

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	2
2	MITÄ ON DOKUMENTTIELOKUVA?	4
2.1	Todellisuutta vai taidetta?	4
2.2	Dokumenttielokuvan moodit Bill Nicholisin mukaan	5
2.3	Käytännönläheinen näkemys dokumenttielokuvasta	8
3	TV-DOKUMENTTI JOURNALISMIN LAJINA	9
4	TV-DOKUMENTTI JA DOKUMENTTIELOKUVA: EROJA JA YHTÄLÄISYYKSIÄ.....	11
5	ELOKUVALLISET KEINOT TV-DOKUMENTISSA <i>REILUA KAUPPAA?</i>	14
5.1	Valinta.....	15
5.2	Järjestys.....	16
5.3	Painotus	19
5.4	Dokumentin "ääni"	20
6	KÄSIKIRJOITTAMINEN JA SATTUMAN LUOVA VOIMA.....	21
7	YHTEENVETO.....	24
	LÄHTEET.....	27

1 JOHDANTO

Miten tv-dokumentti ja dokumenttielokuva eroavat toisistaan? Mitä yhteistä on tv-dokumentilla ja journalismilla? Onko tv-dokumentaristi toimittaja vai elokuvantekijä?

Helposti voisi ajatella, että toimittaja välittää tietoa ja elokuvantekijä emootioita. Dokumenttielokuvassa ja tv-dokumentissa nämä kietoutuvat yhteen. Usein pelkkä järkeen ja tietoon vetoaminen jättää katsojan kylmäksi ja välinpitämättömäksi. Myös tiedon välittämisessä halutaan koskettaa vastaanottajan tunteita, niin tv-dokumentissakin.

Jotta päästään käsiksi tv-dokumenttiin, on aloitettava dokumenttielokuvasta. Esittelen ensin erilaisia dokumenttielokuvan määritelmiä, joissa tasapainoillaan todellisuuden ja luovuuden välillä. Seuraavaksi käyn läpi dokumenttielokuvan historiaa ja Bill Nicholisin kehittämiä dokumenttielokuvan moodeja.

Tv-dokumentin voi nähdä yhtenä dokumenttielokuvan alalajina, mutta sitä voi lähestyä myös journalismin näkökulmasta. Luvussa 3 osoitan tv-dokumentin ja journalismin yhtäläisyyksiä. Tv-dokumentti voi omaksua piirteitä journalismista ja sen tekijä voi nähdä itsensä toimittajana. Teen jaottelun tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan yhtäläisyyksistä ja eroavaisuuksista, vaikka rajaviivat näiden kahden luokan välissä ovatkin häilyvät.

Määritelmäni dokumenttielokuvasta, journalismista ja tv-dokumentista perustuvat osittain aihetta käsittelevään kirjallisuuteen, osittain omaan työkokemukseeni. Olen työskennellyt tv-dokumentteja tuottavassa tuotantoyhtiössä sekä Suomen

Tietotoimistossa, jossa sain kosketuksen jokapäiväiseen uutistyyöhön. Tämä ei ole siis ainoastaan teoreettista käsitteiden määrittelemistä, vaan kirjoitukseeni sekoittuu omakohtaisia kokemuksia journalismista ja tv-dokumenttien tekemisestä.

Lopputyöni teososuus on tv-dokumentti *Reilua kauppaa?*, jossa etsin vastausta kysymykseen, kuinka reilua Reilu kauppa on. Sijoitan teokseni tv-dokumenttien kategoriaan ja näen itseni pitkälti toimittajan roolissa. Kuitenkin tv-dokumentti käyttää samoja elokuvallisia keinoja kuin dokumenttielokuva ja näin tv-dokumentaristi lähestyy elokuvantekijää.

Käsitteiden määrittelyn jälkeen siirryn analysoimaan tv-dokumenttiani *Reilua kauppaa?* Päälähteenä analyysissä käytän Carl R. Plantingan kirjaa *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Plantinga jakaa dokumentin elokuvalliset keinot selkeisiin osiin ja tarjoaa käyttökelpoiset työkalut niin dokumenttielokuvien kuin tv-dokumenttienkin analysointiin.

Kysymystä käsikirjoittamisen roolista on vaikea ohittaa käsiteltäessä dokumenttielokuvaa, joten omistan tämän aiheen pohdinnalle yhden luvun. Jouko Aaltonen tarjoaa kiinnostavia näkökulmia käsikirjoittamiseen teoksessaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa*, jossa hän haastattelee useita suomalaisia dokumentaristeja. Käsikirjoittamista käsittelevässä luvussa lähestyn aihetta käytännön kautta tekijöiden näkökulmasta. Myös näitä ajatuksia tv-dokumentaristi voi soveltaa omaan työhönsä.

Dokumentintekijän on tasapainoteltava sen välillä, kuinka paljon hän tekee ja pitää kiinni ennakkosuunnittelusta ja kuinka avoimena hän katsoo tapahtumia ja on valmis antamaan dokumentin lähteä sattuman viitoittamalle tielle. Sattuma voi olla myös virhe, jopa puhdas tekninen virhe. Kuudennessa luvussa paljastan pahimmat erheeti tv-dokumentin tekoprosessissa – ja millaisia ovia ne minulle avasivat.

Lopuksi teen yhteenvedon edellisten lukujen pohjalta tv-dokumentaristin roolista: onko hän toimittaja vai elokuvantekijä. Vastaan myös kysymykseen, miksi dokumentaristin on tärkeää pohtia omaa identiteettiään.

2 MITÄ ON DOKUMENTTIELOKUVA?

Dokumenttielokuvaa ovat määritelleet niin teoreetikot kuin tekijätkin, jotkut heistä ovat olleet molempia. Puhtaasti akateemisilla tutkijoilla on teoreettisempi lähestymistapa kuin dokumentintekijöillä, joiden ajattelua ohjaa konkreettinen tekeminen, ei vain muiden teosten analysointi. Esittelen ensin akateemista keskustelua dokumenttielokuvasta ja sitten siirryn dokumenttiohjaaja John Websterin ajatusten kautta käytännön pohdintaan.

Dokumenttielokuvan määritelmä on muuttunut ajan kuluessa samalla kun itse dokumenttielokuva on käynyt läpi monia muodonmuutoksia. Tulevat, kategorioita rikkovat dokumenttielokuvat panevat jälleen teoreetikkojen ajatukset koetukselle ja uusia määritelmiä on laadittava. Vaikka määritelmän tekeminen on vaikeaa, on sitä moni yrittänyt. Määritelmä on kehikko, jonka avulla pyritään saamaan ote tutkittavasta asiasta.

2.1 Todellisuutta vai taidetta?

Elokuvatutkija Carl R. Plantinga esittelee eri tutkijoiden määritelmiä dokumenttielokuvalla. Dokumenttielokuvan varhaisimpia teoreettisia pohdiskelijoita oli John Grierson. Hänen sanotaan ensimmäisenä käyttäneen sanaa dokumentti elokuva-arvostelussaan vuonna 1926. Hän määritteli dokumentin ”todellisuuden luovaksi käsittelyksi”. Intialainen elokuvaohjaaja ja elokuvakriitikko Satyajit Ray kritisoi näkemystä väittämällä, että kaikki taide on todellisuuden luovaa käsittelyä. Arvostetun dokumenttielokuvatutkija Bill Nicholnsin mukaan dokumentti on representaatio, tapaus tai argumentti historiallisesta maailmasta. (Plantinga 1997)

Plantingan mielestä nämä perinteiset määritelmät epäonnistuvat. Hän koostaa oman näkemyksensä eri ajattelijoiden teorioista. Hänen näkemyksensä mukaan dokumenttielokuva, kuten taide, on avoin käsite. Dokumenttielokuvia yhdistää eräänlainen perheyhtäläisyys. Niillä kaikilla on jotain yhteistä jonkin toisen kanssa, mutta kaikilla se ei ole sama elementti. Tätä filosofi Ludwig Wittgenstein kutsui peliteoriaksi, mikä helpottaa asian hahmottamista. Peli on asia, jota on vaikea määritellä. Kaikkia maailman pelejä ei yhdistä mikään yksittäinen sama asia, mutta

niillä on kuitenkin ikään kuin sukulaisuussuhde toisiinsa. Dokumenttielokuvaan voidaan yrittää soveltaa myös niin sanottua Lakoffin prototyyppiteoriaa. Sen mukaan useilla kategorioilla on epäselvät rajat ja nämä rajat ovat alati liikkeessä. Uusi radikaali dokumenttielokuva voi muuttaa kategorian rajoja ja näin koko määritelmää. Keskiössä on kuitenkin prototyyppi dokumenttielokuvasta. Keskiökin on liikkeessä ja muuttuu uusien elokuvien ja katsojien odotusten myötä. (Plantinga 1997, 7–15.)

