

Ilona Hongisto, Kaisu Hynnä & Annu Suvanto

EUROOPAN PARTAALLA Baltian paikat dokumenttielokuvafestivaaleilla

Baltian maiden itsenäistyminen 1990-luvun alussa aiheutti muutoksia alueen elokuvakulttuureissa. Samanaikaisesti käynnistyi myös laajempi eurooppalainen rakennemuutos. EU-rahoituksen myötä yhteistuotannoista tuli yhä hallitsevampi osa tuotantokulttuuria, ja elokuvafestivaaleista muodostui keskeinen uuden eurooppalaisen elokuvan kohtaustapa, jossa maanosan koostumus asetettiin neuvottelun ja määrittelyn kohteeksi. Artikkelissa lähestytään rakennemuutosta dokumenttielokuvan näkökulmasta, ja tarkastellaan Viron, Latvian ja Liettuan näkyvyyttä ja paikantumista eurooppalaisilla dokumenttielokuvafestivaaleilla. Analyysin kohteena ovat keskeisten dokumenttielokuvafestivaalien ohjelmistot, joita eritellään artikkelissa sekä kvantitatiivisesti että kvalitatiivisesti.

Viro, Latvia ja Liettua itsenäistyivät vaiheittain kahden vuoden aikana elokuun 1989 jälkeen. Neuvostokaudella maiden kulttuurituotanto oli sidottu valtiorahoitukseen järjestelmään, jossa kunkin maan elokuva-tuotantoa hallitsi studio, joka tuotti elokuvia pääasiassa paikallisille markkinoille. Itsenäistymisen myötä *Tallinfilm*, *Rigas Kinostudija* ja *Lietuvas Kino Studija* joutuivat taloudellisiin vaikeuksiin, ja studio-toiminta lakkasi entisessä muodossaan. Tuotantomäärät laskivat dramaattisesti, ja elokuvateattereita suljettiin. Esimerkiksi Latviassa fiktioelokuvien tuotantomäärä laski viidelläkymmenellä prosentilla vuosina 1991–1992, ja Viron 611 elokuvateatterista oli vuonna 2003 jäljellä enää kaksitoista. (Perkone & Redovics 1994, 5–61 sit. Vitolz 2012, 229; Aiano 2012, 27.)

Baltian maiden ongelmat koskettivat myös muita entisiä neuvostomaita. Esimerkiksi Bulgariassa tehtiin vuonna 1985 neljäkymmentä pitkää elokuvaa ja vuonna 1992 enää kolme (Vincendeau 1995, 465).

Ilona Hongisto, FT, mediatutkimus, Turun yliopisto,
Kaisu Hynnä, FM, mediatutkimus, Turun yliopisto,
Annu Suvanto, HuK, mediatutkimus, Turun yliopisto.

Tuotantorutiinien muutos studioiden kautta säännellystä rahoituksesta yksittäisten elokuvaprojektien väliseen kilpailuun aiheutti luovan tyhjiön, joka vaikeutti niin fiktioiden, dokumenttielokuvien kuin animaatioidenkin tekemistä. Muutos aiheutti myös sen, että tuotantopuoli ja esitysverkosto eriytyivät toisistaan; keskusjohtoisen järjestelmän kautta rakennetut kansalliset ja kansainväliset yhteydet liudentuivat. Tilannetta paikanneet yksityiset levittäjätahot ja teatterinomistajat puolestaan valitsivat listoilleen mieluummin amerikkalaisia kassamagneetteja kuin paikallisia, suuntaansa etsiviä elokuvia. (Iordanova 1999, 46.)

1990-luvun taitteessa perustettiin kaksi paneurooppalaista rahoituselintä, jotka alkoivat osaltaan rakentaa uutta tuotanto-, levitys- ja esitysinfrastruktuuria. Euroopan neuvoston *Eurimages* (1989) ja Euroopan Unionin *MEDIA*-ohjelma (1991) tukevat niin yhteistuotantoja, elokuvafestivaaleja kuin elokuvateattereitakin – tavoitteenaan eurooppalaisen audiovisuaalisen kulttuuriperimän säilyttäminen ja jatkuvuuden takaaminen. Tällä hetkellä neljännellä syklillä oleva *MEDIA* on ollut varsin suuressa roolissa eurooppalaisen dokumenttielokuvakulttuurin kehityksessä: eniten huomiota saaneet eurooppalaiset dokumenttielokuvat ovat usein ohjelman osarahoittamia yhteistuotantoja, ja valtaosa tällä hetkellä toimivista eurooppalaisista dokumenttielokuvafestivaaleista perustettiin 2000-luvun alkupuolella ohjelman tuella (ks. Vallejo 2014, 80). Esimerkiksi Jaak Kilmin menestyksellä virolais-suomalainen yhteistuotanto *Disko ja ydinsota* (*Disko ja tuumasoda*, 2009) ja vuonna 2001 perustettu *DocPoint – Helsinki Documentary Film Festival* ovat esimerkkejä ohjelman vaikutuspiiristä.

1990-luvulla lanseeratut eurooppalaiset toimintamallit rinnastuvat kansallisen elokuvakulttuurin hitaaseen uudelleenjäsentämiseen. Virossa valtiojohtoisen *Tallinnfilmin* – ja sen kautta jaetut määrärahat – korvasi vuonna 1994 kulttuuriministeriön alainen asiantuntijakomissio, joka teki päätökset itsenäisten projektien rahoituksesta. Myöhemmin Viron elokuvasäätiö (*Eesti Filmi Sihtasutus*) alkoi hoitaa rahanjakoa, ja vuonna 2013 organisaatio nimettiin Viron elokuvainstituutiksi (*Eesti Filmi Instituut*, EFI). Vuodesta 2000 päätökset on tehnyt tehtävään nimetty asiantuntija. Latvian elokuvakeskus (*Nacionlais Kino Centrs*) perustettiin jo vuonna 1991, mutta Liettuan vastaava organisaatio *Lietuvas Kino Centras* perustettiin vasta vuonna 2012. (Ks. esim. Kärk 2014, 47; Müller 2014, 63.)

Vaikka 1990-luvun alun kulttuuriteollisuuden ongelmat leikkasivat Euroopan itäisten valtioiden läpi, Baltian maiden asema on jäänyt huomattavasti eteläisempiä valtioita vähemmälle huomiolle. Esimerkiksi Dina Iordanovan (1999) tuotantorakenteita koskevassa analyysissä Baltian maat eivät figuroi lainkaan. Englanninkielisessä elokuvatutkimuksessa piirtyvä kuva Itä-Euroopasta perustuukin usein analyysiin Euroopan kaakkoisnurkasta (Galt 2006; Ravetto-Biagioli 2012) tai vaihtoehtoisesti Keski-Euroopan itäkulmista (Iordanova 2003). Ewa Mazierska (2010) huomauttaakin, että moninaisuuden esilletuomiseksi itäeurooppalaisen elokuvan tutkimus vaatii tätä nykyä sekä maantieteellisen että käsitteellisen tarkennuksen. Renata Sukaitytten toimittama *Baltic Cinemas in the 90s. Shifting (Hi)Stories and (Id)Entities* (2010) on tietääksemme ainoa alueen elokuvakulttuurille omistettu kokoelma.

Kaksi viimeisintä itäeurooppalaista elokuvaa problematisoivaa artikkelikokoelmaa – Lars Kristensenin *Postcommunist film* (2012) ja Anikó Imren *A Companion to Eastern European Cinemas* (2012) – sisältävät kumpikin vain yhden Baltian alueen elokuvakulttuuriin keskittyvän artikkelin. Niin Sukaityten teoksen kuin edellä mainitun kahden artikkelinkin tavoitteena on kirjoittaa kansallista elokuvahistoriaa itsenäisyyden mahdollistamasta uudesta näkökulmasta.

