

Mari-Anne Arpiainen

## **Dokumenttielokuvan tekoprosessi**

One Love -dokumenttielokuva

Opinnäytetyö

Kevät 2010

Kulttuurialan yksikkö

Kulttuurituotannon koulutusohjelma

Mediatuotannon suuntautumisvaihtoehto



## SEINÄJOEN AMMATTIKORKEAKOULU

### Opinnäytetyön tiivistelmä

Koulutusyksikkö: Kulttuurialan yksikkö

Koulutusohjelma: Kulttuurituottaja AMK

Suuntautumisvaihtoehto: Mediatuotannon suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Arpiainen Mari-Anne

Työn nimi: Dokumenttielokuvan tekoprosessi, ”One Love” -dokumenttielokuva

Ohjaaja: Saarela Jukka

Vuosi: 2010

Sivumäärä: 36

Liitteiden lukumäärä:

---

Opinnäytetyön Dokumenttielokuvan tekoprosessi tarkastelun kohteena on dokumenttielokuvan teon kaari aina ideasta lopputuotteeseen. Opinnäytetyössä ei tarkastella dokumenttielokuvan levittämistä. Tarkastelu dokumenttielokuvan teon kaareen käy opinnäytetyön mediatyönä toteutetun dokumenttielokuvan One Love kautta. One Love -dokumenttielokuva on puolen tunnin mittainen seurantatyypinen dokumenttielokuva Malawilaisesta Chikondi Chimodzi (One Love) Child Care Centrestä, jossa vietin kolme ja puoli kuukautta kuvaten heidän elämäänsä. Dokumenttielokuvassa avataan lastenkodin elämää sen yhden perustajan Kennedy Bandan ja 19-vuotiaan lastenkodissa jo vuosia asuneen Winford Chikalen kautta. Dokumenttielokuvassa raotetaan ovela myös suomalaiseen Anna Ritalaan, joka oli perustamassa lastenkotia yhdessä poikaystävänsä Kennedy Bandan kanssa menehtyen myöhemmin Malariaan. Opinnäytetyössä käsitellään myös Bill Nicholisin moodeja, joilla on mahdollista jäsentää ja luokitella erilaisia dokumenttielokuvia. Opinnäytetyössä pohditaan oman dokumenttielokuvan tyyliä ja sitä mihin moodiin se sijoittuu. Lisäksi opinnäytetyössä pohditaan dokumenttielokuvan tekoon liittyviä eettisiä kysymyksiä. Sitä millainen vastuu dokumentaristilla on niin päähenkilöitä kuin katsojia kohtaan. Dokumenttielokuvaa on kuitenkin pidetty jonkinmoisena todellisena kuvauksena elämästä, mutta todellisuudessa dokumenttielokuva ei voi koskaan olla objektiivinen kuvaus, vaikka katsoja niin usein olettaakin.

Avainsanat: Dokumenttielokuvat, etiikka, kerronta, elokuva, elokuva --tuotanto

## SEINÄJOKI UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

## Thesis abstract

Faculty: School of culture  
Degree programme: Cultural management  
Specialisation: Media management

Author/s: Arpiainen Mari-Anne

Title of thesis: Process of making documentary, "One Love" -documentary

Supervisor(s): Saarela Jukka

Year: 2010

Number of pages: 36

Number of appendices:

---

The aim of the thesis Documentary film-making process is to study the whole process of documentary film-making from an idea to a final product. The thesis does not view the documentary film distribution. The study on the process of documentary film-making is carried out through the thesis media work, documentary film One Love. One Love is a half hour follow-up style documentary film on Malawian Chikondi Chimodzi (One Love) Child Care Centre, where I spent three and a half months filming their lives. The documentary gives a picture of life in the orphanage through one of its founder Kennedy Banda and 19-year-old Winford Chikale, who has been living there already for years. Moreover documentary put in the picture Anna Ritala, who established the orphanage together with her boyfriend Kennedy Banda, but later she died with Malaria. Furthermore the thesis addresses the Bill Nichols modes, which are possible to use to analyze and classify a variety of documentary films. The thesis talks about the personal style of the documentary film, and in which mode it is placed. In addition, it discusses the ethical issues related to documentary film making; what is the responsibility of a documentary maker towards protagonists and as the viewing public. The documentary film is considered to be a true description of life, but in reality, a documentary can never be an objective description, even though the audience so often assumes

Keywords: documentary, ethics, narration, cinema, cinema -- production

## Sisältö

OPINNÄYTETYÖN TIIVISTELMÄ .....	2
THESIS ABSTRACT .....	3
1 JOHDANTO .....	5
2 DOKUMENTTIELOKUVA .....	6
2.1 Dokumenttielokuvan määritelmiä .....	6
2.2 Totta vai tarua? .....	7
2.3 Nicholsin moodit.....	8
3 DOKUMENTTIELOKUVANI TAUSTAA.....	11
3.1 Oma suhteeni dokumenttielokuvaan .....	11
3.2 Idea syntyy.....	12
3.3 Chikondi Chimodzi (One Love) Child Care Centre.....	13
3.4 Ennakkosuunnitelmia ja –tutkimuksia .....	13
3.5 Päähenkilön valinta .....	15
3.6 Tyyliisuunta muotoutuu kuvausvaiheessa.....	18
4 ETIIKAN JALANJÄLJISSÄ.....	21
4.1 Minä ja etiikka .....	21
4.2 Suhde kuvattaviin.....	24
4.3 Suhde katsojaan .....	27
5 DOKUMENTTIELOKUVA SAA MUOTONSA .....	30
5.1 Draama kehiin.....	30
5.2 Dokumenttielokuvan sisältöä .....	32
6 YHTEENVETOA OMASTA DOKUMENTTIELOKUVASTANI .....	34
LÄHTEET .....	36

## 1 JOHDANTO

Käsittelen opinnäytetyössäni dokumenttielokuvani tekoprosessin koko kaarta, joka ulottuu aina ideasta lopputuotteeseen. Pohdin työskennellessäni tekemiäni valintojani ja vertaan niitä dokumenttielokuvan yleisiin sääntöihin. Kuinka vaikutan lopputulokseen omilla valinnoillani? Tämän kirjallisen työn ohella opinnäytetyöhöni liittyy mediateos, johon myös viitataan ja jota käytän lähteenä. Mediateokseni on selviytymistarina malawilaisesta lastenkodista ja sen perustajasta 27 -vuotiaasta Kennedy Bandasta. Lastenkodissa on ainainen pula ruoasta, koulupuvuista ja luku-kausimaksuista. Pienistä takaiskuista ei lannistuta vaan iloitaan siitä mitä on. Kaukainen tarina linkittyy pohjoiseen Suomeemme Kennedyn suomalaisen tyttöystävän Annan kautta, joka oli mukana lastenkodin toiminnassa aina kesään 2008 asti, jolloin hän menehtyi Malawissa malariaan. Tämän dokumenttielokuvan olen ohjannut, kuvannut, toimittanut, äänittänyt ja editoinut. Äänten jälkikäsitteilyyn, grafiikoihin ja käännöksen tekemiseen olen pyytänyt ulkopuolisten apua oman puutteellisen ammattitaidon takia. Kirjallisessa opinnäytetyössäni pohdin myös mikä eettinen vastuu tekijällä on dokumenttielokuvaa tehdessä? Onko eettisesti oikein vaikuttaa lopputulokseen omilla valinnoilla? Entä onko tekijä eettisesti vastuussa katsojasta? Mitkä kaikki tekijät vaikuttavat kerrottavaan totuuteen? Onko dokumenttielokuva edes totta?

## 2 DOKUMENTTIELOKUVA

### 2.1 Dokumenttielokuvan määritelmiä

Mitä dokumentti elokuva on? Mikä erottaa sen fiktiosta? (Aaltonen 2006, 27.) Dokumenttielokuva voidaan määritellä ei-fiktiiviseksi elokuvaksi. Onko se siis faktaa? Dokumenttielokuvassa ei käytetä näyttelijöitä, sen tapahtumat ovat todenmukaisia ja ne on kuvattu autenttisissa oloissa. Poikkeuksena ovat lavastetut tilanteet, joita käytetään varsinkin historiaa kuvitettaessa.

Dokumenttielokuvan määritelmä on muuttunut historian myötä. Määritelmä on ollut myös historian saatossa yhteydessä ”elokuvateoriaan ja eri aikakausien yhteiskuntatieteelliseen ja esteettiseen keskusteluun muokaten sitä”. (Aaltonen 2006, 27) Dokumenttaarisuudesta alettiin puhua 1920-luvulla, mutta vasta 1930- ja 1940-luvuilla se vakiintui omaksi tyyllilajiksi. Tällöin dokumenttielokuvan määritelmässä alettiin korostaa sen aktuaalisuutta, sen yhteyttä todellisuuteen. (Aaltonen 2006, 34.)

Dokumenttielokuvan isäksi kutsutaan usein Robert J. Flahertya (1884–1951) ja ensimmäisenä dokumenttielokuvana pidetään hänen teostaan *Nanook - pakkasen poika* (*Nanook of the north*, 1922 USA). Elokuva on ensimmäinen dokumentti, jossa elokuvatekijä luopuu omasta sankariroolistaan ja kääntää kameransa suoraan kuvattaviin. (Nummelin 2005, 267.) Ennen tätä oli vakiintunut ns. matkailuelokuvat. Tämä tyyli syntyi aikana, jolloin länsimaiden kolonisaatio eli muiden maiden valloittaminen oli vilkkaammillaan. Näitä elokuvia tekivät varsinkin englantilaiset, ranskalaiset, belgialaiset ja saksalaiset Afrikan tutkimusmatkoillaan. Jokaisella tutkimusmatkalla oli mukana kamerankäyttäjä, ja takaisin länsimaihin palattuaan tutkimusmatkailijat esittelivät kuvattuja maisemia ja ihmisiä. (Nummelin 2005, 267.) Nämä olivat kuitenkin enemmän propagandaelokuvia kuin dokumenttielokuvia, joilla pyrittiin tukea kolonisaatiopyrkimyksiä.

Jo ennen matkailuelokuvia elokuva historian ensimmäisiä elokuvia voidaan pitää dokumenttielokuvina, mm. Lumierien veljesten *La sortie des usinesta*, jossa kamera on yksinkertaisesti asetettu tehtaan porttien ulkopuolelle, missä se kuvaa työstä lähdön hetken. Työläiset eivät kamerasta etukäteen tiedeneet eivätkä myöskään huomaa sitä poistuessaan tehtaasta, joten tätä muutamia kymmeniä sekunteja kestänyttä elokuvaa voidaan kutsua dokumenttielokuvaksi.

Myös 1800 – luvun matkakuvauksia ja uutisia voidaan pitää dokumenttielokuvan syntymisen kannalta merkittävänä. Tällöin ”matkailijat ja tiedemiehet alkoivat käyttää taikalyhtyä matkakertomuksissaan”. (Nummelin 2005, 265) Tekijät eivät kuitenkaan kutsuneet elokuviaan dokumenttielokuviiksi eikä dokumenttielokuva sanaa vielä tunnettu.

