



© Oy Millennium Film Ltd.

TODELLISTA ELOKUVAA

Dokumenttielokuvan elokuvallistuminen ja
Melancholian 3 huonetta (Pirjo Honkasalo 2004)

Hanna Eskonen
Mediakulttuurin pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto 2006

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos

ESKONEN, HANNA: Todellista elokuvaa. Dokumenttielokuvan elokuvallistuminen ja *Melancholian 3 huonetta* (Pirjo Honkasalo 2004).

Pro gradu -tutkielma, 119 sivua
Mediakulttuuri
Marraskuu 2006

Tarkastelen tutkielmassani dokumenttielokuvan kentällä parhaillaan näkyvää, esityskonventionaalista murrosta elokuvallisuuden käsitteen avulla. Esimerkkinä elokuvallisesta dokumenttielokuvasta tutkielmassani toimii Pirjo Honkasalon *Melancholian 3 huonetta* (2004). Elokuvallisuus on alun perin lähinnä tekijöiden dokumenttielokuvan yhteyteen liittämä adjektiivi, jolla viitataan elokuvan ilmaisusteettiseen ulottuvuuteen. Elokuvallistuminen on paitsi esteettinen myös tuotanto- ja levityskontekstissa näkyvä ilmiö: dokumenttielokuvat valloittavat television sijaan parhaillaan fiktioelokuvan perinteisesti hallitsemia elokuvafestivaaleja ja -teattereita.

Dokumenttielokuvan elokuvallinen murros näyttäytyy käänteentekeväenä, sillä laji on niin suuren yleisön kuin tutkimuksenkin piirissä totuttu sijoittamaan lähelle journalismin ja realismin määrittämää aluetta. Pohdin nykyhetken murrosta suhteessa lajin historiaan ja selvitän, kuinka dokumenttielokuva on eri aikoina sijainnut mediakentässä suhteessa sekä journalismiin että fiktioelokuvaan ja propagandaan. Keskityn erityisesti 1960-luvulla tapahtuneisiin muutoksiin, jotka vaikuttavat yleisön ja tutkijoiden dokumenttielokuvaan kohdistamien ennakko-oletusten taustalla edelleenkin. Amerikkalainen direct cinema -niminen dokumenttielokuva-liike lanseerasi tuolloin havainnoivaksi kutsutun metodin tehdä dokumenttielokuvaa. Kyseisen metodin ideologisena päämääränä oli todellisuuden mahdollisimman autenttinen ja objektiivinen esittäminen dokumenttielokuvassa. Direct cineman voi katsoa synnyttäneen sekä esteettisessä että ideologisessa mielessä klassiseksi mielletyn dokumenttielokuvan perinteen. Tässä tutkielmassa liike merkityksellistyy myös metodisesta näkökulmasta; *Melancholian 3 huonetta* on havainnoiva dokumenttielokuva.

Tarkastelen dokumenttielokuvan realistisnäkökulmaista teoriaperinnettä ja pohdin sen piirissä esitettyjen tietoteoreettisten määrittely-yritysten tarkoituksenmukaisuutta kriittisesti. Kartoitan niiden sijaan dokumenttielokuvan mahdollisuutta määrittää vastaanoton ja historiallisesti syntyneiden ennakko-oletusten kautta. Jaan lajin genreihin tuotannollis-käytännöllisestä näkökulmasta ja erotan elokuvallisen dokumenttielokuvan genren, johon katson *Melancholian 3 huonetta* sijoittuvan. Elokuvallisuus on elokuvatutkimuksen terminä peräisin formalistisesta teoriaperinteestä, jossa elokuvan erityisolemuksesta on etsitty muodon ja estetiikan tasolta. Lähiluen dokumenttielokuvaa *Melancholian 3 huonetta* uusformalistisen teoriaperinteen tarjoamin työkaluin audiovisuaalisen estetiikan ja havainnoivan metodin näkökulmasta ja erittelen, mihin elementteihin elokuvallisuudella voidaan tämän dokumenttielokuvan yhteydessä viitata.

Asiasanat: dokumenttielokuva, havainnoiva dokumenttielokuva, dokumenttielokuvan historia, direct cinema, elokuvallisuus, formalismi, *Melancholian 3 huonetta*

1. JOHDANTO	5
1.1 Tutkimusongelma ja teoreettiset lähtökohdat	7
1.2 Dokumentti ja elokuva	11
1.3 Tutkielman eteneminen	13
2. AUTENTTISUUDESTA ELOKUVALLISUUTEEN	14
2.1 Havainnoivan dokumenttielokuvan jäljissä	14
2.1.1 Vastaelokuvaa, valtaelokuvaa	16
<i>Tiedettä, taidetta, propagandaa ja journalismia</i>	19
<i>Diegeettinen ja autenttisuuden illuusio</i>	25
2.1.2 Tietoteoreettisia määrittely-yrityksiä	29
<i>Fiktiota vai ei?</i>	31
<i>Kahden lajin raja</i>	34
2.1.3 Dokumenttielokuva luentana	36
2.1.4 Dokumenttielokuva genreinä	43
2.2 Dokumenttielokuva, nyt!	47
2.2.1 Informatiivisuus vs. elokuvallisuus	48
2.2.2 Televisiosta elokuvateatteriin	51
2.2.3 Elokuvallisuuden aika	57
3. ELOKUVALLISUUDEN ULOTTUVUUDET	61
3.1 Mitä elokuvallisuus on?	61
3.1.1 Formalismi ja muodon politiikka	62
3.1.2 Elokuvallisuuden määritelmiä	64
3.2 Dokumenttielokuvallisuus	69
3.2.1 Tunteellinen samastuminen	70
3.2.2 Näyttävä kuva, tulkitseva ääni	72
4. TODELLISUUDEN ELOKUVALLISUUS	76
4.1 Audiovisuaalinen estetiikka ja havainnoiva dokumenttielokuva	76
4.1.1 <i>Melancholian 3 huonetta</i>	79
4.2 Kuva	80
4.2.1 Filmi ja formaatin visuaalisuus	81
4.2.2 Läpinäkyvyyden näkyvyys	85
4.2.3 Tunteet paljastava lähikuva	88
4.2.4 Diegeettinen illuusio ja samastumisen tila	91

4.3 Ääni	92
4.3.1 Ambianssi illuusion täydentäjänä	93
4.3.2 Musiikin jatkuvuus ja tulkinta	95
4.3.3 Toteava kertoja	100
4.4 Todellista elokuvaa	101
5. LOPUKSI	105
LÄHTEET	110

1. JOHDANTO

Lokakuussa 2004 ensi-iltansa saanut Pirjo Honkasalon *Melancholian 3 huonetta* on kaikkien aikojen kansainvälisesti menestynein suomalainen dokumenttielokuva.¹ Se aloitti festivaalivoitokulkunsa Venetsian biennaalin ihmisoikeuspalkinnosta ja on sen jälkeen niittänyt menestystä lähes jokaisilla merkittävillä elokuvafestivaaleilla ympäri maailman. Suomessakin elokuvaa on luonnollisesti juhlittu festivaalien ja kriitikoiden voimin. Maamme kaksi merkittävää elokuvafestivaalia, Helsingin dokumenttielokuva-festivaali DocPoint ja Tampereen lyhytelokuvajuhlat palkitsivat molemmat elokuvan, ja sitä levitti Suomen suurin elokuvateatteriketju Finnkino.

Honkasalon elokuvan saama huomio on vain yksi esimerkki dokumenttielokuvan kentässä parhaillaan tapahtuvasta liikehdinnästä. Paitsi että laji on viime vuosina saanut osakseen huimasti medianäkyvyyttä, se on yhä useammin alettu noteerata erityisesti elokuvataiteen kentällä. *Melancholian*² maailmavalloituksen jälkeen suomalaista dokumenttielokuvaa on juhlittu kyseisellä areenalla viimeksi keväällä 2006: Tampereen lyhytelokuvajuhlilla maaliskuussa lähes jokaisen kilpailusarjan voittaja oli dokumentaarisen elokuvalajin edustaja.³ Samassa kuussa teatteriensi-iltansa saanut Jouko Aaltosen dokumenttielokuva *Kenen joukoissa seisot* taas keräsi ensimmäisenä teatteriviikonloppunaan enemmän katsojia kuin yksikään kotimainen dokumenttielokuva aiemmin ja oli jopa Helsingin Kinopalatsissa tuon viikonloppun katsotuin elokuva.⁴ Myös tutkimuksen kentässä tapahtuu: Suomen ensimmäinen dokumentaarista elokuvaa käsittelevä väitöskirja tarkastettiin huhtikuussa Taideteollisessa korkeakoulussa.⁵

Elokuvakentän valloitus on dokumenttielokuvan lähihistoriassa käännteentekevä tapaus. Laji marssi esiin vastaavalla intensiteetillä viimeksi 1960-luvulla, mutta vakiinnutti tuolloin paikkansa lähelle journalismin määrittämää aluetta. Kohtalokasta jälkeä dokumenttielokuvan tulevan kehityksen kannalta teki amerikkalainen *direct cinema* -liike, joka julisti lanseeraamansa havainnoivalla metodilla toteutetun dokumenttielokuvan ensisijaiseksi tehtäväksi esittää todellisia tapahtumia objektiivisesti.⁶ Havainnoivien

¹ Elokuvatuotantoyhtiö Millennium film, <http://www.ses.fi/dokumentit/SESinfo%202-05.pdf>

² Käytän elokuvasta tässä tutkielmassa koko nimen rinnalla myös lyhennettyä nimeä *Melancholia*.

³ HS 2006, 12.3.

⁴ HS 2006, 21.3.

⁵ Helke, Susanna 2006: *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan rajalla*.

⁶ Nichols 2001, 107. Havainnoiva dokumenttielokuva on yksi Bill Nicholsin määrittelemistä dokumenttielokuvamoodeista. Moodin pioneeri on *direct cinema* -liike.

dokumenttielokuvien manipuloimaton luonne oli näkyvä kuvaustilanteen spontaaniutta todistavassa, tapahtumien armoilla heiluvassa kuvaestetiikassa. Direct cineman vaikutuksesta todellisuuden autenttisen ja objektiivisen esittämisen ihanne on varjostanut lajia viime vuosikymmeniin saakka sekä teoriassa että käytännössä: 1980–90 -luvulla aloitettu lajiin kohdistuva teoreettinen tutkimus on keskittynyt lähinnä dokumenttielokuvan totuudellisuuteen liittyvään problematiikkaan. Journalistisiksi miellettyjen päämäärien ja esitystapojen luotsaamana dokumenttielokuvan esityspaikaksi vakiintui vuosiksi eteenpäin televisio.

Kuten *Melancholian 3 huonetta* sekä muut mainitsemani esimerkit lähimenneisyydestä osoittavat, tuo neljäkymmentä vuotta sitten viritetty asetelma natisee parhaillaan liitoksistaan. Dokumenttielokuva kurottaa nyt elokuvayleisön tietoisuuteen. Festivaalien valokeilassa kylpeville esityksille on alettu raivata tilaa fiktioelokuvan perinteisesti hallitsemien elokuvateatteriketjujen vakio-ohjelmistosta. Levityskulttuurin muutosten alta paljastuu esityskonventioiden murros: Siinä missä dokumenttaarisesti heiluva kamera on jo kauan sitten astunut yli esityskonventionaalisen lajirajan suuren budjetin fiktioelokuvien ja televisiodraaman revierille, *Melancholian* kaltaisten dokumenttielokuvien salaisuus ei piile enää autenttisuuden todistelussa. Päinvastoin, tämä elokuva erottuu lajiperinteensä valtavirrasta ylittämällä rajaa toiseen suuntaan. Se on elokuvallisen luonteensa tiedostava teos, jossa kamera ei heilu tilanteen armoilla vaan rakentaa tietoisesti todellisuudesta elokuvan maailmaa. Tiedonvälityksellisten päämäärien sijaan se lähestyy lisäksi maailman poliittista aihettaan (Tshetshenian sota) tunneperäisestä näkökulmasta.

Jos ”dokkariestetiikasta” on siis tullut fiktiivisten esitysten puolella trendi, dokumenttielokuva määritellään yhä useammin suhteessa luovuuteen ja elokuvallisuuteen. Kyseisistä adjektiiveista on jopa tullut tekijöiden ja tuotannon keskuudessa eräänlaisia imperatiiveja. EU:n mediaohjelma määrittelee luovan dokumenttielokuvan [*creative documentary*] omaksi kategoriakseen ja ilmoittaa jakavansa tukea vain tämän kategorian edustajille.⁷ Helsingin DocPoint-festivaalin uusien kotimaisten dokumenttielokuvien esityssarjan valintaraati taas kertoo painottavansa valinnoissaan luovaa ja elokuvallista toteutusta.⁸ Luovuus ja elokuvallisuus esiintyvät tässä erityisesti tekijöiden käymässä keskustelussa osittain synonyymisesti. Toisinaan luovuus kuitenkin

⁷ EU:n media-ohjelma, http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/direct_en.pdf.

⁸ DocPoint, <http://www.docpoint.info/>.

määritellään edelleen juuri dokumenttielokuvan elokuvallisiksi ominaisuuksiksi.⁹ Jos elokuvallisuus dokumenttielokuvassa saakin tekijöiden keskuudessa tietyn, vaikka osin ehkä intuitiivisen merkityksen, tuo ominaisuus on dokumenttielokuvaan kohdistuvassa teoreettisessa tutkimuksessa vielä melko hahmottoman käsitteen tasolla.

Lähtökohtanani onkin tässä tutkielmassani piirtää ääriviivoja dokumenttielokuvan tuotanto- ja tekijäkentässä taajaan esiintyvälle elokuvallisuuden käsitteelle. Tartun sen avulla dokumenttielokuvan kentällä parhaillaan tapahtuvaan esityskonventionaaliseen murrokseen. Esimerkkinä käsitteen piiriin sijoittuvasta teoksesta tutkielmassani toimii juuri elokuvallisten ominaisuuksiensa ansiosta huomiota saanut *Melancholian 3 huonetta*.