Näissä kaikissa määritelmässä on jotain osuvaa. Griersonin ”dokumentti on todellisuuden luovaa käsittelyä” -määritelmä toimii yhä, vaikka toki moni muukin asia on todellisuuden luovaa käsittelyä. Dokumentti on sitä omalla erityisellä tavallaan. Nicholsin mukainen ”väite maailmasta” varmasti löytyy dokumenttielokuvista joko suorasti, piilotetusti tai vihjauksena. Dokumenttielokuvassa yhdistyvät todellisuus, jossa elämme ja luovuus, tekijän dramatisoima näkemys siitä. Eri määrittelyt ovat painottaneet toisinaan todellisuuspuolta, toisinaan luovuusaspektia dokumentissa. Väijäämättä molemmat ovat aina mukana. Lisäksi mukaan tulee vielä katsoja ja hänen tulkintansa näkemästään. Todellisuus, luovuus, tieto ja tunne kietoutuvat dokumentissa erottamattomasti yhteen.

2.2 Dokumenttielokuvan moodit Bill Nicholsin mukaan

Useat dokumenttielokuvan tutkijat viittaavat amerikkalaisen elokuvatutkija Bill Nicholsin luokitteluun dokumentin moodeista. Nichols jakaa dokumenttielokuvat viiteen eri moodiin: ekspositorinen (selittävä), observatorinen (havainnoiva), interaktiivinen, reflektiivinen ja performatiivinen (Nichols 1994, 95). Suomalaisista dokumenttitutkijoista muun muassa Jouko Aaltonen ja Henry Bacon käsittelevät Nicholsin moodeja ja niihin kietoutuvaa dokumenttielokuvan historiaa seikkaperäisesti teoksissaan. Myöhemmin Nichols vastasi saamaansa kritiikkiin lisäämällä moodeihinsa vielä kuudennen eli poeettisen moodin. Tässä yhteydessä sen käsitteleminen ei kuitenkaan ole tarpeen, sillä siihen voi lukea kaikki ”taidedokumentit”, jotka eivät istu Nicholsin muihin moodeihin. Näin Nichols loi itselleen aukottoman mallin, jonka läpi yksikään dokumenttielokuvista ei pääse livahtamaan.

Henry Bacon, Helsingin yliopiston elokuva- ja tv-tutkimuksen professori, esittelee Nicholsin moodit selkeästi kirjoituksessaan *Dokumenttielokuvan ontologia ja*

epistemologisia lähtökohtia. Baconin esityksessä moodit ja dokumenttielokuvan historiallinen kehitys kietoutuvat yhteen. (Bacon 2001, 34–43.)

Elokuvakriitikko, dokumenttielokuvien tekijä/tuottaja John Griersonia pidetään ekspositorisen eli selittävän dokumentin isänä. Griersonin ajatukset dokumenttielokuvan olemuksesta vaikuttivat pitkään käsitykseen alasta – ja vaikuttavat yhä. Hän uskoi, että dokumentin tuli olla dramaattinen saadakseen katsojissa aikaan ajatuksia ja tunteita. Ensiarvoisen tärkeää Griersonille oli, että dokumentilla on sosiaalinen tarkoitus. Sen tuli opettaa yleisöä, auttaa katsojia paremmin ymmärtämään paikkaansa yhteiskunnassa ja instituutioita, joiden ympäröiminä he elivät. Griersonille dokumentin sosiaalinen tehtävä oli painavampi kuin esteettisyys. Monet dokumentaristit näkevät tänäkin päivänä tehtävänsä sosiaalisen analyysin tekemisessä. (Bacon 2001, 40.)

1950–1960-luvuilla selittävän moodin kritiikki synnytti havainnoivan ja interaktiivisen moodin. Tekniikan kehitys toi tekijöiden ulottuville nyt kevyemmät kamerat ja äänityslaitteet. Nuoret tekijät eivät enää halunneet tehdä ”opettavia” dokumentteja, joissa tekijä esiintyy Jumalan kaltaisena, usein myös voice-overina. Dokumentin esittämä maailma jätettiin katsojan arvioitavaksi. Maailmaa tarkkailtiin kameran lävitse ja uskottiin, että dokumentti voi paljastaa sosiaalisesta maailmasta jotain, minkä katsoja itse oivaltaa.

Amerikassa pintaan nousi havainnoiva moodi, jonka puhtain tyyli on direct cinema. Tässä tekijä pyrki hävittämään olemassaolonsa katsojilta, kun selittävässä moodissa opastava ääni oli tuonut selkeästi esiin, mitä kaikesta nähdystä tuli ajatella. Nyt kamera ikään kuin havainnoi ympäristöään, ja katsoja tuli saada vakuutetuksi ainoastaan näkemänsä autenttisuudesta. Käsikirjoitusta ei tehty, mutta editointivaiheessa tarina kasattiin klassisen tarinankerronnan mukaisesti. Aiheiksi valittiin tapahtumia, joita oli helppo seurata nyt kentällä kevyiden kuvausvälineiden kanssa. (Bacon 2001, 37.) Tapahtumat usein sisältävät jo itsessään draaman kaaren; on tarkoitus, johon pyritään, sitä tavoitellaan ja lopulta se joko saavutetaan tai ei. Joka tapauksessa tällöin on helppo rakentaa käsikirjoittamattomallekin dokumentille alku, keskikohta ja loppu.

Ranskassa samaan aikaan syntyi *cinéma vérité*, interaktiivisen moodin muoto. Tässä tekijä tekee itsensä selkeästi näkyväksi. Hän ei esiinny selittävän moodin ”jumala-

opettajana” eikä direct cineman näkymättömänä tarkkailijana, vaan esiintyy usein kameran edessä itse vaikuttaen tapahtumiin. Hän esimerkiksi haastattelee ihmisiä ja ottaa osaa tapahtumiin. Kameraa ei yritetä tehdä näkymättömäksi, vaan katsoja on koko ajan tietoinen sen läsnäolosta kuten dokumentissa esiintyvät ihmisetkin. Heidän ei tarvitse esittää kuin kameraa ei olisikaan vaan kameraan saa myös katsoa. Muissa elokuvan lajeissa kameraan katsominen voi tuhota illuusion, mutta tässä se vain vahvistaa tyylilajia. (Bacon 2001, 36–38.)

Havainnoiva ja interaktiivinen moodi molemmat kohtasivat dokumenteissa esiintyvät ihmiset avoimemmin kuin selittävä moodi, joka käytti haastatteluja oman väitteensä vahvistamiseen. Myös suhde katsojaan oli merkittävästi muuttunut. Katsoja ei ollut dokumentaristeille enää ”opetettava lapsi”, ainakaan yhtä näkyvästi kuin ennen. Katsojaa pidettiin tasavertaisempana, ajattelevana olentona. Dokumenttielokuva ei ollut enää yhtä suorasti propagandistinen kuin ennen.

1980-luvulta eteenpäin dokumentin historiassa alkoi esiintyä refleksiivinen moodi. Siihen liittyy tiedostettu ajatus siitä, että kaikki tieto on aina epätäydellistä, subjektiivista ja sosiaalisesti konstruoitua. Dokumentintekijät asettavat nyt näkyville entistä selkeämmin dokumentin tekemisen varsinaisen aiheen rinnalle. Erilaista materiaalia yhdistetään kokonaisuudeksi: haastatteluja, kommentoituja kuvia ja lavastettuja tilanteita. Katsoja on jatkuvasti tietoinen dokumentin tekemisestä samalla kun se esittää väitteitään. Lavastukset ovat selkeästi lavastuksia. Ironia ja itseironia ovat usein tyylikeinoina. Vieraannuttamisella katsoja tehdään tietoiseksi tiedon luonteesta. Hänet haastetaan pohtimaan, kuinka tapa, jolla asiat esitetään, vaikuttaa katsojassa syntyneeseen vaikutukseen. (Bacon 2001, 40.)

Performatiivinen moodi, joka sijoitetaan dokumenttielokuvan historiassa 1980- ja 1990-luvuille, menee vielä refleksiivistä pidemmälle vieraannuttamisessa. Nyt dokumentin retoriikka ja tyyli nousevat pääosaan: ne ovat merkityksen tuottajia, eivät enää vain merkitysten kantajia. Performatiivinen moodi hylkää täysin pyrkimyksen objektiivisuuteen, järkipärisyyteen ja selkeyteen. Dokumentin päämäärä on nyt subjektiivisuus, kokemuksellinen tieto ja poeettisuus. Dokumentti on kollaasi, joka perustuu elämykseen ja assosiaatioon. Performatiivinen moodi ei väitä mitään, vaan se esittelee erilaisia näkökulmia. Samalla on selkeä tietoisuus siitä, että dokumentti luo todellisuutta, ei vain yritä vangita sitä. Totuutta ei liitetä enää vain faktoihin, vaan

yritetään tavoittaa myös maaginen, poeettinen ja irrationaalinen. (Bacon 2001, 41–42.)