Ensimmäiseksi kutsuttu dokumenttielokuva Nanook on saanut paljon kritiikkiä kohdalleen aitouden takia, koska ”Flaherty halusi välttämättä kuvata hylkeiden pyytämistä harppuunoilla, vaikka inuiitit olivat jo pitkään käyttäneet kivääreitä. Samalla hän edellytti, että inuiitit pukeutuvat perinteisiin vaatteisiin, joita he eivät enää todellisuudessa käyttäneet”. (Nummelin 2005, 268.)

## 2.2 Totta vai tarua?

Onko dokumentti sitten totta kuten yleensä ajatellaan? Rajaa fiktion ja dokumentin välillä on pyritty kyseenalaistamaan. Jean-Luc Godard on sanonut, että puhtainkin dokumentti on fiktiota. Sillä on jokin rakenne ja dramaturgia, eikä se saavuta todellisuutta sellaisenaan. (Aaltonen 2006, 34.)

Dokumenttielokuva ei ole totta eikä sen pidäkään pyrkiä yhteen ja ainoaan totuuteen, vaan pikemminkin se avaa tulkintamahdollisuuksia ja näkökulmia kuvaamaansa tapahtumajaksoon. (Elokuvantaju, [viitattu 11.11.2009]) Dokumenttielokuvan historian aikana on syntynyt uusia suuntauksia juuri siksi, että on haluttu kuvata todellisuutta mahdollisimman todenmukaisesti. Mikään dokumenttielokuva ei kuitenkaan ole täysin objektiivinen, vaan se on aina tekijänsä näköinen, oma taiteenalansa.

Myös Yleismaallinen dokumentaariliitto on ottanut dokumentti-sanaan kantaa vuonna 1947. Dokumenttielokuvana voidaan nähdä "jokainen elokuva joka rationaalisin tai emotionaalisin keinoin, todellisista ilmiöistä otetuin kuvin tai vilpittömän tai oikeutetun rekonstruktion kautta pyrkii lisäämään tietoisesti inhimillistä tietämystä sekä paljastamaan ongelmia ja vaikuttamaan niiden ratkaisuihin taloudelliselta, sosiaaliselta tai kulttuuriselta kannalta." (von Bagh 2007, 9.) Dokumenttielokuva ei eroa todellisuudessa fiktiivisestä elokuvasta kovinkaan paljon.

Skotlantilainen dokumenttielokuvan pioneeriksi kutsuttu dokumenttielokuvien tuottaja John Grierson painotti dokumenttielokuvan taiteen tunnusmerkkejä sekä sen yhteiskunnallista tehtävää. Grierson määritteli dokumenttielokuvan "todellisuuden luovaksi käsittelyksi"(creative treatment of actuality). Hän ei halunnut dokumenttielokuvan olevan vain "mekaanista jäljentämistä, se ei ole vain todiste, todistuskappale todellisuudesta, vaan jotain enemmän. Se on myös ilmaisuja ja esittämistä". (Aaltonen 2006, 36.)

"Dokumenttielokuva käyttää samoja elokuvailmaisuja kuin fiktio". (von Bagh 2007, 10) Dokumenttielokuvaa tehdessä mietitään niin päähenkilöä, draaman kaarta kuin kerrontaa kuten fiktiivisessä elokuvassa. Von Bagh tiivistää mielestäni hyvin pohdinnat dokumenttielokuvan totuudesta. "Kaipa dokumentin todellisuuserroin on yleensäkin vahvempi kuin sepitteen, mutta senkin muodon synnyssä inhimillinen mielikuvitus ja taiteellinen vaisto ovat liikkeellä". (von Bagh 2007, 10)

### **2.3 Nicholsin moodit**

1990-luvun tärkeimpiä dokumenttielokuvia käsitelleitä elokuvakriitikoihin kuuluva Bill Nichols on kehittänyt mallin, jolla on mahdollista jäsentää ja luokitella erilaisia dokumenttielokuvia. Tässä mallissa dokumenttielokuvat ovat jaoteltu kuuteen erillaiseen moodiin.

1. Poeettinen moodi
2. Selittävä moodi
3. Havainnoiva moodi



4. Osallistuva moodi
5. Refleksiivinen moodi
6. Performatiivinen moodi

Ensimmäisessä moodissaan eli poeettisessa moodissaan Nichols painottaa visuaalisia assosiaatioita, tonaalisia tai rytmisiä ominaisuuksia, kuvailevia jaksoja ja formaalia muotoa. Tähän moodiin kuuluvat dokumentit ovat yleensä kokeellisia. Nichols on lisännyt tämän moodin myöhemmin täydentämään listaa ilmeisesti saamansa kritiikin vaikutuksesta. (Aaltonen 2006, 81.)

Selittävässä moodissa katsojaa puhutellaan suoraan, puheella tai kuvateksteillä. Tämä moodi perustuu argumentaatiolle ja sanalliselle kommentaarille, jossa kuvat ovat tekstin todisteita, demonstroimista tai kuvittamista. Perinteinen dokumenttielokuva ja tv-reportaasi edustavat tätä moodia. Dokumenttielokuvassani on paljon haastatteluja ja kommentteja henkilöiltä, joten olen kuvittanut heidän puhettaan havainnollisilla kuvilla. Olen yrittänyt välttää liian selittäviä tv-reportaasimaisia kuvia pidemmällä ootilla ja vastakohtaisia kuvamateriaaleja käyttäen. (Aaltonen 2006, 81.)

Dokumenttielokuvaani tekimessäni pyrin käyttämään vahvimmin havainnoivaan moodia, jossa kuvataan elokuvan henkilöiden jokapäiväistä elämää asioihin puuttumatta. Tällöin tilanteita ei lavasteta tai järjestetä, vaan pyritään, että kuvattavat henkilöt unohtavat kameran toimien täysin luonnollisesti kameran edessä. Tämä onnistui niin, että sain paljon pitkiä otoksia arkipäiväisistä tapahtumista niin kuin ne oikeastikin on. Ongelmana on liian samanlainen ja yllätyksetön materiaali. (Aaltonen 2006, 82.)

Osallistuva moodi on taas havainnoivan moodin vastakohta, jossa elokuvantekijä haastattelee, provosoi ja osallistuu muuten tilanteeseen. Tässä moodissa korostuu elokuvantekijän ja kuvattavien vuorovaikutus. Elokuvantekijä on sosiaalinen toimija. Omassa toiminnassani olin sen verran sosiaalinen toimija, että tein haastatteluja henkilöistä tietoisesti. Toivottavaa olisi ollut, että järjestämiäni haastatteluja olisi ollut vähemmän ja spontaaneja puheita kuvattavilta kameralle enemmän. (Aaltonen 2006, 82.)

Refleksiivisessä moodissa sen sijaan kyseenalaistetaan koko dokumenttielokuvan tekoprosessi. Siinä halutaan osoittaa elokuvan keinotekoisuus kiinnittämällä huomiota vallitseviin dokumenttiteon ennako-oletuksiin ja konventioihin. Se lisää katsojan tietoisuutta elokuvassa esiintyvän todellisuuden konstruoidusta luonteesta, jolloin tekijän ja katsojan suhde korostuu. (Aaltonen 2006, 83.)

Performatiivinen moodi edustaa kaikista näistä moodeista moniäänisintä ja monimuotoisempaa dokumenttielokuvaa. Tässä moodissa katsojalla on suurempi rooli. Moodissa suositaan mieleen palauttamista ja tunnetta. Moodiin liittyy kysymys valasta ja kohteena olemisesta, ja se on heikon puolella vahvaa vastaan. Performatiivisessa dokumentissa asetelma on "Me puhumme itsestämme sinulle" tai "Me puhumme itsestämme meille". (Aaltonen 2006, 83)

Nicholsin moodit muodostavat dokumenttielokuvan historiallisen jatkumon. Karkeasti moodit ovat ikään kuin kunkin vaiheen vallitsevia paradigmoja, käsityksiä siitä, mitä on dokumenttielokuva, mistä se kertoo, miten se kertoo ja mitä sillä voi tehdä. Usein uusi paradigma on ollut reaktio tai vähintäänkin kommentti edelliselle vaiheelle. Uusi moodi tarjoaa uuden näkökulman todellisuuteen ja kyseenalaistaa vanhan. (Aaltonen 2006, 85.)

## 3 DOKUMENTTIELOKUVANI TAUSTAA

### 3.1 Oma suhteeni dokumenttielokuvaan

Dokumenttielokuvat ovat koskettaneet ja vaikuttaneet maailmankuvaani jo ennen ensimmäistä oman dokumenttielokuvan tekoa. Olen myös aina pitänyt Dogma 95-liikkeen yhtä perustajaa Lars Von Trieriä vahvana esikuvanani todellisuuden kuvaamisessa. Hollywood-elokuvien luoman saippuakuplamaailman vastapainoksi täytyy olla realistisimpien elokuvien tekijöitä. Ennen opintojeni aloittamista pidin dokumenttielokuvia hyvin vahvasti todellisuutta kuvaavina teoksina enkä kyseenalaistanut niiden tekoprosessia kyllin vahvasti. Ajattelin idealistisesti, ettei dokumenttielokuvia suunnitella kovin tarkasti, vaan ne vain syntyvät kuvattavasta elämästä. Totuus kuitenkin on, että kaikki on hyvin pitkälti pohdittua ja tarkoin suunniteltua niin myös dokumenttielokuvat, vaikka kaikki dokumenttielokuvien tekijät ei tarkkoja käsikirjoituksia teekään. Ideasta näkökulman valintaan aina lopulliseen tuotteeseen on lukemattomien valintojen tekemistä, jotka kaikki vaikuttavat lopputulokseen. Oma suhtautuminen dokumenttielokuvaan ja niiden tekemiseen muuttui opinnoissani ammattimaisemmaksi ja realistisemmaksi vähentämättä kuitenkaan dokumenttielokuvien arvoa.

Tein kahden opiskeluystäväni kanssa ensimmäisen dokumenttielokuvan opintoihini liittyen ja tiesin heti, että tulisin tekemään opinnäytetyönäni dokumenttielokuvan. Ensimmäiseen dokumenttielokuvaani teimme vähäisen ajankäytön takia vain hyvin vähän ennakkotutkimusta ja emmekä tehneet kunnon käsikirjoitusta vaan käsikirjoitimme ainoastaan toimintoja, joita halusimme dokumenttielokuvaan kuvata. Dokumenttielokuva käsitteli seinäjokelaisen skeittihalli Stache1:n elämää kahden työntekijän kautta avaten skeittikulttuurin maailmaa ja aatteita. Vähäisen ennakkotutkimuksen takia editointiaika venyi tuskallisen pitkäksi. Tarkemmalla ennakkosuunnittelulla olisimme varmasti saaneet dokumenttielokuvamme aikaisemmin valmiiksi. Kuulun silti ryhmään, jonka mielestä kaikkia dokumenttielokuvia ei voi eikä pidäkään käsikirjoittaa liian tarkasti. Mielestäni kuvaustilanne on tärkein tarinan kannalta ja jälkityöt lopputuloksen. Päätin kuitenkin, että seuraavaan doku-

menttielokuvaani teen enemmän ennakkotutkimusta, jonka pohjalta dokumenttielokuvan tarina muotoutuu.

