



Totuus vai tehtävä

**Miten tehdä dokumenttielokuva
aiheesta, jota ei voi kuvata**

Mari Clusius

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU STADIAN JULKAISUJA

SARJA C: OPINNÄYTETYÖT 2

Mari Clusius

Totuus vai tehtävä

Miten tehdä dokumenttielokuva
aiheesta, jota ei voi kuvata

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja
Sarja C: Opinnäytetyöt 2
2004

Julkaisija Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia

ISBN 952-5158-24-1

ISSN 1459-2983

Sisällys

1	Johdanto	5
2	Dokumentin kerrontatavoista	7
	2.1 Ohjaaja puuttuu todellisuuteen	8
	2.2 Rekonstruoinnista dramatisointiin ja sen kieltämiseen	9
	2.3 Arkistomateriaalit	9
	2.4 Taiteen keinot dokumentissa	10
	2.5 Tekijän totuus.....	11
3	Kerro – haastattelut ja kertojaääni	12
	3.1 Asiantuntijat vs. kokijat	12
	3.2 Kokijat itse.....	14
	3.3 Tekijä puhuu.....	14
	3.4 Hiljaisuus.....	16
4	Todista – arkistomateriaalit ja muut todisteet	17
	4.1 Todisteet aiheen tukena.....	17
	4.2 Todisteet luomassa kuvaa maailmasta.....	18
	4.3 Todisteet luomassa kuvaa henkilöistä	18
	4.4 Todisteet osana kuvakerrontaa.....	19
	4.5 Todisteilla leikkiminen	20
5	Selitä – esimerkit, metaforat ja ”jäljet”	22
	5.1 Rinnastaminen toiseen kohteeseen	22
	5.2 Metaforat.....	23
	5.3 Toiston kautta syntyvä oivallus.....	24
	5.4 Jäljet jotka aihe on jättänyt	25
6	Mene – autenttiset paikat	27
	6.1 Tietojen hankkiminen	27
	6.2 Tunteen näkyminen.....	28
7	Esitä - dramatisointi	30
	7.1 Tunnelman luominen	30
	7.2 Tilanteen kuvaaminen	31
	7.3 Dramatisoinnilla kertominen	32

8 Tunne – assosiativinen kerronta	33
8.1 Kuvallinen teema	33
8.2 Tarinan ja kuvien yhteistyö.....	34
9 Johtopäätökset	36
9.1 Tilaa mielikuvitukselle.....	36
9.2 Tilaa katsojalle	37
Lähteet	39
Liite 1	41
Liite 2	42

1 Johdanto

Sain muutama vuosi sitten idean opinnäytetyöni aiheeksi. Kun olin 16-vuotias, aloin selittämättömästi syystä, eräänä tavallisena koulupäivänä kuulla musiikkia, jota muut eivät kuulleet. Kahden seuraavan vuoden ajan sain silloin tällöin omituisia kohtauksia, joissa sama kappale ja epätodellisuuden tunne toistui. Noiden vuosien aikana en koskaan oikein osannut kuvailla muille, miltä kohtaukset tuntuivat. Niihin liittyi voimakas visuaalinen ja auditiivinen harha, joka sai minut epäilemään aistejani. Huomasin kuitenkin, että elokuvan keinoja käyttäen voisin näyttää, miltä kohtaukset olivat tuntuneet.

Mieleeni tulivat sellaiset elokuvat kuin Ron Howardin *Kaunis mieli* (Beautiful Mind, 2001), Darren Aronofskyn *Unelmien sielunmessu* (Requiem for a Dream, 2001) tai Christopher Nolanin *Memento* (2000), jossa sekä kuva- ja äänimaailman, että käsikirjoituksen avulla on katsojalle saatu mielestäni hyvin kerrottua, miltä mielentilan häiriö tai hallusinaatiot tuntuvat.

Halusin kuitenkin katsojien ymmärtävän, että omassa työssäni kyseessä on todellinen tapahtuma eikä fiktiivinen tarina. Siksi päätin tehdä aiheesta dokumentin. Toteutuksessa oli kuitenkin kaksi vaikeutta. Ensinnäkin tapahtuneesta oli kulunut seitsemän vuotta, joten olisin kaikessa vain muistojeni varassa, enkä pystyisi kuvaamaan enää mitään autenttista tunnetta tai tapahtumaa. Toiseksi kaikki kokemukseni olivat tapahtuneet pääni sisällä, piilossa muilta, eikä siitä ollut mitään todisteita.

Ensimmäinen ideani oli käsikirjoittaa tarina uudestaan ja laittaa näyttelijä esittämään itseäni noina vuosina. Kutsuin sitä dramatisoiduksi dokumentiksi, koska vaikka käyttäisinkin fiktionomaista käsikirjoitusta ja näyttelijöitä, halusin korostaa että kyseessä on todellisen tapahtuman dokumentointi. Epäilin kuitenkin, ettei katsoja välttämättä tarpeeksi hyvin ymmärtäisi totuus pohjaa tarinan taustalla, vaan että elokuvasta tulisi liian kaukainen ja outo. Pelkäsin, että jos etäännyttän tarinan liikaa itsestäni, ainoasta, joka sen aidosti voi kertoa, elokuva ei tulisi koskettamaan ketään.

Muutin kerrontaa lähemmäs perinteistä dokumenttia. Halusin kuitenkin pitää kiinni siitä, että olin kertomassa omaa tarinaani, enkä tekemässä asiantuntijoiden haastatteluihin ja esimerkkitapausten esittelyyn perustuvaa reportaasia musiikin tai äänien kuulemisesta.

Kun aloin miettiä kuvakerrontaa työhöni, tajusin että joudun koomaan sen pienistä palasista. En löytänyt yhtä peruskerrontatapaa tämäntyyliseen aiheeseen, jossa kaikki piti rakentaa alusta. Kokosin palasia sieltä täältä. Joitakin kohtia halusin uudelleen dramatisoida, jotta saisin katsojalle välitettyä tunteen, joka minulla oli kohtausten ai-

kana. Toisiin muistoihin minulla liittyi vahvoja mielikuvia paikoista tai tunteista, joten ne halusin kertoa yksittäisten kuvien tai äänten avulla. Keräsin myös kaiken mahdollisen konkreettisen todistusaineiston ja materiaalin, joka noilta ajoilta oli saatavissa.

Tiesin liikkuvani kerronnassa perinteisen dokumentin äärirajalla jo lähempänä fiktion keinoja ja pelkäsinkin välillä, miltä lopullinen tulos tulisi näyttämään; dokumentilta jonka katsoja sisäistää ja jonka tarina koskettaa aitoudellaan, vai epäselvältä, oudolta jopa tekotaiteelliselta videotaiteelta? Ennen kaikkea pelkäsinkin, tulisiko kukaan uskomaan, että kyseessä on tosi tarina?

Kun leikkaus vaiheen aikana katsoin omaa materiaaliani, en ollut enää edes varma, miksi olin päätenyt kuvaamaan työni juuri niin. Miksi olin kunkin kohtauksen kohdalla päätenyt mihinkin kerrontatapaan ja miten olin päätenyt sekoittaa eri tapoja niin rajusti keskenään? Mutta kun mietin oman työni rakennetta sekä muita dokumentteja, jotka kertovat menneisyydestä, muistoista tai mielentilasta, aloin havaita niissä yhteneviä piirteitä. Tutkittuani huomasin, että löytyy pääpiirteittäin kuusi erilaista tapaa kertoa aiheesta, jota ei voi konkreettisesti kuvata: haastattelut tai kertojan ääni, arkistomateriaalit ja muut todisteet, selittävät esimerkit, autenttisten paikkojen kuvaaminen, dramatisointi sekä mielikuvien luominen.

Tässä tutkimuksessa esittelen nämä kuusi keinoa esimerkkidokumenttien (13 kpl) avulla ja arvioin, miten ne toimivat sekä niissä että omassa työssäni. Pohdin syitä, miksi olen oman työni kohdalla päätenyt mihinkin tekniikkaan ja mitä vaikutuksia niillä oli dokumentin lopputulokseen. Aluksi käsittelem myös yleisemmin dokumentin teoriaa ja sitä, miten kyseisiä tai vastaavanlaisia keinoja on dokumentin historiasa kulloinkin käytetty. Miksi ne ovat nousseet tai hävinneet eri vaiheissa ja mitä ongelmia niissä on nähty olevan? Tutkin seuraavassa kappaleessa myös yhtä dokumentin perusongelmaa, syytä minkä pohjalta tyyllilajit ovat ajan myötä muuttuneet – totuuden vaatimusta.

2 Dokumentin kerrontatavoista

Dokumenttielokuvan kerrontatavat ja tyylit ovat vaihtuvat ajan myötä samalla tavoin kuin fiktioelokuvan ilmaisutyylit ja -keinot. Syyt näihin muutoksiin ovat molemmilla samat: maailma muuttuu ja me sen mukana. Se mikä yhtenä aikakautena tuntuu ”todelta” ja ”aidolta”, muuttuu toisessa yhteydessä teennäiseksi ja asetelmalliseksi. (Alitalo 1995, 56.)

Dokumentin totuusarvo onkin ollut aina kiistanalainen kysymys. Siksi myös dokumentin kerrontatapa on muuttunut myös teknisen kehityksen myötä. Keinot, jotka joskus ovat olleet ”sallittuja” tekniikan puutteellisuuden vuoksi, ovat muuttuneet ”kielleyiksi” tai ainakin kritisoiduiksi myöhemmin. Yleensä muutoksen syynä on ollut halu pyrkiä kertomaan mahdollisimman kiistaton totuus aiheesta.

Siinä missä fiktion osalta kerronnan muutokset ja erilaiset lajityypit ovat olleet hyväksytyjä ja ymmärrettyjä, dokumentin kohdalla sama muutoksen vääjäämättömyys on aina ollut vaikeammin ymmärrettävissä. Dokumenttielokuvaan kytkeytyy vahvasti olettaus ulkopuolisesta todellisuudesta, joka on yksi ja sama, selkeästi havainnoitavissa ja ongelmattomasti taltioitavissa. Tämän näkemyksen mukaan dokumenttielokuvassa ei voi olla tyylejä eikä lajityyppejä, koska kyse on ”todellisuuden kuvaamisesta”. (Alitalo 1995, 56.)

Vuosien varrella katsojien ja dokumenttielokuvan välille on kasvanut sanaton sopimus totuudesta. Yleisö uskoo näkemänsä olevan totuudenmukainen esitys todellisista tapahtumista sellaisena kuin ne tapahtuivat; että tapahtumia ei ole ohjattu ja päähenkilöt ovat oikeita ihmisiä. Jo ennen elokuvan alkua yleisö on valmis uskomaan ja hyväksymään tämän – vain siksi, että kyseessä on dokumenttielokuva (Webster 1998, 155.)

Kerronnalliset keinot saattavat kuitenkin heikentää tätä uskomusta. Kuinka monta kertaa katsojat ovat mahtaneet miettiä näytelmäelokuvankin aikana, jonka alkuteksteissä mainitaan ”perustuu tositapahtumiin”, ovatko kaikki sen tapahtumat oikeasti tapahtuneet ja ovatko tarinan henkilöt todellisuudessa sellaisia kuin elokuva väittää? Fiktion kohdalla se on kuitenkin yleensä anteeksi annettavissa. Yleisö ymmärtää, että kaikkea ei voida tietää, jotain täytyy myös dramatisoida, jotta elokuvasta ja sen henkilöistä tulisi mielenkiintoisempia. Dokumentille tällaista ei kuitenkaan yleisesti hyväksytä.

Mutta onko siltikään kukaan dokumenttiohjaaja onnistunut kertomaan täydellistä objektiivista totuutta? Ja haluaako itse asiassa kukaan sitä enää yrittääkään? Dokumenttielokuvan, niin kuin muunkin taiteen kohdalla kyse on tekijänsä valinnoista aiheen, kuvakulmien, henkilöiden, leikkauksen ja näkemyksen suhteen. Näitä asioita tuskin pystyy

välttämään, vaikka valitsisi minkä tahansa kerrontatavan dokumenttielokuvan historiasta.

2.1 Ohjaaja puuttuu todellisuuteen

Vuonna 1895 Louis Lumière kuvasi ensimmäisen elokuvansa *Työläiset lähtevät tehtaasta* (*La sortie des usines Lumière*). Siinä nimensä mukaisesti kuvattiin, kun tehtaan työläiset poistuvat töistensä kotiin. Sitä voi kutsua ensimmäiseksi dokumenttielokuvaksi, vaikka itse termi otettiin käyttöön vasta parikymmentä vuotta myöhemmin. Lumière kuvasi elokuvan kahteen kertaan. Ensimmäisellä kerralla työntekijät poistuivat työstänsä kuten yleensä työpäivän jälkeen. Toisella kerralla Lumière pyysi, että he poistuisivat hiukan nopeammin. Kohtaus alkaa siitä, kun tehtaan portit aukaistaan ja päättyy, kun viimeisen lähtijän jälkeen ovet suljetaan. (von Bagh 2001, 23–24.)

Vaikka toisessa otossa ohjaaja onkin vaikuttanut kuvaustilanteeseen ja hallinnut aikaa, on lopputulos silti yhtä lailla dokumentinomainen kuin ensimmäinenkin. Elokuvan pituus ei ole muutamaa kymmentä sekuntia pidempi, mutta ohjaaja on silti päättänyt puuttua todellisuuteen saadakseen aikaan haluamansalaisen elokuvan.

Robert Flaherty kuvasi kuuluisinta dokumenttiaan *Nanook, pakkasen poika* (*Nanook of the North* 1922) useita vuosia. Ensimmäiset materiaalit, joita hän oli kuvannut, tuhoutuivat, ja Flaherty joutui aloittamaan alusta. Flaherty ei kuitenkaan ollut siitä pahoillaan. ”Elokuva oli huono. Olin oppinut tutkimaan, mutta en vielä paljastamaan” (von Bagh 2001, 105.)

Siinä missä Flaherty oli aikaisemmin kuvannut eskimoita yleisesti heidän toimissaan ja jokapäiväisessä elämässään, toisella kerralla hän valitsi tietoisesti kohteekseen yhden päähenkilöperheen. Hän käytti elokuvassaan myös keinoja, joita oli aikaisemmin totuttu näkemään vain fiktioelokuvissa; kuvakulmien vaihteluita ja eri kuvakokoja, mitkä vaativat kuvaamiselta useita uusinta ottoja ja toiminnan toistoja.

Flahertyn päivistä asti kaikki hyvät dokumenttikuvaajat ovat jollakin tavalla yrittäneet luoda struktuuria ja ääriviivoja todellisuudelle, he ovat dramatisoineet sitä, kaunistelleet, järjestäneet ja tiivistäneet ja antaneet sille oman leimansa. Kaikkina aikoina on ollut tavallista, että dokumenttielokuva on lainannut ainesta järjestävät periaatteensa fiktiolta. (Furhammar 1998.)

