

**Leena Valkeapää**

### **Nanookin jäljillä elokuvaa tekemässä**

Tarkastelen Susanna Helken väitöstutkimusta *Nanookin jälki, tyylä ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*.<sup>1</sup> Susanna Helken väitöstutkimus on valmistunut Taideteollisessa korkeakoulussa elokuvataiteen osastolla 2006.

Esittelen Helken väitöstutkimusta ensin yleisesti ja tarkastelen sitten joitain tutkimuksen piirteitä oman kiinnostukseni näkökulmastani. Oma kiinnostukseni dokumentaariseen elokuvaan liittyy valmistelemaan taiteen tohtorin tutkimukseen, sen produktio-osaan, elokuvaan, joka tulen kuvaamaan porosaamelaisessa yhteisössä Käsivarren Lapissa. Teen tutkimustani taidekasvatuksen osastolla Taideteollisessa korkeakoulussa.

Helken väitöskirjatyö pohjautuu lukuisiin esimerkkielokuviin, jotka ovat inspiroineet Helkeä. Nostan esille Helken käyttämistä esimerkkielokuvista vain kaksi, jotka aiheensa tai tyylinsä puolesta tulevat lähelle omaa kiinnostustani ja pyrkimyksiäni elokuvan tekemisessä. En ole itse nähnyt elokuvia, joista Helke kirjoittaa, joten tukeudun vain hänen tekstiinsä.

Sanan "dokumentti" ja "dokumenttielokuva" sijaan Helke käyttää tutkimuksessaan adjektiivimuotoa dokumentaari, sillä se vastaa hänen ajatustaan elokuvasta ensisijaisesti laatu- ja pyrkimyksenä. Sanavalinnallaan Helke haluaa tehdä eroa television journalistisiin dokumenttiohjelmiin ja dokumentti-sanaan asiakirjana tai informaation säiliönä. Helken käyttämä termi "dokumentaarisuus" sopii myös omiin tyylillisiin pyrkimyksiini ja otan hänen valitsemansa termin käyttöön tässä tekstissä ja myös omasta produktiostani kirjoittaessani.

Tutkimuksen tekijälähtöisyys

---

<sup>1</sup> Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65

Susanna Helke on itse elokuvan tekijä. Helke on toteuttanut yhdessä työparinsa Virpi Suutarin kanssa seitsemän dokumentaarista elokuvaa vuosina 1996-2005. Helken elokuvista myöhemmin kirjoittaessani tarkoitan heidän yhdessä Virpi Suutarin kanssa tekemiään elokuvia.

Tekijälähtöisyys Helken tutkimuksessa tarkoittaa, että tutkijan oma kokemus elokuvasta on tutkimuskysymysten herättäjä ja tutkimus rakentuu Helken taiteellisessa työskentelyssä nousseiden kysymysten pohjalta. Tutkimusprosessin aikana Helke on ollut myös aktiivinen elokuvien tekijä, mutta Helke ei käsittele tutkimuksessaan omia elokuviaan vaan pohtii kysymystään toisten tekemien elokuvien kautta. Helken omat elokuvat ja väitöstutkimus ovat syntyneet siis aktiivisessa vuorovaikutuksessa elokuvien katsomisen kanssa.

Tekijälähtöinen väitöstutkimus sopii erinomaisesti oman ilmaisun käytäntöjen ja teorian väliseen vuoropuheluun. Helken tutkimuksessa keskeistä on reflektio, omassa taiteellisessa työssä syntyneiden kysymysten asettaminen tradition ja teoreettisen keskustelun sisään. Tekijälähtöisyys on tutkimusta kannatteleva kokemustieto, lähtökohta ja tekstiä kuljettava intohimo.

Toisten tekemien elokuvien käyttö teoreettisen keskustelun avaajana säilyttää sopivan etäisyyden omaan työskentelyyn ja antaa kuitenkin tilaisuuden käsitellä tutkijalle itselleen tärkeitä ja läheisiä teemoja. Helken tutkimus on ennen kaikkea asiantuntevan katsojan tarkka, analyttinen ja kriittinenkin näkökulma, tekijän katse.