Ensimmäistä dokumenttielokuvaa tehdessä opin hyvin paljon dokumenttielokuvan tekemisestä. Varsinkin jälkitöiden tärkeys korostui tätä projektia tehdessä. Opin myös, että elokuvan teon draaman kaari on hyvin tärkeä rakenteen ja tarinan kannalta. Prosessin aikana dokumenttielokuvan todellisuus mietitty hyvin paljon. Kuinka paljon dokumenttielokuvamme kertoo todellisuudesta ja kuinka paljon se on tekijöidensä näköinen? Annammeko hallin elämästä, siellä vallitsevasta kulttuurista ja päähenkilöistämme todellisen kuvan vai olemmeko vääristäneet niitä omien päämäärien takia? Pohdinnat jäivät elämään mieleeni ja halusin asiaa vielä tutkia seuraavassa projektissa.

### **3.2 Idea syntyy**

Olin viisi kuukautta suorittamassa loppuharjoitteluani Sambiassa opettaen lyhytelokuvien tekoa yliopiston draamaryhmälle, kun törmäsin kiinnostavaan tarinaan suomalaisesta työstä, joka oli työskennellyt Malawilaisessa lastenkodissa menehtyen myöhemmin malariaan. Tämä Anna oli yhden suomalaisen vaihto-opiskelijaystäväni edesmennyt ystävä. Vaihto-opiskelija ystäväni Kirsi tapasi Annan malawilaisen poikaystävänsä Kennedyn, joka edelleen pitää kyseistä lastenkotia. Surullinen tarina Annasta ja lastenkodista jäi elämään mieleeni ja palatessani takaisin Suomeen oli opinnäytetyö ajankohtainen. Pyörittelin vaihtoehtoja ja ideoita päässäni ja tämä tarina palasi ajatuksiini aina uudestaan ja uudestaan, joten aloin ottamaan asiasta enemmän selvää.

Haastattelin vaihto-opiskelija ystäväni Kirsiä, otin yhteyttä lastenkodin pitäjään Kennedyyn ja keskustelin koulussa vastaavan opettajan kanssa opinnäytetyö ideastani sekä selvitin mahdollisuutta lähteä Malawiin opinnäytetyötäni tekemään hakemalla apurahaa koulustani. Pikku hiljaa asiat alkoivat loksahdella paikoilleen ja kahden kuukauden kuluttua lopulta lähdin yksin matkaan.

### **3.3 Chikondi Chimodzi (One Love) Child Care Centre**

Chikondi Chimodzi lastenkoti on perustettu maaliskuussa 2007 ja se sijaitsee Senga Bayssa, Malawissa. Sen perustajat Gracious Moses Phiri, Alake Kennedy Banda ja Anna Ritala päättivät perustaa lastenkodin nähtyään niin monien lapsien kuluttavan aikaansa järvellä tekemättä mitään. Osa lapsista on orpoja, osa lapsista on hylätty, osan lapsien vanhemmilla/vanhemmalla ei ole antaa riittävää tukea lapsilleen. Lastenkodin tavoitteena on saada lapset hyväksytyksi osaksi yhteiskuntaa tarjoamalla koulutus, terveydenhuolto, opettamalla moraalisia arvoja ja säästämällä tulevaisuuden varalle seuraten heidän elämäänsä myös valmistumisen jälkeen.

Osa lapsista elää kokopäiväisesti lastenkodissa, osa taas tulee asumaan sinne ajaksi, jolloin heidän vanhempi/vanhempansa eivät pysty tarjoamaan tarpeellista tukea ja täyttämään heidän tarpeita, osa lapsista taas tulee hakemaan lisätukea päivittäiseen huolenpitoon, jos koti ei siihen pysty. Tällä hetkellä lastenkodissa asuu kokopäiväisesti 11 lasta ja viisi muuta lasta hakee lisätukea päivisin. Parhailaan heillä ei kapasiteettia ottaa lisää lapsia huolehdittavaksi, koska taloudellinen tilanne on tiukka.

Lastenkoti tarjoaa myös riittävää tukea lapsille, joilla on HIV/AIDS. Tällä hetkelläkin osalla siellä asuvista lapsista on HIV. He yrittävät murtaa myyttejä sairaudesta, jotta nämä lapset voisivat ottaa osaa yhteiskunnan elämään tuntematta erilaisuutta tai aliarvoisuutta. Muiden mielipiteitä täytyy myös murtaa HIV/AIDS suhteen. Tämä asia on hyvin suuri tabu valtiossa, jonka HIV-prosentti kuuluu maailman korkeimpiin.

### **3.4 Ennakkosuunnitelmia ja – tutkimuksia**

Olin yhteydessä lastenkodin yhteen perustajista Kennedy Bandaan ennen matkaan lähtöä puhelimitse ja sähköpostin välityksellä sopien tulostani ja siitä mitä siellä tekisin. Sain vaihto-opiskelija ystävältäni Kirsiltä valokuvia lastenkodista.

Näin sain paremman kuvan siitä, minkälainen lastenkoti on. Etunani oli se, että olin Malawilla käynyt jo aiemmin ja varsinkin sen naapurivaltiossa Sambiassa viettänyt useamman kuukauden. Lähteminen yksin ei siis ollut este tai päätä vaivaava asia. Pienellä varauksella kuitenkin lähdin matkaan, koska en tarpeeksi hyvin tuntenut lastenkodin väkeä enkä voinut olla varma ymmärtävätkö he miksi olen sinne tullut.

Ennen lähtöä pohdin viisumia, jonka pohjalta olin yhteydessä Suomen kunniakonsulttiin Malawissa. Malawissa ei ole Suomen suurlähetystä, vaan lähin sijaitsee naapurivaltiossa Sambiassa, joka olikin edellisen vierailun aikana tullut tutuksi. Kokemuksesta tiesinkin, että siellä saattaa jäädä byrokratian rattaisiin helposti viisumin kanssa. Se olisi voinut hidastaa dokumenttielokuvani tekoa paikan päällä. Koko prosessi olisi voinut myös käydä kalliiksi. Päätinkin lähteä matkaan turisti-viisumilla, jotta välttyisin byrokratian pyörteeltä. Näin ollen otin mukaan pienen ja kevyen kaluston, joka ei herättäisi huomiota. Tässä vaiheessa tein siis päätöksen, että en tule tekemään asiantuntijoiden haastatteluja tai etten kuvaisi valtion virastoissa., koska minulla ei siihen ollut lupaa turistiviisumilla. Ensimmäinen kuukausi turistiviisumilla on ilmainen Malawilla ja sen saa tullessa maahan lentokentältä. Lopulle kahdelle kuukaudelle ei myöskään ollut vaikeuksia saada turistiviisumia. Tältä osin kaikki sujui helposti.

Paikan päällä Malawissa keräsin tietoa lastenkodista ja siellä asuvista lapsista varsinkin Winforsista, Mercystä ja Samuelista, sekä siellä työskentelevistä Kennedystä ja Moseksesta haastatteleamalla, elämällä heidän kanssaan arkea sekä leikkimällä lasten kanssa. Pääpaikkana oli lastenkoti Senga Bayssa ja sen lähiympäristö sekä pääkaupunki Lilongwe, jossa Kennedy pääsääntöisesti asui. Sitä mukaan tein suunnitelmia dokumenttielokuvaani varten. Käsikirjoitus muotoutui henkilöiden ja paikan ehdoilla. Missään vaiheessa en kirjoittanut ylös tarkkaa käsikirjoitusta vaan tein omia muistiinpanoja.

Jos dokumenttielokuva prosessina on todellisuuden tutkimista, miten siihen voisi tehdä etukäteen käsikirjoituksen? On tekijöitä, joiden mielestä ei voikaan tehdä. (Aaltonen 2006, 126.) On hyvä kuitenkin kirjoittaa ajatuksia ylös, jolloin ne selkiy-

tyvät. Ihmisten ja tapahtumien myötä käsikirjoitus elää ja muuttuu etsien itselleen muotoa. Vielä editointivaiheessa ajatukseni dokumentin rungosta muuttui moneen kertaan. Omalta osaltani tapahtumat ja niiden linkittyminen toisiinsa muodostaen yhtenäisen kokonaisuuden käsikirjoitti lopulta dokumenttielokuvani.

Ennakkotutkimuksen laajuutta ei näe valmiissa dokumenttielokuvassa. Tekijän tulee kuitenkin saada kaikki mahdollinen tieto dokumenttielokuvansa aiheesta. Aineistoa ei haeta vain esittämistä varten, vaan ennakkotutkimusta tehdään, jotta päästään sisälle elokuvan aiheena olevaan maailmaan. (Aaltonen 2006, 125.) Huono perehtyminen täysi perehtymättömyys aiheeseen ei tee elokuvasta totuudenmukaisempaa kuten joskus on ajateltu. (Webster 1996 [viitattu 7.1.2010])

### **3.5 Päähenkilön valinta**

Päähenkilön tai päähenkilöiden valintaa pidetään yhtenä tärkeimmistä dokumenttielokuvan kannalta. Perussääntönä on, että ihmisiä kiinnostavat ihmiset. ”Olemme uteliaita muiden ihmisten elämien suhteen: haluamme nähdä miten he asuvat, miten elävät suhteessa ympäristöönsä tai viettävät vapaa-aikansa”. (Saksala, 2008, 117.) Päähenkilön valintakriteereihini kuului se, että päähenkilö tunsu Annan ja hänellä oli ollut läheinen kontakti Annaan hänen eläessään. Päähenkilön tuli myös olla avoin ja tunteikas kameran edessä. Selväähän oli jo ennen lähtöä, että päähenkilö tulisi olemaan joku lastenkodin perustajista, työntekijöistä tai lapsista. En tiennyt etukäteen ketkä olisivat luontevimmat ja mielenkiintoisimmat henkilöt kameran edessä. Tätä varten päätin tarkkailla ja koe haastatella mahdollisia päähenkilöitä ennen valintaa niin kasvotusten kuin myös kuvaten.

Päähenkilöksi valikoitui melko nopeasti perille päästyäni Kennedy Banda, jonka olin aiemmin Malawissa vieraillessani tavannut. Hän oli luonteva valinta päähenkilöksi, koska yhtenä perustajista hän tiesi lastenkodin historian ja nykyisyyden, Annan entisenä poikaystävänä hän osaisi kertoa parhaiten Annasta ja siitä kuinka hän liittyy lastenkotiin, lisäksi hän oli avoin ja hän oli kameran edessä myös luonteva. Aluksi tosin esiintyi välillä liiaksi kameralle, mutta yhdessä työskentelymme

edetessä tämäkin hävisi ajan myöten, kun kerroin enemmän ja selvemmin mitä kuvaamisellani ja haastatteluillani haluan.

