

Opinnäytetyö (AMK)

Media-alan koulutus, elokuva

2019

Elias Koskinen

HAASTATTELU DOKUMENTTIELOKUVASSA

– tiedon ja tunteen välittämistä kertomuksilla

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Elokuvan ja television koulutusohjelma

2019 | 43 sivua

Elias Koskinen

HAASTATTELU DOKUMENTTIELOKUVASSA

- tiedon ja tunteen välittämistä kertomuksilla

Käsittelen opinnäytetyössäni haastattelun käyttöä dokumenttielokuvan kerronnan keinona, miten haastattelu tehdään, mitä sillä halutaan saavuttaa ja minkälaiset asiat vaikuttavat sen onnistumiseen. Kerron työssäni haastattelun tarkoituksesta tutkimustyössä ja dokumenttielokuvassa, ja esittelen sen yhteneväisyyksiä ja eroja näissä kahdessa käyttötarkoituksessa. Avaan haastattelun työprosessia haastateltavien etsimisestä dokumenttielokuvan leikkaamiseen asti, ja esittelen tunnettujen dokumentintekijöiden omia näkemyksiä ja kokemuksia haastattelun tekemisestä. Työni keskeinen tarkoitus on esittää, että haastattelun tekijän ja haastateltavan välinen luottamuksellinen suhde on olennainen osa haastatteluprosessia ja sen onnistumista. Valitsen tarkempaan analysointiin dokumenttielokuvan Human (2015), jonka tutkimisessa käytän avukseni työssäni esiteltyjä teorioita ja menetelmiä.

Haluan pohtia, miten voisin kehittää omaa ammatillista osaamistani haastattelijana. Hain aiheeseen myös ulkopuolista näkemystä haastatteleamalla Jouko Aaltosta, joka on kokenut dokumenttielokuvan ohjaaja.

Opinnäytetyöni on suunnattu ensisijaisesti dokumenttielokuvasta ja henkilöhaastattelusta kiinnostuneille elokuvantekijöille.

ASIASANAT:

dokumenttielokuva, kertomus, haastattelu, kerronnallinen haastattelu

BACHELOR'S / MASTER'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Film and television

2019 | 43 pages

Elias Koskinen

INTERVIEW IN DOCUMENTARY FILM

- the transmission of information and emotion through stories

In my thesis I deal with the use of an interview as a means of documentary film narration, how an interview is made, what it wants to achieve and what kind of things affect its success. In my work I will tell about the purpose of the interview in the research and documentary film, and present its similarities and differences in these two uses. I will open the interview process from finding interviewees to the cut of documentary, and I present the views and experiences of well-known documentaries on how to conduct an interview. The main purpose of my work is to show that the relationship between the interviewer and the interviewee is an essential part of the interview process and its success. I choose the documentary *Human* (2015) for more detailed analysis, which I will use to assist with the theories and methods presented in my work.

I want to reflect on how I could develop my own professional skills as an interviewer. I also had an external viewpoint on the subject by interviewing Jouko Aalto, an experienced documentary film director.

My thesis is primarily aimed at filmmakers interested in documentary and personal interviews.

KEYWORDS:

Documentary film, interview, narrative

SISÄLTÖ

SANASTO	5
1 JOHDANTO	6
2 DOKUMENTTIELOKUVA	8
2.1 Tarina rakenteena	11
2.2 Henkilökeskeinen lähestymistapa	12
3 HAASTATTELU DOKUMENTTIELOKUVASSA	13
3.1 Haastattelututkimus	13
3.1.1 Kerronnallinen haastattelu	14
3.1.2 Kertomuksen määritelmä	16
3.2 Kerronnallinen haastattelu dokumenttielokuvassa	18
3.2.1 Human (2015)	24
3.3 Ennakkotutkimus ja luottamuksen rakentaminen	28
3.4 Haastattelun leikkaus	34
4 LOPUKSI	38
LÄHTEET	41

SANASTO

Diskurssianalyysi

kirjoitettuun, puhuttuun, tai merkein viestitettyyn kielen käyttöön kohdistunut analyysi (Wikipedia, Diskurssianalyysi).

1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyössä tutkitaan haastattelun käyttöä dokumenttielokuvassa. Tavoitteenani on selvittää, mitä haastattelu dokumenttielokuvassa merkitsee, miten se tehdään ja mitä sillä halutaan saavuttaa. Haastattelua on tutkittu tutkimusmenetelmänä paljon, mutta sen käytöstä dokumenttielokuvassa on kirjallisuutta hyvin suppeasti. Esittelen opinnäytetyössäni niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat olennaisesti haastattelun onnistumiseen ja laatuun. Tämän työn henkilökohtainen tavoitteeni on oppia haastattelun tekemisen teoriasta, sekä kehittyä paremmaksi haastattelijaksi.

Määrittelen työssäni dokumenttielokuvan ja haastattelun käsitteen alan asiantuntijoiden näkökulmasta. Työn yhtenä tarkoituksena on vertailla haastattelun käytön yhteneväisyyksiä ja eroja tutkimustyössä ja dokumenttielokuvassa, ja luoda sitä kautta parempaa ymmärrystä sen käytöstä dokumenttielokuvan kerronnallisena keinona. Opinnäytetyö vastaa kysymyksiin kuten: minkälaisia kertomuksia dokumentintekijät haastateltaviltaan haluavat? Miksi haastattelu on niin voimakas ja tunteita herättävä kerronnan keino? Miksi haastattelun tekeminen voi joskus olla haastavaa tai lähes mahdotonta.

Esittelen työssäni haastattelun tekemiseen liittyviä erilaisia tapoja ja tyylejä. Esitän tunnettujen dokumentaristien henkilökohtaisia ajatuksia haastattelun tekemisestä ja siihen vaikuttavista tekijöistä, ja vertailen niistä saatuja tietoja keskenään. Tuon esiin myös dokumentintekijöiden, sekä haastattelututkimusta tehneiden tutkijoiden käytännön vinkkejä ja ohjeita haastattelujen tekemiseen.

Rajaan aiheen kerronnalliseen haastatteluun, koska se on dokumenttielokuvan yleisin haastattelumuoto. Avaan kertomuksen määritelmää, jotta sen käyttöä haastattelussa ja dokumenttielokuvan tarinan ilmaisukeinona on helpompi ymmärtää. Työni pohtii myös tarinan tulkitsijan eli katsojan roolia dokumenttielokuvan tarinamaailmassa. Tutkin kerronnallisen haastattelun käyttöä dokumenttielokuvissa viittaamalla alan kirjallisuuteen, dokumenttielokuvaan sekä dokumentaristi Jouko Aaltosen haastatteluun. Lähempään tarkasteluun valitsen ranskalaisen elokuvaohjaajan Yann Arthus-Bertrandin

elokuvan *Human* (2015), jota käytän esimerkkinä kerronnallisen haastattelun käytöstä dokumenttielokuvassa.

Lopussa pohdin dokumenttielokuvan haastatteluun liittyviä eettisiä kysymyksiä ja tuon mukaan myös omia mielipiteitäni liittyen haastattelun merkitykseen ja sen tekemiseen.

2 DOKUMENTTIELOKUVA

Dokumenttielokuvan tekeminen on kertomisen halua. Jos törmäät kadulla mielenkiintoiseen tapahtumaan tai henkilöön ja haluat jakaa sen muille, voi dokumenttielokuva olla sinulle tehokas työkalu. Dokumenttielokuvan isäksikin tituleerattu englantilainen John Grierson määritteli dokumenttielokuvan olevan “todellisuuden luovaa käsittelyä”. Se muistuttaa fiktiota luovana ja taiteellisena ilmaisumuotona, mutta sen lisäksi sillä on suhde sosiaaliseen ja historialliseen maailmaan. Kun fiktion tekijä kirjoittaa tarinan ja sijoittaa sen kuvitteelliseen maailmaan, dokumenttielokuvan tekijä kertoo tarinan todellisen maailman tapahtumista ja henkilöistä (Aaltonen, 2018, 196).

Väitöskirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa - dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*, dokumentaristi Jouko Aaltonen pohtii dokumenttielokuvan ja fiktion eroja ja yhteneväisyyksiä. “Kaikki elokuvat ovat dokumentteja, mutta kaikki elokuvat eivät ole dokumenttielokuvia”. Aaltosen mukaan elokuva on sosiaalishistoriallisen todellisuuden jäljentämistä valokuvauksellisesti, sen “dokumentoimista”. Tässä mielessä kaikki elokuvat ovat myös dokumentteja. Fiktiivinen elokuva pyrkii jäljittelemään kuvitteellista ja mahdollista maailmaa. Dokumenttielokuva pyrkii kuvaamaan sosiaalishistoriallista maailmaa eli todellisuutta, joten sitä myös katsotaan “todellisuutena”. (Aaltonen, 2006, 33).

Dokumenttielokuvan ja fiktion raja on kuitenkin aina ollut häilyvä. Aaltosen mukaan dokumenttielokuvaa on pitkään määritellyt indeksisyyden käsite. Tieteen termipankki määrittelee indeksisyyden Charles Sanders Peircen merkkiopin mukaan: “Usein indeksinen merkki on kausaalinen ja kertoo jonkin tarkoitteen olemassaolosta: savu on tulen merkki, tietty liikennemerkki osoittaa kiellettyä ajosuuntaa tai voihkaisu kivun tuntemista” (Tieteen termipankki, Indeksisyys). Indeksisyydellä tässä yhteydessä tarkoitetaan dokumenttielokuvan “todenmukaisuutta” – sitä, että se on todellisuuden suora objektiivinen ja tieteellinen taltiointi. Elokuvien todellisuudenkaltaisuuteen liittyy kuitenkin paljon mystiikkaa. Myytin mukaan alkukantainen katsoja ei kykene erottamaan todellisuutta ja sen representaatiota. Moni tuntee tarinan, jossa Lumièrien veljesten elokuvanäytöksissä katsojat pelästyivät kohti lähestyvää junaa ja menivät valkokankaan

taakse etsimään kuvassa esiintyviä esineitä. Vaikka nämä tilanteet olisivat tosia, ne eivät kuitenkaan todista, että varhainkaan katsoja sekoittaisi todellisuuden representaatiota ja todellisuutta. ”Kuva keskustelee todellisuuden kanssa, mutta ei ole esittämänsä kohde”, Aaltonen summaa väitteen elokuvan indeksisyydestä. Elokuvan tekemisen motiivina on kuitenkin se, että tekijällä on jotain sanottavaa elokuvan ulkopuolisesta todellisuudesta ja hän hyödyntää siinä muun muassa indeksisyyttä. (Aaltonen, 2006, 28).

Dokumentaristi Susanna Helke esittää väitteen, jonka mukaan dokumentaarista elokuvaa määrittelee perustavasti se, kuinka paljon elokuvan tekijä kontrolloi kameran edessä olevia kohteita ja tapahtumia suhteessa fiktiivisen elokuvan tekijään. “...dokumentaarisesta elokuvan tekijä ei ensisijaisesti ohjaa elokuvaansa, vaan tallentaa, havaitsee, selittää, välittää tai kommentoi yhteiskunnallista tai historiallista todellisuutta” (Helke, 2006, 19). Toisistaan eristetyn fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan raja ei ole koskaan ollut kuitenkaan täysin tiivis. Tyyliin ja muotoon liittyvät ihanteet ovat kulkeneet edestakaisin fiktiosta dokumenttielokuvaan ja sen myötä on syntynyt elokuvia, jotka eivät pysy puhtaasti kummankaan lajin konventioissa. Dokumenttaarisuutta ei voi pitää dokumentaarisen elokuvan yksinoikeutena. “Dokumentaarisen autenttisuuden ihanteita on tavoiteltu – eettisesti, esteettisesti tai metodisesti – myös fiktiivisen elokuvan perinteessä” (Helke, 2006, 20–21).

Amerikkalainen elokuvateoreetikko Bill Nichols on kutsunut dokumenttielokuvaa sumeaksi käsitteeksi, joka ei ole selkeästi määriteltävissä. Hänen mukaan dokumenttielokuvalla ei ole rajattua määrää erilaisia tekniikoita, ennalta määrättyjä aihealueita, eikä muotojen tai tyylien tarkkaa luokittelua. Nichols rinnastaa dokumenttielokuvan muiden todellisuuden systeemien, kuten tieteen ja politiikan kanssa, ja nimittää niitä todellisuuden diskurssiksi. Niille yhteisiä piirteitä ovat tavoite vaikuttaa ja muuttaa maailmaa. Katsoja ei hänen mukaansa odota tarinaa, vaan dokumenttielokuvan esittämää argumentaatiota sosiaalishistoriallisesta maailmasta. Uusi dokumenttielokuva on muuttumassa yhä enemmän tähän suuntaan. Se tarjoaa ehjän maailman ja tiedon sijasta epätäydellisyyttä, mielikuvia sekä henkilökohtaisen maailman kuvia ja niiden subjektiivista rakentamista (Aaltonen, 2006, 38–39).