Katsojana Helke tarkastelee näkemiensä elokuvien estetiikkaa, tarttuu maailmankuvaan, johon voi samastua ja etsii uutta, sellaista, mikä sysää liikkeelle tekijän omia ajatuksia.<sup>2</sup> Katsojanakin Helke on elokuvan tekijä.

Elokuvan tekeminen on sinänsä jo lähellä tutkimuksen tekemistä. Ensinnäkin elokuvan tekijällä on oltava jonkinlainen metodi tai lähestymistapa, jolla hän lähestyy aihettaan<sup>3</sup>. Tekijä joutuu myös selittämään verbaalisesti työskentelynsä lähtökohtia ja ideoita rahoittajia varten. Elokuvan tekijälle teoreettinen ajattelu ja kirjoittaminen ovatkin tuttua, ja ainakin Helken tapauksessa, myös luontevaa.

## Elokuva tekijälähtöisyys

---

<sup>2</sup> Helke, 2006:17.

<sup>3</sup> Helke, 2006:10.

Jouko Aaltonen toteaa väitöskirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi (2006)*<sup>4</sup>, että uusi tekijälähtöinen dokumenttielokuva on jotain muuta kuin ”todellisuuden taltioimista”, eikä todellisuuden objektiivinen esittäminen ole enää ensisijaista dokumenttielokuvan tekemisessä.

Aaltosen mukaan uudessa tekijälähtöisessä dokumenttielokuvassa tekijästä on tullut subjekti ja taiteilija. Aaltosen mukaan Helken käyttämässä termissä ”dokumentaarinen elokuva” ensisijaista onkin juuri elokuvallisuus, ei dokumentaarisuus, ja tekemisessä on pyrkimys identifioitua taiteen kentälle.<sup>5</sup>

### Jonkun esittämisen ongelmallisuus

Helken väitöstutkimuksen ydinkysymys liittyy dokumentaarisen elokuvantekijän valitsemiin tyylikysymyksiin: kuinka kuvata todellisuutta ja minkälaisin keinoin kertoa. Helken kysymys kiteytyy eettisiin valintoihin, kysymykseen tavallisten ihmisten käyttämisestä elokuvassa näyttelijöiden tapaan.

Helke lainaa dokumenttielokuvasta kirjoittavaa teoreetikkoa Bill Nicholssia, jonka mukaan dokumentaarisuus on enemmän kuin tyyli, sillä todellisen historian ja siinä elävien ihmisten läsnäolo asettaa tekijälle myös eettisiä kysymyksiä ihmisen esittämisestä<sup>6</sup>.

Helken tutkimuskysymysten lähtökohtana ovat katsojien kriittiset huomautukset, joiden mukaan hänen tekemissään dokumentaarisisissa elokuvissa on fiktiivisen elokuvan piirteitä. Helke kertoo vastanneensa kysymykseen toisen esittämisen eettisyydestä yhä uudelleen ja uudelleen lukuisilla elokuvafestivaaleilla. Tästä vastauksesta syntyi myös väitöstutkimus. Helken tutkimuksen ydin on kysymys, mikä on dokumenttielokuva ja milloin dokumentti muuttuu fiktioksi. Helke ei kuitenkaan tyydy pysymään teoreettisessa kategoriassa tai lajityypissä, vaan etsii paikkaa elokuvan lajien historiassa fiktion ja dokumentin rajapinnassa syntyville elokuville.

Helke tuo esille elokuvan monitahoisen tyylikirjavuuden osoittaakseen, ettei ole olemassa ennalta annettuja ja absoluuttisia toden kriteerejä, jotka olisivat irrallaan esteettisestä tyylistä. Kuten hän François Nineytä lainaten toteaa, ”jokainen dokumentaarinen elokuva opastaa katsojaansa olettamaan jotain siitä tavasta, jolla tekijä on toiminut suhteessa kuvaamaansa todellisuuteen”<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 70, Like

<sup>5</sup> Aaltonen, 2006: 239.

<sup>6</sup> Helke, 2006:23.

<sup>7</sup> Helke, 2006:200.