The most important thing in interviewing is to know what your objectives are and what you want to get out of the film session. You may want some very specific answers to very specific questions. You may want interviewees to talk generally about a mood or a situation. The main thing is that your questions must have focus and direction. (Rosenthal 2002, 176.)

Välillä kysyin kysymyksiä enemmän ympäröivästä ja annoin haastatettaville enemmän tilaa vastata, kun taas välillä kysyin hyvinkin tarkkoja kysymyksiä siitä mihin halusin vastauksen. Haastateltaessa täytyy olla hyvin tarkkana siinä, ettei johdattele kysymyksellään liikaa tai kysy montaa kysymystä peräkkäin, jotta saisi jokaiseen kysymykseen erikseen vastauksen. Myös kieli tuli ongelmaksi, jos haastatettava ei täysin ymmärtänyt kysymystä. Samaan aikaan kuvaajana ja äänittäjänä toimiessa oli myös vaikea keskittyä kuuntelemaan tarkasti vastauksia.

Toiseksi päähenkilöksi suunnittelin lastenkodissa asuvaa lasta 16-vuotiasta Mercyä, josta olin paljon kuullut puhuttavaa, mutta jota en nähnyt kahteen kuukauteen, koska hän kävi koulua Salimassa ja lastenkoti sijaitti Senga Bayssa. Kennedyn ohella halusin yhdestä lastenkodista turvaa saavan lapsen päähenkilöksi, jotta dokumenttielokuvaan saisi myös lapsen näkökulman paremmin esille. Pohdin toisen päähenkilön mukaan ottoa liian kauan varsinkin, kun odotin tapaavani Mercyn monien lupauksen jälkeen.

Eräs päiväkirjamerkintäni 12.6 ”Siellä oli Winford, Ani, Chilhumbutso ja Tawanangwa. Päässä pyörii, että mihin materiaalia käytän? Tuleeko jostain näistä lapsesta päähenkilö? En voi loputtomiin vain kuvata jotain. Täytyy tehdä päätöksiä. Kuvattavan lapsen tulee puhua sujuvaa englantia. Tähän mennessä Winford on osoittautunut ainoaksi. Haluan nähdä Mercyn. Mercy edustaisi naisnäkökulmaa Kennedyn edustaessa miesnäkökulmaa.”

Kennedy kehui kovasti Mercyä koko ajan ja kertoi hänen puhuvan hyvin englantia. Odotin malttamattomana, jotta näkisin hänet. Hänellä olisi varmasti myös enemmän kerrottavaa Annasta, koska olin kuullut monta kertaa, että he olivat Mercyn



kanssa läheisiä. Halusin myös, että päähenkilöt pystyvät kommunikoimaan englanniksi. Tällöin pystyin ohjaamaan haastattelutilanteita. Muussa tapauksessa minun olisi pitänyt ottaa joku paikallinen tulkiksi.

Päiväkirjamerkintä 12.7.2009 ”Menin aamulla orpokotiin ja sain kuulla, etteivät he ole saaneet taaskaan yhteyttä Mercyyn, joten näyttää siltä etten häntä tänäänkään tapaa. Pyydän, että tapaaminen voitaisiin järjestää Salimassa.” Lopulta 31.7.2009 ”Mercy saapui vihdoin Salimasta orpokotiin viikonlopuksi. Hän vaikuttaa fiksulalta tytöltä. Hänen englannistaan en vielä ole ihan varma. Toivotaan parasta. Olen kuvannut lasten jokapäiväisiä askaria ja varsinkin Mercyä työntouhussa ja syömässä. Nämä kolme päivää täytyy käyttää tehokkaasti.”

Vietin hänen kanssaan intensiivisen kolme päivää ja yritin saada hänestä kaiken irti tutustumalla, haastattelemalla, juttelemalla, kirjeen kirjoittamisella ja jopa haastattelulla chichewaksi. Halusin antaa hänelle mahdollisuuden. Tutustuin häneen uskoen, että englanniksi puhuminen ujostuttaa häntä alkuun vieraalle ihmiselle ja kameralle. Kokeilimme myös kirjeen kirjoittamista kirjoittamieni kysymysten avulla, mutta lopulta englanniksi kommunikoiminen osoittautui liian haasteelliseksi. En saanut häneltä myöskään Annasta kovin paljoa irti.

Myöskään Moseksen tekemä haastattelu chichewaksi ei vastannut odotuksiani. Useimmat vastaukset olivat lyhyitä jopa yhdellä sanalla vastattuina. Vastaukset eivät myöskään olleet henkilökohtaisia. Myös Moses oli kysymyksissään johdatteleva. Haastattelusta näki selvästi, että Mercy kunnioittaa vanhempaa Mosesta, joka on hänelle kuin isä. Näin haastattelussa oli myös virallinen ote. Mercystä ei tullut yhtä päähenkilö, kuten olin toivonut. Tämän jälkeen päätin tehdä haastattelun kahdesta vanhimmista pojista Winfordista ja Samuelista, jotka osasivat englantia ja keskittyä enemmän Kennedyyn.

Dokumenttielokuvan leikkauspöydällä lopullisesti huomasin, että lapsista Winfordista nousi toinen päähenkilö Kennedyn ohella. Hän osasi lapsista parhaiten englantia ja hän oli myös paikalla lastenkodissa, koska tällä aikaa, kun paikanpäällä vietin hän ei ollut koulussa lukukausimaksujen takia. Näin jälkikäteen ajateltuna

olisi minun täytynyt valita hänet toiseksi päähenkilöksi jo paikalla ollessani ja keskittyä häneen enemmän, jotta olisin saanut hänestä enemmän irti. Nyt hänen osuutensa jäi hiukan pintapuolisiksi. Muita päähenkilöitä on Anna Ritala ja lastenkoti itse.

### 3.6 Tyyliisuunta muotoutuu kuvausvaiheessa

John Webster määrittelee esseessään dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta dokumenttielokuvan viisi tyyliisuuntaa:

1. Griersonilainen dramatisoitu tai jäsenneily todellisuus (structured actuality): Autoritaarinen kertoja pyrkii selittämään sisältöä, usein kuvan kustannuksella. (luontodokumentit, antropologiset dokumentit)
2. Cinema verite eli totuuselokuva: Dokumentintekijän tavoitteena on puhtaasti objektiivinen tapahtumainkuvaus. Hän pyrkii vangitsemaan tapahtumia "niin kuin ne todella ovat".
3. Haastatteluihin perustuva dokumentti tai "puhuva pää": Dokumentin päähenkilö selittää asioita omin sanoin. (poliittiset dokumentit)
4. Kahden edellisen yhdistelmä: puhuvia päitä sirotellaan jäsenneilyn todellisuuden kuvauksen joukkoon.
5. Subjektiivinen dokumentti: tekijä suhteuttaa aiheensa omaan maailmaansa ja omiin kokemuksiinsa. (Webster 1996 [viitattu 7.1.2010])

Dokumenttielokuvani kuuluu neljänteen tyyliisuuntaan, joka on Cinema veriten ja haastatteluihin perustuvan dokumentin yhdistelmä. Tavoitteenani oli enemmän verite cinema tyyllisen dokumentin teko kuvaamaan lähtiessäni, mutta viimeistään editoidessa huomasin, että "puhuvia päitä" joutuu käyttämään valmiissa dokumenttielokuvassa enemmän kuin olisi halunnut.

Ennakkotutkimukseen ja kuvaamiseen minulla oli aikaa yhteensä kolme ja puoli kuukautta. Melko nopeasti paikanpäälle päästyäni aloin tekemään koehaastatteluja ja kuvaamaan erinäisiä jokapäiväisiä toimintoja tarkempaa rakennetta miettimättä. Halusin kuvata mahdollisimman aidosti sitä mitä ihmiset oikeastikin tekevät ja

kuinka he oikeastikin käyttäytyvät. Halusin myös, että kameran läsnäolo unohtuisi. Dokumenttielokuvaa voi kutsua myös seurantadokumentiksi. Kuvasin ihmisiä ja tapahtumia lastenkodissa kulkien heidän ehdoillaan. Tavallaan odotin koko ajan, että he tekisivät jotain merkityksellistä tai näyttäisivät eri tunneskaaloja laidasta laitaan. Annoin heille ikään kuin tilaa ilmaista itseään liiaksi siihen puuttumatta. Aikaa ei siis ollut runsaasti pidemmän ja syvemmän seurantadokumentin tekoon. Ongelmaksi syntyi se, ettei ihmisissä ehdi tapahtua suuria muutoksia näin lyhyessä ajassa.

Useasta kävi niin, että ihmiset kertoivat sinulle asioita, joita halusit kuulla, kun laitoit kameran pois. Näitä tilanteita ei koskaan saanut enää takaisin vaikka otitkin kameran ja pyysit heitä kertomaan asioista uudelleen. Olihan se itsellekin vaikeaa, että sitä koko ajan vaan mietti dokumenttia eikä pystynyt keskittymään todella siihen mitä toinen sinulle kertoi. Täysin vapaalla dokumentin henkilöiden seurassa ei koskaan pystynyt olemaan, vaikka vietimmekin paljon aikaa yhdessä ilman kuvia. Sitä koko ajan keräsi taustatietoa dokumentille ja mietti mitä olisi hyvä kuvata. Väärinkäsityksiä sattui myös siinä, että olin mennyt sinne dokumenttiani varten ensisijaisesti, en lastenkotia varten, vaikka tarkoitukseni oli auttaa lastenkotia dokumentin avulla. Autoin heitä tietysti myös rahallisesti sen minkä pystyin ja katsoin missäkin tilanteessa tarpeelliseksi. Rahalliseen tukeen olin jo ennakkoon varautunut ja tämä onkin syytä tiedostaa jo etukäteen, jotta myöhemmin välttää epämukavat tilanteet. Raha-asioista tuleekin sopia jo ennen lähtöä tarkasti.

Tavoitteenani oli kuvata pitkiä manipuloimattomia kuvia. Pitkiä kohtauksia kotitöistä ja päivän askareista onkin, mutta niissä ei oikeastaan tapahdu mitään jännää pidemmän päälle. Haastattelutilanteet ovat ainoastaan sellaisia tilanteita, jotka olen järjestänyt. Yhdeksi suurimmaksi ongelmaksi tulikin heidän äidinkieli chichewa. Ennakkotiedoista poiketen suurin osa lapsista puhui vain chichewaa. Muutenkin kaikki puhuivat aina keskenään omalla äidinkielellään, vaikka englantia osasivat. Näin ollen minulta puuttuu heidän keskinäinen kanssakäyminen englanniksi. Tämän seurauksena suurin osa puhe osuuksista on kerätty eri haastatteluista, joten en pystynyt välttämään "puhuvia päitä". Pyrin välttämään liiaksi kuvituskuvi- en käyttöä "puhuvien päiden" yhteydessä, jottei dokumentista olisi tullut liian repor-

taasimainen. Annoin myös tilaa "puhuville päille", jolloin katsoja pystyy keskittymään asiaan, josta he kertovat.