Jouko Aaltosen mukaan dokumenttielokuvaa voi pitää eräänlaisena sosiaalisena sopimuksena tekijän ja katsojan välillä. Dokumenttielokuvan eri lajityyppien kesken näiden sopimusten sisältö voi vaihdella. Tieteellisesti painottuvassa elokuvassa nämä pelisäännöt voivat olla hyvinkin tiukat, mutta mitä kauemmas edetään kohti taiteellista ja ilmaisevaa päätä, sitä enemmän luovia vapauksia tekijällä on rikkoo näitä sopimuksia. Silloin katsojalle on kuitenkin kerrottava sen tekemisestä. Dokumenttielokuvan pelisäännöt ovat historiassa muuttuneen katsojien elokuvallisen lukukyvyn kehittymisen myötä. Katsojat ymmärtävät yhä paremmin dokumenttielokuvat tekijöidensä subjektiiviseksi näkemykseksi maailmasta “Aiemmin saatettiin viitata kerrontaan ja rikkoo elokuvakerronnan näkymättömyys esimerkiksi näyttämällä kuvausryhmä tekemässä elokuvaa tai naarmuttamalla filmiä”. Nykyisin katsoja kokee tällaiset keinot usein kiusalliseksi kliseiksi. Teoreetikko Brian Winston painottaa dokumenttielokuvan katsojasuhdetta. Hänen mukaansa dokumenttiokuva on epäonnistunut yrityksessään yhdistää tiede ja taide. Ongelma indeksisyyden ja representaation välillä voidaan sivuuttaa keskittämällä tarkastelu elokuvan katsojasuhteeseen. Winstonin mukaan kuvan ja kohteen välinen suhde ei ole tieteen takaama, vaan että käsitys siitä todellisena perustuu katsojan kokemukseen. Dokumenttielokuvan historiassa on pidetty Aaltosen mukaan tärkeänä sen tukeutumista tieteen auktoriteettiin, mutta sen merkitys on vähentynyt ja tilalle on tullut dokumenttielokuvan omat tavat ja näkemykset (Aaltonen, 2006, 42-43).

Katsojan lähtöoletus on, että dokumenttiokuva on “totta”. Kameroiden ja digitaalisen tekniikan kehittymisen myötä valokuvan ja elokuvan indeksisyys on nykyisin kyseenalaisempi – sitä ei enää pidetä niin vahvana autenttisuuden takeena. Tämän vuoksi dokumenttielokuvan “aitouden” takaa nyt sen sosiaalinen käytäntö. Tämä sopimus ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö sillä voisi todistaa jotain tosiasioiden maailmasta. Elokuva ei itsessään todista mitään, mutta sen avulla voidaan todistaa. Kyse on tekijän pyrkimyksistä. On tärkeä muistaa, että myös dokumenttielokuvalla voidaan valehdella. Dokumenttielokuvan totuudenmukaisuus ei siis sijaitse sen materiaalissa, vaan tekijän tavassa käyttää sitä (Aaltonen, 2006, 43-44).

2.1 Tarina rakenteena

Tässä kappaleessa käsittelen tarinaa dokumenttielokuvan rakenteena sekä dokumenttielokuvan argumentaatiota. Näen aiheelliseksi pohjustaa työssäni dokumenttielokuvan tarinamuotoista rakennetta, koska siihen ja erityisesti henkilövetoisiin dokumenttielokuvaan liittyy usein myös haastattelun käyttö.

Jouko Aaltonen kertoo dokumenttielokuvan olevan kahden perinteen leikkauspisteessä, jossa kohtaa draamallinen ja tarinallinen perinne, mutta myös argumentoiva, kommentoiva perinne. Jakoa voi ymmärtää vertaamalla perinteiden suhdetta Aristoteleen teoksiin *Runousoppiin* ja *Retoriikkaan*. Tarinallinen perinne nojaa pitkälti samanlaisiin kerronnallisiin keinoihin kuin fiktiokin. Argumentoiva dokumenttielokuvan hyödyntää niiden lisäksi myös muita keinoja. Sen keskeisessä osassa on elokuvan esittämä väite. Se voi olla kommentti, näkökulma tai jopa kehoitus katsojalle tehdä jotain asioiden muuttamiseksi. Se voi olla elokuvan kertojan tai siinä esiintyvän henkilön esittämä eksplisiittinen eli suora väite, mutta myös implisiittinen eli epäsuora, jolloin vastuu johtopäätöksien tekemisestä siirtyy katsojan harteille. Dokumenttielokuva pyrkii perustelemaan ja vakuuttelemaan näitä väitteitä mahdollisimman hyvin. Elokuvalla on tähän käytössään laaja välineistö: "...retorisia keinoja ovat esimerkiksi valokuvan tai elokuvan käyttö todisteena, todistajanlausunnot, positiiviset ja negatiiviset esimerkit, katsojan suora puhuttelu, selostustekstin käyttö ja tätä kautta puheen retoristen ominaisuuksien käyttö, sosiaaliseen omatuntoon tai sääliin vetoaminen, "uhrin" perinne ja pelottelu" (Aaltonen, 2006, 222–223).

Aaltosen mukaan erityisesti amerikkalaiset dokumentaristit mieltävät tarinan parhaaksi rakenteeksi dokumenttielokuvalla. Se on yleistynyt käytäntö nykyisin myös muissa maissa. Hyvässä elokuvassa on tarina ja kiinnostava päähenkilö, jotka ovat samaistuttavia ja koskettavia. Usein myös elokuvan potentiaaliset rahoittajat haluavat tietää, mikä on elokuvan tarina ja kuka on sen päähenkilö. Tarinallisessa elokuvassa on tehokkainta käyttää draamallista rakennetta. Silloin se eroaa fiktiosta vain siten, että sen tapahtumat – tai vähintään henkilöt – ovat todellisia. Elokuva kerrotaan sen todellisen päähenkilön ja tarinan kautta. Katsojat ovat tottuneet ja tykättyneet tarinoihin, joten se on paras tapa tavoittaa heidät. Useat klassikoiksi nimetyt dokumenttielokuvat ovat

muodoltaan draamallisia, kuten on esimerkiksi Robert Flahertyn elokuva *Nanook pakkasen poika* (Aaltonen, 2018, 198).

2.2 Henkilökeskeinen lähestymistapa

Laumaeläimenä ihminen on luonnollisesti kiinnostunut muista ihmisistä. Meillä on luontainen tarve kertoa tarinoita omasta elämästämme, niin iloisia kuin surullisia. Kaikki taiteen ilmaisukeinot musiikista runoihin ovat pohjimmiltaan tarinoita joko tekijän omasta – tai muiden elämästä. Lapsena meille luetaan tarinoita iltasaduksi, me luemme tarinoita kirjallisuudesta tai katsomme sellaisia iltaisin televisiosta. Arkipäiväisessä elämässä tarinoilta on siis hyvin vaikea edes välttyä.

Kirjassaan *Seikkailu todellisuuteen – dokumenttielokuvan tekijän opas*, Jouko Aaltonen pohtii hyvän tarinan ja aiheen ominaisuuksia. Hän korostaa konkreettisen konfliktin ja universaalien teemojen merkitystä. Kaikki maailman ihmiset tuntevat rakkautta, tuskaa ja tunnustavat epäoikeudenmukaisuuden vääryyden, joten katsojaa voidaan puhutella tämän kaltaisilla yleismaailmallisilla teemoilla. Hyvä aihe voi syntyä myös mielenkiintoisista ihmisistä. Henkilökuvassa elokuvan päähenkilö on itsessään elokuvan aihe, mutta useimmiten dokumenttielokuvassa käytetään henkilöitä, joille tapahtuu, tai on tapahtunut jotain kiinnostavaa. Kiinnostava henkilö ja hyvä tarina antavat elokuvan katsojalle mahdollisuuden samaistumiseen ja tunteiden heräämiseen (Aaltonen, 2011, 64–66).

Dokumenttielokuvan henkilöillä tulisi olla konkreettinen päämäärä. Paremmaksi ihmiseksi kasvaminen tai maailman parantaminen ovat hyviä päämääriä, mutta elokuvan ideaksi ne ovat liian yleismaailmallisia. Hyvä tarina syntyy silloin, kun elokuvassa paljastetaan, miten sen henkilöt aikovat päämääränsä saavuttaa (Aaltonen, 2011, 64–66). Dokumenttielokuvassa *Super Size Me (2004)*, elokuvaohjaaja Morgan Spurlockin tavoitteena oli ilmeisen selvästi valistaa ihmisiä pikaruokaloiden ruoan epäterveellisyydestä. Ravinnosta ja sen yhteydestä terveyteen on tehty aikojen saatossa useita dokumentteja, mutta Spurlockin lähestymistapa aiheeseen teki elokuvasta kiinnostavan; hän asetti itsensä potentiaaliseen hengenvaaraan syödessään 30 päivän ajan pelkäämään McDonald'sin ruokaa (Wikipedia, Super Size Me).

3 HAASTATTELU DOKUMENTTIELOKUVASSA

3.1 Haastattelututkimus

Wikipedian mukaan haastattelututkimus on tutkimusaineiston keräämiseen tarkoitettu menetelmä, jota käytetään humanististen- ja yhteiskuntatieteiden piireissä. Tutkimus-haastatteluissa voidaan erottaa kaksi perustyyppiä: *lomakehaastattelu* eli strukturoitu haastattelu ja *teemahaastattelu*. Lomakehaastattelussa tietoa kerätään valmiiksi strukturoidun kysymysluettelon avulla, kun taas vapaamuotoisemmassa teemahaastattelussa tietoa kerätään haastattelijan johdattamana hänen määrittelemien aihepiirien pohjalta. Keskustelunomaisessa *syvähaastattelussa* korostuu haastattelijan ammattitaito, vuorovaikutusosaaminen ja käsitellyn aiheen tunteminen (Wikipedia, haastattelu).

Sosiaalipsykologian yliassistentti Johanna Ruusuvuori ja professori Liisa Tiittula käsittelevät tarkasti tutkimushaastattelua kirjassaan *Haastattelu – tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Kirjoittajien mukaan haastattelusta on tullut ehkä käytetyin tiedonhankintamenetelmä mitä moninaisimmilla elämän alueilla. “... jos halutaan tietoa, on luontevaa kysyä. Oletus on, että kysyvälle vastataan” (Tiittula, Ruusuvuori, 2005, 9). Heidän mukaansa tutkimushaastattelu rakennetaan pohjimmiltaan tukeutuen samoihin keinoihin ja yhteisiin vuorovaikutusta koskeviin oletuksiin, kuin muissakin keskusteluissa. Tutkimushaastattelu eroaa kuitenkin arkikeskustelusta sen erityisen tarkoituksen ja osallistujaroolien takia. Tutkimustilanteessa haastatteliija on aloitteen tehnyt keskustelua ohjaava “tietämätön” osapuoli, ja haastateltava on tiedon omistaja. “Haastattelut voivat muistuttaa spontaania keskustelua mutta eroavat näistä kuitenkin aina instituutionaalisuutensa vuoksi”. Tutkimuksen tavoite ohjaa haastattelua, ja haastattelun avulla pyritään pääsemään tähän haluttuun päämäärään. Haastattelun instituutionaalisuutta korostaa sen tallennus: nauhoitus, kuvaaminen ja muistiinpanojen tekeminen (Ruusuvuori & Tiittula, 2005, 22–23).

Ruusuvuoren ja Tiittulan mukaan keskustelu rakentuu olennaisesti haastatteluksi kysymysten ja vastausten kautta: kysymys on velvoite vastaajalle. Haastateltavan voidaan

katsoa rikkovan tätä yhteistä sääntöä, jos hän ei pysty vastaamaan haastattelijalle. Silloin hän toimii yhteistä odotusta vastaan, ja on siten vastuullinen perustelemaan tekemänsä rikkeen. Tämä moraalinen lataus keskustelun etenemisestä toivotulla tavalla yhdistää arkikeskustelua ja tutkimushaastattelua (Ruusuvoori, Tiittula, 2005, 27).

3.1.1 Kerronnallinen haastattelu

Tässä luvussa esittelen kerronnallisen haastattelun määritelmän sekä sen merkityksen tutkimuskäytössä. Yhteiskuntatieteiden tohtori Matti Hyvärinen ja filosofian tohtori Varpu Löyttyniemi määrittelevät kertomusten keräämisen kerronnallisen haastattelun tavoitteeksi. "...kertomusten kautta voidaan ymmärtää ja hallita menneisyyttä, ihmisten identiteetit rakentuvat merkittävästi kertomuksina ja kertomukset suuntaavat toimijoita tulevaisuuteen". Kertomus on vuorovaikutuksen väline, jolla jaetaan ja ymmärretään kokemuksia sekä rakennetaan luottamusta. Se on vastaus henkilön kysymyseen, kuka minä olen. Kertomuksen katsotaan tekevän kiinnostavaksi ja tutkimisen arvoiseksi siinä tapahtuva muutos, transformaatio ja prosessi (Ruusuvoori, Tiittula, 2005, 189–190).