1.1 Tutkimusongelma ja teoreettiset lähtökohdat

Dokumenttielokuva nousi teoreettisen mielenkiinnon kohteeksi ensimmäistä kertaa 1980-luvulla.¹⁰ Kiinnostuksen taustalla oli tuolloin yhtäältä kulttuurinen, tietoteoreettinen murros – ajan yleinen ”postmoderni skeptisyys”¹¹ – joka kohdistui toden ja todellisuuden esittämisen problematiikkaan. Jane Roscoe ja Craig Hight kirjoittavat, että kyseisen problematiikan noustessa pinnalle erityisesti dokumenttielokuvalla oli hävittävää.¹² Noël Carroll taas kuvailee dokumenttielokuvaa postmodernin elokuvateorian ongelmavyyhdeksi. Käytännössä tutkimuksen valokeilaan joutui direct cineman ja havainnoivan dokumenttielokuvan jättämä perintö.¹³ Sen jäljissä lajin teoriaa on hallinnut pohdinta objektiivisen esittämisen teoreettisesta mahdottomuudesta sekä dokumenttielokuvan problemaattisesta suhteesta fiktiivisyyteen ja fiktiivisen elokuvan esityskonventioihin. Postmodernistisen tutkimustradition takaa paljastuu tietoteoreettinen yritys hahmottaa dokumenttielokuva lajina yhdeksi entiteetiksi. Dokumenttielokuvan ilmaisuestetiikkaan ja muotoon liittyviä kysymyksiä taas on tarkasteltu ensisijaisesti suhteessa esitettyyn todellisuuteen, ja täten laji on sijoitettu realistisen teoriaperinteen jatkumolle.

⁹ Kohtamäki 2001, 5.

¹⁰ Carroll 1996, 224.

¹¹ Carroll 2003 (165) käyttää termiä ”postmodernist sceptism”.

¹² Roscoe&Hight 2001, 29: ”...[I]t would seem that documentary has the most to loose by the collapse of the real in postmodernist discourse.”

¹³ Carroll 1996, 224.

”Dokumenttielokuva on taiteeksi tulemisen historiaa”, lausui dokumentaristi ja tutkija Jouko Aaltonen viime vuonna 2005.¹⁴ Aaltosen puheenvuoro sijoittuu tyypilliseksi osaksi dokumenttielokuvasta parhaillaan käytävää keskustelua. *Melancholian* kaltaisten, ilmaisultaan elokuvallisten teosten luotsaamana dokumenttielokuva on vapautumassa journalistisista kahleistaan ja siirtymässä elokuvataiteen kenttään. Myös tutkimuksen kentällä järjestäydytään uusiin asemiin. Kun fiktio- ja dokumenttielokuvan teoreettisesti pystytetty raja-aita hämärtyy entisestään, tutkimuksellinen huomiopiste on alkanut siirtyä totuudellisuuden ja realismin problematiikasta suosiolla toisaalle: dokumenttielokuvaa on alettu pohtia jo lähtökohtaisesti taiteellisena ilmaisumuotona eikä enää alisteisessa suhteessa todellisuuteen tai muiden lajityyppien esittämisen tapoihin.

Uuden, elokuvataiteen lähtökohdista ponnistavan tutkimustradition tienraivaajina toimivat parhaillaan erityisesti tekijä-teoreetikot. Juuri väitöskirjansa Taideteollisessa korkeakoulussa julkaissut tutkija ja dokumentaristi Jouko Aaltonen sijoittaa lajin taiteen alueelle tekijöiden intentioista käsin.¹⁵ Elokuvataiteen kontekstissa sijaitsee niin ikään dokumentaristi Susanna Helken väitös, joka siirtää dokumenttielokuvan tutkimusta formalistiselle, taiteenteoreettiselle alueelle. Dokumenttielokuvan tutkiminen muodon ja ilmaisuestetiikan näkökulmasta loistaa Helken väitöstä lukuun ottamatta vielä lähes poissaolollaan. Toisaalta dokumenttielokuvan esteettisnäkökulmainen keskustelu on toistaiseksi kääntynyt luontevimmin lähinnä kokeelliseen (Helke ja ”rajan” elokuva) tai subjektiivisia aiheita käsittelevään dokumenttielokuvaan. Toivonkin tämän tutkielmani avulla tuovani tähän tutkimukselliseen aukkoon täytettä.

Lähestyn dokumenttielokuvan ilmaisuesteettistä murrosta elokuvallisuus-käsitteen avulla. Olen poiminut käsitteen edellä kuvailemastani lähinnä tekijöiden käymästä dokumenttielokuvaa koskevasta keskustelusta. Toisaalta kyseinen käsite on erityisesti formalistiseen teoriaperinteeseen yhdistyvä määre. Tässä tutkielmassa elokuvallisuus on yhtä kaikki keskeinen analyttinen nimitys kuvailemalleni dokumenttielokuvan kentässä tapahtuvalle muutokselle.

Melancholian 3 huonetta on dokumenttielokuva, jossa ilmaisuestetiikan elokuvallisuus tulee näkyväksi ainakin kahdella tasolla. Yhtäältä *Melancholia* näyttää poikkeukselli-

¹⁴ Aaltonen 2005, 28.

¹⁵ Aaltonen, Jouko 2006: *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Aaltosen väitöskirjan ja tämän tutkielman sama kansikuva on sattumaa.

selta elokuvalta aiheeseensa ja metodiinsa liittyviä ennakko-oletuksia vasten: Yhteiskunnalliseen problematiikkaan kantaa ottavana elokuvana sen yllä leijuu oletus argumentointitapojen journalistisuudesta. Metodiltaan *Melancholia* taas sijoittuu havainnoivan dokumenttielokuvan jatkumolle ja kantaa täten harteillaan direct cineman jälkeensä jättämää autenttisen ilmaisuestetiikan perintöä. Kolmantena oletuksena voi nähdä ajatuksen dokumenttielokuvan pyrkimyksestä todellisuuden objektiiviseen esittämiseen metodiin ja aiheeseen katsomatta jo lajina. 1960-lukulainen, ennen kaikkea direct cineman manifestoima käsitys dokumenttielokuvasta on valettu sekä yleisön että teorian kivijalkaan niin tiukasti, että sen voi jopa mieltää dokumenttielokuvan klassiseksi traditioksi.

Toisella tasolla elokuvallisuus näkyy itse tekstissä esteettisinä valintoina. Elokuvallisuus on terminä alun perin lähtöisin formalistisesta teoriaperinteestä, jossa se on määritelty muotoon liittyvien kysymysten kautta. Termillä on viitattu elokuvan erityisominaisuuksiin mediana, mutta se on kadonnut fiktioelokuvan teoretisoinnista lähes kokonaan. Dokumenttielokuvan yhteydessä käsite on sen sijaan ahkerassa käytössä paitsi tekijöiden myös tutkijoiden keskuudessa; lajia koskevaan tutkimuskieleen elokuvallisuus on rantautunut muun muassa Toni De Bromheadin aloitteesta. Pohdin, mitä elokuvallisuudella dokumenttielokuvan yhteydessä tarkoitetaan ja mihin sen katsotaan viittaavan. Hahmotan elokuvallisen ilmaisutyylin rakentumista uusformalistisen teoriaperinteen tarjoamin elokuva-analyttisin keinoin. Formalistinen analyysi keskittyy elokuvan muodon eli audiovisuaalisen tasoon. Käytän kyseisestä tasosta tutkielmassani nimityksiä estetiikka, audiovisuaalinen estetiikka sekä ilmaisutyyli.

Teen lyhyen katsauksen dokumenttielokuvan historiaan ja vertaan 1960-luvun käännettä tämän hetken murrokseen. Vertauksen alta paljastuvat dokumenttielokuvan historian aikaisemmatkin murroskaudet, joista kunkin taustalla vaikuttavat sekä poliittiset että teknologiset murrokset. Elokuvallisuus ei ole lajin historiassa ennenkuulumaton ilmiö, vaan jo varhaishistoriassaan dokumenttielokuva on saanut elokuvallisia muotoja niin suhteessa kokeelliseen elokuvaan kuin poliittiseen propagandaakin. Vasta 1960-luvulla, sotien jälkeisessä ilmapiirissä ja kevyiden kameroiden tullessa markkinoille alettiin dokumenttielokuvaa tehdä journalistisista lähtökohdista. Tuolloin syntynyt direct cinema on vaikuttanut merkittävästi siihen, mistä näkökulmasta dokumenttielokuvaa on

myöhemmin yleisön keskuudessa ja teoreettisessa keskustelussa lähestytty. Pysin osoittamaan, kuinka dokumenttielokuvan teoriaa on rakennettu pitkälti yhden historiallisen ajan jakson ja jopa yhden liikkeen piirissä syntyneiden elokuvien varaan. Lajin institutionaaliset, tuotantokontekstuaaliset suhteet on myös ohitettu usein kokonaan.

Puran dokumenttielokuvan 1980–90 luvun teoriaperinnettä ensinnäkin suhteessa havainnoivaan dokumenttielokuvaan ja lajin varhaishistoriaan. Käyn keskustelua erityisesti dokumenttielokuvan teoriaa keskeisesti luoneiden, tietoteoreettisesti motivoituneiden tutkijoiden Noël Carrollin, Brian Winstonin ja Carl Plantingan sekä Michael Renovin ja Bill Nicholisin kanssa. Historiallisen näkökulmani takaa löytyvät erityisesti Richard Barsam ja Eric Barnouw. Avaan teoriaa myös dokumenttielokuvan teon käytännön mekanismeille muutamien tuotannollisesta näkökulmasta pohtineiden, käytännön tekijöiden piiristä löytyvien kirjoittajien avulla. Lopuksi lähiluen dokumenttielokuvaa uusformalistisen teoriaperinteen ja erityisesti David Bordwellin ja Kirstin Thompsonin lanseeraamin työkaluin.

Tutkimusnäkökulmani innoittajina ovat toimineet erityisesti dokumenttielokuvaa taiteen ja elokuvan tutkimuksen piiriin siirtäneiden tekijöiden kirjoittama teoria. Susanna Helken, Kimmo Kohtamäen, Jouko Aaltosen ja Toni De Bromheadin jalanjäljissä pyrin syventämään dokumenttielokuvan tutkimuksellista sijaintia elokuvan ja taiteen kentässä. On kuitenkin muistettava, että dokumenttielokuva ei edelleenkään ole ”monoliitti”.¹⁶ Vaikka teoreettinen valtavirta ottaa uutta luovien teosten vanavedessä askeleita elokuvatutkimuksen ja taiteenteorian suuntaan, lajin monimuotoisuutta ei sovi unohtaa. Aivan kuten 1980-lukulainen tietoteoreettinen suuntaus on verrannut dokumenttielokuvaa lähestulkoon ainoastaan realistisiin esitystapoihin, voi uusi, tutkimuksen taiteellinen painotus olla vaarassa ajautua samankaltaiseen fatalistiseen asetelmaan. Siksi on huomattava, että elokuvallisuus dokumenttielokuvalla vain yksi, mutta juuri nyt erityisen huomionarvoinen tapa olla. Lajin valtavirran marginaalissa kulloinkin kulkevien teosten uhanalaisuuden tulisikin lakata. Vaikkapa epäesteettisyys ei voi olla riittävä kriteeri tiputtaa pois lajin piiristä; rajaa myös reportaasin ja tv-tuotantoisen dokumenttielokuvan väliin tulee voida hahmotella. Pohdinkin omassa tutkielmassani lajin mahdollisuutta määrittyä genren sijaan genreiksi.

¹⁶ Cederström 2003, 97.

Historiallisen, teoreettisen, tekstianalyttisen ja tuotannollis-käytännöllisen näkökulman kautta piirrän kehityksen 2000-luvun esityskonventioiden murrokselle. Kustakin kulmasta lähestyn tutkimuskysymystäni: mitä elokuvallisuudella voidaan dokumenttielokuvassa *Melancholian 3 huonetta* tarkoittaa?

1.2 Dokumentti ja elokuva

”Dokumenttielokuvan tutkiminen pitää opetella,” lausui Jouko Aaltonen väitöstilaisuudessaan hiljattain. Koska tutkimusala ottaa Suomessa ensiaskeleitaan, alan termistö on vasta muotoutumassa tutkimuskieleen. Yleisin dokumentaarista esitystä tarkoittava termi lienee edelleen dokumentti, joka pitää erityisesti yleisön keskuudessa paikkaansa. Sana juontaa juurensa aiemmin yksiselitteisempään oletukseen dokumentaaristen esitysten kuulumisesta elokuvateatterin sijaan televisioon. Dokumenttien tulo elokuvateatteriin on lanseerannut rinnalle puheen dokumenttielokuvista.

Jos nuo kaksi termiä esiintyvätkin yleisön puheessa usein joko määrittelemättöminä tai samaa tarkoittavina, tehdään tekijöiden keskuudessa tavallisesti jako dokumenttielokuviin ja tv-dokumentteihin. Dokumenttielokuvat tarkoittavat elokuvan kontekstissa syntyneitä teoksia; tv-dokumentit taas ovat oma, informatiivisemmat ja journalistisemmat lähtökohdat omaava, usein melko epämääräinen kaatoluokkaansa. Esimerkiksi Jouko Aaltonen käyttää termiä dokumenttielokuva väitöskirjassaan juuri näin. Hän viittaa elokuva-sanalla itsestään selvästi taiteellislähtökohtaisten esitysten joukkoon lajin toisen ääripään jäädessä lähes kokonaan määrittelemättä.¹⁷

”Dokumentti” on sanana sinänsä ongelmallinen jo siksi, että se johtaa etymologisesti harhaan: ei edes tv:tä varten tehtyjen journalistislähtökohtaisten dokumentaaristen esityksien voi katsoa viittaavan mihinkään asiakirjamaiseen, tallentavaan faktuaalisuuteen. Termistön saneeraus onkin tutkimuksen piirissä aloitettu. Susanna Helke lanseeraa tuoreessa väitöskirjassaan dokumentin tilalle yläkäsitteen dokumentaari, joka jakautuu toisaalta dokumentaariseen elokuvaan ja toisaalta dokumentaariseen (usein tv-tuotantoinen) ohjelmaan. Dokumentaarinen sopii Helken mukaan adjektiivina määrittelemään esitysten luonnetta paremmin, kuin yksiselitteisempi dokumentti-

¹⁷ Aaltonen 2006.

substantiivi.¹⁸ Käsitejako lähenee englannin kielestä tuttua logiikkaa: *documentary* on yläkäsite, jonka perään voidaan elokuvan tapauksessa liittää *film*. Vastaavalla tavalla toimii ranskan *film documentaire*.