Erottelu toden ja kuvitteellisen välille on kuitenkin elokuvassa piirtynyt dokumentaarisen ja fiktiivisen lajipuhtauden ylläpitämiseen.

Kysymykset dokumentaarisesta, historiallisen todellisuuden ja autenttisen ihmisten kuvaamisesta, asettavat tekijän monien ja perustavien kysymysten eteen. Jokainen elokuvallinen valinta - kuvakoko, rajaus, kuvan kesto, elokuvan ääni - merkitsevät jotain ja johdattavat katsojan näkemään tietyllä tavalla.

Helken elokuvallinen ilmaisu asettuu fiktiivisen ja dokumentaarisen rajalle, mutta keskeistä on, ettei hänelle työskentelyssä ole olennaista, mitä genreä hän edustaa; hänen mielenkiintonsa on ennen kaikkea visuaalisessa tyyli<sup>8</sup>.

### Elokuvan fiktiivisyys

Helken tutkimuksen juoni ja kysymykset avautuvat tarkastelemalla Flahertyn elokuvaa *Nanook, pakkasen poika* (1920). *Nanook* luetaan elokuvanhistoriassa klassikkodokumentiksi, minkä Helke toteaa olevan paradoksi<sup>9</sup>, sillä *Nanook* on lähemmin tarkasteltuna dramatisoitu elokuva, jossa pääosaa esittävät oikeat ihmiset autenttiossa ympäristössä<sup>10</sup>. *Nanookia* on kuitenkin pidetty dokumenttielokuvan alkuteoksena. Kun dokumenttielokuvan metodeiksi erityisesti 1960-luvun myötä muodostuivat suora havainnointi ja haastattelu, yhteys lajin varhaiseen perinteeseen katkesi, ja Flahertyn käyttämät menetelmät jäivät tiukasti rajatun dokumentaarisen tyylin ulkopuolelle<sup>11</sup>.

Helken omassa työskentelyssä elokuvalliset lähtökohdat palautuvat kuitenkin *Nanook, pakkasen poika* -elokuvaan, jossa todellisuus on tietoisesti tuotu ja järjestetty kameran eteen. Tutkimuksessaan Helke tarkastelee niitä keinoja, joilla todellisuus voidaan välittää. Hän vastaa kysymykseen dokumentin rajoista laajasti ja perusteellisesti, kiinnittymättä kuitenkaan lajityyppien tai genrelajien ylläpitämiseen.

Tutkimus nojaa nähtyyn ja tutkijan ”lukeneisuus” on vakuuttavaa. Helke pystyy keskustelemaan toisten tekemien elokuvien äärellä omista kysymyksistään monipuolisesti. Hänen käyttämänsä esimerkkielokuvat osoittavat, että elokuvan tekemisen tavat ovat monimuotoiset ja elokuvien lajityyppinä on mahdotonta määritellä tai rajata.

Kuva *Nanookin* päähenkilöstä kulkee läpi kirjan, marginaaliin sijoitettuna animaationa. Kuvissa elokuvan päähenkilö kamppailee avannon reunalla ja kampeaa saalistaan vedestä. Dramaattiset lähikuvat kertovat vimmaisesta taistelusta. Animaatio yhdistyy Helken intohimoon selvittää kysymystään

<sup>8</sup> Helke, 2006:14.

<sup>9</sup> Helke, 2006:40.

<sup>10</sup> Helke, 2006:30.

<sup>11</sup> Helke, 2006:40.

elokuvan tuotantokoneiston marginaalissa. Sekamuotoiset elokuvanteon tavat fiktion ja dokumentaarin rajalla elävät yhtä sinnikkäästi kuin Flahertyn elokuvassa arktisen seudun asukas selviytyy omassa arjessaan.