Hyvärisen ja Varpun mukaan kerronnallisessa haastattelussa "...tutkija *pyytää* kertomuksia, *antaa* tilaa kertomiselle ja *esittää sellaisia* kysymyksiä, joihin olettaa saavansa vastaukseksi kertomuksia" (Ruusuvoori, Tiittula, 2005, 191). Catherine Kohler Riessmanin esittämän teorian mukaan kertomuksien käyttöä tutkimuksessa voidaan hahmottaa kolmen perusmallin kautta. *Ensimmäisen mallin* tavoitteena on tuottaa ihmisen elämänkerta haastattelun ja muiden tietolähteiden avulla. Tässä antropologian usein hyödyntämässä lähestymistavassa tutkija haastattelee kohdettaan useita kertoja ja viettää paljon aikaa hänen lähipiirissään. Tätä tyyliä on jalostanut Robert Atkinson, jonka *elämäntarinahaastattelussa* lähdetään liikkeelle avoimesta kysymyksestä ja annetaan haastateltavan kertoa. Haastattelijan rooli on auttaa tarinaa syntymään, ohjaamalla kertoja takaisin olennaiseen hänen eksytyään sivuseikkoihin. Tässä haastattelija käyttää hyväksi etukäteen laatimiaan kysymyksiä, jotka tukevat haastattelijan näkemystä siitä, mitä asioita kertojan elämästä tulee tietää ja kertoa.

Toinen tapa hahmottaa henkilökohtainen kertomus viittaa lyhyisiin, tiettyä tapahtumaa tai kokemusta kuvaaviin ja yhteen kysymykseen vastaaviin kertomuksiin. Tästä lähestymistavasta ehkä selkeimpänä esimerkkinä voidaan pitää Willian Labovin kokoamia kertomuksia ihmisten kokemista kuolemanvaaraan johtaneista tilanteista. *Kolmas tapa* tutkia kertomuksia viittaa kertomuksiin, joissa tuotetaan laajoja elämästä kertovia esityksiä vuorovaikutuksessa haastattelijan kanssa. Tässä mallissa tutkimus kiinnittää huomiota puheen rakenteellisiin piirteisiin ja tekstin yksityiskohtiin, sekä kertomuksen yhteiseen tuottamiseen tutkijan kanssa. Aineistossa tutkitaan vuorovaikutuksen jälkiä keskusteluanalyysin tai diskurssianalyysin välinein. Tämänkaltainen kolmijako ei kuitenkaan kata koko tutkimuksen kenttää. Se hahmottaa hyvin kuitenkin sitä, millaisilla tavoilla haastattelutilanne ja vuorovaikutuksen osa on kertomusten tutkimuksessa tematisoitu. Tutkijan oma kokemusmaailma näkyy kuitenkin aina haastattelutilanteessa sekä aineiston analysoinnissa, ja kertomus on lopulta aina valmis vasta tutkimuksen lukijassa (Ruusuvuori, Tiittula, 2005, 192–194).

Hyvärisen ja Löyttyniemen mukaan äärimmäisissä tapauksissa haastattelun voi perustaa yhden, laajan kysymyksen esittämisen ja sitä seuraavan kertomuksen pohjalle. Saksalaisen Fritz Schützen kehittämässä *elämänkerrallis-kerronnallisessa* haastattelussa tutkija pyytää haastateltavaa kertomaan elämäntarinansa mielensä mukaan puolessa tunnissa. Vasta tämän laajan kertomuksen jälkeen tutkija esittää tarkentavia jatkokysymyksiä ja ohjaa kertomusta haluamaansa suuntaan. Kysymys on muotoiltu sellaiseksi, että haastateltava saa itse päättää, mistä aloittaa ja mitä, miten ja minkälaisessa järjestyksessä asiat kertoo. Toivottua on, että haastattelija ei tässä kohtaa muistuta haastateltavaa tutkimuksen tarkoituksesta, ettei hän vaikuta kertojan valitsemaan kertomuksen näkökulmaan. “...kiinnostus jakaantuu kertojan nykyhetken merkityksentoon – tarinaan ja kertomukseen – ja toisaalta elämänhistoriaan, menneisiin tapahtumiin ja alkuperäisiin kokemuksiin, joihin on haastattelutilanteessa pääsy vain kertojalla”. Haastattelun toisessa vaiheessa tutkijalla on mahdollisuus esittää *kertomusta jatkavia* kysymyksiä, jotka liittyvät vain niihin asioihin, joita kertoja on jo ottanut puheessaan esille. Tässä kohtaa haastattelija saa viedä keskustelua jo esille otettuihin aiheisiin, ja näin suunnata kertomusta hänen omien intressien ja ennakkoteorian mukaisesti. Haastattelija voi käyttää tekniikkana myös *näkömuistia*, jonka avulla kertojaa pyydetään palauttamaan jokin tilanne elävämmin mieleen kuvallisen muistin kautta. Tätä ei kuitenkaan tulisi tehdä tuoreen, traumaattisen muiston palauttamiseen, koska

se voi johtaa trauman uudelleen kokemiseen. Kun luottamussuhde haastattelun osapuolten välillä on vahvistunut, voidaan haastattelun *kolmannessa* vaiheessa ottaa esiin sellaisia asioita, joita kertoja on tähän mennessä vältellyt. "...mikäli vaikeita teemoja saadaan näin esiin, haastattelijan velvollisuus on myös johdattaa pois niistä, suuntaamalla keskustelu kertojan selviämisen historiaan..." Tarkoituksena on auttaa haastateltavaa rakentamaan kertomusta, ja auttaa heitä tarvittaessa kertomaan itsensä niistä myös ulos (Ruusu vuori, Tiittula, 2005, 194–197).

Hyvärisen ja Löyttyniemen mukaan Schützen haastattelun toteuttaminen ei ole kuitenkaan helppoa. Vaarana on, että kokematon haastattelijä ei osaa pysyä hiljaa, tai että hän tipahtaa kannustavan ja aktiivisen kuuntelijan roolistaan. Tämä tekniikan hallitseminen vaatii harjoitusta, jotta haastattelijä voi säilyttää luontevuudensa pitkäkestoisen hiljaisuuden aikana. Tämänkaltaisen haastattelutyölin käyttöä voidaan perustella erityisesti mahdollisimman aidon kertomuksen välittämisen näkökulmasta. Tämäkin haastattelutilanne on kuitenkin enemmän tai vähemmän vuorovaikutusta, jossa haastattelijä tuo väkisinkin kuvaan omat odotuksensa ja teoriansa tarinan kulusta, ja näin osallistuu kertomuksen tuottamiseen (Ruusu vuori, Tiittula, 2005, 197–198).

3.1.2 Kertomuksen määritelmä

Tässä osiossa tarkennan edellisen luvun kertomuksen määritelmää pääosin Matti Hyvärisen kertomustutkimuksen pohjalta. Hyvärinen sanoo, että kertomus voi olla hyvin yleinen (tunnetut myytit; poika kohtaa tytön), mutta sen erityisyys piilee kertomuksen kyvyssä liittää dynaamisesti yhteen yksittäisten tilanteiden erityispiirteet, hetken laatu ja sen kokemisen ainutlaatuisuus. Hän kuitenkin huomauttaa subjektiivisen näkökulman vaaroista: "Joskus sanotaan, että kertomukset avaavat näkökulman ihmisen subjektiiviseen kokemukseen ja sisäiseen maailmaan. Varmasti näin voidaankin ajatella, mutta silloin lipsahtaminen romantiikan puolelle on lähellä." Kertomuksen sosiaalitieteellisen tutkimuksen pohjalla on kuitenkin se ajatus, että kertomuksilla kulttuurisesti jaetut mallit ja perinteet. Hyvärinen puhuu kulttuurisista käsikirjoituksista, joihin ihmiset tukeutuvat kertoessaan jopa hyvinkin henkilökohtaisista asioista. Hyvärinen kertoo opinnäytteestä, jossa tutkimuksen tekijä puhui haastateltavien kertomuksista heidän "omana äänenään". Lopulta kuitenkin paljastui, että kokemukset noudattivat

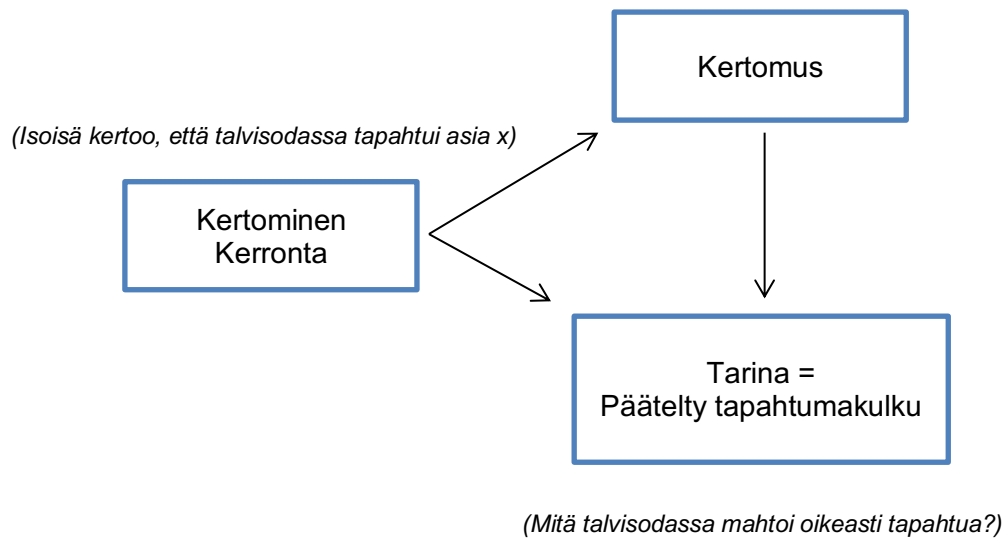
pitkälti AA-liikkeen yleistä 12 askeleen mallia. Kertomus ei ole siis koskaan puhtaasti yksityinen tai subjektiivinen, vaan se on kulttuurisesti jäsentynyttä kerrottaessa yksityisimmistäkin kokemuksista (Hyvärinen, Kertomuksen tutkimus, 3).

Ranskalaisen kirjallisuudentutkijan Gerard Genetten mukaan sanalla *kertomus* on ainakin kolme erilaista merkitystä. *Ensimmäinen merkitys* viittaa kertovaan lausumaan, joka voi olla esimerkiksi suullisessa keskustelussa esitetty kertomus, lehtijuttu tai elokuva. Esimerkiksi *Sinuhe Egyptiläinen* tai sotaveteraanin tarinat talvisodasta ovat kertomuksia sanan kyseisessä merkityksessä. *Toisessa merkityksessä* kertomusta analysoidaan itse toiminnan ja sen vastakohtaisuuksien kautta. Kiinnostuksen kohde kääntyy siihen, että mitä sotaveteraanille oikeasti tapahtui ja missä on todella oli mukana. ”Kolmannessa merkityksessä sana viittaa jälleen tapahtumaan, sanoo Genette, mutta nyt itse kertomisen tapahtumaan, siihen että joku kertoo että jotain tapahtui” (Hyvärinen, Kertomuksen tutkimus, 12).

Näitä Genetten kolmea kertomuksen eri merkitystä voi tarkastella myös kuviona (Kuvio 1). Tässä kuviossa kertomuksen merkitykset ovat ilmaistu käsitteillä ”kertomus”, ”tarina” ja ”kertominen eli kerronta”. Mallin ideana on näyttää, että kertomukset ja tarinat eivät ole koskaan itsekseen valmiita ennen kuin ne kerrotaan. Kertomus ei myöskään tarjoudu ikinä kuulijalleen sellaisenaan. Lapsenlapset eivät voi koskaan olla täysin varmoja siitä, mitä isoisälle todella tapahtui talvisodassa ja missä tilanteissa hän oli osallisena. He eivät voi siis tietää milloin isoisä puhuu totta ja kertooko hän kaiken olennaisen tapahtumista. Fiktiossa näitä kysymyksiä ei voi tehdä, koska siinä kirjoittaja luo itse tarinamaailman lukijan uudelleen rakennettavaksi teoksen vihjeiden perusteella (Hyvärinen, Kertomuksen tutkimus, 12–13).