Helken lanseeraama termistö kuitenkin jää lähinnä Helken väitöskirjan tämän tutkielman kannalta myöhäisestä ilmestymisestä johtuen käyttämättä. Aaltosen piirtämä, melko itsestään selvä raja tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan välillä on sen sijaan tutkimuskäytössä ongelmallinen. Esimerkiksi 1960-luvulla syntynyt havainnoiva dokumenttielokuva oli aikansa tv-dokumenttia, tietoisien journalistisista lähtökohdista syntynyt liike, mutta Aaltonen kirjoittaa sen nimenomaan dokumenttielokuvakertomuksen jatkumolle. Rajoja olisikin hyvä hahmotella joka suunnasta, jotta kenttä hahmottuisi muillekin kuin dokumentaristeille itselleen.

Yhtä oikeaa nimeämisen tapaa tuskin on olemassa; termien ympärillä levittäytyvä käsitearsenaali rakentanee kaikissa tapauksissa lopullisen ymmärrettävyyden. Oma valintani kattotermiksi on kaikesta (vanhanaikaisuudestaan) huolimatta dokumenttielokuva, jolla tarkoitan kaikkia esittelemiäni audiovisuaalisia dokumentaarisia esityksiä. Syy käsitevalintaan löytyy valitsemastani näkökulmasta, jonka ytimessä on halu nähdä tietynlaiset dokumentaariset esitykset nimenomaan elokuvina. Toisaalta pyrin välttämään pelkkää dokumentti-sanaa (tässä kuitenkin aivan sataprosenttisesti onnistumatta). Tarkoitukseni on täten piirtää myös usein huomiotta jäävää rajaa varsinaisen tv-journalismin ja tv-tuotantoisten dokumenttielokuvien väliin. Jaan dokumenttielokuvakentän luvussa kaksi informatiivisiin dokumenttielokuvaan – jotka lähenevät tv-dokumenttia tai dokumentaarista ohjelmaa – ja elokuvallisiin dokumenttielokuvaan.

¹⁸ Helke 2006, 18; myös Ilona Hongisto (2005) käyttää termiä dokumentaari.

1.3 Tutkielman eteneminen

Tutkielmani etenee seuraavasti: Ensimmäisessä pääluvussa, luvussa kaksi pohdin kriittisesti dokumenttielokuvan realistista teoriaperinnettä. Tarkastelen 1960-luvulla syntyneen direct cineman ja havainnoivan dokumenttielokuvan jättämää jälkeä suhteessa dokumenttielokuvan varhais historiaan ja pohdin, kuinka dokumenttielokuva määrittyy esityskonventioiden murroksen keskellä lähinnä yleisön ja katsomistottumusten näkökulmasta käsin. Perustelen, miksi dokumenttielokuva ei itsessään ole genre, vaan sisältää esimerkiksi tuotantokulttuurin määrittämiä sellaisia. Määrittelen elokuvallisen dokumenttielokuvan yhdeksi tällaiseksi genreksi.

Toisessa pääluvussa, luvussa kaksi pohdin elokuvallisuutta käsitteenä formalistisen teoriaperinteen valossa. Tarkastelen käsitteen eri ulottuvuuksia ensinnäkin fiktioelokuvan ja klassisen ilmaisutyylin näkökulmasta. Toiseksi pohdin käsitteen saamia merkityksiä ja käyttötapoja dokumenttielokuvan yhteydessä. Määrittelen analyysini näkökulmaksi elokuvan audiovisuaalisen, estetiikan tason, sekä teoksen metodisen sijoittumisen havainnoivan dokumenttielokuvan perinteen jatkumolle. Kolmannessa pääluvussa, luvussa neljä analysoin dokumenttielokuvaa *Melancholian 3 huonetta* formalistisen elokuva-analyysin työkaluin ja pyrin vastaamaan kysymykseen, mitä elokuvallisuus tämän elokuvan kohdalla voi tarkoittaa.

2. AUTENTTISUUDESTA ELOKUVALLISUUTEEN

Tässä luvussa esittelen 1960-luvulla syntyneen havainnoivan dokumenttielokuvan perinnön. Tarkastelen tuota perintöä sekä suhteessa ajan yhteiskunnalliseen ja teknologiseen murrokseen että pyrin näkemään, kuinka 1960-luvun murros sijoittuu lajin varhaisempaan historiaan nähden. Kartoitan dokumenttielokuvakeskustelua 1980-luvun tietoteoreettisesta skeptisismistä käytännöllisempiin, erilaisista tuotantokontesteista nouseviin kysymyksiin. Pyrin vastaamaan seuraaviin kysymyksiin: Millainen on dokumenttielokuvan havainnoiva, klassiseksi muodostunut perinne? Miksi *Melancholian* elokuvallisuus tulee näkyväksi juuri sitä vasten? Entä miten dokumenttielokuvaa on pyritty teoreettisesti määrittelemään? Mistä näkökulmasta se olisi tarkoituksenmukaista määritellä nykykontekstissaan?

2.1 Havainnoivan dokumenttielokuvan jäljissä

Havainnoiva dokumenttielokuva on terminä peräisin Bill Nicholisin dokumenttielokuvan historiaa jäsentävästä moodistosta.¹⁹ Havainnoivan moodin [*observational mode*] pioneerina Nichols pitää Yhdysvalloissa 1960-luvulla syntynyttä direct cinema -liikettä, joka julisti dokumenttielokuviinsa seuraavansa tapahtumia havainnoiden sivusta, puuttumatta niihin mitenkään.²⁰ Metodien taustalla vaikutti liikkeen julistama ideologinen päämäärä kuvata todellisuutta mahdollisimman objektiivisesti. Päämäärä näkyi dokumenttielokuviissa ilmaisuestetiikkana, jonka leimallisimpia piirteitä ovat spontaanisti heilahteleva kuva, pitkät otot, neutraali silmän tason kuvakulma (keinotekoisien ala- ja yläkuvakulmien sijaan) ja synkroninen, tilan akustisten olosuhteiden mukaan elävä äänijälki.²¹ Kameratekniikan mahdollisuudet pelkistettiin ajatukseen tallennusvälineestä ja tyyliin liittyvät valinnat näyttäytyivät liikkeen näkökulmasta dokumenttielokuviassa yhdentekeväksi tasoksi. Minkäänlaiset luovat, tietoisesti ilmaisulliset kuvaratkaisut eivät tulleet kyseeseen, eikä tapahtumia saanut tarkoituksella muokata tarinamuotoon.

¹⁹ Nichols 2001, 107. Havainnoivalla metodilla tehtyjä elokuvia kuuluu usein suomen kielessä kutsuttavan seurantadokumentiksi tai ”suoraksi elokuvaksi”.

²⁰ Mt., 107. Muut Nicholisin moodit ovat poeettinen, ekspositioorinen, interaktiivinen, refleksiivinen ja performatiivinen (2001, 92–130).

²¹ Esim. Warren 1996, 14.

Direct cinema on dokumenttielokuvan historiassa keskeinen rajapyykki. Susanna Helken sanoin se on jäänyt merkittäväällä tavalla vaikuttamaan siihen, miten dokumenttaarisuus nykyäänkin ymmärretään ja määritellään.²² Trinh T. Minh-ha taas huomauttaa, että havainnoivan kuvausmetodin synnyttämä, autenttisuutta viestivä visuaalinen yleisilme tarkoittaa suurelle osalle yleisöstä sitä kaikkein perinteisintä dokumenttielokuvaestetiikkaa.²³ Direct cinema -dokumentaristeja onkin vielä tänä vuonna 2006 kutsuttu ”dokumenttielokuvan perustyylin” luojiksi esimerkiksi Helsingin Sanomissa.²⁴ Niin ikään käsitys dokumenttielokuvan sisäsyntyisestä pyrkimyksestä objektiivisuuteen on ulottunut koskemaan koko lajia. Voisi jopa kärjistäen sanoa, että alun perin direct cineman piirissä syntyneiden ihanteiden ja dokumenttielokuvan välille on yleisön keskuudessa muodostunut osittaiset yhtäläisyysmerkit. Tällainen kärjistyminen on nähtävissä myös lajista 1980-luvulta alkaen käydyssä teoreettisessa keskustelussa, jossa metodinen objektiivisuuteen pyrkiminen on nähty koko lajia koskettavaksi paradoksiksi.

Tässä tutkielmassa havainnoiva dokumenttielokuva merkityksellistyy paitsi yleislajityypillisestä myös konkreettisemmasta näkökulmasta. Toni De Bromheadin mukaan Nicholsin moodit, erityisesti juuri havainnoiva moodi, ovat ennen kaikkea ohjaustyynejä. Käsitän Nicholsin havainnoivan moodin De Bromhedian mukailleen metodisena ulottuvuutena.²⁵ Elokuvasa *Melancholian 3 huonetta* seurataan henkilöitä ja tilanteita sivusta, eikä se sisällä esimerkiksi haastatteluja tai graafista selittävää materiaalia. Elokuvaa voi siis toisin sanoen kutsua havainnoivaksi dokumenttielokuvaksi.²⁶ Kun *Melancholian* kuvakieli ei alistu pelkän tallennusvälineen funktioon, eivätkä sen metodiset päämäärät liity objektiivisuuden tavoitteluun, se näyttää ”Amerikan serkkunsa” seurassa elokuvalliselta ja luovalta.

Toisaalta taas juuri havainnoiva metodi vaikuttaa merkittävästi elokuvallisuuden kannalta olennaisen, elokuvan omaehtoisen maailman rakentumiseen. Kun tapahtumiin ei puututa, syntyy diegeettinen illuusio, joka on myös klassisen fiktioelokuvan tunnusomainen piirre. Siinä missä direct cineman neutraali tarkkailijapositioni kuitenkin rakentaa autenttisuuden ja dokumenttaarisuuden illuusiota, klassinen fiktioelokuva pyrkii illuusiollaan häivyttämään tekniikan ja tekijän katsojan ja elokuvan maailman

²² Helke 2006, 20.

²³ Trinh 1993, 95.

²⁴ HS 2006, 12.3.

²⁵ De Bromhead 1996, 7; 122.

²⁶ Esimerkiksi Aaltonen (2006, 82) luokittelee *Melancholian* havainnoivaksi dokumenttielokuvaksi.

välistä. *Melancholia* asettuu metodiselta ulottuvuudeltaan mielenkiintoisesti näiden kahden illuusion väliin.

Elokuvallisuus ja luovuus eivät ole dokumenttielokuvan historiassa harvinaisia adjektiiveja. Ensimmäiset dokumenttielokuviiksi luokitellut teokset näkivät päivänvalonsa 1920-luvulla elokuvataiteen välittömässä vaikutuspiirissä ja lähentyivät olemukseltaan kokeellista elokuvaa. Kun laji 1930-luvulla legitimoitiin ja se sai ensimmäisen virallisen määritelmänsä, tuohon määritelmään liittyi jo suorasanaistikin käsitys luovuudesta (vaikka tosin eri merkityksessä kuin nykypäivänä; palaan tähän tuonnempana). Dokumenttielokuvan esityskonventioiden murroksen hajottaessa parhailtaan direct cineman dokumenttielokuvaan istuttamia käsityksiä ja kärjistyksiä, lajin varhaishistoria on noussut tutkimuksen valokeilaan uudella tavalla.²⁷ 1960-luvun uudistukset näyttäytyvätkin nykyhetken murrokseen vertautuvana käännekohtana. Direct cineman autenttinen kuvakieli ja objektiivisuuden vaatimukset olivat aikansa avantgardea, aivan kuten *Melancholian* kaltaiset esitykset näyttäytyvät tämän päivän vastaelokuvana.

Seuraavaksi syvennyn tarkastelemaan direct cineman ja havainnoivan metodin luomaa esteettistä ja ideologista perintöä tarkemmin. Kurkistan myös dokumenttielokuvan varhaisempaan historiaan osoittaakseni liikkeen käännteentekevyyteen koko mittakaavassaan. Sitten siirryn purkamaan liikkeen aiheuttamaa teoreettista hämmennystä. Päädyn pohtimaan dokumenttielokuvan mahdollisuuksia määrittyä vastaanottoon liittyvien ennakko-oletusten ja genren käsitteen kautta.

2.1.1 Vastaelokuvaa, valtaelokuvaa

Direct cinema syntyi kiinteässä yhteydessä 1960-luvun yhteiskunnallis-teknologiseen kehitykseen. Robert Allenin ja Douglas Gomeryn mukaan toinen maailmansota muodostaa tärkeän merkkipaalun elokuvahistoriassa. Sotien jälkeen niin klassista fiktiokuvaan aiempaa dokumenttielokuvaperinnettäkin käännyttiin tarkastelemaan kriittisesti. Kriitikki kohdistui sekä sisältöön että tuotantotapoihin. Elokuvan kentälle alettiin perätä uusia realistisempia, ihmisten jokapäiväistä elämää ja ongelmia käsitteleviä aiheita,

²⁷ Jopa Nichols (2001, 92) lisäsi moodistoonsa tieteellisen yhteisön painostuksesta poeettisen moodin tarkoittamaan varhaista, taiteellista dokumenttielokuvan traditiota.

teknisen ulottuvuuden yksinkertaistamista ja elokuvan epäkaupallistumista.²⁸ Soraäänien kumpusivat maailman tilasta; sodanaikaiseen mediavälitteiseen propagandaan turtunut ihmiskunta vaati elokuvantekijät etujoukoissaan uutta, avoimempaa asennetta todellisuuden esittämiseen.