2.2 Rekonstruoinnista dramatisointiin ja sen kieltämiseen

Usein rekonstruointia ja dramatisointia on jouduttu käyttämään myös tekniikan takia. Kuvaus- ja äänikalusto oli alkuaikoina niin raskasta, että sitä oli mahdotonta kuljettaa kaikkialle. Silloin oli täysin normaalia – ja hyväksyttyä, että kohtauksia saatettiin lavastaa studioon ja leikatessa yhdistää esimerkiksi ulkokuviin niin, että paikat näyttivät autenttisilta.

Vaikka oli yleisesti tiedossa, että rekonstruointia käytettiin paljon, ei se silti tarkoittanut sitä, etteikö sen hyväksyttävyydestä dokumenttikerronnassa olisi keskusteltu paljon. Varsinkin 1945-vuoden jälkeen rekonstruoinnin ja dramatisoinnin hyväksyttävyydestä tuli lähes ainoa keskustelun aihe dokumentin teoriassa.

Tapahtumien, jotka olivat tapahtuneet, rekonstruointi hyväksyttiin. Kun taas tapahtumien, jotka eivät olleet koskaan tapahtuneet, rekonstruointia tai oikeammin dramatisointia ei hyväksytty, vaan pidettiin fiktionomaisena. Mutta tapahtumien, jotka eivät välttämättä olleet tapahtuneet, mutta olisivat voineet koska olivat tyypillisiä tai samankaltaisia kuin oikeat tapahtumat, rekonstruointi hyväksyttiin. Sitä pidettiin vielä dokumenttina, mutta juuri ja juuri. (Winston 1995, 120.)

Kun tekniikka kehittyi, tästäkin ongelmasta päästiin eroon. Kuvauskaluston keventyä ja varsinkin nagra¹ keksiminen 1960-luvulla vaikutti dokumenttien kuvaamiseen siten, että nyt tekijät pääsivät aina autenttisille paikoille. Synkroniäänen² käyttö yleistyi jolloin päähenkilöt itse pystyivät kertomaan omasta elämästään ja elokuvan aiheesta.

Kertojan äänestä luovuttiin lähes kokonaan, koska sitä pidettiin liian ohjailevana ja tulkitsevana. Tekijät eivät halunneet enää millään tavalla puuttua kuvaustilanteeseen vaan pelkästään objektiivisesti seurata kohdettaan, lähes salaa, saadakseen katsojat uskomaan, että kyseessä oli vääristelemätön totuus. Tyyllilaji sai Amerikassa nimekseen *direct cinema* – suora elokuva.

2.3 Arkistomateriaalit

Siinä missä sotien aikaan elokuvan tekijät olivat keskittyneet sen hetken ongelmiin, toisen maailmansodan jälkeen dokumentaristit alkoivat yleisesti kertoa menneistä ajoista. Hyvän pohjan tälle lajille loi se, että sillä oli käytössään puolen vuosisadan arkistomateriaalit.

Heti sodan jälkeen keskityttiin kuvaamaan sodan kauheuksia, varsinkin kun paljon aikaisemmin salaisina olleita materiaaleja löydettiin (Barnouw 1974, 198).

¹ Ammattikäytössä yleisen kannettavan sveitsiläisen nauhurin tuotemerkki. (Juntunen 1997, 71.)

² Synkronoitu tai tahdistettu ääni on sama kuin kuvan ja äänen vastaavuus. Haastattelussa ns. huulisyntoni (Juntunen 1997, 99.)

Kaikki elokuvantekijät tai katsojat eivät välttämättä osanneet ottaa kuitenkaan huomioon sitä, että materiaalit joita nyt pidettiin todisteina menneistä ajoista, olivatkin aikoinaan ehkä kuvattu propagandan tarkoitukseen. Esimerkiksi natsi-Saksassa kuvattiin paljon materiaalia juutalaisista ja muista vähemmistöryhmistä, tarkoituksena luoda heistä negatiivinen kuva, eikä materiaali täten sovi kuvaamaan sitä, minkälaisia ihmiset ”todella” tuona aikana olivat (Rosenthal 1996, 257). Myös uutismateriaali – sodan molemmilla osapuolilla – tuskin aina kertoi täysin objektiivista totuutta niin kuvassa kuin äänessäkään.

2.4 Taiteen keinot dokumentissa

Myös kokeellisia keinoja on käytetty dokumentin historiassa vaikka ne ovatkin herättäneet keskustelua siitä, voidaanko niitä pitää dokumentteina ollenkaan. Ne on nähty liian subjektiivisina ja taiteellisina kertoakseen minkäänlaista oikeata totuutta ympäröivästä maailmasta. Tätä tyyliä on kutsuttu sekä maalaamiseksi (ks. mm. Barnouw 1974, 71–81) että runoudeksi (ks. Barnouw 1974, 185–198, Bromhead 1996, 105–115, Winston 1995, 55).

Ensimmäisen kerran suuntaus alkoi 20-luvulla, kun useat taitelijat kuten maalarit, kuvanveistäjät, muusikot, kirjailijat, valokuvaajat ja arkkitehdit kiinnostuivat elokuvan tekemisestä. Tällä ajalla syntyi joukko niin sanottuja kaupunkisinfonioita, joista tunnetuin on Walther Ruttmanin *Berliini, suurkaupungin sinfonia* (Berlin: die Sinfonie der Großstadt, 1927). Keinona oli pelkkien kuvien ja montaaileikkauksen avulla luoda kuva kaupungista ja sen elämästä, ilman minkäänlaista selittävää kertojaääntä.

Tämä avantgardistinen tyyli ei kuitenkaan kestänyt kovin pitkään. Sen kulta-aika oli juuri ennen äänielokuvan keksimistä ja uuden tekniikan myötä katosi lähes kokonaan. Ohjaajat keskittyivät nyt niin paljon puhuttuun sanaan, että kuvien merkitys elokuvassa pieneni huomattavasti (Barnouw 1974, 80). Lisäksi maailman heikko taloudellinen tila, suuri lama ja sitä seurannut yhteiskunnallinen liikehdintä veivät paljon katsojia taide-elokuvilta. Runollisia elokuvia syytettiin siitä, että ne yrittivät vältellä ja kaunistella todellisuutta, eivätkä puuttuneet tarpeeksi yhteiskunnan epäkohtiin (Bromhead 1996, 106). Dokumenttielokuvat siirtyivät kerronnaltaan enemmän journalismiin, uutisoimisiin ja jopa propagandan piiriin.

2.5 Tekijän totuus

Vuonna 1923 venäläinen Dziga Vertov (oikealta nimeltään Denis Kaufman) julisti: ”Minä olen elokuvasilmä, olen mekaaninen silmä. Minä, koneena, näytän teille maailman niin kuin vain minä pystyn sen näkemään. [--] Minun polkuni johtaa kohti tuoreempaa tapaa hahmottaa maailmaa. Minä tulkitsen uudella tavalla maailmaa, joka on teille tuntematon.” (Macdonald & Cousins 1996, 55–56.)

Vertov käytti paljon teknisiä kikkailuja töissään. Hän yhdisteli eri kuvia eri tilanteista rohkeasti montaaitekniiikan avulla. Hän hidasti ja nopeutti kuvia, pyöritti niitä takaperin tai leikkasi useita kuvia päällekkäin. Hänen mielestään mitkä tahansa keinot olivat hyväksytyjä dokumenttielokuvassa, joka halusi kertoa totuuden. Hän uskoi, että kameralla voisi näyttää totuuden paremmin, kuin miten silmät pystyivät sen havaitsemaan.

Ranskalaiset lainasivat Vertovin ajatusta 1950- ja 60-luvulla kehittäessään uuden dokumentin aallon; *cinéma vérité* – totuuselokuvan. Tällä kertaa ohjaajat laittoivat itsensä mukaan elokuvaan. Niissä ei yritettykään peitellä kuvaustilannetta tai, että ohjaaja puuttuu siihen, niin kuin heidän amerikkalaisessa aikalaistyyliinsään, *direct cinema*ssa. *Cinéma vérité*ssä mitkä tahansa keinot olivat sallittuja, koska ohjaajat korostivat tekevänsä elokuvaa omasta totuudestaan. He eivät edes pyrkineet antamaan kuvaa aiheestaan absoluuttisena totuutena vaan totuutena niin kuin he sen näkevät.

Monet viimeaikaiset dokumenttielokuvat, jotka ovat kertoneet tekijän henkilökohtaisen tarinan, ovat vapauttaneet dokumentin objektiivisen totuuden vaatimukselta. Subjektiivista dokumenttia tehdessään ohjaaja saa itse päättää, mikä on totuus ja miten hän sen näkee. Siksi minullekin oli tärkeää tehdä nimenomaan tällainen työ. Koin, että kertoessani puhtaasti omaa tarinaani, sain myös vapaammin valita keinot joilla sen esitän.

3 Kerro – haastattelut ja kertojaääni

Kun dokumenttielokuvan aiheena on jokin, jota on vaikea tai mahdoton kuvata, yksinkertaisin, nopein ja oletettavin ratkaisu on varmasti haastattelun tekeminen. Niissä joko kokijat itse kertovat tuntemuksistaan ja kuvailevat kokemuksia tai asiantuntijat tuovat esille omat käsityksensä ja tietonsa.

Haastateltavien valinta riippuu paljolti aiheesta ja tavasta käsitellä sitä. Yleinen uskomus dokumentin historiassa on ollut se, että kaikista asioista on kerrottava kaikki puolet. Haastateltavat täytyy siis valita ”kaikista leireistä”. Nykyään on kuitenkin jo ymmärretty, ettei tämä ole välttämätöntä. Ohjaaja saa itse päättää kenen tarinaa hän dokumentissaan kertoo.

Pitkään ajattelin, etten käyttäisi työssäni ollenkaan haastattelumateriaalia. Minulle oli tärkeää antaa kuva, että kyseessä on puhtaasti potilaan näkemys omasta sairaudestaan, eikä mikään lääketieteellinen tutkimus. Halusin pitää sananvallan itselläni loppuun saakka. Lisäksi aihe oli sellainen, että siitä oli muiden vaikea sanoa mitään; he olivat seuranneet sairauttani vierestä, eivätkä oikeasti kokeneet sitä. Siksi ajattelin toteuttaa koko puhekerronnan kertojaäänien avulla.

Sattuman kautta, leikkausvaiheessa päätin kuitenkin mennä kuvaamaan kaksi kohtausta uudestaan. Tällä kertaa kuvasin ne haastattelumuodossa. Toinen oli kohtaaminen, jossa keskustelen ystäväni kanssa sairausvuosista, toisessa Töölön sairaalan neurokirurgisen osaston osastonhoitajan kanssa ajasta leikkauksen jälkeen.

Yllättävää oli, että haastattelusta osastonhoitajan kanssa tuli hyvä, läheinen ja henkilökohtainen, kun taas sama keskustelu parhaan ystäväni kanssa jäi etäiseksi ja tunteettomaksi. Parhaaksi hetkeksi osastonhoitajan ja minun välisessä keskustelussa nousi kohta, jolloin osamme vaihtuivat ja hän esitti minulle kysymyksen. Se oli ainoa haastattelumateriaali, jonka leikasin lopulliseen työhöni ja mielestäni sen arvo syntyi dokumentissani siitä yllättävyydestä, josta haastattelutilanne tuo. Muuten kaikki kuvaamamme materiaali oli pitkälti ennalta suunniteltua ja käsikirjoitettua.

3.1 Asiantuntijat vs. kokijat

Kuten edellä mainitsin, pidin tärkeänä kertoa tarinassani puhtaasti potilaan tarinan ilman lääkäreiden kaikkitietävyyttä. Halusin tekstin pohjautuvan tunnepohjaisiin kokemuksiin, jolloin lääketieteelliset faktat eivät ole niin olennaisia. Siksi minua ehkä häiritseekin tapa, jolla Heikki Tapio

Partanen on kertonut skitsofreniasta dokumentissaan *Rajaton maisema* (1993). Siinä haastatellaan viittä skitsofreenikkaa, joista yksi on parantunut sekä kahta psykiatria. On ymmärrettävää, että dokumenttiin on haastateltu myös asiantuntijoita, koska skitsofreenikon omat tarinat saattavat tuntua katsojasta yhtä kaoottisilta kuin hänen ajatuksensakin sairausvaiheessa ovat. Silti asiantuntijoiden haastatteluille on mielestäni tässä dokumentissa annettu liikaa painoarvoa.

Psykiatrit toistavat lukuisissa haastatteluissa sitä, miten skitsofreenikot ovat täysin tavallisia ihmisiä, joilla samat tuntemukset joita terveillä ihmisillä on, ilmenevät vain eri tavalla. Tämä todistelu alkaa kuitenkin jossain vaiheessa kääntyä itseään vastaan, kun katsojan ei anneta oivaltaa asiaa itse kokijoiden, skitsofreenikkojen kautta vaan asiantuntija on nostettu selventämään jokaista potilaan lausuntoa. Se kasvattaa lopulta mielestäni entistä vahvemmin tunteen, jossa erotellaan me ja muut – terveet ja skitsofreenikot.

Dokumenttielokuvan pitäisi mielestäni antaa katsojalle mahdollisuus ymmärtää aihettaan kokemalla emotionaalisesti jonkun toisen ihmisen maailma. Siksi antaisin tällaisen aiheen kohdalla aikaa nimenomaan enemmän itse potilaille kuin teoreetikoille. Tunnepohjaiset kokemukset ovat mieleenpainuvampia kuin älylliset. Katsoja prosessoi näkemäänsä ja kuulemaansa tunteiden eikä järjen kautta (Webster 1998, 164). Elokuva, jossa kaikki osapuolet esittävät näkökulmansa muistuttaa enemmän reportaasia tai uutisjournalismia kuin dokumenttielokuvaa.

Aina ei ole kuitenkaan mahdollista saada itse kokijaa kertomaan tapahtumista ja tunteista. Arto Koskisen dokumentti *Kuka oli Felix Kersten* (1998) kertoo SS-johtaja Heinrich Himmlerin hierojasta Felix Kerstenistä ja tämän osallisuudesta juutalaisten vapauttamiseen sodan viime hetkillä. Kersten kuoli vuonna 1960. Hän on kirjoittanut henkilökohtaisen elämänkerran *Himmlerin henkilöäkärinä* (1947), josta dokumentti käyttää lainauksia. Kyseessä on ristiriitainen tarina salaperäisestä miehestä, jonka saavutuksista ja toimista on historian aikana liikkunut kahdenlaista tietoa. Lainaukset Kerstenin kirjasta on dramatisoitu näyttelijän puhumiksi, jolloin ne ikään kuin edustavat Kerstenin näkökulmia. Dokumenttiin on haastateltu useita historioitsijoita, jotka taas tutkimuksiin ja todisteisiin viitaten kumoavat lähes kaikki Kerstenin puheista. Haastatteluista muodostuu mielenkiintoinen sekoitus eri tietoja ja väittämiä, joiden perusteella katsoja saa itse luoda käsityksen siitä, mikä on ollut totta ja mikä ei.

3.2 Kokijat itse

Kiti Luostarisen dokumenttielokuva *Sanokaa mitä näitte* (1992) kertoo hänen omista ja sisarustensa lapsuusmuistoista. Se kertoo muistamisesta, sen henkilökohtaisuudesta, tärkeydestä omassa elämässä ja tunteiden käsittelyssä. Luostarinen kertoo sekä itse kertojaäänellä, miten hän lapsuuttansa muistaa, että sisarustensa näkemykset haastatteluiden kautta.