### Näytelty dokumentaari

Helke tarkastelee perusteellisesti Flahertyn työskentelymetodia, jota on kritisoitu, ankaran genrelajien määrittelyn hengessä, muun muassa todellisuusnäkömyksen vääristelystä ja nostalgisoivasta alkuperäiskansakuvauksesta<sup>12</sup>. Flaherty ei kuitenkaan ollut tieteellisiä metodeja käyttävä etnografi vaan seikkailija, joka oli kiinnostunut vieraista kulttuureista<sup>13</sup>. Robert Flaherty on itse kuvaillut työskentelynsä lähtökohtia:

*Välttämättömyys tehdä elokuvaa syntyi tunteesta, joka minulla oli näitä ihmisiä kohtaan – ihailustani heitä kohtaan; halusin kertoa heistä muille. (...) Niin monissa travelogue-elokuvissa elokuvan tekijä katsoo kohteitaan alaspäin eikä ylöspäin. Hän on aina suuri mies New Yorkista tai Lontoosta. Mutta minä olin ollut riippuvainen näistä ihmisistä, asunut heidän luonaan yksin kuukausia, matkustanut ja elänyt heidän kanssaan, en olisi voinut tehdä mitään ilman heitä. Lopulta kysymys on vain inhimillisestä kanssakäymisestä.<sup>14</sup>*

Flahertyn lähtökohtana oli yhteistyö kuvattavien kanssa. Vaativissa olosuhteissa selvittääkseen Flaherty oli riippuvainen kuvattavistaan, mutta hän otti heidät mukaan myös elokuvan sisällöllisten kysymysten ratkomiseen. Flaherty näytti kuvaamaansa materiaalia päähenkilöilleen, niin että he saattoivat hyväksyä ja ymmärtää, mitä Flaherty oli tekemässä. Elokuva siis ideoitiin yhdessä. *Nanookista* rakentuu myyttinen tarina<sup>15</sup>, jossa kerronnan rakenne on episodimainen. Flaherty työskenteli rakennetun tarinarungon ympärillä, samoin kuin fiktiivisen elokuvan tekijä<sup>16</sup>.

Flahertyn käyttämä visuaalinen tyyli, syvätarkka kuva ja pitkät otokset, viittaavat elokuvan realismin perinteeseen. *Nanookissa* kiteytyy neorealismien ihanne, ajatus tarinallisesta elokuvasta, joka kuvattaisiin autenttiossa ympäristössä, jossa autenttiset henkilöt näyttelevät pääosaa<sup>17</sup>. Dokumentaarisuus ja realismi limittyvät Flahertyn elokuvassa ja lajityyppien rajat osoittautuvat liikkuviksi.

<sup>12</sup> Helke, 2006:35.

<sup>13</sup> Helke, 2006:30.

<sup>14</sup> Helke, 2006:31.

<sup>15</sup> Helke, 2006:30.

<sup>16</sup> Helke, 2006:33.

<sup>17</sup> Helke, 2006:35.

Flahertyn elokuva *Nanook* dokumentoi historiallista todellisuutta ja on samalla fiktiivisesti esitetty kertomus. Elokuvan päähenkilö Allakariallak antaa elokuvan käyttöön oman historiallisen identiteettinsä, mutta hänestä tulee myös tarinahahmo, jossa elokuvan ohjaajan rakentamat myyttiset ainekset kiteytyvät.<sup>18</sup>

#### Lajityyppien viidakosta kohti visuaalista tyyliä

Helken tutkimuksen lähtökohtana ei ole tukeutua teoreettiseen kategoriaan vaan keskittyä elokuvan visuaaliseen tyyliin. Helke käy kuitenkin vuoropuhelua teorian kanssa ja esittelee elokuvateorioita, muun muassa Bill Nicholsin dokumentaarisen elokuvan lähestymistapaa määrittävät periaatteet. Nicholsin lähestymistavat ilmentävät erilaisia käsityksiä dokumentaarisesta elokuvasta, sitä, miten tekijä on toiminut suhteessa todellisuuteen, ja miten kussakin lähestymistavassa voidaan saada tietoa todellisuudesta. Nicholsin esittämät lähestymistavat ovat runollinen, selittävä, havainnoiva, vuorovaikutteinen tai osallistuva, reflektiivinen ja performatiivinen.<sup>19</sup>