Jouko Aaltonen pitää performatiivista moodia Nicholsin mallin akilleenkantapäänä. Se on hänen mukaansa laaja ja epämääräinen, eräänlainen kokoelma aikaisempien moodien ”hyvistä” ominaisuuksista. Aaltosen mielestä tämä osoittaa tutkijan kohtaaman vaikeuden hahmottaa omaa aikaansa. (Aaltonen 2006, 88–89.)

Dokumentin moodit ovat seuranneet toisiaan vastareaktiona edelliseen. Uusi moodi on tarjonnut aina tuoreen näkökulman todellisuuteen ja tietoon. Baconin sanoin: konventioiden sumentama ikkuna on pyyhitty kirkaaksi kerta toisensa jälkeen uudella moodilla. Mikään moodi ei ole kuollut ja kuopattu. Ne kaikki elävät yhä rinnakkain ja jopa sekaisin yhden dokumentin sisällä. Parhaimmillaan moodit ovat Baconin mielestä dialogissa keskenään. (Bacon 2001, 37.)

2.3 Käytännönläheinen näkemys dokumenttielokuvasta

Helppotajuisemman ja käytännönläheisemmän tavan luokitella erilaisia dokumentteja tarjoaa John Webster, tunnettu dokumentaristi itsekkin. Hänen mielestään dokumenttielokuvassa on viisi selvästi erottuvaa tyyliuuntaa. Ensimmäinen on sama kuin Nicholsin mallissa eli griersonilainen dramatisoitu todellisuus, jossa kertoja selittää sisältöä. Toiseen tyyliuuntaan Webster luokittelee sekä cinéma véritén ja direct cineman. (Webster 1998, 152–153.)

Kolmas dokumenttielokuvan tyyliuunta on Websterin mukaan puhuva pää. Hän ottaa voimakkaasti kantaa siihen, mitä pitää hyvänä ja mitä huonona dokumenttielokuvana: ”1970-luvulla dokumenttielokuvaan syntyi erittäin epäelokuvallinen ja nyttemmin surullisen yleinen piirre: haastattelu eli puhuva pää” (Webster 1998, 153).

Websterin neljäs tyyli on puhuvien päiden ja griersonilaisen tai cinéma véritén yhdistelmä. Puhuvia päitä sirotellaan muun materiaalin joukkoon. Tämä edustaa nykyisin eniten käytettyä mallia. Haastattelun funktion Webster määrittelee näissä dokumenteissa rakenteelliseksi tai älylliseksi. Rakenteellisella hän tarkoittaa sitä, että haastateltava selittää tapahtumien kulkua ja älyllisellä sitä, että joukko haastateltavia

esittää näkökantansa aiheeseen. Usein näkökannat ovat tarkoituksellisen ristiriitaisia, jotta kolikon molemmat puolet saadaan esiteltyä. (Webster 1998, 154.)

Viides ja Websterin oma suosikki on subjektiivinen dokumentti, jossa tekijä suhteuttaa aiheensa omaan maailmaansa ja omiin kokemuksiinsa. Hän näkee subjektiivisen dokumentin edistyksellisimpänä kehitysasteena, jossa ”tekijät alkavat ymmärtää dokumentin vahvuudet ja rajoitukset”. (Webster 1998, 154–155.)

Kuten kaikista dokumenttielokuvan määrittelyistä näkee, ei ole yhtä oikeaa tapaa tehdä tai edes määritellä dokumenttielokuvia. Jos tv-dokumentaristi nähdään dokumenttielokuvantekijänä, hänellä on suuri taiteellinen vapaus niin sisällön kuin muodonkin osalta. Mutta tv-dokumentaristin roolia voidaan lähestyä toisestakin näkökulmista.

3 TV-DOKUMENTTI JOURNALISMIN LAJINA

Dokumenttielokuva syntyi, kun elokuva syntyi. Television myötä dokumenttielokuva siirtyi valkokankailta myös televisioon. Tv-dokumentti voidaan nähdä yhtenä dokumenttielokuvan lajina. Lähestyn seuraavassa tv-dokumenttia journalismin näkökulmasta. Mitä tv-dokumentti on, jos se haluaa olla journalismia?

Joukkotiedotusvälineet ovat osa länsimaista demokratiaa ja niiden tehtävä on antaa mahdollisimman objektiivista tietoa yhteiskunnan tapahtumista kansalaisille, jotta he saisivat välineitä ja vaihtoehtoja oman mielipiteensä muodostamiseen (Huovila 2005, 8).

Jos tv-dokumentaristin roolia tarkastellaan toimittajan roolin kautta, häntä sitovat tietyt journalismin säännöt. Toimittaja ei voi esittää yhtä näkökulmaa totuutena, vaan hänen velvollisuutensa vastaanottajaa kohtaan on tuoda esille useita näkökulmia ja jättää lopullinen mielipiteen muodostus vastaanottajan tehtäväksi (Huovila 2005, 44). Toimittajan subjektiiviset mielipiteet vaikuttavat monesti aiheenvalintaan, mutta silloinkin toimittajan tulee jättää omat mielipiteensä varsinaisen jutun ulkopuolelle ja pyrkiä tuomaan esiin myös omien mielipiteittensä vastaisia mielipiteitä (Huovila 2005, 162).

Jos tv-dokumenttia ajatellaan yhtenä uutisen esittämisen muotona, sen tulee täyttää kolme kriteeriä: sen on oltava ajankohtainen, yleisesti kiinnostava tai katsojan elämään vaikuttava ja sen on oltava totta (Huovila 2005, 47).

Toimittaja käyttää valtaansa valitsemalla jutun aiheen. Näin hän tulee määritelleeksi, mikä on hänen mielestään yhteiskunnallisesti tärkeää ja mistä vastaanottajien tulisi kiinnostua. Huovila painottaa, "jos uutinen olisi määriteltävä yhdellä ainoalla sanalla, tämä sana olisi 'muutos'" (Huovila 2005, 71). Toimittajan työn hän näkee nimenomaan muutoksen ja poikkeuksen etsimisena yhteiskunnastamme. Toimittajan onkin siis herkeämättä tarkasteltava ympäristöään ja yhteiskuntaa juttuideoiden löytämiseksi. Muutosten etsimisessä on Huovilan mukaan huomattava myös sen vastakohta eli muuttumattomuus: mitkä asiat ovat pysyneet samoina vaikka vaatisivat muutosta. (Huovila 2005, 71.)

Toiset journalismin asiantuntijat korostavat toimittajan roolia konfliktien esiintuojana (mm. Rentola 2005). Journalistin velvollisuus on tuoda esiin yhteiskunnassa taistelevat voimat ja niiden väliset ristiriidat. Konflikti on myös herkullinen lähtökohta tarinan kertomiselle. Yhä useammin (pää)toimittajat painottavat, että journalismi on tarinan kertomista. Tällöin ei tarkoiteta, että journalismin tieto- ja totuus pohjasta joustettaisiin, vaan painotetaan sitä, miten asia esitetään. Tarinan kertomisen tapoja ovat esimerkiksi laajan, yleisen asian esittäminen yhden ihmisen ja hänen kohtalonsa kautta. Henkilöityneessä jutussa koskettavuus ja tunteisiin vetoaminen korostuvat abstraktimman tason juttuun verrattuna. Tavallinen ihminen voidaan nostaa jutun päähenkilöksi, puhuttiinpa hallituksen eläkepäätöksestä tai ilmastonmuutoksesta. Yksilön kautta yleisen asian esittäminen on tyypillistä myös dokumenttielokuvalla ja elokuvalla, taiteelle yleisemminkin.

Tv-dokumenttia voisi verrata erityisesti taustajuttuun. Ei-päiväkohtaiset taustajutut käsittelevät usein jonkin pitkään esillä olleen asian taustoja syvällisemmin ja analyttisemmin kuin uutisjuttu. Nämä jutut ovat löyhästi sidottu ajankohtaisuuteen ja voivat käsitellä myös tavallisen ihmisen jokapäiväistä elämää. Myös taustajutut pyrkivät objektiivisuuteen, mutta ne usein syventävät asian käsittelyä asiantuntijoiden mielipiteillä. (Huovila 2005, 133.)

Taustajutun draaman rakenne on erilainen kuin uutisjutun. Uutisessa kiinnostavin asia kerrotaan ensin ja vähempiarvoiset asiat sitten. Jutun kiinnostavuus laskee, mitä pidemmälle jutussa edetään. Taustajutussa tarinan monipuolinen rakenne nousee tärkeämmäksi. Draamassa on alku, keskikohta ja loppu. Tarkoituksena on saada vastaanottajan kiinnostus jatkumaan loppuun asti. Ensimmäisessä esitetään uutistapahtuman perustilanne, toiseksi esitellään ristiriita ja lopuksi juttu huipentuu tapahtuman senhetkiseen ratkaisuun. Uutisjutussa palkitsevin osuus on heti alussa, kun taas draamallisesti rakennetussa jutussa vastaanottaja palkitaan vasta lopussa. (Huovila 2005, 142–143.)