Myös tässä dokumentissa haastattelut menevät välillä hauskaasti ristiin. Yksi lapsista muistaa jonkun kokemuksen kirkkaasti, toinen ei usko sellaisen koskaan tapahtuneenkaan. Joku muistaa, että äiti on kurittanut lapsia pienenä ja toiset ovat varmoja siitä, että kurittaja oli vain ja ainoastaan isä. Kun mukaan on vielä lisätty dementoituneen äidin haastattelut, joka varmistaa, ettei hänen lapsiaan ole kukaan varmasti koskaan kurittanut, katsoja ymmärtää miten henkilökohtainen ja valikoiva ihmisen muisti on. Jotkut tarinat taas ovat jääneet kirkkaasti kaikkien mieleen. Elokuvasa ne on esitetty niin, että yksi haastateltavista aloittaa tarinan ja joku toinen päättää sen. Yhdessä heidän kertomuksistaan kasvaa tunteellinen ja elävä muisto yhden perheen elämästä.

Viimeisen parin vuosikymmenen aikana yleistyneet subjektiiviset dokumentit ovat yleensä niitä, joissa on keskitytty pelkästään tapahtumien aitoihin kokijoihin, ilman virallisten asiantuntijoiden tai historioitsijoiden haastatteluja. Heinrich Breloerin dokumentti Nobel-kirjailija *Thomas Mannista – Mannin perhe* (Die Manns – ein Jahrhundertroman, 2001), onkin siitä harvinainen dokumentti historian kuuluisasta merkkihenkilöstä, ettei siinä ole haastateltu ainoatakaan historioitsijaa, tai tässä tapauksessa esimerkiksi kirjallisuustieteilijää. Kuten elokuvan nimikin antaa ymmärtää tarina kertoo Thomas Mannista ja hänen perheestään henkilökohtaisesta näkökulmasta. Elokuvan haastattelut koostuvat pelkästään perheenjäsenistä ja ystävistä.

3.3 Tekijä puhuu

Myös dokumenttielokuvassa on mahdollista, että tarinaa kerrotaan pelkästään yhden ihmisen, yleensä tekijän omasta näkökulmasta. Tällöin yleisin kerrontatapa on kertojaääninen, voice overin³ käyttö. Se mitä tekijä haluaa kertoa, on yleensä tärkeässä asemassa. Toisin kuin haastatteluihin, voice overin tekoon ohjaaja pääsee vaikuttamaan, muokkaamaan siitä haluamansa tyylisen kertoakseen juuri sen mitä itse haluaa.

³ Dialogi tai kertojan ääni, joka tulee kuvan ulkopuolelta, äänilähdettä ei ole näkyvässä. (Juntunen 1997, 107.)

Voice overin kirjoittaminen oli opettavaista puuhaa. Mieleni teki aluksi kertoa kaikki, minkä vaan muistan ja aiheeseen vähänkin liittyi. Kaksi käsikirjoitusoppia piti kuitenkin voice overin yhteydessä pitää koko ajan mielessä; ”näytä, älä kerro” ja ”kill your darlings”⁴. Tekstistä saa huomattavan paljon elämyksellisemmän, kun keskittyy kertomaan muutamia pieniä yksityiskohtia. Kun tekstin yhdistää leikkausvaiheessa kuvan kanssa, huomaa ne pätkät, jotka vaativat sanoja, loput voi näyttää kuvin. Voice over on tekniikkana sellainen, että se alkaa helposti puuduttaa katsojaa, jos sitä on liikaa. Sen tärkein tehtävä on luoda katsojalle tunteita.

Kertojan ääni ei johda tarinaa, vaikka se yleensä kertookin perustaustatiedot. Se on ajatteleva ääni, ei pelkästään kertova tai raportoiva. Se tarkoitus on kertoa havainnoista ja tunteista ei pelkästään faktoista (Hampl 1996, 57). On myös tärkeää miettiä, mihin muotoon tekstinsä kirjoittaa, vai kirjoittaako sitä etukäteen ollenkaan. Haluaako tehdä siitä puheenomaista, melkein haastattelun kaltaista puhekieltä vai kirjallista päiväkirjamallia. Myös persoonan, puhuttelun ja aikamuodon muutoksen vaikutusta kannattaa kokeilla.

Hanna Miettisen dokumentti *100 kelloa* (1999) kertoo hänen vaaris- taan, joka lähti toisen maailmansodan aikana vapaaehtoiseksi SS-jouk- koihin Saksaan. Antti Peipon *Sijainen* (1989) kertoo hänen omasta lapsuu- desta ja varsinkin hänen äitinsä tavasta suhtautua häneen lapsena. *100 kellossa* teksti on kirjoitettu puhutteluna vaarille, *Sijaisessa* äidille. Katsojalle tulee aivan toisenlainen kokemus, kun päähenkilö kohdistaa tarinansa suoraan toiseen henkilöön, pääsee osalliseksi heidän henki- lökohtaista suhdettaan, johon muuten kenenkään ulkopuolisen olisi vaikea päästä. Teksti luo hyvin suoran kosketuksen katsojan ja tekijän välille. Tämä vaikuttaa positiivisesti myötäelämisen tunteen ja vahvo- jen emootioiden syntymiseen katsojassa (Liinamaa 2000, 66).

Onneksi tartuin ohjaavan opettajani ideaan siitä, että muutin voice overin preesensiin. Olin alunperin kirjoittanut sen muistelunomaises- ti imperfektiin. Muutoksesta tulee pieni ero, jota lopullisessa työssä ei välttämättä edes huomaa. Se auttoi kuitenkin kirjoittaessa siinä, että sen sijaan, että olisin kirjoittanut jälkiviisasta analysointia, kirjoitin ai- doista tunteista ja ajatuksista niin kuin muistan ne kokeneeni.

⁴ Elokuvan tekijöiden alan termi siitä, miten tekijän on osattava karsia tekstiä ja mate- riaalia, vaikka kaikki tuntuisikin työn kannalta tärkeältä ja rakkaalta.

3.4 Hiljaisuus

Sanat eivät ole ainoa keino kertoa, myös hiljaisuus on tärkeää. Pirjo Honkasalo on sanonut, että häntä dokumentteja tehdessään kiinnostaa ”erityisesti hiljaisuus, tai se maailma, joka sanojen takana lepää”. Hän tietää, että sitä on vaikea kuvata, mutta elokuva on Honkasalon mielestä niitä harvoja lajeja, joiden avulla sen pystyy näyttämään (Pesonen 2003).

Claude Lanzmannin dokumentti *Shoah* (1985) kertoo juutalaisten joukkotuhosta toisessa maailmansodassa. Elokuvasa on haastateltu keskitysleireiltä selviytyneitä juutalaisia, saksalaisille työskennelleitä puolalaisia ja entistä SS-miestä. Osalle haastateltavista menneiden muistelu on vaikeaa; asiat, jotka he ovat nähneet ja kokeneet, ovat olleet niin karmeita, että niiden ajattelu tai varsinkin sanoiksi pukeminen tuntuu heistä mahdottomalta. He pitävät pitkiä taukoja ja hokevat etteivät pysty puhumaan aiheesta. Mitä lähempänä tapahtumia haastateltavat ovat olleet, sitä enemmän hiljaisuutta heidän puheessaan on. Lanzmann on jättänyt lopulliseen työhön kaikki hiljaiset kohdat, vaikka haastateltavat pyytäisivät, että hän lopettaisi kuvaamisen. Hiljaiset hetket ovat kuitenkin yhtä tärkeitä tarinan kertomisessa kuin puhutut sanat. Ne näyttävät jopa vahvemmin miten ahdistavia ja painajaismaisia selviytyneiden muistot ovat.

Yhtä lailla kuin *Shoah* on puheeseen rakentuvaa historiaa, se on elokuva hiljaisuudesta: poissaolevien uhrien hiljaisuudesta ja silminnäkijöiden hiljaisuudesta, joka syntyy kyvyttömyydestä ilmaista koettua kärsimystä kielellisin keinoin (Reiners 2001, 228).

Georg Grotenfeldin dokumentti *Hiljaisuuden lähteillä* (2000) kertoo kuurosta pojasta ja tämän viittomakielen tulkista, joka on myös sielun rauhalle omistautunut ortodoksi. Dokumentissa ei ole käytetty yhtään haastattelumateriaalia ja ääniä on muutenkin niukasti. Tyyli sopii tieteenkin aiheeseen hyvin, onhan kyse kuuroudesta. Dokumenttiin on lainattu muutama lause vanhasta testamentista, ne esitetään sekä grafiikkana että viittomilla. *Hiljaisuuden lähteillä* ei ole kuitenkaan pelkästään kuvallinen teos, jokainen ääni on hyvin tarkkaan harkittu. Tämä antaa mielestäni hyvän kuvan aiheesta. Ei kuurous tai mielen rauha ole sellainen aihe josta puhutaan, se täytyy kokea tai oivaltaa.

4 Todista – arkistomateriaalit ja muut todisteet

Käsikirjoitusta ja kuvasuunnitelmaa tehdessäni mietin, minkälaista todistusaineistoa tai arkistomateriaalia minulla oli käytössäni. Ajatukseni oli käyttää sitä lähinnä kuvituksena, varsinkin kun kuvia ei muutenkaan ollut tarjolla liiaksi. Kun etsin aineistoa, se alkoi kuitenkin yhä enemmän myös muovata käsikirjoitusta. Se toi menneisyydestä esiin kohtia, joita pystyin hyvin havainnollistamaan arkistomateriaalin avulla, ja ne nousivat siksi tärkeäksi osaksi tarinaa.

4.1 Todisteet aiheen tukena

Rajattomassa maisemassa on kohta, jossa yksi potilaista kertoo harhoistaan. Hän uskoo, että hänen ruumiinsa on erilainen kuin muiden, koska ”sillä käydään öisin”. Hän kertoo tutkineensa asiaa, laskeneensa kaikki ne kohdat, jotka hänen ruumiissaan on muutettu ja kirjoittaneensa havaintonsa ylös. Hänen muistiinpanonsa ovat valkoiselle paperille kirjoituskoneelle rivien päälle kirjoitettuja yksittäisiä sanoja, joista on mahdoton saada selvää, koska paperi on useaan kertaan täyteen kirjoitettu. Paperin katsominen on vaikuttava kokemus. Muistiinpanopaperi yhdistettynä miehen haastatteluun antaa hyvän kuvan siitä, miten skitsofreenikon ajatus kulkee. Se on asia, josta pelkällä haastattelulla ei olisi saanut yhtä voimakasta tunnetta.

Omassa työssäni on valokuva, jossa soitan pianoa veljeni häissä. Samalla kerron miten kappaletta soittaessani olin saanut kohtauksen ja aloin kuulla musiikkia, joka häiritsi soittoani. Kyseisessä valokuvassa minulla on siis sairaskohtaus päällä ja se on ainoa ”todiste” kohtauksistani. Siitä ei mainita erikseen, eikä sitä muutenkaan kuvasta huomaa, paitsi läheiseni, jotka sanovat etten näytä siinä itseltäni. Silti kuvan käyttäminen dokumentissa tuntui minusta tärkeältä. Vaikka katsoja ei ymmärtäisikään valokuvan avulla, miltä kohta on tuntunut, antaa se silti kuvan siitä, miltä minä noina vuosina näytin ja miltä ympärilläni näytti juuri sinä kyseisenä hetkenä. Tällaisen tunnelman luominen arkistomateriaalin avulla on erityisen tärkeää, jotta katsoja pystyisi ymmärtämään autenttisen hetken tilannetta paremmin.

4.2 Todisteet luomassa kuvaa maailmasta

Sanokaa mitä näitte- dokumentissa on käytetty arkistomateriaalina sekä valokuvia Luostarisen perheestä, että kuvanauhoja kyseiseltä ajalta Yleisradion arkistosta. Filminpätkät näyttävät sodanjälkeisten aikojen lapsia leikkimässä ja koulussa, he ovat ketä tahansa suomalaisia lapsia, eivät siis autenttisesti Luostarisen perheen lapsia, vaikka heidän tarinaa kerrotaankin.

Vaikka kuvan dokumentaarisuuden tai autenttisuuden tason voisikin täten kyseenalaistaa, antaa tällaisen kuvamateriaalin käyttö kuitenkin syvemmän tarkoituksen aiheelle. Se tekee Luostarisen sisarusten muistoista laajemman. Kokonainen ikäluokka pystyy asettamaan itsensä niihin kuviin ja tunnelmiin. Tavoitteena on silloin kokonaisuus, johon voi eläytyä, enemmän kuin historiallisesti tarkka dokumentointi. (Alitalo 1995, 55.)

Vaikka toisesta maailmansodasta, keskitysleireistä ja sotilaista on tehty satoja ohjelmia ja sen aikaisia filminpätkiä näytetään edelleenkin jatkuvasti, on tällä samalla tutulla materiaalilla *100 kellossa* toisenlainen merkitys. Ne liittyvät yhden ihmisen kohtaloon, vaikka eivät häntä näytäkään. Kun dokumentissa näytetään arkistomateriaalia saksalaisista kadulla tervehtimässä natsijohtajia Miettinen sanoo: ”Jos mä oikein yritän kuvitella, mä melkein näen sut tossa väkijoukossa hurraamassa”. Sen vaikutelman sain katsojanakin. Kuvat eivät näytä enää miltä tahansa arkistomateriaalilta, joita olen nähnyt useasti aikaisemminkin, kun kuvittelen sinne oikeat henkilöt.

Siinä missä Luostarisen dokumentissa arkistomateriaali herätti kollektiivisen tunteen, Miettisen dokumentissa arkistomateriaalin avulla voi kuvitella yksittäisen ihmisen tarinan.

4.3 Todisteet luomassa kuvaa henkilöistä

Kun mietin kuvamateriaalia työhöni ja kaivoin läpi valokuvia ja videonpätkiä, joita minusta oli otettu, mietin miten saisin liitettyä ne aiheeseeni. Kuvat minusta lapsena eivät kertoneet mielestäni mitään aiheestani, kunnes muistin miten olin kerran kohtauksen yhteydessä saanut mielikuvan lapsuudestani ja hetken kuvittelin, että kohtaukset johtuivat jostain lapsuudentraumasta. Nyt valokuville oli tullut merkitys, ne näyttivät minkälainen lapsuuteni oli ollut.

Mutta vaikka valokuville ja videonpätkän näyttämislle ei olisikaan löytynyt käsikirjoituksesta suoranaista syytä, olisi niiden esittäminen silti ollut tärkeää. Kaikki, mikä antaa tarinalle kasvot ja katsojalle kohteen johon samaistua, on ensiarvoisen tärkeää materiaalia.