Festivaaliohjelmistot, rajat ja kehykset

Tämän artikkelin tarkoituksena on puolestaan tutkia sitä, miltä Baltia näyttää kansainvälisten dokumenttielokuvafestivaalien ohjelmistojen läpi. Asetelma liittyy festivaalien keskeiseen asemaan eurooppalaisen elokuvan esityspaikkoina (ks. esim. Chan 2011, 258). Kartoitamme baltialaisten dokumenttielokuvien levitystä eurooppalaisilla dokumenttielokuvafestivaaleilla vuoden 1989 mullistusten jälkeen, ja selvitämme, miten levitys jakautuu maittain, festivaaleittain ja vuosittain. Tarkasteluajanjaksoimme (1990–2010) kattaa valtioiden itsenäistymisen, keskeiset muutosvuodet ja liittymisen Euroopan Unioniin (Viro ja Latvia vuonna 2004, Liettua 2005).

Elokuvafestivaalien ohjelmistoihin kohdistuva tutkimus on korostunut viime vuosina festivaalitutkimuksen kentällä. Ohjelmistosuunnittelun analyysi liittyy yhtäältä festivaalien painotuksissa tapahtuneiden muutosten jäljittämiseen ja toisaalta niiden strategioiden arvioimiseen, joilla festivaalit houkuttelevat yleisöä (de Valck 2012; Ruoff 2012). Tavoitteena on tuoda esiin ohjelmistoja määrittävät mieltymykset, kulttuuripoliittiset painotukset ja muut valintoihin vaikuttavat mekanismit. Ohjelmistotutkimusta tehdäänkin usein esimerkkitapausten kautta, jolloin tendenssien ja muuttujien artikulointi pysyy tietyn festivaalin raameissa.

Artikkelimme kartoittaa festivaaliohjelmistojen painotuksia ja käsittelee myös niitä tapoja, joilla elokuvat tehdään houkuttelevaksi erilaisille yleisöille. Metodologinen lähestymistapamme poikkeaa kuitenkin totutusta. Yhden esimerkkifestivaalin sijaan aineistomme kattaa kymmenen festivaalia kahdenkymmenen vuoden tarkastelujaksolla. Tietyn festivaalin erityispiirteiden tutkimisen sijaan lähestymme ohjelmisto-otosta Baltian näkyvyyden ja paikantumisen näkökulmista. Artikkelin ensimmäisessä analyysiosassa osoitamme aineistosta koostetuun taulukoin tuotantomaiden, dokumenttielokuvafestivaalien ja festivaalivuosien keskeiset tendenssit. Kvantitatiivisen osuuden yleiskuvasta siirrymme festivaalikatalogien elokuvaesitysten yksityiskohtaiseen tarkasteluun. Osuuden tutkimusaineistona on useammalla kuin kahdella esimerkkifestivaalilla kiertäneiden elokuvien esittelyt. Kvalitatiivinen analyysi pureutuu katalogitekstien elokuville antamiin diskursiivisiin kehyksiin, jotka omalta osaltaan määrittävät Baltian paikkoja eurooppalaisella kentällä. Molemmat analyysiosiot – festivaalien rajat ylittävä ohjelmisto-erittely ja tiettyjen katalogitekstien lähiluenta – ovat uusia aluevaltauksia festivaalitutkimuksen kentällä.

Baltian maiden näkyvyys ja paikantuminen dokumenttieloku-

vafestivaaleilla suhteutuu keskusteluun rajoista performatiivisina eleinä. Etienne Balibarin (2009, 192) mukaan rajat alueellistavat (*territorialize*) – antavat tunnistettavan identiteetin, joka voidaan edelleen kategorisoida kulloisenkin valtajärjestelmän mukaan. Esimerkiksi Baltian maantieteelliset, historialliset, poliittiset ja kulttuuriset rajat antavat paikalle aina hieman erilaisen hahmon. Samansuuntaisesti ohjelmistovalintoja ja katalogitekstejä voidaan pitää rajauksina, jotka alueellistavat ja hahmottavat Baltian maita hieman eri näkökulmista ja sitovat ne erilaisiin merkityspoliittisiin keskusteluihin. Rajat ja kehykset antavatkin festivaalitutkimukselle uuden poliittisen painotuksen, joka täydentää kansallisia ja geopoliittisia agendoja (ks. esim. de Valck 2007; Czach 2004) sekä festivaalitapahtuman aktivoivaa potentiaalia kartoittavaa tutkimusta (ks. esim. Iordanova 2009; Torchin 2012).

Festivaalientä

1990-luku kuuluu dokumenttielokuvafestivaalien historiassa nk. kolmanteen vaiheeseen, jonka tunnuspiirteitä ovat voittoa tavoittelemattomat taustaorganisaatiot sekä tiettyihin teemoihin tai elokuvan lajeihin keskittyvät tapahtumat. Kolmatta vaihetta edeltävät kansallista elokuvaa valtion varoin tukeneet festivaalit (esim. *DOK Leipzig*, Saksa 1955–) sekä ammattilaisten aloittamat, elokuvaa taiteenlajina korostavat festivaalit (esim. *Visions du Réel*, Nyon, Sveitsi 1969–). Eräänlaisena vedenjakajana voidaan pitää vuonna 1988 perustettuja Amsterdamin kansainvälisiä dokumenttielokuvajuhlia (*International Documentary Film Festival Amsterdam/IDFA*), jotka toimivat esimerkkinä myöhemmille kolmannen sektorin organisaatiomallia noudattaville tapahtumille. (Vallejo 2014; ks. myös de Valck 2007.)

Kolmannen vaiheen aikana elokuvafestivaalien perustehtävä sai rinnalleen uusia toimintoja. Festivaalit eivät ainoastaan tarjoa vaihtoehtoisia esityspaikkaa kaupalliselle teatterilevitykselle, vaan ne toimivat myös tekijöiden, tuottajien, rahoittajien ja levittäjien kohtaamispaikkoina. Festivaalien oheisohjelmistoon kuuluu yhä useammin suurelta yleisöltä suljettuja osuuksia (*industry sections*), joiden pääasiallinen tarkoitus on kehittää keskeneräisiä ideoita, löytää valmiille ideoille rahoitus tai varmistaa valmiille elokuville kansainväliset levittäjät. Amsterdamin *IDFA Forum* on pyörinyt vuodesta 1991, Leipzigin *The Art of Pitching* vuodesta 2001 ja Nyonin *Pitching du Réel* vuodesta 2006.

Aida Vallejon (2014, 77–78) mukaan EU:n *MEDIA*-puiteohjelmalla on ollut suora vaikutus festivaalikäytäntöjen muutokseen. Festivaalien saamat tuet riippuvat siitä, miten hyvin tapahtumat vetävät puoleensa kansainvälisiä toimijoita. Festivaalien yhteydessä järjestettävät rahoitus- ja kaupankäyntitapahtumat ovatkin rahoittajien ja levittäjien keskeisiä työmaita. EU-rahoitus tarkoittaa tässä yhteydessä myös sitä, että monet festivaalit järjestävät oheistapahtumia ja projektien esittelytilaisuuksia, vaikka paikalle saapuvilla rahoittajilla ja levittäjillä ei välttämättä olisi rahaa valita yhtäkään projektia tuotantoon. Festivaalimenestys *Cinema Komuniston* (Serbia 2010) ohjaaja Mila Turajlic pitää *pitchaus*-foorumeita tästä syystä vanhentuneina. Monet rahoitus- ja levitystapahtumina markkinoidut tilaisuudet ovat todellisuudessa

lähempänä ideoiden testaamista kuin rahoituksen hankkimista. Kokonaisvaltaiset rahoitusmahdollisuudet rajautuvat *IDFA:n* ja Toronton *Hot Docsin* kaltaisiin tapahtumiin. (Moestrup 2012, 8–9.)

Dokumenttielokuvafestivaalien kolmannen vaiheen myötä elokuvien ”festivaali-ikä” on joka tapauksessa kasvanut. Elokuvat kiertävät festivaaleilla jo idea-vaiheessa – esimerkiksi Turajlic kävi esittelemässä *Cinema Komunistoan* yhdeksässä tapahtumassa ennen kuin tuotantobudjetti vahvistui (Moestrup 2012, 8). Samanaikaisesti festivaaleista on tullut myös paikkoja, joissa tulevien elokuvien teemoista neuvotellaan. 1990-luvun muutosten myötä festivaalit ovat yhä korostuneemmin elokuvakenttää kokonaisvaltaisesti muokkaavia tapahtumia (*field configuring events*, Rüling 2009). Kolmannen vaiheen dokumenttielokuvafestivaalit koulivat ohjaajia ja kanavoivat ideoita kansainvälisille markkinoille. Asetelman käänttöpuoli on, että festivaalien ”teollisuus-osiot” pyrkivät vaikuttamaan elokuvien sisältöön ja ilmaisuvälineisiin niin voimakkaasti, että ohjaajat saattavat alkaa välttää tapahtumia (Moestrup 2012, 9).

