

Helena Roivainen

Toden kuvajaisia

Dokumentaarisuus ja sen jäljittely teatteriesityksen kuvankäytössä

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Medianomi AMK
Viestinnän koulutusohjelma
Opinnäytetyö
14.11.2011

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Helena Roivainen Toden kuvajaisia. Dokumentaarisuus ja sen jäljittely teatteriesityksen kuvankäytössä 34 sivua + 1 liite 14.11.2011
Tutkinto	Medianomi AMK
Koulutusohjelma	Viestinnän koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Radio- ja televisioilmaisu
Ohjaaja	TaL Lasse Keso
<p>Mediasta sovelletut ilmaisukeinot ovat yleistyneet osaksi teatteriesitystä. Sisällön ja muodon genrejako mutkistuu, kun tekniikat vaihtelevat ja limittyvät keskenään. Teos saattaa vaikuttaa autenttiselta, mutta onkin fiktiota. Toiminnallisen opinnäytetyöni kirjallisessa osassa tarkastelen yleisesti faktaa, fiktiota ja niiden hybridejä. Selvitän, miten dokumentaarisuus, media ja journalismi näkyvät suomalaisessa nykyteatteriesityksessä. Pohdin esimerkkiteoksen, <i>Sykyvkarin piru</i> (2009) -esityksen dokumentaarista tai sitä muistuttavaa kuvankäyttöä välineenä, muotona ja sisältönä.</p> <p>Viestintätavat muuttuvat ja sulautuvat toisiinsa määritelmistä piittaamatta. Yhä useammassa teatteriesityksessä hyödynnetään dokumentaarista materiaalia tai luodaan toden illuusioita mediasta omaksuttuja ilmaisumahdollisuuksia soveltaen. Kiinnostuin dokumentaarisen tai sitä muistuttavan kuvan käytöstä teatterissa, kun lupauduin mukaan KokoTeaterin esitykseen <i>Sykyvkarin piru</i>, jossa toimin valo- ja kuvasuunnittelijana. Teatteriesityksessä käytettiin muun muassa ennakkoon kuvattua videomateriaalia ja live-kamerakuvaa.</p> <p>Opinnäytetyöni teososa koostuu kahdesta <i>Sykyvkarin piru</i> -teatteriesityksen yhteydessä esitetystä hankkeistetusta videoteoksesta. Esityksen aloitti fiktiota ja katuhaastatteluja yhdistävä video <i>Mikä on Sykyvkar?</i> (2009, DVD 6'39"). Ohjaajahaastattelu <i>Toden kuvajaisia</i> (2009, DVD 4'11") näytettiin yleisölle esityksen jälkeen. Ensin mainitussa teoksessa toimin kuvaajana ja leikkaajana, jälkimmäisessä toimittajana ja leikkaajana.</p> <p>Vaikka toimittajuus on perinteisesti liitetty mediaan, se on myös olennainen osa nykyteatteriproduktioiden työtapoja. Väline ei määritä journalismin sisältöä, mutta vaikuttaa tyyliin ja sisällön rakenteeseen. Teatterintekijöiden suhtautumistavat dokumentaarisuuteen ja journalismiin vaihtelevat, mutta esityksiä yhdistää ajankohtaisten asioiden subjektiivinen analysointi. Dokumentaarisen ilmaisun totuusarvon tulkinta on riippuvainen näkökulmasta ja esityskonventiosta. Henkilökohtaisuus kuuluu teatteriin, ja teatterissa luodun totuuden kautta katsoja haastetaan näkemään autenttisen maailman todellisia ilmiöitä, tapahtumia ja epäkohtia.</p>	
Avainsanat	dokumentaarisuus ja toimittajuus teatterissa, fiktion todellisuus, faktio, dokumentaarinen kuva teatteriesityksessä

Author Title Number of Pages Date	Helena Roivainen Reflections of the Real. Documentary and its Imitation in Theatre Performances 34 pages + 1 appendix 14 November 2011
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Media
Specialisation option	Radio and Television Studies
Instructor	Lasse Keso, Licentiate of Arts
<p>Means of media narration have become a common part of theatre performances. However, while different techniques interlace with one another, the content and style of different genres become more challenging to categorize. A fiction may seem as authentic. In my thesis I first examine fact, fiction and their hybrids in general terms. Then I will clarify how documentary, media and journalism appear in Finnish theatre. The example performance, <i>The Devil of Syktyvkar</i> (2009), I use for examining how documentary image application in a theatre narration impacts on the content and form of the representation.</p> <p>Documentary and its imitation caught my attention when I was offered to operate as a light and video designer in a theater production <i>The Devil of Syktyvkar</i> at KokoTeatteri in Helsinki. Media narration was utilized in the performance not only with pre-filmed visual material but also with live-camera footage. The practical part of my thesis consists of two video works that were used as a part of above-mentioned theatre performance.</p> <p>The performance started with a simultaneous action-on-stage and a video projection <i>What is Syktyvkar?</i> (2009, DVD 6'39"), that combined fiction and vox-pop-interviews. After the main performance, an interview <i>Reflections of the Real</i> (2009, DVD 4'11") was shown to the audience.</p> <p>Journalism is traditionally linked to media, but it is also an essential part of methods used in today's theatre productions. Thus, the medium does not define content of journalism, although it has an impact on style and structure. The attitudes of theatre professionals vary in relation to using documentary and journalistic means in theatre narration; however the performances do meet in their subjective style of analyzing current affairs. Interpretation of truth values in documentary expression is dependent on perspective and convention of the performance. Subjectivity is a fundamental part of theatre, and by the created illusion of reality in performances the audience is challenged to see real phenomenon, events, faults and neglects of the authentic world.</p>	
Keywords	documentary and journalism in theatre, reality in fiction, fiction, visual documentary in theatre

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Faktaa ja fiktiota	3
2.1	Lajityyppien häilyvä raja	3
2.2	Dokumentaarisuuden määritelmiä	4
2.3	Dokumentaarisuuden mielikuvia fiktiossa	6
2.4	Dokumentaarin ja fiktion sekamuodot	7
2.5	Journalistisia perustoja	9
3	Dokumentaaristen vaikutteiden äärellä teatterissa	11
3.1	Silmäys dokumentaarisuuteen teatterissa	11
3.2	Toimittajuus teatteriproduktiossa: tekijöiden näkökulmia	13
3.3	Journalismin ja median vaikutuksia teatteriesityksessä	17
4	Tarinoita totuuksista – dokumentaarinen kuva teatteriesityksessä	18
4.1	Dokumentaarin kuva teatteriesityksen välineenä	18
4.2	Dokumentaarin kuva teatteriesityksen muotona	20
4.3	Dokumentaarin kuva teatteriesityksen sisältönä	20
5	Dokumentaarisuus ja sen heijastumat <i>Syktyvkarin pirussa</i>	21
5.1	Produktion taustoja	21
5.2	<i>Mikä on Syktyvkar?</i> -videoteoksen analysointia	23
5.3	<i>Syktyvkarin pirun</i> muu kuvamateriaali	24
5.4	<i>Toden kuvajaisia</i> -haastattelun dokumentaarisuus	27
6	Todellisia kuvajaisia	28
	Lähteet	31
	Liitteet	
	Liite 1. Kysymyksiä dokumentaarisuudesta neljälle teatteriohjaajalle	

1 Johdanto

Dokumentaarisissa video- ja elokuvateoksissa on pitkään hyödynnetty draamalle ominaista dramaturgiaa ja muotokieltä. Teatteriesitykset puolestaan imevät vaikutteita mediasta. Yhä useammassa esityksessä käytetään dokumentaarista materiaalia tai luodaan toden illuusioita radiosta, lehdistä, televisiosta ja elokuvista omaksuttuja ilmaisumahdollisuuksia soveltaen. Viestinnän sekamelskassa faktan ja fiktion rajat ovat hämärtyneet: muotoja rikotaan, vuorovaikutteisuus ja genreristeyvät ovat arkea, eikä jaottelu perinteisiin lajityyppeihin ole aina selkeä.

Kiinnostus pohtia dokumentaarisuutta ja sen jäljittelyä teatteriesityksessä heräsi lupauduttuani mukaan KokoTeatterin produktion *Sykyvkarin piru* (2009), jossa toimin paitsi ammattini ja aiemman koulutustaustani johdosta valosuunnittelijana myös radio- ja televisiotyön opintoihini liittyen esityksen kuvasuunnittelijana. Teatteriesityksessä hyödynnettiin mediaa muistuttavia visuaalisia keinoja niin ennakkoon kuvatussa videomateriaalissa kuin live-kameran käytössä.

Opinnäytetyöni teososa koostuu kahdesta *Sykyvkarin piru* -esityksen yhteydessä esitetyistä videoteoksesta. Esityksen aloitti fiktiota ja katuhaastatteluja yhdistävä *Mikä on Sykyvkar?* (2009), joka nivoutui samanaikaiseen näyttämötoimintaan. Ohjaajahaastattelu *Toden kuvajaisia* (2009) näytettiin yleisölle esityksen jälkeen. Toiminnallinen opinnäytetyöni rajautuu näihin kahteen teokseen, mutta viittaa kirjallisessa osassa myös esityksen muuhun kuvamateriaaliin. Ensin mainitussa teoksessa toimin kuvaajana ja leikkaajana, jälkimmäisessä toimittajana ja leikkaajana.

Kirjallisessa opinnäytteessä tarkoitukseni on kartoittaa, miten dokumentaarisuus, media ja journalismi näkyvät suomalaisessa nykyteatteriesityksessä. Rajaan käsittelyn ulkopuolelle fiktion, johon ei sisälly dokumentaarista tai sitä muistuttavaa aineistoa tai ilmaisukeinoja. Sovellan pohdintani *Sykyvkarin piru* -esitykseen ja teoksen analysoinnissa keskityn kuvallisten keinojen tarkasteluun. Selvitän esityksen dokumentaarista tai sitä muistuttavaa kuvankäyttöä välineenä, muotona ja sisältönä. Hyödynnän opinnäytetyössäni myös puolistrukturoitua sähköpostikyselyä, jossa neljä teatteriohjaajaa selvittää dokumentaarisuuden merkitystä omassa työssään.

Kirjallisen tutkimukseni pohdintoihin on vaikuttanut erityisesti kaksi teosta. Maria Lassila-Merisalonen (2009) tutkimus *Faktan ja fiktion rajamailla. Kaunokirjallisen journalismin poetiikka suomalaisissa aikakauslehdissä* selvittää mm. faktan ja fiktion käsitteitä ja niiden erottamiseen liittyviä ongelmia journalismissa. Hans-Thies Lehmannin (2009) kirja *Draaman jälkeinen teatteri* käsittelee mm. median käyttöä teatterissa.

Dokumentaarisuuden määrittely jakaa mielipiteitä. Totuusarvon mukaan tehty genreluokitus jakautuu tavallisesti kahteen pääryhmään, faktaan (dokumenttiin) ja fiktion. Myös näiden kahden lajityypin raja-alueelle sijoittuu teoksia. Faktan ja fiktion yhdistäville alueelle paikantuu myös teatteriesitys, jossa hyödynnetään dokumentaarista tai sitä muistuttavaa materiaalia. Useimmiten esitys mielletään fiktioksi, vaikka sisältöön liittyisi dokumentaarisia elementtejä. Opinnäytetyöni pohdinnoissa tarkastelen yleisesti faktaa, fiktiota ja niiden sekamuotoja; lisäksi pyrin hahmottamaan autenttisuuden ja dokumentaarisuuden ilmentymiä ja vaikutuskeinoja teatteriesityksessä.

Teatteri ei ole suoraan rinnastettavissa mediaan, mutta median tavoin se jakaa sisältöjä yleisölle. Mediasta sovelletut ilmaisukeinot ovat yleistyneet osaksi teatteriesitystä. Sisällön ja muodon genrejako mutkistuu, kun tekniikat vaihtelevat ja limittyvät keskenään. Teos saattaa vaikuttaa autenttiselta, mutta onkin fiktiota. Lajityyppien sekoittuminen voi hämmentää katsojan, jolloin viestin vastaanotto hankaloituu. Opinnäytteessä pohdin, tulisiko teatterintekijöiden noudattaa samankaltaisia eettisiä ohjeita kuin dokumentaristit tai toimittajat, ja miten pitkälle faktan ja fiktion yhdistämisessä voidaan edetä.

2 Faktaa ja fiktiota

2.1 Lajityyppien häilyvä raja

Fakta ja fiktio voidaan käsittää yhtäältä totuusarvon mukaan, toisaalta kerrontateknisen muodon perusteella lajityypeinä. Tässä tutkimuksessa fiktio viittaa käsitteenä genreen ja fakta totuusarvoon, ellei asiayhteydestä muuta ilmene.

Yleiskielessä fakta viittaa todellisuuteen ja todennettavissa olevaan. Maria Lassila-Merisalo (2009, 49) painottaa totuuseroa informaation ja tiedon välillä: ”tietoteoreettisesti informaatio voi olla totta tai epätotta, mutta tieto voi olla vain totta”. Mediakonventiossa faktasta puhutaan harvoin genreinä (kuten esimerkiksi faktakirjallisuus). Faktatietoa edustaa parhaiten uutinen, joka välittää ”oikeaa” tietoa todellisuudesta. Myös reportaasit, dokumentit ja dokumentaariset teokset mielletään useimmiten faktasisältöisiksi.¹

Fiktio puolestaan on yleisesti käytössä ilmaisemassa lajityyppiä kuten fiktiivinen elokuva. Filosofisena käsitteenä fiktio viittaa kuvitteelliseen, sepitteelliseen, kun taas suhteessa todellisuuteen merkitys on epätosi. Dorrit Cohn (2009) toteaa, että fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa. Fiktion ulkopuolella olevaan todellisuuteen kohdistuvien väitteiden ei tarvitse olla todenmukaisia. (Cohn 2009, 23, 25.)