4.4 Todisteet osana kuvakerrontaa

Mannin perheen pääasiallinen kerrontatapa on dramatisointi, mutta arkistomateriaalit ovat antaneet elokuvan teolle tietoa, inspiraatiota ja raamit. Arkistomateriaali lomittuu taitavasti yhteen dramatisoitujen pätkien kanssa niin, että ne luovat yhtenäisen, aidon tuntuisen kokonaisuuden, jossa ei aina edes ymmärrä katsovansa toisistaan täysin eroavaista kerrontaa. Valokuvat ja videonpätkät ovat selvästi olleet lähteinä dramatisoiduille pätkille. Elokuvasa on esimerkiksi kohtaus, jossa on dramatisoitu Mannin tyttären Erikan hääkuvan ottaminen. Kuvasta leikataan suoraan aitoon hääkuvaan. Näyttelijöillä on sama asento, samanlainen tausta, vaatteet ja ilmeet kuin oikeassa valokuvassa.

Myös osa haastatteluista on arkistomateriaalia. Mannin lapsista nuorin, Elisabeth on ainoa, joka on ollut elokuvan kuvausvaiheessa elossa ja siten ainoa, jota on voitu haastatella pelkästään tätä elokuvaa silmällä pitäen. Silti myös muista lapsista ja Mannin vaimosta näytetään haastattelupätkiä. Ne ovat tyyliään ja aihepiiriltään niin samanlaisia Elisabethin haastatteluihin verrattuna, ettei niitä edes tajuaisi arkistomateriaaliksi, ellei kuvan laatu ja värit niitä paljastaisi.

Kuka oli Felix Kerstenissä on myös dramatisoituja kohtauksia. Näissä on käytetty todisteita hyväksi niin, että niitä on sijoitettu lavastuksen joukkoon. Huoneessa, joka esittää Kerstenin työhuonetta, roikkuu seinällä suuri muotokuva Kerstenistä, ja pöydällä selataan useaan otteeseen vanhoja asiakirjoja ja valokuvia.

Käytin alkuperäisiä röntgenkuvia osana kuvakerrontaa dramatisoidessamme kohtauksia lääkärillä käynnistä. Kohtaus on hyvin epärealistinen, siitä näkee, että se on kuvattu studiossa, se sisältää paljon lähikuvia ja ääniefektejä. Röntgenkuvissa kuitenkin näkyy nimeni ja päivämäärä, jolloin katsoja ymmärtää niiden olevan aidot. Mielestäni sain sillä, että sijoitin arkistomateriaalia dramatisoituun osuuteen, välitettyä katsojalle paremmin tuntemuksen diagnoosin kuulemisesta. En eristänyt sitä pelkäksi arkistomateriaaliksi vaan vein sen elokuvan esittämään aikaan, hetken kun olin ollut lääkärillä.

Lapsuuden valokuvat kuvasimme niin, että heijastimme ne studiossa dioina valkokankaalle. Kuvakoko on tosin niin tiivis, ettei studioympäristöä näy. En halunnut kuvata kuvia normaalisti, suoraan valokuvista, vaan saada ne liikkumaan. Kyseisessä kohtauksessa mietin, olenko kuullut kappaleen lapsuudessani ja pitäisikö minun mennä hypnoosiin saadakseni sen loppumaan.

Alkuperäinen ideani oli kuvata myös heiluvaa kelloa mustaa taustaa vasten. Halusin sillä kuvastaa hypnoosiin vaipumista ja yhdistää se kuviin dioista liukumassa valkokankaalle ja pois. Kello kuitenkin jäi kuvaamatta, eikä se edes haittaa. Se, että kuvat viivähtävät valkokankaalla hetken ja karkaavat sitten pois kuvastaa hyvin sitä, miten yritin muistel-

la hetkiä lapsuudestani, mutten saanut niistä kiinni. En muistanut mitään, mikä olisi voinut aiheuttaa kohtausten syntymisen. Leikatessa tein rytmin takia hiukan liian pitkän mustan tauon toiseksi viimeisen ja viimeisen dian välille. Äänileikkauksessa se kuitenkin korjattiin niin, että tyhjään väliin lisättiin dian vaihdon ääni. Kuva pysyy silti mustana. Se antaa mielestäni hyvin kuvan siitä, että epäilin unohtaneeni jonkun inhottavan asian lapsuudestani. Että jotain oli jäänyt muistin pimentoon.

4.5 Todisteilla leikkiminen

Arkistofilmejä, valokuvia ja asiakirjoja on useimmiten pidetty dokumentin tekemisessä esimerkkeinä totuudesta. Ne ovat tärkeitä todisteita aiheesta ja siksi arvokkaassa asemassa kerronnassa. Tämän ei silti tarvitse tarkoittaa sitä, etteikö todistusaineistolla voisi myös vähän leikkiä.

Sijainen koostuu lähes tulkoon kokonaan still-kuvista, valokuvista, piirustuksista ja maalauksista. Kuvien päälle on kuitenkin rakennettu äänimaisema täydentämään kuvia niin, että välillä tuntuu häkellyttävältä, kun tajuaa katsoneensa koko ajan pysähtyneitä kuvia vaikka on lähes varma, että kuvitteli niiden juuri elävän.

Myös minun työssäni leikittiin äänen kanssa. Lääkärin diagnoosi on aito neurologini kirjoittama lausunto, jonka dramatisoimme näyttelijän avulla uudestaan. Halusin antaa tilanteesta juuri niin kylmän kuvan kuin olin sen alunperin kokenutkin. Siksi teksti on luettu lääkärin sanelutyypin mukaan eli, että nauhalle luetaan myös pisteet. Lisäksi etäisyyttä saatiin vielä lisää, kun ääntä käsiteltiin niin, että se kuulosti siltä kuin se tulisi suoraan sanelukonenauhurista, eikä elävän ihmisen suusta. Kun kuuntelin diagnoosia käsittelyn jälkeen, hetken itsekäin hämmästyin, miten aidolta se kuulosti. Se oli kasvanut pelkästä dramatisoinnista aidon kuuloiseksi todistusaineistoksi. Aivan kuin olisin saanut alkuperäisen nauhan sairaalan arkistoista käyttööni.

Sijaisessa on myös editoidessa käsitelty yhtä filmiä. Siinä 4-vuotias Antti Peippo syö piparia. Alkuperäisessä materiaalissa hän vie piparin suulle, muttei haukkaa sitä vaan laittaa sen nopeasti taas pois. Tekijät kuitenkin halusivat antaa katsojalle kuvan, että Peippo oikeasti syö piparia. Kuva on leikattu niin, että loppuun on pitkitetty kuvaa, jossa pipari on huulilla. Kun siitä on leikattu vielä suoraan seuraavaan kuvaan jää katsojalle tunne, että Peippo jäi kuvassa syömään piparia. (Liinamaa 2000, 35.)

Sijaisen leikkaaja Anne Lakanen on sitä mieltä, että leikkauspöydässä arkistomateriaalia tulisi kohdella kuin muutakin materiaalia, muuttamien otosten järjestystä ja kestoja elokuvan aiheen ja rytmin mukaisesti. Hän näkee, että myös viralliselta taholta saadun materiaalin kohdalla, varsinkin jos materiaali on katsojille jo vanhastaan tuttua, leikkaamalla materiaali uuteen uskoon, vältetään ennen nähdyn toistamisen katsojassa aiheuttamilta assosiaatioilta elokuvan ulkopuoliseen maailmaan. (Liinamaa 2000, 35–36.)

5 Selitä – esimerkit, metaforat ja ”jäljet”

Ei ole mitenkään harvinaista, että dokumentteihin lähdetään hakemaan konkreettisuutta esimerkin kautta. John Websterin *Pölynimurikauppiaat* (1993) ei suinkaan kerro pelkästään pölynimurikauppiaista, vaikka se kuvaakin heitä. Dokumentin perimmäinen aihe on lama, joka konkretisoidaan pölynimurikauppioiden avulla.

Aluksi kuvittelin, että jos aion tehdä aiheestani dokumentin, joudun etsimään muita vastaavanlaisia esimerkkejä aiheesta ja siten kokoamaan kattavan esityksen siitä, mistä äänien kuulemisessa yleensä on kyse. En kuitenkaan halunnut tehdä tällaista ratkaisua niin kuin en ollut halunnut haastatella asiantuntijoitakaan. Työni oli tarkoitus olla oma tarinani vain minun näkökulmastani.

5.1 Rinnastaminen toiseen kohteeseen

Halusin saada katsojan kuitenkin esimerkin avulla ymmärtämään sen, minkä ikäinen olin kun kohtaukset ensimmäisen kerran alkoivat. Se oli merkityksellinen ikä, koska vaikka olinkin vielä nuori, pystyin silti itse päättämään, mitä kaikkea kerron ja mitä salaan. Päätin itse myös, kuinka kauan odotan ennen kuin menen lääkäriin. Siksi halusin kuvata oikeita lukion aloittaneita 16-vuotiaita. Yllätyin heitä kuvatessamme, miten nuoria sen ikäiset todella vielä ovat ja toivon, että tämä lisää myös katsojassa sen tunteen, miten hämmäntävältä kohtausten alkaminen saattoi siinä iässä tuntua.

PV Lehtisen dokumentti *Hyppääjä* (2000) kertoo entisestä uimahyppääjästä Helge Waseniuksesta. Hän on elokuvaa kuvatessa 72-vuotias, ensimmäisen kerran hän on kiivennyt uimatoriin 6-vuotiaana, 66 vuotta sitten. Lehtinen on kuvannut Waseniusta roikkumassa Helsingin Uimastadionin korkeimmassa hyppytornissa. Se on hänen vanha pellehyppytempunsa, jossa hän pitkään roikkui laudan reunalla ja lopulta tipahti altaaseen.

Elokuvassa on kohtaus, jossa Wasenius muistelee hetkeä, kun hän ensimmäisen kerran pikku poikana kiipesi hyppytorniin, miten hän rakastui siihen tunteeseen ja halusi uimahyppääjäksi. Kohtauksessa on kuvattu pientä poikaa kiipeämässä hyppytorniin; hän saapuu tornin toiseksi ylimmälle laudalle, ylemmällä laudalla roikkuvan pelleasuisen Waseniuksen eteen. Pelle heittää pojalle pellenenän, jonka tämä laittaa päähänsä ja nauraa.

Vaikka kyseessä onkin lavastettu kohtaus, sen tarkoitus ei silti tunnu olevan alkuperäisten tapahtumien dramatisoiminen. Poika ei esitä

Waseniusta pienenä. Wasenius roikkuu pojan edessä tässä hetkessä, vanhana miehenä. Mielestäni se on tapa näyttää miten päähenkilö katsoo menneisyyteensä: nähdä itsensä kaltainen esimerkki ja muistaa siten jotain myös omista muistoistaan.

Luostarinen on kuvannut *Sanokaa mitä näitte* -dokumenttiin omaa tytärtään. Myöskään tässä tarkoitus ei ilmeisesti ole yrittää antaa katsojalle kuvaa Luostarisesta pienenä, vaan näyttää sen ikäinen lapsi ylipääntensä. Samaa keinoa on käyttänyt Miettinen *100 kellossa*, kun siinä kuvataan armeija-asuun pukeutuvaa ja laukkua pakkaavaa nuorta sotilasta. Tarkoitus ei ole uskotella, että tässä olisi tarinan päähenkilö, Miettisen vaari, vaan kuka tahansa nuori mies matkalla sotaan. Tätä korostetaan myös sillä, ettei kuvaustilannetta ole haluttu peitellä. Välillä näytetään, miten ohjaaja käy antamassa näyttelijälle ohjeita. *100 Kellossa* on myös kohtaus, jossa Miettisen pikkuveli, suurin piirtein saman ikäinen kuin Saku-vaari oli sotaan lähtiessään, pukee vaarin armeija-asun päälleen. Veli on säilyttänyt asua vaatekomerossaan mutta kokeilee sitä nyt ensimmäisen kerran päällensä. Kohtauksessa tuntuu hyvin miten kaksi eri sukupolvea näkyvät samassa hetkessä. Hetken ajaksi historia on tullut osaksi nykyisyyttä.

5.2 Metaforat

Useimmissa esimerkkidokumenteissa oli valittu yksi kuvallinen teema, jota kuljetetaan koko tarinan ajan. Rajattomassa maisemassa kuvataan ikkunoita; paikat esitellään ulkosivujen ja ikkunoiden kautta, haastattelut skitsofreniapotilaat istuvat aina ikkunan edessä. *Sanokaa mitä näitte* käyttää peiliä teemanaan. Välillä peilistä kurkistavat tekijän, hänen äitinsä tai tyttären kasvot, joskus siitä heijastuvat maisemat tai lelut. Peilin päälle on myös kaadettu hiekkaa, jota käsi hiljalleen pyyhkii pois, niin että siitä paljastuu kuvastus kesäisestä taivaasta ja puiden latvoista. *100 Kelloa* käyttää, nimensäkin mukaisesti, erilaisia kelloja materiaalinaan.

Näissä kaikissa dokumenteissa katsojalle hiljalleen avautuu, mikä merkitys esineellä tai kuvalla on tarinan kannalta. Yleensä se liittyy johonkin konkreettiseen tapahtumaan, joka tarinassa kerrotaan. Luostarinen kulki lapsena kodissaan peilin kanssa ja kuvitteli itsensä asumaan taloon, joka näkyi peilin takaa. Siellä hän asuisi yksin, ilman perhettän­sä jonain toisena ihmisenä. Peiliin katsoessaan hän yritti unohtaa oman perheensä ja kuvitella itsensä taloon yksin. Näen, että peili toimii eräänlaisena kuvana tai metaforana muistille ja unohdukselle. Ikään kuin se mitä peili näyttää, mitä se rajaa pois, mitä piilottaa ja mitä sen alta löytyy, kun hiekkakerros pyyhitään päältä pois, riippuisi yhtä lailla siitä, kuka siihen katsoo; kuten muistot riippuvat siitä, kuka niitä muistelee.

Kelloista tuntuu syntyvän *100 Kellossa* metafora sekä Miettisen

vaarille, saksalaiselle tarkkuudelle, että ajan kulumiselle ja historialle. Ikkunat taas kuvaavat *Rajattomassa maisemassa* mielestäni sitä, miten skitsofreenikko näkee maailman omien raamiensa takaa, jotka tuntuvat tästä ahdistavilta. Dokumentti loppuu kuvaan aavasta merimaisemasta. Sitä ennen skitsofreniasta parantunut puhuu kokemuksistaan sairauden jälkeen. Aava merimaisema näyttäytyy nimenomaan vastakuvana pienille kerrostaloseinien ikkunanraameille ja siitä näin ollen taas tulee metafora parantumiselle.

Kuvista ja tekstistä muodostuu mielenkiintoinen, speaktaakkelin muodossa toimiva keskustelu. Ohjaaja käyttää elokuvassaan todellisuuden materiaalia, mutta ei puhu siitä mitä näemme, vaan aistimuksesta sen ympärillä. Täten näistä toistuvista kuvista, dokumenttimateriaalista, syntyy metafora jollekin, joka ei ole dokumentoitavissa olevaa. (Valkola 1999, 65.)

