

TAMPEREEN YLIOPISTO

Lotta Romu

MATKAA ON SATA VALINTAA

Haastattelututkimus eettisistä haasteista
dokumenttielokuvaohjaajan työssä

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö
Pro gradu -tutkielma

Joulukuu 2016

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän median ja teatterin yksikkö

ROMU, LOTTA: Matkaa on sata valintaa. Haastattelututkimus eettisistä haasteista dokumenttielokuvaohjaajan työssä

Pro gradu -tutkielma, 75 s.

Journalistiikan ja mediatutkimuksen maisteriopinnot

Joulukuu 2016

Tiivistelmä

Pro gradu -tutkimukseni selvittää, millaisia eettisiä haasteita suomalaiset dokumenttielokuvaohjaajat työssään kohtaavat ja millaisena osana työtään he ne kokevat. Tutkimuksen teoriaosuus esittelee laajasti kotimaista ja kansainvälistä dokumentarismia käsittelevää kirjallisuutta ja tutkimusta.

Tutkimusosuuden suoritin haastatteleamalla syksyn 2016 aikana neljää suomalaista dokumenttielokuvaohjaajaa puhelimitse tai sähköpostitse. Haastattelumetodina käytin teemahaastattelua, jonka teemat ja kysymykset muodostin tutkimuskirjallisuudesta nousevien ideoiden perusteella.

Teemoiksi nostin ohjaajan vastuun, ohjaajan roolin sekä dokumenttielokuvan määritelmän. Kaikki nämä teemat liittyvät toisiinsa muodostaen verkoston joka vaikuttaa eettisiin valintoihin. Haastatteluista nousi esiin uusia näkökulmia, kuten ohjaajan vastuu työryhmästään ja eettisten valintojen tärkeys dokumenttielokuvan olemassaololle. Muodostin näistä uusia pienempiä teemoja, joiden taustoja pyrin selittämään omissa kappaleissaan. Teemoittelun lisäksi käytin vastausten tulkintaan riippuvuussuhteiden analysointia.

Haastattelujen perusteella sain selville, että ohjaajien näkemykset omasta roolistaan ja dokumenttielokuvan määritelmästä olivat ainutlaatuisia. Ohjaajat näkivät itsensä muun muassa tarinankertojana ja ilmapiirin luoja, ja dokumenttielokuvan esimerkiksi taideteoksena. Erilaisista määritelmistä huolimatta heillä oli hyvin samanlaisia näkemyksiä eettisten haasteiden muodosta, tärkeydestä ja ratkaisemisesta.

Eettiset valinnat koettiin välttämättömäksi osaksi dokumenttielokuvia. Ohjaajan rehellisyys päähenkilöään ja yleisöään kohtaan, sekä luotto omaan ammattitaitoon ja ajatusmaailmaan olivat avainasemassa erilaisten eettisten haasteiden selvittämisessä.

Avainsanat: dokumentarismi, dokumenttielokuva, etiikka, journalismi, ohjaaja, taide, teemahaastattelu

1 Esipuhe	4
1.1 Tutkielman ongelmanasettelu - mitä, miten ja miksi	6
2 Dokumenttielokuva	8
2.1 Dokumenttielokuvan historia	11
2.2 Dokumentarismin suhde journalismiin	15
2.3 Dokumentarismin tutkimusta ja kirjallisuutta	18
2.4 Dokumentaristin haasteet -tutkimus	25
2.5 Dokumenttielokuvan etiikka tutkimuskohteena	27
3 Etiikka	35
3.1 Suomalaista etiikan tutkimusta	35
3.1.1 Ammattietiikka	36
3.2 Dokumenttaarisuuden eettiset haasteet	37
3.3 Dokumenttielokuvaohjaajan eettiset haasteet	39
4 Tutkimusmenetelmänä teemahaastattelu	42
4.1 Haastattelurunko	44
4.2 Ohjaajien esittely	47
4.2.1 Katja Gauriloff	47
4.2.2 Heikki Häkkinen	47
4.2.3 Kati Juurus	48
4.2.4 Timo Korhonen	49
5 Haastattelujen purku ja analyysi	52
5.1 Ohjaajan vastuu	53
5.2 Ohjaajan rooli	59
5.3 Dokumenttielokuvan määritelmä	62
5.4 Teemojen käsittely ja uusia näkökulmia	63
5.4.1 Eettiset valinnat muodostavat ytimen	64
5.4.2 Luottamus	65
5.4.3 Ohjaaja ilmapiirin luoja	66
5.4.4 Pohdinnan kautta paremmaksi	66
5.4.5 Yhtäläisyyksistä ja eroavaisuuksista	67
6 Loppusanat	69
Lähteet	71
Kirjalliset lähteet	71
Julkaisemattomat lähteet	72
Sähköiset lähteet	72

1 Esipuhe

Tutkimukseni otsikko, Matkaa on sata valintaa, viittaa Kati Juuruksen kommenttiin dokumenttielokuvia koskevaan eettisten valintojen tulvaan:

Jokaisen valmistuneen leffan kohdalla on tehty kymmeniä, sata tai vielä useampia valintoja (Kati Juuruksen haastattelu).

Eettiset pohdinnat ja päätökset ovat dokumenttielokuvan ytimessä. Vaikka eettiset valinnat ovat usein katsojalle näkymättömiä, erityisen tärkeitä niistä tekee suhde todellisuuteen. Ohjaajan eettiset päätökset koskevat todellisuuttamme ja siinä eläviä ihmisiä. Kun dokumenttielokuva päättyy, siinä esiintyneet jatkavat elämäänsä, joka voi säilyä muuttumattomana, tai muuttua iäksi niiden päätösten takia, jotka dokumenttielokuvan ohjaaja on tehnyt.

Tämän tutkimuksen taustoittava osuus esittelee dokumenttielokuvan etiikkaan liittyvää tutkimusta sekä kansainvälisesti, että erityisesti Suomessa. Varsinaisessa tutkimusosuudessa käsittelen dokumenttielokuvaohjaajien omia pohdintoja kohtaamistaan eettisistä haasteista. Kysymykseni on, millaisia eettisiä haasteita dokumenttielokuvaohjaaja työssään kohtaa ja yleisemmin, millainen osa työtä ne ovat. Pyrin selvittämään ongelmanasettelun heti tutkielmani alussa esipuheen jatkona.

Minulle on tärkeää, että tutkimukseni on alusta loppuun helppolukuinen, ja pyrin siihen, että sen sisällön voi ymmärtää kuka tahansa, ilman mittavaa kokemusta tutkimustani aiheesta, tai kiinnostusta tieteellistä tutkimustapaa tai kirjoitusta kohtaan. Tarkoitukseni on tietoisesti välttää hankalia ilmaisuja, vierasperäisiä sanoja ja mutkikkaita lauserakenteita. Olisi mukavaa, jos tutkielmani lukija voisi viimeiselle sivulle päästyään todeta: ”Ahaa, ymmärrän mitä yrität tällä sanoa.”

Aloitin alusta ja kerron mitä ja miksi tutkin. Pyrin siihen, että sivu sivulta lukija saisi vastauksia esittämiini kysymyksiin. Dokumenttielokuvalla ja etiikalla on ainutlaatuinen suhde, jota esittelen toisessa ja kolmannessa luvussa. Minkään muun taidemuodon tuottajat eivät mielestäni kohtaa samanlaisia eettisiä haasteita yhtä laajassa mittakaavassa. En väitä, että muiden taidemuotojen edustajat eivät joutuisi lainkaan vaikeisiin eettisiin tilanteisiin, mutta mielestäni dokumenttielokuva hyödyntää kohteidensa elämää erityisen syvällisesti. Yhtä lailla valokuvaajan voi olla pakko miettiä, onko hänen suunnittelemansa kuva oikeutettu, tai aiheuttaako se haittaa kohteelleen. Runoilijan tai

kirjailijan innoituksenlähde voi olla vastentahtoinen ja kokea suurta mielipahaa omasta roolistaan teoksessa. Silti pysyn väitteessäni, että dokumenttielokuva menee muita taidemuotoja syvemmälle kuvatessaan oikeiden ihmisten elämää. Tähän dokumenttielokuvaohjaajat usein myös pyrkivät, päähenkilönsä kuvaannolliselle iholle, aitojen tunteiden ja tapahtumien ääreen.

Journalismin parissa työskentelevät ovat tottuneet kysymään itseltään, miten heidän työnsä vaikuttaa siinä esitelyihin ihmisiin ja asioihin, mikä on eettistä näyttää ja mikä pitäisi jättää näyttämättä. Dokumenttielokuva on journalismin laji, jossa tiedonvälitys ei välttämättä ole suurin prioriteetti, mutta jossa toteutuvat monet journalismin ihanteet, kuten puolueeton totuuden esitys. Dokumenttielokuva voi paljastaa hyvin henkilökohtaisia tai muulla tavalla herkkiä aiheita. Tekijällä on suuri vastuu kohteistaan. Tutkimukseni tärkeimpiä ja lähes ainoita käsitteitä ovat dokumenttielokuva ja etiikka. Käsittelen lyhyesti myös journalismia ja pyrin määrittelemään dokumenttielokuvan paikan sen kentässä.

Kandidaatintutkielmaani varten haastattelin tuoreita dokumentaristeja, joilta kysyin, millaisia haasteita he olivat kohdanneet dokumenttielokuvia tehdessään. Käytin tutkimuksessani kolmea opinnäytetyötä ja kuutta haastattelua. Vaikka otantani oli suhteellisen pieni, aineistosta nousi esiin useita samankaltaisia haasteita. Ohjaajat olivat painineet muun muassa käsikirjoituksen puutteellisuuden, teknisten hankaluuksien, kielimuurista ja kulttuurierosta johtuvien ongelmien, sekä suuren työmäärän kanssa. Päättelin, että haasteista moni johtui siitä, että kyseessä oli monessa tapauksessa ohjaajan ensimmäinen työ, ja moni ohjaajista tuki käsitystäni. Heillä ei ollut kokemuksen tuomaa etua, joten moni asia oli opittava kantapään kautta. Kiinnostavaa tietysti olisi se, miten ohjaajien asemaa voisi parantaa, sillä onhan aivan turhaa, että jokainen uusi ohjaaja joutuu kohtaamaan samat haasteet, sen sijaan, että esimerkiksi koulutusvaiheessa painotettaisiin enemmän ongelmakohtiin.

Halusin jatkaa dokumentarismien tutkimuksen parissa myös pro graduni kanssa, mutta koska en ole suuntautunut opetukselliseen puoleen, lähdin etsimään erilaista lähestymistapaa. Niinpä tämä tutkimus kertoo kokeneemmista ohjaajista ja heidän haasteistaan, keskittyen eettisiin valintoihin ja pohdintoihin. Uskon, että kokeneemilla ohjaajilla työn tekninen puoli on hyvin hallussa, eikä yllätyksenä tule esimerkiksi se, miten paljon käsikirjoitusta voi joutua muokkaamaan, miten sähkökatkokset kehitysmaissa vaikuttavat aikatauluihin, tai mitä voi tehdä, jos äänityksen laatu on heikko. Ajattelen, että kokenut ohjaaja voi kylmän rauhallisesti olla huolestumatta käytännön

ongelmista, ja keskittyä tarinan kuljetukseen. Kandidaatintutkielmani ohjaajista moni työskenteli yksin, mikä osaltaan vaikeutti työn valmistumista lisäämällä työmäärää. Isommissa produktioissa ohjaajilla on käytännössä aina isompi työryhmä apunaan. Katson dokumenttielokuvamaailmaa ulkopuolelta, kiinnostuneena katsojana joka kysyy, millaisia eettisiä haasteita ohjaajien tielle osuu, entä millaisena osana työtään he nämä haasteet kokevat. Mikä on tärkeää ja mikä pitää jättää näyttämättä? Milloin pitää suojella päähenkilöä? Mikä tekee dokumenttielokuvasta onnistuneen? Tämä osuus, teemahaastattelujen sisällön kuvailu, purkaminen ja analyysi, muodostaa laajan luvun neljä. Työni lopuksi pohdin sen onnistumista sekä näytteenä tutkimustaidoista että aiheensa kannalta.

1.1 Tutkielman ongelmanasettelu - mitä, miten ja miksi

Tutkin tässä työssä suomalaisten dokumenttielokuvaohjaajien eettisiä pohdintoja ja valintoja omassa työssään. Käsittelen näitä haasteina, joita kaikki dokumenttielokuvaohjaajat uskoakseni kohtaavat. Kysyn ohjaajilta, millaisia haasteita he ovat kohdanneet, ja millaisena osana työtään he eettiset haasteet kokevat. Esittelen aluksi sekä kansainvälistä että kotimaista dokumentaarisuutta ja erityisesti dokumentaarisuuden etiikkaa koskevaa tutkimusta, mutta haastatteluissa tutkin kotimaisia ohjaajia.

Tutkimusmetodini on teemahaastattelu ja haastattelut puran sisällönanalyysia käyttäen. Nostan esiin uusia, haastatteluissa ilmenneitä teemoja ja pyrin vastaamaan tutkimuskysymyksiini: millaisia eettisiä haasteita ohjaajat työssään kohtaavat, ja millaisena osana työtään he kokevat eettisyyden? Tutkimusotteeni on käytännönläheinen, pyrin selittämään ajatuskulkuni niin, että teksti olisi helppolukuista. Tutkimukseni ponnistaa omasta mielipiteestäni dokumenttielokuvista journalistisina tuotteina. Korostan journalismin narratiivista puolta, ja juuri sitä venyttämällä voin lukea käytännössä kaikki dokumenttielokuvat journalismin pariin.

Tutkimuksen tekemisessä on tärkeää perustella, miksi sitä tekee, ja miten se sijoittuu muiden tutkimusten joukkoon. Tuoreiden dokumentarismia käsittelevien tutkimusten kärkeen nousee mielestäni **Timo Korhosen** väitöstutkimus *Hyvän reunalla, dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka* (2012) Käytän Korhosen kirjaa yhtenä tämän tutkimuksen lähdeteoksena ja ammensin siitä paljon ideoita omaan käyttööni. Näkökulmamme ovat tietysti jonkin verran erilaiset, muun muassa

jo siitä syystä, että Korhonen tarkastelee kysymyksiään genren sisäpuolelta ja minä ulkopuolelta. Mainitsin Hyvän reunalla -väitöksen paitsi siitä syystä että se antoi minulle paljon ajateltavaa, myös esimerkkinä siitä, mitä dokumentarismien tutkimus Suomessa tällä hetkellä on.

Perustelen tutkimukseni tärkeyden kolmella selityksellä: ensinnäkin, se on upouusi ja käsittelee neljää ohjaajaa, joiden uusimmat ohjaukset ovat olleet nähtävillä vuosien 2015 ja 2016 aikana. Mielestäni jokaisen ohjaajan tulkinta eettisistä haasteista on mielenkiintoinen, ja olen ensimmäinen joka pääsee kysymään juuri nämä kysymykset juuri näiltä ohjaajilta. Toiseksi, tutkimukseni perustuu haastatteluille ja ohjaajien omiin pohdintoihin, jolloin tekijöiden ääni on selvästi esillä. Tutkimukseni on siis tekijälähtöinen, ja sijoittuu osaksi meneillään olevaa kotimaista dokumentaarisuuden tutkimusta¹. Kolmanneksi, dokumentaarisuus kiinnostaa minua sekä katsojana että tekijänä. Olen ollut dokumenttielokuvien suurkuluttaja niin pitkään kuin muistan, ja toivon, että tulevaisuudessa pääsen työskentelemään dokumentaarisuuden parissa. Tutkimuksen kautta saamani alan tuntemus on varmasti hyödyksi.

¹Esimerkiksi Aalto Yliopiston tutkimushanke "Sovun ja repeämän kuvat - dokumentaarinen elokuva hyvinvointivaltion eetos ja murtumien heijastajana" (http://elo.aalto.fi/fi/research/projects/documentary_film/) ja Ilona Hongiston The People Are Missing: Documentary Fabulation and the Formation of North Eastern European Cinema 1990–2010 (<https://ilonahongisto.wordpress.com/research-projects/documentary-fabulation/>)

2 Dokumenttielokuva

Englannin *documentary* kääntyy suomeksi dokumentiksi ja dokumenttielokuvaksi. Moni englanniksi kirjoittava tutkija käyttää *documentary film* -käsitteen sisään pelkkää *documentary*, mutta suomeksi sana dokumentaari ei ole niin vakiintunut, että sen käyttö tuntuisi minusta luontevalta. Englanninkielisen termin historia alkaa vuosisatojen takaa. Documentary esiintyy ensimmäisiä kertoja 1700-luvulla juridisessa tai valtiollisessa yhteydessä. Lontoolaiset sanomalehdet käyttivät sanontaa *documentary evidence* (dokumentaarinen todistusaineisto), *documentary proof* (dokumentaarinen todiste) ja *documentary and oratory testimony* (dokumentaarinen ja suullinen todistus). Tuolloin käsite siis viittasi lakitekniisiin dokumentteihin. Seuraavan vuosisadan puoliväliin mennessä käsite laajeni koskemaan muitakin dokumentaarisia todisteita. Valokuvan dokumentaarinen arvo lanseerattiin käsitteenä 1850-luvulla, ja vuosisadan loppupuolella valokuvaa pidettiin jo dokumentin lajina. Seuraava vuosisata oli elokuvan aikaa, ja liikkuva kuva laskettiin dokumentaaristen todisteiden piiriin jo alkuaikoinaan. Termit *documentary* ja *documentary film* matkasivat Yhdysvaltoihin meren yli ranskankielisestä Euroopasta. Hyvin nopeasti käsite muokkaantui tarkoittamaan matkakuvauksia, opetusfilmejä ja kuvallisia luentoja. Valokuvan todistusvoima ja valehtelemattomuus antoi tällaisille dokumentaareille arvoa. Valokuvauksen ja filmikuvauksen tekniikoiden kehittymisen myötä manipuloinnin mahdollisuus on kasvanut, eikä valokuvaa tai liikkuvaa kuvaa pidetä enää samanlaisena todisteena (Musser 2013, 119-120.)

Susanna Helke kritisoi käsitettä *dokumenttielokuva* teoksessaan *Nanookin jälki - tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla* (2006). Hänen mukaansa käsite on kömpelö ja epä johdonmukainen suhteessa kieliin josta se on käännetty. Helke käyttää omissa teoksissaan ilmaisua dokumentaarinen elokuva, dokumentaari tai dokumentaarinen ohjelma, koska dokumentaarisuus-sanan muoto vastaa paremmin hänen ajatustaan dokumentaarisuudesta ensisijaisesti laatuna ja pyrkimyksenä (Helke 2006, 18).

Helken mukaan dokumentaarisessa elokuvassa työstetään elokuvanteosta riippumatonta todellisuutta elokuvan keinoin suuremmassa suhteessa historian virtaan kuin käsikirjoitetuissa, historiallisissa näytelmäelokuvissa, mutta tämäkään ero ei ole jyrkkä. Myös Griersonin koulukunnan edustajat pitivät tärkeänä erottaa dokumentti ja dokumentaari. Dokumentti oli ”vain” dokumentti, dokumentaarisuus korkeampaa ajankohtaisten tapahtumien käsittelyä (Helke 2006, 18).

Yksi dokumentaarisuuden perustavimmista määritelmistä on oletus, että dokumentaarisen elokuvan tekijä kontrolloi kameran edessä tapahtuvaa ilmaisuja ja kohteitaan vähemmän kuin fiktiivisen elokuvan ohjaaja. Kuitenkin dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajapinta on aina ollut häilyvä, ja traditioiden väliin on syntynyt elokuvia, joissa on piirteitä kummastakin (Helke 2006, 20). Tätä ajatusta tukee myös **Pirjo Honkasalo**, joka on ohjannut ja käsikirjoittanut sekä fiktiivisiä että dokumenttielokuvia.

Minulle näiden kahden lajityypin (draama ja dokumenttielokuva) välillä ei ole tällaista eroa. Kummatkin ovat aina subjektiivisia ja voivat kuvata ihmisen mitä tahansa puolia, myös niitä alueita, jotka eivät näy tai joista ei voi puhua. (Anderson 2014, 19.)

Honkasalon mukaan hänen kokemuksensa fiktiivisen elokuvan puolelta tuo silmää huomata mitä mahdollisuuksia tilanteissa on tarjolla. Hän toteaa, että dokumentissa valo ei tule koskaan aivan oikeasta suunnasta, tai ihmiset eivät tee täsmälleen sitä mitä heidän haluaisi tekevän, mutta fiktiivisen elokuvan tuntemus auttaa pääsemään hallitumpaan ilmaisuun. Honkasalo ei kuitenkaan koe ohjaavansa tilanteita, vaan tekevänsä ankarampaa valintaa.

Dokumenttielokuvaajan tärkeimpiä ominaisuuksia on nopea toipuminen pettymyksestä, siitä että epäonnistui täydellisesti kuvaamaan, mitä alun perin halusi. (Anderson 2014, 36-37.)

Honkasalon sitaatti ohjaajan ominaisuuksista tulee hienosti omia ajatuksiani siitä, miten kokemus auttaa uusia dokumenttiohjaajia työssään. Kandidatutkielmässäni haastattelin nuoria ohjaajia, joista moni kertoi käsikirjoituksen menneen uusiksi joko kuvausvaiheessa tai leikkauspöydällä. Tämä oli aiheuttanut ohjaajille sekä stressiä että suuren määrän ylimääräistä työtä. Uskon, että kokemuksen myötä ohjaajille karttuu taitoa kohdata vastaavia pettymyksiä tyynesti ja kykyä soveltaa luovasti koko ajan muuttuvassa tilanteessa. Arvelen eettisten kysymysten nousevan selkeämmin esiin, kun ohjaajalle jää enemmän aikaa taiteelliseen työhön.

Mitä jos ennakoimaton tilanne antaa jollakin tavalla arkaluontoista, mutta tärkeää materiaalia? Pirjo Honkasalolle tapahtui tällainen totaalinen suunnanmuutos, kun hän oli kuvaamassa materiaalia elokuvaansa, josta lopulta muodostui *Tanjuska ja 7 perkelettä*. Elokuvan piti alunperin kertoa isä

Vasilin kirkosta ja sen ympärille tehtävästä muurista. Alkuperäinen idea jäi kuitenkin varjoon, kun Honkasalo tapasi Tanjuskan, 12-vuotiaan tytön.

..Tunsin kuin oikeaa olkapäättäni olisi kuumottanut ja minun oli panoroitava siihen suuntaan, Luupin kuvaan ilmestyi nuoren tytön kasvot. Tyttö katsoi suoraan kohti minua, kaappasi minut kuin Jamana Lal Haridwarin teeteltassa. Se oli Tanjuska. Tiesin heti, että elokuvan aihe oli vaihtunut. (Anderson 2014, 120-121.)

Honkasalo kuvailee Tanjuskasta kertovaa dokumenttielokuvaa uransa eettisesti vaikeimmaksi. Kohde oli alaikäinen lapsi, jonka kuvauslupa oli saatu isältä, ei lapselta itseltään. Tanjuskaa sanottiin vaivaavan skitsofrenia, mutta diagnoosi oli epävarma. Olot isä Vasilin luona olivat vaikeat, ja Tanjuskan kohtelu oli vaihtelevaa, joskus suorastaan epäinhimillistä. Honkasalo joutui pohtimaan, mikä oikeus hänellä on näyttää tämä elokuva, tai miten hän voi pysytellä ulkopuolisena, kun halu auttaa sairasta tyttöä oli niin suuri. Hän tunsi pettävänsä lapsen luottamuksen, kun ei voinut auttaa tätä pois tilanteesta. Eettisen ongelman ratkaisi elokuvan katsominen kun se oli editointivaiheessa. Honkasalo kertoo tunteneensa kuvauskohteena olevassa lapsessa voimakasta omaa tahtoa, ja tämä tahdon ymmärtäminen tuntui oikeuttavan elokuvan esittämisen (Anderson 2014, 120-124.)

Tässä tutkimuksessa käytän ilmaisua dokumenttielokuva, määrittämään ensinnäkin genreä (elokuva) ja lajia (dokumentaarisuus). Ymmärrän Helken kritiikin sanaa ”dokumenttielokuva” kohtaan, jos sanaa dokumentti käytetään sen suppeassa mielessä tarkoittamaan todistetta, informaation säiliötä tai asiakirjaa. Yhdyssanana tuo merkitys kuitenkin lievenee tarkoittamaan ei-fiktiivistä elokuvaa. Mielestäni käsite ei rajaa teosta vain valkokankaalle tai televisioon, eikä aseta tiukkaa formaattia muodolle. Elokuva tarkoittaa minulle liikkuvaa kuvaa, riippumatta pituudesta tai esitysformaattista.

Dokumenttielokuva eroaa fiktiivisestä elokuvasta siinä, että sen pyrkimys on esittää todellisuutta. Ymmärrän, ettei todellisuus sinänsä voi mahtua elokuvaan, eikä sen kaikkia puolia ole mahdollista esittää. Dokumenttielokuva on siis ohjaajansa näkemys palasta todellisuutta. Totuuden välittyminen rajatusta kuvasta on mielenkiintoinen kysymys, jonka laajempaan pohtimiseen minulla ei ole tämän tutkimuksen osana mahdollisuutta, koska se veisi tutkimukseni sivuraiteelle, ja uskon sen olevan vähintään yhden, kokonaisen tutkimuksen laajuinen.

2.1 Dokumenttielokuvan historia

Elokuva ja dokumentti ovat kulkeneet käsi kädessä alusta saakka. Ensimmäiset filmikameralla kuvatut ”elokuvat” olivat lyhyitä tuokiokuvia todellisista tapahtumista, joita voidaan pitää dokumenttielokuvan esiasteina. Elokuvan alkutaipaleen kuuluisimpia tekijöitä olivat **Lumiären** veljekset **Auguste** ja **Louis**², joiden keksinnöt vauhdittivat valokuvauksen ja filmikuvauksen kehittymistä. Veljesten keksintöihin kuuluvat muun muassa patentoitu kinematografi, kamerana ja projektorina toimiva elokuvakone sekä idea rei’ittää filmin reunat sen pyörittämisen helpottamiseksi (Pönni, 2005, 74.) Dokumenttielokuva eriytyi omaksi lajikseen myöhemmin, ja moni pitää ensimmäisenä varsinaisena dokumenttielokuvana **Robert Flahertyn** filmiä *Nanook, pakkasen poika* vuodelta 1922 (Musser 2013, 199.)

John Griersonia pidetään dokumenttielokuvan käsitteen luoja. Hän käytti termiä ensimmäisiä kertoja vuonna 1926 arvostellessaan Robert Flahertyn elokuvaa *Moana*. Griersonille dokumenttielokuvan ero muihin alkuperäistä materiaalia käyttäviin elokuvan muotoihin oli havaintojen teon tasossa ja tarkoitusperässä sekä hankitun aineiston kunnianhimoisessa järjestämisessä (Kinisjärvi 2000, 122).