Lassila-Merisalo (2009) avaa faktan ja fiktion kerrontatekniikkaan ja totuusarvoon perustuvaa kaksoismerkitystä. Hän jaottelee teokset nelikenttään niiden sisällön (tosi, epätosi) ja muodon (fakta, fiktio) mukaan. (Lassila-Merisalo 2009, 33.) Taulukossa 1 sovelletaan Lassila-Merisalon jaottelua. Esimerkiksi ”perättömät uutiset” ovat muodoltaan faktisia mutta sisällöltään epätosia. Neljän pääkentän rajamaille sijoittuu teoksia, joiden suhde totuuteen on muuntuva. Esimerkiksi faktaa ja fiktiota yhdistävä fiktio sekä totuuteen viittaava ei-fiktio voitaisiin sijoittaa tälle rajaseudulle.²

¹ Suomessa uutisointi on lähtökohtaisesti luotettavaa. Sanomalehtien Liiton ja TNS Gallup Oy:n tekemän *Tiedotusvälineiden luotettavuus* -tutkimuksen (2008) mukaan 91 prosenttia vastaajista piti sanomalehtensä uutisia erittäin tai melko luotettavina. Toisaalta Keränen ym. (2011, 5) toteavat, että sosiaalinen media antaa kenelle tahansa tilaisuuden tuottaa omaa mediasisältöä.

² Lassila-Merisalon (2009) mukaan ei-fiktiivinen teos voi muistuttaa muodoltaan fiktiota, mutta pyrkii totuudenmukaisuuteen. Se tasapainottelee todellisuuteen viittaavuuden ja ilmaisunvapauden välillä. (Lassila-Merisalo 2009, 53, 71.)

Taulukko 1. Dokumentaariset ja niitä muistuttavat teokset voidaan jakaa muodon (kerrontatekniikan) mukaan faktaan ja fiktion ja sisällön (tietoteorian) perusteella toteen ja epätoteen. Myös neljän pääkentän risteysalueelle sijoittuu teoksia. Taulukko on sovellus Lassila-Merisalonen (2009, 33) sisällön ja muodon jaottelusta.

		SISÄLTÖ (tietoteoria)	
		tosi	epätosi
fakta	<ul style="list-style-type: none"> • uutiset ja uutisjournalismi • dokumentit ja dokumentaarit • historiankirjoitus 	<ul style="list-style-type: none"> • pseudodokumentit (dokumentit) • dokumentaarinen draama • vanhentunut historia • perättömät uutiset • teatteriesitykset 	
MUOTO (kerrontatekniikka)	Risteysalue: <ul style="list-style-type: none"> • dokumentaarit <ul style="list-style-type: none"> • tosi-TV • teatteriesitykset • realistinen kaunokirjallisuus • ei-fiktiot (mm. kaunokirjallinen journalismi aikakauslehdissä) <ul style="list-style-type: none"> • faktiot (faktan ja fiktion yhdistelmät) 		
fiktio	<ul style="list-style-type: none"> • draamadokumentit 	<ul style="list-style-type: none"> • fiktiiviset elokuvat • teatteriesitykset • fantasiakirjallisuus, näytelmät 	

Sisällön ja muodon perusteella dokumentaariset ja niitä muistuttavat teokset voidaan luokitella karkeasti kolmeen ryhmään: 1. dokumentaarinen, 2. pseudodokumentaarinen sekä 3. faktaa ja fiktiota yhdistävä puolidokumentaarinen teos, faktio. Seuraavissa kolmessa alaluvussa tarkastellaan dokumentaaria, pseudodokumenttia ja faktiota.

2.2 Dokumentaarisuuden määritelmiä

Yleiskielen terminä dokumentti vastaa informatiivista tallennetta, jolla on todistusvoimaista arvoa. Lajityyppinä dokumentti ja dokumentaari viittaavat todelliseen, olemassa olevaan maailmaan. Genrejen välinen raja on häilyvä, ja ne voidaan myös käsittää toistensa synonyymeinä. Vaikka dokumentti saatetaan mieltää autenttisemmaksi kuin

dokumentaari, molemmat ovat valikoituja näkemyksiä totuudesta. Esimerkiksi aiheen valinta, näkökulma teokseen, leikkaus ja kameratyö vaikuttavat lopputulokseen. Katsoja määrittää tulkinnan, eivätkä tekijän intentiot välttämättä tavoita yleisöä.

Dokumentaariset teokset voidaan jaotella muun muassa lajityyppiä kuvaavien piirteiden mukaan. Luokitteluun liittyy genren tunnistaminen kontekstissaan niin tuotannon, katsomisodotusten ja markkinoinnin kuin tutkimuksen näkökulmasta. Esimerkiksi television dokumentaariset ohjelmatyypit poikkeavat dokumenttielokuvista mm. jaksolliselta sisällöltään.³ Television katsomiskonventiolle tyypillistä on myös kanavasurffailu, ohjelmia pilkkovat mainokset ja katsojan koukuttaminen ohjelman äärelle. Dokumentti ja reportaasi samoin kuin subjektiivinen tai kokeellinen dokumentaari luovat mielikuvan sisällöstään ja muodostaan, mutta käsitteet ovat liukuvia, ja lajityyppien noudattaminen on menettänyt merkitystään.

Jouko Aaltonen (2001) mainitsee, että jo elokuvan alkuaajoista lähtien dokumenttielokuvan määrittely on liikkunut kahden käsityksen, ”todellisuuden taltioinnin” ja ”synteettisen, näkemyksellisen” välillä. Hänen mukaansa dokumenttielokuva pyrkii totuudellisuuteen ”kuin kaari, joka lähestyy suoraa sitä koskaan saavuttamatta”. (Aaltonen 2001, 28–29.)

Hannamari Hoikkala (2006) pohtii dokumentin ja dokumentaarin eroa. Hän viittaa dokumentaristipioneeri John Griersoniin, joka määrittelee dokumentaarin olevan todellisuuden luovaa käsittelyä (creative treatment of actuality) eikä ainoastaan näkyvän todellisuuden objektiivista tallentamista. Dokumenttielokuvassa keskipisteenä on dokumentti, todiste, kun dokumentaarisessa elokuvassa keskeisintä on itse teos. (Hoikkala 2006.)

Aaltonen (2001, 30) ehdottaa Griersonin näkemykselle toimivampaa luonnehdintaa, jossa ”käsittely” laajenee ”esittämiseksi”. Kimmo Kohtamäki (2001, 6) puolestaan muistuttaa, että myöntäessään luovuuden sisällyttämisen dokumentin määritelmään Grierson tunnustaa dokumentin manipulatiivisen luonteen. Susanna Helke (2006, 49) viittaa

³ Merja Salo (2000, 107) toteaa, että television ohjelmatarjonta on usein todellisuuden kuvaukseen sitoutunutta ja muodoltaan narratiivista. Narratiivit ovat kerronnallisia tai tarinallisia aineistoja, keskeistä niissä on juoneen perustuva alku, keskikohta ja loppu (Heikkinen 2001, Saaranen-Kauppinen & Puusniekan 2006 mukaan).

Griersonin määritelmään dokumentaarista arvosta (documentary value) ja huomauttaa, että määritelmä on väljä ja sisältää ainoastaan toden mahdollisuuden.

Griersonin teorioiden ohella Bill Nicholsin moodit (toimintatavat) ovat yksi sovelletuimmista tavoista määrittää dokumentaarista teosta. Nichols erottaa kuusi dokumentaarisen ilmaisun lähestymistapaa eli moodia: poeettinen, selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen ja performatiivinen käsittelykeino (mm. Helke 2006, 55; Pönni 2010, 8–15). Helken (2006) mielestä Nicholsin moodijaottelun selkeyden kääntöpuolena on liiallinen yleistäminen; luokittelu käsittää koko lajityypin ja korostaa valtavirran ilmiöitä. Hän myös toteaa Nicholsin painottaneen dokumentaarisen elokuvan merkitystä tiedon välittäjänä, selittäjänä ja opettajana. Helken oman näkemyksen mukaan ensisijaisesti on kyse katsojan kanssa tehtävistä sopimuksista – dokumentaristi määrittää omat lähestymissääntönsä todellisuuden tarkasteluun ja näin ottaa väistämättä kantaa siihen, miten dokumentaaria tulisi tehdä. (Helke 2006, 56, 198–199.)

Dokumentaarista ilmaisua voidaan avartaa valitun kysymyksenasettelun ja näkökulman, tulkinnan avulla. Griersonin mukainen ”dokumentaarinen arvo”, Aaltosen ehdottama ”todellisuuden luova esittäminen” sekä Helken ”katsojan kanssa tehtävä sopimus” ovat nähtävissä myös teatterissa: autenttisuus ei ole lähtökohta, vaan toden mahdollisuuden puitteissa dokumentaarista materiaalia voidaan käsitellä puhtaasti faktiseen todentamiseen perustumista vapaammin. Tekijä määrittää suhteensa todellisuuden tarkasteluun, katsoja puolestaan tekee tulkinnan oman teatterintuntemuksensa ja medialukutaitonsa mukaan.

2.3 Dokumentaarisuuden mielikuvia fiktiössä

Fiktio viittaa kuvitteelliseen todellisuuteen. Fiktiivisissä teoksissa on kuitenkin pitkään hyödynnetty dokumentaarille ominaisia keinoja. Kerrontatekniikaltaan dokumentaaria muistuttava teos ymmärretään useimmiten sepitteeksi, mutta tulkinta on aina henkilökohtaista.

Mainio esimerkki tarinasta, jota yleisö erehtyy luulemaan todeksi, on Yhdysvalloissa lähetetty Orson Wellesin vuonna 1938 ohjaama kuunnelma *The War of the Worlds – maailmojen sota*. Vaikka radio-ohjelman esittelyssä tuolloin selkeästi mainittiin, että

kyseessä on H.G. Wellsin romaaniin pohjautuva tarina, viidesosa kuulijoista tulkitse kuunnelman erheellisesti. Radion autenttista ohjelmavirtaa muistuttavat tiedotukset, musiikit ja säätiedot harhauttivat 1.2 miljoonaa kuuntelijaa uskomaan oman mielikuvituksensa luomaan marsilaisten hyökkäykseen. (von Bagh, 1973.)

Medialukutaito on kehittynyt Wellesin kuunnelman ajoista, ja voidaan olettaa, että yleisö kykenee erottamaan fiktion dokumentaarisesta sisällöstä. Tämä kuitenkin edellyttää vastaanottajalta harjaantumista viestinnän sisällölliseen ruotimiseen. Pseudodokumentti (dokumentti) jäljittelee tai parodioi dokumentaarista tyyliä. Mikäli teoksen fiktiivistä luonnetta ei ilmaista selkeästi, paitsi yleisö myös teoksessa mukana olevat henkilöt saattavat erehtyä luulemaan dokumentin keinoin tehtävää fiktiota aidoksi.

Larry Charlesin ohjaamassa kuvitteellisessa dokumentaarissa *Borat* (2006) Sacha Baron Cohenin esittämä fiktiivinen kazakstanilaistoimittaja Borat lähetetään Yhdysvaltoihin kuvaamaan dokumenttielokuvaa. Elokuva kyseenalaistaa huumorin varjolla niin kazakstanilaiskylän asukkaat kuin amerikkalaiset jokamiehet – Boratin itseironiaa unohtamatta.

Borat nostatti keskustelun epäeettisestä toiminnastaan. Hollantilaisen Mercedes Stalenhoefin ohjaama dokumentti *Kun Borat tuli kaupunkiin* (2009) käsittelee menestyselokuvan vaikutuksia kuvauspaikkana toimineessa romanialaisessa Glodin kylässä. Kyläläiset olivat *Boratin* kuvauksissa uskoneet osallistuvansa oikeaan dokumenttiin. He kokivat tulleen huijatuiksi, mutta jäivät ilman hyvitystä, sillä oikeustoimet elokuvayhtiö 20th Century Foxia vastaan keskeytyivät.

Harri Röpötin (2009) artikkelissa *Kiitti vaan, Borat!* ohjaaja Stalenhoef toteaa: "Dokumentaristina tiedän, kuinka olennaista on olla rehellinen. Aiheena oleville ihmiselle ja työryhmälle täytyy kertoa avoimesti, mitä aikoo tehdä. Sitten kukin voi päättää, haluaako osallistua." (Röpötti 2009.)

2.4 Dokumentaarin ja fiktion sekamuodot

Faktio on yleistermi faktaa ja fiktiota yhdistävälle esittämistavalle. Draamadokumentissa autenttisista tapahtumista kerrotaan fiktion ilmaisukeinoin, kun taas dokumentaari-

sessä draamassa fiktiivinen sisältö esitetään dokumentaaria muistuttavassa muodossa.⁴ (Nordström 1996, Salon 2000, 109 mukaan.)

Toden ja fiktion hybridejä käytetään muun muassa televisiodramatisoinneissa. Tyyli on suosittu varsinkin historiallisten tapahtumien kuvaamisessa ja rikosten rekonstruoinnissa. Kyseisten dokumentaarien oletetaan käsittelevän faktoja fiktion keinoin. Televisiossa nähtiin kesäkaudella 2011 sarja *Natsien metsästys* (2010), jossa menneet tapahtumat esitettiin dramatisoituina. Autenttiset henkilöhaastattelut edistivät totuusvaikutelmaa. Jää katsojan arvioitavaksi, millä perusteella esitetty aineisto on valittu ja kenen näkökulmasta asioita tarkastellaan.⁵

Tekijöiden pyrkimyksistä huolimatta vastaanottajan tulkinta määrää lopputuloksen. Toni Degerlundin (2010) tekemän kyselytutkimuksen mukaan fiktion ja faktan sekoittamisen hyväksyminen dokumenttielokuvassa jakaa selkeästi mielipiteet; myötämielisemmin suhtaudutaan kokeellisiin elokuvaan sekä tyyliuuntien yhdistelyyn. (Degerlund 2010, 19–21.)