Omassa työssäni ei käytetty niinkään toistuvaa kuvakeinoa, vaan toistuvana teemana oli yksinäisyys, mikä taas toteutettiin erilaisin kuvakeinoin. Sekä koulu- että sairaalakohtauksessa olen yksin tyhjällä käytävällä; koulussa kun oppilaat ovat poistuneet luokkaan ja sairaalassa kun odotan aikaa neurologille. Myös diagnoosin jälkeisessä kohtauksessa seison Helsingin keskustassa paikoillani. Kuva on nopeutettu ja kaikki muut kävelijät kulkevat nopeasti ohitse ja minä seison yksin jäähmettyneenä. Lapinlahden sairaalan pihalla kuvasimme yksinäistä puutarhatuolia meren rannalla. Näistä erillisistä kuvista koostuu yhdessä metafora yksinäisyydelle, joka jatkuu perusteemana koko tarinan läpi.

5.3 Toiston kautta syntyvä oivallus

João Jardim ja Walter Carvalho kertovat dokumentissaan *Sielun ikkunat* (Janela da alma, 2001) näkemisestä ja sen merkityksestä, heikosta näöstä ja sokeudesta. Jardim oli saanut idean dokumenttiin, kun oli katsellut New Yorkia taksin ikkunasta ilman silmälaseja ja todennut sumuisen näkymän selkeää kauniimmaksi. (Römpötti 2003.) Tällaista epäselvää kaupunginvalojen kuvaa on dokumentissa käytetty paljon.

Sielun ikkunat päättyy kuvaan syntymästä ja siitä hetkestä, kun vastasyntynyt aukaisee silmänsä ensimmäisen kerran. Kerta toisensa jälkeen vauva yrittää saada silmät auki, mutta turhaan. Lopulta silmät alkavat aueta ja elokuva päättyy pysäytyskuvaan vastasyntyneen puoleksi avonaisista silmistä. Vauva on juuri nähnyt ensimmäisen kuvansa ja uskon, että se on hyvin samankaltainen kuin dokumentin kaupunkikuvat – erilaisia epäselviä valomöykkyjä liikkumassa.

Kun menin katsomaan Kiti Luostarisen *Kuoleman kasvoja* (2003) mietin, miten kuoleman voi näyttää. Miten kuolemalle voi antaa kasvot? Dokumentti seuraa useampaa Terho-kodin potilasta, mutta jossain

vaiheessa päähenkilöksi nousee Mari-niminen nainen. Katsojat näkevät Marin hyvinä ja huonoina päivinä, itkemässä ja nauramassa, puhumassa kuolemasta ja haaveista, väsyneenä ja eloisana. Dokumentin lopussa Mari kuolee, häntä kuvataan makaamassa kuolleenä sängyllään. Katsoja muistaa miltä Mari on näyttänyt, kun hän on kertonut elämästä ja toiveistaan, miettinyt menneitä ja suunnitellut lyhyttä tulevaisuuttaan. Kuolleenä hän näyttää ihan toisenlaiselta. Hän on kalpea, hiljainen ja etäinen. Elämä on poistunut ihmisestä ja kuolema on saanut kasvot.

Koin, että sekä *Kuoleman kasvoissa* että *Sielun ikkunoissa* ymmärsin aiheen paremmin loppukuvien ansioista. Kun näin kuolleen Marin vastakohdaksi elävälle Marille, pystyin kokemaan miltä kuolema saattaa tuntua tai ainakin näyttää. Kun taas *Sielun ikkunoissa* näin epätarkkojen kuvien tueksi näytetyn, silmiään räpistelevän vastasyntyneen, ymmärsin mitä näkö ihmiselle merkitsee syntymästä saakka. Kun kuvia on näytetty tarpeeksi usein, ne alkavat painua katsojan mieleen ja luomaan tiettyä tunnelmaa. Kun tunnelma on katsojan mielessä ja hänelle esitetään tilanne, joka tukee tätä, syntyy katsojalle oivallus. Näin kuvat itsessään voivat toimia antaen esimerkin aiheestaan.

5.4 Jäljet jotka aihe on jättänyt

Historia jättää aina jäljen, myös yksittäiseen ihmiseen. Näiden jälkien näyttäminen kertoo myös omaa vahvaa tarinaa menneisyydestä. Katsoja voi ymmärtää aihetta paremmin kun hän huomaa, miten kauaskantoisia vaikutuksia sillä on ollut, tai miten historia edelleen toistaa samaa asiaa, vaikka ehkä eri muodossa.

Oma jälkeni on hyvin konkreettinen. Lähes tulkoon ainoa näkyvä muisto, joka minulla sairaudestani on jäljellä ja tulee aina olemaan, on 10 cm arpi oikealla puolella päätäni. Hiukset eivät edelleenkään kasva siinä kohtaa, joten sen voi kaivaa hiusten alta helposti näkyviin.

Dokumentissani on kohta, jossa seison peilin edessä ja kaivan arven hiusten alta esiin. Voice over kertoo, miten vähän ennen leikkausta aloin surra hiusteni leikkaamista. Pelkäsin miltä näyttäisin ilman hiuksia, jotka olivat aina olleet minulle todella tärkeitä. Kohtaus päättyy siihen, kun laitan hiukset takaisin paikoilleen ja peitän arven niiden alle. Tällä kohtauksella todistan sen, että olin todellakin ollut leikkauksessa (käsikirjoituksessa hypätään suoraan leikkauksen yli, seuraava kohtaus kertoo ajasta leikkauksen jälkeen). Sen lisäksi, että hiukseni ovat kasvaneet taas takaisin ja peittävät arven alleen, se kertoo mielestäni siitä, miten olen leikkauksesta selvinnyt. Näin siis arvella pystyin kuvaamaan leikkauksen, pitkällä hiuksilla paranemisen.

Shoah kertoo todisteiden hävittämisestä ja kuvaa jopa poissaolevan

jälkenä, siis tekee siitä todisteen. Kuvat juutalaisille kuuluneista esineistä, kengistä, astioista ja matkalaukuista kertovat poissaolevien uhrien hiljaisuudesta. *Shoahin* panoroinnit luovat tilan näille uhreille. Yhdessä otoksessa kamera laskeutuu verkkaisesti Auschwitzin lehdettömästä puusta maahan, joka näyttää olevan syksyn lehtien peitossa. Kun lehtiä katsoo tarkemmin, ne osoittautuvat lusikoiksi, esineellisiksi merkeiksi poissaolevista uhreista. (Reiners 2001, 223.)

Shoah näyttää myös sen, miten pitkään historia pysyy keskuudessamme. Vaikka toisesta maailmansodasta ja juutalaisten joukkotuhosta on vuosikymmeniä aikaa, asenteet eivät ole välttämättä noilta ajoilta muuttuneet. Elokuvasa on kohtaus, jossa keskitysleiriltä selvinnyt juutalaismies palaa takaisin puolalaiseen kaupunkiin, josta oli aikoinaan karkoitettu. Hän tapaa muita kyläläisiä ja heidän välilleen syntyy keskustelu. Kohtaus joka aluksi näyttää mukavalta jälleentapaamiselta, alkaa hiljalleen muuttua kuisalliseksi tilanteeksi. Kyläläiset alkavat hiljalleen perustelemaan juutalaisten karkoituksia vaihtaen entisen uhrin, juutalaisen, jälleen kerran. Historia on toistanut itseään, vaikkeikaan yhtä raa’asti kuin ennen.

Nykyajan kriittiseen tarkasteluun sitoutuminen tekee *Shoahista* – historian uudelleen esittämisen sijaan – eräänlaisen alkuperäisen tapahtuman, joka syntyy vasta kuvaustilanteessa. Lanzmannin elokuva ei ole historiallinen elokuva juutalaisten joukkotuhomisesta kansallissosialistisessa Saksassa, vaan se tutkii menneisyyden läsnäoloa nykyisyydessä. (Reiners 2001, 228.)

6 Mene – autenttiset paikat

Puhuin arkistomateriaalien yhteydessä siitä miten tärkeätä on, että tarina saa päähenkilön kautta kasvot. Yhtä tärkeää on myös näyttää ympäristö, jossa ”kasvot ovat kasvaneet”. Monissa historiaa käsittelevissä dokumenteissa ei kuvata tapahtumapaikkoja pelkästään arkistomateriaalin avulla, vaan myös kuva paikasta sellaisena kuin se on tässä ajassa, vuosia tapahtumien jälkeen, kertoo yllättävän paljon. Katsoja saa käyttää omaa mielikuvitustaan muuttaessaan kuvat takaisin tapahtuma-aikojen tilanteisiin.

Paikat henkivät hyvin myös tunnelmaa. Halusin omaan työhöni kuvata pelkoni siitä, kun kuvittelin sairastuneeni skitsofreniaan. Muis-tan miten pelko oli silloin mielessäni aina kuvana mielisairaalaista. Siksi, vaikka en koskaan mielisairaalaan joutunutkaan, halusin näyttää myös katsojalle pelkoni kohteen. Lapinlahden sairaala on vaikuttavan näköinen paikka, josta löytyi paljon kauniita yksityiskohtia. Kauniit kuvat yhdistettyinä voice overiin, jossa luettelen skitsofrenian yleisimmät oireet luovat erikoisen tunnelman ilman sen tarkempia selityksiä.

Pelkkien paikkojen näyttämisen lisäksi, myös tekijät itse lähtevät selvittämään totuutta ja katsomaan tapahtumapaikkoja. Paikan päältä haetaan yleensä joko tietoa tai tunnelmaa. Useimmissa dokumenteissa tätä on käytetty vain osana kerrontaa, mutta Anu Kuivalaisen *Orpojen joulussa* (1992) koko tarina kerrotaan tässä niin sanotussa videopäiväkirjamallissa. Katsojat pääsevät seuraamaan edesottamuksia, kun Kuivalainen yrittää löytää isänsä ja saada tältä vastauksia kysymyksiin hänen lapsuudestaan ja siitä, miksi isä ei ollut halunnut nähdä häntä. Kuivalainen pääsee lopulta tavoitteeseensa ja tapaa isänsä, vaikka katsojat eivät häntä näekään. Siihen mennessä, itse matkasta on jo tullut elokuvan mielenkiintoisinta seurattavaa, ei pelkästä määränpästä.

6.1 Tietojen hankkiminen

Niin kuin edellä mainitsin useimmissa muissa dokumenteissa tätä päiväkirjamallia käytetään vain osana dokumentin ilmaisua. Yleensä silloin kun tekijät ovat lähteneet hankkimaan aiheestaan tietoa. Selkeimmin tämä tyyli näkyy Miettisen työssä. Hän käy kysymässä tietoja sota-arkistosta ja erään keräilijän kotoa, hän tutkii arkistonauhoja ja etsii Hitlerin kirjoittamaa *Main Kampfa* divareista ja yliopiston kirjastosta. Kaikki nämä tiedonhakumatkat on haluttu kuvata ja jättää lopulliseen työhön, vaikka ne eivät olisi edes tuottaneet tiedonhakuun tulosta. Se

korostaa Miettisen käsitystä siitä, miten vaikea hänen on saada mitään tietoa vaaristaan enää tämän kuoltua, nyt kun hän olisi vihdoinkin valmis kuulemaan sota-ajosta.

Luostarinen tekee dokumentissaan *Sanokaa mitä näitte* myös tutkimusmatkoja, mutta vielä vähän pidemmälle. Hän käy hypnotisoijalla ja käsistäennustajalla selvittämässä lapsuuttaan ja menneisyyttään. Hypnotisoiminen on kuvattu, joten katsojat saavat seurata, miten muistot alkavat hiljalleen nousta Luostarisen mieleen.

Koskisen työssä *Kuka oli Felix Kersten* käydään katsomassa Kerstenin vanhaa kartanoa Saksassa ja Kerstenin hautaa sen pihalla. Tässä työssä tutkimusmatkat on liitetty yhteen haastatteluiden kanssa. Kerstenin poika esittelee kartanon pihaa ja Kerstenin haudan ja kertoo samalla isästänsä. Kerstenin vanha puutarhuri, joka tuli töihin läheiseltä keskitysleiriltä muistelee puutarhassa sota-aikoja.

Kaikissa edellä mainitsemisiani dokumenteissa on oivallista se, että kuvatessa on ymmärretty se, että aiheen tutkinta on yksi osa työtä, ei pelkästään tutkimuksen tulokset. Itse olin suunnitellut kohtaukset ja kuvakerronnan niin tiukasti etukäteen, että lukuun ottamatta lyhyttä kohtausta Töölön sairaalan osastonhoitajan kanssa, kaikki muu oli jo käsikirjoitusvaiheessa suunniteltua. Koin sen lähes ainoaksi mahdolliseksi keinoksi tämän tyyppisen aiheen kohdalla.

Kuivalainen kertoo oppineensa amerikkalaisen Philip Hoffmanin kurssilla 1992, että elokuvaa voi kuvata ja tehdä myös ennen kuin tietää mitä tekee. Kuivalainen sanoo alkaneensa nauhoittaa isäänsä koskevia keskusteluja ja kuvata ”kaikkea”, tietämättä tekeekö hän elokuvaa ja jos niin mistä. (Alitalo 1995, 55.)

6.2 Tunteen näkyminen

Päähenkilöt saattavat muistaa yllättäviä asioita, kun he kertovat niitä tapahtumien oikeilla paikoilla. Sekä *Mannin perheessä* että *Shoahissa* on oivallettu voima, joka on hetkellä kun muistot alkavat palata mieleen.

Elisabeth Mann on tuotu hänen vanhaan lapsuuden kotiinsa, jossa hän on viimeksi käynyt yli 60-vuotta sitten. Hän kiertää talon tyhjiä huoneita ja muistelee kenen huone mikäkin oli. Haastattelu on elävä, lämmin ja täynnä pieniä yksityiskohtia. Kun haastattelu on yhdistetty dramatisoituihin osuuksiin samoista tilanteista ja paikoista, alkaa tyhjä talo tuntua taas elävältä.

Shoahissa monet haastatteluista on tehty vanhoilla autenttisilla paikoilla, keskitysleirien läheisyydessä. Jos kyseisiin paikkoihin ei ole kuitenkaan ollut mahdollista päästä, on Lanzmann ”lavastanut” haastatteluvälille vastaavanlaisen tilanteen. Hän haastattelee esimerkiksi yhtä

keskitysleirillä parturina työskennellyttä juutalaista parturiliikkeessä, tämän ajaessa asiakkaiden hiuksia. Entisen junankuljettajan, joka vastasi juutalaisten kuljetuksista keskitysleireille, haastattelua varten Lanzmann on hankkinut täysin vastaavanlaisen veturin. Kun haastateltavat joutuvat taas tilanteeseen tai toimintaan, joka muistuttaa heitä menneistä, myös muistot palaavat elävämmin mieleen.

Vaikka sairaalankäytävä, jonka kuvasimme neurologille menokohtaukseen, ei ole saman sairaalan käytävä jolla itse olin ollut, oli tunne kuvassa kuitenkin samanlainen. Myös silloin odottelin yksinäni, luin lehtiä ja tein toimintoja, joita hermostuneet potilaat yleensä tekevät ennen vastaanotolle pääsyä. Se on tilanteena niin tuttu suurimmalle osalle ihmisistä, että pelkkä yksinkertainen kuva sairaalankäytävästä ja muutamasta yksityiskohdasta riittää muistuttamaan katsojaa ahdistavasta tunteesta, joka siihen liittyy.