Saadessani idean dokumentin teosta lastenkodista Malawissa pohdin onnistuisinko tekemään kaiken yksin. Tietysti dokumentin teko on hyvin pitkälti tekijälähtöistä eikä työryhmissä ole montaakaan tekijää mukana. Suurin huoleni oli pystynkö kuvaamaan ja samalla äänittämään tarpeeksi hyvänlaatuista materiaalia. Eniten pelkäsin äänittämisen jäävän taka-alalle keskittyessäni ohjaamaan, toimittamaan ja kuvaamaan tilannetta. Yhdeksi vaihtoehdoksi pohdin pyytää itse paikanpäällä jotakuta avustamaan kuvauksissa toimien varsinkin äänittäjänä kohdistuen mikkiä. Lopulta käytin yleistilanteita kuvatessa kameran mikkiä ja pidin erikseen haastattelutilanteita, joissa henkilöt kertoivat taustatietoja ja tuntemuksia niin, että käytin erillistä haastattelumikkiä, jota haastateltavat pitivät. Luovuin kondensaattorimikrofonin käytöstä jo siitä syystä, että kyseisessä pienessä kylässä soi musiikkia lähes ympäri vuorokauden niin lujalla, että se kuului selkeästi lastenkodin alueelle sekä muutenkin ympäristöstä kantautui paljon elämisen ääniä, jotka kondensaattorimikrofoni olisi helpommin ottanut. Mieluiten olisin kyllä ottanut työparin reissuun mukaan. Se olisi helpottanut kuvaustilanteessa työskentelyä ja tuonut uusia ideoita dokumenttiin.

## 4 ETIIKAN JALANJÄLJISSÄ

Etiikan peruskysymyksiä on minkä periaatteen mukaan toimijan pitäisi valita, mitä hän tekee? Mitä eettisiä sääntöjä hänen tulisi noudattaa? Mikä tekee teosta oikean tai väärän? Kuinka muita yksilöitä tulisi kohdella? Pohdin näitä ja paljon muita eettisiä kysymyksiä dokumenttielokuvani tekoprosessissa. (Tukiainen[viitattu 30.11])

Dokumenttielokuvan eettiset ongelmat voidaan jaotella neljään luokkaan:

- 1) Tekijän omiin sisäisiin eettisiin ongelmiin; kuinka uskollinen hän on itselleen taiteilijana
- 2) Tekijän ja rahoittajien välisiin ongelmiin
- 3) Tekijän ja kohteen välisiin ongelmiin
- 4) Tekijän ja yleisön välisiin ongelmiin

(Aaltonen, 2006, 191.)

Seuraavaksi pohdin kolmea kohtaa näistä. Kohdan kaksi, jossa käsitellään tekijän ja rahoittajien välisiä ongelmia olen jättänyt pois, koska ainoa rahoittaja oli kohdallani koulu enkä muuta rahoitusta edes hakenut. Koulu ei sanellut minulle mitä minun tulisi tehdä eikä muutenkaan rajoittanut tekemistäni, vaan sain täyden vapauden omaan ilmaisuuni.

### 4.1 Minä ja etiikka

Tekijälähtöisyyttä on juuri se, että aiheet ja teemat nousevat itsestä, omista psyykkisistä prosesseista ja tarpeista. Teeman täytyy olla tekijälleen tärkeä. Elokuvia tehdään aiheista, jotka oikeasti kiinnostavat, tietoisesti tai tiedostamatta. (Aaltonen 2006, 106.) Silloin on helppoa tehdä ennakkotutkimusta ja uppoutua dokumentin maailmaan, mutta entä jos lähtökohtasi onkin osoittaa jonkun henkilön, aatteen tai mielipiteen olevan väärä. Haluat herätellä ihmisiä kenties jopa muuttaa maailmaa? Onko oikein käyttää jotakuta henkilö tämän apuvälineenä? Omalla kohdalla ei onneksi tätä ongelmaa tullut, koska lähtökohtani oli jo lastenkotiin mennessä se, että

haluan antaa mahdollisimman ”todenmukaisen” kuvan, mutta positiivisella tavalla. Tästä voisikin miettiä, että onko dokumentti sitten ollenkaan totuudenmukainen, koska olen päättänyt olla näyttämättä heille haitallista materiaalia jo ennen kuin olin siellä vierailut. Entä jos he olisivatkin huijanneet lahjoituksia itselleen? Entä jos lapsia olisi kohdeltu huonosti siellä?

Dokumentin teon aikaan koin kummastusta siinä, että kuulin lastenkodin historias-  
ta ja varsinkin Annan osuudesta asiaan hiukan eri versioita. Tämä vaikeutti myös  
hyvin paljon ennakkotutkimukseni tekoa ja näin ollen käsitystäni lastenkodista ja  
sen toiminnasta sekä siitä mitä tulisin paikasta kertomaan. Vieläkään en varmasti  
voi sanoa tietäväni täyttä totuutta. En kuitenkaan halunnut tämän näkyvän itse do-  
kumentissa, koska se olisi ollut haitallisen materiaalin näyttämistä lastenkodista  
sekä se ei lopulta editoimaani kokonaisuuteen edes olisi sopinut. Toiminko siis  
väärin levittäessäni mahdollisesti väärää tietoa? Toisaalta dokumentti on sitä mitä  
esiintyvät ihmiset tekevät ja puhuvat. Onko siis minun vastuullani kyseenalaistaa  
heidän kertomaansa totuutta? Olisiko minun tasapuolisuuden nimissä laittaa toi-  
nen näkökulma myös itse dokumenttiin? Olisiko minun pitänyt tehdä vielä parem-  
paa ennakkotutkimusta? Kaivaa mahdollinen totuus syvemmältä esille? Anna on  
keskeinen osa dokumenttia, joten hänestä kerrottava tietokin on hyvin tärkeää.  
Annan osuus dokumentissa olisi kuitenkin voinut kärsiä, jos hänen osuutensa oli-  
sikin lastenkodin perustajana kyseenalaistettu, joten jätin sellaisen materiaalin pois  
dokumentista.

Mitä tekijä tekee vallallaan vaikuttaa siihen millainen lopputulos dokumenttieloku-  
vasta tulee? Tekijä tekee valintojaan jo kuvausvaiheessa päättämällä mitä kuvaa  
ja millä tyylillä sekä kuinka sen rajaa. Tekijä saattaa siis jättää kuvaamatta tarkoi-  
tuksella kohtauksia, joita ei halua dokumenttiin tai viimeistään editointivaiheessa  
jättää osan materiaalista käyttämättä. Se mitä näytetään ja missä järjestyksessä ja  
kuinka on yleensä täysin tekijän oma valinta, ellei jotakin sopimuksia sisällöstä ole  
tehty kuvattavien kanssa. Tekijällä on siis valta näyttää se mitä hän haluaa näy-  
tettävän. Mutta kuinka tekijä sitten käyttää valtaansa? Tekijällä on valta vaikuttaa  
kuvattavien henkilöiden elämään. Valta myös millaisia mielikuvia katsojissa haluaa  
herättää.

”Tekijöillä on hyvin selkeä eettinen periaate: elokuvan henkilöä ei saa vahingoittaa tai hänen elämänsä ei saa vaikeuttaa.” (Aaltonen 2006, 193) Työskennellessään Pirjo Honkasalon ei ajattele vielä kuvausvaiheessa liikaa eettisiä kysymyksiä, mutta sitten leikkausvaiheessa sitäkin enemmän. Kyse ei ole siitä, mitä saa kuvata, vaan siitä mitä tekijä päättää näyttää tai olla näyttämättä. (Aaltonen 2006, 193.)

Yleisesti voisikin sanoa, että dokumentintekijät eivät halua tietoisesti vahingoittaa dokumenttielokuvissa esiintyviä henkilöitä. Asioista sen sijaan voi antaa eriäviä mielipiteitä. Vaikka dokumenttielokuvien tekijöitä ei koske journalismin säännöt ollaan dokumenttielokuvia tehdessä kosketuksissa ihmisiin, jolloin tekijöihin pätee normaalit eettiset säännöt. Se mikä on oikein ja mikä väärin ja sen mukaan sitten myös toimitaan.

Koska dokumenttielokuva kertoo todellisesta sosiaalihistoriallisesta maailmasta ja on läsnä tässä maailmassa, on luontevaa, että se ainakin välillä yrittää myös vaikuttaa siihen. Dokumenttielokuva ei ole ollut vain peili, vaan työkalu tai ase maailman muuttamiseen. Dokumenttielokuva on ollut eräänlaista ”käyttötaidetta”. Traditio on edelleen voimissaan, merkittävä osa dokumenttielokuvista käsittelee sosiaalisia ongelmia ja pyrkii vaikuttamaan niiden ratkaisemiseksi. (Aaltonen 2006, 186.)

Dokumentin tekijällä on siis valta vaikuttaa yhteiskunnallisesti. Yleensä dokumentin tekijät antavat puheenvuoron vähemmistöille tai syrjityille. Useasti dokumenttielokuvat syntyvätkin epäoikeudenmukaisuudesta. Dokumenttielokuvat ovatkin usein hyvin poliittisia. Elokuva joko vahvistaa tai vastustaa olemassa olevia valtasuhteita, ovat ne sitten luokkien, rotujen, sukupuolten, rikkaiden tai köyhien välisiä (Aaltonen 2006, 186). Kuinka poliittinen oma dokumenttini on? Aiheen valinta kehitysmaan lastenkodista on jo hyvin poliittinen. Dokumenttielokuva kertoo yhden lastenkodin elämästä, sen suruista ja iloista, sen ongelmista ja taistelusta. Siinä yksittäistapauksesta tulee yleismaailmallinen. Vaikka dokumenttielokuvassani ei verrata muihin lastenkoteihin tai maihin painii useat muutkin lastenkodit samojen ongelmien keskellä. Dokumenttielokuvassa ei kuitenkaan syytetä ongelmista ketään, vaan yritetään löytää ratkaisuja ongelmien ratkaisemiseksi.

Virpi Suutarin mukaan yksittäisen ihmisen maailmaan voi vaikuttaa, mutta ”ei varmasti voi muuttaa koko maailmaa” (Aaltonen 2006, 188). Omalta kohdaltani yksi syy dokumenttini tekoon on juuri katsojille kertominen. Yhden ”todellisuuden” näyttäminen. Idealistisessa mielessäni toivon, että katsoja oppisi uutta, laajentaisi maailmankuvaansa ja alkaisi tukea lasten koulunkäyntiä. Tämä on mielestäni hyvää eettinen syy tehdä dokumenttielokuva. Lopputuloksen on tietysti oltava mahdollisimman todenmukainen eikä sitä saa omien päämäärien takia vääristää.