Griersonin voidaan katsoa luoneen raamit suuryritysten ja yhteiskunnan eri laitosten sponsoroimalle dokumenttielokuvatuotannolle, joka oli 1920-luvulla poikkeuksellinen läntisessä Euroopassa. Griersonille elokuvan tärkein merkitys oli jonkinlaisessa kansalaiskasvatuksessa. Hänen mukaansa elokuvien esteettinen arvo oli toissijainen (Kinisjärvi 2000, 121-123).

Grierson vaikutti pääasiassa opettajana ja organisaattorina, ja niin kutsutun Griersonin koulukunnan tekemien elokuvien vaikutus aikalaisiin, sekä maine elokuvan historiassa on aikaansaanut Griersonin korostuneen aseman dokumenttielokuvan teoretikkona. Vuonna 1967 **Erwin Leiser** päivitteli dokumenttielokuvan tutkimuksen ja teorioiden vähyyttä kirjansa *Om dokumentärfilm* esipuheessa. Griersonin lisäksi Leiser mainitsi teoreetikoista **Jay Leydan** ja **Paul Rothan**. Vasta vuonna 1978 Griersonin teorian otetaan esille kriittisemmällä otteella **Roy Arnesin** elokuvan historiaa koskevassa kirjassa. Arnesin kovin kritiikki koskee Griersonin näkemystä dokumenttielokuvasta ongelmattomana todellisuuden peilinä. Myöhemmin muun muassa Anette

² Esimerkiksi lyhytelokuvat *La sortie des usines Lumière* (1895) ja *L'arrivee d'un train en gare de la Ciotat* (1895) (https://fi.wikipedia.org/wiki/Lumiären_veljekset)

Kuhn on osoittanut suuntaa dokumenttielokuvan ja yleisemmin elokuvan historian tutkimukselle ja teoreettisille kehittelyille. Esillä on ollut esimerkiksi elokuvan tekijäproblematiikka sekä dokumenttielokuvan pitkään ongelmattomaksi koettu realismi (Kinisjärvi 2000, 126-127).

Aina 1950-luvulla saakka kansainvälisen dokumentaarisen elokuvan keskeisiä tehtäviä olivat valistus, opetus ja propaganda. John Griersonin näkemys dokumentaristeista ensisijaisesti propagandisteina saattaa närkästyttää nykyajan tekijöitä, mutta pitää muistaa, että Griersonin aikaan maailma oli sodassa kahteen otteeseen, ja kansakuntien puolustustahdon nostatus oli tärkeää. Sotajan dokumentaristit ohjasivat elokuvia valtion hyväksi ja nykyisin suuri osa tuosta tuotannosta mielletään puhtaasti sotapropagandaksi. Tunnettuja ohjaajia ovat esimerkiksi **Frank Capra**, **Leni Riefenstahl** ja **Dziga Vertov** (Helke 2006, 59).

Sotapropaganda on tuttua Suomessakin. Suomalainen dokumenttikulttuuri voidaan jakaa neljään osaan: autonomian ajan pioneeriyhtiöiden aika, itsenäisyyden ajan suuryhtiöiden aika, sota-aika ja sotien jälkeinen aika. Kolmas periodi, sota-aika, sijoittuu vuosille 1939-1944, jonka aikana propagandatoiminta nähtiin välttämättömäksi. Valtiosta tuli merkittävä lyhytelokuvien valmistaja, jonka laajamittainen toiminta vei aika ajoin suuren osan yksityisten elokuvayhtiöiden materiaali- ja henkilökuntaresursseista (Sedegren & Kippola 2015, 17-18.)

1960-luvulla amerikkalainen *direct cinema* teki ohjaamattomuudesta ja tilanteiden spontaanista havainnoinnista ihanteen, jonka mukaan dokumentaarisuutta ymmärretään edelleen. Samaan aikaan Ranskassa syntynyt *cinéma vérité*, haastatteluihin ja tekijän ja kohteiden vuorovaikutukseen perustuva suuntaus, vaikutti yhdessä suoran elokuvan ja selittävän dokumentaarin kanssa televisiolle ominaisen dokumentaarisuuden muotoutumisessa. Dokumentaarisuus on aikaansa sidottua, ja miten se kulloinkin elokuvassa näkyy, noudattaa eri aikoina erilaisia tyyliisuuntia ja määritelmiä. Dokumentaarisuus ei ole vain dokumentaarisen elokuvan yksinoikeus, vaan sen autenttisuuden ihanteita on tavoiteltu myös fiktiivisen elokuvan parissa (Helke 2006, 20-21). Tämä uudenlainen dokumentarismi ei olisi ollut mahdollista ilman uutta teknologiaa, ja pitää muistaa, että ennen 1950- ja 1960-lukuja autenttista kuvausta ja äänitystä rajoitti kamera- ja äänitystekniikka. Vaikka ohjaajilla olisi ollut halua tahdistettuun äänittämiseen ja tilanteiden mahdollisimman autenttiseen kuvaamiseen, vuosisadan alun tekniikka ei siihen pystynyt. Uudet, kevyet 16 mm:n kamerat ja tahdistetty kenttä-äänittäminen tekivät kuvaajasta ja äänittäjästä työparin, joka saattoi liikkua kaksin tapahtumien keskellä. Aiemmin äänet oli pitänyt lisätä

jälkikäteen, ja vanhemmat filmimateriaalit olivat soveltuneet huonosti luonnonvalossa kuvaamiseen (Helke 2006, 61). Suoran dokumentaarin pyrkimyksiä ja uutta tekniikkaa voidaan pitää dokumentaarisuuden murroksena.

Suora elokuva ei ehkä terminä ole monelle tuttu, mutta jos sen esimerkiksi nostetaan dokusaippuasarjat, määritelmä aukeaa useammalle. Dokusaippuiksi nimitetään ohjelmia, joissa seurataan todellisia ihmisiä heidän omassa arjessaan. Suomessa esitetään viikoittain erilaisia dokusaippuasarjoja, joissa seurataan esimerkiksi au pareja, puhelinmyyjiä ja niin edelleen. Suoran elokuvan uusi aika alkoi 1990-luvulla dokusaippuoiden muodossa. Näissä sarjoissa katsoja pääsee seuraamaan esimerkiksi poliisin tai sairaalan henkilökunnan toimintaa, ja usein viihteellisyys on pääosassa. Käsivaralta kuvaus ja kertojanäänen käyttö ovat myös tyypillisiä tälle lajityypille. Direct cinema pyrki hahmottamaan arkipäiväisten tapahtumien kautta yleisempää yhteiskunnallista merkitystä, mutta dokusaippuissa pääosassa on useimmiten yhden tai muutaman ihmisen selviytyminen arkipäiväisissä tilanteissa (Helke 2006, 68-69). Dokusaippuista on arvosteltu paljon niiden viihteellisyyden takia, mutta itse en näkisi viihteellisyyttä välttämättä negatiivisena piirteenä. Kaikki me tarvitsemme joskus kevyttä höttöä, synkkien ja vakavien tapahtumien vastapainoksi. Katsojien takia toivoisin, että viihteellisyydestä olisi jonkinlainen maininta, edes pieni muistutus, että kamerat eivät kerro koko totuutta, tai että henkilöiden toimiin on vaikutettu ehdottamalla toimia, tai kertomalla asioita joita he eivät muuten tietäisi. Dokusaippuoiden viehäytys perustuu usein konflikteihin tai katastrofin selvittelyyn, ja leikkauksella tapahtumista on helppo tehdä todellista dramaattisempia. Viihteellisyys sinänsä ei ole pahasta, kunhan todellisuudesta ei eksytä liian kauas. Pitäisi myös muistaa, että vakavinkin dokumenttielokuva on ohjaajansa näkemys, eikä pala absoluuttista totuutta.

Suomalaista dokumentarismia ovat tutkineet muun muassa **Jari Sedegren** ja **Ilkka Kippola**. He ovat yhteistyössä tutkineet suomalaisen dokumentin historiaa ja julkaisseet kaksi sitä käsittelevää teosta: *Dokumentin ytimessä - Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904-1944* (2009) ja *Dokumentin utopiat - Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1944-1989* (2009). Teokset jakaa sota-aika, joka Sedegrenin ja Kippolan synnytti suomalaisen dokumenttielokuvan uudelleen. Vuosisadan alkupuolella tehdyt dokumentit eivät olisi enää läpäisseet sotien aikaista propagandakoneistoa, eivätkä sopineet esikuvaksi alan toimijoille. Rauha käynnisti elokuvateollisuuden uuteen aikaan. Kansa janosi totuutta, ja arjen realismi saattoi esittää toiveikkaita kuvia jälleenrakentamisesta. Valistuksellisten lyhyt- ja muiden elokuvien saama tuki

muokkasi elokuvagenrejä vielä pitkään sodan jälkeen, ja dokumentaarinen maailma eli muutoksessa. Muutoksen keskellä oli jotain pysyvääkin, nimittäin Valtion filmitarkastamo, vuodesta 1946 eteenpäin Valtion elokuvatarkastamo. Tämän tahon logiikka oli selkeää, valtio tuki kulttuurista esittämistä, mutta halusi samalla kontrolloida sitä. Filmitarkastamon valta kiteytyi kahteen tekijään. Ensinnäkin esitettäväksi halutun elokuvan piti läpäistä tarkastus ja toiseksi sen verotuksesta päätti samainen tarkastamo. Mitä opettavaisemmaksi ja hyödyllisemmäksi elokuvan tulkittiin, sitä suuremman veroedun se sai (Sedegrén & Kippola 2015, 11-12.)

Dokumentaaristen elokuvien alamäki alkoi television yleistymisen myötä, kun teatterilevitykseen tarkoitettut filmit jäivät yhä useammalta näkemättä. Yksityiset elokuvayhtiöt päätyivät Yleisradion omistukseen yksi toisensa jälkeen, ja vaikka lyhytelokuvien tuotanto yritettiin pitää entisellä tasolla, senkin oli pakko etsiä kaupallisia yhteistyökumppaneita resurssipulan vuoksi. Lyhytelokuvien verohelpotukset siirtyivät historiaan vuonna 1964, ja se oli viimeinen naula dokumentaaristen elokuvien kulta-ajan arkkuun. Ala oli kärsinyt laajasta arvostelusta jo vuosia, ja niin sanottuja alkukuvia (ennen fiktiivistä elokuvaa esitettäviä dokumentaarisia lyhytelokuvia) oli syytetty muun muassa elinkeinoelämän mainostamisesta. Kriitikko **Jörn Donner** antoi alkukuvajärjestelmälle lopullisen tuomion mainosikkuna-argumentillaan artikkelissaan *Suomalainen elokuva vuonna 0*. Aiemmin myös **Helge Miettunen** oli arvostellut lyhytkuvaa dokumenttielokuvia käsittelevässä väitöskirjassaan (Sedegrén & Kippola 2015, 30-40.)

Televisiolle tehtyjä kotimaisia dokumentaarisia elokuvia, pääsääntöisesti lyhytelokuvia, alkoi ilmestyä vasta 1960-luvulla. Yleisradio omisti tuolloin suuren osan vanhasta arkistokuvamateriaalista, ja tuota materiaalia käytettiin surutta kuvituskuvaksi. Arkistofilmejä leikattiin ja pätkittiin niiden historiallista arvoa ajattelematta. Tästä syystä sodanjälkeistä dokumentaarista aineistoa on saatavilla hyvin vähän alkuperäisessä muodossa. 1980-luvulla arkistofilmeihin suhtauduttiin kaksijakoisesti: yksi koulukunta, liberaalit arvorelativistit, näkivät filmien merkityksen ja jopa elokuvahistoriallisen arvon, kun toinen, modernisaation doktriiniin sitoutuneet toimittajat, pitivät vanhaa filmiä vain taustakuvituksen lähteenä, heille nykyhetki oli prioriteetti. Eräinä valveutuneimmista dokumenttiohjaajista pidetään Pirjo Honkasaloa ja **Pekka Lehto**, jotka suunnittelivat sotaelokuva *Kainuu 39*:ä 1970-luvun loppupuolella ja sen myötä päätyivät puolustusvoimien elokuva-arkiston materiaalien pariin. Tämä oli ongelma, koska aineiston käyttöä rajasivat moraalisi-poliittiset säännöt. Honkasalo ehdotti, että sota-ajan kuvat siirrettäisiin puolustusvoimien hallinnasta Valtionarkistoon, joka helpottaisi niiden käyttöä, koska

Valtionarkiston materiaalin suhteen ei ollut samanlaisia poliittisia rajoituksia. Ehdotus ei tuolloin tuottanut hedelmää. Suomalainen dokumenttituotanto ei kuitenkaan kuollut sodan jälkeisinä aikoina, vaan 1960-luvulta eteenpäin sen tekijöiksi nousi useita nuoria ja kunnianhimoisia tekijöitä. Vaikka suomalaista dokumenttielokuvaa on ollut mahdollista nähdä niin teattereissa, televisiossa kuin festivaaleilla, sillä ei ole ollut avainteosten kokoelmaa eikä laajalti tunnistettuja tekijöitä. Sedegrénin ja Kippolan Dokumentin utopiat ja sitä edeltänyt Dokumentin ytimessä ovat laajin ja kunnianhimoisin pyrkimys valoittaa suomalaisen dokumenttielokuvan historiaa mahdollisimman monipuolisesti. (Sedegrén & Kippola 2015, 35-47.)

2.2 Dokumentarismien suhde journalismiin

Journalismia on perinteisen määritelmän mukaan tosiasiapohjaisten esitysten kokoaminen, muokkaus ja esittäminen joukkotiedotusvälineissä sekä tämän toiminnan tulos. Sitä voidaan pitää myös yhteiskunnallisena instituutiona (Hemanus 1990, 14, 23).

Anu Kantolan ja **Tuomo Mörän** journalismin määritelmä ei rajoita journalismia vain tiedonvälitykseksi. Heidän mukaansa journalismi on modernia käsityötä, jossa tehtävänä on maailman hahmottaminen sanoilla ja kuvilla. Pidän ajatuksesta, että journalistien työtä on kertoa asioista, jotka muuten jäisivät tuntemattomiksi. Journalisti siis etsii uutta tietoa ja näyttää jo tiedetyistä asioista uusia puolia. Tärkeää on, että esitetyt asiat ovat totta. Journalismi on siis todellisten asioiden ja tapahtumien esittämistä (Kantola & Mörä 1998, 11.)

Journalismi on tilanteesta ja mediasta riippuen muun muassa tiedonvälitystä, viestien siirtoa massoille ja yhteisöjen muodostamista. **Risto Kunelius** määrittelee journalismin ominaisuuksiksi ajankohtaisuuden, faktapohjaisuuden, itsenäisyyden ja edustavuuden. Dokumenttielokuva voi olla näitä kaikkia, tai vain faktapohjaista. Tästä joku on varmasti eri mieltä, mutta minulle dokumenttielokuva ei voi olla fiktiivinen, siksi määrittelen sen perustavaksi ominaisuudeksi faktapohjaisuuden (Kunelius 1999, 18-19.)

Maria Lassila-Merisalo tutki väitöstudkimuksessaan kaunokirjallisen journalismin poetiikkaa suomalaisissa aikakauslehdissä. Lassila-Merisalo nosti kaunokirjallisen journalismin, ei-fiktion, kolmanneksi lajiksi faktan ja fiktion rinnalle. Hänen mukaansa ei-fiktiivisen tekstin tunnuspiirteistä

oleellisin on sen tasapainottelu referentiaalisuuden ja ilmaisunvapauden välillä, ja tämä on samalla sen suurin haaste (Lassila-Merisalo 2009, 52-53). Mielestäni tätä ajatusta voi laajentaa koskemaan muitakin medioita kuin kirjoitettua journalismia, ja dokumenttielokuva sujahtaa mukavasti ei-fiktioon lokeroon.

Narratiivisuus on ollut vähintään kiistelty journalismin osa-alue jo muutaman vuosikymmenen ajan. Suomessa narratologisen uutistutkimuksen tienraivaajan **Veikko Pietilän** mukaan Suomen tiedotustutkimuksessa oli viitattu journalismin kerronnalliseen luonteeseen useasti jo ennen 1990-lukua, mutta uutisia ei tästä huolimatta oltu lähestytty narratologisesta lähtökohdasta. Suomalaiset tutkijat kävivät kiivasta sananvaihtoa muun muassa artikkeleiden muodossa kiistelyn aiheenaan voiko narratologiaa soveltaa uutisiin. Uutisten narratologiseen näkökulmaan suopeasti suhtautui Pietilän lisäksi **Seija Ridell**, ja heidän vastapelurinaan toimi **Pekka Tammi**. Jälkimmäinen esitteli ensimmäisenä niin kutsutun Boothin-Chatmanin mallin joka on narratologiseen tulkintaan tarkoitettu. Malli jättää fyysisen tekijän ja lukijan tarkkailusta ja keskittyy sisäistekijän ja sisäislukija, yleisön ja kertojan ja sisäkkäisten kertojien ja yleisöjen suhteisiin. Tammi itse rajasi mallin koskemaan vain fiktiivisiä tekstejä (Lassila-Merisalo 2009, 54-59.)

Ridell halusi avartaa narratologian rajoja ja ehdotti Tammen mallista poimitun sisäistekijän käsitteen omaksumista myös journalismin tutkimukseen. Tammi vastusti tätä jyrkästi, mutta myöhemmin hänen kaunokirjallisuuteen laatimaansa Boothin-Chatmanin mallia ovat kehittäneet journalismin tutkimukseen soveltuvaksi muun muassa Risto Kunelius ja **Esa Reunanen** (Merisalo 2009, 60-63.) Lassila-Merisalo itse näkee tutkijoiden väittelyn suurimmaksi ongelmaksi sen, että sen kohteet olivat usein uutinen ja romaani, faktan ja fiktion lajityyppimmät edustajat. Hän kokee antoisammaksi tutkia välimaastoa, jolle hänen mukaansa kaunokirjallinen journalismi, ei-fiktio, sijoittuu. Itse sijoittaisin tuohon samaan tilaan dokumenttielokuvan. Lassila-Merisalo esittelee vanhan väittelyn erityiseksi kiistanaiheeksi tekijän ja kertojan identtisuuden ja erillisyyden kysymyksen, joka on mielenkiintoinen myös dokumentaarisuuden narratologisessa lähestymisessä (Lassila-Merisalo 2009, 71).

Dokumenttielokuva ei mielestäni lajityyppinä rajaa pois kumpaakaan tapaa, ei tekijän ja kertojan identtisyyttä, eikä näiden erillisyyttä. Usein asetelma on hyvin selvä, dokumenttielokuvan tekijä on erillinen ja kertoja esitellään kuvissa, tai tekijä on selkeästi myös kertoja, kuten esimerkiksi partisaanijournalismia edustavissa dokumenttielokuvissa. Mitä enemmän dokumenttielokuvassa

hyödynnetään taiteellisia tehokeinoja, sitä hankalammaksi tekijän ja kertojan suhteen selvittäminen muodostuu. Itse ajattelen, että taiteelliset tehokeinot myös vievät dokumenttielokuvaa kauemmas journalismista, ja siksi niiden käyttö on tasapainoilua faktan ja fiktion välillä.

Minulle dokumentarismi on myös tutkivaa journalismia. Henkilökohtaisesti minua ei haittaa viihteellinen ote, joka esimerkiksi **Morgan Spurlockin** dokumenteissa on. Spurlock tuli tunnetuksi Yhdysvaltojen pikaruokakulttuurista varsinkin kriittisesti käsitelleestä *Supersize me* -dokumenttielokuvasta. Spurlock teki asiasta hyvin helposti ymmärrettävän syömällä itse valtavia pikaruoka-annoksia ja liikkumalla minimaalisesti, samalla kun hänen terveyttään tarkkailtiin muun muassa verikokein. Dokumentti on viihteellinen ja paikoin humoristinen, mutta asia on vakava. Mielestäni on tärkeää, että vakavia asioita käsitellään kansantajuisesti ja mielenkiintoisesti. En tarkoita, että kaikki dokumentit olisivat viihteellisiä tai että niiden tulisi olla, vaan että viihteellisyys ei vähennä niiden informatiivista arvoa. Spurlockin kanssa samoissa ideamaastoissa liikkunut **Joe Cross** meni kollegaansa pidemmälle etsiessään terveellistä elämää. Hän kuvasi itseään taipaleellaan lihavasta ja melkein kuolleesta (*Fat, Sick and Nearly Dead*) takaisin terveeksi. Cross kuvasi myös tapaamiaan ihmisiä, joita yritti vakuuttaa uuden terveellisen ruokavalionsa hyödyistä. Tämä dokumenttielokuva on viihteellinen ja helposti seurattava, usein jopa tunteellinen. En voi silti väittää, etteikö se olisi samalla tutkivaa journalismia. Dokumenttielokuvan ei tarvitse olla tutkivaa journalismia ollakseen dokumenttielokuva, mutta journalistinen ote ei vähennä sen arvoa, vaikka joskus esteettisyys voi kärsiä ns kuivan faktan, kuten taulukoiden, graafien tms takia.

Dokumentaarisen journalismin yhteydessä puhutaan useammin pyrkimyksestä puolueettomuuteen kuin objektiivisuudesta, ainakin jos kyseessä on yleisradiotoimintaan liittyvä dokumentaarisuus. Yleisradiotoiminnan ulkopuolella toimivat toimittajat eivät ole samalla tavalla sidottuja puolueettomuuteen, ja moni tämän hetken dokumenttielokuvaohjaaja profiloituu lähinnä partisaanijournalismin tuottajaksi. Termi sinänsä ei ole uusi eikä liity pelkästään dokumentarismiin. Partisaanijournalismin edustajiksi voidaan laskea esimerkiksi puolueiden hallitsevat sanomalehdet, joiden tarkoitus on ajaa omaa agendaansa. Juuri se on partisaanijournalismia määrittelevä seikka, jonkin tietyn ideologian ajaminen (Baughman 2011.)

Partisaanijournalismin, jota toisinaan kutsutaan myös dokumentaariseksi journalismiksi, mielipiteitä jakava pioneeri on yhdysvaltalainen **Michael Moore**. Moore ei pyri puolueettomuuteen lainkaan, vaan hän tekee selvästi näkyväksi oman kantansa, jonka vastustajat joutuvat huonoon valoon

tarkoituksella tai vahingossa. Moore on voimakas persoona, joka kysyy hankalia kysymyksiä ja osoittaa epäkohtia. Partisaanijournalismia edustavien dokumenttielokuvien vetovoima on tietyn mielipiteen avaaminen hyvin tarkasti rajatusta näkökulmasta, kuvauksen, leikkauksen ja äänen vahvistaessa ja jalostassa katsojan mielikuvaa yhdestä argumentista (Rughani 2013, 102.)

Dokumenttielokuva on mielestäni sekä journalistinen tuote että taidetta. Tämä kombinaatio tuottaa ongelmia tekijälle: miten olla luova ja samalla pysyä totuudessa? Saako tarinaa muokata ja millaisin keinoin? Miten tasapainoilla esteettisen lopputuloksen ja autenttisuuden välillä? Pitääkö katsojalle kertoa lainkaan, miten alkuperäistä tarinaa on muokattu, tai millaisia kuvallisia keinoja on käytetty, vai pitäisikö päinvastoin muistuttaa näistä koko ajan? Nämä ovat suuria eettisiä kysymyksiä, joita varmasti kaikki dokumenttielokuvaohjaajat joutuvat kysymään itseltään. Nämä kysymykset kiinnostivat minua niin paljon, että päädyin tekemään aiheesta tutkimusta. Kysyn tutkimukseeni suostuneilta ohjaajilta muun muassa nämä kysymykset ja muita liittyen esimerkiksi ohjaajan ja kohteen väliseen luottamukseen sekä ohjaajan vastuuseen.

2.3 Dokumentarismien tutkimusta ja kirjallisuutta

Suomalaista dokumentaarisuuden tutkimusta, ja yleisemmin dokumentarismia käsittelevää kirjallisuutta on hyvin saatavilla. Esittelen tässä luvussa itselleni tärkeimpiä teoksia, joista suurta osaa olen käyttänyt omaa tutkimustani taustoittavana kirjallisuutena.

Dokumentteja ja dokumentaarisuutta käsittelevä kirjallisuus jakautuu selkeästi kahteen erilaiseen genreen, tutkimukseen ja oppikirjoihin. Oppikirjoista moni esittelee varsinaista dokumentintekoa alusta loppuun, ideoinnista valmiiksi teokseksi. Tämän genren taitajana pidän erityisesti ohjaaja **Jouko Aaltosta**. Aaltonen on työskennellyt alalla vuosikymmeniä, ja hänelle ovat tuttuja kaikki dokumentarismien puolet, rahoituksen hankkimisesta kuvauspaikan lounasjärjestelyihin. Hänen teoksiaan ovat muun muassa *Seikkailu todellisuuteen - Dokumenttielokuvan tekijän opas*, *Käsikirjoittajan työkalupakki* (1993) ja *Dokumentaristi! Lasse Naukkarisen elokuvat ja niiden synty* (2014). Viimeisimmässä kirjoittaja esittelee Naukkarisen työtapoja ohjaajana ja hänen elokuviensa syntyprosesseja. Aaltosen teos *Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas* (2003), on laajennettu teos 90-luvulla ilmestyneestä *Käsikirjoittajan työkalupakista*, joka käsitteli yleisesti elokuvan käsikirjoittamista. Uudempaan kirjaan Aaltonen on lisännyt luvun

dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Hän muun muassa kysyy, voiko dokumenttielokuvaa käsikirjoittaa, koska sehän on vain todellisuuden kuvaamista. Hän vastaa omaan kysymykseensä: voi ja pitää. Käsikirjoitus on kuitenkin vain työpaperi, suunnitelma, ei sitova asiakirja (Aaltonen 2006, 126).

Toinen käytännönläheinen suomalainen dokumentaarisuuden opettaja on **Elina Saksala**. Vuonna 2008 ilmestyi Elina Saksalan toimittama tv-dokumenttia käsittelevä opas *Asiaa ruudussa -Tv-dokumentin anatomia*. Teos pureutuu tv-dokumentin tekoon kokonaisuutena, käsitellen kaikki vaiheet ideoinnista editointiin. Saksala haastatteli useita suomalaisia tv-dokumentaristeja teokseensa, ja nämä kertomukset avaavat suomalaisen tv-dokumentarismien tarinaa sisältä päin. Saksalan mukaan tv-dokumentin estetiikkaan keskittyvää tutkimuskirjallisuutta ei juuri löytynyt hänen taustatutkimuksensa aikana 2000-luvun alkuvuosina (Saksala 2008, 9-10.) Koska itse en tässä tutkimuksessani keskittynyt tv-dokumentteihin, en osaa kertoa onko tilanne parantunut Saksalan ajoista. Yleisemmin dokumentarismia käsittelevää tutkimusta on kuitenkin tehty ja tehdään parhaillaankin, muun muassa liittyen dokumentin etiikkaan ja estetiikkaan. Tästä esimerkkinä jo aiemmin mainitsemani Susanna Helken *Nanookin jälki, tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla* (2006) sekä **Iiona Hongiston** teokset *Soul of the Documentary. Expression and the Capture of the Real* (2011) ja *Soul of the documentary. Framing, expression, ethics* (2015), joista ensimmäinen on hänen väitöstutkimuksensa.