Kuvio 1:

(*Talvisodassa tapahtui asia x*)



(Hyvärinen, Kertomuksen tutkimus, 13)

Hyvärinen sanoo että kertomuksissa on vasta viime aikoina alettu korostaa kertomisen momenttia. ”Kuka kertoo, missä keskustelun tai instituutioiden kontekstissa, mitä sosiaalisia lajityyppejä käyttäen?”. Kertomuksen sisältöä analysoidessa on tapana hypätä suoraan tarinan tasolle, jolloin unohdetaan se tosiasia, että kertomukset eivät ole koskaan välittömiä esityksiä ihmisten kokemuksista. Kertomusten tilanteisuus, momentti ja sen sosiaalinen muovautuminen voi avata täysin toisenlaisen näkökulman kertomuksen tutkimiseen ja tulkintaan (Hyvärinen, Kertomuksen tutkimus, 14).

3.2 Kerronnallinen haastattelu dokumenttielokuvassa

Kerronnallisen haastattelu käyttö dokumenttielokuvassa muistuttaa hyvin paljon sen käyttöä tutkimuksessa. Sillä on dokumenttielokuvassa samankaltaiset lähtökohdat, menetelmät, sekä tavoitteet. Sekä kerronnallisen tutkimushaastattelun tekijällä, että dokumenttielokuvan ohjaajalla on yhteinen motiivi: välittää häntä kiinnostava tai koskettava kertomus muille ihmisille. Dokumenttielokuvan haastattelu eroaa kuitenkin olennaisesti tutkimushaastattelusta sen erilaisen julkaisutyylin takia. Dokumenttieloku-

van haastattelun tulos on usein lopulta lähes koko maailman nähtävissä, kun taas tutkimuksen raportti on usein haastateltavalle anonyymi ja sen lukijakunta on pienempi. Kun dokumenttielokuvan haastateltava henkilö esiintyy useimmiten omilla kasvoillaan ja omalla nimellään, se asettaa erilaisia lähtökohtia haastattelun tekemiseen. Voidaan ajatella, että henkilön kynnys suostua haastatteluun on dokumenttielokuvassa korkeampi. Myös dokumentin tekijälle se asettaa uusia haasteita ja mutkikkaampia eettisiä kysymyksiä.

Timo Korhonen pohtii dokumenttielokuvan tekemiseen liittyviä eettisiä kysymyksiä kirjassaan *Hyvän reunalla: dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka*. Hän sanoo dokumenttielokuvan tekijän ammatin olevan eettisesti herkkä. "Ohjaaja luo useimmiten aiemmin tuntemattomiin päähenkilöihin luottamussuhteen, jonka tarkoitus ei ole ihmishuuhde itsessään, vaan mahdollisuus tuottaa kolmansiin ihmisiin vaikuttava elokuva". Dokumenttielokuvan tekemisessä poiketaan vakiintuneista vuorovaikutuskäytännöistä siinä, että ohjaaja on kiinnostunut päähenkilöistään hyvin erityisellä tavalla. Hän kuuntelee ja seuraa heitä ja palaa usein jopa kymmeninä kuvauspäivinä. Korhonen sanoo, että ihmisten on hyvin vaikea vastustaa tämänlaista kiinnostusta, ja siksi päähenkilö voi käyttäytyä toisin kuin alunperin aikoi. Ihmistieteissä tutkittavien yksityisyyttä pyritään tarkasti suojelemaan, kun taas dokumenttielokuva tuo päähenkilöt julkisuuteen. Dokumentaristit eivät yleensä tee kirjallisia sopimuksia päähenkilöidensä kanssa, joten luottamus elokuvan tekijän ja sen henkilöiden yhdessä tehtyjen lupauksen pitäminen ovat dokumenttielokuvan keskeisiä eettisiä periaatteita. "Vastuullinen dokumentaristi pyrkii esittämään kohteensa sen omien ehtojen ja edellytysten mukaisena" (Korhonen, 2012, 41–43).

Haastattelu dokumenttielokuvassa eroaa tutkimushaastattelusta myös siinä suhteessa, että dokumenttielokuvan haastattelun tallentamisen tavalla ja taiteellisuudella on huomattavasti suurempi merkitys. Haastattelutilanteen tallentaminen ei ole elokuvassa vain sanallisen informaation keräämistä, vaan se on myös taiteellinen ilmaisukeino. Siinä otetaan huomioon erityisesti kuvalliset ja äänelliset ulottuvuudet. Minkälaisessa miljöössä haastattelu kuvataan? Minkälainen valo tilanteeseen halutaan? Katsooko haastateltava kameraan vai hieman sivuun? Tämänkaltaisia kysymyksiä tuskin pohditaan tutkimushaastattelun piireissä, mutta dokumenttielokuvan haastattelun tekemisessä ne ovat keskeisiä kysymyksiä – haastattelun sisällön lisäksi.

Narratiivisen eli kerronnallisen rakenteen omaavan dokumenttielokuvan ydin piilee sen tarinassa. Jos elokuvan tarinan kertojana toimii ihminen, voidaan se tuoda esiin kerronnallisen henkilöhaastattelun avulla. Haastattelu elokuvassa voidaan rinnastaa tutkimushaastattelun *raporttiin*, koska myös se on eräänlainen julkaisu, jonka katsoja “lukee” ja muodostaa kertomuksesta oman analyysinsä ja tulkitsee sitä omasta näkökulmastaan. Haastattelua ei käytetä kuitenkaan kaikissa dokumenttielokuviissa – se on vain yksi keino kertoa ja kuljettaa tarinoita.

Haastattelua käyttävä dokumenttielokuva paljastaa aina osittain tekijänsä osallistumisen tarinan kertomiseen. Kun elokuvassa haastateltava henkilö katsoo kameraan tai sen ohi, ymmärtää katsoja silloin tilanteen keinotekoisuuden. Katsoja vedetään mukaan haastatteluun ikään kuin kolmanneksi osapuoleksi. Usein dokumenttielokuviissa näytetään myös haastattelija, jolloin kerronta on erityisen näkyvää. Monet dokumentin tekijät pyrkivät kuitenkin häivyttämään kerronnan näkyvyyttä haastatteluissa. Tällaisia tyylikeinoja ovat muun muassa kertojan katseen kohdistaminen suoraan kameraan tai haastattelijan kysymysten leikkaaminen pois elokuvasta.

Aaltosen mukaan näkymättömällä kerronnalla pyritään siihen, että katsoja keskittyy elokuvan maailmaan sekä samaistuu sen henkilöihin ja tarinaan. Näkymätöntä kerrontaa perustelee moni elokuvantekijä myös siksi, että heidän mielestään dokumenttielokuvan “pelisääntöihin” kuuluu se, että tekijä ei saa puuttua henkilöidensä toimintaan eikä vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Dokumenttielokuvan kerronnan näkyvyyden eli refleksiivisyyden käyttöä perustellaan ideologisin syin. Ideologisen näkökannan mukaan dokumentaristilla on moraalinen velvollisuus muistuttaa katsojaa elokuvan konstruoidusta syntyprosessista. “Jos elokuva ei riko dominoivaa kerrontakoodia, jos se ei ole refleksiivinen, se vahvistaa valtavirtaelokuvaa ja vallitsevia voimasuhteita ja valtahierarkioita”. Tämän ideologisen ajattelun taustalla vaikuttaa ajatus siitä, että elokuvan kerrontaan liittyy itsessään piilotettuja vahvoja hegemonioita kuten rodullisia (valkoinen-muut), sukupuoleen (mies-nainen) tai fyysisiin ominaisuuksiin (terveet-vammaiset). Ideologista näkökantaa kannattavat tekijät ja teoreetikot uskovat refleksiivisyyden olevan eettinen velvollisuus, joka auttaa katsojaa luopumaan etnosentristä asenteistaan. Aaltonen itse kritisoi tätä näkökulmaa: “Monien refleksiivisyyttä perustelevien teoreet-

tisten tekstien taustalla on mielestäni luettavissa myytti tyhmästä katsojasta. Lähtökohtana on usein se, että katsoja ei pysty ymmärtämään elokuvaa tekstiksi, maailman konstruoiduksi tulkinnaksi” (Aaltonen, 2006, 229–234).

Susanna Helke sanoo että haastattelu on yleisin vuorovaikutuksen muoto tekijän ja kohteen välillä. “Haastatteluissa haastateltavat esittävät todistajanlausuntoja, joiden avulla tekijä edistää elokuvansa näkökulmaa, omia argumenttejaan”. Haastateltavat toimivat dokumenttielokuvassa historiallisen maailman edustajina ja puolestapuhujina. Bill Nichols on liittänyt haastattelun rakenteena instituutionaaliseen hierarkian säätelyyn, jonka ilmenemismuotoja näkee muillakin haastattelua käyttävillä yhteiskunnallisilla aloilla. Tällaisia ovat esimerkiksi talk-showt, poliisikuulustelut tai kuulemiset. Ne ovat kaikki samanlaisen sosiaalisen hierarkian muotoja, joissa informaatio siirtyy yhdeltä toimijalta toiselle hierarkian pysyessä muuttumattomana. Haastatteluun perustuva vuorovaikutteinen dokumenttielokuva käyttää tätä sosiaalisen kanssakäymisen muotoa. “Yhtäläiset hierarkiaan ja kontrolliin, valtaan ja tietoon liittyvät kysymykset ympäröivät haastattelun tapahtumaa. Jokainen tilallis-ajallinen ratkaisu haastateltavan ja tekijän välillä kantaa mukanaan poliittisia haasteita ja ideologisia jännitteitä”. Dokumenttielokuvan tekijällä on siis haastattelussa monia eettisiä kysymyksiä siitä, kuinka pitkälle hän voi mennä puristaessaan haastateltavastaan esiin haluamansa – omia argumenttejaan tukeva kertomus (Helke, 2006, 67).

Jouko Aaltonen kiteyttää haastattelun käytön idean dokumenttielokuvassa. “Se ei ole vain tiedonkeruuta vaan kerronnallinen keino, jossa tunteet ja kokemukset voivat olla tärkeämpiä kuin tieto. Tiedonvälityksen rinnalla voisi puhua tunteenvälityksestä”. Tiedon välittämisen lisäksi haastattelulla voidaan kuljettaa tarinoita, selittää tapahtumia ja prosesseja sekä paljastaa, todistaa ja vakuutella historiaa. Usein haastattelu nähdään epäelokuvallisena keinona, johtuen varmaankin sen taipumuksesta muistuttaa journalistista työtä. Aaltosen mukaan kyse on kuitenkin siitä, miten tekijä osaa haastattelua hyödyntää. Pahimmillaan haastattelu voi ikävystyttää katsojansa, jos sitä on käytetty kritiikittä ja sitä tuhlataan perusinformaation jakamiseen elokuvassa. Kaikki on kiinni siitä, mitä haastateltava puhuu ja miten hän puhuu. Aaltonen neuvoo haastattelijaa kysymään itseltään kolme asiaa: Miten haastattelu kuljettaa tarinaa eteenpäin? Minkälaista tietoa sen avulla saadaan välitettyä katsojalle? Miten se toimii tunteiden välittäjänä? (Aaltonen, 2011, 307–308).

Kuten Aaltonen mainitsi, katsojien elokuvallinen lukukyky on kehittynyt historian myötä. Katsojat ovat myös tottuneempia kertomusten kuuntelijoita ja osaavat tunnistaa kliseisiä piirteitä sekä myyttejä niissä. Tämä tuottaa elokuvantekijälle haasteen; miten löytää uusia kertomuksia kulttuuristen käsikirjoitusten maailmasta ja tarjota katsojalle jotain uutta? Aaltonen painottaa omakohtaisuuden tärkeyttä haastattelussa:

“... ku yleensä dokkarin tekijä hakee sitä niinku ihmisen kokemusta, ni sit on joitaki semmosii ihmisii, jotka puhuu niinku kauheen yleisellä tasolla. Ja jos ei sitä saa niinku siin haastattelun kuluessa niinku vietyä semmoselle... semmoselle niinku vakuuttavalle tasolle ni sit siin käytännös aika usein käy niin et ne haastattelut jää sit käyttämättä” (Aaltonen, 2019, haastattelu).

Dokumentaristin yksi tehtävä onkin siis löytää henkilö, joka osaa kertoa tarinoita. Kirjailija Henry James on sanonut että hyvät tarinat sattuvat niille, jotka osaavat kertoa ne. Kyse on siis siitä että hyvä jutunkertoja osaa käyttää sellaista näkökulmaa, josta arkipäiväinenkin kertomus voi muuttua kiinnostavaksi kuuntelijan korvissa (Hyvärinen, Kertomuksen tutkimus, 17). Haastattelua voi myös muokata ja “tehostaa” leikkausvaiheessa, ja näin korostaa tarinan kertomuksellisuutta ja omakohtaisuutta. Tästä kerron lisää työni lopussa olevassa kappaleessa.