Uudenlaisen realismin teki mahdolliseksi 1950-luvulla sodan seurauksena markkinoille tullut elokuvatekniikka.²⁹ Sen avulla elokuvantekijät saattoivat hakeutua suurempaan kontaktiin tosielämän tapahtumien kanssa. 16mm filmikamerat olivat edeltäjiään 35mm kameroita huomattavasti kevyemmin liikuteltavia ja soveltuivat siksi käsivaralta kuvaamiseen. Niissä oli myös säädettävä zoomi, jonka ansiosta kuvakokojen vaihtaminen onnistui nopeammin ja helpommin. Myös filmilaatua kehitettiin herkemiksi; näin mahdollistui valotilanteeltaan entistä hämärämmät kuvausolosuhteet.³⁰ Äänitekniikan mullistavin uudistus oli kameroihin asennettu kvartsikide sekä irrallinen magneettinen tallennin, joiden ansiosta äänitys onnistui ensimmäistä kertaa elokuvahistoriassa kuvauspaikalla synkronisesti kannettavin, patterikäyttöisin nauhurein.³¹

Tekniikka tarjosi ennennäkemättömät mahdollisuudet erityisesti dokumenttielokuvan kehitykselle. Koska kuvauslaitteistoa operoimaan tarvittiin enää korkeintaan pari ihmistä, sukeltaminen suoraan tapahtumien keskelle ilman suurta tunkeilua onnistui.³² Brian Winstonin sanoin: ”Viimein oli mahdollista tarkkailla ilman mutkikasta ennakkosuunnittelua, ilman ohjausta ja valaisua.”³³ Louis Marcorelles summaa sotien jälkeisten dokumenttielokuva-aikeiden ainutlaatuisuuden piilevän siinä, että vasta niillä oli ensimmäistä kertaa todella mahdollisuus vapauttaa elokuva orjuudestaan toisaalta monimutkaiseen tekniikkaan ja toisaalta (osittain edellisen ansiosta) kalliiseen tuotantotapaan.³⁴ Barsam taas kiteyttää vallankumouksen olleen ennen kaikkea esteettinen: huomio kääntyi tuolloin ensimmäistä kertaa dokumenttielokuvan historiassa

²⁸ Allen & Gomery 1985, 218–9.

²⁹ Gomery 1991, 335. Sodan jälkeen laitevalmistajat alkoivat kehittää entistä parempia ja helppokäyttöisempiä kameroita sekä armeijan että aloittelevan televisioiteollisuuden tarpeisiin.

³⁰ Barnouw 1993, 235–6.

³¹ Mt., 235–6.

³² Winston 1988, 23.

³³ Mt., 23: “It was, at last, possible to observe without elaborate, previously agreed-upon arrangements, without directions, without lights.”

³⁴ Marcorelles 1970, 34–5.

tallentavaan laitteistoon ja sen mahdollisuuksiin. Liikkeet olivatkin Barsamin mukaan ensi sijassa elokuvallisesti, eivätkä niinkään poliittisesti radikaaleja.³⁵

Direct cinema ei ollut 1960-luvulla ainoa muutosta edustanut ilmiö dokumenttielokuvan piirissä. Tunnetuin amerikkalaisen ryhmittymän tavoin ilmaisua uudistanut liike on Ranskassa alkunsa saanut *cinéma vérité*.³⁶ Direct cinema ja tämän ranskalainen kollegio mielletään usein miten synonyymiksi paitsi päivälehtikirjoittelussa³⁷ myös teoreetikkojen puheessa. Esimerkiksi Noël Carroll puhuu 1960-luvun ”vérité”-liikkeistä” yleensä ja tulee näin niputtaneeksi direct cineman ja *cinéma vérité*n.³⁸ Liikkeitä toki yhdistääkin samankaltainen halu lähestyä todellisia tapahtumia entistä suuremmalla ja siten paljastavammalla tavalla. Uusi tekniikka myös tuotti liikkeiden elokuvaan osittain samantyylistä kuvaestetiikkaa. Douglas Gomeryn mukaan ne muodostivat yhdessä täysmittaisen esteettisen avantgarde-liikkeen.³⁹

Molempien liikkeiden niputtaminen vérité- tai totuuselokuva-nimikkeen alle johtaa kuitenkin pohjimmiltaan harhaan, sillä liikkeitä erottaa merkittävä metodologinen lähtökohta. Kun direct cinema pyrki tilanteiden sivustaseurannalla häivyttämään tekijän näkyvistä, *cinéma vérité*n ytimessä oli ohjaajan avoin osallistuminen tapahtumien kulkuun ja jopa niiden alulle paneminen. Vain direct cinema uskoi dokumenttielokuvan kykyyn esittää tositahtumia objektiivisesti. Cinema vérité taas pyrki kameran avulla avoimesti provosoimaan totuuden esiin; leimallinen elementti liikkeen elokuvissa on haastattelu. Cinema vérité -elokuvia Nichols kutsuu interaktiivisen moodin edustajiksi.⁴⁰

Cinéma vérité on direct cineman ohella dokumenttielokuvan kehityksen kannalta ilmiömäinen tapaus. Erityisesti haastattelun voi katsoa vakiintuneen dokumentaarisen

³⁵ Barsam 1992, 300.

³⁶ Kenties tunnetuin ja myös historian ensimmäinen *cinéma vérité* -elokuva on Jean Rouchin ja Edgar Morinin ohjaama *Ranskalainen päiväkirja* (*Chronique d'un été*, 1961) (Marcorelles 1970, 34–5).

³⁷ Esim. HS 2006 14.10. Harri Römpötti kirjoittaa Jouko Aaltosen väitöskirjaa koskevassa jutussa seuraavaa: ”Vuosikymmenien ajan *cinéma vérité* -koulukunta, eli totuuselokuva, tarjosi dokumenteille perusmallin, jonka ihanteena oli tallentaa todellisuutta ikään kuin sellaisenaan”, johon dokumenttielokuvatutkija Jouko Aaltonen kommentoi: ”Véritéssä tekijä pyrittiin häivyttämään näkyvistä.”

³⁸ Noël Carroll 1996, 224. Myös William Rothman puhuu esseessään *Eternal Verités* sekä Ranskan että Amerikan *cinéma vérité*stä (79). Myös Charles Warren kirjoittaa *cinéma vérité*n tarkoittavan molempia liikkeitä (13). Määritelmä ”verite-tyyli” toistuu Winstoninkin kirjoituksissa. Suomalaisessa tutkimuksessa liikkeet on toisinaan niputettu totuuselokuva-nimikkeen alle (esim. Bacon 2001, 37).

³⁹ Gomery 1991, 335.

⁴⁰ Nichols 2001, 107.

ilmaisun yhdeksi elementiksi liikkeen elokuvien aloitteesta. Richard Barsam kuitenkin väittää, ettei cinéma véritén merkitys lopulta olisi lajin kannalta ollut niin mullistava kuin direct cineman. Hän näkee cinéma véritén yhdistelleen eräitä jo keksittyjä tekniikoita, kun taas direct cinema oli hänen mukaansa aikanaan ennenkuulumaton, suorastaan radikaali ilmiö elokuvan historiassa.⁴¹ Liike mullisti Barsamin silmissä koko dokumenttiestetikan käsitteen. Se lanseerasi täysin uuden tyylin, jonka ansioiksi Barsam laskee kontrolloimattoman kuvauksen tositilanteissa, ohjaamisen ja käsikirjoituksen kieltämisen, spontaanin paikan päällä olemisen tunteen luomisen, tarkkailun priorisoinnin kertomisen kustannuksella, uuden kuva- ja äänitekniikan käytön ja aiemman dokumenttielokuvaperinteen kieltämisen.⁴² Tässä tutkielmassa keskityn joka tapauksessa lähinnä havainnoivan moodin lanseeranneeseen direct cinemaan, aikaisemmin perustelemistani syistä. Mutta millaista perinnettä vastaan 1960-luvulla käännettiin; mitä taustaa vasten erityisesti direct cinema näytti radikaalilta?

Tiedettä, taidetta, propagandaa ja journalismia

Toisinaan dokumenttielokuvan historia lasketaan alkavaksi aina Lumièren veljeksistä saakka. Lumièren tosielämää tallentavat ”reportaasit” on nähty dokumentti-ilmaisun esisäiksi, kun taas Mélièsin trikkikokeiluineen on tulkittu siirtäneen elokuvan viittauskohteen muualle kuin todellisen maailman tapahtumiin ja luoneen pohjan fiktiivisen elokuvan perinteelle.⁴³ Kumpikaan elokuvan pioneereista ei kuitenkaan vielä sinällään edustanut mainittuja elokuvalajeja, vaan kyseessä oli lähinnä elokuvateknologian ensiesittäytyminen, joka Mélièsin tapauksessa otti attraktioelokuvan ja Lumièren tapauksessa jonkinlaisen ”tieteellisen dokumentaation” muodon.⁴⁴ Jälkimmäisen

⁴¹ Barsam 1992, 301–303. Cinéma véritén olennaiset elementit muodostivat haastattelu, biografinen lähestymistapa, kaleidoskooppimainen kaupunkielämän esittäminen ja tavallisten ihmisten tavallisten toimien kuvaaminen. Barsamin mukaan haastattelua käytettiin ensimmäisen kerran englantilaisten Arthur Eltonin ja Edgar Ansteyn elokuvassa *Housing Problems* vuonna 1936, biografisen lähestymistavan esitteli Flahertyn *Nanook of the North*, kaleidoskooppisen kaupunkielämän kuvaajina tunnettuja ovat mm. Ruttman ja Vertov ja tavallisen arjen toimintojen esittely palautuu aina Lumièren veljeksiin saakka. Saman argumentin voisi tosin esittää mistä avantgardistisesta elokuvaaliikkeestä tahansa; jokaisen taustalta löytyy jo ainakin osittain aiemmin tehdyt tekniset ja ilmaisulliset keksinnöt, joita erilaisin tavoin yhdistelemällä on pyritty luomaan uutta.

⁴² Barsam 1992, 303.

⁴³ Esim. Gynn (1990, 27) kirjoittaa brittiläisen dokumenttielokuvaaliikkeen piirissä vaikuttaneen ajatuksen Lumière-perinteestä elokuvan luonnollisena, dokumentaarisena kielenä (dokumenttielokuvan juurena) ja Méliès-perinteestä taas tuon kielen viittauskohteen siirtämisestä sen alkuperäisestä kohteesta kirjallisuuden ja teatterin aloittamaan perinteeseen (fiktielokuvan alkuna).

⁴⁴ Nichols 1988, 82.

aloittamasta perinteestä käytetään yleisesti myös nimitystä aktualiteettielokuva.⁴⁵ Aktualiteettielokuvan fragmentaarista todellisten tapahtumien tallentamista ei kuitenkaan voi pitää dokumenttielokuvan ensisijaisena alkujuurena sen syvemmässä merkityksessä, kuin se muodostaa on koko elokuvateollisuuden lähtöruudun tekniikan esittelijänä ja elokuvayleisön luoja.⁴⁶

Kaikkien aikojen ensimmäiseksi dokumenttielokuvaksi on kanonisoitu Robert J. Flahertyn *Nanook – Pakkasenpoika (Nanook of the North)*, joka valmistui vuonna 1922. Tapahtuma ajoittuu lähelle klassisen fiktioelokuvan taloudellista ja kulttuurista vakiintumista Hollywoodissa.⁴⁷ Hollywoodissa syntyneen fiktioelokuvan tyyllisten ja kerronnallisten keinojen vakiinnuttua elokuvanteon yleiseksi (klassiseksi) normiksi, aktualiteettielokuvat alettiin nähdä epäkerronnallisuudessaan primitiiviseksi muodoksi.⁴⁸ Winston kirjoittaa, että yleisö kyllästyi nopeasti ”aamiaista syöviin vauvoihin, asemalle saapuviin juniin ja tehtaista poistuviin työläisiin” ja alkoi vaatia uudelta medialta samaa kuin vanhoiltakin: kertomuksia alkuineen, keskikohtineen ja loppuratkaisuineen. Klassinen fiktioelokuva vastasi tähän ikaikaiseen tarpeeseen.⁴⁹

David Bordwellin mukaan tuolloin syntyi käsite nimeltä elokuvallinen tyyli [*cinematic style*]: Aktualiteettielokuvien ajatus kamerasta tallentavana välineenä hylättiin ja kehitettiin tiettyjä metodeita, jotka tekivät elokuvasta ”vähemmän tallentavan ja enemmän luovan, taiteelliselle ilmaisulle perustuvan median.”⁵⁰ Näitä metodeita olivat paitsi kirjallisesta perinteestä tutun kertovan rakenteen valjastaminen elokuvan käyttöön, myös – ja erityisesti, kuten luvussa kolme tulee käymään ilmi – tiettyjen kuvakerronnallisten konventioiden synty.

Fiktioelokuvan vastasyntyneillä konventioilla – elokuvallisuudella – olikin välitön vaikutuksensa Flahertyn nimissä syntyneeseen uuteen dokumentaariseen elokuvalajiin. Vaikka Flaherty toisaalta lanseerasi Hollywoodin studiotuotannoille vastakkaisen tavan tehdä elokuvaa, hänen voi tulkita ottaneen jopa tietoisesti käyttönsä yleisön jo tuolloin

⁴⁵ Barsam 1992, 72.

⁴⁶ Warren 1996, 3: “The appetite for films of actuality lies at the origin of the making of film and film’s finding of a public.”