Luokittelen oman teokseni *Reilua kauppaa?* tv-dokumentiksi ja näen itseni pitkälti toimittajana sen tekemisessä. Tarkastelen Reilun kaupan toimintaa paikan päällä Etelä-Afrikassa, mitä yhteisö on tehnyt Reilusta kaupasta saaduilla lisätuloilla ja kuinka ihmiset suhtautuvat projektiin. Toisessa osiossa annan puheenvuoron kahdelle asiantuntijalle: kansantaloustieteen professori Pertti Haaparannalle ja Reilun kaupan edistämisyhdistyksen toiminnanjohtaja Tuulia Syväselle. Heidän näkökulmansa Reiluun kauppaan ovat täysin vastakohtaiset, joten toisesta osiosta oli helppo rakentaa jännitteisesti etenevä väittely. Viimeisessä osiossa palataan Etelä-Afrikkaan ja näytän sen, millaisia vaikeuksia ja kritiikkiä projektiin osallistuneet ovat kohdanneet.

Tv-dokumenttini rakenne on pikemmin draamallinen kuin uutisjutun rakenne. Alussa esittelen mitä Reilu kauppa on, keskikohdassa käydään väittely kahden erilaisen näkemyksen välillä ja lopussa palataan afrikkalaisen yhteisön tämänhetkiseen tilaan.

4 TV-DOKUMENTTI JA DOKUMENTTIELOKUVA: EROJA JA YHTÄLÄISYYKSIÄ

Kun tarkastelee dokumenttielokuvaa ja tv-dokumenttia rinnakkain, nousee esiin joukko tekijöitä, joiden kautta näiden kahden lajin yhtäläisyyksiä ja eroja voi tarkastella.

Ensimmäinen erottava seikka on esityskanava. Nimensä mukaisesti tv-dokumentti on tarkoitettu ensisijaisesti televisiossa esitettäväksi. Dokumenttielokuva sen sijaan voidaan suunnitella ensisijaisesti joko elokuvateatterin valkokankaalle tai televisiolevitykseen. Monessa tapauksessa se esitetään molemmissa. Tästä esityspaikan erilaisuudesta voi tehdä joitain päätelmiä teosten luonteesta.

Elokuvakankaalla esitettävä teos lähestyy luonteeltaan taideteosta, joka ei ole yhtä kiinteästi sidoksissa aikaan ja paikkaan kuin tv-dokumentti, joka lähestyy luonteeltaan journalismia.

Onko dokumentaristi toimittaja vai taiteilija? Se, kuinka dokumentintekijä näkee itsensä, vaikuttaa lopputulokseen. Toimittajan tehtävä on pyrkiä mahdollisimman objektiiviseen asioiden esittämiseen, kun taas taiteilijalla on taiteilijan vapaus ja mahdollisuus tarkastella asioita puhtaasti subjektiivisesti.

Toimittaja on sitoutunut ammattinsa puolesta journalististen sääntöjen noudattamiseen. Journalistin ohjeissa toimittajien yhteiseksi arvoiksi määritellään inhimillisten perusarvojen kuten ihmisoikeuksien, demokratian ja rauhan kunnioittaminen. Ohjeissa mainitaan myös luonto ja painotetaan toimittajan vastuuta ottaa huomioon käsittelemiensä asioiden ympäristövaikutukset. Lisäksi toimittajien on edistettävä yhteiskunnallista keskustelua, tiedonkulkua ja vastuullista journalismia. (Huovila 2005, 162–163.)

Toimittajan työtä säännellään laissa huomattavasti tiukemmin kuin taiteilijan. Toimittaja ei esimerkiksi saa kertoa tavallisesta ihmisestä arkaluontoisia asioita kuten taiteilija. Taiteilija voi pukea hyvinkin henkilökohtaisia tapahtumia taiteen kaapuun, joskus edes peittelemättä todellisuuspohjaa. Toimittajat istuvat käräjillä kunnianloukkaussyytteistä huomattavasti useammin kuin taiteilijat.

Myös katsojan odotukset vaikuttavat: tv-dokumentin katsoja odottaa saavansa journalistisin keinoin toteutettua ohjelmaa, kun taas dokumenttielokuvan katsoja voi valmistautua saamaan myös taiteellisen elämyksen. Ennako-oletus luo tv-dokumentille enemmän faktapohjaisen oletuksen, mutta antaa anteeksi myös ”tylsemmän” toteutustavan. Dokumenttielokuvalta odotetaan eri tavalla tunteisiin vetoavaa kokemusta, draamallista kaarta ja ehkä jopa esteettisiä ulottuvuuksia.

Kärjistetyksi voisi sanoa, että tv-dokumentti käsittelee ajankohtaisia asioita ja dokumenttielokuva ikuisempia kysymyksiä. Tv-dokumentti käsittelee usein samoja aiheita kuin uutiset, mutta se käsittelee niitä syvällisemmin tai pidemmältä aikaväliltä tarkasteltuna. Dokumenttielokuvan aihepiiriä ei taas rajoita mikään muu kuin tekijän mielikuviutus.

Toki dokumenttielokuvakin voi tarttua ajankohtaisiin asioihin. Tästä kiinnostava esimerkki on Annika Grofin *Liikkumavara* (2009), jossa tekijä seuraa lakiesityksen valmistelua eduskunnassa. Tässä dokumenttielokuvassa ajankohtainen yksittäinen lakiesitys ja sen valmistelu nousevat edustamaan yleisemmin päättäjien työskentelyä ja länsimaista demokratiaa. Dokumenttielokuva elää varmasti pidempään kuin lakiesityksen ajankohtaisuus.

Toimittajan keskeisin tiedonhankintatapa on haastattelu. Haastattelun avulla on mahdollista saada ajanmukaista tietoa suoraan asiantuntijalta. (Huovila 2005, 79–80.) Haastattelun ohjaaja on toimittaja. Hän esittää kysymykset ja vie keskustelua haluamaansa suuntaan. Kysymysten valmistelu onkin jo jutun käsikirjoittamista. Tv-dokumentin tiedonkeruu perustuu usein haastatteluihin ja puhuvat päät ovatkin tv-dokumentin vakiokuvastoa. Dokumenttiohjaaja John Webster väittää, että tekijät haastattelevat enimmäkseen ihmisiä, joiden kanssa ovat samaa mieltä ja joiden mielipiteet tukevat jutun keskeisiä argumentteja (Webster 1998, 154). Esimerkiksi dokumentaristi Michael Moorea on syytetty liiallisesta manipuloinnista, asioiden kärjistämisestä ja jopa vääristelystä oman viestinsä ilmaisemisessa. Mutta tässä tullaan kysymykseen tekijän roolista: näkeekö hän itsensä tiedon etsijänä vai julistajana? Etsijä ei anna valmiita vastauksia, mutta julistajalla on vain yksi totuus.

Dokumenttielokuvantekijä etsii kertomistapansa usein muualta kuin puhuvista päistä. Haastattelut eivät läheskään aina ole dokumenttielokuvan ohjaajalle tärkeitä. Tavallisimpia kerrontatapoja ovat päähenkilön voice-over tai asioiden seuraaminen direct cineman tyyliin. Direct cinemassa ohjaaja seuraa tapahtumien kulkua sivusta. Hän ei ohjaa tapahtumia, vaan tarkkailee ja tallentaa. Tällöin aihe vie ohjaajaa, eivät hänen omat kysymyksensä tai ennakko-oletuksensa. Aihe ikään kuin itse käsikirjoittaa itsensä näkyväksi. Tekijä on aiheensa edessä vietävänä, hän on avoimempi muuttamaan suuntaa ja suunnitelmaa kuin haastattelija, jolla on tiukka kysymyspatteristo raamittamassa juttuaan.

Usein dokumenttielokuvassa tekijästä tulee yksi päähenkilöistä. Hän esiintyy kameran edessä ja etsii vastausta kysymykseensä. Vastauksen etsiminen on tehty näkyväksi, itse prosessi on elokuva. Tällaisia dokumenttielokuvia tekee muun muassa Nick Broomfield. Toisaalta myös tv-dokumentissa toimittaja voi olla mukana näkyvänä

”rakkikoirana”, joka tivaa vastauksia vastuussa olevilta henkilöiltä.