Lajien sekoittuminen ja luokittelun vaikeus on nähtävissä myös tekstimediassa. Tammi-kuussa 2011 Helsingin Sanomissa julkaistiin fiktiivisten henkilöiden haastattelu *Pasilalaiset valvovat meitä. Suositut animaatiohahmot kertovat Helsingin Sanomien lukijoille näkemyksiään nyky-Suomesta* (Tiainen 2011, D12), jossa viitataan televisiosta tuttuun *Pasila*-animaatiosarjaan. ”HS erikoishaastattelussa” fiktiiviset sarjakuvahahmot kommentoivat reaali maailman kysymyksiin – vastaukset on antanut animaatiosarjan käsikirjoittaja-ohjaaja Atte Järvinen. Faktaa ja fiktiota sekoittavan teoksen totuus peilautuu tekijänsä intentioiden läpi suodatetuksi totuuden kuvajaiseksi. Lukijan pääteltäväksi jää, ovatko haastatteluvastaukset fiktiivisen sarjakuvahahmon vai Järvisen omia mielipiteitä.

⁴ Esittämistavat voidaan jakaa myös kolmeen: 1. draamadokumentti, joka perustuu faktoihin, mutta hyödyntää fiktion muotoa, 2. dokumentaarinen draama, jossa fiktiossa käytetään dokumentaarisuutta tyylikeinona ja 3. faktio eli fiktiivinen dokumentti, jossa todelliset tapahtumat ovat enää aiheperustana näytellyille ja kuvatuille tapahtumille (Kilborn & Izod 1997, Salon 2000, 108 mukaan).

⁵ *Laki televisio- ja radiotoiminnasta* (1998) rajoittaa ja velvoittaa median toimintaa. Myös *Journalistin ohjeet* (2011) sekä tekijän oma etiikka ja ammattitaito vaikuttavat totuuden käsittelyyn. Salo (2000) muistuttaa, että myös ohjelmantekijöiden omat säännöt ohjaavat tekijöitä. Dokumentaariin ohjelmiin voidaan tuoda fiktiivisiä elementtejä, mikäli tosiasioita ei vääristellä eikä katsojaa harhauteta. (Salo 2000, 108.)

Myös tosi-TV liikkuu toden ja fiktion rajamailla. Television lähetysvirrassa nähdään yhä enemmän totuuden heijastumia arjen kuvaamisesta aina suorituskeskeiseen kilpailuun.⁶ Tositelevisio tarjoaa periaatteessa kenelle tahansa mahdollisuuden tulla julkisuuden henkilöksi ja muuttaa omaa arjen todellisuuttaan.⁷ Esimerkiksi dokumentti *Idoli Afganistanista* (2008) kertoo kansainväliseen tositelevisioformaattiin perustuvaan kilpailuun osallistuvista laulajista ja heidän matkastaan tähteyteen. Pudottuaan kisasta nuori nainen Setara intoutuu viimeisen laulunsa aikana paljastamaan hiuksensa ja tanssimaan suorassa lähetyksessä. Moni tuomitsee käytöksen islamin oppien vastaiseksi – Setara häädetään asunnostaan, ja hän saa tappouhkauksia. Setara puolustaa esiintymistään paitsi tilanteen aiheuttamalla tunnekuohulla myös sillä, että halusi jäädä ihmisten mieliin.

2.5 Journalistisia perustoja

Journalismi on paitsi tiedon analysointia ja välitystä myös dramatisointia. Valittu aihe ei sinänsä ole kiinnostava, vaan tapa käsitellä aihetta tekee siitä mielenkiintoisen.⁸ Heikki Kuutti (2002) jäsentää uutis-, reportaasi- ja tutkivan journalismin eroavuuksia. Uutisjournalismiin liittyy ajankohtaisuus ja objektiivisuus. Lähteitä on vähän ja tiedonvälitys nopeaa. Reportasijournalismissa lähteitä on useampia ja väljempi ajankohtaisuus antaa tilaa tekijän omille havainnoille. Tutkivalle journalismille on ominaista syvällisyys, analyttisyys ja kriittisyys. Tutkimus on useimmiten pitkäkestoista, ajankohtaisuus vähäisempää ja aiheet sivuavat mm. yhteiskunnallisia epäkohtia. (Kuutti 2002, 46.)

Journalismiin nivoutuu voimakkaasti asiantuntijuus, mutta kansalaisjournalismin periaatteen mukaisesti kuka tahansa voi toimia toimittajana. Tekstiä ja kuvia on helppo hankkia tai tuottaa itse, mutta vaivattomuus ei poista julkaisu- ja tekijänoikeuksiin liittyviä velvoitteita. Lakien ja säädösten lisäksi eettiset ohjeet säätelevät journalistista

⁶ Mari-Kaisu Mononen (2007, 9) erottaa viisi tosi-TV:n genreä: 1. piilokameraohjelma, 2. paikan päällä -taltiointi, 3. rekonstruktio, 4. informaatioon perustuvat ohjelmat sekä 5. TV:tä varten lavastettu todellisuus.

⁷ Vuonna 2008 perustetun tositelevisiokoulun, *New York Reality TV Schoolin* tarkoitus on maksimoida osallistujien mahdollisuudet tulla valituiksi tositelevisiosarjaan. Koulun perustaja Robert Galinsky toteaa, että täydellinen osallistuja on halukas luopumaan täysin omasta persoonastaan ja paljastamaan maailmalle todellisen itsensä. (Posti Sjöman, 2010, 20–21.)

⁸ Väliaverron (2009, 17) toteaa, että journalismiin yhdistetään vahvasti paitsi tehtävä ajankohdaisen ja kiinnostavan tiedon välittäjänä myös mielikuva ”puolueettomasta portinvartijasta”.

toimintaa. Esimerkiksi Julkisen sanan neuvoston laatimat *Journalistin ohjeet* (2011) eivät ole sitovia, vaan niiden noudattaminen perustuu ammattieettiseen itsesääntelyn periaatteeseen.

Varhaisin informaation tallennus- ja välityskeino on kuva. Luolamaalauksista lähtien esittävien kuvien vaikutus on perustunut normaalin näköhavainnon jäljittelyyn (Kangaspunta 2001). Camera obscura, renessanssin keskeisperspektiivioppi sekä valo- ja elokuvan kehittyminen ovat jatkumo oman aikamme visuaaliseen viestintään.⁹ Kuvat tukevat ja vahvistavat myös verbaalisia viestejä. Kun kuvat aiemmin olivat kalliita ja harvojen ulottuvilla, ovat ne nykyään kaikille kaikkialla. Vaikka taltioinnin, monitoroinnin ja kopioinnin maailma vaikuttaa todellisuuskuvamme, on turtuminen kaikkialla läsnä oleviin kuviin syönyt visuaalisen kulttuurin merkitystä. Suuri osa kuvaviesteistä jää havaitsematta, sillä ”olemme kuvallisen ryöpytyksen kohteena koko ajan”, kuten Veijalainen toteaa haastatteluvideolla *Toden kuvajaisia*.

Salo (2000) jakaa kuvajournalismin kolmeen lajityyppiin todellisuussuhteen mukaan: uutiskuvaan, kuvareportaasiin ja kuvituskuvaan. Tarkastelu perustuu C. S. Peircen semioottisen merkkifilosofian kolmeen tapaan kokea todellisuus: 1. Firstness liitetään uutiseen ja välittömään havaintoon: se on nykyhetken tunteenomainen elämys ”tässä ja nyt”. 2. Secondness selventää todellisuutta etäämpää; se reagoi aiemmin tapahtuneeseen ja sisältää tulkintaa koetusta. Tyypillinen muoto on kuvareportaasi. 3. Thirdness on taustoja ja syitä selittävää analyttistä tarkastelua. Tapahtumien suhteiden ja merkitysten esittämiseen soveltuvat erityisesti symbolit ja kuvituskuvat. (Salo 2000, 12–16.)

Teatterin konventiossa voidaan käyttää kaikkia kolmea kuvatyyppeä. Esimerkiksi live-kameran käyttö muistuttaa uutismaista välitöntä havainnointia, valmis videokooste kuvareportaasia ja lavastuksena käytettävä symbolinen kuvamateriaali kuvituskuva.

⁹ Camera obscuran ylösalaista kuvaa reaali maailmasta pidetään yleensä valokuvan edeltäjänä, mutta kokemuksellisesti sitä voidaan pitää ensimmäisenä liikkuvan kuvan mediana (Salo 2000, 20). Elokuvakeksintö taas liitetään vahvasti Edisoniin ja Lumière-veljeksiin, mutta elokuvalla ei ole selkeää syntymähetkeä tai yhtä keksijää. Tekniset oivallukset ja esityskulttuurin muodot tulevat edelleen yhä uudestaan uusiin tilanteisiin mukautettuina. (Huhtamo 2000, 11–12.)

3 Dokumentaaristen vaikutteiden äärellä teatterissa

3.1 Silmäys dokumentaarisuuteen teatterissa

Faktoihin perustuvia aineksia on sekoitettu teatteriesityksiin läpi historian aina antiikin poliittisista irvailuista asti.¹⁰ Janne Junttila (2010, 9–23) jakaa pro gradu -työssään varsinaisen dokumenttiteatterin (yleisen) historian kolmeen aikajaksoon: 1920–40-lukujen politiikkaan ja joukkotiedotukseen liittyneeseen propagandavaiheeseen, 1960-luvun uusia muotoja etsineeseen poliittiseen teatteriin sekä vuosituhannen vaihteen uuteen dokumenttiteatterin (yhä jatkuvaan) aaltoon.

Suomessa 1800-luvun lopputaitteen molemmin puolin teatteriin vaikutti realistinen ja naturalistinen suuntaus. Esityksissä pyrittiin esimerkiksi parantamaan yhteiskuntaa kuvaamalla sosiaalisia epäkohtia tai vähäosaisten traagisia kohtaloita. Lavastuksessa ja puvustuksessa tavoiteltiin historiallista tarkkuutta. 1920–30-lukujen teatterissa oli nähtävissä saksalainen modernismi; teatteriesitysten ilmaisu oli ekspressionistista ja korostetun epärealistista. Ajanjaksoon liittyi vahvasti myös kansanteatteri, jonka ohjelmisto oli sekä viihteellistä että kantaaottavaa. 1920-luvulla työväenteattereiden asema turvattiin, mutta 1930-luvun politiikan seurauksena niiden asema hankaloitui. (Seppälä 2010a; 2010b.)

1960-luvulta lähtien teatteria muovasi yleismaailmallinen radikalismien nousu, yhteisöllisyys, ryhmäteatteriliike ja taistolaisuus. Poliittisen ja realistisen teatterin pioneereja olivat mm. Kalle Holmberg, Kaisa Korhonen, Ralf Långbacka, Pekka Milonoff ja Jouko Turkka. Ajanjaksolle tyypillisiä toimijoita olivat pienet teatteriryhmät, kuten AHAA-, KOM-, Penni- ja Intimiteatteri sekä myöhemmin Ryhmäteatteri. (Seppälä 2009.) Suurten teatteritalojen yhtenä merkittävimmistä poliittisen ja realistisen teatterin jaksoista voitaneen pitää Holmbergin ja Långbackan yhteistyön vuosia 1971–77 Turun kaupunginteatterissa.¹¹

¹⁰ Esimerkiksi Aristofanes (n. 450–385 eaa.) kritisoi aikansa valtaapitäviä, filosofejia ja aristokraatteja. Hänen näytelmänsä *Pilvet* (423 eaa.) irvailee mm. Sokrateelle. Se sijoittui aikanaan komediakilpailussa viimeiseksi, mistä suivaantuneena kirjailija lisäsi näytelmänsä väliajan, jolloin itse astuu näyttämölle ja syyttää yleisöä huonosta huumorintajusta. (Wikipedia, Aristofanes 2011.)

¹¹ Tarkemmin aiheesta *Teatterikirjassa* (Holmberg & Långbacka 1977).

Nykyteatteri ymmärrettäneen yleisimmin lajityyppinä ominaispiirteinen, kuten esityksiin liittyvä videoiden käyttö.¹² Katariina Numminen (2011) avaa dramaturgi Juha-Pekka Hotisen määrittämiä lähestymistapoja nykyteatteriin. Nykyteatterille on ominaista halu irtautua kaikesta sitovuudesta. Muita esityslajeja hyödynnetään genreistä piittaamatta, ja teatteriin voidaan käytännössä liittää mitä hyvänsä esitysten käyttötarkoitukseen soveltuvaa. (Numminen 2011, 10–12.)

Dokumentaarisuutta hyödyntävistä nykyohjaajista mainittakoon Miko Jaakkola (*Kajaanin Seminaari*, 2011), Heini Junkkaala (*Odotus*, 2009), Susanna Kuparinen (*Valtuustotrilogia*, 2008–2011; *Eduskunta. Satiiri vaurauden uusjaosta*, 2011), Arja Pettersson (*Rikos ja Rangaistus*, 2011), Kristian Smeds (*Tuntematon sotilas*, 2007; *Mental Finland*, 2009), Anna Veijalainen (*Putinin Venäjä*, 2006; *High Heels Society*, 2009) sekä koreografeista Hanna Brotherus (*Paperiankkuri*, 2011) ja Arja Tiili (*Kaikki vaikuttaa*, 2011).