Helke näkee Nicholsin luokitusten vaarana liiallisen yleistämisen. Hän etsii elokuvallisia keinoja, joilla kertoa enemmän kuin historiallinen todellisuus. Helke etsii elokuvallista metodologiaa, visuaalista lähestymistapaa, joka ei ole sidottu lajityyppien genreen. Dokumentaarisessa elokuvassa esitys on tasapainoilua historian, myytin ja kerronnan välillä. Historiallinen henkilö muuttuu aina elokuvan kohteena joksikin toiseksi, irtoaa ajastaan, jotta elokuva voisi kertoa jostakin ajattomasta.<sup>20</sup> Helke tarkastelee elokuvailmaisun mahdollisuuksia, etsien uusia avauksia ja näkökulmia, autenttisuuden ja ennalta käsikirjoitetun, ohjatun, esityksen välimaastossa.

#### Oikeiden ihmisten läsnäolo

Dokumentaarisessa elokuvassa Helkeä innostaa oikeiden ihmisten läsnäolo näyttelijöiden sijaan. Kiinnostuksen ytimessä on elokuvassa olemisen ja näyttelemisen ero, ero ammattinäyttelijän ja tavallisen ihmisen, näyttelemisen ja itsensä todellisuuden mukaan toimimisen välillä. Helken kiinnostus ohjaajana on saada tavalliset ihmiset toimimaan elokuvassa kuten he toimisivat ilman kuvaustilannetta, ilman kameran, valaistuskaluston ja ohjaajien läsnäoloa. Helke ihastelee yhä uudelleen toistuvaa kokemustaan siitä, miten ihmiset ovat

<sup>18</sup> Helke, 2006:45.

<sup>19</sup> Helke, 2006:55.

<sup>20</sup> Helke, 2006:138.

kuvaustilanteessa alkaneetkin ohjata itseään. ”Selittämättömällä tavalla elokuviemme päähenkilöt ovat olleet tietoisia teennäisen esittämisen ja kameran eteen unohtumisen välisestä erosta.”<sup>21</sup>

Elokuvan tekemisen kiinnostavaksi ja haastavaksi kohdaksi Helke määrittelee sattuman ja hallinnan ristiriidan ja tasapainon<sup>22</sup>, joka syntyy kun tavalliset ihmiset asettuvat kameran eteen. Tavalliset ihmiset toimivat Helken elokuvissa omassa ympäristössään, jossa elokuvan ohjaajat kuitenkin käynnistävät tilanteita, ohjaavat heitä saadakseen haluamaansa kuvaa, toteuttaakseen luomaansa tarinaa. Ihmiset toimivat kuvaustilanteessa omana itsenään, omalle itselleen tavallisella tavalla, ymmärtäen samalla, mitä ohjaaja heidän tavallisuudestaan haluaa tallentaa. Syntyy dokumentaarisen ja fiktiivisen välillä olemisen jännite, olemisen ohjaamisen ja autenttisuuden välimaastossa, sattuman ja hallinnan jännittävässä tasapainossa.

### Mahdollisuus inhimilliseen kanssakäyntiin

Helken tutkimuksessa dokumentaarisen elokuvan piirteiden analyysi paljastaa myös antropologisen elokuvan tekemisen monet ongelmat, mahdollisuudet ja tyylliset keinot. Antropologinen elokuva on lajityyppi, johon vieraan kulttuurin kuvaaja sijoittuu valitsemansa aiheen puolesta, halusipa hän sitä tai ei, sillä lajityypit ovat sisäänrakennettuna myös katsojien tavassa nähdä ja tulkita näkemäänsä. Elokuvan tekijälle jää kuitenkin monia ilmaisullisia keinoja kertoa ilman lajityypin sisään rajautuvia normeja, mutta haasteeksi jää katsojan saattaminen omien pyrkimyksien kanssa samaan kohtaan.

Lajityyppien dogmit ovat ennen kaikkea katsojien kategorioita, joita elokuvan tekijä voi myös horjuttaa. Erityisesti antropologisen elokuvan tekijä tulee helposti kuitenkin vahvistaneeksi stereotyyppioita kuvattua kulttuuria kohtaan ja kiinnittää huomiota erilaisuuksiin, jolloin katseeseen liittyy eksotisointia, romantisointia ja yksinkertaistamisesta. Se, mitä tekijä kuvalla kertoo ja mitä jättää kertomatta, ovat kaikki ratkaistuja kannanottoja. Elokuvan tekijällä on valta rajata ja ohjata katsojan katsetta.