Aaltosen mukaan haastateltavalla voi olla myös arvokasta tietoa, vahvoja omakohtaisia kokemuksia tai kiinnostavia mielipiteitä. Haastattelu voi olla keino korvata asioita, joista ei ole mahdollista saada kuvamateriaalia. Titanicin haaksirikosta ei ole säilynyt yhtään kuvia, mutta eloonjääneiden matkustajien haastatteluja on käytetty tapahtumien todistamiseen. Tämä todistamisen traditio korostuu erityisesti historiallisissa dokumenttielokuvissa. Todistamisessa on voimaa, kun haastattelussa yhdistyvät faktat, yksityiskohdat, sekä tilanteen muistelemisen herättämät tunteet. “Dokumenttielokuvan ydintä on se, kun ihmiset tunnetasolla todistavat ja palaavat menneeseen, kerronnallisesti kyse on eräänlaisesta emotionaalisesta vakuuttamisesta”. Parhaimmillaan haastattelu on ainutlaatuinen juuri siinä hetkessä tapahtuva muistamis- ja eläytymisprosessi, joka välittyy koskettavana katsojalle (Aaltonen, 2011, 308–309).

Dan Reedin ohjaama dokumenttielokuva *Leaving Neverland* (2019) pyrkii todistamaan poplaulaja Michael Jacksonin syyllistyneen lasten seksuaalisen hyväksikäyttöön esittämällä oletettujen uhrien Wade Robsonin ja Jimmy Safechuckin kertomuksia. Elokuvan haastatteluissa miehet kertovat hyvin yksityiskohtaisesti miten Jackson manipuloi ja käytti heitä seksuaalisesti hyväkseen kun he olivat lapsia. Robson ja Safechuck ovat haastatteluissa hetkittäin silminnähden liikuttuneita kertoessaan tapahtumista, ja katsojan on vaikea epäillä heidän valehtelevan. Elokuva pyrkii asianomaisten haastattelijan avulla lisäämään todistamisen voimaa ja vaikuttamaan katsojan mielipiteeseen. *Leaving Neverland* on saanut hyvin ristiriitaisen vastaanoton maailmalla. Hannes Nissisen artikkeli kertoo, että Jacksonin perikunta haastoi elokuvaa levittäneen HBO:n oikeuteen ja vaati 100 miljoonan euron vahingonkorvauksia. Osa Jacksonin vannoutuneista faneista on kieltänyt syytökset täysin ja elokuvan ohjaaja kertoo saaneensa heiltä tuhansia vihaviestejä. Uuden-Seelannin ja Kanadan radiokanavat ovat dokumentin julkaisun jälkeen lopettaneet Jacksonin musiikin soittamisen, ja *Simpsons* animaatiisarjan tekijät ovat vetäneet pois jakson jossa laulaja esiintyy (YLE 2019). Kukaan ei voi kuitenkaan sanoa elokuvan kertovan totuutta; Michael Jacksonia vastaan on nostettu syytteitä hyväksikäytöstä jo 1990-luvulla, mutta häntä vastaan ei oikeudessa ole löydetty tarpeeksi todisteita syyllisyydestä – tämäkään dokumentti ei todennäköisesti todista toisin. *Leaving Neverland*in kertomuksia voidaan tarkastella Genetten kertomuksen määritelmän kautta: elokuva esittää väitteen, mutta lopullisen tarinan ja päätelmän tapahtumista tekee katsoja. Hän joko uskoo tai on uskomatta, tai ei tee kumpaakaan.

Kuten Aaltonen painottaa, dokumenttielokuvassa on erityisen tärkeää *miten* haastateltava kertoo tarinaa. Arvostettu saksalainen elokuvaohjaaja Werner Herzog pyrkii välttämään sitä, että hänen henkilönsä tekevät haastattelussa pelkkiä lausuntoja kameralle. Herzog kertoo haastattelustaan kuolemansyöntutkijan, tohtori Fallicon kanssa elokuvassaan *Grizzly Man*:

“Haastattelin häntä Anchorageissa, Alaskassa. Hän alkaa puhua kameran edessä kuolemista ja hänen havainnoistaan kuolemansyöntutkijana. Pysäytin hänet 30 sekunnin kuluttua ja sanoin hänelle: et ole täällä tuomaris-ton edessä, me emme ole oikeussalissa, etkä sinä ole asiantuntijatodis-

taja. Tiedätkö mitä? Sinä tutkit tätä tapausta, sinulla oli Timothy Treadwellin ja Amie Huguenaurdin jäänteet pöydälläsi. Ja tämä oli jotain sellaista, mitä sinun piti käsitellä ihmisenä. Siksi haluan nähdä ihmisen, joka puhuu minulle” (MasterClass, Documentary: Making the conversation).

Amerikkalaisen dokumentaristin ja entisen yksityisetsivän Errol Morrisin käyttämä maratonimainen haastatteluteknikka muistuttaa Schützen *elämäkerrallis-kerronnallista* haastattelua. Jopa useita kymmeniä tunteja kestävien haastattelujen taustalla piilee idea “kontrollin menettämisestä” (Transom Review, 2002, 6). Morrisin mukaan tämän hyvin pitkäkestoisen ja väsyttävän haastattelutekniikan kautta syntyy tuloksia. Kuten Schützen haastattelussa, Morris pyrkii haastatteluissaan olemaan itse vaiti. Hän yrittää sanoa mahdollisimman vähän, tavoitteenaan jopa olla sanomatta haastattelun aikana sanaakaan. Morris uskoo, että ihmisillä on luontainen tarve puhua ja kertoa tarinoita.

3.2.1 HUMAN (2015)



Valitsen dokumenttielokuvan Human (2015) esimerkiksi kerronnallisen haastattelun käytöstä dokumenttielokuvassa. Human on ranskalaisen elokuvantekijän Yann Arthus-Bertrandin ohjaama dokumenttielokuva, joka on koostettu ympäri maapalloa kuvatuista henkilöhaastatteluista sekä ilmakuvista. Keskityn tässä kappaleessa käsittele-

mään elokuvan haastatteluja. Elokuva kuvattiin kolmen vuoden ajan 30 hengen tiimillä, joka haastatteli yli kahta tuhatta ihmistä 60:ssä maassa. Haastateltavilta kysyttiin 40 kysymystä, jotka olivat kaikille samat. (Wikipedia, Human (2015 film)).

Mitä on ne asiat, jotka tekevät meistä ihmisen? Se että me rakastamme ja tappelemme? Se että me nauramme ja itkemme? Se että olemme uteliaita? Näihin kysymyksiin vastauksen saadakseen Arthus-Bertrand lähti haastattelemaan ihmisiä maapallon jokaisesta kolkasta. “Yann vangitsee syvästi henkilökohtaiset ja emotionaaliset kuvaukset aiheista jotka yhdistävät meitä kaikkia; kamppailu köyhyyden, sodan, homofobian ja planeettamme tulevaisuuden kanssa yhdistettynä rakkauden ja ilon tunteisiin” (Youtube, HUMAN Extended version VOL.1). Kaikki haastateltavat esiintyvät elokuvassa tummaa taustaa vasten ilman musiikkia tai kuvausta heidän identiteetistä tai kansalaisuudesta. Arthus-Bertrand toivoi, että se auttaisi keskittymään ihmisten yhteneväisyyksiin ja siihen minkä me kaikki jaamme (Wikipedia, Human (2015 film)).

Human on erinomainen esimerkki kerronnallisen haastattelun käytöstä, jossa korostuu informaation välittämisen lisäksi dokumenttielokuvalla tärkeä kertomuksen tunteen ja omakohtaisuuden välitys. Elokuvan henkilöt kertovat omasta elämästään, omista kokemuksistaan ja omista mielipiteistään. Äidin ja tyttären murhannut vanki kertoo, kuinka uhrien äiti ja isoäiti opetti häntä anteeksiannon kautta ymmärtämään, mitä rakkaus todella merkitsee. Prostituoitu kertoo uhraavansa itsensä täydellisesti, jotta voi tarjota tyttärelleen paremman tulevaisuuden kuin itselleen. Kansalaisena esiintyvä entinen presidentti kertoo, miten maailma olisi hänen mielestään parempi paikka kohtuullisuuden avulla.

Charley Locken haastattelussa Arthus-Bertrand kertoo, ettei elokuva ole kuitenkaan objektiivinen kuvaus henkilöidensä arvoista. Etukäteen laaditut 40 kysymystä luotaavat haastatteluja tekijöiden näkökulmien ja argumenttien suuntaan. Ohjaaja kutsuu elokuvaansa suhteellisen poliittiseksi elokuvaksi, jonka tekemiseen vaikuttivat hänen omat arvonsa: “Maailmassa on 70 maata, jossa homoseksuaalisuus on kiellettyä, ja 20 joissa siitä voi saada kuolemantuomion – ihmiset eivät haluneet puhua siitä, mutta se on minun velvollisuuteni”. Vaikka Arthus-Bertrand näki velvollisuutenaan etsiä sellaisia henkilöitä, jotka voisivat ilmaista tällaisia liberaaleja arvoja, moni elokuvan vaikuttava

näkökulma saatiin odottamattomilta tahoilta: "...hoitaja sota-alueella joka avautui homoseksuaalisuudestaan, tai maanviljelijä joka kertoo vammaisen lapsen kasvatuksesta". Arthur-Bertrand sanoo että nämä haastattelut olivat henkilöille mahdollisuus avata heidän jokapäiväisiä huolenaiheitaan, jotka usein erosivat yhteiskunnan muodostamista kapeista määritelmistä (Wired, The documentary that found humanity by interviewing 2,000 people, 2015).

Human on ensisijaisesti poliittinen elokuva, jonka tarkoitus on välittää kertomuksia ja kokemuksia ihmisyydestä ja elämästä. Voidaan sanoa, että se välittää tietoa vahvasti tunteita apunaan käyttäen. Dokumentintekijä Seppo Rustanius puhuu tiedon kuljettamisesta tunteen aallossa. Hänen mukaan tunne kuljettaa tietoa, eli päämäärä on kuitenkin tieto. "Tunne on se ratsu ja tieto on se joka ratsastaa" (Aaltonen, 2006, 221). Human elokuvan haastattelut painottavat kertomuksen tunnetta, mutta niillä on motivaatio välittää tietoa maailmalla tapahtuvista asioista – erityisesti yhteiskunnan epäkohdista. Elokuvassa venäläinen mies kertoo homoseksuaalisuuden vuoksi tapetusta ystävästään ja siitä, kuinka hänet pahoinpideltiin samasta syystä. Kambodjalainen riisiviljelijä kertoo kuinka sokeryhtiö heitti hänet ulos omasta kodistaan ja riisti häneltä maat. Human argumentoi epäkohdista ja nostaa niitä esiin antamalla puheenvuoron ja kasvot asianomaisille. Tällaiset henkilökohtaiset kuvaukset tapahtumista ovat tehokkaita keinoja vaikuttaa katsojaan erityisesti tunnetasolla. Luemme päivittäin lehdistä reportaaseja näistä samoista epäkohdista, mutta ne eivät puhuttele lukijaa yhtä voimakkaasti kuin dokumenttielokuvan kertomus, jossa henkilö kertoo kokemuksistaan itse.

Elokuvan making of -videossa kurkistetaan kulissien taakse ja esitetään tekijöiden tunteuksia elokuvan ja haastattelujen tekemisestä. Anastasia Mikova, elokuvan päähaastattelija kertoo omasta roolistaan:

"Olin täysin tuntemattomien ihmisten kanssa. Näin heidät ensimmäistä ja viimeistä kertaa elämässäni. Tiesin, että haastatteluni piti saavuttaa heidän henkilökohtaisimmat sisäiset ajatukset. Se on se, mitä me etsimme. Se ei ole helppoa ilmaista yksityisiä ajatuksiasi muukalaisen kanssa. Ajatuksena oli vaeltaa pois haastattelusta eräänlaiseen tunnustukseen tai itsetutkiskeluun. Se oli se, mikä toimi. En voi sanoa, että tein haastatteluja elokuvaan.

Tapasin ihmisiä ja jain hetken heidän kanssaan. Jaoin hetkiä elämästäni ja yksityisiä ajatuksiani, aivan kuten hekin tekivät. Se teki kokemuksesta ainutlaatuisen. Sen ansiosta haastattelut olivat niin voimakkaita. Me annoimme myös” (Youtube, Making of interviews).

Anastasia kertoo että onnistuneiden haastattelujen jälkeen henkilöt usein kiittivät häntä siitä, että hän oli ensimmäinen joka kuunteli heitä. Vaikka yhdessä vietetty aika henkilöiden kanssa oli lyhyt, hän sai siitä hyvän olon myös itselleen ja tunsi tekevänsä jotain hyvää (HUMAN – Press book, 8).