Tv-dokumentti lähestyy tyyliltään uutisinserttiä. Sen leikkausrytmi on nopeaa verrattuna ”elokuvallisempaan” ilmaisuun, otos on keskimäärin 4–5 sekuntia pitkä. Jouko Aaltosen mukaan pitkän kuvan käyttö puuttuu lähes kokonaan tv-dokumenteista, jotka hän katsoo kuuluvan selittävän moodin mukaisesti elokuvaan. Pitkän kuvan käytön hän liittyy taide-elokuvan perinteeseen. Kuvan kesto vaikuttaa suoraan sen tulkintaan, Aaltonen kirjoittaa. Mitä pitempi otos, sitä enemmän vastaanottajan omille assosiaatioille jää tilaa ja katsoja alkaa muodostaa kuvaan uusia merkityksiä. (Aaltonen 2006, 141.)

Jouko Aaltonen on haastatellut useita dokumentin tekijöitä kirjaansa *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Monen tekijän kohdalla nousee esiin se, että dokumentin aihe ja sen henkilöt luovat myös dokumentin tyylin. Tyyli voi muodostua vasta tekoprosessin aikana. ”Vaistonvaraisuus ja intuitio tuntuvat olevan tärkeitä asioita kuvausvaiheessa”, Aaltonen kirjoittaa. (Aaltonen 2006, 142–143.)

Dokumenttielokuva pyrkii joskus murtamaan perinteisiä kerrontatapoja ja etsimään uusia keinoja. Tv-dokumentti on konservatiivisempi ja se luottaa tuttuihin ja turvallisiin keinoihin. Radikaalin uudistajan rooliin sopii paremmin dokumenttielokuvalle.

Molemmat dokumentin muodot ovat joka tapauksessa audiovisuaalisia esityksiä. Ääntä ja kuvaa käytetään ilmaisun keinoina ja silloin niin tv-dokumentin kuin dokumenttielokuvan analysointiin voidaan käyttää samoja työkaluja.

5 ELOKUVALLISET KEINOT TV-DOKUMENTISSA *REILUA KAUPPAA?*

Elokuvatutkija Carl R. Plantinga pohtii dokumenttielokuvan diskurssia eli hän etsii vastausta kysymykseen *miten dokumentti on*. Plantinga pyrkii tekemään näkyväksi sen, miten dokumenttielokuva esittää ja käsittelee todellista maailmaa. Hän esittelee neljä tähän vaikuttavaa tekijää: valinta, järjestys, painotus ja dokumentin ”ääni”. (Plantinga 1997, 84–86.)

Tässä Plantinga tarjoaa hedelmälliset työkalut dokumenttielokuvien analysointiin. Tutkimalla teosta Plantingan neljän muuttujan avulla pääsee selville niistä elokuvallisista keinoista, joita dokumentissa on käytetty kertomaan se, mitä on haluttu sanoa. Käyn läpi oman teokseni *Reilua kauppaa?* Plantingan tarjoamien käsitteiden avulla ja tutkin, kuinka hyvin niiden avulla pääsee avaamaan sitä, mitä tv-dokumenttini on ja miten se ilmaisee sanomansa.

5.1 Valinta

Se, mitä dokumentintekijä valitsee aiheekseen ja mitä siitä esittää, vaikuttaa elokuvan viestiin. Tekijän valintoja arvioidaan usein objektiivisuuden, tasapuolisuuden, reiluuden ja asenteellisuuden kautta. (Plantinga 1997, 86–88.)

Miksi halusin tehdä tv-dokumentin Reilusta kaupasta? Aihe on ollut useita vuosia ajankohtainen ja Reilun kaupan tuotteet tuntuvat olevan vuosi vuodelta enemmän näkyvillä ja saatavilla. Olin kuitenkin törmännyt tiedotusvälineissä myös kriittisiin puheenvuoroihin. Halusin lähteä selvittämään, mitä Reilu kauppa todellisuudessa on ja mitä sen tuottamalla rahoilla tehdään. Kysymys nousi henkilökohtaisesta pohdinnasta; kannattaako minun ostaa Reilun kaupan tuotteita?

Ensimmäinen edellytys oli päästä kuvaamaan Etelä-Afrikkaan. Tätä dokumenttia ei olisi syntynyt, ellen olisi saanut haastateltaviksi niitä ruohonjuuritason ihmisiä, joiden elämään Reilu kauppa vaikuttaa. Lähtökohtaisesti suhtauduin Reiluun kauppaan myönteisesti, mutta dokumentin tekoprosessin aikana pyrin olemaan objektiivinen ja näkemään myös asian huonot puolet. Kun matkustin Etelä-Afrikkaan, siellä toimiva Reilun kaupan yhteisö otti minut avosylin vastaan. He ylistivät projektin onnistumista, mutta muutamassa haastattelussa tuli ilmi myös ongelmia, joihin he olivat törmänneet.

Dokumenttini keskeisin sisältö tuli kuvausmatkalta Etelä-Afrikasta. Haastattelut olivat tärkein keinoni saada tietoa. Minulla oli etukäteen selkeä kuva siitä, ketä halusin haastatella ja mitkä ovat avainkysymykseni. Haastattelin Reilun kaupan projektin vetäjää, viinitilan omistajaa ja viinitilan työntekijöitä, joiden elämään Reilu kauppa oli vaikuttanut. Tärkeimmät kysymykseni olivat, kuinka Reilu kauppa oli vaikuttanut yhteisöön ja millaisiin ongelmiin he olivat törmänneet.

Halusin tarkastella aihetta ristivalotuksen kautta. Etelä-Afrikasta saamani haastattelut edustivat eri tasoilla toimivia ihmisiä, jotka ovat mukana tavalla tai toisella Reilussa kaupassa. Suomesta halusin löytää ristiriitaiset näkemykset Reilun kaupan toimivuuteen. Reilun kaupan edistämisyhdistyksen toiminnanjohtaja Tuulia Syvänen oli luonnollinen valinta edustamaan myönteistä näkökulmaa. Pienellä vaivalla löytyi täysin vastakkainen näkemys: kauppakorkeakoulun professori Pertti Haaparanta.

Pertti Haaparanta antoi tarvittavaa kontrastia muille mielipiteille ja näin hän tulee antaneeksi katsojalle mahdollisuuden samastua kriittiseen näkökulmaan. Vaikka Haaparannan näkemyksiin ei yhtyisikään, ristivalotus aiheeseen herättää ajatuksen, etteivät hyvää tarkoittavat projektit aina saa aikaan pelkästään positiivisia tuloksia. Valinnoillani pyrin ennen kaikkea tarjoamaan vastaanottajalle erilaisia näkökulmia Reiluun kauppaan, en kertomaan omaa näkemystäni asiasta.

Erkki Toivanen toimi haastatteluvuonna 2007 Reilun kaupan lähettiläänä. Hän edusti haastateltavien joukossa laajempaa humanistista näkökulmaa, hän oli dokumentin ”vanha viisas mies”.

5.2 Järjestys

Plantingan mukaan tärkein suhde dokumentin diskurssin ja projisoidun maailman välillä on ajallinen. Tieto, kuvattu materiaali, esitetään sellaisessa järjestyksessä, että se tukee dokumenttielokuvan tehtävää ja tarkoitusta. (Plantinga 1997, 88–89.)

Tv-dokumentin *Reilua kauppaa?* sisältämä informaatio esitetään teemojen mukaan rakennetussa järjestyksessä. Kuvatut haastattelut olen pilkkonut pieniksi palasiksi ja esittänyt kokonaisuutta palvelevassa järjestyksessä. Katsojalla on taipumus rakentaa näkemistään sirpaleista kokonaisuuksia, yhdistää asioita ja etsiä syy-seuraus-suhteita.

Elokuvan ensimmäisenä esitetyt ja viimeisenä näytetyt asiat nousevat tärkeään asemaan. Molemmat vaikuttavat katsojan ymmärrykseen ja tulkintaan koko elokuvasta. Plantinga viittaa *primacy effect* -termiin (ensimmäinen vaikutelma). Tämä tarkoittaa prologia, joka vihjaa katsojalle, kuinka tulevaa tulisi tulkita ja ymmärtää. Katsojan

valitsema mentaalinen skeema tai kehys, jonka kautta hän tulkitsee näkemäänsä, syntyy nopeasti ja elää sitkeästi. Myöhemmin tätä kehystä on vaikea muuttaa toiseksi. (Plantinga 1997, 90.)

Dokumentti *Reilua kauppaa?* alkaa kuvalla viinipellosta Etelä-Afrikassa. Seuraava kuva on viinimessuilta Helsingistä. Split screenissä kuvia molemmista paikoista esitetään rinnakkain ja dokumentin nimi tulee näkyviin.

Ensimmäinen repliikki on Pertti Haaparannan:

Reilun kaupan systeemi on siitä perverssi systeemi, että se sitoo ihmiset, asettaa tulonsiirron ehdoksi sen, että ne viljelee Reilun kaupan banaania tai kahvia, kun on paljon muitakin köyhiä.