⁴⁷ Klassisesta fiktiosta tuli elokuvamarkkinoiden päätuote vuoteen 1920 mennessä. Rosen (1993, 72) ajoittaa tämän tapahtuman ajalle 1907–1917, Warren (1996, 3) ja Bordwell (1997, 13) taas vuosiin 1910–1920.

⁴⁸ Rosen 1993, 72.

⁴⁹ Winston 1988, 21.

⁵⁰ Bordwell 1997, 13.

”luonnolliseksi” mieltämän Hollywood-kerronnan perusteet.⁵¹ Aktualiteettiperinteestä tutun tapahtumisen fragmentaarisen esittämisen sijaan *Nanook* kertoo lähes klassista draaman kaarta etenevän tarinan käyttäen kameraa ”luovasti” (lähikuviin ja vaihteleviin kamerakulmiin).⁵² Philip Rosenin mukaan dokumenttielokuvan synnyn voikin nähdä paitsi vaihtoehtoiseksi reaktioksi kaupalliselle fiktioelokuvalle myös tarkastella fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvaalajin samankaltaisia tavoitteita esiklassisen (aktualiteetti)elokuvaan verrattuna. Hänen mukaansa varhaista dokumenttielokuvaa leimaa samankaltainen pyrkimys rakentaa merkityksiä kuin fiktiivisen elokuvan kertomusrakennetta.⁵³ Dokumenttielokuvan voi siis sanoa syntyneen vasta elokuvantekijän synnyttyä merkityksen tietoiseksi rakentajaksi ja kontrolloijaksi – elokuvan muotouduttua itsenäiseksi, omat konventionsa omaavaksi taiteenlajikseen. Nichols nimeääkin varhaisen dokumenttielokuvaperinteen kuuluvan poeettiseen moodiin.⁵⁴

Koska Flaherty seurasi elokuvassaan eskimo *Nanookin* ja tämän perheen elämää sivusta, *Nanook – Pakkasenpoikaa* voi Nicholsia mukaillen kutsua havainnoivaksi dokumenttielokuvaksi. Direct cineman kaltaisesta objektiivisuuden tavoittelusta ei havainnoinnissa kuitenkaan ollut kyse, vaan Flahertyn metodin oli toinen; hänen tiedetään aktiivisesti lavastaneen tapahtumia kameraa varten.⁵⁵ Jälkipolvet ovatkin moittineet Flahertyä dokumenttielokuvan hengen vastaisesta tilanteiden vääristelystä ja aiheensa epätotuudenmukaisesta romantisoinnista.⁵⁶ Flaherty oli kuitenkin maansa romanttisen ja illusionistisen elokuvaperinteen kasvatti ja pyrki siksi vaalimaan huoliteltua kuvanlaatua ja rakentamaan klassista dramaturgiaa. Yhtä lailla myös Länsi-Euroopassa dokumentaristit seurasivat maidensa fiktiivistä elokuvaperinnettä. Amerikkalaisesta yksilönäkökulmaisesta, romanttisesta ja kaupallisesta elokuvasta poiketen heräilevä eurooppalainen elokuvaperinne ammensi aikansa avantgardistisista

⁵¹ Barnouw 1993, 39.

⁵² Bacon 2001, 35.

⁵³ Rosen 1993, 73–5: “While the documentary tradition is not locked into highly conventionalized narrative forms, it does share a commitment to the centralization of meaning through internal sequenciation; hence its own rejection of pre-classical.”

⁵⁴ Nichols 2001, 92.

⁵⁵ Rothman 1996, 24. Kuuluisin esimerkki lavastamisesta lienee sisällä iglussa kuvattu kohta, jota varten oli erikseen rakennettava puolikas, seinätön iglu, jotta kohta saatiin valaistua Flahertyn haluamalla tavalla eli tarpeeksi runsaalla päivänvalolla.

⁵⁶ Barnouw 1993, 99.

taidesuuntauksista. Dokumentaristit tutkivat elokuvissaan poeettisin elkein jokapäiväistä elämää urbaanissa ympäristössä.⁵⁷

Syy Flahertyn harjoittamaan, tapahtumien räikeäänkin manipulointiin löytyy paitsi maan elokuvaperinnöstä myös ajan teknisistä rajoituksista. Elokuvatekniikka ei olisi vielä tuolloin mahdollistanut tapahtumien spontaania sivusta seuraamista 1960-luvun tyyliin. Vaikka Flahertyn ja esimerkiksi belgialaisen, poeettisia dokumenttielokuvia tehneen Joris Ivensin (*The Rain* 1929) käyttämä tekniikka on varmaankin ollut sama ja yhtä kömpelö, on ilmeistä, että ensin mainitun tarve kontrolloida ja lavastaa ihmisten toimia vaikeasti liikuteltavaa kameraa varten oli suurempi kuin jälkimmäisen, maisemia tulkitsevan taiteilijan.⁵⁸ Osaamatta haaveilla uuden tekniikan luomista mahdollisuuksista ja osuen sattumalta uuden vuosituuhannen alun dokumenttielokuvakeskustelun ttimeen, Flaherty kommentoi asiaa näin:

Joskus on valehdeltava. Asioita on vääristeltävä, jotta tavoittaisi niiden todellisen hengen.⁵⁹

Onkin huomattava, että *Nanook* on syntynyt aikana, jolloin yhtäkään dokumenttielokuvan määritelmää ei ollut vielä lausuttu ääneen, eli toisin sanoen ennen kuin koko jakoa ”dokumentaariseen” ja ”fiktiiviseen” oli edes elokuvan kentällä olemassa.⁶⁰ Toni De Bromhead katsoo *Nanookia* nykyhetken näkökulmasta ja kirjoittaa:

Nykydokumenttielokuvan kannettavaksi langetettu velvollisuuksien taakka ei *Nanookia* kuormittanut. Siksi siitä tuli yksi elokuvataiteen hienoimmista elokuvista.⁶¹

Flahertynokuva ei hänen tulkintansa mukaan esimerkiksi yritä selittää päähenkilöään *Nanookia* samalla tavoin kuin useimmat dokumenttielokuvat lähes neuroottisesti

⁵⁷ Tunnettuja eurooppalaisia dokumentaristeja ovat Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures* 1929), Marcel Carné (*Nogent, eldorado du dimanche* 1929) ja Jean Vigo (*A propos de Nice* 1930), Walter Ruttmann (*Berlin: The Symphony of the Great City* 1927), Joris Ivens (*The Rain* 1929).

⁵⁸ Tässä tullaan erääseen elokuvanteon väistämättömyyteen: mitä raskaampi kalusto, sitä enemmän ”fiktiivisiä” elementtejä (huolellinen kuvasuunnittelu, lavastus, valaisu jne.)okuva sisältää, varsinkin jos keskeisenä kuvauksen kohteena ovat ihmiset. Jo ensimmäisen maailmansodan aikana omaksi lajikseen muotoutuneiden sotapropagandaelokuvien yleisin tekemisen metodi oli lavastaminen; taisteluja taltioitiin usein näyttelemällä ne kotimetsässä sen sijaan, että olisi matkustettu rintamalle kuvaamaan. (Barsam 1993, 31–41) “The use of films and photographs for propaganda purposes provided an “illusion of reality” at a time when it was generally believed that camera could not lie. --- The images presented were, in fact, carefully staged.” (Sanders & Taylor 1982, 155)

⁵⁹ Sit. Barsam 1992, 52: “Sometimes you have to lie. One often has to distort a thing to catch its true spirit.”

⁶⁰ Rothman 1997, 1.

⁶¹ De Bromhead 1996, 73: “Not burdened by all weights and responsibilities that are now imposed on documentary film, *Nanook* was free to become one of the cinema’s greatest films.”

tapaavat selittää asioita, vaan luo pikemminkin tilan, jossa yleisö on vapaa rakentamaan omia merkityksiään.⁶² Elokuva näyttäytyykin kiinnostavaksi suhteessa 1990-luvulla alkaneeseen murrokseen, jossa dokumenttielokuvan voi oikeastaan nähdä aloittaneen paluunsa tähän vapaaseen alkutilaan: *Melancholian 3 huonetta* täyttää *Nanookin* tavoin De Bromheadin määritelmän dokumenttielokuvasta, joka kohtelee katsojaa tulkitsijana, eikä niinkään tiedon vastaanottajana.

Dokumenttielokuvan taiteellinen vapaus ei kestänyt kauaa, vaan se pyydystettiin pian määritelmien verkkoon. Brittiläisen dokumenttielokuva-liikkeen [*British Documentary Film Movement*] johtohahmo John Griersonin muotoilu dokumenttielokuvasta ”todellisuuden luovana käsittelyinä” [*creative treatment of actuality*] oli ensimmäinen virallinen yritys määrittellä laji.⁶³ Grierson loi määritelmineen uudelle elokuva-lajille itsenäisen, fiktioelokuvasta erillisen instituution.⁶⁴ Vaikka määritelmä on saanut jotkut nykytutkijat todistamaan lajin taiteellisia alkujuuria,⁶⁵ luovuus ei Griersonille tarkoittanut taidetta. Esimerkiksi Eric Barnoun tulkinnan mukaan Grierson nimenomaan repäisi dokumenttielokuvan pois taiteen kontekstista.⁶⁶ Grierson kyllä säilytti Flahertyn dokumenttielokuvaan lanseeraaman kertovan muodon ja erotti dokumenttielokuvat uutisreportaaseista [*films of fact*]⁶⁷, mutta kielsi ehdottomasti dokumentaristeilta tietoiset esteettiset, tyyliin liittyvät valinnat.⁶⁸ Dokumenttielokuva sai kannettavakseen yhteiskunnalliset, valistukselliset ja pedagogiset tehtävät; siitä tuli sisällön, eikä muodon elokuvaa.⁶⁹ Brian Winstonin mukaan juuri Grierson oli muodon tasoa halveksuvassa, yhteiskunnallisesta sisältöä painottavassa näkemyksessään ensimmäinen dokumenttielokuvan kannalta katsojapoliittisesti kohtalokas henkilö; palaan tähän luvussa 2.2.3.

Sodan värittävä ilmapiiri oli 1960-luvun tavoin griersonilaisen dokumenttielokuvahistoriallisen käänteen taustalla. Griersonin näkemys lajista syntyi ensimmäisen maailmansodan jälkeisen depression mainingeissa. Toisaalta samoihin hetkiin ajoittunut

⁶² De Bromhead 1996, 70–1.

⁶³ Gynn 1990, 23.

⁶⁴ Winston 1988, 21.

⁶⁵ Aaltonen 2006, 36.

⁶⁶ Barnouw 1993, 85.

⁶⁷ Gynn 1990, 23.

⁶⁸ Grierson piti dokumenttielokuvaa saarnastuolina, ja estetismia elokuvatekijän kirkassilmäisenä vihollisena (sit. Barnouw 1993, 85).

⁶⁹ Barnouw 1993, 99–100. Elokuvan yhteiskunnallinen potentiaali tosin löydettiin jo ennen Griersonia Neuvostoliitossa. Griersonin esikuvana toimikin neuvostoelokuvan propagandistinen perinne, erityisesti Dziga Vertov ja Sergei Eisenstein.

äänitekniikan keksiminen vaikutti elokuvan muodon kehitykseen. Barnouw myös huomauttaa maailmanpoliittisen tilanteen aiheuttaman laman ja äänitekniikan ilmaantumisen liittyneen kiinteästi toisiinsa: elokuvatuottajat alkoivat lanseerata uutta tekniikkaa kiihkeästi markkinoille juuri tuolloin taloudellisen ahdinkonsa takia.⁷⁰ Kuvan tasoon liittyvät kysymykset jäivät äänen jalkoihin.⁷¹ Barnouw kuvailee äänen tulon vaikutusta 1920-luvun taiteelliseen perinteeseen:

Taiteilija-dokumentaristien [*painter-as-documentarist*] kultakausi oli lyhyt, sillä se mykkäelokuvan viimeisiin elinhetkiin. Puhutun sanan vakiinnuttua elokuvaan kuvien väheni. Liikkeen ja kuvapinnan mahdollisuudet unohdettiin hetkeksi kokonaan. Raivoivat esteettiset taistelut äänen käytöstä ottivat niiden paikan.⁷²

Uusi äänitekniikka mahdollisti ensi kertaa jälkiäänitteisen, ei-diegeettisen kertojääänen käytön. Juuri tuota ääntä Griersonin aikalaiset dokumentaristit käyttivät rakentamaan elokuvilleen valistavan viestin, josta tuli elokuvien muotokielen leimallisin elementti. Helken sanoin brittidokumenteissa kuvien virta ja muu äänimaailma saattoi olla hyvinkin fragmentaarista, sillä selittävä ääni kokosi maailman irralliset palaset yhtenäisen tulkinnan piiriin.⁷³ Nichols määrittelee 1930-luvun selittävän, avoimen retorisen dokumenttielokuvan kuuluvaksi ekspositoorisiksi kutsumaansa moodiin.⁷⁴

Luovuus saikin 1930-luvun dokumenttielokuvissa merkityksensä yhteiskunnallisen viestin mahdollisimman taitavana, lähinnä verbaalisena dramatisointina. Griersonin ja tämän aikalaisten melko viattomana aloittama, lähinnä ”brittiläisen imperiumin myytin” elokuvapropaganda⁷⁵ paisui toisen maailmansodan aikana ilmiöksi nimeltä sotapropagandaelokuvat.⁷⁶ Juuri tuolle perinteelle direct cinema aikalaisineen käänsi selkensä ja manifestoi avoimuuden ja objektiivisuuden puolesta. 1960-luvun dokumentaristit olivat oppineet kavahtamaan yhteiskunnallisen aiheen ja luovuuden yhdistelmää dokumenttielokuvassa.

⁷⁰ Barnouw 1993, 100.

⁷¹ Mt., 81.

