat

Varsinaisessa aineiston analyysissä Korhonen soveltaa kahdeksaa erilaista lähestymistapaa, jotka seuraavat väljästi elokuvan tekoprosessia. Henkilöiden valintaa Korhonen analysoi sosiologisesti: miten elokuvan kohteiksi valittujen henkilöiden sosiaalinen ja maantieteellinen asema vastaavat tekijöiden omaa viiteryhmää tai yleistä väestöjakaumaa ja miten eri sosiaaliryhmiä tarkastellaan. Kuvausvaiheen valintoja Korhonen analysoi Vivian Sobchackin ja Bill Nicholisin analyysiin pohjautuvan kuuden katsomistavan luokittelun avulla. Todellisuuden rekonstruktion astetta ja sen merkitystä dokumenttielokuvan moraalipositioille Korhonen purkaa Brian Winstonin täydellisestä puuttumattomuudesta (neutraali tarkkailu) totaaliseseen interventioon (näytteleminen, fiktio) ulottuvan rekonstruktio-jatkumon avulla. Sovelletun aristotelisen kolminäytöksisen tarinarakenteen avulla Korhonen pohtii, miten tarinarakenne luo merkityksiä, jotka voidaan ilmaista elokuvan ydinväitteinä, ”moraalisena päälauseena”. Hieman yllättävämpänä lähtökohtana voidaan pitää Will Wrightin lännenelokuvien strukturalistista analyysiä, jossa ilmeneviä rakenteita ja niihin liittyviä moraalisia positioita Korhonen löytää myös aineistonsa suomalaisista dokumenttielokuvista. Samalla tavoin yllättävänä voitaneen pitää Korhosen tapaa käyttää keskiaikaista Jokamies-myyttiä lähtökohtana kuoleman merkityksen tarkastelulle tutkituissa elokuvissa. Ilmeisemmin

eettiseen tarkasteluun on yhdistettävissä Korhosen käyttämä yhdysvaltalaisen Solomon Schwartzin sosiaalipsykologinen arvotyyppien luokittelu. Valinnan keskeisyyttä Korhonen painottaa Jean-Paul Sartren eksistenttialistiseen filosofiaan pohjaavan tarkastelun avulla.

Kaikilla Korhosen näkökulmilla on oma kiinnostavuutensa, mutta tarkastelen lähemmin vain muutamia ja kommentoin muita lyhyemmin.

Korhosen sosiologisesta näkökulmasta nousee esiin joitain kiinnostavia huomioita. Elokuvien kohdehenkilöt edustavat vahvimmin työväenluokkaa tai työttömiä, kun koko väestöstä näiden ryhmien osuus on noin kolmannes. Tästä Korhonen päätelee, että ainakin jossain muodossa griersonilainen eetos dokumentaristista syrjäytyneiden puolestapuhujana elää vahvana edelleen Suomessakin. Kuten Korhonen Brian Winstonin näkemykseen viitaten toteaa: "[D]okumenttielokuva alkoi sankarillisen yksilön asettamisesta laajakulmakuvaan taivasta vasten ja päätyi esittämään urbaania alaluokkaa lähikuvassa" (Korhonen 2012, 74). Vahva edustus on myös tekijöiden omalla viiteryhmällä (Korhosen käyttämässä väestöluokittelussa "ylempi toimihenkilö"), jota edustaa lähes kolmannes elokuvien päähenkilöistä, kun koko väestöstä osuus on runsas kymmenen prosenttia. Korhosen analyysin mukaan tavassa lähestyä näitä ryhmiä on havaittava ero: työväestöön suuntautuva katse on havainnoiva, ulkopuolinen; omaa viiteryhmää taas tarkastellaan refleksiivisesti pohtien omaa yksilöllisyyttä, identiteettiä, juuria ja perhesuhteita.

Elokuvailmaisun kannalta kiinnostavin Korhosen analyysistä liittyy elokuvien katsomisen tapaan: kuvaustavan ja kuvaustilanteen välisestä suhteesta. Vivian Sobchackia ja Bill Nicholssia seuraten Korhonen esittää luokittelun kuudesta katsomisen tavasta, joita määrittää eriasteisesti kuvaajasta riippumaton tai hänen valitsemansa tapa katsoa tai olla suhteessa kuvauksen kohteeseen: satunnainen, avuton, vaaralle altistuva, asiaan puuttuva, humaani sekä kliininen (tai ammatillinen) katse. Korhosen tarkastelussa katsomisen tavoissa ja niiden ilmenemisessä on siis kaksi tasoa: yhtäältä se, millaisena kuvat sinänsä näyttäytyvät (kuvakoko, ra-

jaus, kameran liike), toisaalta se, miten ne ilmentävät elokuvantekijän toimintaa kuvaustilanteessa (tapahtumiin puuttuminen tai puuttumattomuus).