Antropologisessa elokuvassa tavallisin lähestymistapa on havainnoiva dokumentaari, jossa sattuma, odotus ja tapahtuvan tarkkaava havainnointi ovat tärkeimmät työtavat. Tekijän poissaoleva läsnäolo luo katsojalle vaikutelman, että katsoja on päässyt autenttisen maailman tarkkailijaksi ja antaa mahdollisuuden samastumiseen, myötäelämiseen ja jopa tirkistelyn nautintoon. Todellisuuden illuusiota voi korostaa elokuvallisin keinoin, esimerkiksi pitkillä

---

<sup>21</sup> Helke, 2006:204.

<sup>22</sup> Helke, 2006:205.

otoilla ja viipyilevällä leikkauksella, jossa hitaus viittaa asioiden todellisuudessa tapahtuvaan aikaan.<sup>23</sup>

Helke esittelee ranskalaisen elokuvantekijän Jean Rouchin (1917-2004), joka rikkoo etnografisen elokuvanteon perinteitä. Rouchin elokuvat ovat improvisoitua etnografiaa<sup>24</sup>. Rouchin lähestymistavassa ei ole etnografille tavallista anteeksipyytelevää myötätuntoista katsetta vaan tekijä antaa päähenkilöidensä itse kertoa tarinansa, leikillisesti irrotellen.

Rouch kutsuu työskentelyään jaetuksi antropologiaksi<sup>25</sup>, siinä päähenkilöt näyttelevät ja esittävät omaa elämäänsä, keinuvat oman identiteettinsä ja fantasiamaailman välillä. Rouchin päähenkilöt välittävät samalla myös etnografista tietoa ja kertovat omasta kulttuuristaan. Rouch ei tukeudu ulkopuolisen tarkkailijan asemaan vaan käyttää myös unelmia, tulkintaa, haaveita ja fantasiaa etnografisen tiedon lähteenä.<sup>26</sup> Etnografi ei olekaan ulkopuolinen tarkkailija vaan osallistuja.

Rouchin elokuvien tyyli on runollista, elokuvallista kieltä, joka sallii elämän rosoisuuden, selittämättömyyden ja hämmentävän moniselitteisyyden. Rouchin elokuvat syntyvät hetkistä, jotka ovat tapahtuneet elokuvan tekemisen vuoksi ja vain sitä varten.

Rouchin vuonna 1970 ohjaama elokuva *Petit a Petit* edustaa käänteistä etnografiaa, siinä Rouch vie afrikkalaiset ”näyttelijänsä” maailmanmatkaajana Pariisiin, ihmettelemään valkoisen alkuperäisväestön outoja tapoja.

Kun etnografinen elokuva ei perustu pelkistettyyn tyyliin, lopputulos voi olla Rouchin tapaan elokuvallisin keinoin kerrottu tarina, jossa etnografiset havainnot syntyvät tekijöiden ja päähenkilöiden yhteisestä leikistä. Helke osoittaa Rouchin elokuvia tarkastellessaan, miten merkityksellisiä asioita voi kertoa, kun tekijä uskaltaa astua ulos passiivisen tarkkailijan roolista.

## Sosiaaliset dokumentaarit

Tutkimuksessaan Helke esittelee myös kanadalaisen Donigan Cummingin (1947-), joka kuvaa elokuvissaan alkoholisteja ja huumeiden käyttäjiä, toistamatta kuitenkaan uhrikuvauksen perinnettä. Tyylillään Cumming häiritsee autenttisuuden esittämisen tapaa. Cummingin dokumenteissa sosiaalisissa ongelmissa elävät ihmiset ovatkin aktiivisia esiintyjiä ja näyttelevät palkkaa vastaan omaa elämäänsä. He ovat itse tietoisia asemansa syistä ja seurauksista.