Dokumentaarisia aineksia käyttäville teatteriesityksille on lukuisia nimityksiä, kuten dokumentti-, totuus-, tosi- ja journalistinen teatteri.¹³ Lajityyppiä kuvaa parhaiten yleisnimitys dokumentaarinen teatteri, joka laaja-alaisimpana sisältää edellä mainitut nimitykset. Juntila (2010, 5, 32) ulottaa dokumentaristi Griersonin määritelmän dokumentaarisesta arvosta teatteriesityksen konventioon ja tiivistää dokumenttiteatterin merkitsemään "esitystä tai tekstiä, jolla on dokumentaarista arvoa".

Sekä muuttuva teatterikenttä että -ilmaisu ovat avartaneet perinteisiä teatterin määritelmiä. Esittämistavat vaihtelevat, eivätkä vanhat lajiluokitukset ole selkeitä. Teatteriesitysten rakenne vaihtelee kerronnallisesta pirstaleiseen. Rikottu kerrontatapa muistuttaa enemmän mainosten ja kanavaselailun katkomaa television katsomiskonventiota kuin itse televisio-ohjelmaa: esiintyjät ja esitykset "risteilevät todellisuuden tasojen ja kuvamaailmojen välissä", kuten Lehmann (2009, 372) toteaa.

Teatteri on aikaa vievä viestintäkeino. Sen sijaan nopeuden vaatimus on muodostunut mediatuotantojen sisältöongelmaksi. Esimerkiksi Rautkorven (2011, A2) mukaan televi-

¹² Annukka Ruuskanen (toim., 2011, 8) huomauttaa, että suuri osa nykyteatterin estetiikkaan ja toimintatapoihin liitettävistä ratkaisuista on soljunut valtavirtateatteriin, joten on vain ajan kysymys, milloin luovutaan etuliitteestä "nyky".

¹³ Juntila (2010, 100) mainitsee myös käsitykset todellisuusteatteri, tosiateatteri, dokudraama, tunnustusteatteri ja pamflettiesitys.

siotyötä tulisi tehdä yhteistyössä yleisön kanssa, mutta ohjelmia tuotetaan yhä nopeammin ulkopuolisia malleja jäljitellen.¹⁴ Median hektisyyteen verrattuna teatterin etuna on hitaus. Produktioihin varataan enemmän aikaa, ilmaisu on väljempää ja subjektiivisempää kuin mediassa, ja yleisö on vuorovaikutussuhteessa esitykseen jo fyysisen läsnäolonsa vuoksi.

Pienissä teatteriryhmissä kaupallisuuden merkitys on vähäisempi kuin teatteritaloissa ja mediakonserneissa, mutta toimijan koosta riippumatta ohjelmistolla näkökulmineen on merkittävä vaikutus teatterin imagoon ja näin myös yleisöpohjaan ja -määrään. Viihteellistyminen on lisännyt paitsi media- myös teatterikriittisyyttä. Kyllästyminen tarjonnan pinnallisuuteen ja samankaltaisuuteen on vaikuttanut niin kansalaisjournalismin, sosiaalisen median kuin dokumentaarisen teatterin suosion kasvuun. Junttila (2010) erittelee kolme syytä dokumenttiteatterin uudelleensyntymälle vuosituhannen taitteessa: 1. kansalaisten lisääntynyt huoli globaaleista ongelmista 2. median osittainen epäonnistuminen maailman tapahtumien selittämisessä ja valtaapitävien kritisoinnissa ja 3. kansalaisten epäluottamus poliittiseen keskusteluun. Hän näkee samankaltaisuutta dokumentaarisen teatterin ja vaihtoehtomedian toiminnassa. (Junttila 2010, 92–93.)

3.2 Toimittajuus teatteriproduktiossa: tekijöiden näkökulmia

Journalismia voidaan toteuttaa missä tahansa viestimessä; väline ei määritä sisältöä eikä päinvastoin, toteaa Rosenqvist (2005). Toimittajuus ei ole välinesidonnaista, mutta toimii sen ehdoilla: sekä julkaisumuoto että -väline vaikuttavat tyyliin ja rakenteeseen. Teatterissa mediasta omaksuttuja piirteitä ja sisältöjä esittämällä, imitoimalla ja ironisoimalla voidaan ottaa kantaa paitsi itse mediaan myös yleisempiin, yhteiskuntaa koskeviin asioihin.

Junttilan (2010; 2011) mukaan dokumentaarisessa teatterissa voidaan sisällön ja tavoitteiden osalta erottaa kolme näkökulmaa. 1. Sanasanainen tyyli korostaa autenttista esittämistapaa ja yksilön tarinaa. 2. Journalistinen teatteri tähdentää tiedon tärkeyttä ja journalistisia malleja. 3. Taiteellinen dokumentaarisuus painottaa tekijän merkitystä

¹⁴ Myös Jyrki Jyrkiäinen (2008 9, 36) toteaa Journalistiliiton jäsenille tehdyn haastattelututkimuksen perusteella, että suurin ongelma vastanneiden omassa työssä on ollut aikataulupaineet, kiire ja stressi.

ja autenttisen materiaalin käsitteellistämistä.¹⁵ Aineiston perusteella hän jakaa dokumenttiteatterin asiakirja-, haastattelu- ja oikeudenkäynti-tyyliseen materiaaliin. Myös tapa puhutella katsojaa voidaan määrittää kolmijaolla: 1. formaali, 'suljettu ääni' esittää kysymyksiä vastauksineen, 2. 'avoimen äänen' esitys tutkii ja havainnoi selittämisen sijaan, ja 3. 'poeettinen ääni' nojaa tyyliin ja estetiikkaan. (Juntila 2010, 39–40; 2011.)

Susanna Kuparisen ohjaamat esitykset *Valtuusto-sarjan III osa. Uusi etulinja* (2010) ja *Eduskunta. Satiiri vaurauden uusjaosta* (2011) perustuvat tutkivaan journalismiin. Esityksissä yhdistyvät kokouspöytäkirjoista ja muista dokumenttilähteistä poimittu sanatarkka sisältö, näyttelijöiden vieraannuttavat kommentit yleisölle sekä eepisemmät syventävät jaksot, jotka yhdistävät faktuaaliset tapahtumat fiktion.

Esitystä työstettäessä Kupariselle tärkein työväline on oma arvomaailma. Tyypittely ja kärjistyksen ovat toisinaan voimakkaita, mutta esitys viittaa kaiken aikaa sekä tekstin että videoiden tasolla todelliseen maailmaan. Käsikirjoitettu teksti erotetaan autenttisesti materiaalista; yleisölle muistutetaan toistuvasti, että esityksessä kuullut puheenvuorot ovat todenmukaisia. Kuparinen painottaa, että mikäli dokumenttilähteisiin perustuvassa esityksessä esiintyy asiavirheitä, esityksen todistusvoima katoaa. Hyvä poliittinen satiiri toimii "kuten hyvä tutkiva journalismi: kaivaa nimet esiin". (Kuparinen 2011, 197–202.)

Anna Veijalainen hyödyntää teatteriohjauksissaan dokumentaarista materiaalia henkilökohtaisen näkökulman läpi seulottuna ja pelkistettynä. Hän mm. nivoo tutkivan journalismin periaatteita itse tuotettuun, dokumenttia muistuttavaan kuvamateriaaliin ja -kollaaseihin ja yhdistää autenttista teksti- ja kuvamateriaalia fiktion. Esteettiseen kerrotaan pohjautuvassa ilmaisussa kuva toimii toisaalta symbolina, mutta myös vahvana dokumentaarisena viitteenä.

Veijalaisen ohjaama *Putinin Venäjä* (2006) oli Anna Politkovskajan samannimisen kirjan toimitetusta haastattelumateriaalista dramatisoitu viiden monologin teatteriesitys. Siihen sisältyi dokumentaarinen videokooste, joka sisälsi mm. uutismateriaalia Tšetšeni-

¹⁵ Myös mm. Ralf Långbacka jakaa teatterin realismiin kolmeen: kantaa ottava analyttinen realismi, esteettinen realismi taiteellisine ilmaisukeinoineen, sekä tarkoitukseen liittyvä realismi: yhteys esityksen ja katsojan, sekä teatterin ja yhteiskunnan välillä (Holmberg & Långbacka 1977, 199).

ta ja Venäjältä. Veijalaisen mukaan pelkistetty ilmaisu perustui ”pyrkimykseen olla näyttelemättä”, ja esityksen suhteen todellisuuteen hän määrittää ”faktaksi teatterin kontekstissa”. Veijalaisen ohjaama *High Heels Society* (2009) oli ilmaisultaan *Putinin Venäjän* vastakohta: dokumentaarisuus perustui todellisten tapahtumien kärjistämisen estetiikkaan, missä faktat mm. julkisuuden henkilöistä kaikessa absurdiudessaan alkoivat muistuttaa fiktiota. (Sähköpostikysely 2011, Anna Veijalaisen vastaukset.)

Veijalaisen motiivi dokumentaarisen materiaalin käyttöön esityksessä on puhutella katsojaa suhteessa ympäröivään todellisuuteen. Hän haluaa antaa äänen niille, jotka muutoin jäisivät kuulematta, mutta myös nostaa tarkasteltavaksi ilmiöitä, jotka arkipäiväisyydessään jäävät huomaamatta. Veijalainen muistuttaa, että tapa käyttää dokumentaarisuutta muodostaa osaltaan väitteen suhteessa aiheeseen. Tekijöiden subjektiivinen suhtautuminen käsiteltävään teemaan asettaa myös heidät alttiiksi arvostelulle. (Sähköpostikysely 2011, Anna Veijalaisen vastaukset.)

Arja Petterssonin ohjaama *Rikos ja Rangaistus* (2011) hyödyntää dokumentaarista videokuvaa esityksen läpileikkaavana elementtinä. Esityksen kuvaaja Joonas Pettersson mainitsee Oulu-lehdessä, että videolavasteen on herätettävä katsojan kiinnostus, mutta se ei saa kääntää huomiota pois itse esityksestä. (Rikos ja rangaistus uutena sovituksena Ouluun, 2011.) Arja Petterssonin mukaan videonäkymä nyky-Pietarista betonilähiöineen ja konttikylineen, metrotunneleineen ja öisine katuineen tuo teoksen nykypäivään. Videomateriaali voidaan nähdä paitsi kohtausten tapahtumapaikkana ja viitteenä yhteiskuntaan myös symbolisena kuvana päähenkilö Raskolnikovin mielenmaisemasta. Pettersson haluaa rakentaa yhteyden nykypäivän kouluampumistapausten, Norjan tragedian, rasmin ja Dostojevskin kuvaaman todellisuuden välille. Hän pyrkii puhuttelemaan katsojaa ”yllätysten kuljettamana”. (Sähköpostikysely 2011, Arja Petterssonin vastaukset.)

Arja Tiilin ja Teemu Mäen ohjaamassa teoksessa *Kaikki vaikuttaa* (2011) on nähtävissä vahva yhteiskuntakriittisyys. Autenttinen kuva on keino vaikuttaa ja herättää ajattelemaan, ja tiedon merkitys jopa shokeeraavana vaikuttajana on ilmeinen. Tiilin mukaan esityksessä on pyritty pelkistettyyn näyttämökuvaan, jotta aihe – valta, vallan määrittely ja sen käyttö korostuisi. Esitys yhdistää muun muassa nykytanssia ja rap-musiikkia dokumentaariseen aineistoon. Esitys sisältää esimerkiksi tilastotietoja Suomen, Irakin

ja Tšetšenian sodista, autenttista sotakuvaa Tšetšeniasta sekä videotaltiointeja Helsingistä ja Moskovasta. Videomateriaali sisältää myös henkilöhaastatteluja, kuten esimerkiksi Suomessa asuvan tšetšeenipakolaisen Ruslan Katayevin haastattelu sekä taltiointi työryhmän kertomista koulukiusaamismuistoista. Kun esityksessä käytetään dokumentaarista aineistoa, katsojalle annetaan mahdollisuus luoda todellisuuteen pohjautuva kokemus esityksestä. (Sähköpostikysely 2011, Arja Tiilin vastaukset.)

Tiili raamittaisi esityksen ”faktan ja fiktion liitoksi, jossa tyylien raja-aitoja ylitetään reippaasti”. Hän kuitenkin muistuttaa, ettei teoksen genremäärittely tai lokerointi ole tekijänäkökulmasta olennaista saati kiinnostavaa. Hän näkee tärkeämpänä hyödyntää esityksen valtaa asettaa katsoja miettimään omaa elämäänsä ja valintojaan. Tiili toteaa, että ”hämmennys on hyvä asia”: hän haluaa saada katsojan ymmärtämään, että kaikilla on vastuu näkemästään ja kokemastaan. ”Kaikki vaikuttaa, myös se miten ja mistä aiheesta tekee taidetta”, Tiili huomauttaa. (Sähköpostikysely 2011, Arja Tiilin vastaukset.)

Miko Jaakkolan ohjaama *Kajaanin Seminaari* (2011) yhdistää todelliset tapahtumat fiktion. Esitys käsittelee kuvitteellisen perheen näkökulmasta reaali maailmassa tapahtuvaa Kajaanin opettajankoulutusyksikön lakkauttamista.¹⁶ Lakkautuspäätöksen tultua julki Jaakkola halusi ottaa kantaa tapahtumiin, ja teatteri tarjosi tähän keinon. Jaakkola näkee, että dokumentaarisen materiaalin käyttäminen oli välttämätöntä, jotta katsojan oli mahdollista muodostaa kuva ajankohtaisista tapahtumista ja esitys pystyi peilamaan päätöksen aiheuttamia tunteita. (Sähköpostikysely 2011, Miko Jaakkolan vastaukset.)