⁷² Mt., 81: “[--] Painter-as documentarist had only a brief moment of glory, because his spurt of activity came at the last moment of the silent film. With arrival of spoken word, images were suddenly downgraded. Games of movement and texture were, for the moment, almost forgotten. Furious aesthetic battles over the uses of sound took their place. “

⁷³ Helke 2001a, 23.

⁷⁴ Nichols 2001, 106.

⁷⁵ Leach 1998, 154–155.

⁷⁶ Barsam 1992, 230: esim. *The Battle of San Pietro* (John Huston 1945) ja *Battle of Midway* (John Ford 1942).

Sodan jälkeisen elokuvarealismen pioneereja eivät kuitenkaan olleet dokumentaristit, vaan fiktioelokuvasuuntaus neorealismi. Liike syntyi 1940-luvulla Italiassa ja asettui elokuvineen vastustamaan maassaan valinnutta fasistista ja Hollywoodin perinteitä seurannutta elokuvantekotraditiota.⁷⁷ Neorealistit käsittelivät elokuvissaan yhteiskunnallisia epäkohtia fasismin valtakauden elokuvilta edellytettyjen kepeiden, epäpoliittisten aiheiden sijaan. He myös murtautuivat ulos klassisesta Hollywood-kerronnasta ja -estetiikasta hylkäämällä keinotekoinen studiolaravastuksen ja kuvaamalla sen sijaan aidoissa lokaatioissa, usein amatööri näyttelijöiden avulla.⁷⁸ Elokuvien kerrontaa taas leimasi tietty sattumanvaraisuus, joka loi ”humaanin todellisuuden tunteen”.⁷⁹ Neorealismilla oli ilmeinen vaikutus realistisen elokuvan kehitykseen koko maailman laajuisesti. Richard Barsamin mukaan liikkeen tekemä aloite sai dokumentaristitkin jalkautumaan kameroineen kansan pariin kadulle puoli vuosikymmentä myöhemmin, 1950–1960 lukujen taitteessa.⁸⁰

Diegeettinen ja autenttisuuden illuusio

Näiden elokuvan tekijöiden pioneerityö yhdisti kahden massamedian, journalismin ja elokuvan mahdollisuudet ja loi näin kolmannen: direct cineman.⁸¹

Direct cinema syntyi kuvajournalisti ja tv-tuottaja Robert Drewn aloitteesta. Hän halusi siirtää *Life*-aikakauslehdessä tutun piilokameraestetiikan televisioon, kokosi avukseen joukon elokuvantekijöitä – Richard Leacockin, D.A. Pennebackerin ja veljekset Albert ja David Mayslesin – ja ryhtyi kehittämään uutta ilmaisumuotoa. Historian ensimmäinen direct cinema -elokuva on 1960 valmistunut ryhmän yhteisteos, J. F. Kennedyn vaalitaistoa seurannut *Esivaalit (Primary)*. Myöhemmin ryhmän tekijät hajaantuivat

⁷⁷ Peter von Baghin (1998, 240) mukaan fasistisen elokuvan kausi kattaa vuodet 1929–43 ja kyseiseen genreen liittyi yleisesti käsitys ”koristetusta, yhteiskunnan ulkopuolelle lavastetusta epätodellisuudesta ja sosiaalisesta autiudesta”.

⁷⁸ Bondanella 1984, 37.

⁷⁹ Bordwell & Thompson 1993, 478–9. Sattumanvaraisuus viittaa siihen, että neorealisisissa elokuvissa juoni ei ole yhtä tiukan lineaarinen kuin Hollywood-elokuvissa, ja kohtaukset eivät välttämättä seuraa toisiaan samanlaisen syy-seuraus -suhteen mukaan. Lopetukset ovat usein avoimia ja onnettomia.

⁸⁰ Barsam 1992, 255.

⁸¹ Mt., 305: “The pioneering work of these filmmakers combined the unique properties of two mass communications media, journalism and documentary to develop a third: a direct cinema.”

jatkamaan elokuvantekoa kukin omalla tahollaan. Ryhmän ulkopuolella aloittanut direct cinema -dokumentaristi on Fredrik Wiseman, joka poikkeakin kollegoistaan hieman.⁸²

Huolimatta Wisemanin ja muun ryhmän välisistä pienistä sisällöllisistä ja joistakin tyyllillisistä vivahde-eroista elokuvissaan koko joukko jakoi kuitenkin ideologisen uskon havainnoinnin voimaan. Liike manifestoi suorastaan raivokkaasti tekniikan välineellisyyden ja visuaalisen suunnittelun kieltämisen puolesta. Direct cinema -dokumentaristit jatkoivat Griersonin näkemystä dokumenttielokuvasta ensisijaisesti sisällön elokuvana, mutta astetta radikaalimmassa merkityksessä. He halusivat kieltää muotoon liittyvät valinnat kokonaan. Esimerkiksi Albert Maysles sanoo eräässä haastattelussa seuraavaa:

Tyyli on elokuvissani toissijainen asia. Elokuvani näyttävät luonnollisilta. Työni ei ole kokeellista eikä siinä ole mitään tyyllistä kukoistusta. [--] En käytä juuri koskaan valaistusta; minulle paras valaistus on vallitseva valaistus, koska se on todellinen. [--] Alivalotan mielummin kuin käytän keinotekoisia valaistusta.⁸³

”The bigger the grain the better the politics” -sanonta kiteyttää osuvasti direct cineman esteettisen ideologian. Dokumentaristi Erroll Morris päivittelee 1960-luvun vieneen dokumenttielokuvaa vuosikymmeniä kehityksessä taaksepäin tekemällä dokumenttielokuvasta ”vain journalismin alalajin.”⁸⁴ Morris osuu oikeaan: direct cinema ei syntynyt elokuvallisista lähtökohdista, vaan liikkeen perustaja, journalistitaustainen televisio-
tuottaja Robert Drew on useissa haastatteluissaan painottanut halunneensa tehdä nimenomaan uudenlaista journalismia.⁸⁵ Albert Maysles taas on sanonut journalistin koulutuksen olevan elokuva-alan vastaavaa olennaisempi dokumentaristiksi aikovalle.⁸⁶ Liike palaa lausuntoineen suorastaan esielokuvalliselle tasolle; myös aktualiteettielokuvat pyrkivät ”vain” tallentamaan tapahtumia.

⁸² Barsam 1992, 305. Wisemanin elokuvien ”päähenkilöitä” ovat usein yhteiskunnan instituutiot (esim. *Titicut Follies*: vankimielisairaala, *Meat*: lihanjalostamo ja *Hospital I ja II*: sairaala) siinä missä jo mainitun ryhmän päähenkilöitä olivat yksittäiset ihmiset ja usein miten vielä julkisuuden henkilöt (esim. *Primary*: Kennedy, *Jane*: Fonda, *Gimme Shelter*: Mick Jagger, *Don't Look Back*: Bob Dylan). Barsamin (1992, 305) mukaan Wiseman myös leikkaa keskimäärin tiheimmin ja järjestää sisältöä kertovaan muotoon näkyvämmiin kuin kollegansa.

⁸³ Maysles Koiso-Kanttilan (2001, 14) haastattelemana. Toki myös itse direct cineman edustajat ymmärsivät pohjimmiltaan täyden objektiivisuuden mahdottomuuden. Esimerkiksi Maysles myöntää elokuvan leikkausprosessin väistämättömän subjektiivisuuden. Hän kuitenkin lisää samaan hengenvetoon, että leikkaus on pyrittävä silti suorittamaan objektiivisesti.

⁸⁴ Sit. Bacon 2001, 41.

⁸⁵ Drew Tampereen lyhytelokuvajuhlilla 11.3.2006.

⁸⁶ Maysles Koiso-Kanttilan haastattelemana 2001, 14.

Liikkeen elokuvat loivat kuitenkin dokumenttielokuvalla paitsi koko lajin mittakaavassa leimallisen tyylin myös muodon, jonka voi sanoa muistuttavan klassista fiktiivistä elokuvaa – oli direct cineman alkuperäinen pyrkimys sitten mikä tahansa. Tuon muodon takana on ilmiö nimeltään diegeettinen illuusio eli toisin sanoen elokuvan rakentama vaikutelmaa ehjästä tarinamaailmasta, jonka sisällä kamera sijaitsee ja jota katsoja ulkopuolelta tarkkailee. Esimerkiksi Henry Bacon katsoo diegeettisen illuusion yhdistävän havainnoivaa dokumenttielokuvaa ja klassista fiktioelokuvaa.⁸⁷ Klassisen fiktion metodi on nimittäin niin ikään ”havainnoiva”.

Pohjimmiltaan klassinen diegeettinen illuusio tarkoittaa elokuvan teknisen ulottuvuuden häivyttämistä, läpinäkyväksi tekemistä. Leikkausta, ääntä ja kuvausta koskevat läpinäkyvyyden mekanismit löytyvät elokuvayleisön selkärangasta enemmän tai vähemmän automatisoituneina: Kohtaus ei saa olla liian pimeä, kameraa ei saa liikuttaa ilman perusteltua syytä, kuvat eivät saa olla liian lyhyitä tai pitkiä. Päämääränä on saada katsoja kiinnittämään huomionsa itse tarinaan, eikä tapaan, jolla se kerrotaan. Kaiken tavoitteena on luoda katsojalle mahdollisimman suuri tunteellinen samastumismahdollisuus.⁸⁸

Myös direct cinema pyrki havainnoivan metodin avulla tekemään tekniikasta ja tekijästä läpinäkyvää ja häivyttämään niiden vääristävän vaikutuksen todellisuuden ja katsojan väliltä. Tekijän näkymättömyyteen liittyy myös havainnoivan dokumenttielokuvan elokuvan henkilöiden käyttäytyvät kuin kamera ei olisi läsnä; ”näyttelemään” itseään ilman itsetarkkailun tuomaa hillintää.⁸⁹ Bill Nicholsin mukaan havainnoivan dokumenttielokuvamoodin ja klassisen elokuvan samuus palautuu yhtäältä katsojaposition. Klassisen fiktion tavoin havainnoiva dokumenttielokuva luo katsojalle voyeristisen, ”avaimenreiästä kurkkija” -position. Tirkistelevä positio voidaan tosin hänen mukaansa kokea dokumenttielokuvassa epämiellyttävämpänä kuin fiktiossa, sillä katsojan tirkistelemät ihmiset ovat todellisia eivätkä näyttelijöiden tulkitsemia sepitteellisiä hahmoja.⁹⁰ Tarkkailijan asema vaatii täten katsojaa ottamaan aktiivisemmän roolin merkitysten luoja ja tapahtumien tulkitsijana.⁹¹

⁸⁷ Bacon 2001, 35.

⁸⁸ Bordwell & al. 1985, 5.

⁸⁹ Aaltonen 2005, 25; Nichols 2001, 111.

⁹⁰ Nichols 2001, 111.

⁹¹ Mt., 111. Nichols huomioi havainnoivan dokumenttielokuvan ja fiktion olevan yhteneviä myös siinä, että ne molemmat korostavat yksilöllistä (pää)henkilöiden näkökulmaa. Henkilökuvaukseen

Häivyttämisen mekanismi direct cinemassa oli kuitenkin katsojaposition ulottuvuutta lukuun ottamatta klassiselle fiktioilluusiolle päinvastainen. Kun klassinen fiktioelokuvan luoma diegeettinen illuusio pyrki rakentamaan elokuvan maailmasta psykologisesti eheän ja uskottavan, direct cineman illuusion psykologia liittyi tapahtumien autenttiseen esittämiseen. Spontaanin estetiikan avulla pyrittiin luomaan suora, välineetön ja manipuloimaton ikkuna todellisuuteen. Holtittoman kuvakielen ohella autenttista oli niin ikään kerronnan logiikka: koska direct cinema -dokumentaristit välttivät tietoisesti kaikenlaista tapahtumakulkujen dramatisoimista ja tilanteiden ohjaamista, todellisuuden verkkainen, usein epäkoherentti eteneminen näkyi lopputuloksessa. Klassisen elokuvakerronnan ”taloudellisuus” ei ollut tavoitteena.⁹²

Dokumenttielokuvan historiassa moinen pyrkimys tekijän näkymättömyyteen oli mullistava. Erinäiset ei-diegeettiset keinot olivat 1930-luvulta alkaen kuuluneet elimellisesti lajin konventioihin. Ne olivat liittyneet ääneen (kertojan kommentaari), graafisiin elementteihin (diagrammit tms.) sekä kuvaan (aikalaisliikkeen *cinéma vérité*n käyttämä haastattelu).⁹³ 1960-lukuun mennessä huolelliseen kuvakieleen tottuneen yleisön edessä direct cineman rakentama näkymättömyyden illuusio ei varmaankaan toiminut juuri tuossa merkityksessä, vaan elokuvantekijä tekniikoineen oli visusti läsnä kankaalla kameran heilahdellessa ja huojahdellessa miten sattuu. Aikansa avantgardistisen dokumenttielokuvan voisikin lopulta sanoa tavoitelleen autenttisuuden illuusiota varsinaisen diegeettisen sellaisen sijaan.

Tämän päivän näkökulmasta liikkeen metodinen pyrkiminen autenttisuuteen on sen sijaan juurtunut dokumenttielokuvan katsomistottumusten maaperään siinä määrin, että se todella on muovautunut niin esteettisesti kuin ideologisestikin läpinäkyväksi lajia koskevaksi oletukseksi. Autenttisuuden illuusion voi nähdä jalostuneen jopa edelleen kokonaiseksi illuusioksi dokumentaarisuudesta. Näin on käynyt myös lajia koskevassa teoreettisessa keskustelussa, jossa on vaivattu direct cineman virittämiä paradokseja toden teolla, kuten seuraavassa alaluvussa tulemme huomaamaan.

keskittyminen johti toiseen lähinnä vain fiktioelokuvassa käytettyyn keinoon: lähikuvan ahkeraan käyttöön. Tämän yleistymisessä oli erityisesti zoomilla osansa.

⁹² Helke 2001b, 18.