<sup>23</sup> Helke, 2006:130-133.

<sup>24</sup> Helke, 2006:99.

<sup>25</sup> Helke, 2006:101.

<sup>26</sup> Helke, 2006:104.



Päähenkilöt käyttäytyvät Cummingin elokuvissa arvaamattomasti, ovat omavaltaisia ja puhuvat itse itsestään.

Yksi Cummingin tyylikeino on esittää tylyä ja aggressiivista asennetta kuvattaviaan kohtaan. Cummingin röyhkeyden alta paljastuu kuitenkin ystävyys ja sovittu näytelty näytelmä. Röyhkeys on katsojan näkökulmasta raju keino rikkoa kurjuuden esittämisen sopimuksia ja hienovaraista ulkopuolisuutta.

Elokuvien taustalla on vuosia kestänyt yhteistyö ja Cummingin oma menneisyys alkoholistina. Elokuvien tyyli ei ilmaise tunteettomuutta ja ulkopuolisuutta vaan enemmänkin yhteistä historiaa. Elokuvan tekijä ei ole vain katselija vaan osallinen. Tekijä on myös itse, henkilökohtaisesti, elämän arvoituksen edessä. Tekijä ei ole ”vain” dokumentoimassa yhteiskunnallista ongelmaa vaan kysymässä elämän arvoituksen kysymystä, myös katsojalta: mitä meistä jäisi jäljelle, jos menettäisimme hyväosaisuuden.

### Tyylirikkojen ilmaisuvoima

Helken esimerkit dokumentaarisisista elokuvista pyrkivät purkamaan käsitystä maailman dualismista. Esimerkkielokuvat eivät pysy asetelmassa, jossa joku olisi vain sisällä tai ulkona, että olisi jotain, joka on vain totta tai vain kuvitteellista, että olisi vain dokumentaarista faktaa tai vain viihteellistä fiktiota. Elokuvat rikkovat käytäntöjä ja sekoittavat dokumentin ja fiktion tyylieroa. Esimerkkielokuvien tyylirikko sekoittaa myös katsojan positiota ja pakottaa katsojan määrittelemään suhteensa kuvattavaan todellisuuteen uudelleen.

Helke osoittaa, että tyylin korostaminen ja pitäytyminen ennako-oletuksissa etäännyttää katsojan elokuvan tapahtumista. Tyylilliset rikkeet ja katkeamat tekevät läpinäkyvän näkyväksi.<sup>27</sup> Tyylistä poikkeaminen on siten todellinen koskettamisen mahdollisuus, jolla elokuvantekijä voi kertoa maailmasta jotain keskeistä ja yhteistä.

Vieraannuttaminen ja outouttaminen, myös katsojan irrottamiseksi totutusta näkemisentavasta, ovat keinoja paljastaa tottumuksen alta jotakin, joka ei muutoin avautuisi katseelle.

*”Dokumentaarissa todellisuus muuttuu vetovoimaiseksi, ei siksi, että se olisi tavallista, vaan siksi että se on yhtäkkiä outoa”*, Helke lainaa Jane M. Gainesia.

### Ajatuksia dokumentaarisen elokuvan tekemisen äärellä

Helke on käsitellyt tutkimuskysymystään työskentelystä dokumentaarin ja fiktion rajapinnalla analysoimalla Flahertyn elokuvan tyyliä ja metodia, ja

---

<sup>27</sup> Helke, 2006:145.

laajentanut kysymystään monien uudempien dokumentaaristen esimerkki-elokuvien avulla osoittaakseen, miten tyyli-rikkeet hämmentävät ja avaavat fiktion ja dokumentaarin välistä rajaa.

Omassa tutkimuksessani Flahertyn elokuva *Nanook, pakkasen poika* avautuu myös käytännön kautta. Tunnistan itseni väitöskirjaa kuvittavasta animaatiosta, avannon reunalla arktisissa olosuhteissa, kauhomassa talousvettä jokapäiväiseen elämääni. Kovalla pakkasella joudun kairaamaan järveen syvän reiän. Välillä istun polvieni päälle ja lepään, kunnes puurtaminen palkitaan, ja raikas järiveden tuoksu pulpahtaa esiin ja saan astiani täytetyksi. Tavallisesti koirat seuraavat touhuani ja hyppelevät sitten rinnallani, kun vedän vesiastian pulkassa taloon.