Jaakkolan mukaan käsikirjoituksessa hyödynnettiin muun muassa arkistomateriaalia, eduskuntakeskustelun pöytäkirjoja sekä ministeriön ja Oulun yliopiston lausuntoja. Taustatietoa tapahtumille saatiin myös haastattelujen avulla. Lisäksi käytiin luottamuksellisia keskusteluja Kajaanin yksikön henkilökunnan ja muiden asianosaisten kanssa. Tilanteesta rakentui kokonaiskuva, jonka perusteella Sami Keski-Vähälän kantaottava näytelmä syntyi. Todellisuuteen pohjautuvat tapahtumat ovat tyylliteltyjä, mutta esitykseen on poimittu myös autenttisia repliikkejä kuten opetusministerin lausuntoja, edus-

¹⁶ Oulun yliopiston alaisuuteen kuuluvan Kajaanin opettajankoulutusyksikön lakkauttaminen tapahtuu vaiheittain vuoteen 2013 mennessä (Sähköpostikysely, Miko Jaakkolan vastaukset).

kuntakeskusteluja ja rehtorin puheita. Tapahtumiin liittyvistä julkisuuden henkilöistä puhutaan oikeilla nimillä. Katsojille kerrotaan, mikäli käytettävä materiaali tai repliikit ovat autenttisia tai rekonstruoiteja todellisista tapahtumista. Esimerkiksi esityksessä nähdään videotaltiointi, joka on todellisen tilanteen pohjalta tehty dramatisointi. Fiktion avulla pyritään sekä ottamaan etäisyyttä raskaaseen aiheeseen että laajentamaan esitys koskemaan yleisesti poliittisia linjauksia Suomessa. (Sähköpostikysely 2011, Miko Jaakkolan vastaukset.)

3.3 Journalismin ja median vaikutuksia teatteriesityksessä

Ohjaajanäkökulmien perusteella voidaan havaita, että teatteriesityksissä mediasisällön hyödyntäminen still- ja liikkuvine kuvineen muistuttaa kuvareportaasin, kuvituskuvan ja tutkivan journalismin keinoja. Autenttista informaatiota nivotaan fiktiiviseen materiaaliin niin tekstin (myös äänenä) kuin visuaalisen viestinnän avulla. Kuutti (2002, 28) toteaa, että tutkiva journalismi ei ole arvovapaata, vaan toimintaa ”hallitsee vaatimus kansalaisten oikeudenmukaisesta kohtelusta”. Myös teatterissa dokumentaarisen aineiston subjektiivinen käsittely voi jopa syventää autenttisuuden tunnetta. Teatteriesityksen kontekstissa autenttisuus ei kuitenkaan ole yhtä määrittävää kuin journalismissa. Totuuden peilaaminen dokumentaarisen tai dokumentinomaisen kuvamateriaalin keinoin muodostaa oman totuusversionsa. Toisaalta tunteiden merkitys samastumisessa muistuttaa tosi-TV:n hyödyntämiä keinoja heijastaa todellisuuskuvaa. Esimerkiksi mediakulttuurin tutkija Mikko Hautakankaan (2004, 38) mukaan tosi-TV:n todellisuus on usein emotionaalista: tositelevisio välittää tunne-elämyksiä, jotka katsoja voi kokea aidoiksi ja itselleen läheisiksi.

Teatterintekijöiden näkemuserot dokumentaarisuuteen ilmenevät valitun aiheen käsittelytavassa ja suhteessa toden kuvaamiseen. Tyyliään esitys voi olla mitä tahansa monologista musikaaliin, kerronnan muoto ei takaa sisällön totuudenmukaisuutta.¹⁷ Myös diegeettinen (tarinatilan sisäinen) ja ei-diegeettinen (tarinatilan ulkopuolella oleva) maailma voivat vaihdella tai yhdistyä teoksen sisällä useaan otteeseen. Motiivi hyödyntää dokumentaarisuutta esityksessä voi olla esimerkiksi median arkipäiväistämisen tai

¹⁷ Lassila-Merisalo (2009, 81–83) muistuttaa, että esimerkiksi uutisista voi olla vaikea päätellä, millä perusteella valitut tiedot on seulottu, toisaalta ei-fiktiivinen journalismi saattaa pyrkiä uutista eettisempään ja totuudellisempaan kerrontaan.

unohtaman aiheen käsittely, yhteiskuntakriittisyys, todellisten tapahtumien kärjistäminen ja katsojan provosointi. Dokumentaarisen tai sitä muistuttavan kuvamateriaalin käytöllä voidaan tavoitella uskottavuutta, luoda mielikuva autenttisuudesta tai saada aikaan esteettisen elämys.

Katsojaa voidaan toki tarkoituksellisesti (esimerkiksi juonen takia) johtaa harhaan, mutta viittaussuhteiden totuudenmukaisuus riippuu esityksen ja katsojien välisestä sopimuksesta: millaiselle totuus pohjalle esitys rakentuu. Eettiset säännöt tulevat merkitykselliseksi myös teatterissa, mikäli esityksen väitetään olevan todenmukainen. Uskottavuuteen liittyy mahdollisuus osoittaa lähteiden alkuperä. *Journalistin ohjeissa* (2011, kohta 11) painotetaan, että yleisön on voitava erottaa tosiasiat mielipiteistä ja sepitteellisestä aineistosta, eikä kuvaa tai ääntä saa käyttää harhaanjohtavasti.

4 Tarinoita totuuksista – dokumentaarinen kuva teatteriesityksessä

Huhtamon (2000) mukaan kuvakulttuuri muuttuu yhä elastisemmaksi. Kun elokuvan ja television valtakausina kuvat olivat etäisiä ja valmiita, nykyinen kuvakulttuuri on muunneltavissa: kuluttaja muovaa median välittämiä kuvia ja tuottaa niitä itse. (Huhtamo 2000, 7–8.) Myös teatterin konventiossa hyödynnetään ja muokataan dokumentaarista ja mediasta sovellettua kuvamateriaalia. Seuraavissa alaluvuissa jäsennetään esityksen kuvankäyttöä välineenä, muotona ja sisältönä. Ryhmät ovat limittäisiä: väline ja muoto vaikuttavat väistämättä sisältöön ja päinvastoin.

4.1 Dokumentaarinen kuva teatteriesityksen välineenä

Dokumentaarinen kuvankäyttö välineenä tarkoittaa tässä tutkimuksessa kuvan esittämisen eri keinoja: millaisia kuvia käytetään ja millä tavoin valittu materiaali lähetetään ja näytetään. Teatterin konventiossa mikä tahansa keino lähettää ja saada kuva näkyväksi on käyttökelpoinen. Lehmannin (2009) mukaan teatteriin on aina omaksuttu nopeasti uudet teknologiat ja tekniikat antiikin mekhanesta¹⁸ nykyiseen huipputeknisesti

¹⁸ Deus ex machina, taivaista alas laskeutuva jumala, oli antiikin teatterin nostolaite, joka mahdollisti mm. hahmojen laskemisen ylhäältä maahan ja lennättämisen halki näyttämön. Efekti edellytti kehittyneitä vinssi- ja nostokoneistoa. (Miettinen 2008.)

toteutettuun teatteriin. Draamateatterin rinnalla elää ”kuvateatteri, joka ’kokonaistaide-teoksen’ perinteen mukaisesti käsittää kaikki mediarekisterit”. (Lehmann 2009, 370–377.)

Laitteiden tekninen kehitys, edullisuus, helppokäyttöisyys ja saatavuus ovat mahdollistaneet kuvankäytön kasvun olennaiseksi osaksi nykyteatteria. Mediaa muistuttava visuaalinen esittäminen saattaa olla jopa taloudellisempaa kuin esimerkiksi maalattujen taustafondien käyttö. Käytettävä kuvaelementti voi olla liikkuva tai pysäytetty, ennalta tallennettu tai live-tilanteessa nähtävä kuva, jota yhdessä katsotaan. Välittämiseen soveltuvia laitteita ovat esimerkiksi erilaiset kamerat, videotykit, diaprojektorit, televisiot, ledi-seinät ja puhelimen tai tietokoneen näytöt. Materiaalina voidaan käyttää still-kuvia, kuten lehti- ja sarjakuvia, tekstiä, julisteita ja taideteosten jäljennöksiä; liikkuva kuva voi olla valmis taltiointi tai live-kameran tuottama reaaliaikainen kuva esitystilanteessa. Lavastus voidaan luoda projisoinneilla tai hyödyntämällä fyysisiä kuvia, kuten esimerkiksi iltapäivälehdien lööppiä näyttämöseinässä. Kuvaan voidaan viitata myös tekstin tasolla.

Sekä televisio- että elokuvateatterilevitykseen tarkoitettut dokumentit ja dokumentaariset teokset ovat lähes poikkeuksetta itsenäisiä kokonaisuuksia. Kuvaa katsotaan totutussa formaatissa mahdollisimman optimaalisissa olosuhteissa. Teatteriesityksessä visuaalinen elementti on osa kokonaisuutta ja aina alisteinen kokonaisteokselle – itse esitykselle. Tällainen kuvien ja esiintyjien fyysistä läsnäoloa sekä yhteistä tilaa yhdistävä tai erottava ilmaisu voi olla kokonaisuuden kannalta tarkoituksenmukaisempaa kuin esimerkiksi laadukas kuva. Kuvamateriaali sovitetaan esityksen esteettiseen maailmaan muun muassa värin, muodon ja projisointipinnan mukaan. Kuva voidaan heijastaa esimerkiksi lavastuselementtiin, lattiaan, seinille, ihmisiin tai vaikkapa savuun. Myös kuvakoko on keskeinen: näytetäänkö esimerkiksi matkapuhelimen viestikuvaa valtavankokoiselta projisointikankaalta vai mellakkadokumenttia pieneltä tarkkailumonitoriruudulta.

Kuvien symbolinen merkitys korostuu esittävässä taiteissa. Lehmann (2009, 372) huomauttaa, että teatteri perustuu pikemminkin merkkeihin kuin jäljittelevään kuvaamiseen, ja teatterin ”todellisuus tarkoittaa ’vain välttämätöntä’”. Toisaalta Salon (2000, 31) mukaan tekninen rosoisuus ja viimeistelemättömyys lisäävät kuvan autenttisuus-

vaikutelmaa, jota kuvan voimakas esteettinen dramatisointi puolestaan saattaa vähentää. Teatterin konventiossa kuvat ovat usein pelkistettyjä, ja lähikuvat toimivat yleiskuvia paremmin; tässä mielessä visuaaliset elementit muistuttavat enemmän television kuin elokuvan kuvailmaisua.

4.2 Dokumentaarinen kuva teatteriesityksen muotona

Muoto (kerrontatekniikka) vaikuttaa dokumentaarisuuden esittämisen keinoihin: kuva voi olla autenttinen tai vain muistuttaa todenmukaista. Dokumentaarinen kuva voidaan lajityyppinsä perusteella jakaa teatteriesityksessä kolmeen ryhmään: 1. faktoihin perustuvat kuvat, kuten autenttiset video- ja still-kuvat, arkistomateriaali, itse kuvattu materiaali jne., 2. fiktiiviset, mutta todellista muistuttavat kuvat, esimerkiksi tosi-TV:n kaltainen kuvaustilanne esityksessä (joka voidaan käsittää myös faktiona) ja 3. faktuaalisen ja fiktiivisen materiaalin hybridimuodot eli faktiot, esimerkiksi kuvakollaasit, joissa on yhdistetty toisiinsa kuulumattomia mutta todellisuuteen viittaavia kuvia.

Lehmann (2009) tähdentää, että teatterin todellisuus määrittyy kommunikaation kautta, eikä se rakentavasti muutu mediavälineitä lisäämällä. Hän jakaa mediamuotojen käytön teatterissa karkeasti kolmeen ryhmään: 1. medialle tyypillisiä välineitä voidaan käyttää silloin tällöin, mutta ne eivät määritä teosta, 2. median keinot voivat toimia innoituksen lähteenä teatteriestetiikalle tai tyyllille ilman merkittävää roolia esityksessä, ja 3. mediamuodot voivat toimia esityksen perustana. (Lehmann 2009, 379.)

4.3 Dokumentaarinen kuva teatteriesityksen sisältönä

Sisältötasolla kuvamateriaalin viittaussuhde todelliseen maailmaan voi olla tosi tai epä-tosi. Teatteriesityksessä kuvien viittaussuhde hämärtyy. Fiktiiviseksi mielletty teatteriesitys, joka sisältää faktuaalista aineistoa, ei lähtökohdiltaan pyri autenttisuuteen: se antaa mielikuvan, toden mahdollisuuden tai toden illuusion. Sekä autenttinen että todenmukaista muistuttava kuva luovat mielleyhtymän aitoudesta – esityksen konventiossa päätetään toden merkityksellisyys. Esityksen tulkintaan ja arvottamiseen vaikuttaa aina henkilökohtainen näkemys, eivätkä tekijän intentiot välttämättä kohtaa katsojan mielipidettä.

Kuvamateriaalin esittämistapa, kerronnallinen muoto ja sisällön suhde todellisuuteen vaikuttavat osaltaan koko esityksestä muodostuvaan totuusvaikutelmaan. Toisin sanoen kuvakerronta ja sen rakenteet ovat myös päätös teoksen sisällöstä. Esimerkiksi uutis- ja reportaasikuvia muistuttava materiaali luo mielikuvan autenttisuudesta: kuvan ottaja on ollut paikan päällä ja nähnyt tapahtumat. Myös autenttista kuvaa voidaan vääristää; kuvamanipulaatiolla on käytännössä rajattomat mahdollisuudet muuttaa totuutta. Kuvia voidaan työstää, irrottaa asiayhteydestään tai yhdistää kollaaseiksi. Kuvatoimittajia ohjaa ammattietiikka ja pyrkimys totuudenmukaisuuteen, mutta teatterissa kuvan muokkaaminen on näkökulmavalinnan lisäksi erityisesti taiteellisen ilmaisun keino.