⁹³ Tämä ei tosin aivan sataprosenttisesti pidä kaikkien direct cinema -elokuvien kohdalla paikkaansa. Esimerkiksi Robert Drew käyttää joissakin elokuvissaan kerrontaa, josta hän käyttää nimitystä *service-narration*. (Drew Tampereen lyhytelokuvajuhlilla 11.3.2006)

2.1.2 Tietoteoreettisia määrittely-yrityksiä

Teoreettinen kiinnostus dokumenttielokuvaa kohtaan heräsi 1980-luvulla, jolloin pohja dokumenttielokuvateorialle alkoi muotoutua. Tuolloin heränneen kiinnostuksen taustalla oli postmoderni, kulttuurinen ja tietoteoreettinen murros, jonka seurauksena teoreettinen huomio alkoi kohdistua ennen kaikkea todellisuuden esittämisen tapoihin. Dokumenttielokuvasta tuli postmodernejen skeptikoiden luonnollinen, itseoikeutettu epäily.⁹⁴ Teoriaa on hallinnut toisaalta kysymys dokumenttielokuvan suhteesta objektiivisuuteen ja toisaalta fiktiivisyyteen.

Elokuvateoriaan realismin pohjan valoivat 1960-luvulla neorealismia ihannoineet André Bazin ja Siegfried Krackauer. He pohtivat kumpikin omasta näkökulmastaan fiktioelokuvan mahdollisuuksia esittää kohdettaan mahdollisimman todenmukaisesti.⁹⁵ Realismin ihanteet kantautuivat fiktioelokuvan parista itsestään selvästi dokumenttielokuvan kentälle. Jane Roscoen ja Craig Hightin mukaan realismin vaatimukset ulotettiin dokumenttielokuvassa lähelle journalistisia velvoitteita. Dokumenttielokuva palautettiin ajatukseen mahdollisimman todenmukaisesta sosio-historiallisen maailman esittäjästä. Ajatuksessa on sisäänrakennettuna oletus, jonka mukaan dokumentaarisen kuvan ja sen referentin (sosiaalisen maailman) välillä olisi suora, indeksaalinen yhteys.⁹⁶

Postmodernissa teoriassa dokumenttielokuvan kuvan ja todellisuuden välisen indeksikaaliseksi oletetusta viittaussuhteesta on hämmennytty hetkittäin jopa kohtuuttomasti. Noël Carroll painottaakin, että moisen viittaussuhteen takana on nähtävä vain ja ainoastaan 1960-lukulaiseen objektiivisuuden tavoittelun ihanne eli toisin sanoen direct cineman lanseeraama näkemys dokumenttielokuvasta.⁹⁷ Kyseinen liikehän todella pyrki metodeineen ideksaalisuuteen eli siihen, että elokuvan ja kuvatus tilanteen välillä näkyisi suora viittaussuhde.

⁹⁴ Carroll 2003 (165) käyttää kyseistä termiä [*postmodernist sceptism*].

⁹⁵ Bazinin aihetta lähestyvät esseet on koottu kirjaksi *Est-ce-que le cinema?* (Mitä on elokuva?). Krackauer tunnetaan erityisesti teoksestaan *Theory of Film*. Molempien mielestä elokuvarealismiksi oli täydellisimmillään italialaisen neorealismien elokuvissa.

⁹⁶ Roscoe & Hight 2001, 6.

⁹⁷ Carroll 1996, 224.

Havainnoivan metodin ideologiset haaveet näyttäytyvät epistemologisesta näkökulmasta ongelmallisena: Valaisematon kuva ei ole kovinkaan syvässä merkityksessä autenttisempi tai objektiivisempi kuin valaistu sellainen, eikä puritaanisinkaan direct cinema -ohjaaja voi välttyä elokuvaesteettisiltä valinnoilta. Lopputulos on tietynlainen tyyli, kutsuttakoon sitä vaikkapa Helken sanoin ”tyylittömyyden tyyliksi”.⁹⁸ Teoreetikot päätyivätkin hyvin pian painottamaan, että koko elokuvateon olemus oli palautuva subjektiiviseen valintaketjuun, joka alkaa viimeistään siitä hetkestä, kun kamera kytketään päälle. Mikään tietty ilmaisutyyli ei ole lopulta tae mistään muusta kuin juuri elokuvatekijöiden valinnoista.

Sittemmin keskusteluun on suhtauduttu jopa huvittuneesti. Esimerkiksi Carroll huomauttaa, ettei tehdyissä päätelmissä pitäisi olla mitään uutta, sillä subjektiivisten valintojen välttämättömyshän on elokuvamedian sisäänrakennettu ominaisuus.⁹⁹ George Franju muotoilee hieman käytännön läheisemmin todeten, ettei ”ole olemassa mitään ’totuuselokuvaa’. Elokuva on aina valhetta siitä hetkestä lähtien kun ohjaaja astuu kuvaan. Muussa tapauksessa se ei ole elokuvaa ollenkaan.”¹⁰⁰ Henry Bacon taas jättää jälkeensä vähän sanottavaa toteamalla, että ”puhdas, steriili objektiivinen tieto on positivistien unelma, jolla ei ole mitään tekemistä ihmiselämän hahmottamisen kanssa.”¹⁰¹

Keskustelu objektiivisen esittämisen mahdollisuudesta olisikin lohdullista päättää Baconin sanoihin. Vaan vielä esittää Jarmo Valkola vuonna 2002 dokumenttielokuvan määritelmäksi seuraavaa: ”Dokumenttielokuvantekijä esittää fyysistä todellisuutta muodossa, joka pyrkii olemaan uskollinen todellisuudelle, kun taas fiktioelokuvantekijä muuntaa maailman omaksi kuvitteelliseksi konseptiokseen.”¹⁰² 1960-lukulaisen realismin perintö lienee siis valettu dokumenttielokuvan kivijalkaan osittain lähtemättömän tiukasti. Valkolan määritelmä johdattakoon meidät kuitenkin ongelmavyöhyden toisesta päästä löytyvään, kenties olennaisemman kysymykseen: jos siis dokumenttielokuva on subjektiivisten valintojen tulosta, missä määrin se eroaa ”kuvitteelliseen konseptioon” perustuvasta kanssasisarestään?

³⁶ Helke 2006, 40.

⁹⁹ Carroll 1996, 224.

¹⁰⁰ Franju, sit. Levin 1972, 119: “There isn’t any cinema vérité. It is necessarily a lie, from the moment the director intervenes, or it is not cinema at all.”

¹⁰¹ Bacon 2001, 35.

¹⁰² Valkola 2002, <http://batman.jypoly.fi/%7EValkola/luku3/index.html>.

Fiktiota vai ei?

Dokumenttielokuvalla on niin paljon yhteistä fiktioelokuvan kanssa, että erojen painottaminen ei ainoastaan ole vaikeaa, muttei voi myöskään legitimoida sitä.¹⁰³

Brian Winstonin kommentille kuin vastauksena keksi Bill Nichols määritellä dokumenttielokuvan ”fiktioksi (ei) niin kuin muut” [*fiction (un)like any other*].¹⁰⁴ Sekä Winstonin että Nicholisin puheenvuorot asettuvat tyypilliseksi osaksi keskustelua, jossa dokumenttielokuvan objektiivisuuden pohdinnan on korvannut sen fiktiivisten ulottuvuuksien problematisointi. Nichols vihjaa määritelmiseen dokumenttielokuvan tapaan jäsentää tapahtumia tarinan muotoon aivan samoin elokuvamedian tarjoamin keinoin kuin fiktiokin.¹⁰⁵ Kysymys fiktiivisyydestä palautuu siis samaan alkujuureen kuin kysymys objektiivisuudesta: esitysteknisiin konventioihin ja niiden merkityksellistymiseen.

Kahden elokuvalajin välinen raja on perinteisesti pyritty näkemään elokuvan realismin luonteessa. Dokumenttielokuvan realismin ja fiktion realismin on katsottu palvelevan eri tarkoituksia. Diegeettisen illuusion pyrkivässä, klassisessa fiktiossa realismi palvelee sitä, että kuvitteellinen maailma saadaan näyttämään psykologisessa mielessä todelliselta. Gerald Mastin mukaan tässä on kyse elokuvakokemuksen vakuuttavuudesta [*conviction*].¹⁰⁶ Samalla tavalla myös dokumenttielokuvassa katsoja pyritään saamaan vakuuttuneeksi, mutta siinä missä fiktiossa on kyse katsojan vakuuttamisesta liittyen tarinamaailman eheyteen ja sisäiseen uskottavuuteen, dokumenttielokuvan vakuuttavuus perustuu sen kykyyn uskotella esitettyjen tapahtumien yhteys todelliseen maailmaan. Dokumenttielokuvassa realismi palvelee toisin sanoen sitä, että argumentointi historiallisesta maailmasta näyttää vakuuttavalta.

Kummatkin vakuuttamisen tavat ovat historiallisesti syntyneitä katsomisen tapoja. Fiktioelokuvan klassinen vakuuttamisen keino on ollut elokuvan tekoprosessin

¹⁰³ Winston 1988, 33: “Documentary has so much in common with fiction that stressing its differences is not only difficult but cannot legitimize it.”

¹⁰⁴ Nichols 1991, 113.

¹⁰⁵ Mt., 113.

¹⁰⁶ Mast 1983, 47.

häivyttäminen näkymättömäksi, eli toisin sanoen eheän diegeettinen illuusion luominen. Dokumenttielokuvan historiassa taas vakuuttavimpana realismina on pidetty ”directcinemamaista” spontaania kuvamaailmaa ja näennäistä tapahtumien manipuloimattomuutta. Kahden elokuvaalajin välisen realismin eroa on erehdytty etsimään esteettisistä muuttujista, eli toisin sanoen siitä, miten elokuvan maailma on kamerateknisin ja muin keinoin rakennettu. Erityisesti dokumenttielokuvan on oletettu rakentavan realisminsa erotukseksi fiktioelokuvasta, ”näyttävän” dokumenttielokuvalta. Tältä pohjalta tehdyt päätelmät ovat toki ontuvia. Kaikista yksinkertaisin argumentti ontuvuuden osoittamiseksi löytyy siitä, että dokumenttielokuvan on huomattu käyttävän yhtäläillä fiktiolle ominaisia keinoja. Esimerkiksi Michael Renov listaa tunnollisesti dokumenttielokuvan käyttämät ”fiktiiviset” keinot, joita ovat Renovin mukaan kertova rakenne, lähikuvien käyttö ja erilaiset leikkaustekniikat.¹⁰⁷

Fiktioelokuvan näkökulmasta katsottuna taas klassinen fiktiorealismi ei ole suinkaan ainoa tapa rakentaa elokuvan sisäisen maailman uskottavuutta ja realismia, vaan vaihtoehtoisia tapoja on ollut olemassa jo 1940-luvulta lähtien – tunnetuimpana esimerkkinä italialainen neorealismi. Tietoisesti dokumenttielokuvalle ominaisia vakuuttamisen keinoja alettiin fiktiossa hyödyntää viimeistään 1960-luvulta alkaen. Huomionarvoinen esimerkkitapaus tästä on Gillo Pontecorvon todellisiin historiallisiin tapahtumiin perustuva, Algerian sodasta kertova fiktioelokuva *Taistelu Algeriasta (Battle of Algiers)* vuodelta 1965, jossa filmin rakeisuuden uutismaista, autenttista efektiä tietoisesti tavoiteltiin valottamalla alivalotettua kuvaa laboratoriossa.¹⁰⁸ Kyseinen elokuva on niin ikään koko yleisilmeeltään uutisraportti-ilmettä mukaileva: käsivarakamera, dynaaminen leikkaus, kuvaaminen vastavaloon sekä jopa faktojen ja diagrammien esittäminen kielivät dokumentaarisen ilmeen tavoittelusta.

Niin ikään 1960-luvulla syntynyt ranskalainen fiktioelokuvasuuntaus uusi aalto (*nouvelle vague*) hylkäsi pitkälti klassiset elokuvakerronnan keinot ja lainasi tilalle uudet aikalaisiltaan dokumenttielokuvaaliikkeiltä.¹⁰⁹ Jean-Luc Godard esimerkiksi kokeili haastattelun voimaa elokuvassaan *Hullu Pierrot (Pierrot le fou 1965)*. Näyttelijän katsominen suoraan kameraan taas rikkoi sisäisen tarinamaailman niin ikään Godardin elokuvassa *Aviovaimo (Une femme mariée 1964)*. Colin Young huomauttaa-

¹⁰⁷ Renov 1993, 2–3.

¹⁰⁸ Mast 1983, 184.

¹⁰⁹ Warren 1996, 14–5.

kin huvittuneena, että direct cineman viedessä dokumenttielokuvaa lähemmäksi klassista fiktioelokuvaa jättämällä lajiin vakiintuneet ei-diegeettiset keinot pois, uuden aallon ohjaajat sovittelivat samaan aikaan juuri kyseisiä keinoja fiktioihinsa. Young kirjoittaa:

Siinä missä toinen [direct cinema] pyrki esittämään aiheensa tuoreesti ja sisältöä painottaen, toinen [Ranskan uusi aalto] etsi autenttisuutta fiktioonsa.¹¹⁰

Nykyelokuvakentässä ilmiö on radikalisoitunut merkittävästi. Fiktioelokuvan kentältä löytyy jo useita Pontecorvon esimerkkiä seuraavia elokuvia, joissa perinteisen diegeettisen illuusion paikan on ottanut dokumentaarisen illuusion luominen. Räikein lähimenneisyydestä löytyvä esimerkki tästä on vuonna 1995 syntynyt *Dogme 95* -fiktioelokuvaliike, joka valjasti digitaalisen tekniikan avulla käyttöönsä läpikotaisin dokumentaarisen estetiikan ja metodiikan ja pyrki täten luomaan klassisen elokuvan diegeettisen illuusion sijaan dokumentaarisen illuusion.¹¹¹ Myös suoranainen leikkiminen dokumentaariseksi miellettyillä esityskonventioilla sekoittaa rajaa entisestään: Niin sanotut valedokumentit uskottelevat tarkoituksella tietyn estetiikan ja aiheen käsittelytavan varjolla olevansa dokumentaariin tapahtumiin perustuvia elokuvia, vaikka ovat todellisuudessa täyttä sepitettä. Valedokumentit eivät siis ole dokumenttielokuvia, vaan kyseessä on dokumenttielokuvaan lajina kohdistuva parodia.¹¹² Aihe ei tämän tutkielman kannalta ole keskeinen, mutta se on kuitenkin ilmiönä huomioitava hahmoteltaessa dokumenttielokuvakentän rajoja tämän hetken mediakentässä.¹¹³ Susanna Helke huomauttaa myös, että valedokumentit paljastavat sen, mikä dokumentaarisuudesta voidaan huuhtoa esiin tyylinä.¹¹⁴

Tyylien ja esityskonventioiden entistä radikaalimpi sekoittuminen ja elokuvatekniikan subjektiivisen luonteen myöntäminen on joka tapauksessa johtanut siihen, ettei tiettyjen

¹¹⁰ Young De Bromheadin teoksen (1996) alkusanoissa: "One was looking fresh, for the subject, the other was authenticating his fiction."