Seuraavana Tuulia Syvänen kommentoi:

Tää on vähän niin kuin se, että joku tekee katastrofiapua, mikä on hirveän tärkeää kun on joku maanjäristys, ja heitä ruvetaan syyttämään siitä, että miksette tee pitkäjänteistä yhteistyötä elinkeinojen parantamiseksi.

Näillä kuvilla ja kommenteilla halusin tuoda esiin ristiriitaisuudet. Etelä-Afrikan viinipellot ovat kaukana Helsingin viinimessujen vierailijoiden elämästä, mutta nämä paikat ovat sidoksissa toisiinsa ja se mitä tapahtuu toisaalla vaikuttaa elämään toisaalla. Jo alussa näytän katsojalle, että split screeniä käytetään tyylikeinona, jotta se ei tule yllätyksenä myöhemmin dokumentissa.

Haaparannan käyttämä sanapari ”perverssi systeemi” on niin voimakas, että katsojalle ei varmasti jää epäselväksi professorin näkemys asiasta. Syväsen puolustava kommentti heti perään osoittaa näiden kahden pystyvän mielenkiintoiseen väittelyyn hyvin perustein. Näillä valinnoilla halusin valmistaa katsojaa tulevaan näkökulmien ristiriitaisuuteen ja herättää hänen mielenkiintonsa seurata dokumentti loppuun saakka.

Prologin jälkeen esittelen, mitä Reilu kauppa tarkoittaa ja mitä tarkoittaa Reilun kaupan lisä. Nämä faktat kertoo toiminnanjohtaja Syvänen, sitten siirrymme Etelä-Afrikkaan kuulemaan, kuinka Reilun kaupan projektit ovat siellä toimineet. Keskellä dokumenttia palataan Haaparannan ja Syväsen väittelyyn. Tämän jälkeen palataan Afrikkaan, jota väittelyn jälkeen katsoo ehkä hieman eri tavalla. Väittely ja elämä Afrikassa -jaksot vaikuttavat toistensa tulkintaan.

Tärkeä kuva on väittelyosuuden jälkeinen kuva, jossa afrikkalainen tyttö nostaa toisen kameran eteen ja tämä irvistää ilman etuhampaita. Kuva on yllättävä ja se naurattaa. Sen tarkoituksena on olla reaktio Syväsen kommenttiin: "Mä voin sanoa ihan mitä vaan ja Pertti Haaparanta voi sanoa mitä vaan, mutta tärkeintä on se mitä kehitysmaiden köyhät ihmiset sanoo."

Loppu on myös tärkeä kokonaistulkinnan kannalta. Katsojalla on taipumus peilata uutta tietoa jo saamaansa tietoon. Elokuvan edetessä hän jatkuvasti sijoittaa uuden näkemänsä informaation siihen, mitä on jo aiemmin nähnyt. Epilogi auttaa katsomaan koko tarinaa taaksepäin täyttäen aukkoja, tehden yhteenvedon ja ehdottaen lopullista tulkintakehystä. (Plantinga 1997, 90.)

Dokumenttielokuvan edessä kerronnassa syntyvät aukot pitävät katsojan mentaalisesti aktiivisena. Ihmisellä on taipumus täyttää aukkoja omalla tulkinnallaan. Mielenkiinto pysyy yllä, kun asioita ei pureskella valmiiksi, vaan aktiiviselle tulkinnalle jätetään tilaa. (Plantinga 1997, 91.)

Tässä on yksi dokumentin tekemisen haasteellisista kohdista. Omaan materiaaliinsa on tutustunut niin perinpohjin, että sen osaa ulkoa. Editointivaiheessa teoksen palasia liikuttelee ja tutkiskelee parhaimmillaan kuva kuvalta. Tässä vaiheessa on vaikea kuvitella olevansa katsoja, joka näkee teoksen ensimmäistä kertaa ja todennäköisesti myös ainoan kerran. Kuinka paljon katsoja tarvitsee suvantovaiheita, joiden aikana hän voi sulatella kuulemaansa kuitenkin pitkästyttä? Tämä kysymys liittyy luonnollisesti myös dokumentin tyyliin. Jo ensimmäisistä kuvista lähtien katsoja saa vihjeitä millaisesta dokumentista on kyse ja millainen on sen rytmi. Tärkeiden asioiden jälkeen kannattaa hidastaa ja antaa vastaanottajan ajatuksille ja assosiaatioille tilaa. Hengähdystauon jälkeen on hyvä aloittaa ikään kuin uusi luku.

Dokumentin *Reilua kauppaa?* suvantovaiheina voi nähdä Erkki Toivasen kommentit. Ne esitetään yhdistettyinä maisemakuviin split screeneissä. Hän myös saa sanoa dokumentin viimeisen kommentin ikään kuin yhteenvedona: "...ja siksi kansalaismielipiteen mobilisoiminen on mielestäni hyvin tärkeitä. Ja kaksisataa vuotta sitten saatiin paljon aikaan. Miksei nyt?"

Hengähdystaukoja on muutama: lapset leikkimässä ja Cynthia laulamassa kirkossa. Näissä kohdissa tarjoan katsojalle mahdollisuuden hetkeksi pysähtyä katsomaan tavallisen eteläafrikkalaisen elämän kulkua: lapset ovat suloisia ja kirkonmenot hyvin tunteellisia ja tärkeä osa yhteisön elämää.

Dokumentissa asioiden esittämisjärjestys on usein kronologinen. Mutta kronologia ei vielä ole narratiivista. Jotta kronologiasta tulee tarina, se tarvitsee alun, keskikohdan ja lopun. Dokumenttielokuvat käyttävät usein klassista fiktioelokuvan kaavaa: alussa on eräänlainen tasapainotila, jonka jokin asia järkyttää, ja lopussa tavoitetaan uusi tasapainotila. (Plantinga 1997, 93)

Tällaista rakennetta pyrin toteuttamaan dokumentissani *Reilua kauppaa?* Prologin jälkeen varsinainen dokumentti alkaa Afrikasta, keskellä ollaan Suomessa ja viimeisessä osiossa palataan Afrikkaan.

Plantingan mukaan dokumenttielokuvan ajallinen manipulaatio on siis ensiarvoisen tärkeä lopputuloksen kannalta. Asioiden esittämisjärjestys on ajallista manipulaatiota. Aikaa tihennetään, tehdään aikahyppyjä ja järjestetään sopivaksi kokonaisuudeksi. Ajallista manipulaatioita ovat myös asioiden esiintymistiheys ja kesto. (Plantinga 1997, 96)

5.3 Painotus

Rakenteellisten ja tyylillisten keinojen avulla voidaan painottaa asioita. Katsojan huomio kiinnitetään tiettyihin asioihin ja viedään toisista pois. Elokuvallisilla tyylikeinoilla, kuten valaistuksella, kuvakulmalla, leikkauksella ja äänellä, toiset asiat saavat enemmän painoarvoa kuin toiset. (Plantinga 1997, 98)

Dokumentissa *Reilua kauppaa?* osa kuvista on koko ruudun kuvia ja osa esitetään split screeneissä. Tällöin kuvaruutu jaetaan osiin ja samanaikaisesti esitetään rinnakkain useita kuvia, useimmiten kaksi kuvaa rinnakkain, toisinaan kolme. Syyt split screenin käyttöön selviävät myöhemmin, mutta ratkaisu tuo visuaalisesti mielenkiintoista vaihtelua dokumenttiin.

Halusin painottaa erityisesti Erkki Toivasen haastattelua. Vaikka hän puhuu Suomessa, rinnalla esitetään kuvia Etelä-Afrikasta. Hänen mielipiteensä yltävät ikään kuin toiselta pallonpuoliskolta toiselle. Toivasen puhuvan pään rinnalla esitetään usein maisemakuvia Etelä-Afrikasta. Tarkoitus on hidastaa rytmiä ja pysähtyä hetkeksi kuuntelemaan "vanhaa viisasta miestä".

Taistelupari Haaparanta ja Syvänen esitetään perinteisissä haastattelukuvin koko ruudulla. Halusin erottaa heidän väittelynsä selkeästi omaksi osiokseen, osoittaen ikään kuin sen, että väittelyä voidaan käydä loputtomiin siisteissä työhuoneissa, mutta elämä kulkee eteenpäin toisaalla.

Eniten rytmi hidastuu loppupuolen kirkkokohtauksessa. Cynthia menee kirkkoon ja laulaa siellä. Pierre Smith kertoo kohtaamistaan vaikeuksista ja kritiikistä. Kirkkokohtaus kulkee rinnalla ja välillä sukellamme sinne kokonaan. Halusin painottaa kirkollisten menojen tärkeyttä yhteisölle: sitä, kuinka he kaikista vaikeuksista huolimatta saavat uskonnostaan voimaa.