Lehmann (2009) toteaa, että multimediaalisessa yhteiskunnassa kuvalla on merkittävä vaikutus. Hän kuitenkin epäilee elokuvaa, projektioita, äänimaisemia ja taidokkaita valoja yhdistävän hi-tec-teatterin mahdollisuuksia hämärtää todellisen ja kuvitteellisen maailman rajoja. Vaikka teatteri voi herättää mielenkiintoa mediavaikutteisilla tehokeinoillaan, sen uutuudenviehätys haihtuu nopeasti, eikä efektiivisyys enää tehoakaan. Lehmann näkeekin, että teatteriesitysten uudeksi vallitsevaksi piirteeksi nousee ajan-kohtaisuus, jolloin ”mahdollisuudet eivät ole mediaestetiikan matkimisessa ja simulaatiossa, vaan päinvastoin aitoudessa ja ajattelemisessa”. (Lehmann 2009, 368–373.)

5 Dokumentaarisuus ja sen heijastumat *Sykyvkarin pirussa*

5.1 Produktion taustoja

Sykyvkarin pirun käsikirjoittaja Teemu Kaskinen oli sisällyttänyt näytelmään kameran käyttöä. Ohjaaja Veijalainen päätti jo varhaisessa vaiheessa liittää kohtauksiin joko ennakkoon taltioitua tai live-kamerakuvaa. Suuri osa esityksen kuvankäytöstä olikin ohjauksellisia ratkaisuja – toiminnallisia lisäyksiä näytelmätekstiin. Esityksen yhteyteen ideoitiin katuhaastattelutaltiointi, jossa kyseltäisiin, mikä Sykyvkar on. Ajatus prologimaisesta videosta muotoutui kohti fiktion ja katuhaastattelun sekamuotoa. Kuvaukset olivat toukokuussa 2009, ja materiaalista leikattiin työversio elokuussa alkaneisiin harjoituksiin. Aloitusbideon lisäksi kesällä kuvattiin ja osittain leikattiin myös esityksen muu videomateriaali, joka koostui sekä lavastuksellisista että toimintaan liittyvistä taltioin-

neista. Erillinen ohjaajahaastattelu kuvattiin teatterin tiloissa vasta ensi-illan jälkeen ja leikattiin loppuvuoden esityksiä varten mm. Baltic Circle -festivaalin yhteyteen.

Taulukko 2. *Syktyvkarin piru* -esityksen dokumentaarinen ja sitä muistuttava kuvamateriaali on jaettu muodon (kerrontatekniikan) mukaan faktaan ja fiktion ja sisällön (tietoteorian) perusteella toteen ja epätoteen. Esimerkiksi ”työskentelytilanne laboratoriossa” on muodoltaan fakta mutta sisällöltään epätosi. Myös risteysalueelle sijoittuu kuvamateriaalia. Taulukko on sovellus Lassila-Merisaloon (2009, 33) nelikenttäjaosta.

SISÄLTÖ (tietoteoria)

	tos	epätosi
fakta	<ul style="list-style-type: none"> Putinin rintakuva Ryhmä X -sarjakuvan lainaukset <i>Mikä on Syktyvkar?</i> -teoksen katuhaastattelut ohjaajahaastattelu <i>Toden kuvajaisia</i> 	<ul style="list-style-type: none"> kaatopaikka ”Venäjällä”, ”saastunut” vesi työskentelytilanne laboratoriossa loppukohtaus, Fiman poistuminen <i>Mikä on Syktyvkar?</i> -teoksen näyttelijäosuudet Tosi-TV-parodioinnin näyttelijät ”kuvausryhmänä”
MUOTO (kerrontatekniikka)	Risteysalue: <ul style="list-style-type: none"> tos-TV-parodioinnin live-taltioinnit <ul style="list-style-type: none"> muut live-kamerataltioinnit <ul style="list-style-type: none"> <i>Mikä on Syktyvkar?</i> -teos Maija-Liisa Peuhun osuudet videolla 	
fiktio		<ul style="list-style-type: none"> auringonkukkakuvat

Itsenäinen dokumentaari tai dokumenttielokuva on alisteinen oman kokonaisuutensa lainalaisuuksille; teatterissa kuvallinen teos taipuu väistämättä esityksen dramaturgiaan ja konventioihin. Myös *Syktyvkarin pirun* koko kuvamateriaali oli riippuvainen esityksestä ja sen olosuhteista. Tila, projisointipinta, valaisu ja toiminta näyttämöllä vaikuttivat kuvamateriaalin lopulliseen pituuteen (keston), värimaailmaan ja sisältöön. Vastaavasti kuvamateriaali vaikutti lavastuspintaan, valaisuun ja näyttämötoimintaan. Esimerkiksi

alun perin hyvin vaalea projisointiseinä maalattiin tummemmaksi, jolloin projisoitu kuva sulautui paremmin esityksen maailmaan – vaalealla pinnalla se olisi saanut suuremman merkityksen kuin oli tarkoitus. Suhteessa näyttelijäntyöhön kuva oli lavastuksellinen elementti (esimerkiksi näyttelijän oli varottava menemästä projisoitavan kuvan eteen, jottei varjo kuvapinnassa rikkoisi illuusiota) mutta myös kanssanäyttelijä, osa tapahtumia tai symbolinen viite.

Esitys oli ”köyhää” teatteria vähäisillä elementeillä ja resursseilla, ja videon käyttö tarjosi ilmaisumahdollisuuden pienen budjetin produktiolle. Lukuun ottamatta sarjakuvateeroksia ja Putinin rintakuvaa kaikki kuvamateriaali oli tuotettu itse. Produktion luonteen mukaisesti kuvamateriaalin editointi jatkui koko harjoitusperiodin ajan elokuun alusta aina kenraaliesitykseen saakka. Harjoitusten alkaessa työformaatti oli DVD, esityksessä koko digitaalinen kuvamateriaali live-kameraosuuksineen ajettiin kolmesta kuvalähteestä videomikserin kautta videoprojektorille, josta kuva heijastettiin projisointipintana toimineeseen lavastukseen. Työtapa videomiksereineen ja ajolistoineen muistutti monikamerastudion live-työskentelyä.

5.2 *Mikä on Syktyvkar?*-videoteoksen analysointia

Esinäytöksen kaltaisesti toiminut *Mikä on Syktyvkar?*-videoteos yhdistää fiktiota ja katuhaastatteluja. Suurimman osan teoksesta muodostavat näytellyt kohtaukset, joissa etsitään muuttuvan kysymyksen kautta vastausta Syktyvkarista. Kohtauksiin on nivottu autenttisia haastattelupätkiä, joissa kysellään, mikä Syktyvkar on.¹⁹ Teatteriesityksessä esiintyjät saapuivat näyttämölle videoteoksen aikana samassa järjestyksessä kuin heidät esitellään videolla.

Muodoltaan (kerrontatekniikaltaan) *Mikä on Syktyvkar?* on faktio ja muistuttanee eniten pseudodokumenttia tai kokeellista videoteosta. Kuvauksissa jäljiteltiin dokumentaarista tyyliä: otokset taltioitiin dokumenttimaisesti käsivaralla, usein yhdellä otoksella, ja kuvajäljessä näkyy viimeistelemättömyys. Näyttelijät tutustuivat omaan kohtaukseensa vasta kuvauksissa ja improvisoivat tilanteet ohjaajan kanssa käsikirjoituksen pohjalta. Teokseen liittyvät katuhaastattelut kuvattiin fiktiivisen osuuden jälkeen omana kokonai-

¹⁹ Yksikään katuhaastatelluista ei tiennyt, että Syktyvkar on Komin tasavallan pääkaupunki. Tuntematon sana loi mielikuvan asiasta, esineestä tai fiktiivisestä nimestä.

suutenaan. Kuvaus tapahtui julkisella paikalla, ja yksityishenkilöt esiintyvät videolla ainoastaan taustalla tai ohikulkijoina.²⁰ Haastateltaville selvitettiin ennen kuvaamista, missä yhteydessä taltioitua materiaalia käytetään, eikä materiaalia käytetty ilman heidän suostumustaan.²¹

Mikä on Syktyvkar? -teoksen dokumentaarinen näkökulma edustaa taiteellista tyyliä. Tekijöiden tapa puhutella katsojaa on sekä esteettinen että avoin ja havainnoiva. Todellisuutta käsitellään tekijöiden pyrkimysten läpi suodatettuna, ja faktinen materiaali on pilkottu fiktiivisten osioiden sisään. Leikkaustapa, jossa fakta ja fiktio yhdistetään, noudattaa esityksessäkin nähtävissä olevaa tarinan ja autenttisuuden rinnastamista. Valmiissa teoksessa haluttiin säilyttää kuvamateriaalin käsittelemättömyyden vaikutelma.

Vaikka katuhaastattelut ovat aitoja ja viittaavat todelliseen maailmaan, ne nivoutuvat videoteoksessa fiktiivisiin tapahtumiin ja tukevat kuvitteellista tarinaa: reaali maailman haastateltavat vastaavat kysymyksiin fiktiivisten henkilöiden todellisuudessa. Toisaalta haastatteluosuudet rikkovat fiktiivisen kerronnan diegeettisyyttä ja toimivat todistusaineistona oikeista henkilöistä todellisessa maailmassa. Katsojaa ei pyritä tietoisesti harhauttamaan: ero fiktiivisen tarinankerronnan ja autenttisten haastattelujen välillä on selkeä. Tyyli luo pohjan yhteiselle sopimukselle toden ja fiktion sekoittamisesta myös *Syktyvkarin piru* -esityksen maailmassa.

5.3 *Syktyvkarin pirus* muu kuvamateriaali

Esityksessä käytettiin aloitusvideon lisäksi sekä valmiita videoiteja että live-kameran taltioimaa esityskuvaa. Esteettisen funktion lisäksi esityksen kuvamateriaali voidaan jakaa käyttötarkoituksensa mukaan lavastuksellisiin ja toiminnallisiin kuviin.

²⁰ Suomen perustuslain (1999, 2. luku 10 §) mukaan jokaisen yksityiselämä, kunnia ja kotirauha on turvattu. Myös julkisissa tiloissa yksityisyyttä loukkaava teknisellä laitteella kuuntelu, katselu, kuvaaminen ja tallentaminen on rangaistava teko (Rikoslaki 1889, muutos 2000, 24. luku 5§; 6§; 11 §).

²¹ Haastateltavalla on oikeus ennakolta tietää, missä yhteydessä hänen lausumaansa käytetään ja onko keskustelu tarkoitettu julkaistavaksi vai tausta-aineistoksi (Journalistin ohjeet 2011, kohta 17).

Ensisijaisesti lavastuksellisina elementteinä toimi kaksi videokoostetta: lavastettu työkentelytilanne todellisessa laboratorioympäristössä sekä videointi tuulessa huojuvista auringonkukista. Laboratoriokuva oli käsittelemätöntä, dokumentaarisen oloista kuvaa, joka antoi kemiankombinaattiin sijoittuvassa kohtauksessa vinkkejä tapahtumapaikasta ja toiminnasta. Epärealistisiksi editoitujen auringonkukkien funktio oli symbolinen ja kuvituskuvamainen: kukat kuvastivat kohtauksessa roolihahmon sisäistä maailmaa ja viittasivat paikkaan hänen menneisyydessään.

Paikkaa hahmottavana ja kantaaottavana materiaalina käytettiin sekä videota että rekvisiittaa. Videokoosteet kaatopaikalta ja vedenpinnasta oli kuvankäsittelyssä muutettu epärealistisiksi: kohtauksessa puhuttiin ympäristökatastrofista, ja kuvilla viitattiin symbolisesti todelliseen maailmaan. Venäjään vihjaavia kuvallisia elementtejä olivat mm. kaatopaikkakuvissa vilahtanut Venäjän lippu sekä lavastuksena toiminut kehystetty rintakuva Vladimir Putinista.

Toimintaan liittyviä taltiointeja oli kolmenlaisia. Ensimmäisen näistä muodostivat Maija-Liisa Peuhun osuudet. Hän näytteli päähenkilö Fiman (Tommi Liski) äitiä Luzaa, mutta esiintyi ainoastaan videolla. Peuhun kuva oli rajattu lähi- tai puolilähikuvaksi: lavasteinässä näkyi vain äidin valtava pää suhteessa aitoon näyttelijään lavalla. Peuhun osuudet voitiin edelleen jakaa kolmeen. Yksi tyyli oli liittää valmiiseen, kuvituskuvamaiseen videoon erikseen nauhoitettu äänite. (Esimerkiksi äiti lukee sadun pojalleen.) Toinen keino oli käyttää valmista taltiointia Peuhusta, joka ei puhu, mutta seuraa tapahtumia näyttämöllä ja reagoi niihin ilmeillään. (Esimerkiksi äiti tarkkailee tilannetta, jossa FSB:n miehet kuulustelevat Fimaa.) Kolmas tapa oli liittää Peuhun valmiiksi taltioidut repliikit keskusteluksi näyttämöllä olevan esiintyjän kanssa. (Esimerkiksi kohtauksessa, jossa äiti ja poika keskustelevalt lapsuudesta, oli taltioinnista leikkausvaiheessa poistettu Liskin puheosuudet, jotka hän esityksessä replikoi autenttisina videotaltiointin vasta-repliikkien puherytmiin.)

Peuhun osuuksissa tuotiin videon avulla poissaoleva esiintyjä näyttämölle. Lehmannin (2009) mukaan videokuvan ja aidon läsnäolo rinnastaminen samanarvoiseksi kuvastaa teatteri-ilmaisulle ominaista illuusiota. Kun autenttisen esiintyjän kanssanäyttelijänä toimii epärealistisen kokoinen kuvajainen videolla, esiintyjän virtuaalinen mukanaolo aikaansaa ”muodon optisen vääristymisen”. (Lehmann 2009, 385, 389.)