Tästä näkökulmasta erityisen kiinnostavia ovat myös festivaalien taustalla itsenäisesti toimivat verkostot. Esimerkiksi Kööpenhaminassa päämajaansa pitävä *European Documentary Network* (EDN, 1996) tarjoaa jäsenilleen neuvontaa rahoituskysymyksissä ja järjestää työpajoja ja seminaareja. EDN järjestää yhteistyössä paikallistahojen kanssa tapahtumia erityisesti Etelä- ja Itä-Euroopassa tavoitteenaan edesauttaa alueen elokuvien taivalta kansainvälisillä festivaaleilla. Verkosto on mm. järjestänyt *Baltic Sea Forum for Documentaries* -tapahtumaa yhteistyössä Latvian elokuvakeskuksen ja *Baltic Filmsin*¹ kanssa jo usean vuoden ajan. Samaan kategoriaan EDN:n kanssa voidaan lukea myös tsekkiläinen *Institute of Documentary Film* (IDF, 2001), joka keskittyy itäeurooppalaisen dokumenttielokuvatuotannon tukemiseen ja levittämiseen. Kaikissa kolmessa organisaatiossa vaikuttaneen tanskalaisen Tue Steen Müllerin (2014, 33) mukaan yksi keskeinen Itä-Euroopalle ominainen haaste on ammattitaitoisten tuottajien kouluttaminen. Eurooppalaisen tuotantorahoituksen ja levityskanavien mukanaan tuomat mahdollisuudet kaatuvat usein siihen, että projekteilta puuttuu tuottaja, joka tuntisi eurooppalaisten rahoituskanavien ja yhteistuotantojen toimintatavat. Studioiden ajaututtua ongelmiin Baltian maiden dokumenttielokuvakulttuuri on opetellut tulemaan toimeen kentällä, jossa itsenäiset tuottajat keräävät projektien rahoituksen monesta eri lähteestä.

Tässä yhteydessä kolmannen vaiheen dokumenttielokuvafestivaalit tarkoittavat monikanavaista väylää ensin eurooppalaisille ja sieltä kansainvälisille markkinoille. Festivaaleilla neuvotellaan rahoituksesta, etsitään yhteistyökumppaneita, sovitaan yhteistuotannoista ja keskustellaan elokuvien aiheista ja ilmaisukeinoista. Festivaalien ohjelmistovalintoihin lomittuu monipolvinen prosessi, joka osaltaan vaikuttaa siihen, minkälaisista elokuvista lopulliset valinnat tehdään.

¹ *Baltic Films* on Viron, Latvian ja Liettuan kulttuuriministeriöiden perustama sateenvarjojärjestö, jonka tavoitteena on baltialaisten elokuvien kansainvälinen markkinointi. Järjestö edustaa Baltian maita suurimmilla elokuvafestivaaleilla ja oheistapahtumissa. (Baltic Films 2004–2010.)

² Jotkut valituista festivaaleista rajautuivat tutkimuksen ulkopuolelle, koska niiden ohjelmistotietoja ei ollut saatavilla tarpeeksi kattavasti. Näitä olivat *OneWorld – International Human Rights Documentary Film Festival* (Praha, Tšekki 1998–), *Sheffield International Documentary Film Festival* (Sheffield Doc/Fest, Sheffield, Englanti 1994–), *Belgrade Documentary and Short Film Festival* (Belgrade, Serbia 2004–) ja *Copenhagen International Documentary Festival* (CPH: DOX, Kööpenhamina, Tanska 2003–). Erityisesti CPH: DOX:in poisjääminen tutkimuksesta on harmillista, sillä festivaali on meritoitunut itäeurooppalaisten teemojen käsittelyssä ja muodostaa DOK Leipzigin, Doclisboan, FIDMarseillen, Jihlavan, PLANETE + DOC:in ja *Visions du Réelin* kanssa Doc Alliance -hankkeen. Doc Alliancen tarkoituksena on edistää dokumenttielokuvien tuotantoa ja verkkolevitystä Euroopassa. Ks. DAFilms, <www.dafilms.org>.

³ Festivaalin alkuperäinen nimi on *All-German Leipzig Week for Cultural and Documentary Film*. Nimi on vaihtunut historian aikana useamman kerran. Vuonna 1991 nimeksi vakiintui nykyinen *Leipzig International Festival for Documentary and Animated Film*. Nimensä mukaisesti festivaalin ohjelmistoon kuuluvat myös animaatioelokuvat.

⁴ *FID Marseille* on vuodesta 2006 lähtien sisällyttänyt ohjelmistoonsa myös fiktioelokuvia.

⁵ Pääfestivaalipaikkana toimii Varsova, mutta Wrocławissa järjestetään Varsovan

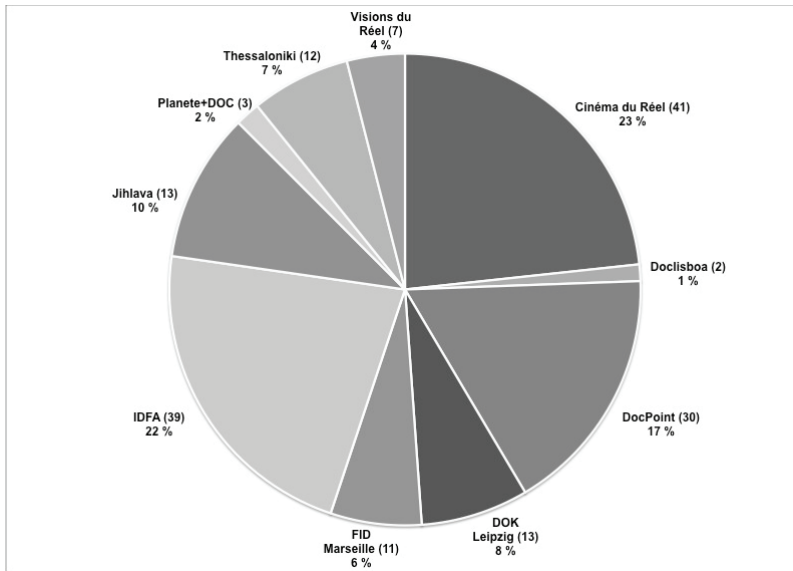
Baltian näkyvyys

Olemme käyneet artikkelia varten läpi kymmenen festivaalin ohjelmistot vuosien 1990 ja 2010 välillä ja vertailleet virolaisten, latvialaisten ja liettualaisten elokuvien näkyvyyttä tuotantomaittain, festivaaleittain ja festivaalivuosittain. Baltialaisten dokumenttielokuvien määrä on lisääntynyt 2000-luvulla festivaalien kasvaneen lukumäärän myötä, mutta Viron, Latvian ja Liettuan festivaalinäkyvyydessä on kuitenkin huomattavia eroja. Erot rinnastuvat maiden väliseen epäsuhtaan tuotantomäärissä ja rahoituksessa.