Elina Saksala on jatkanut oppikirjojen kirjoittamista toimittajan, tuottajan ja kouluttajan töiden ohella. Häneltä ovat ilmestyneet teokset *Ammattina juontaja* (2012) ja *Tuottajan käsikirja* (2015). Saksala hehkuttaa uusimman kirjansa esipuheessa, miten hienoa on olla tuottaja, joka saa jatkuvasti perehtyä uusiin ihmisiin ja yhteiskunnan ja kulttuurin osa-alueisiin, ja auttaa muita toteuttamaan taiteellisia ja journalistisia tuotantoja. Tuottaja vastaa monesta, Saksala sanookin, että tuottaja on kaiken tekemisen taustalla, varaa tiloja, hankkii lupia ja rahoitusta, suunnittelee, tiedottaa ja niin edelleen (Saksala 2015, 13-20.)

Pienissä elokuvatuotannoissa, joita dokumenttielokuvatuotannot usein ovat, ohjaaja on myös tuottaja (ja kuvaaja, äänittäjä sekä kahvinkeittäjä). Haastatellessani tuoreita dokumentaristeja kandidaatintutkielmaani varten, tuli ilmi, että lähes kaikki näiden ohjaajien teokset tehtiin hyvin pienellä tiimillä, usein täysin yksin. Tällöin ohjaajalla oli oman taiteellisen työnsä lisäksi valtavasti muuta ajateltavaa, ja ehkä se oli yksi syy, miksi monet heidän kohtaamistaan haasteista oli

käytännön ongelmia. Tätä tutkimusta tehdessäni hypoteesini on, että kokeneemman ohjaajan haasteet ovat erilaisia, muun muassa taiteellisia ja eettisiä.

Susanna Helken teos *Nanookin jälki* on nimetty Robert Flahertyn dokumentaarisen lajin klassikkoteoksen *Nanook, pakkasen poika* (1922) mukaan. Flahertyn elokuva on dramatisoitu ja näytelty dokumentaari. Helkeä kiinnostaa fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan rajapinta, ja hän kysyy muun muassa: miten kohteena oleminen, esittäminen ja lavastaminen suhteessa tapahtuvan todellisuuden havainnointiin on toteutettu, millaisin keinoin tekijät murtavat dokumentaarisen lajin konventioita ja lähestymissäntöjä. Hänen mielenkiintonsa kohdistuu hybridien, sekamuotoisten rajatapausten, tarkasteluun, ja tyylin ja lähestymistavan tunnistamiseen ennemmin kuin tietoteoreettiseen määrittelyyn (Helke 2006, 14-15).

Fiktion ja faktan rajoilla liikkuva *Kuun metsän Kaisa* (2016) on mielenkiintoinen esimerkki uudesta kotimaisesta dokumenttielokuvasta. Ohjaaja **Katja Gauriloffin** uusin elokuva kertoo hänen omasta esiäidistään, Kaisa, Kai'ssi, Gauriloffista, joka oli kolttasaamelaisten arvostettu tarinankertoja ja tietäjä. Sveitsiläinen kirjailija Robert Crottet tutustui Kaisaan ennen toista maailmansotaa ja ystäväystyi tämän kanssa. Crottet kirjoitti muistiin Kaisan tarinoita, ja julkaisi myöhemmin niihin perustuvan *Kuun metsä* -nimisen kirjan. Kolttasaamelaisten historia on lähes unohdettu, eikä esimerkiksi heidän evakkoajansa ole käsitelty. Katja Gauriloff ei halunnut maailman unohtavan kolttasaamelaisia, ja otti muutama vuosi sitten yhteyttä Crottetin puolisoon, espanjalaiseen valokuvaajaan Enrique Méndeztiin, joka luovutti dokumenttielokuvaan kaiken Kaisaa koskevan materiaalin. *Kuun metsän Kaisan* Suomen ensi-ilta oli Sodankylän elokuvajuhlilla kesäkuussa 2016, jonka jälkeen sen on voinut nähdä muun muassa Finnkinon teattereissa. Maailman valloituksen *Kuun metsän Kaisa* aloitti jo ennen Suomea, Kanadan Torontossa Hot Docs - elokuvafestivaaleilla. Gauriloffin ohjaus on mielenkiintoinen elokuva sekä aiheensa että muotonsa vuoksi. Se ei ole puhdas dokumenttielokuva, vaan yhdistää arkistokuvaa ja fiktiota. Gauriloff toteaa, ettei perusta kotimaisesta tiukasta jaosta dokumentteihin ja fiktioihin, vaan sekoittaa omassa työssään elementtejä vapaammin. Hän kuvailee joitakin elokuvansa aineksia sellaisiksi, ettei katsoja voi tietää, onko kyseessä totuus tai taru. (Wesslin 2014, Haapakangas 2016). Elokuvan alkuteksteissä Kaisaa luonnehditaan sadunkertojaksi, mikä mielestäni suorastaan vaatii sadunomaisia elementtejä seurakseen. Esittelen Katja Gauriloffin tarkemmin tässä työssä osiossa Ohjaajien esittely (s. 46).

Ilona Hongiston väitöstutkimus vuodelta 2011 käsittelee kokeellista dokumenttielokuvaa. Hongiston mukaan (Turun yliopisto) dokumenttaarisuudesta tehdyt käsitteellistykset eivät antaneet riittäviä vastauksia dokumenttaarisuuden ja kokeellisuuden suhteeseen, joten hän muotoili uuden dokumenttaarisuuden käsitteen, jonka keskiössä on mainittu kokeellinen todellisuussuhde. Hongistolla on poikkeava lähestymistapa dokumentteihin. Sen sijaan, että käsittelee dokumenttielokuvan todellisuutta jo tapahtuneena, hänen mielestään dokumenttielokuva pitäisi nähdä todellisuuden jatkeena, prosessuaalisuuden kautta. Dokumentaarinen kuvaraja käsitteellistää todellisuudessa tapahtuvaa elokuvailmaisua. Hongiston mukaan tähän liittyy myös voimakkaita eettisiä velvoitteita (Hongisto 2015, 9-10).

Arkistomateriaalin käyttö dokumenttielokuviissa tuo esiin monia kysymyksiä liittyen viitteellisyyskysymyksiin, väliaikaisuuteen ja materiaalisuuteen. Ennen kaikkea, henkilökohtaiset dokumentit kuten valokuvat ja päiväkirjamerkinnot, tarjoavat viitteellisen yhteyden menneisyyden hetkeen. Hongiston mukaan mielenkiintoisinta on tällaisten dokumenttien tarjoama näkökulman muutos, intervalli tai käänös (Hongisto 2015, 28).

Hongistoa kiinnostaa erityisesti historiallisten ulottuvuuksien näkyvyys dokumenttielokuviissa. Tämä muodostaa yhden tärkeän osan mielikuvituksellisuutta. Ajatus selvisi minulle hyvin Hongiston käyttämän esimerkin avulla: vuoden 2013 yhdysvaltalainen dokumenttielokuva *Finding Vivian Maier* (**John Maloof & Charlie Siskel**) rakentaa kuvaa Vivian Maier nimisestä lastenhoitajasta, joita esittäviä negatiiveja oli yllättäen löytynyt. Maierin valokuvat luovat tarinan yksineläjästä valokuvien takana. Tämä tyypillinen arkistomateriaalin käyttö eroaa täysin kahdesta muusta Hongiston esimerkistä, dokumenttielokuviista *Two Uncles*³ ja *The Last Bolshevik*⁴. Toisin kuin Maierin suhteen, nämä dokumentaarit eivät pyri paljastamaan salattua elämää arkistomateriaalin takana, vaan pikemminkin etsivät tapaa, jolla hahmot voivat jatkaa elämää elokuvassa. Mielikuvituksella on tässä viitekehyksessä voimaa, joka on enemmän kuin pelkästään viitteellistä. Hongisto lainaa *The Last Bolshevikin* kertojan sanoja:

”miracles are only one breath away from normality.” (Hongisto 2015, 28-30).

³ ohjaus Kanerva Cederström, 1991. (<http://www.imdb.com/name/nm0147804/>)

⁴ ohjaus Chris Marker, 1993. (<http://www.imdb.com/name/nm0003408/>)

Dokumentin ja vaikutuksen teorian ehkä suurin osa on aina ollut politiikka. Yhtäältä esiintyy vahva ajatus siitä, että dokumenttielokuva on aina poliittisesti suuntautunutta ja sillä on jopa mahdollisuus muuttaa maailmaa. Toisaalta ei ole olemassa perustavan laatuista yhteisymmärrystä siitä, miten poliittinen vakaumus siirretään yleisölle, tai miten dokumenttielokuva vaikuttaa laajempaan sosio-poliittiseen muutokseen. Viime vuosina dokumenttielokuvan vaikutusmahdollisuuksien arviointi on lipunut uusliberaalin vaikutustutkimuksen piiriin. Dokumenttielokuvan onnistuminen voidaan nyt mitata sen vaikutuksen suuruuden mukaan. Mediaympäristön muutoksen myötä dokumentin mitattavissa oleva vaikutus kietoutuu yhteen sen elinikään sosiaalisessa mediassa. Hongisto muistuttaa, että tällaisella mittarilla ei voida mitata vaikutuksen laatua, mutta siitä huolimatta suurta huomiota saaneen dokumentaarin ominaisuudet siirretään helposti menestyksen avaimiksi (Hongisto 2015, 101-102).

Hongiston ajatus on selkeä: dokumentaarisuuden tutkijoiden olisi syytä muistaa, ettei määrä korvaa laatua, ja muistaa keskittyä analysoimaan myös sitä, miten dokumenttielokuva saavuttaa haluamansa vaikutuksen, ei vain mitä tahansa vaikutusta. Itselleni tulee tästä mieleen suomalaisen *Hymyjen maa* (2015) dokumenttielokuvan vastaanotto. Tekijöiden haastattelujen myötä sain kuvan, että elokuvan tarkoituksena oli antaa toivoa. Hymyjen maa herätti sosiaalisessa mediassa paljon keskustelua, jossa monet syyttivät sitä sosiaalipornosta, pienen ihmisen hädällä mässäilystä. Osa taas puolusti elokuvaa tiukasti, he näkivät siinä ”kaveria ei jätetä” -meininkiä. Sosiaalisen median huomion⁵ mukaan Hymyjen maa oli menestys, ja negatiivisesta kritiikistä huolimatta minulle jäi mielikuva, että useampi katsoja oli tavoittanut tekijöiden etsimän positiivisuuden. Syvennyn Hymyjen maan saamaan palautteeseen vielä myöhemmin tässä tutkimuksessa.

Ilona Hongisto kirjoittaa mielenkiintoisesti sekä mielikuvituksen että vaikutuksen osuudesta dokumenttielokuvissa, mutta eniten minua kiinnostaa tarinaniskennän osuus. Tarinankerronta tai -iskentä koetaan usein fiktion osaksi, joksikin sellaiseksi mistä dokumentaristin pitäisi pysyä kaukana. Kertomisen tekona se kuuluu kuitenkin yhtäläillä dokumentarismiin. Se kuuluu tilaan, joka on tarinaa kertovien ihmisten ja tarkkailevan kameran välissä. Näiden kahden suhde tuottaa dokumentaarisia visioita, jotka poistavat vihamielisen kahtiajaon totuuden ja valheen väliltä (Hongisto 2015, 66-67). Ajatus tuntui hankalalta ymmärtää, mutta esimerkki dokumentista, joka

⁵ Hymyjen maata koskevaa kommentointia voi lukea muun muassa Iltasanomien elokuvaa koskevan artikkelin jälkeen <http://www.iltasanomat.fi/elokuvat/art-2000001026325.html>, blogista <http://uusi.voima.fi/blogikirjoitus/2015/noyryyttamisen-juhlaa-myytatunnon-nimissa/> ja sen omilta Facebookisivuilta: <https://www.facebook.com/hymyjenmaa/>

kertoo monta eri puolta yhdestä tapauksesta, osa valheita, osa monimutkaisia totuuksia, avasi tätä käsitettä minulle. Tarinan edetessä totuus on monta eri asiaa, eikä tarina sinänsä tee erilaisista totuuksista sen oikeampia tai väärempiä. Tämä ajatus dokumenttielokuvasta prisma, joka näyttää erilaisia värejä sitä käännellessä, on minusta sekä mielenkiintoinen että raikas. Totuus on monta eri asiaa erilaisissa konteksteissa, ja dokumenttielokuva sekä näyttää useita erilaisia puolia, ollen itsekin vain yksi osa tarinaa.

Dokumentarismi vaikuttaa kiinnostavan nuoria tutkijoita, kuten minua itseänikin. Nopealla etsinnällä yliopistojen ja muiden korkeakoulujen palvelut tarjoavat luettavaksi useita dokumentarismia eri näkökulmista käsitteleviä tutkimuksia, kuten opinnäytetöitä ja pro graduja. Kandidaatintutkimuksessani hyödynsin kolmea tuoretta opinnäytetyötä, joissa tutkijat esittelivät sekä omaa dokumenttielokuvaansa että siihen liittyvää tutkimustaan. **Ella-Mari Airaksen** työ käsittelee dokumentarismia konfliktialueella, **Iida Kantolan** feministisen tutkimuksen traditiota jatkavassa tutkimuksessa mielenkiinto kohdistuu ohjaajan sukupuolen vaikutukseen ja **Marleena Lehtimaa** puolestaan esittelee dokumentaristia moniosajana. Jokainen heistä käsittelee myöskin eettisiä haasteita osana dokumentaristin työtä. Esittelen heidän tutkimuksistaan muutaman pääkohdan.

Ella-Mari Airas kuvasi työparinsa kanssa dokumenttielokuvaansa konfliktialueella Jerusalemissa, pienellä hammasklinikalla, mikä asetti aivan omanlaisensa eettiset haasteet. Väkivalta oli läsnä koko ajan, ja ulkopuolisen oli vaikea ymmärtää, mikä ajoi tavalliset ihmiset käsittämättömiin väkivaltaisuuksiin. Airas kirjoittaa tutkimuksessaan, että puolueettomana pysyminen oli toisinaan hyvin hankalaa, esimerkiksi väkivaltaisten yhteydenottojen aikana. Eri puolet yrittivät käännäyttää ulkopuolisia oman aatteensa kannalle, eikä vastaus puolueettomuudesta kelvannut kysyjille (Airas 2009, 22-23.)

Kriisialue aiheutti toisenkin suuren eettisen haasteen: tasapainottelu auttamisenhalun ja ulkopuolisena tarkkailijana pysymisen välillä tuotti työparin kummallekin osapuolelle suurta moraalista ahdistusta. Airas kirjoittaakin, että toisinaan oli hyvin vaikea olla kysymättä, miksi ihmiset antavat järkyttävien tapahtumien jatkua. Hän piti kuvatessaan ohjenuorana, että on tärkeää näyttää mitä alueella tapahtuu, joten jos tilanne ei ole hengenvaarallinen, hän yritti pysytellä ulkopuolisena eikä puuttunut tilanteeseen (Airas 2009, 11, 25.)

Iida Kantola pureutui kysymykseen sukupuolen vaikutuksesta ohjaajana työskentelyyn. Hän tutki naisohjaajien kokemuksia haastattelujen avulla ja omien kokemustensa kautta. Kantola käsikirjoitti, ohjasi ja kuvasti *Sangeetan malli* -nimisen dokumenttielokuvan Nepalissa osana Ulkoministeriön ja Metropolia Ammattikorkeakoulun rahoittamaa ja Yleisradion ja Oscar International Collegen tukemaa It Will Be FINE -hanketta. Tarkoituksena oli edistää ja tukea nepalilaisten naisten ja tyttöjen asemaa kulttuurisin keinoin. Sangeetan malli kertoo kathmandulaisnaisen, Sangeetan, tarinan. Kantola kirjoittaa pyrkineensä positiivisuuteen, ja näyttämään että naisten aseman paranamisesta on toivoa, köyhyydestä ja maan epävakasta oloista huolimatta (Kantola 2014, 11-12.)

Kantolan tutkimuksen suurimpana eettisenä haasteena nousi esiin kuvattavien naisten kohtalo patriarkaattisissa maissa. Dokumentaristilla on tärkeä tehtävä arvioida, millaisia asioita hän voi dokumentissaan näyttää, jottei siinä esiintyneille koidu sanomisistaan tai tekemisistään haittaa. Kantolan haastateltavat painottivat, että kun kuvausten päätyttyä ohjaaja voi poistua maasta tai tilanteesta, mutta henkilöt jäävät jatkamaan elämäänsä, on ohjaajan vastuulla, ettei elokuvassa esiintyneille koidu vaikeuksia. Joskus valmista dokumenttielokuvaa ei esitetä lainkaan sen kuvausmaassa, tai siitä tehdään toinen, eri tavalla leikattu versio (Kantola 2014, 32-33.) Nämä maininnat kertovat mielestäni oivallisesti dokumentaristin suuresta eettisestä vastuusta, kun pahimmassa tapauksessa kuvauskohteena olleen henkilön asema yhteiskunnassa, toimeentulo tai jopa henki voi riippua siitä, millaisen rajanvedon dokumentaristi tekee editoidessaan.

Marleena Lehtimaa esitteli opinnäytetyössään dokumenttielokuvansa *Kiehuvan laakson sisar* (2014) kertoi Nepalin laajasta huumeongelmasta ja sen sivutuotteena syntyneen vieroituskäytön sukupuolisesta eriarvoisuudesta patriarkaattisissa. Lehtimaan aihe oli jo sellaisenaan herkkä, koska se käsitteli Nepalissa laitonta huumeidenkäyttöä, ja näin ollen oli hankala saada kuvituskuva varsinaisesta huumeidenkäytöstä.

Koko tämän dokumentin leikkaamisessa yksi suurimpia haasteita oli aiheen arkaluontoisuus ja herkkyys. Ajattelin jatkuvasti elokuvassa esiintyviä ihmisiä ja sitä, miten tämä kaikki vaikuttaa heihin. (Lehtimaa 2015, 22.)

2.4 Dokumentaristin haasteet -tutkimus

Tutkin kandidaatintutkimuksessani (Romu L, 2016) tuoreiden dokumentaristien työssään kohtaamia haasteita. Käytin aineistona kolmea aihetta käsittelevää tai sivuavaa opinnäytetyötä, sekä kuuden ohjaajan haastattelua. Suoritin haastattelut sähköpostitse teemahaastattelun tapaan, kysymällä vastaajilta avoimilla kysymyksillä, millaisia haasteita he olivat kohdanneet. Kohderyhmäni olivat uudet, suhteellisen kokemattomat ohjaajat, jotka tekivät ensimmäistä tai yhtä ensimmäisistä töistään. Ohjaajista kyselyyni vastanneet esiintyvät tutkimuksessa anonyymeina. Nimellä viitataan vain kolmea opinnäytetyötä koskeviin huomioihin.

Kiinnostukseni uusia, tuoreita ohjaajia kohtaan lähti omasta kiinnostuksestani dokumentarismiin. Olen seurannut sivusta muutaman dokumenttielokuvan tekoa, ja aihe kiinnostaa minua myös mahdollisena tulevaisuuden työnä. Kysymällä ohjaajien haasteista toivoin oppivani itse, ja välttyväni ehkä joiltakin kompastuskiviltä.

Jaottelin tutkimukseni vastaukset kolmeen eri luokkaan: esituotantoon, kuvausvaiheeseen ja jälkituotantoon. Esituotantoon kuuluviksi tulivat muun muassa ideointi, käsikirjoitus, rahoituksen hankkiminen, työryhmän hankkiminen jne. Kuvausvaiheeseen kuuluivat varsinaisen kuvauksen lisäksi ohjaus, äänitys, liikkuminen kuvauspaikoilla, ohjaajan ja kuvattavien väliset suhteet jne. Jälkituotantoon laskin editoinnin, levityksen ja niin edelleen.

Esituotantoon kuuluvista haasteista eniten mainintoja saivat käsikirjoitus ja rahoituksen hankkiminen. Käsikirjoitus oli ohjaajille paitsi taiteellinen dilemma, myös huolta aiheuttava käytännön ongelma. Jotkin kuvauspaikoista ja -tilanteista selvisivät vasta kuvaushetkellä, jolloin käsikirjoitus oli lähinnä suurpiirteinen ja suuntaa-antava. Eräs ohjaajista totesi suoraan, että oma osaaminen käsikirjoittamisen suhteen epäilyttää:

Mistä tietää mikä on timanttia ja mikä paskaa?

Tämän suorasukaisen kysymyksen kysynyt ohjaaja pohti, mistä monet haasteista johtuvat, ja tuli tulokseen, että koulutuksen aikana saatu käsikirjoitusopetus oli vain pintaraapaisu. Tulevaisuuden uudet ohjaajat kaipaisivat enemmän syventymistä, jotta dokumentin teon oleellisin osa, käsikirjoitus, helpottuisi.

Moni rahoituksen hankkimisen vaikeuksista tuntui myös johtuvan kokemuksen puutteesta. Osa ohjaajista koki, ettei tähän osa-alueeseen ollut kiinnitetty koulutuksessa juuri huomiota, ja kaikki piti oppia kantapään kautta. Moni totesi kuitenkin, että osaksi rahoituksen saannin vaikeus johtuu tuntemattomuudesta, sillä uuden ohjaajan työn rahoittaminen on tietysti maksajalle aina iso riski.

Kuvausvaiheen ongelmista eniten mainintoja saivat haastateltavaan liittyvät haasteet, kuten suhteen luominen, sekä monenlaiset erot liittyen kulttuuriin, kieleen ja jopa infrastruktuuriin. Vastaajistani osa oli kuvannut dokumenttiaan ulkomailla, jolloin kulttuurieroihin liittyvät haasteet korostuivat. Oikeanlaisen haastateltavan löytyminen ei kuitenkaan ollut aina helppoa kotimaassakaan, sillä moni ohjaajista tunsu kameran haittaavan yhteyden syntymistä. Haastateltavan ja ohjaajan välinen luottamus on kuitenkin yksi dokumentin teon peruskivistä, jolle koko teos rakennetaan. Uskon tämän ongelman olevan yleisempi kokemattomien ohjaajien kesken, kuin useampia teoksia ohjanneiden parissa. Esitän tämän väitteen siksi, että moni kokeneempi ohjaaja työskentelee ison, tai edes jonkinlaisen, työryhmän kanssa, kun uudet ohjaajat joutuvat usein moneen rooliin, esimerkiksi ohjaamaan ja kuvaamaan samaan aikaan. Luottamussuhteen kannalta on hyvä, jos ohjaaja voi keskittyä haastateltavaan, eikä samalla huolestua valaistuksen riittävydestä tai vastaavasta.

Jälkituotannon haasteista suurimmiksi nousivat editointi ja levitys. Hyvän ja yhteinäisen tarinan luominen leikkauspöydällä vaati paljon työtä ja aikaa. Vaikka ohjaajat olivat etukäteen tienneet editointivaiheen olevan työläs, työn valtava määrä yllätti silti. Moni ohjaajista teki editoinnin yksin ilman työryhmän apua. Prosessi materiaalista valmiiksi dokumentiksi oli raskas myös taiteellisesti.

Improvisoinnista johtuen kuvatessa ei ollut juurikaan käsikirjoitusta, mikä kostautui leikkauspöydällä - juonen löytäminen oli vaikeaa eikä lopputulos sen suhteen ole kuin korkeintaan tyydyttävä.

Siitä huolimatta, että en erityisesti kysellyt eettisistä haasteista, tulivat nekin esille kandidaatintutkimuksessani. Ohjaajat olivat pohtineet eettisiä kysymyksiä monelta kantilta, muun muassa sitä, miten dokumentin julkaiseminen tulee vaikuttamaan siinä esiintyviin ihmisiin. Osa dokumenteista käsitteli arkaluontoisia aiheita, kuten huumeiden käyttöä. Joskus kuvaustilanne itsessään on eettinen ongelma, kuten Ella-Mari Airaksen (2014) opinnäytetyöstä selviää: hän kuvasi

työparinsa kanssa kriisialueella, ja joutui usein pohtimaan, mitä on sopivaa näyttää, mikä on tasapuolista, miten voi olla sekaantumatta.

Joskus kuvaaminen tuntui tirkistelyltä ja mielenkiintoisten tilanteiden ja kommenttien suoranaiselta kättämiseltä. Eräs ohjaajista oli kokenut kuvaamisen välillä seuraavasti:

Ihan kuin yrittäisi täysillä hyötyä muiden elämästä ja heistä ihmisinä.

Kaiken kaikkiaan kandidaatintutkielma on vain kevyt katsaus tutkittuun aiheeseen ja moni kiinnostava seikka jää selvittämättä. Itse olin kandidaatin tutkintoni jälkeen niin onnellisessa tilanteessa, että pääsin jatkamaan tutkimustyötä heti pro gradun merkeissä, muiden opintojeni ollessa jo suoritettu. Dokumentarismi ja erityisesti ohjaustyö valikoituivat myös tämän tutkimuksen aiheeksi, mutta eri näkökulmasta kuin kandidaatin työssäni.

2.5 Dokumenttielokuvan etiikka tutkimuskohteena

Dokumenttielokuvan etiikka on monimutkaista tasapainoilua journalistisen paikkansapitävyyden ja taiteellisen luovuuden välillä. Sen estetiikkaa koskevista kysymyksistä tärkeimpiä mielestäni on: kuinka paljon sovittelua sallitaan? Dokumenttielokuva eroaa ominaisuuksiltaan huomattavasti muista faktapohjaisista ohjelmamudoista, ja erityisesti uutisista. Tämä vaikeuttaa sen eettisyysvaatimusten pohjustamista muiden esimerkkien mukaan. Elokuvatutkimuksen tunnettu teoreetikko **Bill Nichols** tiivistää, että jos on olemassa yksi erityinen dokumenttielokuvaan liittyvä piirre, se on kysymys, mitä teemme ihmisille, kun teemme dokumenttielokuvia. Meillä on myös suuri halu suojella yleisöä, ja sisällön muokkaus kuulostaa jo pelkkänä sanana tuomittavalta. Toisaalta, toistamme usein vanhaa laulua, jonka mukaan kamera ei valehtelee (Winston 2005, 181, Korhonen 2012, 16.)

Timo Korhonen kysyy kirjassaan Hyvän reunalla, mikä oikeus hänellä oli pyytää täysin vierasta ihmistä käymään läpi elämänsä raskainta iltaa, viitaten tällä tunnetun ihmisoikeuslakimiehen ja Namibian tulevan oikeusministerin Anton Lubowskin murhaa ja siihen johtaneita olosuhteita käsittelevään elokuvaansa *Asiakas numero 2*. Dokumenttielokuva perustuu Lubowskin lesken haastatteluun, arkistomateriaaliin ja elokuvaa varten lavastettuun näyteltyyn kohtaukseen. Korhonen vastaa itselleen, että hänen ja haastatellun välille oli muutamassa tunnissa syntynyt luottamus, joka

oli molemmille merkittävä. Korhosen mukaan tällaisena hetkenä dokumenttielokuvan tekijän rooli ja persoona yhdistyvät, kun rooli auttaa saavuttamaan persoonan tavoitteet. Hän uskoo, että haastateltava tunnisti aidon kiinnostuksen Lubowskia kohtaan. Tilanne oli vahvasti moraalisesti latautunut, koska työ kosketti toisen ihmisen menetystä. Korhonen jatkaa itsetutkiskelua kysymällä, mikä velvollisuus hänellä oli selvittää tämän kaltaisia asioita? Nämä kysymykset toivat Korhoselle oivalluksen, että moraaliset valinnat ovat aina dokumenttielokuvan tekemisen ytimessä.