Toinen tapa hyödyntää taltioitua kuvaa osana toimintaa oli nivoa video sekä tapahtumiin näyttämöllä että teatterisalin ulkopuolella. Esimerkiksi loppukohtauksessa päähenkilö Fima kävelee ulos näyttämöltä ja poistuu teatterisalista. Samanaikaisesti, kun hän avaa teatteritilan oven, näyttämöllä näytetään epärealistiseksi käsiteltyä videotaltiointia, jossa sama ovi avataan lämpiön puolelta kuvattuna. Esiintyjät lavalla seuraavat ensin oikean roolihahmon poistumista ja kääntyvät sitten yleisön kanssa seuraamaan taltioitua loppukohtausta. Fima poistuu teatterisalista aina ulkotilaan saakka, ja kuva seuraa kulkua kaukaisuuteen. Tallenne loppuu venäjänkieliseen, elokuvamaiseen tekstiin ”loppu”, ja myös esitys päättyy. Tyyli saattaa hämmentää katsojan, sillä jää epäselväksi, onko näyttämölle projisoitu kuva autenttisesta esityksestä vai erillinen taltiointi. Lehmann (2009) toteaa, että tilalliset ja ajalliset koordinaatit voivat hämärtyä, kun video-otokset integroidaan näyttämöestetiikkaan. Läsna- ja poissaolon aikakerrostumista huolimatta dialogi käydään teatteriajan nykyhetkessä. (Lehmann 2009, 386–387.)

Kolmas toimintaan vaikuttanut kuvankäyttökeino olivat siteeraukset. Marvelin sarjakuvalehden tarinasta *Ryhmä X: Feeniksin kohtalo!* (1985) oli koottu videolle kuvasarja, joka toimi paitsi lavastuksellisenä kuvituskuvana myös suorana linkkinä tekstiviitteeseen: yleisölle näytettiin kuvia sarjakuvakertomuksesta, johon näytelmätekstissä viitattiin.²²

Valmiiden video-osuuksien lisäksi teoksessa käytettiin esityksen läpileikkaavana elementtinä live-taltiointia. Kotikäyttöön tarkoitettu videokamera liittyi olennaisesti roolihenkilö Marinaan (Minna Puolanto), joka taltioi kuvamateriaalia Syktyvkarin paikallistelevisiota varten. Kameran käyttö liittyi myös muuhun toimintaan näyttämöllä, esimerkiksi tositelevisiolähetystä parodioivaan kohtaukseen sisältyi live-kameraosuus. Esityksen kuvamateriaali oli kuitenkin olemassa vain teatterin ajassa, eikä sitä todellisuudessa tallennettu.

Lehmannin (2009, 384) mukaan on kyse itseensä viittaamisesta: videokuvan ja autenttisen esiintyjän samanaikaisen läsnäolon välittyminen kuvan avulla katsojalle ei vie

²² Julkistettua teosta on lupa hyvän tavan mukaisesti lainata tarkoituksen edellyttämässä laajuudessa. Tekstiin liittyviä kuvia voi sisällyttää mm. arvostelevaan esitykseen. Taideteoksen voi myös sisällyttää ohjelmaan, jos toisintamisella on toisarvoinen merkitys. (Tekijänoikeuslaki, 2. luku 22 §; 25 §.)

huomiota teatterin ulkopuolelle, vaan pysyttelee teatterin sisällä. Näkökulmasta riippuen live-kuvauksen dokumentaarisuus voidaan kuitenkin nähdä fiktiona tai esityksen konventiossa dokumentaarisenä taltiointina, ei-diegeettisenä viitteenä. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa kuvataan taidevideota paikallistelevisiolle, roolihenkilö videoi paitsi kanssanäyttelijöitä myös esityksen katsojia. Kuva projisoidaan näyttämölle, ja katsoja näkee itsensä esityksessä. Tarinatilan ulkopuolinen maailma sulautuu osaksi esitystä ja samalla osaksi autenttista teatteritilaa. Myös kohtauksen sisällä tapahtuvat tyylimuutokset ”perinteisestä” teatteriesityksestä mediakerronnan ja live-kuvauksen muuttuvaan hyödyntämiseen liikuttavat sisäistä ja ulkopuolista tarinatilaa.

5.4 *Toden kuvajaisia* -haastattelun dokumentaarisuus

Esityksen jälkeen yleisöllä oli mahdollisuus jäädä teatterin lämpioon vapaamuotoiseen tilaisuuteen katsomaan videoteos *Toden kuvajaisia*. Ohjaaja Anna Veijalaisen haastattelu selventää tekijäintentioita ja kuvallisten keinojen hyödyntämistä *Sykyvkarin piru* -esityksessä. Välineen tasolla esitystilanne muistuttaa perinteisempää dokumentin esitystapaa: video heijastettiin dv-formaatissa videoprojektorilla valkokankaalle, ja tilan ja välineiden puitteissa pyrittiin mahdollisimman optimaaliseen kuvan- ja äänentoistoon.

Muodoltaan *Toden kuvajaisia* on autenttinen haastattelu. Jo alussa katsojan kanssa tehdään sopimus dokumentaaria noudattavasta totuuskäsityksestä: teos alkaa toimittajan selittävällä alkuksiikillä, loppuosa teoksesta on haastateltavan ääntä. Haastattelu-materiaalin joukkoon on leikattu kuvituskuva *Sykyvkarin piru* -esityksestä. Haastattelussa korostuu tiedon merkitys; sisällöltään ja tavoitteiltaan teos pyrkii journalistiseen, totuudenmukaiseen ilmaisuun. Esityksen juuri nähneellä yleisöllä oli pohjatiedot aiheesta, mutta videoteoksen oli toimittava myös itsenäisenä kokonaisuutena.

Toden kuvajaisia on teatteriesitykseen liittyvästä kuvamateriaalista selkeimmin dokumentaarinen teos. Se sisältää draamalle ominaisen kaaren, käsittelee luovasti totuutta ja puntaroi aihetta omasta näkökulmastaan. Muoto noudattaa perinteistä haastattelua alun toimittajaspiikkeineen, kuvituskuvineen ja haastatteluosuuksineen. Kuvituskuvat eivät ole esitystä vastaavassa aikajärjestyksessä, mutta kuvaavat todellisia tapahtumia ja palvelevat kokonaisuutta. Niiden tarkoitus on paitsi välittää tunnelmaa myös toimia todisteena esityksestä. Ja kuitenkin matka toden ja tulkinnan välillä on häilyvä: haas-

tatteluteos on niin kysymys- ja vastausvalintojen kuin kuvaleikkauksen kokonaisuudesta muodostuva subjektiivinen totuus.

6 Todellisia kuvajaisia

Visuaaliset viestit täyttävät arkitotuuttamme. Mediasta omaksuttu kuvailmaisuus, dokumentaarisen aineiston käyttö ja median parodiointi ovat sulautuneet teatterin esityskäytänteisiin. Dokumentaarista materiaalia hyödynnetään sekä välineen, muodon että sisällön tasolla. Autenttinen tai sitä muistuttava aineisto vaikuttaa osaltaan sisältöön ja voi toimia todellisten tapahtumien kuvajaisena. Esimerkiksi arkistomateriaalia, valokuvia tai videota käytetään esityksessä lavastuselementtinä, symbolisena viitteenä, kansanäyttelijänä tai osana tapahtumia. Esityksen dokumentaarisuutta voidaan myös arvottaa attraktiivisuutensa perusteella, tai katsoja voi etsiä sisällöstä viittaussuhdetta todelliseen maailmaan.

Teatterintekijöiden suhtautumistavat dokumentaarisuuteen ja journalismiin vaihtelevat, mutta esityksiä yhdistää ajankohtaisten asioiden subjektiivinen analysointi. Esityksen muoto tai lajityyppi ei määritä teoksen suhdetta todellisuuteen. Dokumentaarisen ilmaisun totuusarvon tulkinta on riippuvainen näkökulmasta ja esityskonventiosta. Subjektiivisuus kuuluu teatteriin, ja teatterissa luodun totuuden kautta katsoja haastetaan näkemään autenttisen maailman todellisia ilmiöitä, tapahtumia tai epäkohtia. Motiivina dokumentaarisen materiaalin käytölle voi olla esimerkiksi ”objektiivinen” asioista tiedottaminen, mielipiteisiin vaikuttaminen tai esteettisyyden tavoittelu.

Vaikka teoksen tapa puhutella katsojaa onkin tekijäkohtainen valinta, teatteriesitys on ennen kaikkea sopimus tekijöiden ja yleisön välillä. Viesti, joka teatteriesityksessä muuttuu todeksi, ei sitä autenttisesti maailmassa välttämättä ole. Toisaalta teatteriesityksessä todelliset tapahtumat saattavat absurdiudessaan lähentyä fiktiota. Voi olla esteettisesti antoisaa seurata teatterin ja median lajityyppisiä ja ilmaisukeinoja yhdistävää esitystä, mutta usein syvempi oivaltaminen vaatii teatterin tuntemuksen lisäksi myös median luonteen ymmärrystä. Nykyteatteriesityksen tekemiseen kuitenkin liittyy luottamus katsojan medialukutaitoon, ja yksilön tulkinnoille jätetään tilaa. Suhde totuuteen on subjektiivinen valinta. Katsojakokemuksena fiktiivinen teos voi avata jopa au-

tenttisemmän ja ymmärrettävämmän tulkinnan totuudesta kuin sen objektiivinen esittäminen mahdollistaisi.

Teatteriesitys on aina sidoksissa ajalliseen jatkumoonsa ja rakentuu kokonaisuudeksi vasta katsojan tulkinnan kautta. *Sykyvkarin piru* oli fiktiivinen teatteriesitys, mutta siinä käytetyn kuvamateriaalin suhde ja viittaavuus todelliseen maailmaan vaihteli sekä esityksen sisällä että tulkinnan mukaan. Osa kuvailmaisusta oli dokumentaarista, toisinaan kuvat olivat fiktiota, faktiota tai pseudodokumentaaria. Haastatteluosuudet vahvistivat autenttisuuden vaikutelmaa. Erityisesti live-kuvan käyttö hämärsi fiktion ja dokumentaarisen ilmaisun rajaa.

Dokumentaarinen arvo, todellisuuden luova esittäminen ja katsojan kanssa tehtävä sopimus ovat nähtävissä sekä dokumentaareissa että teatterissa. Dokumentaarisuuden hyödyntäminen teatteriesityksessä sisältää toden mahdollisuuden, muttei tee itse teatterista dokumenttia. Dokumentaarinen materiaali on vain yksi nykyteatterin mahdollinen käyttöelementti maailman kuvaamisessa. Dokumentaarisen aineiston lähdeanalyytinen tarkastelu on mahdollista myös teatterissa, mutta vapaus käsitellä dokumentaarista aineistoa mediaa sallitummin voi jopa syventää käsitellyn aiheen totuudenmukaisuutta. Kun esimerkiksi uutisjournalismissa pyritään mahdollisimman objektiiviseen ilmaisuun, teatterin toimittajuus on subjektiivista. Totuutta halutaan muovata, ja muotoja luetaan esityskonvention mukaan. Taiteen kautta vaikutetaan tunteisiin; teatteriesitys voi avata väylän vaikkapa keskusteluun yhteiskunnallisista epäkohdista.

Tästä muotoutuu myös ongelma: väitetään dokumentin keinoin todisteetta. Katsoja ei välttämättä kykene erottamaan totuutta fiktiosta, ja dokumentaarisen kuvan keinoin voidaan vakuuttaa ja manipuloida. Kysymys teoksen totuusarvosta lienee suurin ero teatteriesityksen ja mediaan tuotetun dokumentaarisen sisällön eettisistä määritteistä. Eettinen ja moraalinen vastuu sekä tekijänoikeudelliset velvoitteet koskevat myös taiteen tekijöitä, mutta autenttisuuden vaatimus ei teatterissa ole yhtä määräävä kuin faktoihin perustuvassa dokumentissa tai dokumentaarissa. Vaikka esityksen sisältö ja väittämät perustuisivat journalistisen työn tuloksiin ja dokumentaariin lähteisiin, teatteriesityksessä on sallitumpaa käyttää materiaalia, jonka lähteitä tai totuudellisuutta ei ole tarkistettu yhtä huolellisesti kuin esimerkiksi objektiivisuuteen pyrkivässä uutisessa. Teatterissa dokumentaarinen arvo ja suhde totuuteen omaa mediaa suuremman liik-

kumavapauden; esityksellä on väljempi lupa väittää, olla subjektiivinen, kertoa asioita olematta varma.

Toimittajuus on perinteisesti liitetty mediaan, mutta se on myös olennainen osa nykyteatteriproduktioiden työtapoja. Väline ei määritä journalismin sisältöä, mutta vaikuttaa tyyliin ja sisällön rakenteeseen. Esimerkiksi uutisjournalismin hektisyyteen ja ajankoh-taisuuteen verrattuna dokumentaarisen materiaalin käsittely teatteriproduktioissa on hidasta, yleisempää ja henkilökohtaisempaa. Teatterintekijöiden motiivit käyttää doku-mentaarista materiaalia muistuttavatkin tutkivan journalismin periaatteita ja päämääriä. Teatterin konventiossa on kuitenkin kuvaavampaa puhua tietojen taustoittamisesta ja toimittajuudesta kuin journalismista, vaikka työ käytännössä on samankaltaista.