Videossa näkyy, kuinka haastattelijat tutustuvat haastateltaviin etukäteen ja kertovat sen ideasta. Samalla he pyrkivät rakentamaan luottamussuhteen henkilöihin ennen haastattelua. Videossa näytetään tilanne, jossa Anastasia ja toinen haastattelijaj menee haastattelemaan australialaista maanviljelijää lanialia. Anastasia kertoo heidän viettäneen yhdessä koko päivän maatilalla lanin näyttäessä paikkoja ja esitellessä traktorikokemaansa. “Sillä tavalla me loimme siteen”. Tekijät päättivät tehdä haastattelun traktorihallissa, joka oli tuttu ympäristö lanialialle. Se sai hänet tuntemaan olonsa mukavaksi ja todella avautumaan haastattelijaille (Youtube, Making of interviews). Tämä on hyvä esimerkki tilanteesta, jossa onnistuneen haastattelun saaminen ei edellytä viikkokausien tutustumista haastateltavaan. Luottamuksen voi muodostaa lyhyessäkin ajassa, jos tekijät pystyvät osoittamaan kiinnostuksensa ja hyvät aikeensa haastateltavaa kohtaan.

Hervé Kern, yksi haastattelijajoista teki omien sanojensa mukaan yli 400 haastattelua puolentoista vuoden aikana. Hän kertoo niiden antaneen hänelle tarkemman kuvan maailmasta ja kasvattaneen häntä ihmisenä. Hän kuvaa videossa haastattelujen tekemiseen liittyviä tunteitaan:

“Se satutti minua. Joskus itkin haastattelun aikana. Koska... ne tarinat olivat niin painavia että minun työni tuntui hyödyttömältä. Voimmeko todella auttaa näitä ihmisiä? Kysyt aina itseltäsi sitä ja se on aiheellinen kysymys. He antavat niin paljon kahdessa tunnissa. Mitä me annamme heille? Minä en tiedä. He palaavat kurjuuteensa. Me ostamme heille aterian tai pienen lahjan. Mutta nuo asiat ovat triviaalisia. He tarvitsevat paljon enemmän kuin sen. Ehkä elokuva itsessään auttaa täyttämään tarpeen. Minä uskon

niin. Toisaalta, nämä ovat ihmisiä joita ei koskaan kuunella. Se on siis myös lahja heille. Vaihtokauppa” (Youtube, Making of interviews).

Tekijät jakoivat siis yhteisen kokemuksen siitä, että myös he antoivat jotain haastattelutavilleen. He kokivat myös tärkeäksi omien henkilökohtaisten asioiden jakamisen haastattelussa. Kuten Hervé haluaa uskoa, dokumenttielokuva voi joskus auttaa kohteitaan konkreettisesti. Errol Morrisin dokumenttielokuva *Thin Blue* kertoo Randall Dale Adamsista, joka tuomittiin kuolemaan poliisin murhasta. Dokumenttielokuva argumentoi Adamsin syyttömyyden puolesta ja todisti syyttäjien salanneen todisteita sekä käyttäneen valapattoisia todistajanlausuntoja häntä vastaan. Elokuva sai aikaan Adamsin tuomion mitätöimisen ja hänen vapauttamisen vankilasta (Wikipedia, *The Thin Blue Line* (1988 film)).

Elokuvan tekijöiden mukaan sen pyrkimys on henkilökohtaisten haastattelujen avulla maalata kontrasteista muodostuva ”ihmiskunnan muotokuva”, joka auttaa meitä ymmärtämään meitä erottavia tekijöitä, meitä yhdistäviä tekijöitä ja lopulta sitä, että ”muu” on usein pieni osa meitä itseämme. Elokuva haluttiin mahdollisimman laajaan levitykseen, jotta mahdollisimman monella olisi mahdollisuus nähdä se. Se löytyy täysimittaisena videopalvelu YouTubesta kolmeen osaan jaettuna (HUMAN – Press book, 8).

3.3 Ennakkotutkimus ja luottamuksen rakentaminen

Tässä luvussa käsittelen dokumenttielokuvan haastattelun valmistautumiseen liittyviä asioita, sekä haastattelijan ja haastateltavan suhdetta. Dokumenttielokuvan tekijä valmistautuu haastattelun tekemiseen hieman samoin keinon kuin esimerkiksi toimittaja journalistisessa työssä. Ero journalistiseen työhön on kuitenkin se, että dokumenttielokuvan tekijä pyrkii yleensä rakentamaan hyvin paljon vahvemman siteen elokuvansa henkilöihin, kuin toimittaja haastateltavaansa. Ensimmäinen asia, jonka haastattelijä tavallisesti tekee: hän etsii aiheelleen sopivan haastateltavan. Jos dokumenttielokuvan aihe on joku tietty henkilö, kuten henkilökuivissa, on haastateltava todennäköisesti kyseinen ihminen. On yleistä että haastattelua sisältävissä dokumenttielokuivissa on useampia haastateltavia.

Tavallisesti haastattelun tekijä hankkii tietoa haastateltavastaan etukäteen; tutustuu henkilön historiaan ja hänen elämäänsä ja tekee näistä tiedoista muistiinpanoja. Tietoa etsitään usein myös niistä asioista, jotka eivät suorasti liity haastateltavaan, mutta joista on tarkoitus keskustella. Olennaista on etsiä sellaista tietoa, joka sivuaa suunnitellun haastattelun aihealuetta tavalla tai toisella. Haastattelun aihealueen kokonaisvaltainen ymmärtäminen auttaa haastattelijaa osallistumaan keskusteluun, sekä laatimaan jatko- sekä lisäkysymyksiä. Kun dokumenttielokuvan tekijä on kerännyt tarpeeksi tutkimusmateriaalia haastateltava henkilöstä, hän voi alkaa suunnittelemaan haastattelun runkoa, sekä laatimaan haastattelukysymyksiä.

Ruusuvuoren ja Tiittulan mukaan haastattelijan ja haastateltavan luottamuksellinen suhde on olennaisen tärkeä informaation saamiseksi. Haastattelijan on osoittavan kiinnostusta haastateltavaan ja hänen kertomuksia kohtaan ja sen lisäksi myös tiedottaa häntä totuudenmukaisesti haastattelun tarkoituksesta. “Käytännössä luottamuksen synnyttäminen haastattelussa on eräänlaista tasapainottelua yhtäältä empatian osoittamisen ja yhteisyyden rakentamisen ja toisaalta haastattelutilanteen tehtävään ja roolijakoon suuntautumisen välillä”. Empatian osoittamisen tärkeys korostuu erityisesti haastateltavan puhuessa arkaluontoisista ongelmallisista kokemuksistaan. Arkisessa keskustelussa huolenkerrontaa jaetaan usein kertomalla omia vastaavanlaisia kokemuksia. Instituutionaalisissa tilanteissa haastattelun roolijaot kuitenkin rajoittavat tätä myötätunnon osoittamisen keinoa (Ruusuvuori & Tiittula, 2005, 41–42).

Dokumenttielokuvan haastattelussa myötätunnon näyttäminen on tutkimushaastatteluakin vaikeampaa – erityisesti jos tekijän tavoitteena on häivyttää kerronnan näkyvyyttä, eli omaa rooliaan haastattelussa. Dokumenttielokuvan haastattelu pyrkii usein esittämään kohteensa omakohtaisen kertomuksen ja pitämään tekijän vuorovaikutuksen näkyvyyden mahdollisimman pienenä. Silloin hänellä on käytössään lähinnä vain sanattomat kommunikaation keinot, kuten ilmeet ja kehonkieli. Haastattelijan vähäsaaisuus voi kuitenkin saada myös haastateltavan hiljaiseksi, joten se on aina riski haastattelun onnistumisen kannalta. Tällaisissa tilanteissa voi olla apua etukäteen luodusta luottamuksellisesta suhteesta elokuvantekijän ja hänen kohteen välillä. Poikkeuksia toki on kuten henkilökohtaiset dokumenttielokuvat, joissa tekijän oma rooli haastattelussa ja elokuvan kerronnassa on olennaisessa osassa. Silloin tekijä on usein

“tasa-arvoisempi” vuorovaikutteisen kertomuksen luomisessa ja hänen osallistumisensa haastatteluun näkyy sekä kuuluu elokuvassa. Haastattelu on silti aina vuorovaikutustilanne jossa haastattelija joutuu aina sanomaan jotain, vaikkakin se leikattaisiin pois lopullisesta elokuvasta. Itse useita haastatteluja tehneenä ja leikanneena voin kuitenkin väittää, että mitä paremmin haastateltava osaa esittää kertomuksensa yksin, sitä parempi. Keskeyttämätön, luonnollisesti rytmitetty ja soljuva kertomus istuu aina paremmin lopulliseen teokseen kuin leikkauspöydällä pätkitty.

Dokumenttielokuvan tekijöiden keskuudessa haastattelun tekemiseen ja siihen valmistautumiseen liittyvät tavat eroavat hyvin paljon toisistaan. Itsekin usein haastattelunsa tekevä Jouko Aaltonen sanoo, että pyrkii aina valmistautumaan mahdollisimman hyvin haastatteluun. Hän selvittää haastateltavien ihmisten taustat sekä tutustuu haastattelun aihealueeseen. Hän kertoo myös tekevänsä haastatteluun kysymysrunгон ja laativansa muistiinpanoja asioista, jotka on hyvä muistaa. Hänen mielestään tämä on myös hyvä tehdä siksi, koska se on kohteliasta haastateltavaa kohtaan (Aaltonen, 2019, haastattelu).

“No kyl mä tsekkaan sen... joka on ihan tietysti tämmöst toimittajanki rutiinia et tsekkaa sen ihmisen, jota menee niinku haastattelemaan. Et tavaltaan se että se tunnet sen ihmisen. Jos se on asiantuntija ni tiedät nyt vähän mitä se on niinku kirjottanu et... se yleensä imartelee ihmisiä ku huomataan että... toi haastattelija on nyt pikkusen ottanu selvää...” (Aaltonen, 2019, haastattelu).

Aaltonen uskoo, että hyvä valmistautuminen näkyy haastattelutilanteessa heti. Asioihin päästään silloin tehokkaammin käsiksi ja haastattelija osaa kysyä elokuvan kannalta olennaisia kysymyksiä. Myös kontakti haastattelijan ja haastateltavan välillä on silloin parempi, koska haastateltavasta tuntuu että hänestä ollaan kiinnostuneita (Aaltonen, 2011, 312). Hän käyttää haastatteluissaan myös tietynlaista runkoa sekä etukäteen laadittuja haastattelukysymyksiä:

“Mä valmistaudun kyllä aika hyvin, et kyl mä teen tämmöset niinku kysymysrungot etukäteen ja aika usein mul on mielessä se et mitä mä joltakin

*ihmiseltä öö niinkun... mistä asiasta mä oon kiinnostunu, tai mitä mä ha-
luun hänen kertovan” (Aaltonen, 2019, haastattelu).*

Werner Herzog edustaa hieman erilaista koulukuntaa kuin Aaltonen. Herzog sanoo suhtautuvansa vaivautuneesti haastatteluun terminä, koska ei koe itseään journalistiksi. Hän sanoo kuitenkin keskustelelevansa dokumenttielokuvien henkilöiden kanssa ja tietää heidän taustastaan paljon. “Minulla ei ole kysymyslomaketta, eikä minulla ole paperilappua, jossa on lista kysymyksiä” (MasterClass, Documentary: Making the conversation).

Errol Morris sanoo välttävänsä henkilöihinsä tutustumista etukäteen. Hän uskoo, että haastateltavat tutustuvat häneen haastatteluprosessin aikana. Morrisin mukaan “tärkeää ei ole se, että he tuntisivat minut, vaan se, että he haluavat kertoa minulle jotain. Ja minun intressini kuulla se”. Hän välttää henkilöidensä kanssa puhumista ennen haastattelua myös siksi, että hän haluaa välttää tilanteita, jossa asioista joudutaan keskustelemaan haastattelutilanteessa uudestaan. “Kaikki tietävät ilmiön, jossa asia ei ole toistettuna koskaan yhtä hyvä kuin ensimmäisellä kerralla”. Morris kuitenkin tutkii ja kerää laajasti tietoa haastateltavistaan. Hän kertoo dokumenttielokuvan tekijänä tekevänsä ihan samoja asioita, joita hän teki yksityisetsivänä (Transom Review, 2002, 16). Morris uskoo, että ihmisillä on lähtökohtaisesti halu kertoa asioita:

“Aloitin nämä haastattelut ja yksi niistä asioista, joka on tehnyt minuun vaikutuksen vuosien varrella on, että ihmiset sanovat – kuulostan Art Linklaterilta tai joltakin. Ihmiset sanovat hittomaisimmat asiat, tiedätte – ihmiset sanovat kauhistuttavimmat ja hulluimmat asiat, ainakin minulle. Olen ollut vuosien varrella etuoikeutettu kuulemaan asioita, jotka ovat melko – en tiedä miten sanoa se ... merkittäviä” (Q&A: Errol Morris on catching the interview bug, Columbia Journalism Review).