Dokumenttielokuvassa kameran suuntaaminen on kannanotto, eikä tekijä voi olla neutraali. Toisin kuin fiktiivisessä elokuvassa, dokumenttielokuvan ohjaaja usein myös käsikirjoittaa teoksensa, ja joskus myös tuottaa ja kuvaa. Tämä antaa suuren vapauden ja oikeuden tehdä itsenäisiä valintoja. Valinnat ovat aina subjektiivisia ja ilmaisevat tekijän arvoja. Dokumenttielokuvassa moraalit eivät ole tarinan ulkopuolella, vaan tekemisen ytimessä. Kysymys arvoista ja moraalista kiinnosti Korhosta niin paljon, että hän päätyi tekemään laajaa tutkimusta suomalaisten dokumenttiohjaajien käsityksestä oikeuksistaan ja niiden perusteella tehdyistä valinnoista (Korhonen 2012, 13-15.)

Yhdysvaltalainen tutkija **Jay Ruby** nostaa artikkelissaan *The Ethics of Image Making* (2005) esiin monia kiinnostavia eettisiä kysymyksiä: miten voimme tasapainoilla tilanteessa, jossa toisella puolella on yksityisyydensuoja, ja toisella yleisön oikeus tietää? Ovatko objektiivisuus ja tasapaino kuvajournalistin tärkeimmät pyrkimykset? Onko visuaalisella taiteilijalla moraalinen lupa käyttää ihmisiä eri tavalla kuin tutkijalla tai journalistilla? Ruby on kiinnostunut kaikista niistä tilanteista, joissa yksilö tuottaa ja käyttää toisen henkilön tunnistettavaa kuvaa. Tällä voidaan viitata monenlaiseen toimintaan, muun muassa valokuvaukseen, dokumentarismiin, taiteeseen ja niin edelleen. Rubyn mukaan paljon on perusteltu yleisön oikeudella saada tietää asioista. Tilanne on kuitenkin muuttumassa, ja mitä helpompi visuaalista materiaalia on julkaista, sitä paremmin tekijöiden pitäisi ymmärtää kuviin liittyviä eettisiä näkökulmia. Yleisön, meidän, naiivi usko siihen, että kamera ei valehtele, on taustalla ajatuksessa, että valokuvaajalla ei ole mitään muuta mahdollisuutta kuin kertoa totuus. Kuvan valehtelemattomuuden aika on kuitenkin ohi. Ruby uskoo, että ainoa tapa olla eettinen, on kertoa aina, että kuva ei ole objektiivinen näkemys maailmasta, että se on vain yksi hetkellinen kuva yhdestä totuudesta (Ruby 2005, 209-211.)

Ruby on tutkinut dokumenttielokuvan etiikkaa viime vuosikymmenen puolelta saakka. Yhdessä Larry Grossin ja John Stuart Katzin kanssa hän määritteli neljä moraalista suhdetta, jotka luovat moraaliposition kuvien tuottamisen ja käytön ammatilliseen toimintaan. Tekijät käyttävät näistä suhteista nimitystä moraalinen imperatiivi (Korhonen 2012, 17).

En erittele alkuperäisiä imperatiiveja vuodelta 1988, koska Ruby päätyi tarkentamaan niitä vuonna 2000, jonka jälkeen nuo neljä kohtaa on tunnettu seuraavasti:

1. Tekijän oma moraalinen sitoumus omalle intentiolleen tekemisen hetkessä, uskollisuus omalle itselleen taiteilijana.
2. Tekijän velvollisuus ammattikunnan standardeja sekä tekemisen mahdollistavia rahoittajia kohtaan.
3. Tekijän moraalinen velvollisuus päähenkilöitään ja kohteitaan kohtaan.
4. Tekijän moraalinen velvollisuus potentiaaliselle yleisölle.

Rubyn mielestä ensimmäinen imperatiivi on eettisesti kyseenalainen, jos tekijä valitsee taiteilijan roolin. Tässä roolissa tekijöiden pitää olla uskollisia omalle visiolleen ja luoda taiteellisesti päteviä kannanottoja. Taiteilija voi kuitenkin etäännyä tavallisesta moraalista, mikä sotii sitä ajatusta vastaan, että etiikan pitäisi olla ensisijaista, ja estetiikan alisteista. Rubyn lausuntoja on pidetty jopa vihamielisinä taiteilijoita kohtaan (Korhonen 2012, 17-18.)

Ruby ottaa esille myös dokumentarismin. Hän kysyy, pitäisikö dokumentaristin, josta hän käyttää tässä yhteydessä ilmaisua dokumenttitaiteilija, muistuttaa yleisöä dokumentin mahdollisesta tuotetusta luonteesta, eli demystifioida tuotanto? Onko tärkeää, että ihmiset tietävät, ettei Flahertyn dokumenttifilmeissä esiinny aitoja perheitä, vaan ohjaajan koostamia joukkoja, jotka hänen mielestään sopivat esittämään täydellistä inuiitti- tai cajunperhettä? Onko dokumenttitaiteilija eettisempi, jos menet ja tekniikat paljastetaan? Ruby muistuttaa, että perinteisesti dokumentaristit eivät ole paljastaneet näitä asioita, Flahertyn muodostaessa harvinaisen poikkeuksen. Joidenkin mielestä tällainen muistutus arkitodellisuudesta toimii elokuvaa vastaan, ja saa huomion kiinnittymään enemmän ohjaajan kuin itse aiheeseen. Dokumenttielokuvien moraalisten suuntaviivojen määrittelyn vaikeus kulminoituu tilanteessa, jossa dokumentaristi vastaa työnsä arvosteluun sen olevan vain välähdys heidän kokemastaan todellisuudesta, ja heidän työnsä tuottajana on vain taltioida ja välittää se, mitä he ovat kokeneet. Tämä tarkoittaa, että jos dokumentissa esiintyy joku, joka vaikuttaa esimerkiksi epämiellyttävältä, hän on todellisuudessa epämiellyttävä, koska kamera vain tallensi, mitä sen edessä oli (Ruby 2005, 215-216.)

Dokumentaristitoimittajien ajatellaan toimivan toimittajien eettisen koodin mukaan, ja usein heidän työtään pidetään objektiivisena eikä moraalialaisteta. Vähitellen dokumenttielokuvat ja valokuvat ovat kuitenkin siirtymässä vaiheeseen, jossa niitä voidaan arvostella kuten tehtiin taiteelle aiemmin (tällä viitataan taiteilijan vapauden kyseenalaistamiseen) (Ruby 2005, 216.)

Brian Winston otsikoi *New Challenges for Documentary* -teoksessa vuonna 2005 ilmestyneen artikkelinsa ytimekkäästi nimellä *Ethics*. Winston arvioi kirjoituksessaan yleisön käytännön kokemusten vaikutusta heidän käsitykseensä dokumenttielokuvan aitoudesta. Arkipäivän kokemukset vahvistavat usein käsitystä kameran valehtelemattomuudesta. Kotivideot, snapchatin reaaliaikaiset kuvat, livekamerat ja niin edelleen antavat käsityksen kamerasta refleктоimassa maailmaa sellaisena kuin se todellisuudessa on. Tämä käsitys laajenee helposti myös dokumenttielokuvan odotuksiin, sekään ei valehtele. Ammattimainen kuvaus on harvoin yhtä autenttista kuin mainituissa amatöörikuvissa. Mainoskuvat ja -videot, uutiskuvat ja niin edelleen, ovat useimmiten ammattilaisten kuvaamia, ja kuvankäsittely on näihin päiviin saakka vaatinut melko hyvää tekniikan tuntemista, joskin yleistyvät helppokäyttöiset, jopa automaattiset, kuvanmuokkaustyökalut ovat mullistamassa tätä. Vaikka tosiasia on, että kuvanmuokkaus on ollut mahdollista vuosikymmeniä, jokapäiväinen kokemuksemme kuvien aitoudesta usein ylittää ymmärryksen muokkauksen mahdollisuudesta. Ymmärrämme että muokkaamista voi tapahtua, mutta ymmärrys on varsin abstraktia (Winston 2005, 182.)

Dokumentarismi on jokapäiväisen kokemuksen ulkopuolella, siksi yleisöllä on siihen liittyen epärealistisia odotuksia. Vaikka mediatietoisuus kasvaa koko ajan, dokumentarismi on vielä uusi ala, ja sen etiikka on suuri kysymysmerkki (Winston 2005, 185).

Dokumenttielokuvan voidaan ajatella pohjautuvan vahvasti Robert Flahertyn (Nanook, pakkasen poika) perinnölle. Dokumentaariseksi materiaaliksi, joskin skaalan ääripäähän sijoittuvaksi, voidaan laskea myös Leni Riefenstahlin Saksalle tekemät propagandaelokuvat, joiden propagandistisen otteen toki näemme tänä päivänä, mutta aikanaan ne pyrkivät olemaan ”totuus”. Tämän päivän dokumenttielokuvan alkutaival oli joskus hyvinkin manipuloitua, uudelleen näyteltyä, käsikirjoitettua jne. Silti se onnistui säilyttämään maineen autenttisenä, sillä eihän kamera valehtelee. Nykypäivän dokumenttielokuvien etiikan pitää ymmärtää ponnistavan tällaisista lähtökohdista. Ohjaajan pitää tasapainoilla totuuden ja taiteellisuuden välissä. Mielestäni tämän hetken yleisö on tiedostavampaa kuin ennen, joten uskon yhä useamman ymmärtävän kuvanmuokkauksen mahdollisuudet. Toisaalta, ohjaajille tuottaa entistä suuremman haasteen vakuuttaa tiedostava yleisö autenttisuudesta? Yleisöä ei pidä silti yliarvioida, vaan eettistä olisi mielestäni muistuttaa yleisöä siitä, että jokainen dokumenttielokuva on vain pala totuutta.

Kysymys propagandistisen ohjaajan etiikasta on erityisen mielenkiintoinen. Nähdäkseni tällainen ohjaaja voi suhtautua työhönsä vain kahdella tavalla: joko hän on ns. aivopesty uskomaan aatteeseensa, eikä näe työnsä propagandistista otetta, vaan pitää teoksiaan oikeana totuutena. Toisaalta ohjaaja voi ymmärtää tekevänsä propagandaa, eli tuottavansa jollakin tavalla pakotettua näkemystä, mutta hän valitsee silti sen oikeaksi tieksi, joko siksi että uskoo tekevänsä oikein, tai siksi, ettei hänellä ole vaihtoehtoja. Jälkimmäisen vaihtoehdon mukaisia töitä voisi ajatella löytyvän esimerkiksi hyvin kontrolloiduista maista, kuten Kiinasta tai Pohjois-Koreasta. Propagandan tietoiseen tekemiseen taustalla voi olla muitakin motiiveja kuin suora pakko, esimerkiksi taloudellinen paine, tarve saada tunnustusta työstään tai suositun aseman saavuttamisen halu.

Heiko Fyr Romu tutki lopputyössään *Propagandan pitkä juoksu* (2016) yhtäläisyyksiä Leni Riefensthalin *Olympian* ja Venäjän Sotšin olympialaisten kuvauksen välillä. Hänen oletuksensa oli, että kuvakielessä on paljon samaa, ja kumpikin teos, itsenäinen Olympia ja laajempi urheilukuvaus, ovat propagandaa. Romun mukaan propagandistisia keinoja käytetään, koska ne ovat tehokkaiksi havaittuja, ja osa modernia ammattitaitoa. Hän näkee paljon yhtäläisyyksiä kahden vahvan johtajan luotsaaman suurvallan, Hitlerin Saksan ja Putinin Venäjän välillä, eikä sensuroi näkemystään tutkimuksestaan (Romu H. 2016, 8.)

Leni Riefenstahl on tunnetuimpia dokumentaarisia ohjaajia, ja sellaisena vähintään mielipiteitä herättävä, jollei suorastaan punainen vaate. Riefenstahl on ristiriitainen hahmo, joka väitti olevansa puolueeton, mutta toisaalta kuvasi muun muassa nelituntisen natsiaatetta ja arjalaista voimaa ja kauneutta esittävän *Olympian*.

Elokuvana Olympia on teknisesti uudet standardit asettava, ajallisesti ylipitkä, sisällöllisesti onttu. Esteettisesti se on kaunis, eettisesti vastenmielinen. Sillä on myös merkittävä historiallinen jalanjälki - (Romu H 2016, 52.)

Tässä tiivistyksessä tulee esiin esteettisen ja eettisen suhde, joka on aina olemassa dokumenttielokuvissa. Tämä suhdetta tutkinut Ilona Hongisto ei näe etiikan tehtävänä määrittellä, miten pysytään sopivissa esittämistavoissa. Hänen mukaansa elokuvan etiikka on sellaisen tapahtumisen tukemista, joka ilmaisee ja tallentaa todellisuuden itseään ilmaisevan luonteen. Hongistolle dokumenttielokuva on itsessään luova akti, ja kuvarajan estetiikka on eettis-esteettinen rajaus (Hongisto 2011, 14-15, 190-191.)

Vivian Sobchack ja **Bill Nichols** ovat kehittäneet katseen etiikkaa koskevaa tutkimusta, ja tulkitsevat dokumentaristin moraalista positiota eettisen paikan käsitteen avulla. Sobchackia voidaan pitää eettisen paikan käsitteen luoja, kun hän esitteli sen vuonna 1984 esseessään, joka käsitteli kuoleman kuvaamista dokumenttielokuvassa. Hän väitti, että kuoleman kuvaamiseen liittyvissä kysymyksissä tiivistyvät kaikki toisten ihmisten ja maailman dokumentaarisen esittämisen ongelmat. Sobchackin mukaan dokumenttielokuvan indeksikaalisesta todellisuussuhteesta johtuen kuoleman suoraa visuaalista esittämistä pyritään välttämään. Häntä kiinnosti, mitä tekijälle ja katsojalle tapahtuu, jos kuolema kuitenkin näytetään. Kuolema ei ole ainoa ruumiin muuttumisen (transformation of the body) tapahtuma, joka haastaa katseen. Myös esimerkiksi erilaisten ruumiinereitteiden tuottaminen ja syntymä ovat eletyn ruumiin toimintoja, joita kulttuurissamme ei ole helppo katsoa. Syntymä ja kuolema ovat esittämisen mahdollisuuden vastapäissä. Syntymä vaikuttaa mahdollisesti esittä, kuolema mahdottomalta (Sobchack 2004, 226-233.)

Dokumenttielokuvan visuaalisen esittämisen tapa tekee näkyväksi sekä kuvan että tekijän moraalisen näkemyksen. Sobchackin mukaan myös katsojalla on vastuu katsomisestaan, ei vain tekijällä kuoleman näyttämisestä. Sobchackin määrittelemät kuusi katsomisen tapaa ovat: satunnainen katse, avuton katse, vaaralle altistuva katse, asiaan puuttuva katse, humaani katse ja ammatillinen katse (Korhonen 2012, 93-94, Sobchack 2004, 226-257.)

Bill Nichols jatkoi Sobchackin teorian kehittelyä ja loi pidemmälle artikuloitujen katsomisen etiikan luokittelun. Nicholsin kirja *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991) käsittelee muun muassa todisteita ja argumentointia sekä retoriikkaa. Kirjan kolmas luku, *Axiographics: Ethical Space in Documentary Film*, avaa Nicholsin teoriaa dokumenttielokuvan eettisestä tilasta. Hän loi käsitteen aksiografiikka, joka kysyy, miten tulemme tietoisiksi esittämisen etiikasta ja sen suhteesta kuvaamisen tilaan. Nicholsin teorian mukaan dokumenttielokuvassa katsoja kohtaa arvoja koskevan tilan ja kysymyksen etiikasta. Hän soveltaa katsomisen etiikkaa Sobchackia laajemmin dokumenttielokuvan eri aihepiireihin. Aksiografiikka painottaa, että katsomiskokemus syntyy ymmärryksestä, että valitut kuvat ovat syntyneet sosiaalisten toimijoiden kohtaamisesta. Tästä seuraa, että katsojan suhde kuviin määrittyy katseen moraalisen tiedostamisesta. Aksiografiikan pyrkimys on löytää kuvaustilanteen rakenteeseen ja katsomisen arvojen lähde tarkkailemalla tarkkailijaa (Korhonen 2012, 94-95, Nichols 1991, 76-106.)

Etiikka kietoutuu dokumenttielokuvan tekemiseen tiiviisti. Jouko Aaltosen väitöstutkimuksessa Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi etiikka näyttäytyi keskeisenä teemana työprosessissa. Dokumenttielokuvantekijät suhtautuivat eettisiin kysymyksiin vakavasti, ja erilaiset eettiset haasteet nousivat esille haastatteluissa kysymättä, mikä Aaltosen mukaan kertoo niiden tärkeydestä tekijöille. Hänen tutkimuksessaan selvisi, että ohjaajat kokivat itselleen olevan paljon valtaa suhteessa elokuvassaan esiintyviin ihmisiin, mutta ei juurikaan yhteiskunnallista valtaa. Ohjaajien yhteiseksi moraaliseksi periaatteeksi voidaan tiivistää, että elokuvan henkilöitä ei saa vahingoittaa, tai heidän elämäänsä vaikeuttaa (Aaltonen 2006.)

Ohjaaja ja tutkija Timo Korhosen hypoteesi on, että ohjaajan jokainen valinta kertoo hänen moraalisistaan ja maailmankuvasta (Korhonen 2012, 15). Dokumenttielokuvan alkuaikoina etiikka ei kuitenkaan ollut tekemisen ytimessä, ja tätä asetelmaa on tutkinut muun muassa Susanna Helke kirjassaan *Nanookin jälki* (2009). Yleisen yhteiskunnallisen murroksen aikoina ja jälkeen, 1970-luvulta eteenpäin, eettiset kysymykset alkoivat nousta osaksi dokumenttielokuvan tutkijoiden teorioita. Yhtenä kuuluisimmista ja lainatuimmista etiikkaa käsittelevistä artikkeleista mainitaan usein **Calvin Pryluckin** *Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming* (Korhonen 2012, 16-17, 21).

Ultimately we are all outsiders, toteaa Calvin Pryluckin (2005) artikkeli otsikossaan. Lause jatkuu - in the lives of others. Tällä hän viittaa paitsi dokumenttiohjaajan rooliin, myös kaikkiin katsojiin. Me kaikki muut voimme niin sanotusti ottaa tavaramme ja mennä kotiin, ne toiset, osalliset, jäävät paikoilleen ja jatkavat elämäänsä, riippumatta siitä kuinka paljon julkisuus on sitä muuttanut. Dokumenttielokuvan etiikkaa on usein perusteltu yhteisön tarpeella tietää, joka menee ohi yksilön oikeudesta yksityiseen (Pryluck 2005, 197-200.)

Pryluck nostaa esiin monia eettisiä ongelmia. Eräs niistä on suostumukseen ”pakottaminen”. Hän kuvailee tilannetta, jossa potilas on lääkärin vastaanotolla, ja samalla häneltä sekä kysellään hyvin yksityiskohtaisesti lääketieteellisistä vaivoista, että toteamuksellisesti tiedustellaan suostumusta kuvaan muodossa: ”Eihän teillä oli mitään sitä vastaan, että kuvaan tämän?”. Tällä tavalla muotoiltuun kysymykseen on helpompi vastata kielteisesti, eli antaa lupa, kuin myöntää, että vastoin odotuksia, jotain vastustusta olisi. Pryluck kuvailee tällaisia tilanteita pakottamiseksi, ja sen tärkein tehokeino on paikalla oleva kamera. Hänen mukaansa kamera koetaan usein pelottavaksi, ja tällainen pelottelu tehoaa jopa valtion virkamiehiin (Pryluck 2005, 195-196).

Pryluck on varmasti oikeassa, ja vastaavaa pelottelua käytetään paljon muun muassa arkisissa mediatilanteissa, joissa toimittaja haluaa saada rehellisen vastauksen poliitikolta tms. Olemme varmasti kaikki nähneet uutisissa tilanteita, joissa toimittajajoukko yllättää takaoven kautta pakenevan vastaajan, oli kyseessä sitten ryvettynyt poliitikko, liikemies tai jokin muu julkisuuden henkilö. Tällaisissa tilanteissa kameran, tai ylipäänsä median, läsnäolo voi saada aikaan hyvää. Joskus eettiset seikat on asetettava totuuden alttarille, niin sanoakseni. Hankalammaksi pohdinta muuttuu, kun pelottelu kohdistuu tavalliseen ihmiseen, jolla ei ole kokemusta vastaavista tilanteista. Julkisuuden henkilöillä ei ole samanlaista yksityisyydensuojaa kuin tavallisilla kaduntallaajilla. Jokin heidän asemassaan, tai omissa valinnoissaan, asettaa heidät julkisuuden valokeilaan, ja samalla antaa vapaammat kädet medialle. Eräs mielenkiintoinen esimerkki yksityisyyden ja julkisuuden rajasta tuli esille Sauli Niinistön ilmoittaessa, että hän ei julkista terveydentilaansa liittyviä tiedontantoja, jos mitään ilmoitettavaa ei ole. Suomessa on ollut tapana, että presidentti julkaisee tiedotteen terveydestään tasaisin väliajoin, johtuen presidentti Kekkonen loppuaikojen suurista, vaietuista terveysongelmista. Niinistö kuitenkin kieltäytyi tiedotuksesta, ja laajasta pohdittiin, onko presidentillä oikeutta moiseen.

Toisin kuin julkisuuden toimijoilla, yksityishenkilöllä ei ole velvoitetta ruotia henkilökohtaisia asioitaan julkisuudessa. Dokumentaristilla on suuri vastuu etsiessään henkilöitä elokuviinsa, hänen pitää miettiä, miten suostuminen vaikuttaa kyseessä olevan henkilön elämään, ja onko suostumus todella annettu vapaasta tahdosta. Joillekin ohjaajille eettisten haasteiden ankaruus käy liian raskaaksi, ja he siirtyvät fiktioelokuvan pariin. Esimerkkinä tästä Krzysztof Kieslowski ja Sergei Dvortsevoi. Kieslowski tunsi, että dokumenttielokuva on paljastavuudessaan ja totaalisisessa läsnäolossaan julmempaa kuin fiktio, ja kohde voi menettää sen takia kasvonsa ja koko persoonansa. Hänen mukaansa dokumenttielokuva jää omaan ansaansa, kun mitä lähemmäs se haluaa, sitä enemmän kuvattava sulkee itsensä ulos. Kieslowski uskoi, että se kuuluu välineen olemukseen eikä sitä voi niin ollen muuttaa. Hän siirtyi fiktioelokuvan pariin, minkä ainakin itse katson olevan fiktioelokuvalle suuri voitto. Myös Dvortsevoi kärsi dokumenttielokuvaohjaajana, ja niiden tekemisestä tuli hänelle koko ajan vaikeampaa. Hän ei omien sanojensa mukaan enää halunnut tunkeutua ihmisten yksityiselämään, koska ihmiset eivät ymmärtäneet, että ohjaaja on kuin paholainen, joka tekee taidettaan heidän lihastaan ja verestään (Korhonen 2012, 25-26.)

3 Etiikka

Kreikan ethikos, siveellinen mielen tai luonteen laatu, sekä ethos, yhteisössä yhteisesti omaksuttu tapa tai käytäntö, ovat käsitteen etiikka alkulähde. Usein etiikan käsite kietoutuu moraalin käsitteeseen, joko synonyymina tai toisinaan tukevina käsitteinä. Moraali sanana pohjautuu latinan *moralis*-sanaan, joka puolestaan perustuu *mos/mores*- sanoihin, jotka tarkoittavat tottumusta tai tapaa. Moraalin voidaan ymmärtää merkitsevän totutun tai hyvänä pidetyn tavan mukaista toimintaa. Moraalin ja etiikan tutkimus ovat perinteisiä filosofian tutkimuksen haaroja. Moraalilla tarkoitetaan silloin empiiristä, havainnoitavaa ilmiötä, ihmisten toimintaa jota ohjaavat hyvää ja oikeaa koskevat käsitykset. Etiikan tutkimus filosofiassa on moraalisten ilmiöiden filosofisesti kiinnostavien asioiden tutkimusta. Moraalin filosofinen tutkimus on ensimmäisen tason moraalidiskurssi, jota etiikan tutkimus tutkii. Etiikan tutkimuksen voidaan sanoa olevan toisen tason moraalidiskurssin tutkimusta (filosofia.fi).

Soveltava etiikka tutkii jonkin tietyn yhteiskunnallisen alueen moraalisia kysymyksiä. Viime vuosina pinnalla ovat olleet muun muassa hoitoetiikka ja ympäristöetiikka. Soveltava etiikka käyttää teoreettisen etiikan välineitä kuten argumentointia ja filosofista analyysia (Filosofia.fi)

Tähän tutkimukseen näkökulmaa antavat esimerkiksi tieteen etiikan pohdinnat. Tieteellisen tutkimuksen etiikka kysyy muun muassa mitä saamme tutkia ja millaista tietoa pitää hankkia? Entä mikä on tutkijan vastuu tiedon käytössä? Omassa määritelmässäni dokumentaristi on usein tutkija, joka selvittää suurta tai pientä asiaa ja valottaa sitä haluamastaan näkökulmasta. Mikä oikeuttaa dokumentaristin tutkimaan esimerkiksi historiallista tapahtumaa, joka on tuottanut osallisille suurta tuskaa? Mikä on se syy, jonka varjolla ikäviä tapahtumia muistutetaan osallisten mieliin? Tutkijan vastuu tiedon käytöstä on myös dokumentaristilla. Kuvausten aikana voi paljastua ennalta-arvaamatonta aineistoa, jolla voi olla suuri vaikutus yhteen tai useampaan ihmiseen tai mahdollisesti suureen yhteisöön. Mielestäni yksi suurista eettisistä haasteita dokumentaristin työssä on oman työn vaikutusten pohtiminen.

3.1 Suomalaista etiikan tutkimusta

Etiikka tarjoaa tutkimusmahdollisuuden lähes mille tahansa elämisen alueelle. Suomessa etiikkaa ovat tutkineet muun muassa **Timo Airaksinen**, joka on kirjoittanut ja koonnut ammattietiikkaa

pohtivia kirjoituksia, **Jaakko Heinimäki**, joka lähestyy eettisiä kysymyksiä uskonnonfilosofia kannalta ja **Juha Räikkä**, jonka kynästä on saatu kymmeniä esitelmiä ja artikkeleita, aiheina esimerkiksi lääketieteellisen tutkimuksen eettiset haasteet ja Suomen sodanaikainen propaganda. Etiikkaa käsittelevää kirjallisuutta ovat kirjoittaneet monet muutkin suomalaiset filosofit, ylläolevat valikoituivat esimerkiksi itseäni kiinnostavien kirjoitustensa takia sekä käytännönläheisen filosofian edustajina.