Toimittajien tavoin myös teatterintekijät valikoivat tärkeäksi katsomansa havainnot tarkasteltavaksi. Turhautuminen median ja teatteriesitysten pinnallisuuteen ja saman-kaltaisuuteen on yksi syy dokumentaarisuuden suosion kasvuun teatterissa. Kun media jatkuvasti tekee näkymättömiä valintoja jättämällä tietyt aiheet ja ongelmat käsittele-mättä, ovat nämä syrjään sysätyt teemat niitä konkreettisia tarttumapintoja, joita teat-terintekijät haluavat käsitellä. Uutta etsiessä on aina olemassa riski, että oletus osoit-tautuu virheelliseksi, mutta subjektiivisista perusteista kumpuava toiminta on par-haimmillaan haasteellista, rohkeaa ja rajoja rikkovaa. Ennakkoluuloton suhtautuminen tekemiseen mahdollistaa tuoreita näkökulmia "totuuteen".

Lähteet

Aaltonen, Jouko 2001. Dokumenttielokuva – totta ja tarua. Teoksessa Kurki, Eeva (toim.) 2001. Dokumenttielokuva. Todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 28–33. [pdf-dokumentti].
<<https://www.taik.fi/images/stories/Tutkimusinstituutti/WorkingPapers/20.pdf>> (luettu 29.4.2011).

von Bagh, Peter (toim.) 1973. Maailmojen sota -kuunnelman esittely. [äänite]. Yleisradio. 29.10.1973. <<http://www.yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=4&ag=28&t=765&a=6197>> (kuunneltu 23.2.2011).

Borat (Borat. Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan). 2006. [elokuva]. Käsikirjoitus Sacha Baron Cohen. Ohjaus Larry Charles. Yhdysvallat: 20th Century Fox. 85 min.

Cohn, Dorrit 2009. Fiktio mieli. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Degerlund, Toni 2010. Fiktiota vai faktaa. Dokumenttielokuvan rajat ja eri genrejen sekoittaminen keskenään. Opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu, viestinnän koulutusohjelma. [pdf-dokumentti].
<<https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/10769/Fiktiota.pdf?sequence=1>> (luettu 2.3.2011).

Eduskunta 2011. [teatteriesitys ja käsiohjelma]. Ohjaus Susanna Kuparinen. Helsinki: Ryhmäteatteri. Ensi-ilta 4.3.2011.

Hautakangas, Mikko. 2004. Juuri oikeanlaista kemialla. Romantiikka ja parisuhdeihanteet vertaismelodraamoissa Unelmien poikamies ja Escort. Mediakulttuurin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. [pdf-dokumentti].
<<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu00321.pdf>> (luettu 25.7.2011).

Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Hoikkala, Hannamari 2006. Close-Up: Kohtaamisia dokumentaarisessa todellisuudessa. WiderScreen.fi. 2/2006. [verkkolehti].
<[http://www.widerscreen.fi/2006/2/kohtaamisia_dokumentaarisessa_todellisuudessa.htm#\(4\)](http://www.widerscreen.fi/2006/2/kohtaamisia_dokumentaarisessa_todellisuudessa.htm#(4))> (luettu 28.2.2011).

Holmberg, Kalle & Långbacka, Ralf 1977. Teatterikirja. Helsinki: Love Kustannus Oy.

Huhtamo, Erkki 2000. Fantasmagoria. Elävän kuvan arkeologiaa. Helsinki: BTJ Kirjasto-palvelu Oy ja Suomen elokuva-arkisto.

Idoli Afganistanista (Afghan Star) 2008. [dokumenttielokuva]. Ohjaus Havana Marking. Iso-Britannia: Roast Beef Productions & Kaboora Productions (Afganistan). 59 min.

Journalistin ohjeet 2011. Helsinki: Suomen Journalistiliitto. [pdf-dokumentti].
<<http://www.journalistiliitto.fi/@Bin/3734721/Journalistin+ohjeet+2011.pdf>> (luettu 15.7.2011)

Junttila, Janne 2010. Dokumentaarinen teatteri 2000-luvulla. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, teatterin ja draaman tutkimus. [pdf-dokumentti].
<<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu04603.pdf> > (luettu 29.4.2011).

Junttila, Janne 2011. Nauhuri & pöytäkirja. Voima. 3/2011. [verkkolehti]
<<http://fifi.voima.fi/voima-arkisto/2011/3>> (luettu 7.8.2011).

Kaikki vaikuttaa 2011. [esitys ja käsiohjelma]. Ohjaus Arja Tiili ja Teemu Mäki. Käsikirjoitus Arja Tiili ja Teemu Mäki. Videot Teemu Mäki. Helsinki: mm. Kulttuuriareena Gloria. Ensi-ilta 20.8.2011.

Kangaspunta, Seppo 2001. Kuva-analyysi. [kurssin verkko-opetusmateriaali].
<http://oppimateriaalit.internetix.fi/fi/avoimet/0viestinta/tiedotusoppi/p2_media-analyysi/3_kuva-analyysi/01etusivu> (luettu 21.7.2011).

Keränen, Markus & Lätti, Riikka & Elkelä, Kari & Nikali, Heikki 2011. Media-alan mahdollisuuksien kentät. Neljä suuntaa tulevaisuuteen. Helsinki: Itella Oyj. [pdf-dokumentti]. <http://www.itella.fi/tiedotteet/attachments/2011/Media-alan_mahdollisuuksien_kentat.pdf> (luettu 26.7.2011).

Kohtamäki, Kimmo 2001. Elokuvallisuus ja dokumenttielokuva. Teoksessa Kurki, Eeva (toim.)2001. Dokumenttielokuva. Todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 5–11. [pdf-dokumentti].
<<https://www.taik.fi/images/stories/Tutkimusinstituutti/WorkingPapers/20.pdf>> (luettu 29.4.2011).

Kun Borat tuli kaupunkiin. (Carmen meets Borat) 2009. [dokumenttielokuva]. Käsikirjoitus ja ohjaus Mercedes Stalenhoef. Hollanti: Pieter van Huystee Film & TV. 56 min.

Kuparinen, Susanna 2011. Nimet esiin – teatteria dokumenteista. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) 2011. Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like Kustannus Oy, 193–203.

Kuutti, Heikki 2002. Tutkittu juttu. Johdatus tutkivaan journalismiin. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Laki televisio- ja radiotoiminnasta 1998.
<<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1998/19980744>> (luettu 20.7.2011).

Lassila-Merisalo, Maria 2009. Faktan ja fiktion rajamailla. Kaunokirjallisen journalismin poetiikka suomalaisissa aikakauslehdissä. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Lehmann, Hans-Thies 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Like Kustannus Oy.

Miettinen, Jukka O. 2008. Tila, kuva, aatteet. Teatterikorkeakoulun luentosarjan oheismateriaali verkossa. < <http://www.xip.fi/taidehistoria/>>. (luettu 20.7.2011).

Mononen, Mari-Kaisu 2007. Totuuden tuntomerkit. Tosi-TV:tä ja ”totuus”elokuva. Opinnäytetyö. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia, viestinnän koulutusohjelma. [pdf-

dokumentti]. <<http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/6787/stadia-1178878295-2.pdf?sequence=1>> (luettu 25.7.2011).

Natsien metsästys 1-8 (Nazi Hunters) 2010. [dokumenttisarja]. Britannia/Kanada: Cineflix Productions, tuottaja Tara Elwood.

Numminen, Katariina 2011. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) 2011. Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like Kustannus Oy, 22–39.

Posti Sjöman, Sanna 2010. New Yorkin tosiTV-koulu. TAKU 4/2010, 20–21.

Pönni, Antti 2010. Dokumenttielokuvan historiaa. [kurssin verkkomateriaali, pdf-dokumentti]. <https://wiki.metropolia.fi/download/attachments/8560575/DOKUMENTTI_01.pptx?version=1&modificationDate=1291027180000> (luettu 28.2.2011).

Rautkorpi, Tiina 2011. Tv-tuotannot kaipaavat lisää vuorovaikutusta. Helsingin Sanomat. 31.7.2011, A2.

Rikos ja rangaistus uutena sovituksena Ouluun. Oululehti.fi. 5.10.2011. [verkkolehti]. <http://www.oulu.fi/etusivu/rikos_ja_rangaistus_uutena_sovituksena_ouluun_5489927.html> (luettu 17.10.2011)

Rikoslaki 1889. <<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1889/18890039001?search%5Btype%5D=pika&search%5Bpika%5D=Rikoslaki%2024%20luku%208%20C%27>> (luettu 21.7.2011).

Rosenqvist, Juha 2005. Muuttuva journalismi. WiderScreen.fi. 2/2005. [verkkolehti]. <<http://www.widerscreen.fi/2005/2/index.htm>> (luettu 28.2.2011).

Ruuskanen, Annukka (toim.) 2011. Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like Kustannus Oy, 7–8.

Ryhmä-X: Feeniksin kohtalo! (The Fate of the Phoenix! 1980). 8/1985. Marvel. [sarjakuvaletti].

Römpötti, Harri 2009. Kiitti vaan, Borat! HS.fi/ NYT. 27.2.2009. [verkkolehti]. <<http://www.hs.fi/nyt/artikkeli/Kiitti+vaan+Borat/1135243848851>> (luettu 25.2.2011).

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna 2006. KvaliMOTV. Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. [verkkojulkaisu]. <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_6_4.html> (luettu 27.7.2011).

Salo, Merja 2000. Imageware. Kuvajournalismi mediafuusiossa. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Seppälä, Mikko-Olavi 2009. Suomen Teatterihistoria 1965–1978. Opetusmateriaali. Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta, taiteiden tutkimus, teatteritiede. [pdf-dokumentti].

<<http://www.helsinki.fi/teatteritiede/tietoa/Historiakurssin%20ppt/trihissa1965-78.ppt>> (luettu 24.7.2011).

Seppälä, Mikko-Olavi 2010a. Suomen Teatterihistoria2. Opetusmateriaali. Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta, taiteiden tutkimus, teatteritiede. [pdf-dokumentti]. <<http://www.helsinki.fi/teatteritiede/tietoa/Historiakurssin%20ppt/Trihissa2.ppt>> (luettu 24.7.2011).

Seppälä, Mikko-Olavi 2010b. Suomen Teatterihistoria 1918–1945. Opetusmateriaali. Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta, taiteiden tutkimus, teatteritiede. [pdf-dokumentti]. <<http://www.helsinki.fi/teatteritiede/tietoa/Historiakurssin%20ppt/trihissa18-45.ppt>> (luettu 24.7.2011).

Suomen perustuslaki 1999.

<<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1999/19990731?search%5Btype%5D=pika&search%5Bpika%5D=perustuslaki>> (luettu 21.7.2011).

Syktyvkarin piru 2009. [teatteriesitys ja käsiohjelma]. Ohjaus Anna Veijalainen. Käsikirjoitus Teemu Kaskinen. Valo- ja videosuunnittelu Helena Roivainen. Helsinki: KokoTeatteri. Ensi-ilta 16.9.2009.

Tekijänoikeuslaki 1961.

<<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404?search%5Btype%5D=pika&search%5Bpika%5D=tekij%C3%A4noikeuslaki>> (luettu 17.10.2011).

Tiainen, Antti 2011. Pasilalaiset valvovat meitä. Suositut animaatiohahmot kertovat Helsingin Sanomien lukijoille näkemyksiään nyky-Suomesta. Helsingin Sanomat. 29.1.2011, D12.

Tiedotusvälineiden luotettavuus -tutkimus 2008. Oman sanomalehden uutisten luotettavuus 2008. Helsinki: Sanomalehtien Liitto & TNS Gallup Oy. [graafinen esitys]. <<http://www.sanomalehdet.fi/index.phtml?s=135>> (luettu 26.7.2011).

Valtuusto-sarjan III osa. Uusi etulinja 2010. [teatteriesitys ja käsiohjelma]. Ohjaus Susanna Kuparinen. Käsikirjoitus Susanna Kuparinen, Ruusu Haarla, Ari Lahdenmäki & työryhmä. Taustatutkimus Olga Palo. Videot Konsta Väänänen. Helsinki: Ylioppilasteatteri. Ensi-ilta 5.9.2010. Lisäesitysten ensi-ilta 17.5.2011.

Wikipedia, Aristofanes. < <http://fi.wikipedia.org/wiki/Aristofanes> > (luettu 11.7.2011).

Väliverronen, Esa 2009. Journalismi kriisissä? Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.) 2009. Journalismi murroksessa. Helsinki: Gaudeamus, 13–31.

Sähköpostikysely 2011

Miko Jaakkola. Teatterinjohtaja, ohjaaja, Kajaanin Kaupunginteatteri. 25.10.2011.

Arja Pettersson. Teatterinjohtaja, ohjaaja, Tanssiteatteri Hurjaruuth. 17.10.2011.

Arja Tiili. Ohjaaja, koreografi. 13.11.2011.

Anna Veijalainen. Teatterinjohtaja, ohjaaja, KokoTeatteri. 5.10.2011.

Kysymyksiä dokumentaarisuudesta neljälle teatteriohjaajalle

Sähköpostikyselynä toteutettuun puolistrukturoituun kyselyyn vastasivat syksyllä 2011 ohjaajat Miko Jaakkola, Arja Pettersson, Arja Tiili ja Anna Veijalainen.

Kysymykset:

1. Miten kuvaisit esityksen tyyliä suhteessa dokumentaarisuuteen? Mihin genreen asettaisit teoksesi (esim. fakta, fiktio, näiden yhdistelmä)?
2. Millaista dokumentaarista aineistoa käytät esityksessäsi? (Esim. asiakirjat, haastattelut, kuvamateriaali – millainen?)
3. Millainen on oma näkökulmasi esitykseen (sisällön ja tavoitteiden osalta) ja tapasi puhutella katsojaa?
4. Mikä on motiivisi käyttää dokumentaarista materiaalia esityksessä?