Korhonen näkee aineistonsa elokuvissa hallitsevimpana humanistisen katseen, joka hänen mukaansa ilmenee esimerkiksi pitkissä yhtäjaksoisissa otoksissa ja erikoislähikuvissa: ilman kuvaajan ja kuvatun luottamussuhdetta tällaiset kuvat eivät olisi mahdollisia. Vahvimmin humaania katsetta edustavat Korhosen mukaan Lasse Naukarisen elokuvat (esimerkkeinä *Paanajärven Anni*, *Madame E*, *Miinavaara*), mutta myös esimerkiksi Kristina Schulginin *Kasvoista kasvoihin* ja Pirjo Honkasalon *Atman*.

Korhonen löytää useista elokuvista myös asiaan puuttuvan katseen. Tämä kategoria on kiinnostava siksi, että se ilmenee monissa tapauksissa epäsuorasti: asiaan puuttuminen ei tapahdu vain kuvassa, vaan myös kuvan ulkopuolelle jäävässä todellisuudessa ja ilmenee elokuvissa erilaisina jälkinä tai merkkeinä tästä puuttumisesta. Niinpä Korhonen tulkitsee asiaan puuttumiseksi esimerkiksi sen, että kohteen kunnioittamiseksi tai suojelemiseksi tätä ei näytetä suoraan (Anu Kuivalaisen *Orpojen joulussa* isää ei nähdä kuvissa; Arto Halosen *Pyhän kirjan varjossa* haastateltavat esiintyvät tunnistamattomina), asioita konstruoidaan "syvemmän" totuuden ilmentämiseksi (Halosen elokuvan keinotekoiset turkmenistanalaiset "uutiset"; Veli Granön *Tähteläiset* -elokuvan päähenkilön fiktiivinen matka kuolleen tyttärensä luo Sirius C -planeetalle), tai tekijä asettuu itse provosoiviin tilanteisiin sekä todellisuudessa että kuvassa (John Websterin ja Visa Koiso-Kanttilan konfliktit omien perheenjäsenten kanssa elokuvissa *Katastrofin aineksia* ja *Isältä pojalle*, Halosen vierailut suuryrityksissä *Pyhän kirjan varjossa*).

Kliinisessä katseessa kyse on katsojan ja kohteen etäännyttämisestä. Selvin esimerkki Korhoselle on Helken ja Suutarin *Synti*, jossa tyyllittelyn avulla ja autenttisuuden tyylistä irtautumalla (henkilöt kertovat rikkomuksistaan ennalta valmistelluissa ja staattisissa positioissa) luodaan etäisyys katsojan ja kohteen välille. Havainnoivasssa elokuvassa taas esimerkiksi kameran konkreettinen etäisyys ja staattisuus voivat korostaa katseen

”kliinisyttä” (talotoimikunnan rasismia ilmentävä kokous ilman lähikuvien käyttöä Koiso-Kanttilan elokuvassa *Insha Allah*) tai toisaalta häiritsevän tapahtuman seuraaminen pitkään läheltä siihen puuttumatta (isä pahoinpitelemässä tyttärtään Pirjo Honkasalon elokuvassa *Tanjuska ja 7 perkelettä*).

Vaaralle altistuvaa katsetta Korhonen löytää kahdella tasolla. Honkasalon *Melancholian kolmessa huoneessa* elokuvan tekijät asettuvat fyysisesti vaaralle alttiiksi kuvatesaansa Tšetšeniassa, mikä ilmentää ”klassista” vaaralle altistumista. Korhonen kuitenkin lukee myös Websterin *Katastrofin aineksia* ja Koiso-Kanttilan *Isältä pojalle* osin tähän kategoriaan siksi, että molemmissa tekijät asettavat henkilökohtaisen uskottavuutensa ja perhesuhteensa alttiiksi, ja tämä ilmenee myös itse elokuvissa.