5.4 Dokumentin "ääni"

Plantinga käyttää kirjassaan termiä *voice* sellaisena, että sitä on vaikea kääntää. Dokumentin "äänellä" hän tarkoittaa elokuvallisten koodien yhteistoiminnasta syntyvää tapaa, jolla se puhuttelee katsojaa. Se ei tarkoita elokuvan tekijän näkökulmaa eikä esitettävien ihmisten näkökulmaa, vaan sitä miten koko elokuvallinen kokonaisuus puhuu katsojalle. Joskus sanotaan, että joku on löytänyt "oman äänensä" elokuvan tekijänä. "Ääni" on siis instrumentti, jota voi kehittää. (Plantinga 1997, 99–100.)

"Äänen" löytäminen on loputon prosessi, ja jokainen työ muokkaa tekijänsä ääntä. Persoonallisen "äänen" löytäminen on elinikäinen prosessi dokumentaristille. Yhdessä teoksessa hyväksi todettu persoonallinen "ääni" saattaa usein toistettuna muuttua maneeriksi, kaavamaiseksi tavaksi tehdä työtä.

Reilua kauppaa? -dokumentin "ääni" syntyy pitkälti split screenin eli jaetun ruudun käytöstä. Muuten dokumentti turvautuu tv-dokumentin perinteeseen ja näyttää joukon puhuvia päitä. Mutta puhuva pääkin voi olla mielenkiintoinen, jos vastaanottajan saa

kiinnostumaan siitä, mitä pää puhuu. Split screenin käyttö mahdollistaa sen, että katsoja saa pään lisäksi muutakin seurattavaa. Puhuvien päiden kanssa käytetyt kuvat ovat melko staattisia, joten katsoja ei joudu liiallisen visuaalisen tykityksen kohteeksi.

Plantinga tarkoittaa "äänellä" informaation esittämisen näkökulmaa ja implisiittistä asennetta esitettyä kohtaan. "Ääni" on Plantingalle dokumenttiin liittyvistä käsitteistä niin keskeinen, että hän esittää "äänen" käsitteen käyttämistä dokumenttien luokittelun apuna. Plantinga esittelee kolme erilaista "ääntä": formaalinen, avoin ja poeettinen. Formaalin "ääni" tarkoittaa Nicholsin mallin selittävää moodia, perinteiseen selostustekstiin tukeutuvaa dokumenttielokuvaa. Avoin "ääni" viittaa cinéma véritéhen ja taide-elokuvan perinteeseen. Poeettinen "ääni" tutkii esittämistä sinänsä ja painottuu esteettisesti. Esimerkiksi kokeelliset dokumentit käyttävät poeettista "ääntä".

Plantinga korostaa, ettei mikään näistä "äänistä" nouse toista paremmaksi, päinvastoin kuin Bill Nichols, joka laittaa dokumenttielokuvien moodit arvojärjestykseen. (Aaltonen 2006, 94.)

6 KÄSIKIRJOITTAMINEN JA SATTUMAN LUOVA VOIMA

Dokumenttielokuvien käsikirjoittamisesta on niin monta mielipidettä kuin on tekijää. Jouko Aaltonen esittelee kautta elokuvan historian tekijöitä, jotka ovat hylänneet käsikirjoituksen täysin. 1900-luvun alussa neuvostoliittolainen Dziga Vertov vastusti käsikirjoitusta kiihkeästi; hänen mielestään käsikirjoitus on dokumentintekijälle jopa haitallinen, koska se väärentää todellisuutta ja on vain satu. Direct cineman kannattajat 1960-luvulla hylkäsivät myös käsikirjoituksen ja heittäytyivät suoraan kuvaamaan tapahtumia. Elokuvan luonnetta itsenäisenä taidemuotona haluttiin korostaa. Kamera oli elokuvantekijän kynä. Sama tapahtui uudelleen 1990-luvulla kevyen videotekniikan yleistyessä. Aaltonen kirjoittaa: "Kameraa ei ajateltu enää vain kynänä, vaan se oli myös muistilehtiö, muistikirja, päiväkirja tai tarralappu." (Aaltonen 2006, 126–127.)

Aaltonen on haastatellut suomalaisia dokumentaristeja, ja useat heistä pitävät käsikirjoittamisvaihetta vain alustuksena, toiset tekevät hyvin tarkan käsikirjoituksen. Toiset kirjoittavat etukäteen, mutta kun kuvausvaihe alkaa, he jättävät käsikirjoituksen

pöytälaatikkoon. (Aaltonen 2006, 128.)

Aaltonen esittelee käsikirjoitukselle neljä funktiota: 1) tekijä hahmottaa omia ajatuksiaan, selkiyttää itselleen mitä on tekemässä, 2) käsikirjoituksen avulla työryhmän kaikki jäsenet tekevät samaa elokuvaa, 3) käsikirjoituksen avulla dokumenttielokuva myydään rahoittajille ja 4) sen avulla lasketaan budjetti ja tehdään tuotantosuunnitelma. (Aaltonen 2006, 135.)

Pirjo Honkasalo sanoo Aaltosen haastattelussa suoraan, että käsikirjoituksella hankitaan rahat ja sen jälkeen sitä ei katsota. Monet dokumentaristit kokevat käsikirjoituksen toisinaan liian sitovaksi ja jopa ahdistavaksi. Aaltosen mielestä käsikirjoituksen vähättely osoittaa tekijöiden pyrkimyksen avoimeen suhteeseen maailman kanssa. Kyseessä on silloin aidosti avoin prosessi, ei vain etukäteissuunnitelman toteuttaminen. (Aaltonen 2006, 135.)

Tv-dokumentti voisi vaatia luonteensa puolesta tiukempaa käsikirjoitusta. *Reilua kauppaa?*-dokumenttiin en kuitenkaan sellaista tehnyt. Minulla oli selkeä kysymys, johon lähdin etsimään vastausta: Mitä Reilu kauppa on ja miten se toimii ruohonjuuritasolla? Haastateltavien kysymykset luonnollisesti tein etukäteen ja se muokkasi pitkälti sitä, millaisia kommentteja nauhalle sain. Etelä-Afrikassa kuljin ”tuntosarvet ojossa” ja kuvasin kaikkea itseäni kiinnostavaa.

Sekä Etelä-Afrikassa että Suomessa tein useampia haastatteluja kuin lopullisessa dokumentissa on. Nämä eivät mielestäni kuitenkaan olleet turhaa työtä, sillä ne antoivat minulle taustatietoa ja uusia näkemyksiä. Lopputuloksen kannalta oli hyvä, että maltoin luopua osasta haastateltavista, sillä 20 minuutin kesto rajoitti esiintyvien henkilöiden määrää. Liian monet uudet kasvot ja näkökulmat uuvuttavat katsojan ja tekevät dokumentista liian sirpaleisen.

Poisjätettyjen haastattelujen joukossa olivat muun muassa vihreiden kansanedustaja Anni Sinnemäki ja kehitysmaatutkimuksen professori Juhani Koponen Helsingin yliopistosta. Molemmat haastateltavat olivat sinänsä arvostettuja ja tunnettuja, mutta tähän yhteyteen heidän haastattelunsa eivät lopulta istuneet. Sinnemäki puhui politiikolle tyypilliseen tyyliin ja hänen mielipiteensä jäivät ympäröiviksi. Juhani Koponen taas oli mielipiteissään Haaparannan ja Syväsen välissä. Hän olisi joutunut

”sovittelijan” rooliin ja kolmannen tien edustajaksi. Tämä olisi lieventänyt liikaa kaksintaistelun voimaa.

”Käsikirjoitukseni” muodostui tekemisen myötä yhä selkeämmäksi. Konkreettisesti ”käsikirjoitukseni” oli ranskalaisia viivoja vihkon sivulla tai seinälle liimattuja post-it-lappuja, joihin kirjoitin teemoja tai kokonaisuuksia ja joiden paikkaa vaihtelin ennen editointivaihetta. Lopullinen ”käsikirjoittaminen” tapahtui leikatessa. Vasta siinä huomasin, mikä toimii ja mikä ei. Editointivaiheessa jouduin ratkaisemaan esimerkiksi siirtymät ”kohtauksesta” toiseen ja siihen paras keino oli yritys ja erehdys. Joitain kuvia huomasin kaipaavani lisää ja kävinkin kuvaamassa muutamia kuvituskuvia editointivaiheen loppuvaiheessa. Tarkan käsikirjoituksen puuttuminen antaa tekijälle vapautta, mutta se vaatii myös epävarmuuden sietämistä.

Dokumentti elää työn edetessä. Virheitä sattuu ja niistä selviäminen vaatii luovia ratkaisuja. Parhaimmillaan virheet pakottavat tekijänsä uusille poluille.

