

WiderScreen.fi 2/2006

16.10.2006

Tutkimusmatka sattuman ja hallinnan rajalle

- Susanna Helke: Nanookin jälki

Jarkko Silén**Tulostettavat versiot**- [htm](#)- [pdf](#)[\[takaisin\]](#)**Tutkimusmatka sattuman ja hallinnan rajalle**

Todellisuus on tehnyt näyttävän paluun elokuvaan 2000-luvun maailmassa, jossa pelkkä sepite ei oikein jaksakaan enää tuntua tarpeeksi kiinnostavalta viestinnän ja tapahtumien kiihtyvän virran keskellä. Toki todellisuuspakoisena pidetyllä fantasiallakin on samassa tilanteessa laajaa kysyntää, mutta ajan tunnusmerkkejä tuntuvat kuitenkin olevan television todellisuusohjelmat. Elokuvateatteriohjelmistossa dokumenttielokuvat ovat nousseet näkyvämpään asemaan kuin koskaan aiemmin.

Onko historia siis heilahtanut toiseen ääripäähän 1980-luvun postmodernistista tilanteesta, jolloin mikään ei tuntunut todelta? Ei ehkä ihan, sillä valtaosalle sekä television että elokuvan todellisuusaineiksia sisältäviä tuotoksia on ominaista seipitteellisten ja dokumentaaristen aineiden yhdistely siten, että perinteisten luokittelujen tekeminen on tukalaa.

Elokuvateorian alueella dokumenttielokuvan koskettelu on ollut varsin vähäistä sepite-elokuvan tutkimukseen verrattuna. Vielä vähemmän on ehditty tutkia lajien rajamaastoon sijoittuvia elokuvia. Tilannetta paikkaamaan on ryhtynyt dokumenttielokuvantekijä **Susanna Helke**, jonka väitöskirja *Nanookin jälki* pyrkii lähestymään rajapintaa dokumenttielokuvan suunnasta päin ja lopulta ylittämäänkin sen. Dokumentti on käsitteenä jo hankala, sillä elokuvan ulkopuolella sillä on vakiintunut merkitys informaatiota kantavana tallenteena. Sellainen ei useimmiten sisällä tekijän tekemää teosta, jollaisina dokumenttielokuvia ajatellaan.

Susanna Helke on tunnettu yhdessä Virpi Suutarin kanssa ohjaamistaan, dokumenttielokuvan perinteeseen luetuista elokuvistaan, joista suuremmalle yleisölle lienee tunnetuin kainuulaisista nuorista työttömistä kertova *Joutilaat* (2001). Helken väitöskirja kuuluu siis tekijälähtöisen elokuvatutkimuksen pitkään perinteeseen, joka viime aikoina on siirtynyt esseistisestä, vaikkapa **Sergei Eisensteinin** kirjoituksista tutusta taidekirjoittelusta akateemisen tutkimuksen piiriin. Niinpä Helkenkin tutkimuksessa tekijälähtöisyys liittyy ennen kaikkea hänen esittämiensä kysymysten käytännön elokuvatyöstä nousevaan



alkuperään. Muodoltaan ja lähestymistavaltaan se seuraa tieteellisen elokuvatutkimuksen valtavirtaa.

Dokumenttielokuva ja dokumentaarinen esitystapa laajemminkin on perinteisesti ymmärretty kohtuullisuuden ja tasapuolisuuden vaatimuksia toteuttavaksi ilmaisuksi. Dokumenttielokuva pyrkii havaitsemaan asioita, muttei puutu niihin avoimesti. Tätä perinnettä dokumentaarisuuden uudet sekamuodot ovat elävöittäneet, mutta toisaalta myös sekoittaneet ärsyttäen ja hämmentäen katsojia. Vaikka Helken tutkimuskohde on näissä sekamuodoissa ja niiden historiassa, hänen kirjansa noudattaa hänen elokuviensa tapaan tarkasti kohtuullisuus- ja tasapuolisuusvaatimuksia. Tutkijan kiinnostuksen kohteena on siis toiseus dokumenttielokuvassa suhteessa hänen omaan tuotantoonsa.

Dokumenttielokuvan historiaa Helke tarkastelee lähinnä angloamerikkalaisen ja ranskalaisen perinteen kautta. Elokuvan ja elokuvateorian historian vanhat kilpakumppanit saavat huolellisen tasapuoliset käsittelyt. Perinteiden leikkauspisteessä sijaitsevat iranilaiset elokuvat ovat myös näkyvästi mukana Helken tutkimuksessa. Kohtuullisuuteen pyrkii myös Helken kirjoitustyyli, joka tuottaa selkeää proosaa. Hän ei pyri osoittamaan oppineisuuttaan filosofisperäisellä mongerruksella, vaan on kirjoittanut kirjan, jota vanhaa takakansikliseetä seuraten voi suositella kaikille asiasta kiinnostuneille.

Vaikka Helken tutkimuksen kohteena ovatkin dokumentaarisen ja seipitteellisen elokuvan kosketuskohdat, hämmöttää sen pinnanalaisena juonteena elokuvantekijälle ymmärrettävän kiintoisa kysymys dokumenttielokuvan tekijyydestä. Dokumenttielokuvan historiassa on piintynyt pyrkimys korostaa teatterilevityskelpoisten, aidosti teoksiksi luokiteltavien elokuvien eroa journalistisesta dokumentaarisen ilmaisun perinteestä, joka on kukkinut kaikelle dokumentille levityskanavana toimineessa televisiossa. Ranskalainen totuuselokuva ja poeettinen dokumentti korostavat selvästi osallistuvaa tekijää, jonka amerikkalainen suora dokumentti yritti kieltää. Uusissa sekamuodoissa tekijä on usein tullut tavalla tai toisella yhä enemmän näkyviin. Samalla tekijän hallinnan ulkopuolinen todellisuus sattuman muodossa on saanut sijaa elokuvissa. Kehityksessä näkyvät sekä tuotantokulttuurin, tekniikan, teorian, että itse niin sanotun todellisuuden muutokset.

Teoksen nimi *Nanookin jälki* viittaa **Robert Flahertyn** klassikkoelokuvaan *Nanook, pakkasen poika* (1922), jonka tutkimusmatkailija-ohjaaja kuvaa inuit-heimon elämää arktisissa oloissa. Tekijän asioihin puuttumattomuuden ihailun aikana pitkälti lavastettu ja ohjattu elokuva menetti mainettaan, vaikka Flahertyn aikana nämä ihanteet eivät vielä olleet syntyneet ja myös ajan tekniikka vaati asioiden lavastamista. Uudella vuosituhanella elokuva on monen muun mykkäklassikon tapaan jälleen ilmaisultaan ajankohtaisempi kuin monet lähivuosisikymmenten filmit. Historiallinen spiraali, jonka Helke tutkimuksessaan piirtää, on kiertynyt täyden kierroksen.

Jarkko Silén

[WiderScreen.fi 2/2006](#)

Lähteet

Helke, Susanna: *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki 2006. 256 s.

© WiderScreen.fi 16.10.2006

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