Katsomistapoja käsittelevä luku on Korhosen tutkimuksen kiinnostavinta antia. Korhonen ei yksiselitteisesti määritä tietyn tyyppistä katsetta tietynlaisen moraalien ilmentäjäksi, vaan hänen tarkastelussaan ohjaajan vastuullisuus kuvattaviaan kohtaan voi ilmetä monella, joskus problemaattisella ja ristiriitojakin herättävällä tavalla. Vastuullisuus voi ilmetä yhtä lailla humanissa kuin kliinisessä katseessakin. Analyysi osoittaa, kuinka moniulotteisia dokumenttielokuvan kuvaustapaan liittyvät eettiset kysymykset voivat olla.

Lähestymistapojen kaleidoskooppi

Suhde todellisuuteen ja totuuteen näyttäisi olevan eräänlainen dokumenttielokuvaa koskevan keskustelun *sine qua non*, kysymys, johon aina joudutaan palaamaan. Korhosen tutkimuksessa tämä kysymys liittyy rekonstruktion oikeutukseen dokumenttielokuvasa. Tarkastelun lähtökohtana Korhosella on Brian Winstonin kehittämä rekonstruktiojatkumo, joka lähtee täydellisestä puuttumattomuudesta (tapahtumien todistaminen) ja etenee totaaliseen interventioon (täysin kuviteltu tapahtuma). Moraalinen näkökulma liittyy tässä katsojasuhteeseen: johtaako elokuvan voimakas (re)konstruoiminen katsojan pettämiseen tai harhaanjohtamiseen? Korhosen näkemyksen mukaan ei: rekonstruktion aste ei ole moraalien mitta.

Hän lähestyy asiaa soveltamalla filosofisen totuusteorian käsitteitä dokumenttielokuvaan. Totuuden korrespondenssiteoriaa edustaa Korhosen mukaan vaatimus siitä, että dokumenttielokuvan jollain tavoin tulisi ”vastata” todellisuutta. Vastapainoksi Korhonen nostaa totuuden koherenssiteorian, joka hänen tulkinnassaan tarkoittaa sitä, että dokumenttielokuva voi olla hyvinkin pitkälle konstruoitu, mutta kokonaisuutena antaa pätevän kuvan kuvatuista asioista. Sen sijaan, että dokumentaristin tulisi olla vain objektiivinen silminnäkijätodistaja (*witness*), voi hän myös antaa (rakennetun) todistajalausunnon (*testify*). Korhonen korostaakin, että asioiden merkityksen esittäminen vaatii eriasteista konstruoimista tai järjestelyä. Näennäisen neutraali ja objektiivinen asioiden esittäminen todellisuuden peilinä voi olla yhtä harhaanjohtavaa kuin niiden rekonstruoiminenkin. Korhoselle oleellista on, että dokumenttielokuva tuo nähtäväksi jotain muuten piiloon jäävää, ei se, millaisilla (tyylillisillä) keinoilla tämä tapahtuu.

Korhosen tarinarakennetta yleisestä näkökulmasta tarkastelevassa luvussa kiinnostava elementti ovat hänen elokuvista rakentamansa ”moraaliset päälauseet”, joiden lähtökohtana on ajatus kertomuksesta moraalien välittäjänä. Yleisimmäksi analysoimiaan elokuvia leimaavaksi piirteeksi Korhonen nostaa yksilöllisen moraalien, jota hänen analyysissään ilmentävät päälauseet ”marginaalin ihminen on arvokas, yhteiskunta on kylmä”, ”ihmistä ei saa hyväksikäyttää”, ”oma henkilöhistoria on selvitetävä” ja ”pitää uskoa unelmiinsa ja siirtää ne eteenpäin”.

Will Wrightin lännenelokuvan strukturalistista analyysiä Korhonen soveltaa yllättävänkin kiinnostavasti tarkastelemiinsa elokuvaan (esimerkkinä vaikkapa klassisen ”sankari saapuu yhteisöön” -juonirakenteen soveltaminen Lassie Naukkarisen *Paanajärven Anniin*). Rakenneanalyysien nokkeluudesta huolimatta niiden suhde elokuvien moraalien tarkasteluun jää kuitenkin hieman ilmaan, joskin Korhosen pohdinnat yksilön ja yhteisön suhteesta lännenelokuvia ja hänen tarkastelemissaan dokumentteja yhdistävänä teemana ovatkin sinänsä kiinnostavia.