Morris sanoo tärkeimmän asian haastattelussa olevan se, että haastattelija on hiljaa ja antaa kohteensa puhua. Hänen mukaansa ihmiset näyttävät hulluutensa kolmen minuutin sisällä, jos annat heidän puhua. Hän kertoo tekemistään haastatteluista sarjamurhaajan kanssa: “Halusin hänen vain puhuvan. Ja saavutin tämän tavoitteen ja olen ylpeä voidessani sanoa – useita kertoja. Nämä kasetit ilman minun puhettani niissä. Ja

pääsin siihen pisteeseen, jossa tekisin melkein mitä tahansa, jotta haastattelu jatkuisi – elehtimällä villisti ja tekemällä groteskeja ilmeitä” (Q&A: Errol Morris on catching the interview bug, Columbia Journalism Review).

Morrisin käyttämä tekniikka on kuitenkin äärimmäisen haastava ja ammattitaitoa vaativa. Miten haastattelija voi olla varma, että haastateltava vastaa kysymyksiin ja on yhteistyöhaluinen, jos keskustelun osapuolet eivät ole tavanneet eivätkä tunne toisiaan? Ehdotonta uskoa siihen, että kaikki ihmiset haluavat aina kertoa jotain voidaan pitää myös hieman naiivina. Sarjamurhaajat ja muut “epänormaalit” ihmiset voivat olla yksinkertaisesti parempia tarinankertoja. Todennäköisesti Morrisin laaja kokemus haastattelemisesta ja ihmissuhdetaidot auttavat häntä saamaan ihmiset avautumaan hänelle pitkän haastattelun aikana. Tällaiseen kertomuksien keräämisen tekniikkaan eivät varmasti kaikki dokumentintekijät kykene, ja tuskin aina Errol Morriskaan – kaikki epäonnistuvat joskus.

Dokumenttielokuvassa haastattelu on kahden tai useamman henkilön välinen keskustelu, jossa jokaisella osapuolella on oma roolinsa. Aaltosen mukaan haastattelija vie keskustelua ja määrää sen luonteen. Hänellä on keskustelussa siis paljon valtaa. Kun haastateltava tulee haastatteluun, hän suhtautuu siihen kuin lääkärikäyntiin – hän luottaa auktoriteettiin ja vastailee kysymyksiin niin hyvin kuin osaa. Haastattelijan roolia voi verrata toimittajan rooliin, jonka työnä on selvittää asioita olemalla samalla asiallinen ja jokseenkin etäinen. Keskustelun kuljettajana haastattelija voi kuitenkin vaikuttaa haastateltavan vastauksiin omalla käytöksellään. Jos haastattelija on rento, tarttuu se todennäköisesti myös haastateltavaan. Jos haastattelija on asiallinen, saa hän todennäköisesti asiallisia ja muodollisia vastauksia. Pitkän seurantadokumentin aikana tekijän suhde voi olla luonteeltaan ystävyysuhteen kaltainen. Silloin haastattelu muistuttaa enemmänkin kahden ystävän välistä keskustelua (Aaltonen, 2011, 311–312).

Kirjassaan *Dokumentaristi Lassi Naukkarisen elokuvat ja niiden synty* Aaltonen tutkii Suomen yhden maineikkaimman dokumentaristin Lasse Naukkarisen dokumenttielokuvia ja niiden tekovaiheita. Hän käsittelee teoksessaan myös ohjaajan ja elokuvien henkilöiden välisiä suhteita. “Naukkarinen rakentaa kontaktin luontevasti mutta määrätietoisesti. Hän on opetellut ihmisten kohtaamista ja luottamuksen rakentamista läpi uransa, myös vanhempia päähenkilöitään tarkkailemalla”. Naukkarinen kertoo kirjassa

omin sanoin, että henkilöiden pitää kokea tilanne luottamukselliseksi ja sellaiseksi, että heidän ei tarvitse pelätä tai epäillä tekijöiden aikeita (Aaltonen, 2014, 114). Naukkarisen äänittäjä työskennellyt Heikki Innanen kuvaa kirjassa Naukkarisen toimintatapaa:

“Lassehan on hirveen nöyrä kuvaustilanteessa. Kun se keskustelee ihmisten kanssa, joilta se haluaa saada luvan kuvata asioita, niin se puhuu hirveen nöyrästi ja jopa joskus alistuvasti. Se yrittää rakentaa sellaisen tunnelman, että se kuvaustilanne olisi mahdollisimman leppoisa. Se on Lassen iso taito. Sen takia se on päässyt aika lähelle ihmisiä ja päässyt tekemään sellaisia asioita, mitkä on arvokkaita dokumentin kannalta” (Aaltonen, 2014, 161)

Aaltonen sanoo, että Naukkarinen on siksi hyvä henkilökuvien tekijä, koska hänellä on ihmisten ymmärtämiseen vaadittavaa herkkyyttä ja kykyä kuunnella. Hän osaa rakentaa vahvan luottamukseen perustuvan suhteen päähenkilöihinsä. Elokuvaohjaaja Timo Linnasalo kuvaa Naukkarisen taitoa rakentaa suhde henkilöihinsä: “Jos katsoo näitä henkilökuvia, niin se luottamus joka näillä kuvattavilla on suhun, on aivan järjetön. Olin sin niille kaikille sanonut, että älkää ihmeessä luottako tohon äijään, koska se saa teistä niin paljon irti, ettette itse ymmärräkään” (Aaltonen, 2014, 180).

Suhteen ja luottamuksen rakentaminen on siis dokumenttielokuvan haastattelun kannalta hyvin tärkeää – tapahtui se sitten ennen haastattelua tai haastattelun aikana. Molemmin puoleinen luottamus, sekä haastateltavan tieto haastattelijan hyvistä aikeista auttaa viemään haastattelua oikeaan suuntaan. Jokainen meistä tietää millaista on jutella henkilön kanssa, jota ei kunnolla tunne tai johon ei täysin luota. Keskustelu jää helposti hyvin pintapuoliseksi ja siitä haluaa mahdollisimman nopeasti pois. Omakoh- taisia ja syvällisiä keskusteluja on helppo käydä silloin, kun keskustelun toinen osapuoli on henkilö jonka tuntee ja joka kuuntelee.

3.4 Haastattelun leikkaus

Tässä kappaleessa tarkastelen haastattelun käsittelemistä elokuvan leikkausvaiheessa. Leikkausvaiheessa haastattelua voidaan lyhentää, rytmittää ja uudelleenjärjestää. Usein se myös paritetaan elokuvan muun kuva- ja äänimateriaalin kanssa. Tavallista on että lopullisessa elokuvassa haastattelu on osa kuvallista ja äänellistä maailmaa, jossa muu materiaali tukee haastattelun sisältöä ja auttaa katsojaa ymmärtämään kertomuksen kontekstia.

Jouko Aaltonen sanoo, että leikkausvaiheessa tekijän ratkaisut liittyvät olennaisesti esittämisaspektiin: “Miten todellisesta maailmasta hankittu aineisto saadaan sellaiseen muotoon, että katsoja hahmottaa sen, ymmärtää ja kokee sen elämyksellisenä? Miten katsojaan vaikutetaan? Miten synnytetään tunteita? Miten välitetään tietoa?” (Aaltonen, 2006, 144). Haastattelu asettaa tiettyjä rajoja leikkaukselle, koska se on osittain muodostanut pysyvän rakenteensa ja kronologiansa jo kuvausvaiheessa. Haastattelua “leikataan” myös ennen haastattelua, kun tekijä on asettanut tietyt vaatimukset haastattelun pituudelle ja sisällölle. *Human* elokuvan haastattelija Isabelle kertoo:

“Mitä etsit, on tärkeimpiä teemoja. Joskus aistit, että henkilöllä on tärkeää sanottavaa rakkaudesta... tai väkivallasta tai oikeudenmukaisuudesta. Joten sinä syvennät tätä teema pyrkiessäsi saamaan merkityksellisen vastauksen” (Youtube, Making of interviews).

Isabelle viittaa tapaan, jolla haastattelija johdattaa haastateltavaa hänen mielestään elokuvan kannalta tärkeimpiin teemoihin. Tällä pyritään säästämään aikaa ja saamaan haastattelu mahdollisimman valmiiksi jo kuvausvaiheessa. Vaikka haastattelu saataisiin talteen ehjänä ja rakenteeltaan sujuvana kokonaisuutena, sitä usein kuitenkin rytmitetään leikkausvaiheessa. Tavallista on, että pitkän haastattelutilanteen aikana saatu kertomus jaetaan lopullisessa elokuvassa useampaan osaan ja näin rytmitetään elokuvan kerrontaa.

Usein haastatteluista leikataan pois haastattelijan kysymykset. Tämä liittyy aikaisemmin työssäni mainitsemaan näkymättömän kerronnan tavoitteluun – siihen, että kat-

soja keskittyisi syvemmin elokuvan tarinamaailmaan ja unohtaisi tekijän läsnäolon kertomuksen muodostamisessa. Tämä edellyttää haastateltavan vastaukselta sitä, että hän ikäänkuin sisällyttää kysymyksen omaan vastaukseensa. Kysymys voi olla esimerkiksi; mitä teit silloin kuin kaksoistornit sortuivat New Yorkissa? Tähän ideaalinen vastaus olisi tällöin esimerkiksi: *“Muistan leiponeeni korvapuusteja lasteni kanssa, kun kuulin radiosta kaksoistornien sortuneen”*.

Haastattelun leikkauksesta puhuttaessa täytyy muistaa myös sen suhde dokumenttielokuvan muuhun materiaaliin. Halutaanko muulla materiaalilla tukea haastattelun kertomusta, vai saada se kuulostamaan ristiriitaiselta elokuvan argumentoinnin kanssa? Tukeeko elokuvan eri henkilöiden kertomukset toisiaan vai halutaanko niillä kyseenalaistaa toistensa kertomukset tai väittämät?

Dokumenttielokuvassa Human on haastattelujen lisäksi pitkiä ja hidastettuja helikopterista kuvattuja ilmakuvia. Tekijöiden itsensä mukaan elokuva nostaa esiin paikkoja, jotka ovat epäilemättä kauniita, mutta kiinnittää myös huomiota ihmisten elämään ympäri maailmaa. Ilmakuvat näyttävät ne merkit maisemassa, jotka yhteiskuntien eriarvoisen kehittyminen on siihen jättänyt:

“Meidän iloisista kokoontumisista pakotettuihin vaelluksiimme, kaupunkielämän noususta kyliemme tuhoon, luonnon kauneudesta sen köyhtymiseen, HUMAN luo tehokkaan linkin ihmiskunnan ja maapallon välillä, ja herättää kysymyksiä yhteisestä tulevaisuudestamme” (HUMAN – Press book, 9).

Elokuvan ohjaaja Arthus-Bertrand kertoo ilmakuvien antavan katsojalle aikaa pysähtyä miettimään elokuvan haastatteluja: “Halusin Humaniin mietiskeleviä ottoja, kuvia jotka vapauttavat mielen vaeltamaan ja heijastelemaan” (Youtube, Making of aerials). Elokuvan ilmakuvissa näkyy ihmisiä Dominikaanisessa tasavallassa keräämässä kaatopaikan roskien seasta jotain myytäväksi kelpaavaa, tuhansia kiinalaisia pakkautuneina tiiviisti samaan uima-altaaseen ja pakistanilaisia tekstiilityöläisiä suoristamassa kymmenien metrien pituisia kankaita huteran näköisten bambutelineiden päällä. Kuvissa on vahva poliittinen sanoma, aivan kuten elokuvan haastatteluissakin.

Kuvia voidaan leikata haastattelun rinnalle, jotta katsoja voi paremmin hahmottaa kertomuksen visuaalista maailmaa ja tapahtumia. Nämä kuvat voivat olla ristiriidassa keskenään sekä haastattelujen kanssa, ja silti auttaa katsojaa ymmärtämään tarinaa ja eläytymään siihen paremmin. Yksi esimerkki tällaisen tyylin käytöstä on Errol Morrisin *Thin Blue Line*, jossa rikoksen silminnäkijöiden haastattelujen päälle on leikattu lavastettuja kuvia oletetuista tapahtumista rikospaikalla:

“Thin Blue Linen lavastettuja kohtauksia ei koskaan käytetty saamaan sinua ajattelemaan, että katsot todellista maailmaa. Itseasiassa ne olivat ironisia lavastuksia, lavastuksia jotka olivat ristiriidassa keskenään, lavastuksia jotka olivat demonstraatioita valheista, lavastuksia uskomuksista, enemmänkin lavastuksia siitä mitä ihmiset väittivät nähneensä, kuin siitä mitä minä luulin heidän nähneen. Ja niiden tarkoitus oli saada sinut syvemmälle ja syvemmälle siihen mysteeriiin, mitä todella tapahtui” (Errol Morris, Interview, The Anti-Post-Modern Post-Modernist).