Omassa dokumentissani tein useita virheellisiä ratkaisuja, joihin syynä oli liika innokkuuteni ja kärsimättömyyteni päästä käsiksi itse asiaan. Muun muassa ainakin kaksi haastattelukuvista oli perinteisten oppien mukaan epäonnistuneita. Pierre Smithin olin asettanut kuva-alan vasempaan reunaan ja hänen katseensa suunta oli myös vasempaan. Taustalla on piikkilanka-aita, joka kulkee miehen toisesta korvasta sisään ja toisesta ulos. Toinen suuri virhe tapahtui Erkki Toivasen haastattelussa. Olin pitänyt taukoa kuvauksissa ja minulla oli toinen kamera käytössä. Haastattelin Toivasen ja olin sangen tyytyväinen haastatteluun. Viikon päästä huomasin, että olin kuvannut haastattelun kuvasuhteessa 4:3, kun muu materiaali oli kuvattu 16:9-kuvasuhteessa.

Nämä virheet pakottivat minut pohtimaan uusia ratkaisuja. Molemmat haastattelut olivat erittäin tärkeitä dokumenttini kannalta eikä minulla ollut mahdollisuutta tehdä niitä uudestaan. Silloin keksin split screenin. Päätin rajata haastattelukuvat uudella tavalla ja yhdistää ne samanaikaisesti kuvaruudulla näkyviin maisemakuviin Etelä-Afrikasta. Split screeneissa esitin Erkki Toivasen ja Pierre Smithin sekä Ternie Smithin. He ovat ikään kuin välitoimijoita kahden ääripään välillä.

Päähaastateltavat jätin koko kuvaruudun täyttäviin kuviin: Cynthia Pieteronin, Marthinus de Brynin sekä Suomesta Pertti Haaparannan ja Tuulia Syväsen. Pieteron ja

de Bryn ovat eteläafrikkalaisia ruohonjuuritason ihmisiä, joita Reilun kaupan olisi tarkoitus auttaa. Kontrastina heille on toinen ääripää, taloustieteen professori Haaparanta ja Suomen Reilun kaupan edistämisyhdistyksen Syvänen, jotka taistelevat Reilun kaupan merkityksestä kaukana edellisistä.

Erkki Toivasen haastattelukuvavirheestä alkoi siis uusi suunta dokumenttini visuaaliselle ilmeelle. Itse asiassa tuo virhe pitkälti määritteli visuaaliset ratkaisut. Lopputulos olisi ollut huomattavasti tylsempi, jos olisin onnistunut tekemään täydelliset haastattelukuvat.

7 YHTEENVETO

Dokumenttien tekeminen on vaivalloista ja aikaa vievää puuhaa. Miksi siis vaivautua? Useissa dokumenttia käsittelevissä kirjoissa dokumentin tekemistä verrataan tutkimiseen, etsimiseen tai löytämiseen. Robert Flaherty on verrannut itseään taiteilijaan ja sanonut omasta roolistaan dokumentintekijänä: "All art is a kind of exploring. To discover and reveal is the way every artist sets about his business." (Winston 1995, 19.)

Tutkiminen, etsiminen ja löytäminen ovat myös toimittajan tehtäviä. Näin dokumentintekijä asettuu samoillem apajille toimittajan ja taiteilijan kanssa. Hänellä on paljon yhteistä toimittajan työn kanssa, mutta hänen tekemisiään ei rajoiteta yhtä tarkoin säännöin ja vaatimuksin. Tekemisen vapaudessa dokumentintekijä lähestyy taiteilijaa. Jokaisesta tekijästä itse riippuu, mihin kohtaan hän asettaa itsensä janalla, jonka toisessa päässä on journalismi ja toisessa taide. Dokumentintekijä voi liikkua tällä janalla eri töissään eri kohdissa.

Taidetta kohti liikkeessa dokumentaristin "ääni" tulee yhä tärkeämmäksi. Lahjakas tekijä voi kehittää "äänensä" persoonalliseksi ja tehdä dokumentista taidetta, mutta silloin on jo rohjettava rikkoa sovinnaisia sääntöjä ja normeja.

Dokumentteja voi tietenkin pilkkoa palasiksi ja analysoida loputtomiin, mutta useimmiten työ on tehokkain opettaja. Moni Aaltosen haastattelemissa dokumentaristeista painotti intuition voimaa (Aaltonen 2006, 143). Vaistoonsa

luottaminen on tyypillistä monille kokeneille tekijöille. Liika tekninen ja matemaattinen pohdinta voi tuottaa kaavamaista jälkeä.

Aaltonen vertaa dokumentintekijää tutkijaan. Hänelle käsikirjoitus on eräänlainen hypoteesi, jota dokumenttielokuvan kuvaus- ja leikkausvaiheessa "testataan". Yhteiskuntatieteilijää on verrattu salapoliisiin, joka pyrkii ratkaisemaan mysteerin tai ongelman keräten johtolankoja. Aaltonen näkee tässä yhtäläisyyden dokumenttielokuvan tekemiseen. (Aaltonen 2006, 162–163.)

Aaltonen huomasi haasteltujen dokumenttiohjaajien puheessa, että avoimeen asenteeseen liittyy voimakkaasti sattuman arvostaminen. Sattuma on hänen mukaansa avoimuuden periaatteen konkretisoitumista ja se ulottuu koko elokuvantekoprosessiin. Jotkut tekijät suorastaan etsivät sattumia. Joidenkin mielestä nimenomaan sattuma luo dokumenttielokuvalla sen erityislaatuisuuden.

Jokaisen tekijän on itse määriteltävä, mikä on dokumentaristin rooli yhteiskunnassa. Dokumentaristi voi olla yhteiskuntakriitikko, joka tekee näkymättömiä valtarakenteita näkyviksi tai hän voi olla taiteilija, joka tarjoaa katsojalleen emotionaalisia oivalluksen ja ymmärryksen hetkiä. Dokumenttielokuva tai edes tv-dokumentti ei asetu siistiin yksiselitteiseen muottiin, miksi siis tekijä asettuisi.

Se, miten dokumentintekijä itsensä määrittelee, vaikuttaa hänen työtapoihinsa ja luonnollisesti myös lopputulokseen. Hän voi olla taiteilija, tutkija tai toimittaja. Hän voi tehdä tiukan käsikirjoituksen tai hylätä sen täysin. Hän voi kohdata maailman etsien omalle väitteelleen todistusaineistoa tai hän voi katsoa todellisuutta avoimena ja antaa aiheen käsikirjoittaa itse itsensä.

Dokumenttielokuvan määrittelemisen ja historian tunteminen antaa kehikon, jota vasten voi suunnitella ja heijastaa omaa tekemistään. Vanha sanonta "on tunnettava säännöt voidakseen rikkoa niitä" pitää paikkansa. Alan historian tunteminen antaa mahdollisuuden myös kyseenalaistaa totuttuja toimintatapoja.

Oman tv-dokumenttini analysointi Plantingan antamien käsitteiden avulla osoittautui hyödylliseksi. Vaikka tekijänä useat ratkaisuni olivat tiedostamattomia ja intuition varassa tehtyjä, teoksen tarkastelu jälkikäteen auttaa ymmärtämään, kuinka

elokuvallisia keinoja voi käyttää hyödykseen myös tv-dokumenteissa. Toteutin oman tv-dokumenttini *Reilua kauppaa?* melko perinteisellä kaavalla, mutta jo seuraavaan projektiin voin lähteä rohkeammalla otteella ja testata kuinka omaa "ääntään" voi kehittää.

Sattuma ja virheiden tekeminen muovasivat tämän dokumentin "ääntä". Omaa kädenjälkeään voi myös kehittää tietoisesti, eikä aina antaa sattuman viedä. Dokumentintekijälle on kuitenkin tärkeää olla avoin sattumille ja kehittää itselleen kova epävarmuuden sietokyky.

Jouko Aaltosen ansiokas tutkimus suomalaisista dokumentin tekijöistä avasi myös silmiäni näkemään, ettei ole yhtä oikeaa tapaa suunnitella ja toteuttaa dokumentteja. Jokaisella on oma tapansa, jokaisella oma "äänensä".

LÄHTEET

Painetut lähteet:

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like.

Bacon, Henry 2001. Dokumenttielokuvan ontologisia ja epistemologisia lähtökohtia. Teoksesta Dokumenttielokuva = todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F20.

Huovila, Tapani 2005. Toimittaja – tiedon etsijä ja vaikuttaja. Helsinki: WSOY.

Nichols, Bill 1994. Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture. Bloomington: Indiana University Press.

Plantinga, Carl R 1997. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Webster, John 1998. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Teoksessa Journalismia! Journalismia? Toim. Kantola, Anu ja Mörä, Tuomo. Porvoo: WSOY.

Winston, Brian 1995. Claiming the Real. The Documentary Film Revisited. London: British Film Institute BFI Publishing.

Luentokurssi:

Rentola, Marketta 2005. Lehtikirjoittamisen paja. Oriveden opisto.