## 4.2 Suhde kuvattaviin

Dokumenttielokuvan teon aikana vietät paljon aikaa kuvattavien henkilöiden kanssa ja mitä todennäköisimmin ystäväystyt heidän kanssaan. On hyvin tärkeää edes tulla toimeen heidän kanssaan. Dokumenttielokuvan teko muuten on melkein mahdotonta. Sinun täytyy luottaa kuvattaviisi ja heidän tulee luottaa myös sinuun.

Aaltonen nostaa esille kysymyksen käyttääkö dokumenttielokuvan tekijä elokuvansa henkilöitä hyväkseen? Esimerkiksi Pirjo Honkasalo ”ei katso käyttävänsä ihmisiä hyväkseen, koska hän ei saa siitä mitään henkilökohtaista etua teettämällä toisilla jotain”. (Aaltonen, 2006, 197) Visa Koiso-Anttilan mielestä taas hän käyttää henkilöitä hyväkseen ja myös henkilöt käyttävät häntä hyväkseen. Kyse on siis sosiaalisesta vaihdannasta. (Aaltonen, 2006, 197.) Minulla ja kuvattavilla syntyi ikään kuin sanaton sopimus siitä, että heidän avullaan saatoin kertoa pienen tarinan heidän elämästään ja vastavuoroisesti annoin heille puheenvuoron kertoa tarinansa. Suhteemme oli alusta asti vastavuoroinen enkä missään nimessä olisi voinut pettää heidän luottamustaan. Siihen ei myöskään onneksi olisi ollut edes mahdollisuutta. He avasivat minulle maailmansa ja minä vuorostaan kerroin siitä tarinan?

Kuvausvaiheessa henkilö pystyy vielä vaikuttamaan siihen, mitä kuvataan ja mitä ei. Viimeistään leikkausvaiheessa kaikki valta siirtyy ohjaajalle. ”Kuvausvaihe on vielä neuvottelua todellisuuden kanssa, kun taas leikkausprosessi on enemmän tekijän keskustelua itsensä kanssa”. (Aaltonen 2006, 200–201). Paljonko päähän-



kilö saa vaikuttaa elokuvaan? Missä määrin kohde saa omat näkökantansa kuuluviin ja millaisin ehdoin? Dokumentin tekijän tulee kertoa omista motiiveistaan tehdä dokumenttielokuvaa ja siitä mitkä ovat hänen tavoitteensa. Tämän jälkeen henkilöt tekevät päästävätkö he tekijää maailmaansa vai ei. Joskus tekijä ja kuvattava tekevät myös siitä mitä saa ja mitä ei saa kuvata sopimuksen, mutta jos sopimusta ei tehdä on tekijällä lopulta valta leikkausvaiheessa tehdä kuvatulle materiaalille mitä haluaa. Itse olin selventänyt motiivini tulla kuvaamaan ja näin ollen sain vapaat kädet kuvaamiseen kuvattavien siihen puuttumatta. Ennen lähtöä keskustelimme vielä asiasta ja olimme yhteisymmärryksessä.

Vaikeaksi tuntui monen roolin istuttaminen kuvaustilanteessa. Sitä ohjasi, kuvasi ja äänitti samaan aikaan. Vaikeinta oli ohjaamisen ja kuvaamisen yhdistäminen. Ohjaajana pitää olla vuorovaikutuksessa kuvattavien kanssa, jolloin väkisinkin tutustuu kuvattavien kanssa, onhan sitä muutaman kuukauden heidän elämässään mukana, mutta ohjaajana ja kuvaajana sitä täytyy ajatella omaa dokumenttia ja sen tarinaa. Kuvaako siis kaiken ja katsoo tilannetta linssin lävitse vai onko tietyissä tilanteissa ystävä? Entä jos haluaakin antaa omasta mielestään huonon kuvan jostakin ihmisestä, hänen ajatuksistaan jne.? Voiko silloin olla myös hänen ystävänsä? Millaisen suhteen kuvattavaan osaa silloin luoda? Entä, jos olet oikeasti ystävä jonkin kuvattavan kanssa ja kuvaat hänelle haitallista kuvamateriaalia. Käytätkö sitä? Valitsetko ystävyuden vai uran? Kuvattava on kuitenkin päästänyt sinut elämänsä niin mikä on palkkio siitä?

Itselle yksi vaikeimmista tilanteista oli päivä jolloin Annan kuolemasta oli kulunut vuosi. Tällöin Kennedy kertoi kameralle kyseisestä päivästä ja muisteli Annaa. Haastattelun jälkeen hän murtui. Haastattelujen teosta aina sanotaan, ettei kuvaamista saa heti lopettaa haastattelun päätyttyä sillä oikeat tunteet tulevat pintaan vasta, kun tilanteessa pidetty jännitystila purkaantuu. Päiväkirja merkinnästäni 28.6.2009 ”Kennedy istuu sängyllään ja kertoo Annan sairastamisesta ja kohtalokkaasta päivästä. Ei kyneleitä, ei vihaa äänessä. Päätän haastattelun ja hetken kuluttua Kennedy murtuu. Hän alkaa itkeä vuolaasti. Haastateltavan todelliset tunteet tulevat haastattelun jälkeen pintaan. Tämä on ensimmäinen kokemukseni asiasta. Kokemus on myös hyvin vahva. Olen jo laittamassa kameraa pois, kun hän

murtuu. Tämä on pakko saada nauhalle, mutta miltä hänestä tuntuu. Ihminen on heikoimmillaan itkiessään. Olen ystäväystynyt Kennedyn kanssa ja tiedän, että Annan kuolema on vieläkin hyvin vaikeaa hänelle. Päätän kuitenkin kuvata. Oma tuntoani soimaa ja lopetan. Lohdutan Kennedyä ja vaivihkaa kysyn onko hänelle oookoo, että kuvaan. Kuten hän sanoo on minun tehtävä se mikä minun kuuluu tehdä eli kuvata."

Vietin suurimman osan ajasta Kennedyn seurassa matkaten hänen kanssaan Senga Bayn ja Lilongwen väliä varsinkin ensimmäiset kaksi kuukautta. Hän oli linkkini lastenkotiin ennen kuin sain omaa sijaa sieltä. Olin kaukana kotoa, joten vietin paljon aikaa hänen ja muiden lastenkodissa asuvien kanssa. Pitkiä aikoja nukuin jopa teltassa lastenkodin pihalla. Suurin osa siellä vietetystä ajasta pyörikin lastenkodin ympärillä heidän ehtojensa mukaan, joten jaoimme monet ilot ja surut yhdessä. Tämä oli siis hyvin intensiivinen projekti, joten ystäväystyin monien kanssa, jotka työskentelevät lastenkodissa.

Autenttisuuden vaatimus tuli keskeiseksi dokumenttielokuvassa vasta sodan jälkeen ja huipentui suoran elokuvan ja cinema veriten myötä. Sen jälkeen jokainen tekijä on joutunut ottamaan kantaa autenttisuuden kysymykseen ja kameran edessä olevaan toimintaan puuttumiseen, muovaamaan omat periaatteensa ja strategiansa asiaan. (Aaltonen 2006, 170.)

Osaltaan dokumentin totuus on myös tekijän todellisuutta. Mikään dokumentti ei pysty esittämään koko totuutta. Todellisuus dokumentissa on myös esiintyjien totuutta, jolloin osa vastuu siirtyy esiintyjille. Mitä jos he esiintyvät dokumentissa? Tietoisesti tai tiedostamatta antavat tietynlaisen kuvan itsestään ja maailmastaan.

Dokumenttielokuvan tekijät eivät pidä pahana, että henkilöitä ohjattaisiin tilanteissa hyvinkin tarkasti, annettaisiin toimintaohjeita, jopa ehdoteltaisiin repliikkejä (Aaltonen 2006, 170). Olen ohjannut haastateltavia haastattelutilanteissa, pyytänyt kommentteja eri tilanteissa, olen myös pyytänyt henkilöiden kertovan myöhemmin saman kameralle kuin he ovat minulle kertoneet. Toimintoja en ole lavastanut. Olen nähnyt miten he toimivat ja näistä toiminnoista olen päättänyt mitä kuvaan. Olen myös vain kuvannut mitä he tekevät ja minne menevät tietämättä etukäteen onko siinä mitään mitä voisin jatkossa käyttää. Olin myös suunnitellut muutamiin

paikkoihin menemistä ja joidenkin ihmisten tapaamista, jolloin tapaaminen olisi ennalta suunniteltu, mutta sellainen kuin se voisi myös todellisuudessa olla. Nämä eivät sitten koskaan toteutuneet monien pyyntöjen ja lupausien jälkeen. Yksi ongelma oli siis myös kulttuurierot. Tapana oli luvata aina, kun jotain pyysi. Se ei kuitenkaan taannut, että se tulisi toteutumaan.

Minulla oli kevyt kalusto käytettävissä, joten tilanteisiin reagoiminen oli nopeaa ja helppoa. Syntyi parempi vuorovaikutussuhde kuvattaviin. Se loi myös totuudenmukaisemman kuvan itse tilanteista. Enkä herättänyt niin suurta huomiota maassa, jossa ei vielä ole totuttu erilaisiin tuotantoihin. Editointivaiheessa en myöskään antanut vähän heiluvan kuvan häiritä. Halusin lopputuloksesta mahdollisimman autenttisen.

### **4.3 Suhde katsojaan**

Ensisijaisesti tekijä tekee dokumenttielokuvia itselleen kuin katsojalle. Dokumenttielokuvan tekijä on taiteilija. Viimeistään leikkausvaiheessa täytyy kuitenkin miettiä myös kerrontaa, sitä kuinka katsoja sen näkee ja kuinka katsoja pystyy sen vastaanottamaan. Tavoitteena on, että katsoja pystyisi samaistumaan dokumenttielokuvan henkilöihin.

On tärkeää näyttää keskeneräistä työtä ulkopuolisille leikkausvaiheessa. Helposti itse tekijä sokeutuu teokselleen. Onhan projektissa ollut mukana alusta asti ja nähnyt ja kokenut paljon enemmän kuin katsoja koskaan näkee. Tämä auttoi suuresti oman työni hahmottamisessa ja näkemään sen mikä oikeasti toimii ja mikä ei, vaikka hyvin keskeneräistä työtä onkin vaikea näyttää kenellekään ilman jatkuvaa selittelyä.

Samastuminen on toiminnan kautta syntyvää myötäelämisen tai myötäkokemisen tunnetta. Katsojat samastuvat henkilön pyrkimyksiin ja tuntevat huolta hänen puolestaan. Vasta tilanteen kautta tapahtuu samastuminen henkilöön – ei toisin päin. Katsoja eläytyy ja tuntee samoja tunteita kuin elokuvan tai näytelmän henkilö. (Aaltonen 2006, 213.)