3.1.1 Ammattietiikka

Erityisen kiinnostavia ovat mielestäni Timo Airaksisen kirjoitukset ammatteihin liittyvistä eettisistä kysymyksistä. Airaksisen mukaan jokaisella ammattiryhmällä on sama huoli siitä, että oma toiminta kestää kriittisenkin tarkastelun. Oman toiminnan periaatteet ja perusteet pitää selvittää. Liike-elämän ja ammattien etiikan pitäisi perustua selkeään näkemykseen niistä arvoista joita halutaan palvella ja toiminnan yhteiskunnallisten vaikutusten ymmärtämiseen. Ammatista kiinnostuneen pitää pystyä hahmottamaan kuva sekä ammateista että etiikan ja oikeudenmukaisuuden periaatteista. Tämä ei ole helppoa, koska ammatit ovat osa keinotekoisia sosiaalista ympäristöä, joka muodostuu sopimuksista ja niiden noudattamisesta yhteisen hyvän perusteella. Ihminen ei toimi vain yksilönä, vaan hänen arvonsa ja vastuunsa määräytyvät oman toiminnan lisäksi myös yhteisön ja organisaation mukaan. Tästä seuraa suuri eettinen haaste: menevätkö yhteisön sopimukset, esimerkiksi lait, yksilön omien eettisten arvojen edelle? Airaksisen mukaan ammattietiikan suuri haaste onkin hahmottaa oikeudenmukainen ammattirakenne, jossa yksilö ei joudu ristiriitaan omien aatteidensa ja ammattinsa vaatimuksen välillä. Kaikki eivät jaa Airaksisen mielipidettä, vaan heille ammattietiikka näyttäytyy negatiivisemmassa valossa. Esimerkiksi **Robert Musilin** mukaan jokainen ammattikunta näkee toimintansa jalona, ja ammattilaisen etiikkaideologia on ristiriidassa yleisen etiikan kanssa. Toisessa ääripäässä ovat teoreetikot, joiden mielestä ammattilainen osaa yhdistää oman etunsa yhteiseen etuun ilman minkäänlaista ristiriitaa (Airaksinen, 1993, 9-21.)

Etiikan ristiriita on usein tärkeä elementti, jossa yksityiselämän pahe onkin paradoksaalisesti ammatillinen hyve. Kriittisen ammattietiikan tehtävänä on osoittaa, millaisissa tilanteissa eettisesti ongelmalliset vaatimukset voidaan oikeuttaa ja milloin ei. Kunkin ammatin edustajien pitää luoda

yhteinen eettinen koodi, jonka avulla ammatin valta tunnustetaan, vastuusta kiteytetään periaatteita ja sovitaan arvoideologia (Airaksinen, 1993, 21-22.)

3.2 Dokumentaarisuuden eettiset haasteet

Tutkija ja dokumentaristi **Pratap Rughani** avaa dokumentarismien etiikan teoriaansa artikkelissa *The Dance of Documentary Ethics* (2013). Rughani käsittelee muun muassa eettisten periaatteiden kontekstia, taiteen ja dokumentarismien suhdetta, partisaanijournalismia ja suostumuksen käsitettä. Esittelen seuraavaksi lyhyesti hänen mietteitään kontekstin merkityksestä.

Dokumenttielokuvan etiikka pohjautuu periaatteille, joita ovat muun muassa tarkkuus ja avustajien ja kohteiden rehellinen kohtelu. Tällaiset periaatteet muokkautuvat aina kontekstissa, ja niihin vaikuttavat kulttuurin moraalikäsitys ja talouden sekä politiikan muutokset. Joissakin maissa toimittajat ovat luoneet yhteisiä, kirjoitettuja päämääriä, jotka määrittävät työn etiikkaa. Esimerkiksi brittien ja irlantilaisten NUJ:n (National Union of Journalist's) kahdentoista kohdan Code of Conduct edellyttää toimittajilta tasapuolisuutta, lasten ja nuorten suojelua, plagioimattomuutta, puolueettomuutta ja niin edelleen. Eräs dokumentaarisuuden suurista eettisistä haasteista on henkilökohtaisen etiikan sovittaminen kulttuurissa vallitsevaan etiikkaan. Rughani esittää, että dokumentaristien tekemisiä määrittää kulttuurinen ja institutionaalinen etiikka, joka on läpinäkyvämpää totalitarisissa maissa, mutta vaikeampi huomata liberaaleissa ja demokraattisissa maissa, joissa kulttuurin paine tuottaa kerronnallista tyyliä on dokumentaristien sisäistämää ja valtaapitävien vaatimaa, mutta harvoin näkyväksi tehtyä (Rughani 2013, 98-99.)

Jay Ruby määrittelee kolme moraalista kohtaa, jotka yhdistettynä ammattimaiseen aktiviteettiin muodostavat eettisen position. Nämä kolme kohtaa ovat: kuvan tuottajan henkilökohtainen moraalinen vastuu tuottaa kuva, joka on jollakin tavalla totuudenmukainen reflektio siitä, millainen kuva oli tarkoitus tuottaa, moraalinen vastuu kohteille ja tuottajan moraalinen vastuu mahdolliselle yleisölle. Rubyn mukaan näiden kysymysten vastaus riippuu tuottajan tarkoituksesta, hänen ja kuvan kohteiden sosiokulttuurisesta roolista sekä kontekstista, johon kuva tuotetaan (Ruby 2005, 210-211.)

Juha Räikän määritelmän mukaan ammatin eettiseen herkkyyteen vaikuttaa kolme asiaa: itsenäisten valintojen ja vallan määrä, etäisyys arkipäivän moraalista ja lopulta tunneperäisyyden määrä, jolla työn tuloksiin suhtaudutaan. Näiden kriteerien mukaan dokumenttiohjaajan työ on eettisesti herkkä ammatti. Dokumenttiohjaaja tekee paljon itsenäisiä päätöksiä, ja hän voi rakentaa työstään sen näköisen kuin haluaa. Ohjaajan toimenkuvaan kuuluu usein vakiintuneiden vuorovaikutuskäytäntöjen rajojen ylittäminen, joista tärkein on ehkä luottamuksellisen ihmissuhteen toisen osapuolen tuonti julkisuuteen (Räikkä 2002, 84.) Timo Korhonen lisää vakiintuneiden vuorovaikutuskäytäntöjen ylitykseen myös ohjaajan suhtautumisen päähenkilöönsä. Usein ohjaaja palaa haastateltavan luokse useina päivinä ja on hänestä erityisen kiinnostunut, kysyy ja kuuntelee. Korhonen uskoo, että tällaista kiinnostusta on vaikea vastustaa, ja se voi saada kohteen toimimaan toisin kuin alunperin aikoi (Korhonen 2012, 40-41.)

Ihmistieteissä tutkimusetiikka voidaan tiivistää kolmeen kohtaan jotka ovat: tutkittavien itsemääräämisoikeus, vahingoittumattomuus ja yksityisyyden kunnioittaminen.

Dokumenttielokuvan tekeminen toisaalta noudattaa näitä periaatteita, ja toisaalta jo luonteensa puolesta sotii niitä vastaan. Dokumenttielokuva tuo aina jonkun julkisuuteen ja tekee yksityisestä julkista. Dokumentaristi päätyy kuitenkin tekemään samanlaisia ratkaisuja kuin ihmistieteiden tutkija. Ihmiset suostuvat osaksi dokumenttia vain, jos he hyväksyvät elokuvan päämäärän ja tekijän tavoitteet. Näin ollen tekijän pitää antaa kohteelleen tarpeeksi tietoa, että tämä voi tehdä päätöksen. Dokumenttielokuvan käsikirjoituksella on tapana elää ja muuttua kuvausprosessin aikana, jolloin työn fokuskin voi muuttua. Tämä arvaamattomuus tuo työhön uuden vastuun aspektin, jossa elokuvassa esiintyvien henkilöiden luottamus tekijän etiikkaan on suuri tekijä (Korhonen 2013, 42-43.)

Julkisuuden ja yksityisyyden välinen suhde on ongelmallinen, ja median parissa työskentelevät joutuvat usein miettimään, millainen toiminta kuuluu mihinkin kategoriaan, tai voiko jokin muu, esimerkiksi suuri vaikutus yhteiskuntaan, siirtää yksityisen julkisen alueelle. Vaikka dokumentarismi ei ole varsinaista joukkotiedotusta, lasken sen kuitenkin kuuluvaksi samanlaiseen kategoriaan, mikä tarkoittaa, että dokumentaristi joutunee miettimään samoja kysymyksiä kuin journalisti. Tutkija **Sari Näre** määrittelee sananvapauden julkista aluetta koskeväksi perusoikeudeksi ja yksityisyydensuojan yksityiselämää koskeväksi perusoikeudeksi. Dokumentaristi tasapainottelee näiden oikeuksien rajalla. Yhteiskuntamme arvostaa sananvapautta, ja joissakin tapauksissa myös laki on laajemman sananvapauden puolella yksityisyyden kärsiessä.

Tällainen tapaus on esimerkiksi rikoksesta uutisoiminen. Euroopan ihmisoikeustuomioistuin ja Korkein oikeus ovat linjanneet, että rikos ei kuulu yksityisyydensuojaan. Usein määrittely julkisen ja yksityisen välillä ei kuitenkaan ole yhtä selkeä, ja tekijän eli dokumentaristin harteille jää eettinen haaste määrittellä, mitä on sopivaa esittää, kenellä ei ole yksityisyydensuojaa, tai milloin yhteiskunnan etu menee yksilön mahdollisen kärsimyksen edelle (Näre 2005, 19-21.)

3.3 Dokumenttielokuvaohjaajan eettiset haasteet

Sähköinen suomisanakirja määrittelee dokumenttielokuvan näin:

Todellisia tapahtumia autenttisen aineiston avulla mahdollisimman tarkasti kuvaamaan pyrkivä elokuva (suomisanakirja)

Realistisesti ajatellen, on aivan mahdotonta näyttää kuvattavasta aiheesta kaikkea autenttista aineistoa, sillä elokuvalla on lähes aina ennalta sovittu maksimipituus, jota voi määrittää esimerkiksi television formaatti, tai käsitys siitä, mikä on katsojan kannalta järkevä pituus. Aineiston muokkaus ymmärrettävään muotoon on ohjaajan tehtävä. Minua kiinnostaa, mitä ohjaajat itse ajattelevat tästä: millainen on heidän työskentelyetiikkansa. Mitä pitää näyttää ja mitä voi jättää pois? Mikä tekee dokumenttielokuvasta tarpeeksi autenttisen? Pitääkö dokumenttielokuvan olla autenttinen kuva maailmasta? Ketä suojellaan? Miten tehdä perusteltuja eettisiä valintoja?

Dokumenttielokuvien eettisyyttä on tutkittu paljon ja monelta kannalta, esimerkkinä Ilona Hongiston väitöstutkimus dokumenttielokuvan etiikasta ja estetiikasta ja Timo Korhosen välittämisen etiikkaa koskeva väitöstutkimus Hyvän reunalla. Korhosen tutkimus on genren uusinta uutta Suomessa, ja niinpä olin erityisen tyytyväinen, kun sain hänet suostumaan osaksi tutkimustani.

Miksi aihe on mielestäni edelleen kiinnostava ja ajankohtainen? Ensinnäkin, jokaisen ohjaajan näkemys aiheesta on epäilemättä erilainen, ja valitsin tutkimuskohteekseni kolme ajankohtaista ohjaajaa, joiden töistä moni on herättänyt keskustelua sosiaalisessa mediassa. Uskon, että näiden ohjaajien näkemys on mielenkiintoinen ja opettava monen uuden dokumentaristin mielestä. Dokumentarismi kiinnostaa minua myös ammatillisessa mielessä, ja toivon tulevaisuudessa pääseväni mukaan dokumenttielokuva- ja tuotantoihin, esimerkiksi käsikirjoittajan tai tuottajan roolissa.

Esittelen ennen ohjaajien esittelyä ja haastattelujen purkua lyhyesti paljon keskustelua herättäneen dokumenttielokuvan, joka oli yksi syy siihen, miksi kiinnostuin dokumenttielokuvan etiikasta. Kyseessä on Heikki Häkkisen ja Joni Luomasen yhteistyö Hymyjen maa, jota yleisö pääsi kommentoimaan sosiaalisessa mediassa ”livenä”, samaan aikaan kuin dokumenttielokuvaa esitettiin Docventures-dokumenttisarjan osana. Keskustelu oli aktiivista ja elokuva herätti paljon mielipiteitä puolesta ja vastaan. Seurasin keskustelua suorana ja olin vuoroin sekä pöyristynyt että myötäilevä.

Hymyjen maa kuvattiin vuonna 2012, ja se esitettiin ensi kertaa vuoden 2015 **Docpoint**-festivaaleilla. Televisio-ensi-iltansa se sai lokakuussa 2015 **Docventures**-sarjan osana. Dokumenttielokuva on nähty myös **Tampere Film Festival**eilla ja Intiassa **Dada Saheb Phalke**-festivaaleilla. Hymyjen maa sai myöhemmin jatkokseen lyhyen epilogin jota esitettiin yhdessä alkuperäisen elokuvan kanssa uusintana vuonna 2016. Hymyjen maa kertoo Häkkisen ja Luomasen vanhasta ystävästä Tuomaksesta, jonka tiedettiin elävän Thaimaassa hieman kyseenalaisissa oloissa. Kun ystävät näkivät internetissä videon erittäin huonokuntoisesta Tuomaksesta, he päättivät lähteä etsimään vanhaa kaveria auttaakseen tätä jos vain mahdollista. Tuomas oli juonut itseltään jalat alta ja laihtunut aivan luurangonlaihaksi. Hän eleli ihmisten hyväntahtoisuuden varassa varsin kurjaa elämää. Dokumenttielokuva kertoo Häkkisen ja Luomasen matkasta Tuomaksen luokse, etsinnästä ja löytämisestä. Se näyttää myös paluun Suomeen ja hoitoon pääsyn (Hymyjen maan kotisivu.)

Hymyjen maa herätti paljon keskustelua sekä keskustelupalstoilla että verkkolehtien artikkelien kommenttiosioissa, unohtamatta jo mainitsemani Docventures-sarjan keskusteluosuutta. Sitä syytettiin muun muassa sosiaalipornoksi ja mässäilystä Tuomaksen avuttomuudella. Toisaalta dokumenttia puolustettiin laajasti, ja se nähtiin toivoa antavana, ”ystävää ei jätetä” -henkisenä teoksena. Tekijöitä haastateltiin moneen mediaan, muun muassa radiokanaville **Yle Puhe** ja **NRJ**. Useat lehdet julkaisivat Hymyjen maata ja muita samantapaisia aiheita käsitteleviä artikkeleita⁶. Helsingin Sanomien **Jussi Lehmusvesi** pohti lauantaiesseessään 7.2.2015, ovatko Ylen viinadokumentit sosiaalipornoa vai väkevää valistusta. Lehmusvesi ei pohdinnassaan vastaa kysymykseensä selkeästi, mutta esittää argumentteja puolesta ja vastaan, eikä pidä Hymyjen maata tai *Korkki kiinni* -sarjaa huonona valistuksena. Hän uskoo, että valistus menee paremmin perille, kun unohdetaan dokumenttielovan taideluonne ja mukaudutaan somesukupolven vaatimuksiin.

⁶ Esimerkiksi Helsingin Sanomat 30.1.2015, Helsingin Sanomat 7.2.2015, Suomen Kuvalehti 31.12.2015 lähde Hymyjen maan kotisivu.

Lehmusvesi kuitenkin muistuttaa, että vapaan formaatin leviäminen vaatii tekijöiltä suurta vastuuta (Lehmusvesi 2015.) Heikki Häkkinen vastasi kysymyksiini yhtenä neljästä ohjaajasta. Palaan hänen esittelyynsä ja haastattelun tuloksiin myöhemmin tässä tutkimuksessa.

4 Tutkimusmenetelmänä teemahaastattelu

Haastattelu on joustava menetelmä, joka antaa mahdollisuuden reagoida ennalta arvaamattomiin vastauksiin. Haastattelu tuntui minusta luonnolliselta valinnalta sekä aiheeni, että koulutukseni takia. Minua kiinnostaa ohjaajien näkemys omasta työstään, ja haluan heidän kertovan ajatuksistaan vapaasti, arvottomatta kysymyksiäni. Pysin kysymään avoimia kysymyksiä, kuten: ”*Mitkä ominaisuudet määrittävät dokumenttielokuvaa?*”, ”*Millaisia eettisiä ongelmia olet kohdannut urallasi?*”, ”*Millaisina koet työsi eettiset haasteet?*” ja ”*Miten päätät, mitä elokuvassa pitää näyttää ja mitä voi tai pitää jättää pois?*”.

Käytin teemahaastattelua pohjana myös kandidaatintutkimuksessani, mutta suoritin kaikki haastattelut sähköpostihaastatteluina. Tähän tutkimukseen toivoin saavani haastattelut joko puhelinhaastatteluina tai kasvokkain tehtyinä, ja onnistuin siinä lähes täysin muutaman mutkan kautta. Ohjaajien aikataulukkiireiden ja oman, tiukan kirjoitusaikatauluni yhteensovittaminen vaati toisinaan hyvin työntäyteisiä kirjoituspäiviä, mutta lopulta sain sovittua kolme haastatteluista puheluiksi ja yhden sähköpostihaastatteluksi. Kaikkien ohjaajien ajatukset eettisistä haasteista olivat niin mielenkiintoisia, että olisin voinut jatkaa haastatteluja paljon pidempään kuin kenelläkään meistä tässä tilanteessa oli aikaa. Tutkittavaa tässä aiheessa riittää vielä paljon, ja olisi mukava nähdä jonkun toisen tutkijan syventävän eettisten haasteiden tutkimusta.

Haastattelu-sanon englannin kielisen vastineen, interview:n etymologia ei ole tarkasti tiedossa, mutta sen taustalla lienee ranskan *entrevoir* (nähdä epätäydellisesti, nähdä vilaukselta) sekä *s’entrevoir* (käydä toistensa luona). Nämä sanat kertovat haastattelun luonteesta. Kyseessä on siis sosiaalinen vuorovaikutustilanne. Vilahduksenomaisuus ja epätäydellisyys on osa tilanteen luonnetta, haastattelussa ennen kaikkea haastattelijä saa jonkinlaisen, epätäydellisen, kuvan vastapuolen maailmasta ja ajatuksista (Hirsjärvi & Hurme 2004, 41).

Suomen kielen sanat haastattaa ja jututtaa ovat lähellä haastattelua. Näitä erottaa kuitenkin tärkeä seikka: haastattelulla on ennalta päätetty tarkoitus, se on informaation keräämisen tarkoitettua, eli päämäärähakuista. Päämäärähakuisella haastattelulla on useita muotoja, muun muassa käytännöllinen, terapeutin ja tutkimushaastattelu. Keskityn tässä tutkimushaastatteluun (Hirsjärvi & Hurme 2004, 42).

Haastattelulla on muutamia ominaispiirteitä: se on ennalta suunniteltu, haastattelijan alullepanema ja ohjaama, haastattelija joutuu usein motivoimaan haastateltavaa, haastattelija tuntee roolinsa ja haastateltavan pitää voida luottaa siihen, että annettuja tietoja käsitellään luottamuksellisesti. Nämä esitetyt piirteet toteutuvat erilaisissa tutkimushaastatteluissa eri tasoisesti, erityisesti strukturointiaste vaikuttaa tulokseen. Tutkimushaastattelujen piiriin kuuluvat esimerkiksi strukturoitu haastattelu, teemahaastattelu ja kvalitatiivinen haastattelu. Erilaiset haastattelun tyypit voidaan sijoittaa janalle käsittelyn yhdenmukaisuuden asteen mukaan, jolloin strukturoitu lomakehaastattelu edustaa suurinta yhdenmukaisuutta ja strukturoimaton haastattelu pienintä. Teemahaastattelu sijoittuu näiden välimaastoon. (Hirsjärvi & Hurme 2004, 43-44).

Teemahaastattelu lähtee oletuksesta, että kaikkia yksilön kokemuksia, ajatuksia, tunteita ja niin edelleen, voidaan tutkia tätä menetelmää käyttäen. Nimi ei sido teemahaastattelua kvalitatiiviseen tai kvantitatiiviseen, eikä ota kantaa siihen, kuinka syvälle haastatteluissa pitää mennä. Teemahaastattelu-nimi kertoo siitä, mikä tässä tiedonkeruumenetelmässä on oleellista: haastattelun eteneminen tiettyjen, keskeisten teemojen mukaan. Merkitykset syntyvät vuorovaikutuksessa, ja ihmisten tulkinnat asioista ja heidän niille antamansa merkitykset ovat keskeisiä (Hirsjärvi & Hurme 2004, 47-48).

Haastattelu on sosiaalinen vuorovaikutustilanne, jossa osallistujat kommunikoivat keskenään käyttäen verbaalista ja nonverbaalista viestintää. Haastattelua suunniteltaessa ja purkaessa tutkijan pitää muistaa kieleen ja käsitteisiin liittyvät ongelmat. Vaikka tutkittava ja haastattelija puhuisivat samaa kieltä äidinkielenään, heillä voi olla hyvin erilaisia konnotaatioita sanoissaan. Haastattelijan pitäisi muistaa kysyä ja tarkentaa, ja pyytää haastateltavaa selventämään, antamaan esimerkkejä jne, jotta hän saa selville todellisen merkityksen (Hirsjärvi & Hurme 2004, 52-53).

Toimittajan koulutus on antanut minulle hyvät valmiudet suorittaa haastatteluja. Haastattelut ovat toimittajan tärkeimpiä työkaluja, ja niitä suoritetaan esimerkiksi puhelimitse, kasvokkain, sähköpostitse. Koulutukseni on antanut teoriapohjan ymmärtää mitä ja miten pitäisi kysyä, miten kirjata vastaukset ja miten purkaa haastattelu. Käytännön kokemus puolestaan on opettanut, milloin pitää perääntyä, milloin kysyä lisää, milloin tarina piileekin jossain muualla. Olen onnellisessa asemassa, kun pro gradu -tutkimukseeni liittyvät haastattelut eivät ole ensimmäisiäni, vaan olen saanut niistä paljon kokemusta sekä koulutuksessa että töissä. En pidä itseäni haastattelujen

asiantuntijana, mutta uskon, että itse haastattelutilanne on rennempi, kun haastateltavalla on jonkinlainen käsitys siitä, miten toimia.

4.1 Haastattelurunko

Tutkimukseni metodi on teemahaastattelu, jota varten laadin haastattelurungon. Muokkasin runkoa hieman jokaista ohjaajaa varten, lähinnä lisäämällä jonkun itseäni kiinnostavan ohjaajakohtaisen kysymyksen. Esimerkiksi **Timo Korhoselta** kysyin hänen laajan etiikkaa käsittelevän tutkimuksensa vaikutuksia itseensä ohjaajana, ja **Heikki Häkkineltä** tiedustelin, uskoiko hän läheisen ystävyysuhteensa päähenkilöön vaikuttaneen eettisiin valintoihinsa.

Haastattelujen teemoiksi muodostin ohjaajan vastuun, ohjaajan roolin ja dokumenttielokuvan määritelmän. Perustelen seuraavaksi, mistä nämä teemat nousivat ja millaisilla kysymyksillä selvitin ohjaajien kokemuksia niistä.

Ohjaajan vastuu koostuu kahdesta isosta alateemasta, ohjaajan vastuusta teoksensa päähenkilölle (haastateltava, kertoja, kohde) sekä vastuusta katsojalle. Jälkimmäinen sisältää kysymykset siitä, tulevatko dokumenttielokuvassa ilmi näkökulma ja tekijän mahdollinen oma mielipide, toisin sanoen, onko katsojalla mahdollisuus nähdä, mistä lähtökohdista dokumenttielokuva on tehty. Tätä voisi kutsua dokumenttielokuvan läpinäkyvyydeksi, joka tarkoittaa myös sitä, kuinka helppo katsojan on arvioida, milloin kyseessä on esimerkiksi autenttinen kuvamateriaali. Tähän teemaan kietoutuu vahvasti muun muassa Ilona Hongiston dokumenttielokuvan kuvarajan käsite. Hongisto (2015) näkee dokumentaarisen elokuvailmaisun todellisuudessa tapahtuvana ilmaisuna, jolla on suuria eettisiä velvoitteita. Myös Susanna Helke käsitteli *Nanookin jäljessä* (2006) dokumentaarisen ilmaisun haasteita. Helke tutki dokumentaaristen elokuvien klassikkoa *Nanook*, pakkasen poikaa ja muutamia myöhemmin julkaistuja samaan genreen sijoittuvia, mutta erilaisia teoksia. *Nanookin* aikaan dokumentaarisen elokuvan ilmaisu oli uutta, ja kukin ohjaaja teki omat eettiset päätöksensä. Flaherty halusi elokuviinsa tietynlaisia ihmisiä ja perheitä, ja saattoi muun muassa muodostaa ”perheen” ihmisistä, jotka hänen mielestään parhaiten vastasivat mielikuvaa. Nykyaikana tuollainen päätös olisi eettisestä tuomittava - vai olisiko? Mitä kaikkea dokumenttiohjaaja voi muokata, ja millä tavalla hänen pitää kertoa, että elokuvassa on esimerkiksi näyteltäviä kohtauksia, spekulatioita tai vastaavaa? Nämä kysymykset ovat osa ohjaajan vastuun teemaa.

Ohjaajan vastuu teoksensa kohteelle on ehkä tutkimukseni tärkein elementti. Mielestäni dokumenttielokuva rakentuu sille suhteelle, minkä ohjaaja muodostaa päähenkilönsä kanssa. Tämä on laajempi alateema, johon kuuluvat eettiset kysymykset kohteiden suojelusta, luottamuksen saavuttamisesta ja sen arvoisuudesta, sekä ymmärrys elokuvan mahdollisista vaikutuksista kohteen, lähipiirin tai laajemman joukon elämään. Tämän luottamussuhteen tärkeys nousi usein esiin jo kandidaatintutkielmaa kirjoittaessani. Ohjaajat kertoivat muun muassa suhteen muodostamisen vaikeudesta, koska moni heistä myös kuvasi oman dokumenttielokuvansa. Linssin takaa oli vaikeampi saada yhteyttä haastateltavan kanssa. Eräs ohjaajista kertoi kokeneensa omantunnontuskia, koska kuvaaminen tuntui tirkistelyltä ja toisten kustannuksella hyötymiseltä. Siteeraan tässä työssä monta kertaa ohjaaja Pirjo Honkasaloa, koska hänen ajatuksensa tuntuvat usein tiivistävän omat pohdintani. Ohjaajan pitää olla rehellinen, sillä ihmiset lukevat ohjaajaa, aivan kuten hän lukee heitä. Honkasalo kertoo saaneensa seuraavan ohjeen vanhalta naiselta kuvatessaan Tanjuska ja 7 perkelettä:

”Haluan vain, että tiedät, että jos sinulla on mitään taka-ajatuksia, joudut helvettiin.” Se on paras ohje dokumenttiohjaajalle, jonka olen saanut (Anderson 2014, 56.)