Keskiaikainen Jokamies-myytti (jossa ihmisen tilaa edustava Jokamies-hahmo jou-

tuu personoidun Kuoleman edessä tekemään tiliä elämänsä valinnoista ja ihmissuhteista) toimii Korhoselle välineenä tarkastella kuoleman merkitystä analysoitavissa elokuvissa. Korhonen löytää monista elokuvista sinänsä kiinnostavia yhtymäkohtia varsinaisen Jokamies-myytin rakenteeseen, mutta olennaisemmaksi liittymäkohdaksi ei nouse myytti sinänsä, vaan kuoleman keskeisyys inhimillisen elämän merkityksen määrittelyssä ja ymmärtämisessä.

Shalom Schwartzin arvoteorian ja suomalaisia arvoja tarkastelevan tutkimuksen pohjalta Korhonen erittelee tarkastelemiensa dokumenttien ilmentämiä arvoja ja päätyy toteamaan, että elokuvissa ilmenee laajemminkin yhteiskunnassa tapahtunut siirtymä yhteisöllisistä arvoista yksilöllisiin arvoihin.

Jean-Paul Sartren eksistentialismin käsitteistön pohjalta Korhonen arvioi tarkastelemaansa elokuvia vapauden ja valinnan käsitteiden näkökulmasta. Hän päätyy lopulta rinnastamaan Sartren myöhäisvaiheen sorrettujen näkökulmaa korostavan eksistentialistisen etiikan yhtäältä Paolo Freiren sorrettujen pedagogiikkaan ja toisaalta Jean Rouchin jaettuun antropologiaan – painopisteenä on toimiminen yhdessä toisten ihmisten kanssa. Korhonen tekee kiinnostavia huomioita eksistentialismin periaatteiden yhteydestä dokumenttielokuvan tekemiseen (dokumentaristi ”tilanteeseen asetettuna” tai ”vapauden heitettyinä”). Silti voidaan kysyä, edellyttääkö valinnan ja vastuun merkityksen korostaminen välttämättä juuri eksistentialismin käsitteistöä.

Eettisen problematiikan ytimessä on se tosiasia, ettei inhimillinen olemassaolo ole mahdollista yksin vaan tapahtuu aina jaetussa maailmassa, yhdessä toisten kanssa. Toisen läsnäoloa ei voi sivuuttaa, vaan siihen on vastattava. Onkin luontevaa, että etiikan asema dokumenttielokuvaa koskevassa keskustelussa on noussut koko ajan merkityksellisemmäksi – ovathan dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi monella tapaa sidoksissa todelliseen, ihmisten väliseen maailmaan. Korhosen tutkielman perusansio on, että hän nostaa tämän eettisen ulottuvuuden tutkimuksensa keskiöön ja pyrkii eri tavoin asemoimaan aiempaa keskustelua suhteessa siihen. Työ tuo monien konkreettisten esimerkkien kautta näkyviin, miten laajasti

eettiset kysymykset nivoutuvat dokumenttielokuvan eri ulottuvuuksiin. Suhteeni työn rakenteeseen on ambivalentti. Moninäkökulmaisuus on hyvä sikäli, että se tuo laajasti esiin niitä erilaisia vuorovaikutuksen tasoja (sosiaalisia, yksilöllisiä, ammatillisia, eksistentialisia, kommunikatiivisia) joiden kautta dokumenttielokuvan eettiset kysymykset nousevat esiin. Ongelmallista taas on kokonaisuuden tietty fragmentoituminen ja eriytyminen ja myös hienoinen epätasaisuus eri osien välillä.

Korhosen tutkimus ei anna (eikä pyrikään antamaan) vastausta siihen, millainen olisi ”eettinen dokumenttielokuva”, sillä mitään yhtä tai tyhjentävää vastausta kysymykseen ei voida antaa. Sen sijaan työ osoittaa monia sellaisia alueita, joilla eettiset kysymykset aktualisoituvat ja joiden suhteen on tehtävä valintoja suuntaan tai toiseen. Tältä pohjalta Korhosen työ antaa paljon hyödyllistä pohdittavaa niin dokumenttielokuvan etiikasta kiinnostuneille tekijöille kuin katsojillekin.

Antti Pönni