Yksi *Rajattoman maiseman* skitsofrenikoista sanoo olevansa varma, että hautausmaalla käydään vaihtamassa arkkujen sisältöjä. Samoin hänen ruumistaan käydään muuttamassa öisin. Toinen potilas taas kertoo ”planeetta plutonium tähdestä”, joka on opettanut häntä laulamaan ja tanssimaan.

Mietin minkä vaikutuksen se olisi tuonut haastatteluihin, jos myös tässä työssä olisi menty ”aidoille tapahtumapaikoille”? Jos skitsofrenikot itse saisivat näyttää, missä harhat tulevat, miten ne toimivat ja mitä ne jättävät jälkeensä. Mitä jos toinen haastattelu olisi tehty hautausmaalla ja toinen esimerkiksi tähtitornissa? Pystyisikö katsoja paremmin kokemaan skitsofrenikon tunteen ja miettisikö hän kenties sitä seuraavan kerran paikan ohittaessaan? Mielestäni se voisi olla mielenkiintoinen, joskin monen mielestä ehkä liian rohkea ratkaisu. Tai jos edes kuvausryhmä olisi uskaltanut noille paikoille, hetken aikaa eläytynyt potilaiden tarinoiden ja kuvitellut, miltä se voisi näyttää. Uskon että se näyttäisi paljon monipuolisemmalta kuin pelkästään ikkunan edessä istuvalta haastateltavalta.

7 Esitä – dramatisointi

Dramatisointi on keino, jota lopullisessa työssäni halusin käyttää hyvin varovasti. Sen rajan ylittäminen, mikä näyttää uskottavalta ja mikä ei, tuntuu olevan kynnykskysymys monille dokumentaristeille. Silti se, että ”aitoja” kuvia ei ole paljon, tekee dramatisoinnista helposti välttämättömän keinon. Ainakin, jos tekijä haluaa pitää huolen, että työstä tulee myös visuaalisesti tarpeeksi mielenkiintoinen.

Se, että tekijät haluavat olla uskollisia totuudelle tärkeimpänä päämääränä, johtuu luultavimmin siitä, että vaikka he uskoisivat, että katsojat olisivat tarpeeksi sivistyneitä ymmärtääkseen kerronnan eri tasoja, he tajuavat silti, että käsitys kuvasta tärkeimpänä todisteena on juurtunut katsojiin vahvasti. (Izod – Kilborn – Hibberd 2000, 206.)

Siksi dramatisoinnista tuntuu olevan käytössä kahdenlaista tapaa. Yleisempää on se, että sitä on käytetty hyvin varoen ja huomaamattomasti, enemmän tunnelman luomiseksi kuin todellisuuden kopioimiseksi. Täten on haluttu korostaa, että kyse on tekijöiden mielikuvien rakentamisesta, ei tieteellisestä todisteesta. Mutta myös selkeätä ja suoraa demonstrointia ihmisistä ja tapahtumista eräänlaisena historian uudelleen esityksenä on uskallettu käyttää.

7.1 Tunnelman luominen

Kuka oli Felix Kerstenissä dramatisoiduissa pätkissä Kersteniä esittävä mies hieroo potilaita työhuoneessaan. Pääosassa näissä kuvissa on ”Kersteinin” kädet, hänen kasvoja ei ole näytetty kertaakaan. Samaa tapaa on käytetty myös Detlef Siebertin BBC:lle tekemässä dokumentissa *Himmler ja Hitler* (Himmler and Hitler, 2001), jossa Himmleriä esittäneen näyttelijän kasvoja ei koskaan näytetä läheltä. Sen sijaan näissä dokumenteissa näytetään paljon valokuvia ja arkistonauhoja oikeiden henkilöiden kasvoista. Näin on annettu katsojalle mahdollisuus nähdä miltä henkilö on näyttänyt ja sijoittaa mielessään oikeat kasvot myös näyttelijälle.

Toinen tapa korostaa sitä, ettei ole haluttu antaa kuvaa näyttelijästä esittämässä työn päähenkilöä on se mitä Miettinen tekee työssään *100 Kelloa*. Näyttelijä on ensinnäkin selvästi studiossa ja lavasteissa. Ohjaaja käy antamassa tälle ohjeita, ja työryhmän osallisuus näkyy kuvissa muutenkin. Kuva tarkentuu välillä, kameraan kokeillaan eri suodattimia. Kun tämä on kerran näytetty, katsoja voi sen jälkeen katsoa kuvia näyttelijästä tietäen, että tämä on tekijän tapa luoda tarinalle tunnelmaa. Kun katsojalle on selvennetty, ettei olla tekemässä kuvaa yhdestä

tietystä henkilöstä näyttelijän voi ymmärtää tässä esittävän yleisemminkin nuoria sotaan lähteviä miehiä.

Niin *Hyppääjässä* kuin minunkin työssäni on muokattu kohtausta vähemmän dramatisoidun näköiseksi niin, että tarinan oikea päähenkilö on tilanteessa mukana. *Hyppääjässä* se on hetki, kun Helge Wasenius roikkuu hyppytornissa, jonne kiipeää pieni poika. Minulla, kun olen lukiossa katsomassa välitunnilla olevia nuoria, jotka ovat samanikäisiä kuin minä kohtausten alkaessa. Vaikka molemmissa tapauksissa tilanne on kuvattu muistuttamaan mennyttä tapahtumaa, niin se, että päähenkilö on esitetyssä tilanteessa mukana omana itsenään nykyajassa, toimii mielestäni kuvallisena keinona ja kertoo, että päähenkilö muistelee menneisyyttään. Hetkeksi hän palaa niihin muistoihin katsoessaan vastaavanlaista tapahtumaa edessään.

7.2 Tilanteen kuvaaminen

Tavoitteeni oli saada työlläni näytettyä, miltä kohtaukset olivat minusta tuntuneet. Oli selvää, että näissä osioissa minun pitäisi käyttää dramatisointia hyväkseni. Kysehän oli siitä, että minusta kohtauksen aikana tuntui kuin ihmiset toimisivat ympärillä jonkun yhteisen käskyn tai ohjeen alaisena. Saadakseni kuvat näyttämään siltä, minun piti ohjata kohtaukset niin, että sain rytmitettyä tapahtumia, mutta toisaalta myös saada ne näyttämään siltä kuin ne tapahtuisivat vahingossa. Kuvatesamme koululla en antanut nuorille kuin muutaman ohjeen toimia tietyllä hetkellä tietyllä tavalla. Muuten halusin heidän olevan täysin omana itsenään.

Samoin kohtaus, jonka kuvasimme kaupassa, on kameran pyörimisliikettä ja kamera-ajoa lukuun ottamatta kuvattu hyvin realistisesti. Molempiin kohtauksiin lisäsin efektin jälkikäteen hidastamalla kuvia ja lisäämällä siihen musiikin ja ääniefektit. Tarkoitus oli saada täysin tavallisen oloinen tilanne tuntumaan erikoiselta pienillä muutoksilla. Käytin samantyyllisiä keinoja joka kerta sairaskohtausten yhteydessä, jotta katsoja oppisi lukemaan efektejä oikein. Myös musiikin tema toistui samanlaisena. Tämä kuvasti myös hyvin sitä, miten itsestänikin kohtauksia saadessani oli tuntunut niin ahdistavalta, kun sama kappale ja epätodellisuuden tunne toistui ja saattoi yllättää minkälaisessa tilanteessa tahansa.

Dramatisointia käytetään lisäksi usein myös unten kuvaamiseen. Varsinkin unien, jotka tuntuvat voimakkailta ja todellisilta, mutta ovat aiheeltaan epärealistisia. *Sijainen* alkaa kohtauksella, joka kuvaa Antti Peipon unta. Hän syö pienistä arpakuutioista ja pääkalloista tehtyä keittoa. Itse sain ensimmäisen kohtauksen yhteydessä mielikuvan, jossa näin

itseni piirrettynä virtahepona. Kuvasimme virtahevon yksinkertaisen lyhyenä animaationa, joka iloisuudellaan tuo ahdistavan tunnelman tässä asiayhteydessä.

7.3 Dramatisoinnilla kertominen

Tässä työssä tutkimistani dokumenteista *Mannin perhe* on ainoa, missä dramatisointia on käytetty selkeästi tärkeimpänä kerrontakeinona. Haastatteluilla ja arkistomateriaalilla on haettu tietoa, tunnelmia ja tapahtumia, jotka on toteutettu dramatisoinnin keinoin. Työhön on selvästi nähty suuri vaiva, joka näkyy lumoavalla tavalla. Vanhat valokuvat, ääninauhat ja filmit heräävät henkiin, kun niitä on täydennetty dramatisoinnilla.

Dokumentin alussa on haastattelu, jossa Elisabeth Mann muistelee hetkiä isänsä kanssa lapsuudessaan. Hän kertoo pienen tarinan, miten hän oli kerran istunut isänsä paikalla aamiaispöydässä, kun tämä leikillään tuli istumaan hänen päällensä ja ihmetteli pientä vinkuvaa ”tyynyä” allaan. Kohtaus on leikattu useaan kertaan haastattelusta dramatisointiin niin, että kaikkea ei ole kerrottu kahteen kertaan, vaan jotkut asiat näytetään ja toisista Elisabeth kertoo haastattelussa. Tarina etenee siis molempia keinoja käyttäen ja toisiaan täydentäen. Tuntuu hauskalta nähdä dramatisoidussa pätkässä pieni näyttelijätyttö kikattamassa isänsä sylissä ja seuraavaksi oikea Elisabeth Mann, 80-vuotiaana nauramassa melkein samalla tavalla.

Mannin perheessä yhdistetään usein valokuvia ja dramatisoituja pätkiä toisiinsa niin, että näemme miltä henkilöt ovat oikeasti näyttäneet. Ja vaikka katsoja huomaa tietenkin, että kyseessä ovat saman oloiset mutta silti erinäköiset näyttelijät, se ei haittaa katsomiskokemusta tai elokuvan totuudenmukaisuutta ollenkaan.

8 Tunne – assosiativinen kerronta

Edellä mainitsin jo ikivanhan käsikirjoitussäännön: näytä, älä kerro. Pirjo Honkasalo on lisännyt tähän vielä oman näkemyksensä: jos näyttää kaiken, ei kerro mitään (Pesonen 2003). Näistä kahdesta ideasta on hyvin pitkälle kysymys siinä, miten dokumentin avulla voi saada katsojassa heräämään tunteita ja kokemuksia.

Tämä on keino, jossa tekijät saavat vapaasti käyttää mielikuvitustaan. Perusideana tuntuu olevan se, ettei kuvia ja niiden käyttöä liikaa selitetä tai perustella. Tällöin katsoja itse luo niille merkityksiä ja täten oivaltaa aiheesta jotain uutta.

8.1 Kuvallinen teema

Tämä on osittain sama keino kuin mistä puhuin jo metaforien yhteydessä. Ohjaaja on käyttänyt työssään yhtä kuvallista teemaa, jota hän toistaa, kuten peilit Luostarisella ja kellot Miettisellä. Tarinasta on kumunnut mieleen joku esine tai asia, jolla on tärkeä sekä konkreettinen että symbolinen merkitys aiheen kannalta. Toistolla on työssä sekä rakenteellinen tarkoitus, se sitoo eri kohtauksia yhteen, että sisällöllinen tarkoitus, eri asiayhteyksissä sama kuva saa uudenlaisen merkityksen.

Dokumentissa *Sielun ikkunat* elokuvaohjaaja Agnes Varda kertoo siitä, kun hän kuvasi kuolemaisillaan olevaa miestänsä. Hän otti erittäin tarkkoja lähikuvia miehensä käsistä ja kasvoista, niin että kaikki uurreet, karvat ja ihon rakenne näkyvät kuvissa selvästi. Varda uskoo, että hän on ainoa joka olisi kuvannut kohtauksen juuri sillä tavalla. Hänen mielestään vahvat tunteet muuttavat näkemäämme ja silloin kuvassa näkyy myös tekijän tunne.

Kuvallisissa teemoissa kyse on nimenomaan tästä. Tekijällä on aiheestaan tunne, jonka vahvimmillaan voi konkretisoida muutamaan kuvaan. Sitä ei tarvitse selittää sen enempää, tunne näkyy kuvan mukana. Sillä, ymmärtääkö katsoja tunteen samalla tavalla kuin tekijä, ei ole merkitystä. Ainoastaan se on tärkeää, että katsojassakin herää joku emootio tai aistimus.

Katsojalla on aina tarve tulkita elokuvan tarjoamia kuvia. Jos tekijä ei anna niille liian selkeitä ja rajattuja merkityksiä, katsoja luo ne itse. Vaikka tarina myöhemmin kertoisi tekijän oman tulkinnan kuviin, ei se silti tarkoita sitä, etteikö katsojankin tulkinta voisi silti myös olla voimassa.

Toimittaja Leena Mäkelä puhuu radiodokumenteista kirjoittaessaan ”kuuntelijan vapaudesta”. Se on hänen mielestään sitä, että kuuntelijan ei tarvitse pyristellä tekijän tarkoitusten perässä vaan ohjelman muoto kannustaa kuuntelijaa aktiivisesti liittämään sen merkityksiä omaan elämäänsä ja luomaan näin uusia merkityksiä ja samalla lisäämään dokumenttiin uuden arvokkaan tarinan (Mäkelä 1997, 103–104). Saman voi mielestäni yhtä hyvin sanoa koskevan myös televisiodokumenttia.

8.2 Tarinan ja kuvien yhteistyö

Se, miten tekijä osaa yhdistää ääntä ja kuvaa, on erittäin tärkeää mielikuvien luomisessa. Jos haluaa kertoa enemmän ei kannata puhua suoraan siitä mitä nähdään. Lakanen, *Sijaisen* leikkaaja, käyttää termiä kaksoisinformaatio siitä, että tekijä selittää kaikki kuvansa. Hän on sitä mieltä, että aiheeseensa luottava tekijä ei esitä kahta asiaa elokuvassa yhtäaikaan, koska katsojan oma oivallus on tärkeä. (Liinamaa 2000, 82.) Sitä mikä näkyy ei tarvitse selittää ja sitä mistä on jo kerrottu on turha enää näyttää.

Kun elokuva käyttää voice overia, kamera saa hoitaa tärkeintä tehtäväänsä eli kuvien näyttämistä sillä välin kun ääni voi olla vapaasti kertova. Voice overin ei välttämättä tarvitse kertoa koko ajan juonellista tarinaa, vaan voi myös olla kuvaileva, tulkitseva, pohtiva ja oivaltava ääni. (Hampl 1996, 56.)

Dokumentissani on lääkärin diagnoosin jälkeen kohtaus, jossa seison paikoillani Helsingin keskustassa. Kuva on nopeutettu ja kaikki ohikulkijat vilahtavat nopeasti ohi, minun seistessä pitkään jähmettyneenä paikoillani. Kohtaus on rakennettu niin, että kuva nousee mustasta, pitkään on hiljaista, sitten alkaa vaimea musiikki ja vasta lopulta toistan voice overissa muutamalla lauseella lääkärin diagnoosia.