Ohjaajalla voi olla valtava vastuu valitsemansa aiheen takia. Arkaluontoiset ja herkät aiheet, esimerkiksi hyvin henkilökohtaiset, laittomat tai yhteiskunnan marginaaliin kuuluvat, ovat hankalia kuvattavia. Ohjaajan pitää tiedostaa, millaisia vaikutuksia dokumenttielokuvalla on päähenkilölle itselleen, hänen perheelleen tai jopa koko yhteisölle. Hankalaksi tämän tekee se, että päähenkilö ei välttämättä itse ymmärrä esimerkiksi sitä, että digitaalisessa nykyajassa dokumenttielokuva voi hetkessä levitä joka puolelle maailmaa, eikä sen näkemistä ole mahdollista rajoittaa.

Yhdeksi teemoista muodostui ohjaajan omakohtaisesti koettu rooli. Onko hän totuuden metsästäjä, journalistien kuvailuna usein käytetty vallan vahtikoira, tarinankertoja vai jotakin muuta. Rooli liittyy mielestäni eettisiin kysymyksiin siinä, että dokumenttiohjaajan oma mielipide merkityksestään voi vaikuttaa laajemmin eettisiin kysymyksiin. Yhteiskunnan etua ajava tiennäyttävä voi ehkä vetää muutaman mutkan suoraksi, kun taustalla pysyttelevä tarinankertoja etenee kohteensa ehdoilla. Tämä teema muodostui pohtiessani Michael Mooren roolia omissa töissään. Hänellä on vahvat mielipiteet, ja näyttääkseen epäkohdiksi mieltämiään asioita, Moore kuvaa luvattomissa paikoissa, kysyy suoria kysymyksiä eikä kaihtele edes suoranaisten syytösten esittämistä. Mooren rooli on poliittinen ja hänen tyyliinsä on hyökkäävä. Tällaisen partisaanin

vastakohtana voi pitää taiteilijaa, jolle teoksen esteettisyys on yhtä tärkeää kuin sen informatiivisuus.

Dokumenttielokuvan määritelmä on tärkeä seikka eettisten kysymysten kannalta. Joillekin ohjaajille määritelmä on salliva, ja esimerkiksi kronologinen eteneminen voi olla toisarvoista taiteellisen lopputuloksen rinnalla. Tämä kysymys kytkeytyy yhteen ohjaajan roolin ja vastuunkin kanssa. Yritän muistaa tätä aspektia pohtiessani, että kaikille dokumenttiohjaajille dokumenttielokuva ei tarkoita samaa asiaa kuin itselleni, eikä esimerkiksi journalistinen tapa ole jokaiselle tavoiteltava. Pyrin olemaan arvottomatta erilaisia määritelmiä paremmiksi tai huonommiksi. Tällä teemalla on paljon yhteistä ohjaajan vastuun toisen osa-alueen, katsojille vastaamisen kanssa. Henkilökohtainen taiteellinen näkemys siitä, mikä on hyvä esittämisen tapa, vaikuttaa niihin asioihin joista ohjaaja kokee olevansa vastuussa. Tähän teemaan liittyvät taas estetiikan ja etiikan toisiinsa kietoutuvat käsitteet. Aihe on paitsi mielenkiintoinen, myös loputtoman vaikea. Dokumenttielokuvat ovat kaikki uniikkeja, ja on mahdotonta muodostaa yhtä ohjenuoraa, jota pitäisi noudattaa. Yhden ohjaajan näkemys dokumenttielokuvasta uutena journalistisena tuotteena voi olla toiselle kauhistus, joka rajaa pois monia taiteellisia tehokeinoja.

Nämä olivat pääteemat joihin hain vastauksia haastatteluissa. En halunnut kuitenkaan rajoittaa tutkimukseni mahdollisuutta ymmärtää ohjaajien eettistä pohdintaa, joten nostan esiin uusia teemoja haastattelujen pohjalta. Teemat muodostuivat tutkimusta varten lukemastani kirjallisuudesta, ja niiden nostaminen tärkeimmiksi kohdiksi on oma arvovalintani. Mielestäni nämä olivat teemat, jotka nousivat selvimmin esiin ja askarruttivat minua eniten.

Teemojen nimeäminen herätti ristiriitaisia tunteita. Aluksi yksinkertaiselta tuntunut jako teemoihin vaikeutui tutkimuksen etenemisen myötä, kun yhä useammalla vastauksella oli sidoksia moneen eri teemaan. Roolin, vastuun ja määritelmän teemat nousivat esiin monen tutkijan tekstissä, mutta niiden eriyttäminen ei ollut yksinkertaista. Nämä teemat muodostavat verkoston, jossa jokaisesta johtaa rihma toiseen teemaan, eikä yhtä teemaa ole mahdollista käsitellä ilman toista. En pidä tätä silti ongelmana, vaan mielestäni se kertoo eettisten haasteiden suuresta osasta jokaisessa dokumenttielokuvassa. Tämä kävi ilmi myös haastatteluissa, joissa yhden teeman kysymyksen vastaus saattoi liittyä useaan muuhun kysymykseen ja teemaan.

4.2 Ohjaajien esittely

Haastattelen tutkimusta varten neljää suomalaista dokumenttiohjaajaa, jotka ovat paitsi ohjanneet, myös käsikirjoittaneet teoksiaan. Esittelen lyhyesti jokaiselta ohjaajalta yhden dokumenttielokuvan, antaakseni kuvan siitä, millaista heidän työnsä jälki on. Jokainen elokuvista on kirjoitushetkellä tuore ja ajankohtainen. Valitsin ohjaajat ajankohtaisuuden ja henkilökohtaisen kiinnostuksen pohjalta.

4.2.1 Katja Gauriloff

Katja Gauriloff toimii ohjaajana ja osaomistajana elokuvatuotantoyhtiö Oktoberissa. Gauriloff opiskeli elokuvaohjausta Tampereen ammattikorkeakoulussa vuosina 2000-2004, mutta elokuvatuotantojen parista hänellä on kokemusta jo vuodesta 1998. Hänen ensimmäinen pitkä dokumenttielokuvansa, *Huuto tuuleen* (2007) kertoi kolttasaamelaisen ponnisteluista säilyttää yhteisönsä elävänä. Ennen pitkää elokuvaa Gauriloff on ohjannut kolttasaamelaisia lyhytelokuvia. Gauriloffilla on kolttasaamelaiset juuret äitinsä puolelta, mutta kotikielenä perhe puhui suomea, ja Rovaniemellä asuessa kolttasaamelainen kulttuuri jäi etäiseksi. Gauriloff kuvailee dokumenttielokuvaproessin antaneen hänelle rauhan siitä, kuka on. Paikalliset ottivat hänet vastaan, tunsivat hänet ja tiesivät hänen sukunsa. *Huuto tuuleen* vei Gauriloffin takaisin omille juurilleen, ja sinne hän palaa entistä vahvemmin myös uusimman dokumenttielokuvansa myötä. Kuun metsän Kaisa kertoo Gauriloffin omasta isoisoäidistä, jota arvostettiin tietäjänä ja tarinankertojana. Laajaa kansainvälistäkin julkisuutta Gauriloff sai ruokateollisuudesta kertovan *Säilyttäjä unelmia* (2011) -dokumenttielokuvansa myötä. Gauriloffia motivoi kolttasaamelaisen kulttuurin tunnetuksi tekeminen ja säilyttäminen. Hän joutui aikanaan tutustumaan omaan kulttuuriinsa museossa, sen sijaan, että olisi päässyt osaksi suullista tarinankerrontaperinnettä ja oppinut kielen ja kulttuurin omalta yhteisöltään. Tämä ei ole lainkaan harvinaista kolttasaamelaisten nuorten parissa (Wesslin 2014, Oktober.)

4.2.2 Heikki Häkkinen

Heikki Häkkinen tuli suuren yleisön tietoisuuteen *Hymyjen maa* -dokumentillaan. Hän on itseoppinut ohjaaja-käsikirjoittaja, jolla on yli kymmenen vuoden kokemus audiovisuaalisten projektien parista. Häkkinen on ohjannut ja käsikirjoittanut useita tunnettuja musiikkivideoita ja

toiminut myös rekvisitöörinä. Halusin Häkkisen osaksi tutkimustani sekä henkilökohtaisesta kiinnostuksesta realistista Hymyjen maata kohtaan sekä sen herättämän suuren huomion vuoksi. Vaikka elokuva on Häkkisen esikoisohjaus dokumenttien saralla, audiovisuaalisuus on hänelle tuttua, ja siksi hän mielestäni lukeutuu kokeneeksi tekijäksi (Docpoint-elokuvafestivaalin esittelysivu 2015)

4.2.3 Kati Juurus

Kati Juurus aloitti kirjoittavana toimittajana Helsingin Sanomissa ja siirtyi dokumenttituotantojen pariin Ylen MOT-ohjelmassa työskennellessään. Hän ihastui dokumenttielokuvien narratiivisuuteen ja elokuvallisuuteen, ja koki tarvetta päästä irti traditionaalisen journalismin vahvasta vastakkainasettelusta. Juuruksen ensimmäinen dokumenttielokuva *Sormenjäljet* kertoi hylätyn turvapaikkahakemuksen saaneiden turvapaikanhakijoiden elämästä, kun heitä sysittiin ympäri Eurooppaa. Dokumentti julkaistiin vuonna 2009, mutta sen aiheena oleva turvapaikkapolitiikka on mitä ajankohtaisinta nyt, loppuvuodesta 2016. Juurus nosti jo viime vuosikymmenen puolella esiin kysymyksen eteläisen Euroopan vaikeasta tilanteesta pakolaisvirran edessä. Juurus on käsitellyt töissään tärkeitä aiheita, pelkäämättä näyttää ongelmakohtia. Hän on saanut tinkimättömästä työstään viikottaisen asiaohjelman Koura-palkinnon vuonna 2006 ja Bonnierin Suuren journalistipalkinnon vuonna 2007. Juuruksen uusinta dokumenttielokuvaa *For Kibera!* on esitetty elokuvafestivaaleilla Suomen lisäksi muun muassa Kreikassa (Thessaloniki Documentary Festival) ja Yhdysvalloissa (Harlem international film festival) ja se valittiin ainoana suomalaisena dokumenttielokuvana IDFA:n keskipitkien dokumenttielokuvien kilpasarjaan vuonna 2015. Juurus itse palkittiin Mira Nair -palkinnolla nousevana naiselokuvantekijänä (Mira Nair Award for Rising Female Filmmaker) Harlem international film festivalin yhteydessä (Kati Juuruksen haastattelu, *For Kibera!* -facebookisivu, LinkedIn.)

Kati Juurus on dokumenttiohjaaja, joka nauttii uppoutumisesta uusiin tarinoihin ja maailmoihin. Hän kertoo olevansa luonteeltaan utelias persoona, jolle uusien maailmojen avautuminen antaa nautintoa. Dokumenttiohjaus on Juurukselle sekä työ että intohimo. Eettiset kysymykset ovat erottamaton osa dokumenttielokuvia, joita käsitellään erityisesti elokuvan leikkausvaiheessa. Elokuvan lopullista muotoa työstettäessä Juurus ja työryhmä tekevät jokaisen työn kohdalla

kymmeniä, jollei satoja päätöksiä siitä, mitä lopullisessa versiossa näkyy (Kati Juuruksen haastattelu.)

Juurus ei usko kokemuksen karttumisen muuttavan työn luonnetta eettisten haasteiden suhteen. Haasteiden muoto riippuu täysin projektista. Se, mitä aiheestaan saa, on kiinni päähenkilöstä. Ongelmallisia tilanteita tulee jokaisen uralle. Jokainen työ on omalla tavallaan haasteellinen, eikä kokemus automaattisesti tarkoita, että aiheesta saisi irti sen mitä haluaa. Käytännön ongelmat voivat kohdata konkariakin, ja toisaalta syvällinen eettinen pohdinta kuuluu jokaiselle ohjaajalle ollen erottamaton osa työtä (Kati Juuruksen haastattelu.)

For Kibera!

For Kibera! näyttää millaista elämä on Afrikan suurimman slummin, Kiberan, alueella. Elokuva seuraa paikallisen radiotoimittaja Boy Dallasin elämää ja työtä slummissa, ja satunnaisesti sen ulkopuolella. Dokumentti sukeltaa pintaa syvemmälle ja kysyy, miksi kiberalaiset ovat edelleen niin köyhiä, vaikka valtavaa slummiä avustetaan ainakin paperilla monesta suunnasta. Boy Dallas on paikallinen julkkis, Kiberan ääni, joka menee pelottomasti vaarallisiinkin tilanteisiin, ja ihmiset kertovat hänelle huoliaan. Kehitysavun ongelmat konkretisoituvat kuvissa ja tarinoissa. Juurus näyttää Kiberan todellisuuden, hökkelit ja roskakasat, aloitetut mutta keskeneräiset rakennusprojektit ja toimimattomat avustuskohdeet. Esimerkiksi uutuuttaan kiiltävä pesula seisoo käytännössä tyhjillään, kun pesukoneiden käyttö on paitsi liian kallista slummin asukeille, myös uhka pesijöiden elinkeinolle. Kehitysavun perillemeno ja toimivuus on ollut Suomessakin usein keskustelunaiheena, eikä vähiten parhaillaan, kun elämme suuren pakolaiskriisin aikaa. Kansainvälinen apu on varmasti slummeille ja vastaaville alueille elintärkeää, mutta siitä saadaan hyötykäyttöön vain pieni osa. Tilanne on epäilemättä tuskastuttava paitsi auttajille, myös slummien asukeille. For Kibera! ei tarjoa valmiita vastauksia, mutta se kiinnittää huomiota epäkohtiin. Sen päämääränä on mielestäni sanoa: nyt olisi aika tehdä jotain ja erityisesti oppi vanhoista virheistä.

4.2.4 Timo Korhonen

Olin erityisen iloinen kun sain sovittua haastattelun Timo Korhosen kanssa, jota pidän tutkimani aiheen guruna. Eettisten haasteiden miettiminen on osa jokaisen dokumenttielokuvaohjaajan työtä, mutta tuskin kukaan toinen ohjaaja on tutkinut työn eettisyyttä yhtä laajasti. Timo Korhosen

väitöskirja Hyvän reunalla - dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka ilmestyi 2012, ja siinä Korhonen tutkii kolmentoista ohjaajan neljäkymmentä elokuvaa. Hän tiivistää kirjansa tavoitteen näin:

Tässä tutkimuksessa selvitän, mitä oikeuksia suomalaiset dokumenttielokuvan ohjaajat katsovat itsellään olevan ja mitä valintoja he niiden pohjalta tekevät.” (Korhonen 2012, 13.)

Tutkimus selvitti ohjaajien velvollisuuksia ja lopulta heidän hyveitään.

Haastattelun aikana Korhonen viittaa useasti *Välittäjä* -elokuvaansa, joka kertoo huipputason kiinteistövälittäjästä. Tämä dokumenttielokuva nosti esiin useita eettisiä kysymyksiä, muun muassa dilemman kronologisen järjestyksen noudattamisen tärkeydestä ja elokuvan vaikutuksesta päähenkilöön.

Timo Korhosella on teologinen tausta ja hän on tehnyt esimerkiksi terapiatyötä ennen dokumenttielokuvaohjaajan uraansa. Terapiatyöstä hän uskoo saaneensa hyvän opin luottamussuhteen luomiseen, hyvän vuorovaikutustilanteen ollessa työn onnistumisen ehtona. Korhonen päätyi tekemään ensimmäistä dokumenttielokuvaansa henkilökohtaisesti hyvin raskaassa tilanteessa. Yhteisen harrastuksen, riippuliidon, koituessa harrastuskaverin kuolemaksi, Korhonen lähti työstämään aiheesta elokuvaa. Menetyksen käsittely elokuvaprosessin avulla auttoi etäännyttämään tapahtuman. Elokuvan tekeminen oli kuitenkin eettisesti vaikeaa, ja Korhonen joutui pohtimaan useasti toisen elämän hyödyntämisen problematiikkaa (Timo Korhosen haastattelu.)

Korhosen tunnetuimpia teoksia ovat *Asiakas numero 2*, *Välittäjä* ja uunituore *Sodan murtamat*. Hän on toiminut ohjaajantyön lisäksi myös tuottajana, Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK:in tuotantoneuvojana sekä Aalto yliopiston tutkijana (*Rakkautta ja Anarkiaa* -kotisivu, AVEK kotisivu, Aalto yliopisto.)

Sodan murtamat

Timo Korhosen uusin dokumenttielokuva käsittelee arkaa aihetta, sodan jälkeensä jättämää traumaa. Tarina kertoo sodassa hermonsa menettäneistä heidän lastensa kautta. Aihe löytyi **Jaakko Kivimäen** Tieto-Finlandialla palkitusta teoksesta *Murtuneet mielet: Taistelu suomalaissoitilaiden*

hermoista 1939–1945. Sodan murtamat ei kuitenkaan ole Kivimäen kirjan kuvitusta, vaan se kertoo oman tarinansa (Aamulehti 18.9.2016.)

Korhonen etsi elokuvaansa henkilöitä lehti-ilmoituksella, ja sai 55 vastausta miehiltä ja naisilta eri puolilta Suomea. Hän puhui puhelimessa pitkiä, tunninkin puheluita, kaikkien ilmoitukseen vastannaiden kesken, tavaten heistä 15. Elokuvaan päätyi lopulta kahdeksan päähenkilöä. Aihe on heistä jokaiselle erittäin henkilökohtainen ja herkkä, vaikka sodasta on kulunut jo ihmisikä. Sodan järkyttämät isät sortuivat joskus alkoholiin, joskus väkivaltaan. Pahinta monelle oli häpeä, joka seurasi ”epämiehisestä” käytöksestä, murtumisesta paineen alla. Mieliltään murtuneet isät piilottelivat kirveitä sängyn alla ja monet kokivat paitsi henkisen, myös fyysisen rikkoutumisen suureksi häpeäksi. Korhosen dokumenttielokuva kertoo heidän lastensa kautta mitä sota oikeasti jätti jälkeensä (Timo Korhosen haastattelu, Jokelin 2016.)

5 Haastattelujen purku ja analyysi

Suoritin tutkimukseni aineistona toimivat haastattelut syksyn 2016 aikana. Tiesin jo aloittaessani tutkimuksellani olevan tiukan aikarajan, jonka takia loppuajan kirjoitusprosessi oli varsin raskas. Sain sovittua Kati Juuruksen, Timo Korhosen ja Katja Gauriloffin kanssa puhelinhaastattelun loppusyksyyn ja alkutalveen. Työni ehdoton aikaraja oli joulukuun alkupuolella, joten haastattelujen purkuun ja analyysiin oli verrattain vähän aikaa. Suoritin haastattelut perinteisellä tyyllillä, kirjoittaen muistiinpanot vastauksista käsin ylös. En nauhoittanut puheluita, enkä näin ollen litteroinut haastatteluja. Halusin kuitenkin varmistaa, että olen tavoittanut oleelliset asiat, joten sovin jokaisen haastateltavan kanssa, että he saavat lukea ja kommentoida, sekä korjata omaa osuuttaan koskevaa tekstiä. Korjauksia tuli mielestäni vähän, joten voin katsoa pärjänneeni hyvin kynäni ja paperini kanssa. Heikki Häkkisen tavoitin sähköpostitse erittäin kiireisenä kolmen eri työn parista. Sähköpostihaastattelulla on hyvät ja huonot puolensa. Väärinymmärryksen vaaraa ei ole, kun vastaukset ovat haastatellun itsensä kirjoittamia, mutta toisaalta kysymyksiä ei ole mahdollista tarkentaa samalla tavalla kuin reaaliaikaisessa vuorovaikutustilanteessa, kuten esimerkiksi puhelinhaastattelussa.

Käytän haastattelujen purkuun lähilukua. Käsitteellä viitataan laajasti kirjallisten tekstien analyysiin ja tulkintaan. Se on kvalitatiivinen analyysimenetelmä (Hirsjärvi & Hurme 2004, 171). Lähiluku voi sisältää useita erilaisia tutkimustapoja, kuten tyypittelyä, teemoittelua, luokittelua, riippuvuussuhteiden analyysia ja niin edelleen (Jyväskylän yliopiston arkisto).

Hyödynnän tutkimuksessani riippuvuussuhteiden analyysia ja teemoittelua. Teemoittelulla tarkoitan analyysivaiheessa tapahtuvaa, useista vastauksista löytyvien yhteisten piirteiden tarkastelua, joiden perusteella muodostan uusia teemoja. On epätodennäköistä, että kaksi haastateltavaa ilmaisisi saman asian täysin samoin, joten teemat pohjautuvat tutkijan, eli minun, tulkintoihin.

Teemoittelun yhteydessä pohdin teemojen yhteyksiä, sillä esiin nousevien seikkojen tarkastelu toisiinsa on olennainen osa analyysia (Hirsjärvi & Hurme 2004, 173-174.) Huomasin jo pääteemoja muodostaessani, että kaikki palaset muodostivat monisäikeisen verkoston, jossa jokaisella teemalla oli yhteys yhteen tai useampaan. Yritän haastattelun analyysin yhteydessä nähdä ne yhteydet, jotka kokoavat erilaiset eettiset haasteet yhden otsikon alle.

Laadullisen aineiston käsittely on keskeisiltä osiltaan analyysia ja synteisiä. Analyysi erittelee ja luokittelee, ja synteisi pyrkii luomaan kokonaiskuvaa. Haastatteluaineiston analyysin vaiheet voidaan tiivistää luentaan ja luokitteluun, yhteyksien löytämiseen ja raportointiin. Analyysi voidaan nähdä myös kolmivaiheisena prosessina Deyn mukaan, jolloin se sisältää kuvauksen, luokittelun ja yhdistelyn (Hirsjärvi & Hurme 2004, 143-145).

Deyn mallissa aineiston kuvaileminen on analyysin perusta. Kuvailemisella tarkoitetaan pyrkimystä kartoittaa henkilöiden, tapahtumien tai kohteiden piirteitä tai ominaisuuksia. Ilmiö on tärkeää sijoittaa aikaan ja paikkaan, eli asettaa se kontekstiin. Ilman kontekstin ymmärtämistä merkitystä on mahdotonta ymmärtää oikein (Hirsjärvi & Hurme 2004, 145-146).

Käsittelen seuraavaksi ohjaajien vastauksia teemojen mukaisesti lajiteltuna. Jotkut vastauksista sopivat useampaan kuin yhteen teemaan, jolloin olen sijoittanut ne siihen teemaan, jonka kysymykseen ne alunperin liittyvät. Pohdin jo teemoja muodostaessani, että varsinkin ohjaajan vastuun ja roolin teemat tulevat lomittumaan toisiinsa, mutta en näe sitä ongelmana, vaan se mielestäni kuvastaa hyvin dokumenttielokuvan tekemisen prosessia, jossa kaikilla päätöksillä on vaikutus muihin.

5.1 Ohjaajan vastuu

Katja Gauriloff kokee eettisen vastuun alkavan vahvana jo elokuvan käsikirjoitusvaiheessa. Eettiset haasteet ovat koko työn lähtökohta. Hän miettii jokaisen työnsä kohdalla tarkasti, mikä oikeuttaa hänet kertomaan tästä aiheesta, onko hän sopiva tekijä ja mitä annettavaa hänellä on. Prosessi voi olla raskas, mutta Gauriloff kertoo läheisten ja työryhmän tuen auttavan eteenpäin. Esimerkiksi Kuun metsän Kaisaa tehdessään hän sai työlleen hyväksyntää sukulaisilta ja erityisesti Kaisaa kuvanneelta Enrique Méndeziltä, kirjailija Robert Crottetin puolisoilta. Yksi tärkeistä kommentteista oli:

Hyvä että teet mummosta elokuvan.

Kuun metsän Kaisa tuotti ohjaajalle omanlaisiaan eettisiä haasteita, koska sen päähenkilöt, Kaisa ja kirjailija Robert Crottet olivat molemmat edesmenneitä. Gauriloff kertoo Kaisan joskus todenneen, ettei ymmärrä miksi ihmisiä pitää laittaa seinälle kankaan päälle, viitaten tällä elokuvaan.

Käsikirjoitusprosessista tuli raskas jopa fyysisesti.

Miettiessäni Kaisaa ja tätä elokuvaa, tunsin välillä hyvin vahvasti hänen läsnäolonsa. Talossa kuului askelia ja mietin elokuvan oikeutusta ja muotoa karvat pystyssä. Kuitenkin, kun käsikirjoitusprosessi oli valmis, äänet loppuivat ja tunsin helpotusta ja hyväksyntää.

Gauriloff toteaa työryhmän tuen olevan erittäin tärkeää. Hän kuvailee leikkaajaansa vahvasti tunteväksi ihmiseksi, jonka kanssa jakaa hyvin samanlaisen arvomaailman. Gauriloff itse joutuu usein eettisesti raskaiden tilanteiden eteen kuvausvaiheessa, ja myöhemmin leikkausvaiheessa näkee leikkaajan käsittelevän samoja tunteita samoista syistä. Silloin on hänen vuoronsa antaa tukea, vakuuttaa, että näistä haasteista selvitään. Gauriloff kertoo usein miettineensä, että terapeutin koulutuksesta voisi olla apua elokuvasta ”selviämiseen”. Hän mainitsee erityisen raskaaksi kuvauspaikaksi Romanian, jossa Säilöttyjä unelmia osaksi kuvattiin. Neljän päivän kuvausten jälkeen henkinen latautuminen saattoi viedä viikon.

Gauriloff kertoo sanoneensa jo monta kertaa, ettei enää koskaan kuvaa saamelaisaiheista elokuvaa. Tämä johtuu siitä, että hän kokee erityisen suurta vastuuta pienestä yhteisöstä, josta hänen juurensa ovat peräisin.

Gauriloff summaa ohjaajan vastuuta päähenkilöitään kohtaan seuraavasti:

Mikään elokuva ei ole sen arvoinen, että pitäisi asettaa vaaraan ihmisen turvallisuus.

Tästä esimerkkinä Gauriloff kertoo tapauksen Romaniasta, Säilöttyjä unelmia -dokumenttielokuvan kuvauksista. Säilykepurkkitehtaan työläisistä sopivia haastateltavia etsiessään hän tutustui naiseen, jonka tarinan koki erityisen kiinnostavaksi. Tutustumisen aikana kuitenkin paljastui, että nainen oli perheväkivallan uhri. Joku sivullinen kertoi kuvauksista naisen puolisolle, joka muun muassa kielsi tätä lähtemästä kotoa työajan ulkopuolella. Lopulta haastattelu kuitenkin kuvattiin ja äänitettiin, autossa työpäivän aikana. Gauriloff kertoo tilanteen olleen hyvin riskialtis, ja vain haastatellun naisen oma, vahva halu päästä elokuvaan vakuutti hänet siitä, että tämän tarina oli saatava osaksi dokumenttia. Riskien minimoimiseksi Gauriloff teki päätöksen, ettei elokuvaa levitettäisi Romaniassa. Se esitettiin elokuvafestivaalien osana, mutta muutoin sitä ei maassa näytetty.