Tunteet tekevät henkilöistä inhimillisempiä, jolloin katsoja voi peilata omia tunteitaan näihin henkilöihin ja löytää samankaltaisuutta. Omassa dokumenttielokuvassani pyritään myös herättämään katsojan empaattisuus. Tarkoitus on saada katsoja kokemaan, että pienetkin teot, jotka lähtevät katsojasta itsestään voi antaa toiselle paljon. Tekojen ei aina tarvitse olla suuria auttaakseen. En kuitenkaan ole halunnut liiaksi korostaa köyhyyttä ja avun tarvetta. Lapset ovat tyytyväisiä siihen mitä heillä on ja he osaavat iloita elämän pienistä asioista. Dokumentissa korostuu kuitenkin koulutuksen tärkeys. Sen tulisi olla kaikkien oikeus. Loppujen lopuksi lapset ovat hyvin voimattomia tekemään mitään koulunkäyntinsä rahoittamiseksi. He vain joutuvat odottamaan, että jostakin saadaan rahaa riittävästi ja he voivat jatkaa kouluaan. Elämää ei pysty suunnittelemaan pitkäksi aikaa eteenpäin.

On helpompi pohtia eettisyyttä suhteessa kuvattaviin henkilöihin suhteessa dokumenttielokuvaan kuin katsojiin, koska olet ollut osa heidän elämänsä projektin aikana. Katsojia et sen sijaan henkilökohtaisesti tunne. He ovat enemmänkin kaukainen ja epämääräinen massa. Dokumentintekijä joutuu kuitenkin miettimään kohderyhmää jossakin vaiheessa dokumenttielokuvaa tehdessä. Toiset tietävät jo projektin alussa tarkan kohderyhmän ja esityspaikan. Toiset taas tekevät dokumenttielokuvaa enemmän itselleen eivätkä pohdi mahdollisia katsojia kovin tarkkaan.

Oma tekemiseni oli siinä mielessä vapaampaa, ettei dokumenttielokuvani pituutta oltu määritetty tai lopullista tyyliä. Suunnitelmani tehdessä olin pohtinut mahdolliseksi kohderyhmäksi ensisijaisesti suomalaisia katsojia ja varsinkin yhteiskunnallisista asioista kiinnostuneita. Ihmisiä jotka todennäköisesti antavat lahjoituksia jo erilaisille järjestöille ja ovat huolissaan maailmanlaajuisista ongelmista. Tämä muotoutui lähinnä aihevalinnan puitteissa. Suomalaisen Annan nostaminen esille dokumenttielokuvassa painottaa myös suomiyhteyttä. Dokumenttielokuva ei kuitenkaan ole sananvarsinaisessa mielessä kantaaottava tai yhteiskunnallinen. Se on enemmänkin pieni tarina ihmisille. En myöskään miettinyt kohderyhmää teko-prosessin aikana kovin tarkasti tai tehnyt valintoja sen mukaan. Lopulliseen versioon tulee suomenkieliset tekstitykset, joten se jo kertoo, että pääpainona on kalastella katsojia Suomessa. Dokumenttielokuvan kieli on kuitenkin muutamia lyhyitä

chichewa kohtia lukuun ottamatta englanti, joten ei ole vaikea lähteä dokumenttielokuvan kanssa ulkomaillekaan. Tarina on kuitenkin hyvin yleismaailmallinen.

Uskon ja toivon dokumenttielokuvien vaikuttavan katsojiin. Katsoja pääsee samaistumaan muiden elämään, tutustumaan vieraaseen kulttuuriin ja oppimaan uutta. Jos katsoja haluaa vastaanottaa dokumenttielokuvan sanoman, kokee hän tunteita ja saa uutta tietoa. Osa katsojista unohtaa näkemänsä jo seuraavana päivänä, mutta parhaimmillaan tarina jää elämään katsojan mieleen vaikuttaen näin heidän maailmankuvaansa. Dokumenttielokuvan tekijällä on mahdollisuus vaikuttaa katsojiin, mutta harvemmin mahdollisuus muuttaa maailmaa. Teot jäävät yleensä puheiden asteelle.

Yleisö uskoo näkemänsä olevan totuudenmukainen esitys todellisista tapahtumista sellaisena kuin ne tapahtuivat; että tapahtumia ei ole ohjattu ja päähenkilöt ovat oikeita ihmisiä. Jo ennen elokuvan alkua yleisö on valmis uskomaan ja hyväksymään tämän - vain siksi että kyseessä on dokumenttielokuva. (elokuvantaju)

Tämän uskomuksen johdosta dokumenttielokuvan tekijä on eettisesti vastuussa katsojalle. Dokumenttielokuvan tekijän ja katsojan tulisi kuitenkin tiedostaa, ettei mikään tieto ole täysin objektiivista, ei minkään tyylisuunnan edustama dokumenttielokuva. Historian saatossa eri tekijät ovat kyllä pyrkineet mahdollisimman objektiiviseen kerrontaan, mutta siihen ei eri kokeiluidenkaan jälkeen ole päästy.

## 5 DOKUMENTTIELOKUVA SAA MUOTONSA

### 5.1 Draama kehiin

Visa Koiso-Kanttila hahmottaa dokumenttielokuvaa hyvin dramaturgisesti. Hän painottaa että dokumenttielokuva on myös draamaa. Sen ei pidä noudattaa välttämättä aristoteelista mallia tai amerikkalaisia valtavirtaelokuvan versioita siitä, mutta dokumenttielokuvan henkilöillä pitää olla ”jonkinlaisia suuntia ja pyrkimyksiä elämässään, jotta saadaan elokuvaan ylipäätään minkäänlaisia odotuksia ja kehitystä”. Elokuvassa pitää olla ristiriitoja ja konflikteja. (Aaltonen 2006, 219) Tämä pätee siihen, että katsoja saadaan pidetty ruudun äärellä, ylipäätään kiinnostumaan. Editointivaihe onkin hyvin tärkeä lopullisen muodon synnyssä. Kuinka eri kohtaukset saadaan jäsenneltyä mielekkääksi kokonaisuudeksi ja kuinka elokuvan välitty katsojalle. Mitä jos mitään draamaa ei tapahdu? Syökö liiallinen leikkaus draaman ehdoilla lopulta totuutta? Nouseeko tällöin tärkeimmäksi asiaksi draaman saaminen dokumenttielokuvaan?

Lähtiessäni tekemään ennakkotutkimusta ja kuvaamaan Malawille en tiennyt mitä siellä lopulta tulisi tapahtumaan. Kuvausvaiheessakaan en vielä tarkasti osannut sanoa mikä dokumenttielokuvan rakenne tulisi olemaan. Kokonaisuutta alkoi vasta hahmottaa aloittaessa editoinnin. Vielä editointivaiheessakin suunnitelmat ja kohtaukset vaihtuivat moneen kertaan.

Ruotsalaisen elokuvadramaturgin ja teoreetikon Ola Olssonin malli on sovellutus klassisesta draaman mallista. Olsson on tutkinut menestyselokuvien ja perinteisen hollywoodilaisen kerrontaperinteen salaisuutta. Hänen mukaansa niin fiktio kuin dokumenttielokuvatkin noudattavat usein varsin perinteistä draaman rakennetta. Olssonin mukaan elokuva jakautuu kuuteen jaksoon: alkusysäys, esittely, syventäminen, ristiriitojen kärjistyminen (kiihdytys), ratkaisu ja häivytyks. (Oksanen [viitattu 6.1.2010]) Toinen yleisesti käytetty rakenne on kolmen näytöksen malli, jossa on alku, keskikohta ja loppu.

Editointivaiheessa rakenteen ollessa vielä hukassa turvaudun näihin kahteen malliin, joista Olssonin mallia sovelsin omassa editoinnissa. Mallia pohjana käyttäen oli helpompi jäsenellä kohtauksia ja niiden järjestystä. Ylipäänsä sain dokumenttielokuvalla yhtenäisen rakenteen. Dokumenttielokuva lähtee liikkeelle Kennedyn ajaessa autolla maisemien ohi kiitäessä malawilaisen musiikin soidessa taustalla. Tämä on alkusysäys, jossa virittäydytään afrikkalaiseen tunnelmaan ja elämänmenoon. Esittelyjaksossa rytmi rauhoittuu ja Kennedy saa äänensä kuuluviin. Esittelyssä paneudutaan hiukan Kennedyyn ja lastenkotiin ja näin katsoja saa kuvan siitä missä aiheessa liikutaan. Syventymisjaksossa syvennytään lastenkodin toimintaan ja lapsiin yhden lapsen avulla ja seurataan Kennedyn toimintaa. Ristiriitojen kärjistymisessä avataan enemmän Annan osuutta Kennedyn ja lastenkodin elämään ja paljastetaan, että hän menehtyi Malariaan tasan vuosi sitten Kennedyn muistellessa häntä. Kennedy on romahtamaisillaan ja näyttää kuin hän ei jaksaisi enää kantaa surua ja vastuuta lastenkodista. Ratkaisussa annetaan toivoa paremmasta ja elämä jatkuu taas iloisena ja elokuva loppuu häivytykseen mietteliääseen Kennedyyn jättäen hieman surumielisen, mutta kuitenkin iloisen mielen katsojalle.

Tiukan dramaturgisen mallin noudattaminen voi nostaa esiin suuriakin eettisiä ongelmia. Raja pienen kronologiaan puuttumisen ja väärentämisen välillä on veteen piirretty viiva. Kyse on siis tekijän etiikasta. Mikä asia on sellainen, että se pitää kertoa oikein? Mikä taas on kokonaisuuden kannalta merkityksetön yksityiskohta? (Aaltonen 2006, 220.) Onko eettisesti oikein editoida kronologisesti väärin kohtauksia? Entä tehdä pienestä mitättömästä yksityiskohdasta dokumenttielokuvan kannalta merkittävä?

Aaltonen kirjoittaa, että ”aikaisemmin dokumenttielokuva oli nimenomaan tiedon esittämistä, valistamista ja propagandaa. Uudessa dokumenttielokuvassa korostetaan asiatiedon esittämisen sijaan tunnetta” (2006, 220). Tunteet ovat aitoja. Näin ollen voi ajatella, että dokumenttielokuva esittää todellisuutta, kun kuvattavien todelliset tunteet näkyvät. Alusta asti yritin metsästää aitoja tunteita kameralle. Ajatuksissani halusin suuria tunteita, joten monesti kuvaustilanteissa olin pettynyt siihen mitä sain tallennettua. Leikkausvaiheessa kuitenkin huomasin monien otos-

ten, joiden ajattelin olevan liian asiallista, olevan käyttökelpoista. Ei liian suuria tunteita, mutta pieniä tunteita, joita todellisuudessa esiintyy. Tunteet välittävät myös asian katsojalle paremmin kuin jäykät asiantuntijalausunnot.