*Robert Flahertyä mukaillen*<sup>28</sup>

*Välttämättömyys tehdä elokuvaa syntyi elämästäni tässä ja tunteesta, joka minulla on elämää ja näitä ihmisiä kohtaan – ihailustani heitä kohtaan; haluan kertoa heistä muille. Niin kuvissa, elokuvissa kuin kertomuksissakin, joita täältä on tehty, tekijä katsoo kohteitaan alaspäin (tai ylöspäin). Hän on yleensä suuri mies etelästä. Minäkin olen etelästä mutta olen nainen. Olen riippuvainen näistä ihmisistä, asun heidän luonaan, kuljen heidän mukanaan tunturissa ja elän heidän kanssaan, enkä voisi asua täällä ilman heitä. Lopulta kysymys on vain inhimillisestä kanssakäymisestä. Olen yksi heistä, selviytymässä samassa arjessa, heidän rinnallaan.*

Elokuvani tulee aiheensa puolesta liittymään antropologisen elokuvan genreen, mutta Helken tavoin en suostu alistamaan ilmaisuani lajityypin ennalta määrättyihin vaatimuksiin.

Lähtökohtanani on välittää katsojalle kuvaamieni henkilöiden välityksellä se ainutlaatuinen todellisuus, elämä luonnossa, joka on tutkimukseni innoituksen lähde. Keskeinen osa elokuvaa tulee olemaan päähenkilöideni olemus, juuri se ihme, joka Helken elokuvallista ilmaisuakin kannattelee, että tavalliset ihmiset antavat itsensä elokuvan käyttöön. Elokuvani tekemisessä keskeistä on minun ja heidän, tekijän ja kohteen välinen suhde ja tästä rakentuva elokuvallinen todellisuus.

Pyrkimykseni on kuitenkin pysytellä kuvasta ulkona antaakseni tilaa päähenkilöilleni ja saatella katsojat sisälle kuvaamani maailmaan, näkemään itse. Vaikka pysyttelen kuvasta ulkona ja tilanteiden tarkkailijana, otan itseni välillisesti mukaan. Läsnaoloni paljastuu päähenkilöideni katseessa ja kuvassa olemisen tavassa, joskus puheessakin.

---

<sup>28</sup> Helke, 2006:31.

Innoitukseni on myös etnografinen. Pyrkimykseni on tallentaa se historiallinen todellisuus joka on katoamassa kuvaamieni ihmisten mukana. Kun päämääräni on kuvata juuri tämä ainutlaatuinen hetki, kahden sukupolven todellisuuksien samuus ja erilaisuus, joudun tekemään myös nostalgisoivia rajauksia, saadakseni kerrotuksi sen, mikä ei ole enää tavallista vaan harvinaista ja katoavaa.

Helken väitöstutkimuksen innoittamana tartun omassa produktiossani elokuvallisiin keinoihin, dokumentaarisen elokuvan perinteeseen ja lajityyppien traditioihin taiteellisin vapauksin. Käsitän elokuvani tekemisen ilmaisuksi, jossa käytössäni on visuaalisen tyylin lisäksi tradition perinne.

Pyrkimykseni on välittää tietoa ja kertoa elämästä, jossa kuvaamani ihmiset eivät ole etnisyyteensä sidottuja uhreja vaan oman todellisuutensa toimijoita, autenttisessa, ainutlaatuisessa paikallisuudessaan. Ja minä, muualta tullut, en ole vain ulkopuolinen tarkkailija vaan yksi heistä, jakamassa saman arjen kokemuksen.

Elämän ainutlaatuisuuden ja yhteisyyden kudelmasta rakentuva jännite virittyy työskentelyni juoneksi. Ja kuviini tallentuu kappale paikallisuutta, yksi autenttinen elämä, johon katsoja voi osallistua elokuvallisin keinoin, vierelle asettuen.