Minusta oli tärkeää antaa kuvan kertoa yksin mahdollisimman pitkään ja jättää teksti vain muutama lauseeseen. Näin katsoja saa kuvasta ensin itse tulkita tunteen, jonka haluan kertoa ja vasta sen jälkeen tunteelle kerrotaan syy; tässä tapauksessa erittäin vakavan sairauden diagnoosi. Katsojan emotio kasvaa paljon suuremmaksi, kun hän itse kokee sen eikä vain kuule sitä.

Hiljaisuuden lähteillä todistaa, miten pelkät kuvat riittävät kertomaan tarinaa. Ainoa kirjallinen teksti, jota dokumentissa on käytetty ovat lainaukset Vanhasta testamentista. Muuten katsoja saa pelkkien kuvien ja leikkausten avulla itse tulkita mistä dokumentissa on kysymys. Grotenfeld on yhdistänyt päähenkilöidensä kautta kuurouden ja uskonnon käsittelemään sielun hiljaisuutta ja rauhaa. Sen lisäksi, että dokumentissa on seurattu päähenkilöitä toimissaan, Grotenfeld on kuvannut

vettä ja meren rantaa, ikoneita, metsää ja rinnastanut ne kuviin kaupungista, näyteikkunoista, ruuhkasta, television uutiskuvista sodasta ja ympäristötuhoista. Rinnastamalla kuvat toisiinsa hän luo kuvan nykymaailmasta, joka on kiireinen, kulutuskeskeinen ja väkivaltainen, mutta ei tee sitä liian päällekkäyvästi, koska mielikuva syntyy puhtaasti katsojassa.

9 Johtopäätökset

Kun aloin suunnitella kerrontaa dokumenttiini, en olisi ikinä arvannut, että aiheeseen, jonka kuvittelin olevan vaikeasti kuvattavissa, voi löytyä näin monia kerrontakeinoja. Dokumenttielokuva voi tyyliltään olla paljon monipuolisempaa, kuin mitä yleinen käsitys antaa ymmärtää. Niin katsojilla kuin tekijöilläkin on helposti hyvin tiukka kuva siitä, miltä dokumentin pitäisi näyttää ja valitettavasti tuo kuva tuntuu olevan helposti tylsä.

Suurin syy tuon yksipuolisen kuvan muodostumiseen on varmasti pelko; jos dokumentti on kerronnaltaan hiukankin poikkeava, sen totuusarvo kyseenalaistetaan. Tämän opinnäytetyön myötä olen kuitenkin huomannut, että vaikka tekijä haluaakin kertoa todellisista tapahtumista ja ihmisistä, ei sen silti tarvitse tarkoittaa sitä, että mielikuvituksen käyttö olisi kiellettyä.

Kaikki dokumenttielokuvat, jotka tässä työssä esittelin, ovat hyviä esimerkkejä siitä, että dokumentin tekeminen voi olla paljon muutakin kuin tiedon välittämistä. Sen ei myöskään tarvitse olla pelkkää objektiivista sivusta tarkkailua, vaan ohjaaja saa vapaasti luoda aiheensa kuviksi ja kertoa niillä tarinan. Kuten Dziga Vertov on sanonut: ”Tavoitteeni on saada asiat näyttämään valkokankaalla elämän tosi asioilta ja kuitenkin samalla tarkoittaa jotain paljon enemmän” (Warren 1996, 271).

Omassa työssäni tieto siitä, että olin kertomassa puhtaasti omaa tarinaani, omaa subjektiivista totuuttani, vapautti minua käyttämään monipuolisempaa kerrontaa. Aikaisemmissa dokumenteissani, joissa olen kuvannut muita ihmisiä ja seurannut heidän elämänsä, en olisi varmasti uskaltanut tehdä yhtä rohkeita ratkaisuja kerronnan kanssa kuin tässä työssä. Eikä aiheissa, jotka voi samantien tallentaa kameralle, ole tarvettakaan usein miettiä mitään toista kerrontatapaa. Siksi olen tyytyväinen, että tämä työ sai minut ajattelemaan dokumenttielokuvan kerrontakeinoja hiukan monipuolisemmin.

9.1 Tilaa mielikuvitukselle

Oli mielenkiintoista tehdä dokumenttia kooten sitä erilaisista palasista kuvia ja ääniä. Jouduin jokaisen kohtauksen kohdalla miettimään, mikä on paras kerrontatapa siihen tarkoitukseen, miksi ja mitä haluan sen kautta kertoa. Tämä oli kuitenkin vaiva, joka kannatti nähdä. Sain mielestäni paljon rikkaamman ja monipuolisemman kerronnan aikaan tähän työhön kuin aiheissa, joita on voinut yksinkertaisesti seurata, ilman sen kummempia kuvallisia ratkaisuja.

Sekään ei mielestäni haitannut lopputulosta, että olin sekoitellut kerrontatapoja keskenään. Niin kuin aiheessanikin, pohdin myös kuvallisesti samaa teemaa usealta kannalta. Tarinassa on kerrottu lapsuudesta ja ajasta leikkauksen jälkeen, harhoista, peloista, yksinäisyydestä ja yrityksestä elää normaalia elämää niiden keskellä. Siksi myös kerronnallisesti on käytetty toisistaan poikkeavia keinoja, arkistomateriaalia, dramatisointia, mielikuvien luontia, videoefektejä ja tarkkailevaa kuvausta.

Vaikka osa esimerkkidokumenteista käsittelee yleisiä historiallisia aiheita, kuten toista maailmansotaa, Saksan johtajia ja juutalaisten joukkotuhoa, ovat ohjaajat silti uskaltaneet käyttää mielikuvituksellisempaa kerrontaa, kuin mitä perinteisissä televisioreportaaseissa on totuttu näkemään. Tällöin dokumentilla halutaan antaa katsojalle muuta kuin pelkkää tietoa. Kun kerrontaa käytetään monipuolisemmin ja mielikuvituksellisemmin voi dokumentti välittää myös kokemuksia ja emootioita.

9.2 Tilaa katsojalle

Radiokerronnan vahvuuden on sanottu olevan siinä, että koska kuuntelijalle annetaan vain äänet, hän luo kuvat omassa päässään ja tekee kuuntelukokemuksesta näin hyvin henkilökohtaisen. Myös televisiodokumentti voi saada saman vaikutuksen aikaan. Vaikka kuvat ovatkin valmiina, katsoja saa mielessään luoda niille omat merkitykset ja tarkoitukset kunhan sille on annettu tarpeeksi tilaa.

Vaikka dokumenttini oli hyvin pitkälle ennakkoon suunniteltu, ei se silti tarkoita sitä, etteikö se olisi muuttunut sekä kuvatessa että leikattaessa. Kuvan ja äänen yhdistyessä ne toivat toisilleen uusia merkityksiä, joita en käsikirjoitusta kirjoittaessa ollut huomannut. Seuraavan kerran merkitys muuttuu taas, kun katsoja näkee sen ja tekee omat johtopäätöksensä.

Se, että katsojalle annetaan mahdollisuus tehdä dokumentista omia tulkintoja on erittäin tärkeää. Siinä tässä tutkielmassa esitellyt dokumentit ovat onnistuneet mielestäni hyvin. Tiedän, että omalla kohdallani oli paljon apua siitä, että kokosin kerronnan eri osasista ja suunnittelin sen tarkasti etukäteen. Mitä monipuolisempaa ja mielikuvituksellisempaa kerronta on, sitä enemmän myös katsoja saa tehdä töitä; antaa kuville ja tarinalle merkityksiä, luoda mielikuvia ja etsiä elokuvasta myös omakohtaisia kokemuksia. Ohjaajat ovat näissä töissä tehneet myös rohkeita ratkaisuja luottaessaan kuvien ja äänten kertomaan tarinaan, ilman jatkuvaa selitystä.

Dokumentissa *Sielun ikkunat* ohjaaja Wim Wenders sanoo, että hän pitää siitä, että voi lukea elokuvissa merkityksiä rivien välistä. Kun kohtausten välillä on tarpeeksi tilaa ja ajatus saa liikkua, voi katsoja sijoittaa itsensä tarinoihin mukaan. Nykyelokuvissa tätä mahdollisuutta ei hänen mielestään kuitenkaan ole, koska kaikki on tehty niin valmiiksi, ettei se anna katsojalle mahdollisuutta astua tarinaan sisälle.

Kun tutkin näiden dokumenttien eri kerrontakeinoja, huomasin että tärkein syy miksi juuri tietty keino on valittu kohtaukseen, on sen kyky välittää tunnetta. Siksi uskallan olla Ingmar Bergmanin kanssa eri mieltä kun hän sanoo: ”Jollei elokuva ole dokumentti, se on unta [--] Mikään taiteenlaji ei elokuvan tavoin ohita valvetilamme järkeä ja etene suoraan tunteisiimme, syvälle sielun hämäriin huoneisiin.” (Bergman 1987, 71–72.)

Mielestäni myös dokumenttielokuva voi olla tällainen kokemus. Suoraan tunteisiin ja sieluun yltävä uni, mutta niin elävä, ettei siitä herätessä voi olla varma oliko se unta vai totta.

Lähteet

- Alitalo, Tuike 1995: Tyttären sukupolvi, teoksessa Elävän kuvan vuosikirja 1995. Toim. Kati Sinisalo. Helsinki: Painatuskeskus Oy.
- Bagh, Peter von 1998: Elokuvan historia. Keuruu: Otava.
- Barnouw, Erik 1974: Documentary – History of the Non-Fiction Film. New York: Oxford University Press.
- Bergman, Ingmar 1987: Laterna magica. Juva: WSOY.
- Bromhead, Toni de 1996: Looking two ways – Documentary Film’s relationship with reality and cinema. Aarhus: AKA-Print.
- Furhammar, Leif 1998: Perspektiivi. [WWW-dokumentti]. <<http://www.nmn.org/finsk/98-1f.htm> >. (luettu 11.4.2003)
- Hampl, Patricia 1996: Memory’s Movies, teoksessa Beyond Document – Essays on Nonfiction Film. Toim. Warren Charles. Hanover and London: University Press of New England.
- Izod, John – Kilborn, Richard – Hipperd, Matthew, 2000: From Grierson to the Docu-soap – Breaking the Boundaries. Luton: Luton University Press.
- Juntunen, Max 1997: Elävän kuvan sanasto. Helsinki: Edita.
- Liinamaa, Sanna 2000: Ajatuksia ja kertomuksia henkilöhistoriallisten dokumenttielokuvien ”Sijainen”, ”Ringside” ja ”Kuka oli Felix Kersten” kuva- ja äänilähteistä. Tutkintotyö, Tampereen ammattikorkeakoulu.
- Macdonald, Kevin – Cousins, Mark 1996: Imaging Reality: the Faber Book of Documentary. London and Boston: Faber and Faber.
- Mäkelä, Leena 1997: Kuuntelijan dokumentti, teoksessa Todellisia tarinoita – Radiodokumentin tekeminen. Karisto Hannu – Leppänen Airi. Helsinki: Edita.
- Pesonen, Anna 2003: Todellisuuden manipuloijat. [WWW-dokumentti]. <http://org.utu.fi/tyy/tyl/2003/1/uusi_sivu_28.htm >. (luettu 11.4.2003)
- Reiners, Ilona 2001: Taiteen muisti. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Rosenthal, Alan 1996: *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Römpötti, Harri: Kuinka katsoa ja nähdä? Helsingin Sanomat 3.4.2003.
- Valkola, Jarmo 1999: *Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos.
- Warren, Charles (edit.) 1996: *Beyond Document – Essays on Nonfiction Film*. Hanover and London: University Press of New England.
- Webster, John 1998: *Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta, teoksessa Journalismia! Journalismia? Kantola Anu – Mörä Tuomo*. Juva: WSOY.
- Winston, Brian 1995: *Claiming the Real – the Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute.

Elokuvat:

- Breloer, Heinrich, 2001: *Die Manns – ein Jahrhundertroman (Mannin perhe)*. WDR. Saksa.
- Grottenfelt, Georg 2000: *Hiljaisuuden lähteillä*. Millennium. Suomi.
- Jardim, João – Carvalho, Walter 2001. *Janela da alma (Sielun ikkunat)*. Ravina Filmes. Brasilia.
- Koskinen, Arto 1998: *Kuka oli Felix Kersten*. Mandart Production. Suomi.
- Kuivalainen, Anu 1992: *Orpojen joul*. TTKK/ETL. Suomi.
- Lanzmann, Claude 1985: *Shoah*. Les Films Aleph. Ranska.
- Lehtinen, PV 2000: *Hyppääjä*. Cineparadiso. Suomi.
- Luostarinen, Kiti 1993: *Sanokaa mitä näitte*. Kinotuotanto Oy. Suomi.
- Luostarinen, Kiti 2003: *Kuoleman kasvot*. Kiti Luostarinen Productions Ky. Suomi.
- Miettinen, Hanna 1999: *100 Kelloa*. TaiK/Elokuvataiteen osasto/ Dokumenttiprojekti. Suomi.
- Partanen, Heikki Tapio 1993: *Rajaton maisema*. Alppiharjun Elokuva Oy. Suomi.
- Peippo, Antti 1989: *Sijainen*. Verity Films Ky/Antti Peippo. Suomi
- Siebertin, Detlef 2001: *Himmler and Hitler (Himmler ja Hitler)*. BBC. Englanti.

Liite: 1

Petit mal – lieviä kohtauksia

Petit mal – lieviä kohtauksia on omakohtainen dokumentti ja sairaskertomus. Se kuvaa, miltä tuntuu kuulla musiikkia, jota muut eivät kuule ja tuntea epätodellisuuden tunnetta; miltä tuntuu pelätä omaa mielikuvitustaan ja menneisyyttään miettiessään kohtauksille syytä; millä keinoin potilas yrittää auttaa itseään ennen kuin uskaltaa mennä lääkäriin, ja miten selvitä siitä, mitä lääkäri lopulta kertoo.

Käsikirjoitus & ohjaus: Mari Clusius

Kuvaus: Anna Alastalo

Äänisuunnittelu: Sami Huohvanainen

Leikkaus: Mari Clusius

Tuotanto: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia

Liite: 2

Die Manns – ein Jahrhundertroman (Mannin perhe)

Elisabeth Mann Borgese kulkee läpi perheensä historian, saksan kuuluisimman kirjailijaperheen – Mannin perheen tarinan. Se on kuin kaleidoskooppi, koostuen eri aikakausien haastatteluista, muistoista ja näytellyistä kohtauksista. Yhdessä ne kertovat kokonaisen vuosisadan kertomuksen.

Ohjaus: Heinrich Breloer.

Tuotanto: WDR, 2001.

Lähde: <http://www.arte-tv.com/fiction/manns/manns_d/programm/programm.html>. (Luettu 30.4.2003).

Hiljaisuuden lähteillä

Hiljaisuuden lähteillä elokuvan lähtökohtana ja päätepiirteenä on hiljaisuus. Elokuvan kahta päähenkilöä yhdistää kielelön kommunikointi, uteliaisuus ja voimakas elämänhalu. Niklas on kuuro ja edustaa ”ulkoista” hiljaisuutta; Nina on ortodoksi, joka edustaa sisäistä hiljaisuutta. He tutustuivat toisiinsa lasten kesäleirillä, jolla viittomakielen tulkkina työskentelevä Nina toimi ohjaajana.