Kaikki tutkimukseen valitut dokumenttielokuvasfestivaalit ovat festivaalihistorian kolmannelle aallolle ominaisia erikoisfestivaaleja, jotka keskittyvät pääsääntöisesti tiettyyn lajityyppiin tai teemaan. Festivaalit on valittu tutkimukseen niiden aseman ja toimintavuosien perusteella.² Tutkitut festivaalit ovat: *Cinéma du Réel* (Pariisi, Ranska 1978–), *Lisbon International Documentary Film Festival* (Doclisboa, Lissabon, Portugali 2002–), *DocPoint – Helsinki Documentary Film Festival* (Helsinki, Suomi 2002–), *The International Leipzig Festival for Documentary and Animated Film* (DOK Leipzig, Leipzig, Saksa 1955–)³, *Festival International de Cinema – Marseille* (FID Marseille, Marseille, Ranska 1990–)⁴, *International Documentary Film Festival Amsterdam* (IDFA, Amsterdam, Hollanti 1988–), *Jihlava International Documentary Film Festival* (Jihlava, Tšekki 1997–), *PLANETE + DOC* (Varsova ja Wrocław, Puola 2004–)⁵, *Thessaloniki International Film Festival / Thessaloniki Documentary Film Festival* (Thessaloniki, Kreikka 1992–)⁶ ja *Visions du Réel – Festival International de Cinema* (Nyön, Sveitsi 1969–)⁷.

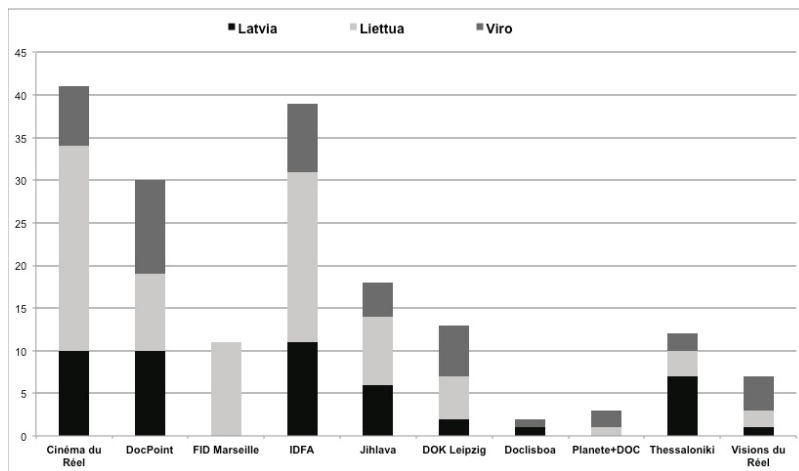
Tarkastelemamme festivaalit kuuluvat Euroopan merkittävimmien joukkoon. Esitettävien elokuvien määrissä on kuitenkin eroja. Esimerkiksi maailman suurimpiin dokumenttielokuvasfestivaaleihin lukeutuvan IDFA:n ohjelmistoon on kuulunut käsittelyjakson aikana kaiken kaikkiaan 5185 elokuvaa. Elokuvanäytösten määrä on kasvanut vuosittain 1990-luvun alun noin sadasta elokuvasta käsittelyjakson lopun yli 300 elokuvaan.⁸ *Cinéma du Réelissä* taas on esitetty vuosina 1990–2010 yhteensä 2510 elokuvaa – noin sata elokuvaa kutakin festivaalivuotta kohden aina vuoteen 2008, jolloin vuotuinen elokuvamäärä kohosi 200 elokuvaan.⁹

Festivaalien ohjelmisto-otoksen erityispiirteisiin kuuluu myös se, että osa festivaaleista ei ole ollut toiminnassa koko tarkastelujaksoa ja joidenkin festivaalien kohdalla ohjelmistotietoja ei ollut saatavilla kaikilta kahdeltakymmeneltä vuodelta. Festivaaleista kolme – *Doclisboa*, *DocPoint* ja *PLANETE + DOC* – on perustettu 2000-luvulla. *DOK Leipzig* taas – kuten edellä mainittiin – on järjestetty ensimmäisen kerran jo 1950-luvulla, mutta festivaalin ohjelmatiedot olivat saatavilla vain vuodesta 2005 eteenpäin. Myös *FID Marseillen*, *Jihlavan* ja *Visions du Réelin* tapauksissa ohjelmatietojen saatavuus rajoittaa tarkastelua. *FID Marseille* on perustettu 1990, *Jihlava* 1997 ja *Visions du Réel* 1969, mutta festivaalien ohjelmatietojen saatavuus ulottuu vuosista 2002, 2001 ja 1995 eteenpäin.



Kuva 1. Baltialaisten dokumenttielokuvien näytösten jakautuminen festivaaleittain.

Aineistomme perusteella tarkastelemillamme festivaaleilla on ollut vuosien 1990–2010 aikana 176 Baltian maissa tuotettujen elokuvien näytöstä.¹⁰ Näistä lähes puolet – yhteensä 80 – on esitetty joko *IDFA:ssa* (39 näytöstä) tai *Cinéma du Réelissä* (41 näytöstä) (kuva 1). Tarkasteltaessa näytösten jakautumista festivaaleittain on huomattava, että festivaaleista vain *Cinéma du Réel*, *DOK Leipzig*, *FID Marseille*, *IDFA* ja *Visions du Réel* ovat olleet olemassa koko tarkastelemamme ajanjakson. Näistä vain *Cinéma du Réel* ja *IDFA* ovat pitäneet arkistoja esittämistään elokuvista koko kahdenkymmenen vuoden ajan, mikä vaikuttaa kyseisten festivaalien johtavaan suhteelliseen osuuteen. *DocPointin* suhteellisen korkea osuus (30) kokonaismäärästä selittyy vuonna 2005 alkaneella *DOCview*-esityssarjalla (vuodesta 2009 nimellä *North by Northeast – Neighbours Exposed*). Sarjassa esitetään dokumenttielokuvia



Kuva 2. Elokuvanäytösten jakautuminen tuotantomaittain ja festivaaleittain.

festivaalin jälkeisellä viikolla pienimuotoisempi tapahtuma, joka on osa *PLANETE + DOC:ia*.

⁶ Festivaali perustettiin vuonna 1960 nimellä *Week of Greek Cinema*. Kansainväliseksi festivaali muuttui vasta vuonna 1992. *Thessaloniki International Film Festival* esitti alun perin sekä dokumentti- että fiktioelokuvia, kunnes vuonna 1999 festivaalista irtaantui erityinen dokumenttielokuvaan keskittyvä *Thessaloniki Documentary Film Festival*.

⁷ Festivaalin nimi oli vuoteen 1995 asti *Nyon International Documentary Film Festival*.

⁸ IDFA, <<http://www.idfa.nl>>.

⁹ Cinéma du Réel, <<http://www.cinemadureel.org/en>>.

¹⁰ Aineistomme kattaa sekä lyhyet (alle 30 minuuttiset) että pitkät (yli 30 minuuttiset) dokumenttielokuvat. Tarkasteluajankohdalle tyypillisesti osa elokuvista on yhteistuotantoja. Näissä tapauksissa olemme määritelleet tuotantomaan ohjaajan työskentelyhistorian ja tuotantoa johtaneen yhtiön toimipaikan mukaan.

¹¹ Festivaalinäytösten (171) kokonaismäärä eroaa elokuvien kokonaismäärästä (129), sillä sama elokuva on saatettu esittää useammalla kuin yhdellä festivaalilla. Kuva 1 osoittaa festivaaliesitysten kokonaismäärän ja kuva 3 perustuu esitettyjen elokuvien kokonaismäärään. Tuotantomaan määrittelystä ks. viite 10.

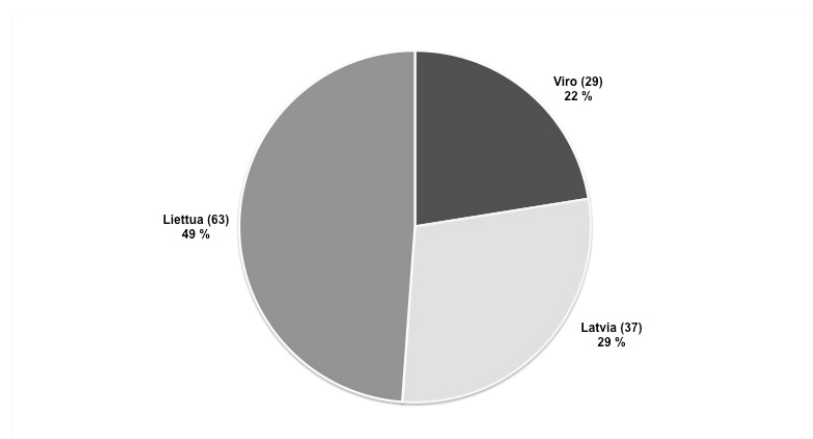
¹² Tietoja 1990-alussa tuotettujen dokumenttielokuvien määrästä ei ollut saatavilla artikkelia kirjoitettaessa.