Toisinaan hyvin pienikin seikka voi tuottaa suuria haasteita. Kuvatessaan ensimmäistä elokuvaansa Gauriloff kohtasi ongelman olutpullon muodossa. Hänen elokuvansa päähenkilö, vanhempi saamelaismies, avasi olutpullon päästyään kotiin raskaan, fyysisen työrupeaman jälkeen. Hän istui

pöydän ääreen veljensä seuraksi, kumpikaan ei puhunut juuri mitään. Gauriloff ihastui tilanteen tunnelmaan, mutta koki asetelman myös ongelmalliseksi. Vaikka kyseessä oli vain yksi olut, jonka kuka tahansa meistä voisi nauttia raskaan työn jälkeen, se aiheutti kysymyksen, tukeeko Gauriloff stereotypiaa alkoholisoituneista saamelaismiehistä, jos pullo näkyy kuvassa? Hän päätti säilyttää kohtauksen juuri sellaisena kuin se oli ja saikin elokuvasta myöhemmin positiivista palautetta saamelaisyhteisöltä. Ainoa negatiivinen kommentti tuli yhteisön ulkopuolelta.

Gauriloff ei koskaan maksa elokuviansa päähenkilöille. Hän kokee, ettei tarinaa kuulu saada rahalla. Elokuva ei saa riistää ketään, sitä ei saa tehdä kenenkään kustannuksella. Nämä ovat Gauriloffille tärkeitä eettisiä ohjenuoria työssään. Kati Juuruksen ensimmäisestä pitkästä dokumenttielokuvasta **Sormenjäljet** muodostui hänen uransa ehkä eettisesti vaikein työ. Turvapaikkapolitiikka oli ja on jo itsessään herkkä aihe, ja elokuvassa esiintyneet turvapaikanhakijat olivat haavoittuvassa asemassa ilman kotia ja turvapaikkaa, viranomaisten päätösten armoilla. Ohjaajan oli pakko miettiä myös omaa rooliaan, kun toisaalta halu auttaa oli suuri, mutta pystyäkseen toimimaan, oli muistettava myös tarkkailijan rooli. Elokuvan lopullista muotoa hakiessaan Juurus joutui suuren eettisen haasteen eteen arvioidessaan millaisia vaikutuksia elokuvalla on siinä esiintyville ihmisille. Hänen myöhemmistä töistään esimerkiksi hotellisiivoojista kertovassa **Siivouspäivässä** (2012) haasteen teki päähenkilöiden asema työntekijöinä. Vaikka Juurus ei koe velvollisuudekseen rajoittaa aikuisten itseilmaisua, hän pitää tärkeänä, että päähenkilö ymmärtää mahdollisen seuraksen, joka voisi olla esimerkiksi työpaikan menetys työn negatiivisten puolten esiintuomisen takia. Eriarvoiset asetelmat, työntekijä vastaan työnantaja, pakolainen vastaan viranomainen ja niin edelleen, asettavat ohjaajan suuren eettisen haasteen eteen.

Kati Juurus summaa ohjaajan vastuun eri puolia seuraavasti:

Ihmisten pitää tajuta seuraukset, se oikeuttaa dokumenttiohjaajan työn, jonka voi olla ajatella olevan toisten elämästä hyötymistä.

Juurus ei koe tehtäväkseen suojella ihmisiä, jos kyseessä on aikuinen ja itsestään vastaava henkilö. Ihmisille pitää kuitenkin olla selvää, millaisia vaikutuksia elokuvalla voi heille olla. Joskus luottamussuhde ohjaajan ja haastateltavan välillä on niin syvä, että haastateltava tulee kertoneeksi asioita, joita ei kertoisi julkisesti. Tämä on osa työtä, ja vaatii ammattitaitoa nähdä, milloin raja on ylitetty. Juurus uskoo ryhmätyöhön, ja painottaa, että näitä linjauksia tehdään yhdessä työryhmän

kanssa, kukaan ohjaaja ei ole erehtymätön. Hän kertoo jättäneensä pois elokuvasta esimerkiksi repliikin, jolla uskoi olevan haitallinen vaikutus henkilön avioliittoon. Kaikki kohteet eivät kuitenkaan kuulu suojelun piiriin, vaan julkisuuden henkilöitä koskevat erilaiset säännöt. Juuruksen mukaan vallanpitäjän suojeleminen on turhaa, ja julkkiksen tunnelatautunut kommentti aviopuolisostaan saa erilaisen kohtelun ohjaajalta kuin yksityisen.

Kati Juuruksen kommentti ihmisten eriarvoisesta asemasta on itsestään selvä, nyt kun se on sanottu ääneen, mutta sen kaikkia puolia en ollut itse ajatellut aiemmin. Ohjaajalla ei ole samanlaista vastuuta julkisuuden toimijoista kuin yksityishenkilöistä, mutta toisaalta julkisuus on elementti, joka voi kerrata vaikutukset. Timo Korhosen esimerkissä kiinteistövälittäjän taloudellinen pärjääminen riippuu muun muassa hyvästä maineesta, joka voi kärsiä julkisuudesta peruuttamattomasti.

Ideaalitilanteessa elokuvan kohde saa jotain elokuvasta. Joskus se on yhteiskunnallinen muutos, joskus henkilökohtainen tyytyväisyys. Aina ideaaliin ei päästä, ja joskus siihen on syynä ohjaajan päätös. Juurus kertoo joutuneensa toisinaan tilanteeseen, jossa tarina vaatii jotakin osaa, joka ei ole suorastaan päähenkilöä haavoittava, mutta josta tämä ei todennäköisesti pidä. Pirjo Honkasalo totesi tekevänsä työtään päähenkilöidensä elämästä, kuin pensselissä lihaa ja verta (Aaltonen 2006, 192). Kati Juurus puolestaan sanoo ymmärtävänsä hyvin mitä toinen ohjaaja on tällä tarkoittanut. Hän ei itse kuvailisi työtään aivan samoin, mutta näkee dokumenttielokuvan elävän tavallaan kohteistansa hyötymällä. Ihmisten yksityisyyteen kajoaminen on osa työtä, ja siinä juuri punnitaan ohjaajan ammattitaito, tasapainoilu oman taiteen ja eettisen vastuun rajalla.

Timo Korhonen pohtii pitkään vastaustaan ohjaajan vastuusta. Hän avasi kohtaamiaan eettisiä haasteita hyvin avoimesti jo väitöskirjassaan, ja kertoo, että montaa vaikeaa eettistä dilemmaa suojelee hänen tekemänsä vaitiolopäätös. Päätös on joskus sanaton, ja vain ohjaajan, tai ohjaajan ja työryhmän tiedossa. Erityisesti Korhosen viimeisin teos, Sodan murtamat, käsitteli hyvin herkkää aihetta, jonka tiimoilta hän sopi tai päätti itse, mitä ei koskaan julkisuudessa kuultaisi.

Kyynel on väärässä paikassa, jos se on haastateltavan silmässä.

Tällä Korhonen summaa emotionaalisten tilanteiden kuvaamisen haasteita. Liikutus on oikeassa osoitteessa, kun sitä tuntee dokumenttielokuvan katsoja. Dokumenttielokuva on onnistunut, jos se herättää ajatuksia, keskustelua ja tunteita. Aivan kuten kaikki taide, muistuttaa Korhonen. Hän ei

ajattele, että dokumenttielokuva välttämättä muuttaisi maailmaa, eikä ohjaajalla ole vastuuta olla väsymätön totuudentorvi. Tärkeää on, että elokuva on uskollinen päähenkilölleen.

Erilaisissa töissä on erilaiset haasteet; esimerkiksi seurantadokumentin tekeminen eroaa paljon arkistomateriaaliin tai haastatteluihin perustuvasta elokuvasta. Jokaisessa dokumenttielokuvassa on myös erilaiset eettiset haasteet, eikä niitä voi asettaa vaikeusjärjestykseen. Korhonen ei nimeä mitään työtään toista vaikeammaksi, mutta kertoo, että kiinteistövälittäjästä kertova Välittäjä toi paljon eettisiä dilemmoja, muun muassa sen, onko oikein esittää vallitsevia arvostuksia yhden henkilön kautta. Taloudellisen pärjäämisen arvostus on korkealla yhteisössämme, mutta miten sen henkilöiminen yhteen, julkisessa ammatissa toimivaan, henkilöön oli oikeutettua. Korhonen mainitsee myös eettisestä haasteesta liittyen Namiassa tapahtunutta poliittista murhaa käsitelleeseen Asiakas numero 2 -dokumenttielokuvaansa. Sitä tehdessään hän joutui toistuvasti pohtimaan, miten oikeutettua on asettaa työryhmänsä riskiin elokuvan takia, etsittäessä murhan tekijöitä jännittyneistä paikoista ja tilanteista.

Ohjaajan vastuulla on luoda sellainen ilmapiiri, jossa sekä haastateltava että työryhmä kokevat aitoa läsnäoloa. Vuorovaikutus ei onnistu ilman luottamusta, joka luodaan tärkeän ennakkotutkimuksen aikana. Korhonen pitää erittäin tärkeänä sitä aikaa, jonka ohjaaja pystyy viettämään päähenkilönsä kanssa ennen varsinaista kuvaamista. Ennakkoon tehtävää työtä on paljon. Se on keskustelua päähenkilön kanssa puhelimesta, automaattokilla ja kasvokkain, silloin kun kamera odottaa vielä eteisessä laukussa. Luottamuksen luominen on ohjaajan vastuulla, ja luottamus luodaan keskusteluissa ennen kuvaamista.

Ohjaajan ja päähenkilön outo ihmissuhde ei pääty siihen, kun kamera pakataan laukkuun viimeisen kerran. Se ei usein pääty vielä elokuvan lopputeksteihin, vaan ohjaaja saattaa käydä lukuisia keskusteluja päähenkilönsä kanssa elokuvan eettisistä ja muistakin päätöksistä. Korhonen arvelee tehneensä uransa aikana vääriä päätöksiä sekä näyttämättä jättämisen että näyttämisen suhteen, mutta voi kuitenkin seistä päätöksensä takana, eikä mikään päätös ole jäänyt vaivaamaan. Joskus päähenkilö kokee jonkin osan elokuvassa ensin liian vaikeana, mutta myöhemmin elokuvasta muodostuu tavallaan peili, joka näyttää oman tilanteen selkeämmin. Kipeän asian näyttämisestä ja kohtaamisesta on voinut tulla lahja.

Heikki Häkkisellä oli edessään ainutlaatuinen tilanne dokumenttielokuvaohjaajana aloittaessaan Hymyjen maan käsikirjoituksen ja ohjauksen. Elokuvan päähenkilö, Tuomas, oli hänelle tuttu jo vuosien takaa. Häkkinen ei koe ystävyystyöstä olleen minkäänlaista rasitetta elokuvanteolle. Hän ei ollut huolissaan Tuomaksen suhtautumisesta valmiiseen elokuvaan, koska tiesi jo ennalta ystävänsä mielipiteen. Häkkinen ei halunnut kaunistella alkoholismien vaikutuksia, eikä Tuomas sellaista odottanutkaan. Vaikka Hymyjen maa ei lähtökohtaisesti ollut ohjaajansa mielestä erityisen haastava eettisesti, tuotti se silti pohdittavaa. Häkkinen kertoo miettineensä elokuvansa mahdollisia seurauksia Tuomaksen ja erityisesti tämän pojan elämään, mutta tullessa siihen tulokseen, ettei suomalainen dokumenttielokuva vaikuta pienessä, syrjäisessä thaimaalaisessa kylässä elävään lapseen. Elokuvansa päähenkilön dokumentti esittää kaunistelematta ja jopa inhorealistic tarkasti, mutta vanhan ystävyysuhteen perusteella Häkkinen kertoo tienneensä, ettei Tuomas välitä moisesta.

Häkkinen pitää tärkeänä, että dokumenttielokuvasta välittyy katsojalle sen taiteellinen linjaus. Elokuvan lähtökohdan pitäisi olla vääristelemättömyys ja tarinassa pysyminen. Mitä vähemmän muokkausta, sitä aidompi lopputulos. Aina ei ole mahdollista kuvata kaikkea tai saada käyttöön arkistokuvaa tai muuta vastaavaa, ja silloin tarinan eteenpäinviemisen takia muokkauksia on tehtävä. Häkkinen ei vastusta taiteellistakaan ilmaisua sinänsä, kunhan elokuvan linjaus on selvä myös katsojalle.

Häkkinen ei usko ohjaajalle kertyvän kokemuksen vaikuttavan eettisistä haasteista selviämiseen:

Mielestäni eettisiin kysymyksiin löytyy vastaus jokaisen ihmisen henkilökohtaisen näkemyksen ja ajatusmaailman kautta, eikä sillä välttämättä ole kokemuksen kanssa niinkään paljoa tekemistä.

Lasten rooli dokumenttielokuvissa ei ole ongelmaton. Heikki Häkkisen Hymyjen maan tapauksessa dokumenttielokuvan vaikutukset siinä esiintyneeseen lapseen olivat ohjaajan arvion mukaan vähäiset tai peräti olemattomat, mutta joskus tilanne on toinen, esimerkiksi silloin, kun esiintyvät lapset ovat hyvin tunnistettavissa, ja heillä sekä ihmisillä heidän elinpiirissään on ongelmattomampi pääsy median vaikutuskenttään, jolloin lapset elävät siinä mediaympäristössä jossa elokuva esitetään. Tätä problematiikkaa oli miettinyt myös Kati Juurus, joka kokee lasten olevan erityisen suojelun tarpeessa dokumenttielokuvaprosessissa. Myös Timo Korhonen mainitsee ohjaajan

erityiseksi vastuualueeksi lapset. Korhonen painottaa, että ohjaajan pitää muistaa, että lapsista ja nuorista kasvaa aikuisia ja lapsuuden dokumenttielokuva vaikuttaa heidän elämäänsä edelleen.

Ohjaajan vastuun teema osoittautui monitahoiseksi ja laajaksi.

5.2 Ohjaajan rooli

Tulkitsija, on Kati Juuruksen päällimmäinen määritelmä omasta roolistaan. Dokumenttiohjaaja on tarinankertoja, joka etsii eri tavalla mielenkiintoisia aiheita töihinsä. Juurus kertoo miettivänsä jokaisen työnsä kohdalla samoja kysymyksiä, miksi tästä aiheesta pitäisi kertoa, onko se relevantti ja kiinnostava myös yleisön mielestä. Hän ei koe olevansa subjektiivinen taiteilija siinä mielessä, että oma kiinnostus aiheeseen riittäisi. Työllä ei välttämättä tarvitse olla yhteiskunnallista merkitystä tai vaikutusta, mutta sen tulisi olla mielenkiintoinen pala omasta maailmastamme.

Vaikka eettiset haasteet ovat isoja ja päätökset joskus raastavia, Juurus uskoo, että juuri näiden haasteiden läpikäyminen on se seikka, mikä tekee dokumenttielokuvan. Ohjaajan ja työryhmän yhteinen uurastus eettisten linjausten parissa on dokumenttielokuvien ydin. Vaikeiden eettisten haasteiden ei pidä antaa halvaannuttaa, vaan omaan ymmärrykseen ja maailmankuvaan pitää osata luottaa, summaa Juurus ohjaajan työtä. Joskus päätös tietyn tapahtuman tai kommentin näyttämisestä on erityisen vaikea ja tuntuu raa'alta, mutta sen suuri merkitys työlle tai muut relevanttius puoltaa näyttämistä. Toisinaan ohjaaja yllättyy, kun tuntee itse asettaneensa kohteensa alastomana valokeilan eteen, mutta lopputulosta katsova kohde ei ehkä koe asiaa niin, vaan saattaa jopa pitää omaa osuuttaan elokuvassa vähäisenä.

Ohjaajan pitää luottaa omaan näkemykseensä siitä, mikä on lopputuloksen kannalta tärkeää, ja pystyä käyttämään herkkääkin materiaalia. Dokumenttiohjaajan työtä on ihmisten yksityiselämään tunkeutuminen ja sen käyttäminen. Usein päähenkilöt antavat itsestään todella paljon, ja ohjaaja menestyy heidän kustannuksellaan. Juurus muistuttaa, että tätä ei pidä ajatella negatiivisena asiana, se vain on osa työtä, ja parhaassa tapauksessa valmis työ antaa paljon paitsi tekijälleen, myös päähenkilölle.

Katja Gauriloff kokee oman roolinsa tarinankertojaksi ja tulkitsijaksi. Hänelle ohjaaja on tulkki, joka pyrkii välittämään etsimäänsä totuutta, kertomaan asioista, joista yleisö ei ehkä tiedä mitään entuudestaan. Työ on näkymättömän näkyväksi tekemistä. Vaikka ohjaaja olisi totuuden etsijä, se ei tarkoita, että elokuvien aiheet löytyisivät etsimällä. Ne valitsevat tulla kerrotuiksi. Gauriloff summaa:

Aihe valitsee minut.

Gauriloff kertoo elokuviensa aiheiden kiusaavan häntä joskus vuosia, ennen kuin niille löytyy muoto. Aiheesta ei voi muodostaa käsikirjoitusta, ennen kuin muoto on selvillä. Esimerkiksi Kuun metsän Kaisa oli tavallaan tulossa jo pitkään, mutta vasta ajatus Robert Crottetin näkökulmasta ja monenlaisen arkistomateriaalin löytyminen alkoi avata sitä, millainen elokuvasta pitäisi tulla. Gauriloff on palannut saamelaisaiheiden pariin toistuvasti, vaikka on jokaisen elokuvan jälkeen päättänyt sen olevan aiheensa viimeinen. Ideat kuitenkin tarttuvat päähän ja jäävät kiusaamaan joskus vuosiksi. Gauriloff kertoo haluavansa lisätä omia haasteitaan tekemällä aivan uusia asioita. Hän on esimerkiksi tehnyt seurantadokumenttielokuvan, arkistomateriaaliin pohjautuvan elokuvan ja työstää parhaillaan fiktiivistä työtä. Kuun metsän Kaisa ei kuitenkaan ole jäämässä viimeiseksi saamelaisaiheiseksi elokuvaksi, sillä seuraava idea on jo valinnut Gauriloffin.

Gauriloffin mukaan ohjaajalla on tärkeä rooli luottamuksen muodostamisessa. Hänellä on oltava hyvä luottamussuhde sekä päähenkilön että kuvausryhmän kanssa. Elokuvan onnistuminen edellyttää, että päähenkilö voi luottaa ohjaajan etikkaan. Gauriloff kokee vahvasti, ettei hänen työnsä saa riistää mitään. Hän ei ole sellainen dokumentintekijä, joka ottaa tarinan itselleen seurauksista välittämättä. Tarina pitää kertoa oikein ja hyvin.

Timo Korhonen lähtee miettimään ohjaajan roolia työn hyvän lopputuloksen saavuttamisen kannalta. Ohjaajan tärkeintä ammattitaitoa on hyvän ilmapiirin luominen. Korhonen uskoo, että alalle suuntautuvat ihmiset kokevat osallistumisen ja sosiaalisuuden palkitsevana, introvertti tai syrjään vetäytyvä tuskin jaksaisi työssä. Aito kiinnostus käsiteltävää aihetta kohtaan on ensiarvoisen tärkeää. Ohjaajan vastuulla on luottamussuhteen muodostaminen päähenkilön ja työryhmän kanssa, ja hänen roolinsa on olla avainasemassa hyvän ilmapiirin luomisessa. Läsnaolon pitää olla aitoa. Sitä ei voi näytellä.

Ohjaaja toimii vuorovaikutuksessa kuvaajan kanssa, ja monissa dokumenttielokuvissa kuvaa itsekin. Korhonen kertoo kuvanneensa paljon erityisesti seurantadokumenttielokuvia tehdessään, ja erityisesti silloin pohjustava työ, luottamuksen saavuttaminen, on ollut onnistumisen suhteen erittäin tärkeää. Kamera seuraa päähenkilön elämää pitkiäkin aikoja, ja ilman luottamusta on mahdotonta tallentaa aitoja tilanteita. Korhonen ei koe kameran vaikuttaneen häiritsevästi päähenkilön ja itsensä väliseen suhteeseen, koska suhde on luotu jo kauan ennen kuin kamera on otettu esille.

Timo Korhonen ajattelee, että ohjaaja antaa suunnan ja maalin, johon leikkaaja pyrkii. Tässä vaiheessa ohjaajan rooli on edelleen ilmapiirin luojana, mutta muuttuneena. Ohjaaja antaa tarinan oleelliset osat ja päämäärän leikkaajalle, minkä jälkeen on tärkeää antaa toisen ammattilaisen tehdä se, minkä hän osaa parhaiten.

Ohjaajan ammattitaitoa on kestävä ne eettiset haasteet, joita hän kohtaa. Eettiset dilemmat ovat läsnä jokaisessa dokumenttielokuvan hetkessä, ja on ohjaajan osa käsitellä niitä. Timo Korhonen ajattelee, että on ammattitaitoa kestävä omalla epämukavuusalueellaan toimiminen. Mitä enemmän uraa on takana, sitä vähemmän oudolta eettiset haasteet tuntuvat. Tämä ei tarkoita ohjaajan turtumista, vaan ammattitaidon karttumista: eettisiä haasteita tulee ratkaistavaksi paljon, mutta rajanveto on helpompaa. Mielestäni tämä kuulostaa tuntosarvien virittymiseltä, jolloin kokenut ohjaaja tietää jo ennalta sudenkuopat ja sen, millaisia tunteita esimerkiksi haastavat emotionaaliset tilanteet kameran edessä aiheuttavat.

Heikki Häkkiselle ohjaajan roolissa tärkeää on terve maalaisjärki. Dokumenttielokuvan oikeutus tapahtuu jo suunnitteluvaiheessa. Häkkisen mukaan nykymaailmassa on jo niin paljon ylitarjontaa kaikenlaisesta turhamaisesta hötöstä, että dokumenttielokuvan aiheeksi pitäisi kelpuuttaa vain jokin sellainen, millä on syvempi merkitys. Ohjaajan pitäisi miettiä, onko tarinalla arvoa, ja miksi se pitäisi näyttää yleisölle. Oma taiteellinen ilmaisu tuo lisämausteen vankan pohjan päälle. Häkkinen kertoo toisen dokumenttielokuvan tekemisen muodostuneen ensimmäistä vaikeammaksi. Hymyjen maan vankka tarina vakuutti hänet heti, mutta sen jäljiltä vaatimukset nousivat. Hyvän ja toimivan aiheen löytäminen oli vaikeampaa.

Häkkinen kuvailee ohjaajan roolia eettisten valintojen suhteen hyvin samalla tavalla kuin Kati Juurus, joka painotti luottoa omaan maailmankuvaan vaikeidenkin päätösten edessä. Häkkinen

uskoo, että eettisiin kysymyksiin löytyy vastaus henkilökohtaisen näkemyksen ja ajatusmaailman avulla.

5.3 Dokumenttielokuvan määritelmä

Kati Juurus ei halua määritellä dokumenttielokuvalla tarkkaa paikkaa taiteen tai journalismin suhteen. Jokainen teos on omanlaisensa, ja päätökset esimerkiksi taiteellisen ilmaisun vapaudesta tekee ohjaaja tapauskohtaisesti. Juurus itse hyödyntää työssään journalistisia keinoja, mutta ei pidä tapaansa ainoana oikeana tehdä dokumenttielokuvia. Kun journalismin perusajatus tai pyrkimys on objektiivisuus, dokumenttielokuva lähtee erilaisesta maailmankuvasta. Juurukselle dokumenttielokuvan lähtökohta on se, että objektiivista totuutta ei ole olemassa, vaan jokaisella tekijällä on mielipiteensä ja näkemyksensä. Juurus mainitsee tästä esimerkkinä Michael Mooren, jonka töitä esittelen tarkemmin aiemmin tässä työssä. Moore näkyy sekä persoonana että mielipiteenä, ja tavallaan sekoittaa journalistista pakkaa siinä, että hän ei ole puolueeton.

Heikki Häkkinen näkee dokumenttielokuvan määrittyvän tarinan aitoudella. Fiktiivisessä elokuvassa voi olla dokumentaarinen tarina, mutta toisin päin tämä ei toteudu.

Dokumenttielokuvassa tarina on tosi. Häkkinen ei sulje pois taiteellisia elementtejä, kunhan ne eivät vääristä tarinaa. Hän ajattelee dokumenttielokuvan genren sisältävän keskenään hyvin erilaisia elokuvia, mutta elokuvan ominaisuudet eivät ole ongelma, kunhan katsojan on mahdollista tietää milloin on kyse esimerkiksi näytellystä kohtauksesta tai muusta muokkauksesta.

Timo Korhoselle dokumenttielokuva on taideteos. Se on taidetta, jonka tekemisen motiivi lähtee omasta kysymyksestä, johon pyritään löytämään vastaus tekemisen prosessissa, oikeastaan toisten ihmisten elämän kautta. Toisinaan elokuvan todellinen tekemisen tarkoitus paljastuu ohjaajallekin vasta lopputekstien pyöriessä. Hyvä taide liikuttaa yleisöä, tuottaa keskustelua ja herättää ajatuksia. Korhosen vaatimaton summaus on, ettei dokumenttielokuva ehkä muuta maailmaa, mutta se on onnistunut, kun tarina on uskollinen päähenkilölle ja se koskettaa yleisön omia kokemuksia ja saa heidät pohtimaan omia ratkaisujaan.

Kuten Timo Korhonen, myös Katja Gauriloff kuvailee dokumenttielokuvaa taiteenlajiksi. Tekijän taiteellinen ilmaisu ja näkyvä vahva näkemys erottavat sen muista faktuaalisista teoksista. Dokumenttielokuvassa ei ole objektiivista näkemystä, vaan se on aina tekijänsä näköinen.

Fiktio ja dokumenttielokuvan ero on siinä, että fiktio luo maailmaa, dokumenttielokuvassa näytetään jokin puoli valmiista maailmasta.

Dokumenttielokuva esittää todellisia tapahtumia, mutta tarinan vuoksi juonen mutkia on toisinaan oikaistava ja kertomusta selkiytettävä.

Gauriloffin uusin ohjaus, Kuun metsän Kaisa, yhdistää arkistomateriaalia fiktiivisiin elementteihin. Ohjaaja toteaa, että aihe mahdollisti elokuvan saaman muodon. Jokin toinen aihe tuskin olisi sallinut yhtä paljon fiktiivistä kerrontaa. Kuun metsän Kaisassa sadunkertoja ja kirjailija luovat satumaailmaa, jossa legendat ja sadut kietoutuvat todellisuuteen. Gauriloff kertoo Kaisalla ja Crottetilla olleen keskinäisen vitsin, jossa he viittasivat Crottetin kirjoittamaan Kuun metsä -kirjaan kirjana, jonka he yhdessä valehtelivat. Elokuvan tarinallisuus on peräisin sen päähenkilöiltä, jotka leikittelivät tarinoilla ja totuuksilla. Gauriloff kertoo jättäneensä elokuvaan tarinan, joka kertoo Kaisan tapaamisesta muukalaisen kanssa. Tuo henkilö paljastuu Staliniksi, mutta kukaan ei enää tiedä, onko tarina totta vai tarua. Totuuden tietäisi vain Kaisa itse, mutta tarina sopii elokuvaan juuri Kaisan leikillisyyden vuoksi: ei kai tarinankertoja paljasta salaisuuksiaan?