[--]

Elokuvassa Niklasin ja Ninan tavallisuudesta poikkeavasta näkökulmasta sukellaan mediamaailman syövereihin ja tutkitaan aistien toimintaa, kommunikaatiota ja tietoisuutemme muovautumista. Keskustelun pohjana ovat ikivanhat uskonnolliset menot ja suomalainen luonto. Elokuva pohtii elämän peruskysymyksiä, joita sukupolvi toisensa jälkeen on miettinyt: Mitä on olla ihminen tässä ajassa? Mikä on ihmisen vastuu? Onko Jumalaa ja jos on, millainen? Miksi elämme?

Ohjaus: Georg Grotenfelt

Tuotanto Millennium, 2000.

Lähde: <<http://www.yle.fi/d-projekti/arkisto/paasarja/00hiljaisuus.html>>. (Luettu 12.3.2003).

Himmler and Hitler (Himmler ja Hitler)

Himmler ja Hitler purkaa kahden tuhoa ja kuolemaa kylväneen johtajan suhdetta ja käy läpi Himmlerin roolia sodan eri vaiheissa. [--] Himmler ja Hitler on kiinnostava, tasalaatuinen BBC-ohjelma. Sen materiaali koostuu leireiltä selvinneiden juutalaisten ja muiden aikalaisten haastatteluista, näytellyistä kohtauksista sekä vanhasta arkistomateriaalista. Natsi-Saksan fasistista kuvastoa esittelevät mustavalkofilmit taustoittavat onnistuneesti kahden itsemurhaan päätyneen miehen murheellista uraa.

Ohjaus: Detlef Siebertin.

Tuotanto: BBC, 2001.

Lähde: Silfverberg Anu. Tyranni ja hänen brutuksensa. Helsingin Sanomat, Nyt-liite 16/2003.

Hyppääjä

Dokumentti voi olla myös taideteos kuten PV Lehtisen unenomainen lyhytelokuva Hyppääjä, TV1:n yhteistuotanto. Helge Wasenius, ensin Pohjoismaiden paras uimahyppääjä ja sitten lasten rakastama pelleyhyppääjä Joonas Ventti, on siinä Helsingin uimastadionilla 72-vuotiaana. ”Tänään minä olen taas kiitoradan päässä, hyppytornissa, olen valmis lentämään.”

Ohjaus: PV Lehtinen.

Tuotanto: Cineparadiso, 2000.

Lähde: Yleisradio, 2002. Vuosikertomus 2001 (s. 19). Helsinki: Yleisradio.

Janela de alma (Sielun ikkunat)

João Jardim ja Walter Carvalhon dokumentti Sielun ikkunat keskittyy silmiin ja näkemiseen. Liuta tunnettuja ihmisiä pohtii siinä aihetta. [--] Jardim sai idean dokumenttiin, kun hän katseli New Yorkia taksin ikkunasta ilman rillejään ja totesi sumuisen näkymän selkeää kauniimmaksi. Yhden kiintoisan näkökulman maailman katsomiseen tarjoavatkin ne, jotka näkevät huonosti. Kaikilla 19 haastatellulla on vähintään heikko näkö. [--] Elokuvaohjaajat ovat katsomisen ammattilaisia ja tarjoavat

dokumentissa ison osan niistä aineksista. Carvalho, Sielun ikkunoiden toinen ohjaaja, on Brasilian ykköskuvaaja, joka rohkenee havainnollistaa puheita epäskarpeilla kuvilla.

Ohjaus: João Jardim – Walter Carvalho
Tuotanto: Ravina Filmes, 2001.

Lähde: Römpötti, Harri. Kuinka katsoa ja nähdä? Helsingin Sanomat 3.4.2003.

Kuka oli Felix Kersten

Felix Kerstenin elokuva on palapelimäisesti rakentuva dokumenttielokuva. Se pohjautuu hänen vaimonsa Irmgrandin kertomukseen, sekä muutamiin otteisiin Kerstenin elämänkerroista. Tarinaa joko tukevien tai ristiriidassa olevien arkistomateriaalien sekä eri tutkijoiden näkemysten – petosten, valheiden ja salaisuuksien – ytimeen nousee yllättäen Ruotsin mahtisukujen kaupankäynti natsi-Saksan kanssa ja sen peittämiseksi tehdyt Wallenbergin ja Bernadotten viimehetken pelastusoperaatiot. [--]

Dokumentissa haastatellaan Kerstenin vaimon ja pojan lisäksi Kerstenin asiakirjoja tutkinutta professori Sir Hugh Trevor Ropenia, professori Jehuda Baueria, kirjailija JH Brennanian sekä erästä Kerstenin pelastamaa juutalaista ja hänen maatilallaan työskennellyttä Ravensbrückin leirin vankia. Lisäksi kuvausryhmä käy Amsterdamin valtionarkistossa, Yad Washemissa, Ludwigsburgin sotasyllisyysoikeudenkäyntiarkistossa, Suomen ulkoministeriön arkistossa, sota-arkistossa sekä Ruotsin valtionarkistossa. Lisäksi dokumentissa käytetään osin arkistomateriaaleja ja osin studiossa lavastetuina kuvituksina otteita Kerstenin omaelämäkerrallisesta teoksesta *Gespräche mit Himmler*. Kuvituksen painopiste on hieronnassa ja parantavissa käsissä, joiden ansiosta mahdollisesti pelastui tuhansia ihmisiä, tai sitten se osoittautui pelkkäksi legendaksi.

Ohjaus: Arto Koskinen.
Tuotanto: Mandart Production, 1998.

Lähde: <<http://www.yle.fi/d-projekti/arkisto/paasarja/98kersten.html>>. (Luettu 30.4.2003).

Kuoleman kasvot

Kuoleman kasvot käsittelee kuolemaa sellaisten ihmisten näkökulmasta, joilla on jokin tappava sairaus, ja jotka siten ovat tuomittuja kuolemaan. Tietoisuus kuolemasta antaa uusia merkityksiä sekä kuolemalle että eletylle elämälle. Luostarinen pestautuu töihin saattokotiin, jossa hoidetaan kuolemansairaita ihmisiä. Siellä hän keskustelee ja elää näiden ihmisten parissa ja yrittää sitä kautta selvittää itselleen kuoleman mysteeriä. Nämä jo elämänsä menettäneet ihmiset kertovat avoimesti ajatuksiaan elämästä ja kuolemasta, kunnes yksitellen jättävät maallisen vaelluksensa.

Luostarisen elokuvan keskeinen tehtävä on murtaa ihmisen illuusio kuolemattomuudesta. Vaikka jokainen meistä tietää kuolevansa päivänä eräänä, vain harvat hyväksyvät tai ymmärtävät kuoleman osaksi elämää. Kuolema on olennainen osa arkipäiväämme. Kun sen ymmärtää, on siinä viisauden alku. Elokuvan vaikuttavimmassa kohtauksessa päähenkilö Mari makaa kuolleen valkoisilla lakanoilla kukkanen vieressään. Katsoja on koko elokuvan ajan seurannut Marin elämää hoitokodissa ja tietää tämän kuolevan. Mutta silti hänen kuolema tulee yllättäen. Vasta kun hän on todella kuollut, murtuu se ikuinen illuusio kuolemattomuudesta.

Ohjaus: Kiti Luostarinen

Tuotanto: Kiti Luostarinen Productions Ky, 2003.

Lähde: Jokinen Pauli, 2003. Kuoleman mysteeriä etsimässä.

<http://www.film-o-holic.com/arvostelut/ensi_illat/kl/kuoleman_kasvot.htm>. (Luettu 30.4.2003).

Orpojen jouluku

Nainen matkustaa toiseen kaupunkiin etsimään isäänsä, jota ei ole koskaan nähnyt.

Ohjaus: Anu Kuivalainen.

Tuotanto: TTKK/ETL, 1992.

Lähde: <http://www.elokuvakontakti.fi/dokumentit/orpojen_joulu.htm>. (Luettu 30.4.2003).

Rajaton maisema

Elokuva kertoo skitsofreenisen maailman tunteista, kielestä ja kokemisesta. Siinä kuvataan skitsofrenian eri vaiheissa elävän viiden ihmisen kautta taudin kaarta; psykoosista, harhoista ja omassa ruumiissa elämisestä aina paranemisen mahdollisuuteen. Asiantuntijat: psykologi Esa Sariola ja psykoanalyttikko Pirkko Siltala.

Ohjaus: Heikki Tapio Partanen
Tuotanto: Alppiharjun Elokuva Oy, 1993.

Lähde: Yleisradion tv-arkisto.

Sanokaa mitä näitte

Tutkimusretki muistin ja unohduksen salaperäiseen maailmaan, jonne matkataan yhden perheen muistojen kautta. Perheeseen kuuluu viisi sisarta ja yksi veli sekä dementiaa kärsivä äiti. Aikuisten lasten muistot yhteisestä menneisyydestä ovat keskenään hyvin erilaisia, jopa koomisen vastakkaisia. On myös asioita, joita osa lapsista ei muista lainkaan tai jotka koko perhe on unohtanut. Perheen äiti puolestaan ei muista, että hänellä olisi lapsia ollutkaan. Mitä ihminen on silloin, kun menneet tapahtumat unohtuvat kokonaan? Entä miten ihmistä muokkaa muistin valikoivuus? Mikä on muistin logiikka ja voima?

Ohjaus: Kiti Luostarinen
Tuotanto: Kinotuotanto Oy, 1992.

Lähde: <http://www.elokuvakontakti.fi/dokumentit/sanokaa_mita_naitte.htm>. (Luettu 30.4.2003).

100 kelloa

1941 Suomesta lähti 1200 miehen vapaaehtoispataljoona Saksaan saamaan sotilaskoulutusta. Sitten toinen maailmansota syttyi, ja suunnitelmiin tuli muutos. Miehet siirrettiin Kaukasian rintamalle taistelemaan kahdeksi vuodeksi SS-armeijan riveissä. Saksan seikkailusta tulikin kipeä kokemus, josta monet halusivat kotiin palattuaan vaieta. Mutta oli sellaisia, jotka kertoivat sotatarinoita Saksasta kuolemaansa saakka.

Hanna Miettinen on 24-vuotias elokuvaopiskelija, jonka isoisä, Saku-

vaari, oli 17-vuotias lähtiessään Saksan armeijaan. Vaari kertoi aina hurjia sotajuttuja – Hanna ei vain koskaan ymmärtänyt, mistä ne oikeastaan kertoivat. Lopulta nuo jutut vain ärsyttivät, mutta vaarille ei saanut sitä sanoa.

Hanna ei koskaan yhdistänyt vaarin sotajuttuja siihen mitä oppi koulussa Hitlerin valtakunnasta ja natsien tekemistä tuhoista. Näillä asioilla ei pitänyt olla mitään tekemistä toistensa kanssa, mutta Hanna tajuaa nyt, että oli asioita, joista vaari ei koskaan kertonut.

Dokumentti 100 kelloa on Hannan tarina siitä, mitä vaarille tapahtui SS-pataljoonassa ja siitä, miten tuo kokemus vaikutti vaariin henkilöinä, jonka Hanna muistaa. Saku-vaari ei enää ole elossa, niinpä Hanna kysyy asiaa mummoltaan ja vaarin elossa olevilta aseveljiltä. Lapsuuden kipeät muistot vaarista alkavat näyttäytyä Hannalle uudessa valossa.

Jokainen sukupolvi kirjoittaa oman versionsa historiasta. Tämä henkilökohtainen dokumenttielokuva pohtii kysymystä siitä, miten seuraavat sukupolvet ymmärtävät 50 vuotta sitten tapahtuneita valintoja, ja mitä tapahtuu, jos kaikkea ei kerrota.

Ohjaus: Hanna Miettinen.

Tuotanto: TaiK/Elokuvataiteen osasto/ Dokumenttiprojekti, 1999.

Lähde: <<http://www.yle.fi/d-projekti/arkisto/paasarja/99satakelloa.html>>. (Luettu 12.3.2003).

Shoah

Shoah on merkellisimpiä elokuvia mitä on tehty. Se on ilmaisultaan tavallista tv-ohjelmaakin niukempi. Näemme vain kasvoja ja maisemia, joita kamera seuraa herpaantumatta. Projektissa on kyseessä järkyttävän ja torjutun tapahtuman rekonstruoiminen eläväksi, kouriintuntuvaksi kokemukseksi: keskitysleireillä tapahtuneen juutalaisten joukkotuhon kuvaus. Luulimme tietävämmme siitä kaiken tai liikaakin, mutta seuratuamme Lanzmannin teosta vähän matkaa alamme tajuta, ettemme tienneet siitä mitään.

Claude Lanzmann (s. 1925) on filosofi, Jean-Paul Sartren ja Simone de Beauvoirin työtoveri. Elokuvantekoa hän on lähestynyt historianfilosofisesti, kokemuksen pelastamisen, kadonneen ajan etsinnän, katastrofaalisen tapahtuman valaisemisen kannalta. Hänen kysymyksenasettelunsa on ollut haastava, hänen reflektionsa taso poikkeuksellinen. Vertauskohtana tulee mieleen lähinnä Alain Resnais'n Yö ja usva. Tämä elokuvaan ulkopuolelta tullut tekijä oivalsi 12 vuotta kestäneen työnsä kuluessa syvällisesti välineen ominaislaadun: miten kasvoja, avaruutta,

aikaa, liikkuvalla kameralla luotavaa psyykkistä tilaa voidaan hahmottaa vaikeiden kokemusten esittämiseksi.

Shoah tuo meille läheisiksi 20 oivaltavasti valittua historian todistajaa. Lanzmann tajusi, että natsit valitsivat kuoleman työntekijöiksi, samalla koko prosessin silminnäkijöiksi, juutalaisia, joista osa pelastui hengissä. Näiden merkillisten, kuoleman virralta palanneiden ihmisten todistukset ovat elokuvan ydintä. Shoah on inhimillisesti koskettava ja samalla historian prosessia pohtimaan haastava teos.

Ohjaus: Claude Lanzmann.

Tuotanto: Les Films Aleph, 1985.

Lähde: Alanen, Antti: 2003. Shoah yhtenä viikonloppuna. <<http://www.sea.fi/esitykset/kesa2003/shoah..html>>. (Luettu 18.4.2003).

Sijainen

Sijainen on Antti Peipon tutkimusmatka elämänsä ensimmäisiin seitsemään vuoteen. Peippo vie katsojan psykoanalyttiselle matkalle lapsuutensa ja traumaattiseen sota-aikaan, joka jätti jälkensä koko kansakunnan muistiin. Sodan herättämät tunnot, kollektiivinen syyllisyys ja vastuu, heijastuivat yksityisten perheiden ihmissuhteisiin. Kun kansakunta kärsi, myös yksilöt kärsivät. Tehdessään elokuvaa Sijainen Antti Peippo tiesi sairastavansa syöpää: elokuva on tutkielma yhteisön ja yksilön suhteesta, siitä kuinka kansalliset traumat heijastuvat yksityiseen ihmiseen.

Ohjaus: Antti Peippo.

Tuotanto: Verity Films Ky/Antti Peippo, 1989.

Lähde: <<http://www.elokuvakontakti.fi/dokumentit/sijainen.htm>>. (Luettu 30.4.2003).