¹³ Viron kokonaismäärästä vain 6 ja Latvian vastaavasta 18 on lyhytelokuvia. *Baltic Filmsin* tilasto herättää lisäkysymyksiä virolaisesta tuotantorakenteesta. On oletettavaa, että kokonaismäärien epäsuhta liittyy osittain televisiotuotantoon, mutta sen selvittäminen rajautuu tämän artikkelin ulkopuolelle.

Pohjoismaista, Venäjältä ja Baltian maista. Vaikka *DocPoint* on ollut toiminnassa vasta vuodesta 2002, erikoissarjan ohjelmistopainotus nostaa Baltian näkyvyyttä kyseisellä festivaalilla.

Näytösten jakautuminen festivaaleittain ja tuotantomaittain (kuva 2) osoittaa kiinnostavia maakohtaisia painotuksia festivaalien välillä. Esimerkiksi *FID Marseillen* kaikki 11 näytöstä ovat liettualaista elokuvaa. Myös *Cinéma du Réelissä* ja *IDFA:ssa* painottuu liettualainen tuotanto. *DocPointissa* Baltian maiden välinen jakauma on tasaisin, kun taas *Doclisboan* ja *PLANETE + DOCin* vaatimattomat näytösmäärät jakautuvat kahden tuotantomaan välille. *Thessalonikin* ohjelmisto painottaa latvialaista ja *Visions du Réelin* virolaista dokumenttielokuvaa.

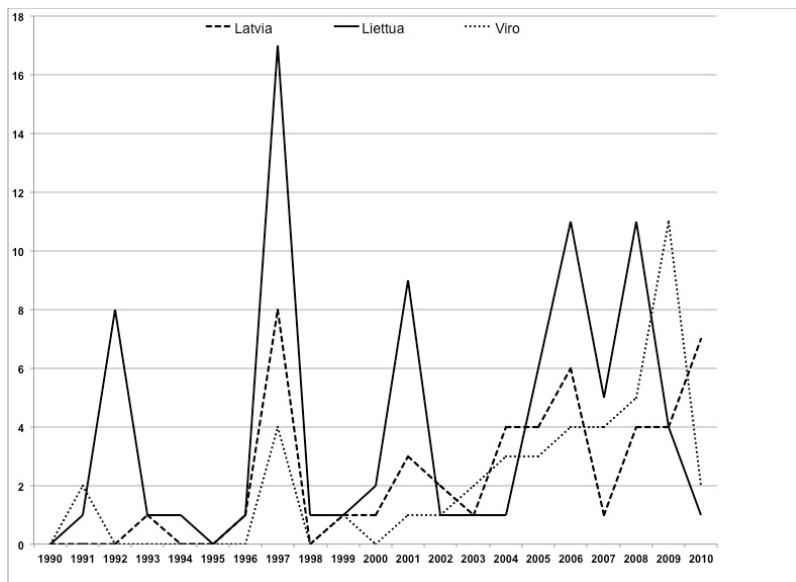
Dokumenttielokuvafestivaaleilla kiertäneet elokuvat jakautuvat epätasaisesti tuotantomaittain (kuva 3). Ohjelmisto-otoksesta lähes 50



Kuva 3. Festivaaleilla esitettyjen dokumenttielokuvien jakautuminen tuotantomaittain.

prosenttia – 63 festivaaleilla nähdyistä 129:stä elokuvasta¹¹ – on tuotettu Liettuassa. Tulos on yllättävä kahdesta syystä. Ensinnäkin Liettuan elokuvatuotantoa tukeva ja ohjaava elokuvakeskus perustettiin vasta vuonna 2012 – huomattavasti Viroa ja Latviaa myöhemmin – ja toiseksi Virossa tuotetaan vuosittain kolminkertainen määrä dokumenttielokuvia Liettuaan ja Latviaan verrattuna. Vuonna 2000 Virossa tuotettiin 45, Liettuassa 13 ja Latviassa 10 dokumenttielokuvaa. Vuonna 2010 Viron tuotantomäärä oli 34, Liettuan 11 ja Latvian 19. Virossa on vuosina 1995–2010 ilmestynyt jopa 617 dokumenttielokuvaa, kun taas Latviassa on samana ajanjaksona tuotettu yhteensä 224 ja Liettuassa 168 dokumenttielokuvaa.¹² (*Baltic Films* 2004–2010.) Liettualaisten elokuvien suuri määrä selittyy otoksessamme lyhyiden, alle 30 minuuttisten dokumenttielokuvien osuudella: 63 liettualaisesta elokuvasta 42 on lyhytelokuvia, joiden tekeminen ei vaadi taakseen yhtä mittavaa koneistoa kuin pitkien dokumenttielokuvien tuotanto. Jos Baltian maiden jakaumassa huomioidaan vain pitkät dokumenttielokuvat, osuudet ovat tasaisempia: Viro 23, Latvia 19 ja Liettua 21.¹³

Niin liettualaisten, virolaisten kuin latvialaistenkin tuotantojen näkyvyys festivaaleilla riippuu voimakkaasti festivaalivuodesta (kuva 4). Maiden festivaalinäkyvyyttä kuvaa aaltomainen liike nousuine ja notkahduksineen. Suvantovaiheet kestävät tyypillisesti kolme tai



Kuva 4. Festivaaleilla kiertäneiden dokumenttielokuvien jakautuminen tuotantomaittain ja festivaalivuosittain.

neljä vuotta. Keskeisimmät ohjelmistopiikit selittyvät erikoissarjoilla. Vuonna 1997 *Cinéma du Réelin* ohjelmistoon kuului kolmiosainen *A la rencontre des pays baltes* -sarja, joka koostui kullekin Baltian maalle omistetusta retrospektiivistä. Toinen laajempi Baltian maita koskettava erikoissarja nähtiin vuonna 2006 *DOK Leipzig*ssä. *Traces of Poetry – Baltic Documentary Film since 1991* -retrospektiivi sisälsi 21 dokumenttielokuvaa Virossa, Latviasta ja Liettuasta. Eniten elokuvia sarjaan oli valittu Liettuasta.

A la rencontre des pays baltes ja *Traces of Poetry* -sarjojen ohella festivaalinäkyvyys artikuloituu myös tiettyjen ohjaajien retrospektiivien kautta. Vuonna 2001 *Jihlavan* ohjelmistoon kuului liettualaisen Audrius Stonyksen retrospektiivi ja vuonna 2004 latvialaiselle Herz Markille omistettiin oma sarjansa. Stonyksen retrospektiivi kattaa kolme neljäsosaa vuonna 2001 festivaaleilla kiertäneistä liettualaiselokuvista ja Markin sarja kattaa puolet vuonna 2004 esitetyistä latvialaiselokuvista.

Erikoissarjat ja tekijöiden retrospektiivit eivät toki yksinään selitä esitettyjen elokuvien vuosittaista jakaumaa. Esimerkiksi vuosien 1992 ja 2008 liettualaisen ja 2009 virolaisen dokumenttielokuvan kohonneelle määrälle ei löydy ohjelmistorakenteesta luettavaa selitystä. Yleisesti ottaen esitettyjen elokuvien määrä on tasaantunut 2000-luvulla, jolloin erityisesti virolaiset elokuvat nostivat asemaansa tasaisesti aina vuoteen 2009 asti. Vuoden 1995 suvantovaihe, jolloin yhdestäkään Baltian maasta ei nähty ainuttakaan elokuvaa, on kääntynyt tilanteeksi, jossa festivaaleilla on vuodesta 2000 lähtien nähty vuosittain ainakin yksi dokumenttielokuva jokaisesta Baltian maasta.