## 5.2 Dokumenttielokuvan sisältöä

Valtavirtaelokuviissa käytettävää näkymätöntä kerrontaa käytetään myös dokumenttielokuviissa. Näkymättömässä kerronnassa kerrontaa ei tehdä näkyväksi, vaan katsoja pystyy samaistumaan ihmisiin ja tarinaan. Näkyvä kerronta taas viittaa omaan kerrontaan tietoisesti erilaisilla tekniikoilla muistuttaakseen katsojaa siitä kuinka dokumenttielokuva on tehty. Näitä tekniikoita on mm. kuvausryhmän ja kuvaamisen näyttäminen, puheessa viittaaminen tekeillä olevaan dokumenttielokuvaan yms.

Miksi elokuvan pitäisi olla refleksiivistä? Ideologisen ajatusmallin mukaan elokuvantekijällä on moraalinen velvollisuus muistuttaa elokuvan lumeluonteesta ja maailman epäoikeudenmukaisuudesta. Refleksiivisyys on moraalinen kannanotto. Ruby asettaa kysymyksen: Onko dokumentintekijä eettisempi, jos elokuvanteon metodi ja tekniikka paljastetaan elokuvassa? Rubyn vastaus on myönteinen. (Aaltonen 2006, 229–230.)

Aaltosen mukaan sen sijaan ”näkymätön kerronta ja elokuvan suljettu tarinamaailma voivat aiheuttaa vahvemman emotion ja samastumisen. Sen avulla voi syntyä ymmärrys helpommin kuin vieraannuttava ja ällistyttävän refleksiivisyyden kautta”. (Aaltonen 2006, 231.) Oma lähtökohtani on toteuttaa mahdollisimman näkymätöntä kerrontaa. Näkymätön kerronta ei usein dokumenttielokuvasta puhuttaessa ole yhtä näkymätöntä ja sujuvaa kuin fiktiuelokuviissa. Pienet virheet kuten kameran heiluminen, mikin näkyminen kuvassa, epätarkkakuva, haastattelijan ääni, ei haittaa kerrontaa, vaan rikastaa sitä. Nämä on yleensä myös seurausta luonnollisesti kuvaustilanteista. Mielestäni kerrontaa ei tarvitse tehdä väkisin näkyväksi ellei sitä käytä tehokeinona. Omasta dokumenttielokuvastani tulee näiden kahden ääripään välimuoto, jossa pyritään näkymättömään kerrontaan, mutta jossa näkyy näkymättömän kerronnan rikkovia tekniikoita.



Keskeistä on dokumenttielokuvan esittämä väite. Se voi olla teesi, kommentti, näkökulma tai suorastaan kehotus tehdä jotakin maailman muuttamiseksi. Väite voi olla suora, eksplisiittinen, elokuvan kertojan tai siinä esiintyvän henkilön esittämä, mutta se voi olla myös epäsuora, implisiittinen, jolloin katsojan pitäisi tehdä oikeat johtopäätökset kerrontaa seuraamalla. (Aaltonen 2006, 223.)

Lähtiessäni kuvaamaan pääväittämä tuntui hyvin abstraktilta ja sitä oli hyvin vaikea pukea sanoiksi. Silloin ajatukset olivat myös hyvin yleismaailmallisia. Viimeistään editointivaiheessa oli pakko pysähtyä ja pohtia mitä haluan kertoa dokumenttielokuvalla katsojille. Dokumenttielokuvallani ei kuitenkaan ole vain yhtä pääväittämää enkä liian näkyvästi halunnut jotakin tiettyä asiaa korostaakaan. Dokumenttielokuvan väittämiksi tuli "nauti elämän pienistäkin asioista", "sinäkin pystyt autamaan apua tarvitsevaa", "kaikilla pitäisi olla oikeus käydä koulua", vähäosaisimpia ei saa unohtaa". Tahdoin näin antaa tilaa enemmän katsojissa herääville tunteille ja että katsoja itse prosessoisi mahdollisimman paljon näkemäänsä. Dokumenttielokuvani ei ole kattava kuvaus eikä pyri yhteen totuuteen, vaan pyrkii ottamaan esille monia teemoja niitä kuitenkaan liikaa avaamatta.

## 6 YHTEENVETOA OMASTA DOKUMENTTIELOKUVASTANI

Näin jälkikäteen on tietysti helppo sanoa mitä olisi pitänyt tehdä toisin ja mikä onnistui. Yhteenveto työskentelystä on oppimisen kannalta kuitenkin hyvin tärkeää. Virheistä oppii aina ja näin oppilastyötä tehdessä niitä saakin sattua. Onnistumisen tunteet ja virheistä oppimiset vahvistavat ammatti-identiteettiä. Tiesin alusta lähtien, että dokumenttielokuvan tekeminen yksin tulisi olemaan työlästä. Se oli myös suuri haaste itselleni ammatillisesti. Yksin tekemisessä oli vapaus tehdä omien ideoiden ja ajatusten mukaan. Miinuksena oli taas se, ettei ollut ketään kenen kanssa olisi vaihtanut ja keskustellut niistä ajatuksista. Mahdollisuutenani olisi ollut pitää tiiviimpää yhteyttä opinnäytetyön ohjaajaani, mutten hajanaisia ideoita ja ajatuksia sähköpostin välityksellä osannut muotoilla.

Hetkeäkään päätöstäni en ole katunut, mutta ymmärsin myös työryhmän tärkeyden. Ensinnäkin koko prosessi on aikaa vievää ja vaativaa. Aiemmin olenkin maininnut, että kuvausvaiheessa on vaikea olla yksin kaikkien roolien takana. Uskon myös, että dokumenttielokuvani laatu olisi parempi jos työryhmässäni olisi ollut toinen tekijä. Näin ollen olisimme voineet jakaa tehtäviä ja keskittyä niihin paremmin, jolloin lopputuloskin olisi laadukkaampi. Ehkä tärkein apu olisi kuitenkin ollut mielipiteiden ja ideoiden vaihto. Näkemykseni dokumenttielokuvan teosta ei ole vielä ammattimainen, joten useamman ihmisen ajatukset olisivat monipuolistaneet lopputulosta ja saanut siitä mielenkiintoisemman.

Myös tarkemman käsikirjoituksen laatiminen olisi auttanut ajatusten sekamelskan saamista yhtenäisemmäksi, vaikka mielestäni kaikkia dokumenttielokuvia ei voi eikä tarvitse tarkasti etukäteen käsikirjoittaa. Mitä useampi tekijä siinä on mukana sitä tarkemmin on se hyvä käsikirjoittaa? Nyt yksin toimiessa kirjoittelin itselleni mieleen tulevia ajatuksia ja ideoita sekä työskentelystä pidin opintopäiväkirjaa, josta on ollut paljon hyötyä.

Palattuani takaisin Suomeen oli opinnäytetyöhön palaaminen hankalaa. Kuukauden en osannut siihen tarttua ja näin ollen hyvää tekoaikaa meni hukkaan. Vii-

meistään lähestyvät deadlineet onneksi herättivät työskentelemään ahkerammin. Tarkoitukseni jo lähtiessäni Malawille oli, että editoisin koko työn omalla kannettavalla tietokoneellani, johon olimme koulussa asentaneet editointiohjelman. Halusin kovasti opetella uuden ohjelman käytön ja aloitinkin sillä editoinnin. Huomasin kuitenkin nopeasti ettei oma kannettava tietokoneeni pyörittänyt ohjelmaa ja materiaaleja tarpeeksi hyvin muistin pienuuden vuoksi. Kuvan katsominen pienestä ruudusta oli myös vaikeaa, koska olin tottunut editoimaan koulussamme, jossa on erillinen monitori käytössä. Siinä myös värien ja rajauksen näkeminen on parempaa. Myöhemmin päätinkin laittaa koko materiaalin uudelleen koulumme koneelle ja aloittaa editoinnin ihan alusta. Tämä oli vaikea päätös, koska aikaa ei olisi muutenkaan ollut liaksi editointiin ja koko editoinnin aloittaminen kokonaan alusta olisi aikaa vievää ja hukkaisin monta tehokasta editointi päivää siihen. Lopulta olin tyytyväinen päätökseeni, koska editointi tutulla ohjelmalla oli nopeampaa ja vaivattomampaa. Myös koululle meno editointia varten toimi paremmin kuin kotona editointi, jolloin motivoituminen on hankalampaa. Editoimiseen jätin kuitenkin kaiken kaikkiaan liian vähän aikaa, joten dokumenttielokuvani on vielä leikkauspöydällä jälkityövaiheessa. Tässä vaiheessa olen pyytänyt äänten jälkikäsitteilyyn, grafiikoihin ja käännösten tekoon ulkopuolista apua, joka helpottaa huomattavasti omaa työtaakkaa.

Olen pohtinut tekijän eettisyyttä koko tekoprosessin aikana niin työskennellessäni kuin tämän kirjallisen osuuden yhteydessä. Mikä on tekijän vastuu? Täytyykö tekijän välittää etiikasta työskennellessään? Näin pienenä idealistina ja vasta alalle siirtyvänä nämä kysymykset mietityttävät varsin paljon. Olenhan itse ajatellut pitkään, että dokumenttielokuvan ja fiktielokuvan tekemiseen pätee eri säännöt. Tekemisen kautta olen oppinut, että dokumenttielokuvien teossa tulee miettiä elokuvanteon sääntöjä eikä tämä vähennä dokumenttielokuvan todellisuutta vaan tekee katselukokemuksesta mielekkäämmän. Dokumenttielokuvien tekijöihin koskee myös yleiset eettiset säännöt. Tehdessä tuleekin vaikeiden tilanteiden sattuessa hyvä pysähtyä ja pohtia sitä mitä, miten ja miksi jotakin päättyy elokuvaan.

## LÄHTEET

- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Taideteollinen korkeakoulu julkaisusarja A 70. Keuruu: Like Kustannus.
- Bagh. P. von. 2007. Vuosisadan tarina: Dokumenttielokuvan historia. Porvoo: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Nummelin. J. 2005. Valkoinen hehku: Johdatus elokuvan historian. Tampere: Vastapaino.
- Rosenthal. A. 2002. Writing, directing and producing documentary films and videos. 3. p. USA: Southern Illinois University Press.
- Saksala. E. 2008. Asiaa ruudussa: TV-dokumentin anatomia. Yleisradio Oy. Keuruu: Like Kustannus.
- Webster. J. 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Viitattu 7.1.2010. Saatavana: [http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster\\_dokumenttielokuvan.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp).
- Tukiainen. Ethesis. Ei päiväystä. Viitattu 30.11.2009. Saatavana: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/val/kayta/vk/tukiainen/6luku.html>.
- Oksanen. U. Mediakasvatuskeskus. Viitattu 6.1.2010. Saatavana: [http://www.edu.helsinki.fi/media/15ov0405\\_portaali\\_videoluennot.html](http://www.edu.helsinki.fi/media/15ov0405_portaali_videoluennot.html).