Aaltosen mukaan dokumenttielokuvan leikkaukseen liittyy myös eettisiä ongelmia. Ohjaaja joutuu leikkauksenvaiheessa miettimään sitä, mitä hän valitsee kerrottavaksi. Perussääntönä pidetään sitä, ettei elokuvan henkilöitä saa vahingoittaa. Useiden tekijöiden mielestä henkilöstä ei myöskään saa tehdä sellaista kuvaa, joka ei vastaa hänen omaa kokemusta itsestään. Elokuvan uskottavuuden takia katsojalle pitää esittää kuitenkin tietyt asiat päähenkilön elämästä, vastasivatko ne sitten henkilön omaa kokemusta itsestään tai ei. Aaltosen mukaan toinen eettinen ongelma koskee materiaalin manipuloimista leikkauksenvaiheessa: “Paljonko katsojaa saa manipuloida? Missä on hyväksyttävän muokkaamisen ja tulkinnan ja toisaalta valehtelun, huijaamisen ja harhaan johtamisen välinen raja? Esimerkiksi kuvatun todellisuuden kronologian muuttaminen on rutiinia leikkauksessa”. Yleistä sääntöä tähän ei ole, ja tekijän pitää ratkaista asia aina tapauskohtaisesti, riippuen dokumenttielokuvan lähestymistavasta, siitä sanattomasta sopimuksesta tekijän ja katsojan välillä. Aaltonen suosittelee elokuvan työkopion näyttämistä päähenkilöille ja keskustelemista heidän kanssaan mahdollisista erimielisyyksistä materiaalissa. “Yleensä näkemyserot ovat ennakoitua pienempiä” (Aaltonen, 2011, 331–332). Esimerkiksi henkilökuvaa tekevällä dokumentaristilla saattaa olla kymmeniä tunteja haastattelumateriaalia, mistä hän koostaa koko päähenkilön elämäntarinan. Kun tämä tarina pitää saada mahtumaan puolentoista tunnin mittaiseen elokuvaan, sitä pitää

lyhentää merkittävästi. Tällöin tekijän pitää valita aineistosta sellaiset kohdat, jotka ovat hänen mielestään olennaisimpia ja kiinnostavimpia elokuvan kannalta.

4 LOPUKSI

Opinnäytetyöni tavoitteena oli selvittää, mikä on haastattelun rooli dokumenttielokuvassa ja miten onnistuneet haastattelut tehdään. Haastattelututkimuksen alan kirjallisuuden opiskeleminen antoi perustietoa haastattelun merkityksestä tiedon ja kertomusten välittämisessä, jonka avulla oli helpompaa ymmärtää sen käyttöä dokumenttielokuvassa. Halusin myös selvittää, liittyykö haastattelun tekemiseen kenties joitain yleispäteviä metodeja, joilla saisi tuloksia aikaan.

Haastattelun tekemiseen ei ole olemassa yksinkertaisia opeteltavissa olevia työkaluja, joiden avulla saataisiin kaikki haastattelut onnistumaan. Haastattelu on aina vuorovai-
kutustilanne, jossa kohtaa kaksi tai useampi ihmistä. Jokainen ihminen on erilainen ja jokainen keskustelu on erilainen. Jotkut keskustelut toimivat paremmin, jotkut huommin – kuten jokapäiväisessä arkielämässäkin usein huomataan. On olemassa kuitenkin asioita, joilla haastattelija voi joskus vaikuttaa keskustelun ja sitä kautta haastattelun onnistumiseen. Useimmat tutkimani dokumentaristit pitivät tärkeänä tekijänä haastateltaviin tutustumista ja luottamuksellisen suhteen rakentamista ennen haastattelua. Haastattelun tarkoituksesta ja sen tavoitteista kertominen haastateltavalle koettiin merkitykselliseksi niin tutkimustyössä kuin dokumenttielokuvan tekemisessäkin. On tärkeää ymmärtää myös se, että erilaisten ihmisten kanssa voi ja kannattaa käyttää erilaisia menetelmiä haastattelua tehdessä. Kuulusteluihin tottunutta sarjamurhaajaa voi ehkä lähestyä rohkeammin, kuin Siperialaista erakkoa joka ei ole nähnyt lajitoveriaan vuosiin.

Henkilöhaastattelun tekeminen on ennenkaikkea kykyä keskustella ihmisten kanssa ja kuunnella heitä. Moni tekijä korosti kuuntelemisen tärkeyttä haastattelun aikana. Kuunteleminen ja sitä kautta keskustelun ohjaaminen haastattelijan kannalta tärkeisiin teemoihin on taito, joka voi tehdä eron onnistuneen ja epäonnistuneen haastattelun välillä. Haastattelijan on osattava luopua sisällön suhteen haastattelulle asettamista odotuksistaan, jos niillä on riski tappaa keskustelu. Osa dokumenttielokuvan tekijöistä käyttää etukäteen laadittuja kysymyksiä haastattelutilanteessa. He jakoivat kuitenkin yhteisen ajatuksen siitä että kysymyksistä on tarvittaessa luovuttava, jos tilanne alkaa

muistuttamaan mekaanista kysymysten latelua. Jotkin tekijät mielsivät etukäteen laadittujen kysymysten tarkoittavan lähtökohtaisesti sitä, ettei haastattelija ole valmis aidosti kuuntelemaan haastateltavaa. Tämän koulukunnan ideologiaa voidaan pitää hieinan naiiviina, koska vaikka haastattelija ei kysymyksiä käyttäisikään, niin hän todennäköisesti johtaisi keskustelua elokuvan kannalta hänelle tärkeänä pitämiinsä aihealueisiin.

Dokumenttielokuvan haastattelun tekijä kohtaa myös eettisiä kysymyksiä työssään. Kuinka paljon haastattelija saa puristaa haastateltavasta omaa argumentaatiota tukevaa kertomusta? Mitä jos haastateltava kertoo kameralle jotain sellaista, josta hänelle voi olla haittaa myöhemmässä elämässä? Miten leikata ja lyhentää haastattelua niin, että se on totuudenmukainen eikä vääristä haastateltavan kertomusta? Tekijöiden moraalikäsitteet saattavat olla hyvinkin erilaisia, ja toiset ovat varmasti rohkeampia ja röyhkeämpiä näitä valintoja tehdessään. Mielestäni aiemmin tekstissäni mainitsema Timo Korhosen ohjenuora sopii hyvin tällaisten eettisten kysymysten ratkaisemiseen; vastuullisen tekijän tulee esittää kohde sen omien ehtojen ja edellytysten mukaisesti. Usein dokumenttielokuvan tekijällä on myös mahdollisuus esittää elokuva siinä esiintyville henkilöille, ja keskustella yhdessä mahdollisista ongelmakohtista ennen sen julkaisua.

Työssäni mainitsemat dokumenttielokuvan tekijät korostivat erityisesti kertomuksen omakohtaisuuden tärkeyttä haastattelussa. Hyvä haastattelu dokumenttielokuvassa on sellainen, jossa haastateltava puhuu omin sanoin omista kokemuksistaan, ja näin tuo sen henkilökohtaiselle ja samaistuttavalle tasolle. Haastateltavan yleisellä tasolla tapahtuva kertomus mielletään dokumentintekijöiden piirissä reportaasimaiseksi selonteoksi, joka kyllästyttää kuulijansa sen omakohtaisuuden puutteellaan. Dokumenttielokuvan haastattelun tarkoituksena tuntuu olevan ennen kaikkea tunteen ja kokemuksen taltiointi ja sen välittäminen katsojille.

Osa dokumentaristeista mieltää haastattelun käytön epäelokuvalliseksi keinoksi. Omasta mielestäni se on kuitenkin tehokas ja vaikuttava tapa välittää tarinoita sekä tunteita, ja saada katsoja elämään elokuvan mukana. Uskon että haastattelu voi olla taiteellisesti ja teknisesti elokuvallinen keino siinä missä muutkin – kyse on mielestäni vain

tekijän tyylistä sen toteutuksessa. Tavoitteenani on viedä tämän opinnäytetyön tekemisessä tulleet ideat ja opit käytäntöön ja päästä tekemään oman tyylini mukaisia haastatteluja dokumenttielokuvissa ja muissa projekteissa.

LÄHTEET

Analysoitu dokumenttielokuva ja kuvalähteet

Arthus-Bertrand, Y. (ohjaaja). HUMAN Extended version. 2015. Humankind Productions. Videopalvelu YouTube. Viitattu 25.4.2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=vdb4XGVTHkE>

<https://www.youtube.com/watch?v=ShtAt5xtto&t=1562s>

<https://www.youtube.com/watch?v=w0653vsLSqE>

Kirjat

Aaltonen, J. & SKS. (2018). Käsikirjoittajan työkalut: Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas (4. uudistettu laitos.). [Helsinki]: SKS.

Aaltonen, J. (2006). Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like : Taideteollinen korkeakoulu.

Aaltonen, J. (2011). Seikkailu todellisuuteen: Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.

Aaltonen, J. (2014). Dokumentaristi!: Lasse Naukkarisen elokuvat ja niiden synty. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Aalto Arts Books.

Helke, S. (2006). Nanookin jälki: Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. [Helsinki]: Taideteollinen korkeakoulu.

Ruusuvuori, J., Tiittula, L. & Aaltonen, T. (2005). Haastattelu: Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus. Tampere: Vastapaino.

Korhonen, T. (2013). Hyvän reunalla: Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka. Helsinki: Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Median laitos : Musta Taide.

Haastattelut

Aaltonen Jouko, 2019. Haastattelu. (20.2.2019). Haastattelijana Elias Koskinen.

Internet

Tieteen termipankki (24.04.2019). Kielitiede:indeksi. Viitattu 24.4.2019

<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:indeksi>

Super Size Me. (4.07.2018). Wikipedia. Viitattu 24.04.2019

https://fi.wikipedia.org/wiki/Super_Size_Me

Haastattelu. (14.10.2016). Wikipedia. Viitattu 24.04.2019

<https://fi.wikipedia.org/wiki/Haastattelu>

Diskurssianalyysi. (30.01.2017). Wikipedia. Viitattu 28.04.2019

<https://fi.wikipedia.org/wiki/Diskurssianalyysi>

Hyvärinen, M. Kertomuksen tutkimus. Viitattu 24.4.2019

<http://www.uta.fi/yky/yhteystiedot/henkilokunta/mattikhyvarinen/index/Kerronnallinen%20tutkimus.pdf>

YLE 2019. Nissinen H. Tämä kaikki on tapahtunut sen jälkeen, kun Leaving Neverland sai ensi-iltansa – Michael Jackson -dokumentti on "tosielämän kauhuelokuva". Viitattu 24.4.2019.

<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/04/02/tama-kaikki-on-tapahtunut-sen-jalkeen-kun-leaving-neverland-sai-ensi-iltansa>

Leaving Neverland 2019. Elokuva. Ohjaus Dan Reed. Yle Areena -verkkopalvelu. Viitattu 24.4.2019.

<https://areena.yle.fi/1-4673202>

<https://areena.yle.fi/1-4674118>

MasterClass 2016. Werner Herzog, 20 Documentary: Making the conversation. Verkkokurssin video. Viitattu 25.4.2019.

<https://www.masterclass.com/classes/werner-herzog-teaches-filmmaking/chapters/documentary-making-the-conversation>

Transom Review – Vol.2/ Issue 10 2002. Nubar A. Verkkodokumentti. Viitattu 25.4.2019

<http://transom.org/wp-content/uploads/2003/01/200301.review.morris.pdf>

Human (2015 film). (22.9.2018). Wikipedia. Viitattu 25.4.2019

[https://en.wikipedia.org/wiki/Human_\(2015_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Human_(2015_film))

Wired 2015. Charley L. The Documentary That Found Humanity by Interviewing 2,000 People. Verkkootikkeli. Viitattu 25.4.2019.

<https://www.wired.com/2015/09/humans-documentary/>

HUMAN the movie. (4.11.2016). Making of interviews. Videopalvelu YouTube. Viitattu 24.4.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=xIQGMjjURel&t=209s>

HUMAN the movie. (3.11.2016). Making of aerials. Videopalvelu YouTube. Viitattu 24.4.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=SS-jzduSE8Q&t=273s>

GOODPLANET FOUNDATION 2015. HUMAN Press book. Verkkoartikkeli. Viitattu 25.4.2019.

<http://www.human-themovie.org/media/PresentationKit-HUMAN-EN.pdf>

The Thin Blue Line (1988 film). (16.4.2019). Wikipedia. Viitattu 25.4.2019

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Thin_Blue_Line_\(1988_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Thin_Blue_Line_(1988_film))

Columbia Journalism Review 2017. Jesse T. Q&A: Errol Morris on catching the interview bug. Verkkoartikkeli. Viitattu 25.4.2019.

https://www.cjr.org/special_report/qa-errol-morris-on-catching-the-interview-bug.php

Homi B. & Errol M. 2005. "The Anti-Post-Modern Post-Modernist." The Mahindra Humanities Center at Harvard University. Barker Center, Cambridge, MA. Verkkoartikkeli. Viitattu 25.4.2019.

<https://www.errolmorris.com/content/interview/amnesia0204.html>