Kehityssuunta rinnastuu elokuvarahoituksessa tapahtuneisiin muutoksiin. Baltian maissa elokuvateollisuuden tukemiseen käytetty summa on kasvanut lähes koko 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen. Vuonna 2000 Viron valtio käytti elokuvateollisuuden tukemiseen noin kaksi miljoonaa euroa, ja vuonna 2005 summa oli lähes 4,5

¹⁴ Kehyksistä ja kehystämisen merkityksenantoprosessina ja tutkimusmetodina, ks. Koivunen 2003, 13–15. Ohjelmistorakenne ja katalogitekstit ovat osa laajempaa mahdollisten kehysten joukkoa: paikannuksia tehdään ja merkityksiä tuotetaan myös esimerkiksi visuaalisen ilmeen, oheisohjelmien, vierasvalintojen ja sosiaalisen median sovellusten avulla.

¹⁵ *DocPoint, DOK Leipzig, FID Marseille, PLANETE + DOC* ja *Visions du Réel* nimeävät katalogitekstien kirjoittajat, *Cinema du Réel, Doclisboa, IDFA, Jihlava* ja *Thessaloniki* pääsääntöisesti eivät.

miljoonaa euroa. Latviassa elokuvaa rahoitettiin vuonna 2000 yli 1,4 miljoonalla eurolla ja viisi vuotta myöhemmin 2,9 miljoonalla eurolla. Vuonna 2002 liettualaiseen elokuvatuotantoon ohjattiin 1,0 miljoonaa, vuonna 2005 vastaavasti 1,3 miljoonaa ja vuonna 2008 jo 2,9 miljoonaa euroa. (Baltic Films 2004–2010.) Vaikka minkään valtion kohdalla kyseiset summat eivät luonnollisestikaan kanavoidu ainoastaan dokumenttielokuvatuotantoon, rahoituksen kasvu on omalta osaltaan edesauttanut myös dokumenttielokuvien taivalta festivaalikentällä aina projektien suunnittelusta valmiiden elokuvien markkinointiin. Viron vankempi tuotantorahoitus pohja selittää osaltaan maan huomattavasti suuremman kokonaistuotantomäärän, ja sen voidaan tulkita vaikuttaneen myös 2000-luvun tasaiseen kehitykseen maan näkyvyydessä tutkituilla dokumenttielokuvafestivaaleilla. Liettuan hieman hitaampi rahoituskehitys rinnastuu vauhtiin, jolla maa sai studiokauden jälkeen pystyyn tuotantoa ja levitystä tukevan kansallisen elokuvakeskuksen.

Dokumenttielokuvien paikantuminen

Festivaaliohjelmistoihin valikoituja elokuvia merkityksellistetään yleisöille temaattisten erikoissarjojen ja retrospektiivien kautta. Ohjelmistorakenteen rajaukset antavat teoksille hahmon, jonka kautta ne kiinnittyvät laajempiin konteksteihin, esimerkiksi ohjaajan tuotantohistoriaan tai maantieteellisiin ja poliittisiin keskusteluihin. Näkyvyyden kannalta on myös erityisen kiinnostavaa, miten elokuvia ja niiden aihepiirejä paikannetaan ohjelmistojen esittelyteksteissä – minkälaisia tulkintakehikoita elokuville annetaan ja mihin suuntiin katsomiskokemusta ohjataan.¹⁴ Esittelyjen suhde katsomiskokemukseen ei suinkaan ole suora, ja tekstit aiheuttavat myös vastaluentoja, mutta samalla ne vaikuttavat omalta osaltaan siihen, minkälaisia merkityksiä Baltian maille annetaan festivaalikentällä.

Olemme käyneet tätä analyysiosiota varten läpi vähintään kahdella eri festivaalilla esitettyjen teosten katalogitekstit ja tarkastelleet elokuville annettuja määreitä. Aineistoon kuuluu 10 virolaista, 10 latvialaista ja 14 liettualaista elokuvaa, mutta nostamme tässä tarkempaan käsittelyyn ainoastaan yhden esimerkin kustakin maasta. Valitut esimerkit edustavat aineistomme katalogitekstien yleisiä piirteitä sekä tuovat esiin katalogitekstien kietoutumisen festivaalikenttään.

Elokuvien katalogiteksteillä ei pääsääntöisesti ole varsinaista tekijää. Niiden tyyli on kuvaileva ja viittauksia kirjoittajan henkilökohtaisiin mieltymyksiin ei juuri ole. Tutkimuskohteenamme olevista festivaaleista puolet jättävät katalogitekstin kirjoittajan tiedot kokonaan pois, ja puolet saattavat mainita nimen tai nimikirjaimet.¹⁵ Toisinaan sama teksti tai samat sanavalinnat toistuvat eri festivaalien katalogeissa, mikä viittaa siihen, että tekstien alkuperä on tuotantoyhtiön omassa kuvauksessa esitettävästä elokuvasta. Tekstien kierto sitoo tuotantoprosessin levitys- ja esityskäytäntöihin. Tämä näkyy esimerkiksi liettualaisen festivaalisuosikki *Uku ukain* (Audrius Stonys, 2006) katalogiteksteissä. *IDFA:n* (2006) ja *PLANETE + DOC:in* (2007) katalogit käyttävät elokuvan esittelyyn samaa tekstiä. *Uku ukai* oli vuonna 2004 mukana *IDFA Forumissa*, joten on mahdollista, että esittelyä on hiottu

Amsterdammassa jo tuotantoprosessin tuossa vaiheessa.

Tekstit nimeävät elokuvan teemaksi vanhuuden ja ruumiillisuuden, ja elokuvan kerrotaan olevan muodoltaan meditatiivinen elokuva-runo. Teksti tarjoaa tuntuman elokuvan maailmaan poikkeavalla ilmaisullaan:

Nuori nainen meikkaa vanhaa naista, mies juoksee maratonia, vanha nainen makaa sängyssä, uimarit ovat menossa uimaan, ompelukone ompelee, joukko vanhuksia jumppaa, koira juoksee pehmeää piennarta kieltään roikottaen ja joukko ihmisiä makaa sokin sokin ruohikolla ja nauraa pakotettua naurua (IDFA 2006; PLANETE + DOC 2007, käännös kirjoittajien).

Listamainen kuvaus on rytmiltään erityinen ja sitoo ajatukset nopeasti kuluvaan aikaan. *DocPointin* (2007) lyhyemmästä kuvauksesta rytmikäs listaus on jätetty pois, mutta sen tilalle on nostettu venäläisen filosofi Nikolai Berdjajevin sanat intohimosta, surusta ja ajan kulumisesta. Berdjajevia hyödynnetään myös *PLANETE + DOC:in* katalogissa. Itse elokuva ei sisällä viittauksia Berdjajevin filosofiaan, joten yhtäläisyys selittyy mitä todennäköisimmin tuotantoprosessista lähtöisin olevalla kuvauksella. Katalogitekstien näennäinen tekijättömyys peittää alleen monisyisen toimintamekanismin, joka alkaa tuotantoprosessista ja markkinointiin liittyvistä valinnoista. Teksteihin valikoituvat aspektit eivät ole sattumaa, eikä niillä aina ole eksplisiittistä suhdetta itse elokuvaan. Ne kuitenkin paikantavat elokuvat tiettyihin aihepiireihin ja antavat niille merkityksiä filosofiasta ajan kulumiseen.