5.4 Teemojen käsittely ja uusia näkökulmia

Teemahaastattelujeni rungon muodosti kysymysten sarja, jotka kytkeytyivät kolmeen suurempaan teemaan. Näiden pääteemojen lisäksi esille nousi muita teemoja tai näkökulmia, jotka ovat mielestäni maininnan arvoisia. Olen kerännyt uusia näkökulmia omien alaotsikoidensa alle kolmen pääteeman käsittelyn jälkeen.

Ohjaajan vastuun teema sekä yhdisti että erotti haastateltaviani. Jokaisen ohjaajan haastattelusta nousi esiin jokin uusi puoli vastuusta, kuten Kati Juuruksen maininta päähenkilöiden eriarvoisuudesta ja Timo Korhosen päähenkilöä suojeleva rajanveto siitä, että liikuttaminen ei koskaan päädy filmille. Ohjaajan eettinen vastuu koskee monen arvoisia asioita. Joskus valinnan pahin seuraus on jollekin koitunut harmistuminen, mutta skaalan toisessa päässä pelissä on ihmishenki, esimerkiksi elokuvan käsitellessä arkoja aiheita tai kuvausryhmän liikkuesssa

vaarallisella alueella. Aito kiinnostus aihetta kohtaan, uskollisuus päähenkilölle, omien arvojen noudattaminen ja avoin keskustelu tehdyistä päätöksistä olivat ne pääasiat, jotka mielestäni yhdistivät kolmen ohjaajan näkemystä siitä, milloin ohjaaja on vastuuasemansa arvoinen.

Kysymys ohjaajan roolista antoi myös uusia näkökulmia. Olin osannut odottaa mainintoja tarinankertojasta ja tulkitsijasta, ehkä totuuden etsijästä, mutta ohjaajat yllättivät minut tässäkin teemassa. Keskustelin narratiivisuudesta ja tulkitsijan roolista Kati Juuruksen kanssa, mutta hänen haastattelustaan jäi myös vahva ajatus ohjaajasta työryhmänsä jäsenenä. Juurus painotti, ettei ole ohjaajana erehtymätön, vaan oikeiden ratkaisujen tekemiseen tarvitaan työryhmää. Itse olin ehkä mieltänyt ohjaajat yksinäisiksi susiksi, joita apulaisohjaaja ja tuottaja yrittävät pitää aisoissa. Haastatteluissa tuli vahvasti ilmi ohjaajien suuri arvostus kanssatyöntekijöitä, erityisesti kuvaajaa ja leikkaajaa kohtaan. Katja Gauriloff kertoi selviävänsä elokuvien eettisistä valinnoista työryhmänsä, erityisesti leikkaajan tuella. Hän kuvailee leikkaajaa työpariksi, joka jakaa hänen kanssaan saman arvomaailman ja kokee vahvasti huolta samoista eettisistä valinnoista. Timo Korhonen määritteli ohjaajalle tärkeän osan ilmapiirin luomisessa. Ohjaaja paitsi luo läsnäolon tunnun kuvaustilanteeseen ja auttaa päähenkilöään rentoutumaan, hänellä on myös tärkeä tehtävä mahdollistaa muiden työ oikeanlaisen, sallivan ilmapiirin luojana. Heikki Häkkinen muistuttaa merkityksellisen tarinan etsimisen tärkeydestä, jolloin iso osa ohjaajan roolia on punnita kertomuksen arvo yleisölle.

Ohjaajat määrittelivät dokumenttielokuvan toisistaan eroavalla tavalla, painottaen sen eri puolia tarinana tai taideteoksena. Merkittävää mielestäni on, että toisistaan poikkeavista määritelmistä huolimatta, ohjaajien kertomukset eettisistä haasteista olivat hyvin samankaltaisia. Tietyt ohjenuorat, jo mainitut rehellisyys katsojaa ja päähenkilöä kohtaan, päätösten perustelu ja niin edelleen, tuntuivat merkitsevän jokaisella yhtä paljon. Ei ole väliä, onko dokumenttielokuva tehty journalistisella otteella, sekoittaen näyteltyjä historiallisia kohtauksia ja arkistokuvaa tai hyvin henkilökohtaisesta aiheesta pienellä ryhmällä, sitä määrittää ohjaajan vahva, eettinen näkemys.

5.4.1 Eettiset valinnat muodostavat ytimen

Kati Juuruksen haastattelusta päällimmäisenä mieleeni jäi ajatus, että dokumenttielokuva muodostuisi juuri siitä eettisten haasteiden dilemmasta mitä ohjaaja työryhmineen käsittelee. Ehkä

tärkeintä ei olekaan visuaalinen muoto tai elokuvan pyrkimys, vaan dokumenttielokuvan määrittelee juuri sen eettinen herkkyys. Ajatus on omani, ei Juuruksen. Häneltä sain kuitenkin idean siitä, miten eettisten kysymysten dilemmaan voisi perehtyä parhaiten. Juurus suositteli, että pyrkisin ”kärpäseksi kattoon” katsomaan editointiprosessia, sillä siellä kulminoituu se, mitä ohjaajan työ todella on. Olen tästä Juuruksen kanssa täsmälleen samaa mieltä, ulkopuolisena, kysymyksiä esittämällä, en pääse samalla tavalla dokumenttielokuvan tekemisen ytimeen, kuin pääsisin prosessin sisällä.

Ajatus eettisten haasteiden olennaisuudesta on näin jälkikäteen ajateltuna itsestään selvä, mutta sen ymmärtäminen vaati oivalluksen jonka sain haastatteluista. Ennen tätä tutkimusta näin eettiset haasteet tärkeänä, mutta hyvin raskaana osana ohjaajan työtä. Ymmärsin paremmin ohjaajia, jotka olivat lannistuneet näiden haasteiden rankkuudesta ja siirtyneet fiktion pariin. Ohjaajien haastattelut näyttivät eettiset haasteet uudessa valossa, ikään kuin sormia polttavina hiilinä, joissa ohjaajat polttavat sormensa, mutta lopputuloksena on jotain aitoa ja ehkä timanttista. Työ on eettisesti haastavaa, mutta näitä haasteita ei pitäisi nähdä pakollisena pahana, josta on vain selvittävä, vaan koskettavana ytimenä josta aito tarina kumpuaa. Katja Gauriloff tiivisti:

Eettiset haasteet ovat työn lähtökohta.

Prosessi ehkä jalostaa tekijäänsä ja vahvistaa omaa etiikkaa, kuka tietää. Ehkä dokumenttielokuvan tekijät ovat jo alunperin ihmisiä, joilla on vahva eettinen vakaumus, tai ehkä työ muokkaa heistä sellaisia.

5.4.2 Luottamus

Luottamus liittyy ohjaajan vastuun teemaan, mutta se nousi esiin niin vahvasti, että otan sen vielä esiin omana teemanaan. Ohjaajan ja päähenkilön luottamussuhde on usein se tekijä, joka mahdollistaa dokumenttielokuvan tekemisen. Tämän suhteen rakentaminen alkaa jo kauan ennen varsinaista kuvausta, eikä sen tarvitse loppua kuvausten mukana. Henkilökohtaisista tapahtumista tai tunteista puhuminen julkisesti on tunteellisesti latautunutta, eikä vähiten silloin, kun kamera kuvaa. Haastatellun pitää voida luottaa ohjaajan eettiseen näkemykseen, jotta hän voi luovuttaa tarinansa julkiseen käsittelyyn. Ohjaajan rehellisyys omista pyrkimyksistään ja hyvä keskusteluyhteys päähenkilön kanssa tuottavat lopputuloksen, jossa kukaan ei tunne oloaan hyväksikäytetyksi. Luottamuksen teeman toinen tärkeä aspekti on ohjaajan ja työryhmän välinen

luottamus, joka mahdollistaa elokuvan onnistumisen. Kun työryhmä voi luottaa ohjaajan etiikkaan sekä elokuvaa että kanssaihmiisiään eli työyhteisöään kohtaan, ilmapiiri luo edellytykset työn tekemiseen parhaalla tavalla.

5.4.3 Ohjaaja ilmapiirin luojana

Muodostin yhdeksi pääteemakseni ohjaajan vastuun, mutta vasta Timo Korhosen haastattelu avasi minulle siitä uuden puolen. Olin miettinyt ohjaajan vastuuta vain elokuvan päähenkilön ja yleisön kannalta, ja unohtanut tärkeän näkökulman, työryhmän. Myös Kati Juurus painotti työryhmän tärkeyttä dokumenttielokuvan onnistumisessa, mutta oivallus iski vasta Korhosen mainittua ohjaajan tärkeyden ilmapiirin luomisessa. Ohjaajalla on siis eettinen vastuu kanssatyöntekijöitään kohtaan.

Dokumenttielokuvaa tekevän työryhmän työpaikka on tietysti osaksi leikkaamossa, tietokoneen ääressä ja muissa todellisissa sijainneissa, mutta suuri osa työstä tehdään muualla, varsinaisissa kuvauslokaatioissa. Silloin työpaikkana toimii työskentelytilanne: taustatutkimus, kuvaus, äänitys ja niin edelleen, missä ikinä ne tapahtuvatkin. Ohjaaja on se keskeinen toimija, joka mahdollistaa kaikkien muiden työn. Hänen vastuullaan on luoda sellainen ilmapiiri, jossa jokainen työryhmän jäsen voi tehdä oman osansa parhaalla mahdollisella tavalla. Ohjaaja on kuin työhyvinvointipäivä, mutta hän on paikalla aina. Ymmärrän, että on tilanteita, joissa ohjaajalla ei ole keinoja muuttaa epäedullisia olosuhteita paremmiksi, mutta ideaalitulanteessa hän on avainasemassa. Ohjaajan tärkeimmät kumppanit, kuvaaja, leikkaaja ja äänisuunnittelija, ovat tämän vastuun ykköskohteita. Timo Korhonen kuvailee ohjaajan työtä suurpujottelutermein: ohjaaja asettaa kepit, jotka hän haluaa kierrättäväksi, mutta hän antaa kumppaneilleen tilaa tehdä pujottelun itse.

5.4.4 Pohdinnan kautta paremmaksi

Jo tämän tutkimukseni aikana olen saanut valtavasti uusia oivalluksia ohjaajan työn eettisistä haasteista, ja näin ollen minua kiinnosti, miten valtavasti työtä vaativa väitöskirja on vaikuttanut Timo Korhoseen ohjaajana. Korhonen pohtii kysymystä pitkään, ja vastaa suurimman vaikutuksen olleen siinä helpotuksessa, jonka tuotti ymmärrys eettisten haasteiden olennaisesti osasta ammatissa. Ohjaaja kohtaa työssään koko ajan eettisiä haasteita, eikä väitöstutkimus anna valmiita,

ikään kuin hyllyltä otettavia työkaluja niiden ratkaisemiseen. Laaja tutkimus kiteytti Timo Korhoselle eettisten dilemموjen keskeisyyden työssä. Ne ovat erottamaton osa ohjaajan työtä, ja tämä ajatus teki Korhosesta itsestään avoimemman. Tutkimuksensa jälkeen hän kokee olevansa itse valmiimpi keskustelemaan työn eettisistä haasteita, ja esimerkiksi leikkaushuoneessa keskustelu on ollut avoimempaa. Tämä Korhosen pohdinta yhdistettynä Kati Juuruksen painotukseen työryhmän yhteistyön tärkeydestä, antaa minulle vakuutuksen omankin tutkimukseni tärkeydestä. Mitä enemmän eettisiä haasteita avataan ja niistä keskustellaan, sitä paremmat lähtökohdat dokumenttielokuvalla on.

5.4.5 Yhtäläisyyksistä ja eroavaisuuksista

Tutkimukseni ohjaajat edustavat mielestäni melko heterogeenistä, joskin pientä otantaa kotimaisista dokumenttielokuvaohjaajista. He ovat eri ikäisiä ja heidän taustansa on erilainen. Jokainen kuvaa omanlaisiaan dokumenttielokuvia. Kuitenkin kaikkien työssä eettisyys on suuressa roolissa. Erot ajatusmaailmassa liittyvät dokumenttielokuvan määritelmään ja ohjaajan rooliin, mutta nämä seikat eivät haastattelujen perusteella tunnu yhtä tärkeiltä kuin ohjaajien painottamat ajatukset muun muassa luottamuksen arvoisuudesta ja eettisten haasteiden välttämättömyydestä. Jokainen ohjaajista koki tarpeelliseksi miettiä omaa oikeutustaan elokuvan tekemiseen: onko juuri hän sopiva kertomaan tämän tarinan, entä miksi tarina on tärkeä?

Kukaan ohjaajista ei kokenut työn eettistä herkkyyttä painolastina, vaan heille se on olennainen osa työtä jota he tekevät intohimoisesti. Itselleni tämän tutkimuksen myötä painottui mielikuva eettisten haasteiden ehdottomasta tärkeydestä dokumenttielokuvan olemassaololle. Eettiset valinnat voivat olla henkisesti raskaita, mutta ne ovat työn lähtökohta.

Dokumenttielokuvan eettiset haasteet eivät ole mitattavissa tai mahdollista asettaa tarkkarajaisiin luokkiin. Jokainen työ on erilainen ja jokainen luottamussuhde lähtee nollassa. Eettiset haasteet ovat aina läsnä, ne tulevat ennakoimatta ja ne pitää kohdata ja ratkaista. Dokumenttielokuvaohjaajan työ on paitsi taiteellista johtamista, myös valtava eettinen savotta. Työn rankkuutta ehkä vähentää ajatus eettisten haasteiden ehdottomasti tärkeydestä. Mitä hankalampia haasteita ohjaaja selvittää, sitä parempi, koskettavampi ja aidompi lopputulos on.

Ehkä ei olekaan tärkeää kysyä, millaisia eettisiä haasteita ohjaajan pitää selvittää luodakseen dokumenttielokuvan, vaan millaiset haasteet sen tuottavat. Olenko ajatellut munan ja kanan väärinpäin? Ehkä dokumenttiohjaajille itselleen on aina ollut selvää, että eettiset haasteet eivät ole seurausta työstä, vaan työ on seurausta eettisistä haasteista.

6 Loppusanat

Ryhtyessäni tekemään pro gradu -tutkimustani, koko ajatus tuntui suurelta, epämääräiseltä ja lähes mahdottomalta, siis saada aikaan oikea tutkimus, jolla olisi relevantti aihe ja joka vastaisi tutkimuskysymyksiinsä. Tutkimuksen edetessä minulle kuitenkin tuli tunne siitä, että ehkä tutkijat ovatkin tavallisia kuolevaisia, ja saisin itsekin aikaan lopputuloksen, jossa olisi punainen lanka. Tutkimukseni alkusivuilla määrittelen tavoitteekseni tutkimuksen ymmärrettävyyden, ja uskon onnistuneeni siinä. Olen pyrkinyt kuvailemaan koko prosessin mahdollisimman hyvin ja tekemään päätelmiäni syyt näkyviksi.

Taustoittavan teorian tutkiminen oli mielestäni erityisen mielenkiintoista ja huomaan nyt tutkimukseni loppupuolella, että olen keskittynyt ehkä liikaakin taustoitukseen. Toisaalta teoriaa esittelevä osuus tässä on tutkimuksessa mielestäni kattava, ja kertoo millaiseen tutkimusjatkumoon työni asettuu. Kireä aikataulu ei antanut myöten teemojen laajemmalle tarkastelulle, johon olisin mielelläni syventynyt paremmin.

En ole muutama vuoteen tehnyt toimittajan töitä, minkä huomasi haastatteluja tehdessäni. Haastattelurunkoa ei ollutkaan niin helppo muodostaa sellaiseksi, että haastateltava heti tavoittaisi mistä kysymys juontaa, ja jokin oleellinen seikka saattoi juolahtaa mieleeni vasta vastauksia kirjoittaessani. Puhelinhaastatteluissa pystyin selittämään kysymyksiäni ja reagoimaan haastateltavan vastaukseen kysymällä jatkokysymyksiä. Sähköpostihaastattelua oli vaikea tehdä yhtä kattavaksi, mutta toisaalta väärinymmärryksen tai -kuulemisen vaaraa ei ollut ohjaajan kirjoittaessa vastauksensa itse.

Itselleni vaikeinta oli tutkimuskysymysten muodostus ja näkökulman määrittely. Kun kiinnostuksen kohdetta on pyöritellyt pitkään mielessään, paperille päätyy helposti mutkat suoristava lopputulos, josta ulkopuolinen ei saa otetta. Graduohjaajani avulla sain tutkimuskysymykseni muotoiltua alustavasti, mutta haastattelujen ja kirjoitusprosessin myötä kysymykset vielä muuttuivat ja tarkentuivat.

Kaikkiaan koko graduprosessi oli suhteellisen raskas ja kulki usein omien tutkimustaitojeni rajoilla. Minulle tämän tutkimuksen anti on merkittävä paitsi valmistumiseen johtavana työnä, myös niiden uusien oivallusten takia joita se tuotti. Oli tärkeää kuulla, että kysymykset, joita olen päässäni

pyöritellyt, ovat relevantteja oikeille ohjaajille. Ohjaajantyön eettiset haasteet näyttävät todella muodostavan ison osan jokaisesta projektista, tai ehkä ne peräti ovat se projekti. Tämä huomio ei ole minusta millään tavalla lannistava. Eettiset kysymykset ovat tärkeitä ja päätökset raskaita, mutta omaan, toivottavasti vahvaan, eettiseen näkemykseen tukeutuen ja työryhmän avulla ne selvitetään ja tuloksena on perusteltu valinta, jonka ohjaaja voi esittää omatunto puhtaana. Omista periaatteista ei pidä tinkiä, silloin ohjaajan merkitys katoaa.

Jos tulevaisuudessa teen tutkimusta, pyrin luultavasti löytämään aiheen ja näkökulman, jossa tutkimustulokset eivät vaadi yhtä paljon pelkkää omaa tulkintaa. Sanojen, tapahtumien tai muiden vastaavien laskeminen alkoi tuntua sitä houkuttelevammalta, mitä enemmän jouduin kehittämään omaa tulkintaani tämän tutkimuksen aikana. Koen suurta vastuuta vastausten ymmärtämisestä ja niiden perusteella tekemistäni päätelmistä. Haastatteluihin perustuvaa tutkimusta on ollut erittäin mielenkiintoista tehdä, vaikka analyysivaihe osoittautuikin odotettua raskaammaksi. Olen päässyt keskustelemaan loistavien kotimaisten ohjaajien ja tutkijoiden kanssa, mutta mikä ironista, tutkimuksen työstäminen heidän puheidensa perusteella aiheuttaa minulle eettisen haasteen. Joudun pohtimaan samoja kysymyksiä kuin tutkimukseni ohjaajat työssään: teenkö päähenkilöilleni oikeutta ja missä valossa heidät esittelen? Ympyrä on tavallaan sulkeutunut: eettisyyden problematiikka tuotti tämän tutkimuksen, joka tuotti tutkijalleen eettisiä haasteita.

Lähteet

Kirjalliset lähteet

Aaltonen Jouko 1993. Käsikirjoittajan työkalupakki. Helsinki, Painatuskeskus Oy.

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

Aaltonen Jouko 2011. Seikkailu todellisuuteen – dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki, Like.

Aaltonen Jouko 2003. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Tampere, Tammer-Paino.

Airaksinen Timo 1993, toim. Ammattien ja ansaitsemisen etiikka. Helsinki, Yliopistopaino.

Anderson John 2014. Armoton kauneus - Pirjo Honkasalon elokuvataide. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Siltala.

Heinimäki Jaakko 2012. Taskuetiikka. Helsinki, Kirjapaja.

Helke Susanna 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajamailla. Jyväskylä, Gummerus Kirjapaino Oy.

Hemanus Pertti 1990. Johdatusta tiedotusoppiin. Osa 2. Journalistiikan perusteet. Helsinki, Yliopistopaino.

Hirsjärvi Sirkka; Hurme Helena 2004. Tutkimushaastattelu, teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki, Yliopistopaino.

Hongisto Ilona 2011. Soul of the documentary - Expression and the Capture of the Real. Turku, Turun yliopisto.

Kantola Anu; Mörä Tuomo 1998. Journalismia! Journalismia? Juva, WSOY.

Kinisjärvi Raimo; Lukkarila Matti; Malmberg Tarmo toim 1989. Elokvateorian historia. Helsinki, Like.

Korhonen Timo 2012. Hyvän reunalla - Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka. Helsinki, Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu Aalto ARTS books.

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

Musser Charles 2013. Artikkelit Problems in Historiography: The Documentary Tradition Before Nano Of the North teoksessa The Documentary Film Book, toim. Winston Brian, Lontoo, British Film Institute.

Nichols Bill 1991. Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. USA, Indiana University Press.

- Näre Sari 2005. Julkisuudesta ja intimitteetistä. Jyväskylä, Gummerus kirjapaino Oy.
- Pryluck Calvin 2005. Artikkelel Ultimate We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming teoksessa New Challenges for Documentary, toim. Corner John; Rosenthal Alan, Manchester University Press, 2005.
- Ruby Jay 2005. Artikkelel The Ethics of Image Making; or ”They’re Going to Put ME in the Movies. They’re Going to Make a Big Star Out of Me...” teoksessa New Challenges for Documentary, toim. Corner John; Rosenthal Alan, Manchester University Press, 2005.
- Rughani Pratap 2013. Artikkelel The Dance of Documentary Ethics teoksessa The Documentary Film book, toim. Winston Brian, Lontoo, British Film Institute.
- Räikkä Juha 2006. Esseitä etiikasta. Suomi, Unipress Ab.
- Saksala Elina 2008. Asiaa ruudussa, tv-dokumentin anatomia. Keuruu, Like.
- Saksala Elina 2015. Tuottajan käsikirja. Helsinki, Like.
- Sedegren Jari; Kippola Ilkka 2015. Dokumentin utopiat, humalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1944-1989. Riika, Jelgava Printing House.
- Sobchack Vivian 2004. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley ja Kalifornia, University of California Press.
- Winston Brian 2005. Artikkelel Ethics teoksessa New Challenges for Documentary, toim. Corner John; Rosenthal Alan, Manchester University Press, 2005.
- Winston Brian 2013 edit. The Documentary Film Book. Lontoo, British film institute.
- Woodhead Leslie 2005. Artikkelel Dramatised Documentary teoksessa New Challenges for Documentary, toim. Corner John; Rosenthal Alan, Manchester University Press, 2005.

Julkaisemattomat lähteet

- Romu Fyr 2016. Propagandan pitkä juoksu. Turku, Turun Taideakatemia.
- Romu Lotta 2016. Dokumentaristin haasteet. Julkaisematon käsikirjoitus.

Sähköiset lähteet

Aalto Yliopisto, tutkimusportaali

[https://research.aalto.fi/fi/persons/timo-korhonen\(e7a9dd43-2080-46c1-b4eb-a8792cb7e73c\).html](https://research.aalto.fi/fi/persons/timo-korhonen(e7a9dd43-2080-46c1-b4eb-a8792cb7e73c).html)

(luettu 19.11.2016)

Jokelin Jantso 2016. Aamulehti 18.9.2016. Isä nukkui kirves sängyn alla – Sodan murtamat -dokumentti kertoo miesten tarinan lasten kautta

<http://www.aamulehti.fi/kulttuuri/isa-nukkui-kirves-sangyn-alla-sodan-murtamat-dokumentti-kertoo-miesten-tarinan-lasten-kautta-23928966/> (luettu 18.11.2016)

Airas Ella-Mari Diakonia-amk, 2009. Dokumentin tekeminen konfliktialueella

http://kirjastot.diak.fi/files/diak_lib/Turku2009/ced9f2_Turuntoimipaikka_EllaAiras_2009.pdf
(luettu 3.8.2016)

Audiovisuaalisen kulttuurin kehittämiskeskus AVEK, Kopioisto

http://www.kopioisto.fi/avek/ajankohtaista/ajankohtaista_arkisto/2009-2010/fi_FI/timokorhonen/
(luettu 20.11.2016)

Baughman James L 20.4.2011 ”The fall and rise of partisan journalism” artikkeli Center for Journalism ethics-www-sivuilla

<https://ethics.journalism.wisc.edu/2011/04/20/the-fall-and-rise-of-partisan-journalism/> (luettu 15.11.2016)

Docpoint-elokuvafestivaalin esittelysivu 2015

<http://docpoint.info/ohjelmisto/vieraat/heikki-hakkinen> (luettu 23.10.2016)

Filosofia.fi-portaali

<http://filosofia.fi/node/6985>

Hongisto Ilona Amsterdam University Press, 2015. Soul of the documentary. Framing, Expression, Ethics.

www.oapen.org/download?type=document&docid=579464 (luettu 02.07.2016)

Hymyjen maa -kotisivut

- www.hymyjenmaa.com/#tarina (luettu 25.10.2016)

Jyväskylän yliopiston arkisto

<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/metelmapolkuja/metelmapolku/aineiston-alanyysimenetelmat/lahiluku>, (luettu 05.05.2016)

Kantola Iida Metropolia amk 2014. Sukupuolen vaikutus dokumentaristina työskentelyyn, Sangeetan malli - naisdokumentaristina Nepalissa

https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/75306/Iida_Kantola_opinnaytetyo_final.pdf?sequence=2 (luettu 05.05.2016)

Haapakangas Tiia 2016. Lapin Kansa 13.6.2016

<http://www.lapinkansa.fi/uusirovaniemi/katja-gauriloff-siinahan-katosi-kokonainen-elamantapa-15571303/> (luettu 3.11.2016)

Lehmusvesi Jussi 2015. Ovatko Ylen viinadokumentit sosiaalipornoa vai väkevää valistusta?

Helsingin Sanomat 7.2.2015

<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002798738.html>

Lehtimaa Marleena Metropolia amk 2015. Dokumentaristi moniosajana, tapauskertomus Kiehuvan laakson sisar

https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/89276/Marleena_lehtimaa_opinaytetyo_FINAL.pdf?sequence=1 (luettu 15.06.2016)

LinkedIn

<https://www.linkedin.com/in/kati-juurus-78b735a> (luettu 17.9.2016)

Pönni Antti, 2005 Uusi kirjoitus: Robert Bresson elokuvateoreetikkona

<http://www.saunalahti.fi/~aponni/bresson/lisuri/bresson03.pdf> (luettu 20.11.2016)

Rakkautta ja Anarkiaa -kotisivu, ohjaajaesittelyt (luettu 19.11.2016)

<http://hiff.fi/ohjaajat/timo-korhonen/>

Suomisanakirja

<http://www.suomisanakirja.fi/dokumenttielokuva> (luettu 8.9.2016)

Turun yliopisto, henkilökuntaesittely

<https://www.utu.fi/fi/yksikot/hum/yksikot/mediatutkimus/oppiaine/henkilokunta/Sivut/ilonahongisto.aspx>

Wesslin Sara 2014. Elokuvantekijä Katja Gauriloff palaa kolttasaamelaisille juurilleen. Yle
7.11.2014

<http://yle.fi/uutiset/3-7607776> (luettu 1.11.2016)

Wikipedia

https://fi.m.wikipedia.org/wiki/Kati_Juurus (luettu 17.9.2016)