Samalla kun katalogitekstit kiinnittävät esitetyt elokuvat tiettyihin aihepiireihin ja teemoihin, ne pyrkivät myös laajentamaan tarttumapintaa elokuvaan. Tämä tehdään usein abstrahoidulla elokuvien käsittelemät tilanteet, kokemukset ja kohtalot yleisesti ihmisyyteen kuuluviksi. Erityisesti dokumenttielokuvien kohdalla käytäntö on eettisesti arveluttava, sillä yleistäminen saattaa kuljettaa katsojan pois elokuvassa käsitellyistä erityisistä tilanteista. Esimerkiksi liettualaisen *Before Flying Back to the Earth* -elokuvan (Arunas Matelis, 2005) tapauksessa osa katalogiteksteistä kehystää tapahtumia tavalla, joka ei ole yhteismitallinen elokuvan kanssa. Teos sijoittuu vilnalaisen sairaalan lasten leukemiaosastolle. Se kuvaa pieniä potilaita ja heidän vanhempiaan haastatteluin ja lähikuvin. Elokuva pääsee poikkeuksellisen lähelle potilaita, joista tulee myös elokuvantekijöitä. Osa heistä kuvaa materiaalia arjestaan elokuvaa varten. Syöpäpotilaiden arki, toiveet ja pelot ovat läsnä elokuvassa varsin erityisellä tavalla. Tästä huolimatta *DOK Leipzig* (2005) katalogitekstissä elokuva tulkitaan kertomukseksi ihmisen pyrkimyksestä unohtaa oma kuolevaisuutensa. Katalogitekstissä myös kommentoidaan tapaa, jolla sairastetaan nykymaailmassa sairaaloihin kauas terveiden maailmasta. Kyseinen esittelyteksti vie mielikuvat kauas elokuvan intiimistä tyylistä. Tässä valossa on varsin kiinnostavaa, että Matelisin elokuva on saksalainen yhteistuotanto ja sen ensi-ilta oli juuri Leipzigissa, jossa se myös voitti festivaalin pääpalkinnon. IDFA:n (2005, 2006) ja *DocPointin* (2006) katalogitekstit korostavat hieman osuvammin lasten sopeutumiskykyä, kun taas *Thessalonikin* (2006) esittelytekstissä

¹⁶ Yleiseurooppalaisuus voi toki olla myös tavoite. Nevena Dakovicin (2006) mukaan 2000-luvun serbialainen elokuva pyrki osoittamaan alueen kuulumisen Eurooppaan intertekstuaalisin viittein. Hänen mukaansa ”eurooppalaiset” ilmaisukeinot ilmentävät tietoisuutta Serbian raja-asemasta Euroopan sisällä.

korostetaan kohtaloa ja kamppailua elämästä.

On toki luonnollista, että lyhyet kuvaukset sisältävät yleistyksiä, mutta abstrahoinnin monet suunnat tuovat esiin kehystysten mahdolliset ongelmat. Universaaleihin kokemuksiin, kuolevaisuuteen tai kohtaloon vedotessaan katalogitekstit esittävät dokumenttielokuvien tarjoavan pääsyn jaettuun, elokuvan rajat ylittävään maailmaan. Yksittäisistä henkilöistä, kansallisuuksista, kielistä ja elämäntarinoista siirrytään yleisemmälle, tunnistettavalle tasolle. Katalogitekstien yleistävä tendenssi rinnastuu kiinnostavalla tavalla kognitiivisen elokuvateorian korostamaan jaettujen universaalien tunteiden logiikkaan. Torben Grodalin (2000, 34, 36, 38) mukaan eurooppalaiset taideelokuvat tarjoavat katsojilleen pääsyn pysyvään, yksittäiset elokuvat ja henkilöhahmot ylittävään kokemusmaailmaan, johon kuuluvat esimerkiksi katumuksen, syyllisyyden ja toivon kaltaiset tunteet. Osa katalogiteksteistä toimii saman logiikan mukaisesti ojentaessaan tarttumapinnaksi elokuvan rajat ylittävän yhteisen maailman.

Kognitiotieteilijöillä ajatus jaetusta kokemusmaailmasta liittyy laajennettuun tietoisuuteen, joka ylittää yksittäisen ihmisen tietoisuuden rajat ja on tässä mielessä pysyvä. Artikkelimme kontekstissa yksittäisen elokuvan ylittävä kokemusmaailma rinnastuu kuitenkin myös ”uuteen eurooppalaiseen elokuvaan”, joka ylittää kansallisuuksien ja valtioiden rajat. Katalogitekstien universalisoiva tendenssi on verrattavissa yhteistuotantojen ”kognitiiviseen dissonanssiin” (Aiano 2012, 26), joka syntyy yleiseurooppalaisen tyylin korvatussa kulttuurispesifit ilmaisut.¹⁶ Ilmiö on herättänyt keskustelua eritoten siitä, miten kansainvälinen menestys vaatii kansallisten temaattisten ja ilmaisullisten erityispiirteiden korvaamista tunnistettavalla eurooppalaisella tyyllillä (Jordanova 1999, 46; Galt 2006, 2, 103–104). Zoe Aianon (2012, 25, 30) mukaan menestyksen suhde yleismaailmallisuuteen on havaittavissa myös baltialaisen elokuvan kohdalla: kansalliset menestykset ovat teemoiltaan paikallisia ja kulttuurispesifisiä, kun taas kansainvälisesti menestyneet tuotannot ovat otteeltaan yleismaailmallisia.

Universalisoiva diskurssi liittyy kiinnostavasti myös siihen, miten paikalliset aiheet saavat kansallisia mittasuhteita ja miten yksittäisille havainnoille annetaan yleismaailmallisia merkityksiä. Latvialaisen Ivars Seleckiksen *New Times at Crossroad Street (Jauni laiki skersielā, 1999)* on elokuva pienestä kyläyhteisöstä riikalaisessa lähiössä. Elokuva on jatko-osa 11 vuotta aiemmin ilmestyneelle *Crossroad Streetille*, ja se selvittää, mitä dokumenttielokuvassa kuvatuille henkilöille on tapahtunut ja miten heidän elämänsä on muuttunut ensimmäisen osan jälkeen. IDFA:n (1999) katalogissa riikalainen lähiö nähdään kuvauksena koko Latvian tilasta. Tekstin mukaan ”ohjaaja uskoo, että Crossroad Street on kuin Latvian kämmen, jota tulkitsemalla voi paljastaa koko maan elämänviivat ja kohtalon” (ibid.).

Oli ohjaajan intentio mikä tahansa, katalogiteksti kehottaa lähestymään riikalaisen lähiön tapahtumia ja henkilöitä yleisesityksenä Latviasta. Tämä nivoutuu kiinnostavasti esittelyssä kuvattuihin havaintoihin, jotka saavat absurdin humoristisia piirteitä: ”Alkoholia myydään aitaan sahatusta aukosta. Uusi elementti on juna, joka on hylätty keskelle katua. Joka päivä ihmisten on ryömittävä sen alitse päästäkseen kauppaan. Päivän puheenaiheena ovat varikset, jotka

tuntemattomasta syystä hyökkäävät ohikulkijoiden kimppuun.” (IDFA 1999.)

Paikallisen tason sulautuminen kansalliseen ja yksittäisten havaintojen absurdit mittasuhteet tarinallistavat riikalaisen lähiön tavalla, joka ylittää elokuvan kuvaaman arjen. Elokuva itse ei varsinaisesti tarjoa ratkaisua paikallisen ja kansallisen, yksityisen ja yleisen väliin rajaan vaan toimii nimenomaan kyseisellä pinnalla. Tämä tulee esiin myös erilaisten katsojakuntien reaktioissa elokuvaan. *European Documentary Symposiumin* yhteydessä Riikassa pidetyssä ensi-illassa itäeurooppalainen yleisö koki elokuvan masentavana kuvauksena jälkisosialistisesta todellisuudesta, jossa menestyminen on harvojen etuoikeus ja kärsimys enemmistön asia. Läntiselle katsojakunnalle elokuva sen sijaan ilmentyi universaalina kertomuksena ihmiselämästä ja sen haasteista. (Müller 1999, 14–15.)

Vaikka jaossa itäisiin ja läntisiin katsojakuntiin on omat ongelman-
sa, on kiinnostavaa huomata katalogiesittelyn tarttuvan juuri arjen haasteisiin ja käyttävän niiden erikoisia piirteitä reittinä elokuvan dokumentoimaan maailmaan. Aitaan sahatun aukon kautta myyty alkoholi ja keskelle katua hylätty juna toimivat eksoottisina kutsuina paikalliseen tilanteeseen, joka voidaan tulkita osana laajempaa kulttuuripoliittista kehikkoa. Elokuvan havainnoiva kuvaustyyli ei kuitenkaan tue absurdiin kallistuvia kuvauksia. Sen sijaan Seleckiksen kertojanaani liikkuu toteavan reportaasin ja mustan huumorin välimaastossa tavalla, jonka tarkoituksiperistä ei voi olla aivan varma. Vastaavaa lakonista kertojaa käytetään myös Jaak Kilmin elokuvassa *Disko & ydinsota*, joka ottaa paljon suoraviivaisemman otteen käsittelemäänsä lähihistoriaan. Kilmi lähestyy Viron lähihistoriaa ironisella otteella nauraen katsojan kanssa neuvostoajan jäykille viihdekäytännöille ja kansalaisten reaktioille. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat ohjaajan lapsuuteen, ja hänen oma näkökulmansa on vahvasti läsnä. Elokuvan henkilökohtainen ja itseironinen painotus on kanavoitu esittelyteksteihin, joissa viitataan Viron lähihistoriaan sarjana absurdeja tapahtumia, joiden päähenkilöitä ovat paitsi Tallinnan asukkaat myös *Emmanuelle* ja *Dallasin* JR (DOK Leipzig 2009; IDFA 2009; Jihlava 2009). Elokuvan itseironisen otteen myötä myös esittelytekstit käsittelevät kylmää sotaa, kolhooseja ja Karl Marxia muiden elokuvien esittelyjä vapaammin.

Jaettuihin tunteisiin vetoavat universalisoivat ilmaisut, paikallisen, kansallisen ja eurooppalaisen ristiveto sekä lähihistorian käsittely liioitellun lakonisuuden tai itseironian keinoin ovat sekä uuden eurooppalaisen elokuvan että dokumenttielokuvista kirjoitettujen katalogitekstien piirteitä. Teksteistä avautuva mekanismi, joka sitoo eurooppalaiset tuotantojärjestelmät, festivaalit, elokuvat ja katsojat yhteen, herättää lisäkysymyksiä paitsi Euroopasta ylikansallisena alueena myös elokuvafestivaaleista kriittisen, omia polkujaan kulkevan dokumenttielokuvan esityspaikkoina. Siinä missä Euroopan ylikansallisessa integraatioprosessissa sekä kansalliset rajat että niiden mukaan paikantuneet subjektit korvautuvat ylikansallisen Euroopan kehystämällä diasporisilla subjekteilla (Balibar 2009, 196), myös festivaalikentän rajaamat dokumenttielokuvat kiinnittyvät paikallistason ylittäviin vaatimuksiin ja tavoitteisiin. Yksi mahdollinen tuotanto-

prosessien ja esityskäytäntöjen rakennemuutoksen seuraus on dokumenttielokuvien valtavirtaistuminen eurooppalaisessa aallossa. Viron, Latvian ja Liettuan elokuvakulttuurien näkökulmasta integroituminen eurooppalaisiin verkostoihin on laihojen vuosien jälkeen kuitenkin myös mahdollisuus, jonka puitteissa baltialainen dokumenttielokuva rakentaa itselleen asemaa Euroopan partaalla.

Tutkimusaineisto

Baltic Films: Facts and Figures 2004–2010. <<http://www.efsa.ee/index.php?page=66&>> (linkki tarkistettu 23.4.2014).

Cinéma du Réel. <<http://www.cinemadureel.org/en>> (linkki tarkistettu 29.7.2014).

Cinéma du Réel, katalogit 1990–2010.

DAFilms. <www.dafilms.org> (linkki tarkistettu 3.11.2014).

Doclisboa, katalogit 2002–2010.

DocPoint, katalogit 2002–2010.

DOK Leipzig, katalogit 2005–2010.

FID Marseille, katalogit 2002–2010.

IDFA. <<http://www.idfa.nl>> (linkki tarkistettu 29.7.2014).

IDFA, katalogit 1990–2010.

Jihlava, katalogit 2001–2010.

PLANETE + DOC, katalogit 2004–2010.

Thessaloniki, katalogit 1992–2010.

Visions du Réel, katalogit 1995–2010.

Kirjallisuus

Aiano, Zoe (2012) "Baltic Cinema. Between national and transnational strategies". Teoksessa Kristensen, Lars (ed.) *Postcommunist film – Russia, Eastern Europe and World Culture*. New York: Routledge, 24–34.

Balibar, Etienne (2009) "Europe as Borderland". *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 27, 190–215.

Chan, Felicia (2011) "The international film festival and the making of a national cinema". *Screen* vol. 52:2, 253–259.

Dakovic, Nevena (2006) "Europe lost and found: Serbian cinema and EU integration". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* vol. 4:2, 93–103.

Galt, Rosalind (2006) *The New European Cinema. Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press.

Grodal, Torben (2000) Art Film, the Transient Body, and the Permanent Soul. *Aura Film Studies Journal* vol. 6:3, 33–53.

Imre, Anikó (2012) *A Companion to Eastern European Cinemas*. Somerset: Wiley-Blackwell.

Jordanova, Dina (1999) "East Europe's Cinema Industries since 1989: Financing Structure and Studios". *The Public* vol. 6:2, 45–60.

- Iordanova, Dina (2003) *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*. New York: Wallflower Press.
- Iordanova, Dina (2009) "Mediating Diaspora: Film Festivals and 'Imagined Communities'". Teoksessa Iordanova, Dina & Cheung, Ruby (eds.) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: University of St Andrews, 12–44.
- Koivunen, Anu (2003) *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Helsinki: Studia Fennica, Historica.
- Kärk, Lauri (2014) "Estonian film in the last quarter of the century", teoksessa Holst, Jan Erik (ed.) *Stork flying over pinewood - Nordic-Baltic Film Cooperation 1989–2014*. Oslo: Kom forlag, 44–49.
- Mazierska, Ewa (2010) "Eastern European cinema: Old and new approaches". *Studies in Eastern European Cinema* vol. 1:1, 5–16.
- Moestrup, Steffen (2012) Pitching Is Dead, Long Live Pitching. *DOX – Documentary Film Magazine* #96, 8–11.
- Müller, Tue Steen (2014) "Baltic documentary – a love story", teoksessa Holst, Jan Erik (ed.) *Stork flying over pinewood - Nordic-Baltic Film Cooperation 1989–2014*. Oslo: Kom forlag, 62–65.
- Müller, Tue Steen (2007) "The biggest problem of Eastern European documentary". *Documentary handbook 2. Ex Oriente film - making creative documentary in Europe*. Prague: IDF, 30–34.
- Müller, Tue Steen (1999) "New Times in Riga". *DOX – Documentary Film Magazine*. December 1999, 14–15.
- Ravetto-Biagioli, Kriss (2012) "Laughing into an Abyss. Cinema and Balkanization". Teoksessa Imre, Anikó (ed.) *A Companion to Eastern European Cinemas*. Somerset: Wiley-Blackwell, 77–100.
- Rüling, Charles-Clemens (2009) "Festivals as Field-configuring Events: The Annecy International Animated Film Festival and Market". Teoksessa Iordanova, Dina & Cheung, Ruby (eds.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: University of St Andrews, 49–66.
- Ruoff, Jeffrey (2012) "Introduction: Programming Film Festivals". Teoksessa Ruoff, Jeffrey (ed.) *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews: University of St Andrews, 1–21.
- Sukaiyte, Renata (2010) *Baltic Cinemas after the 90s. Shifting (Hi)Stories and (Id)Entities*. Vilna: Vilnius Academy of Arts Press.
- Torchin, Leshu (2012) "Networked for Advocacy: Film Festivals and Activism". Teoksessa Iordanova, Dina & Torchin, Leshu (eds.) *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St Andrews: University of St Andrews, 1–21.
- Valck, Marijke de (2007) *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Valck, Marijke de (2012) "Finding Audiences for Films: Festival Programming in Historical Perspective". Teoksessa Ruoff, Jeffrey (ed.) *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews: University of St Andrews, 25–40.
- Vallejo, Aida (2014) "Industry Sections. Documentary Film Festivals between Production and Distribution". *Iluminace - The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics* 1/2014, 65–82.
- Vincendeau, Ginette (1995 ed.) *Encyclopedia of European Cinema*. London: BFI.
- Vitols, Maruta Z. (2012) "Investigating the Past, Envisioning the Future. An Exploration of Post-1991 Latvian Documentary", teoksessa Imre, Anikó (ed.) *A Companion to Eastern European Cinema*. Somerset: Wiley and Blackwell, 325–343.