¹¹¹ *Dogme 95* on tanskalaisten elokuvaohjaajien Lars von Trierin ja Thomas Vinterbergin aloitteesta 1995 syntynyt liike. Se sisältää manifestin ja kymmenkohtaisen siveysvalan, jossa lueteltuja sääntöjä dogmaelokuvaa tekevä on noudatettava, jotta tämä pääsisi elokuvassaan "ulos tekniikan noidankehästä", mahdollisimman välittömään kosketukseen todellisuuden kanssa (siveysvala sisältää mm. taustamusiikin, lavastuksen, keinotekoisien valaisun kiellot, jotka muistuttavat direct cinemankin "sääntöjä"). Aiheesta lisää ks. Jussi-Pekka Rantasen pro gradu *Puhtaan illuusion puolesta – Dogme 95 elokuvaliike*

¹¹² Roscoe & Hight 2001, 29. He määrittelevät valedokumentin seuraavasti: "Mock-documentary – a fictional text which looks and sounds like a documentary" (takakansi) / "Mock-documentary is a fact-fictional form which has a close relationship to both drama and documentary." (6)

¹¹³ Roscoe & Hight 2001, 6.

¹¹⁴ Helke 2006, 81.

elokuvallisten keinojen ei voi enää nähdä olevan indeksaalisessa suhteessa realismiin tyyppiin eli toisin sanoen siihen, onko kyseessä dokumenttielokuva vai fiktio. Jean Louis Comolli kirjoittaa, että fiktion ja ei-fiktion elokuvallisessa luonteessa ei ole tietoteoreettisesta näkökulmasta mitään eroa, sillä mikään elokuvallinen operaatio [*cinematographic operation*] ei sinällään todista kuvaa oikeaksi tai todellisuudessa olevaksi. Elokuva on aina välttämättä efekti.¹¹⁵ Brian Winston kertoo saman asian nykyajan digitaalisen tekniikan valossa todeten, että digitaalisen tallennus- tai jälkityötekniikan aikakaudella (valo)kuva [*photographic image*] ei ole enää todiste juuri muusta kuin digitalisaation prosessista itsestään. Kuten myös Comolli totesi; kuvatus objektin fyysistä olemassaoloa ei ole mahdollista – tekniikan suomien mahdollisuuksien lisääntyessä aina vain vähemmän mahdollista – itse kuvan avulla todistaa.

Mitään tyyliin palautuvaa vakuutusta tietyille lajille ei siis ole olemassa. Toisin sanoen, elokuvasta itsestään ei ole enää välttämättä mahdollista päätellä kumpaan elokuva-realismiin muotoon esitys viittaa. Trinh T. Minh-ha toteaaakin, että dokumenttielokuvasta on tullut tyyli; se ei enää pidä yksin omanaan tiettyä tuotantotapaa tai asennetta todellisuuteen, vaan lopulta kyseessä on pelkkä estetiikka.¹¹⁶

Kahden lajin raja

Voiko siis enää määritellä dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan erillään oleviksi esityksiksi eli päätellä, että niiden asenne esittämäänsä materiaaliin on luonteeltaan erilainen? Koska rajaa ei voi esityksen itsensä perusteella täysin varmasti vetää, osa teoreetikoista on päätenyt asettamaan kahden erillisen elokuva-lajin olemassaolon kokonaan kyseenalaiseen valoon. Kyseisenlaisia äärimmäistä kantaa edustaa esimerkiksi Christian Metz, jonka mukaan kaikki elokuva on fiktiota. Tätä hän perustelee sillä, ettei esimerkiksi juna valkokankaalla ole oikea juna elokuvateatterissa:¹¹⁷ koska elokuvat ovat pelkkää projektiota, ne ovat jo lähtökohtaisesti fiktiota. Kaikki elokuvat on toisinaan nähty fiktioina myös sillä perusteella, että ne ovat aina väistämättä jonkin ideologian läpi tuotettuja.¹¹⁸

¹¹⁵ Comolli, sit. Gynn 1990, 226.

¹¹⁶ Trinh 1993, 99.

¹¹⁷ Metz 1971, 47.

¹¹⁸ Carroll 1996, 237.

Toisenlaisen näkemyksen mukaan taas kaikki elokuvat ovat dokumenttielokuvia. Esimerkiksi *Casablanca* on tämän väitteen näkökulmasta dokumenttielokuva Humphrey Bogartista kameran edessä.¹¹⁹ Bill Nicholisin mielestä kaikki elokuvat ovat dokumenttielokuvia myös siksi, että ne ovat todistusaineistoa vallitsevasta kulttuurista. Hän siis kääntää näkemyksen ideologian fikcionalisoivasta vaikutuksesta toisinpäin. Nichols jakaa elokuvakentän uudella tavalla kahtia: ”toiveet täyttäviin dokumenttielokuviin” [*documentaries of wish-fulfillment*] ja ”sosiaalisiin dokumenttielokuviin” [*documentaries of social representation*], joista ensimmäiset dokumentoivat halujamme ja pelkojamme ja jälkimmäiset kollektiivisesti jakamaamme maailmaa. Ensin mainittuja olemme tottuneet kutsumaan fiktioiksi ja viimeksi mainittuja dokumenttielokuviksi.¹²⁰

Noël Carroll suhtautuu tähänkin keskustelunhaaraan johtopäätöksineen kriittisesti. Hän huomauttaa ensinnäkin, että Metzlin ja kumppaneiden tekemät päätelmät tapahtuvat jo niin yleisellä tasolla, ettei niiden kautta tulla lopulta sanoneeksi yhtään mitään. Esimerkiksi Metzlin lausunto lakaisee roskakoriin koko ei-fiktio-kategorian niin elokuvasta kuin kirjallisuudestakin. Tällä perusteella myös historiankirjoituksesta tulee fiktiota, koska sekin on vain sanoja paperilla. Toisaalta taas ideologian pohtiminen johtaa laajemmin koko kulttuurin vaikutuksen pohtimiseen. Carroll ehdottaakin palaamista laajoista kulttuurikonteksteista hieman aidatummalle, elokuvan itsensä määrittämälle alueelle.¹²¹

Hän huomauttaa edelleen, ettei nyt tehdyn huomion fiktiivisen ja ei-fiktiivisen elokuvan tyyliin ja estetiikkaan perustuvan legitimoinnin mahdottomuudesta pitäisi olla kovin hätkähdyttävä havainto. Tämä opin olisi Carrollin mukaan pitänyt periytyä jo kirjallisuudesta: eihän myöskään kirjoittajan valitseman tyylin perusteella voi päätellä, onko teksti esimerkiksi ei-fiktiota, sillä fiktiivistä tekstiä kirjoittava henkilö voi imitoida ja lainata ei-fiktiivisten tekstien tyylillisiä strategioita esteettisen efektin funktiossa. Toiseksi, kyseinen, nyt elokuvakentässä alleviivattu tyylien ja genrejen välinen sekoittuminen ei ole sielläkään mikään uusi ilmiö, vaan elokuvahistorian lähempi tarkastelu osoittaa nopeasti, että lajityypit ovat kirjallisuuden tavoin imitoineet toisiaan jo kauan ennen edellä esittämiäni 1960-luvun tarjoamia esimerkkejä.¹²² Myös itse direct

¹¹⁹ Carroll 1996, 224.

¹²⁰ Nichols 2001, 1.

¹²¹ Carroll 1996, 286–7. Historian kirjoituksen ja fiktiivisyyden välistä suhdetta pohtii perin pohjin Michael Renov teoksensa *Theorizing Documentary* johdannossa.

¹²² Carroll 1996, 286–7.

cineman on tulkittu syntyneen fiktiivisen neorealismien esimerkkiä noudattaen. Itse asiassa koko dokumenttielokuvaalajin voi sanoa syntyneen alun perin fiktioelokuva tyylillisesti imitoiden.

Teoreetikot ovat myös toisinaan nostaneet todisteeksi dokumenttielokuvan fiktiivisestä ulottuvuudesta erityisesti sen kertovan muodon, jonka voi jopa nähdä alkusysäykseksi uuden lajin synnylle 1920-luvulla: Philip Rosen näkee kaikkien aikojen ensimmäisen dokumenttielokuvan syntyneen juuri fiktion vakiinnuttavan kertovan muodon vaikutuksesta.¹²³ Toisaalta jo sinänsä ajatus pelkästä kertomusmuodosta fiktiiviseksi tekävänä elementtinä on kyseenalainen. Esimerkiksi Plantinga huomauttaa, että kertovuus kuuluu monen ei-fiktionaalisen diskurssin (kuten vaikkapa journalismin ja historiankirjoituksen) luonteeseen.¹²⁴ Kertomusmuoto on useiden argumenttien mukaan ihmismielelle tyypillinen tapa jäsentää asioita huolimatta siitä, ovatko ne totta vai tarua.

Carroll tahtookin tehdä selväksi, että koska fiktion ja ei-fiktion välinen raja-aita ei ole koskaan perustunut estetiikkaan, ei se nykynäkökulmastakaan voi tähän kaatua.¹²⁵ Dokumenttielokuva ja fiktio seisovat Carrollin mukaan tukevasti kumpikin omilla jaloillaan. Ne viittaavat edelleen kahteen toisistaan eroavaan maailmaan: dokumenttielokuvat historialliseen maailmaamme ja fiktioelokuvat taas kuviteltuihin mahdollisiin maailmoihin.¹²⁶ Missä tämä eroavaisuus sitten käytännössä rakennetaan, jos ei tekstissä itsessään?

2.1.3 Dokumenttielokuva luentana

Jo Comolli huomautti, että elokuvassa on pohjimmiltaan kyse vain katsojan uskomuksista ja oletuksista. Elokuva kuin elokuva voi vain pyytää katsojaa uskomaan itseensä.¹²⁷ Nichols kutsuu tätä dokumenttielokuvan katsojan kannalta uskoon perustuvaksi tai fetisitiseksi teoksi [*act of fetishism or faith*], joka lankeaa katsojan osaksi, kun tämä ei todisteiden puuttuessa voi muuta kuin uskoa elokuvan väittämän ”mitä nyt näet, on se mitä siellä todella oli”.¹²⁸ Jo cinema vérité -liikkeen perustaja-

¹²³ Rosen 1993, 72–3.

¹²⁴ Plantinga 1997, 84.

¹²⁵ Carrol 1996, 286–7.

¹²⁶ Mt., 238.

¹²⁷ Comolli, sit. Guynn 1990, 226.

¹²⁸ Nichols 2001, 86.

hahmo Jean Rouch tiedosti tämän, ja totesi kuin vastaukseksi aiemmin siteeraamaani George Franjun totuuselokuviksikin kutsuttuja cinema vérité -elokuvia kritisoivaan kommenttiin:

Kutsuisin sitä ennemmin rehellisyyselokuvaksi [--]. Se tarkoittaa, että yleisöä on pyydetävä luottamaan elokuvaan kuin todistusaineistoon, sille on sanottava: [--] katsoin mitä tapahtui, ja tämä [dokumenttielokuva] on se mitä todella näin [--]. Kysymys on rehellisyydestä.¹²⁹

Comollin mukaan katsojan uskossa elokuvaan ei ole kuitenkaan kyse harhaluulosta, vaan se syntyy sopimuksenvaraisessa tilanteessa, jossa ”usko tiettyyn järjestykseen annetaan tiettyjä institutionaalisia voimia vastaan.”¹³⁰ Brian Winstonin mukaan fiktion ja dokumenttielokuvan välinen ero kumpuaakin nykykontekstissaan ensisijassa niiden vastaanottoon liittyvistä eroista. Winston jopa heittää, että dokumenttielokuva on dokumenttielokuvaa enää vain katsojan päässä.¹³¹ Carl Plantinga kritisoi Winstonia kyseisen väitteen suppeasta näkökulmasta ja korjaa, että fiktion ja dokumenttielokuvan välinen ero ei toki synny aivan yksityisesti kunkin päässä, vaan löytyy pikemminkin siitä kulttuurisesta ja historiallisesta kontekstista, jossa elokuvat tuotetaan ja vastaanotetaan.¹³² Hän kuitenkin siteeraa Dirk Eitzeniä ilmoittaakseen Winstonin tavoin, että dokumenttielokuvaa ei tulisi enää nähdä tietynlaisena tekstinä, vaan tietynlaisena luentana.¹³³

Eräät elokuvateoreettiset oppikirjat määrittelevätkin nykyään dokumenttielokuvan juuri tästä näkökulmasta käsin. David Bordwell ja Kristin Thompson asettavat teoksessaan *Film Art* vuonna 2004 dokumenttielokuvan vastaanoton edellytykseksi sen, että katsoja todella tietää katsovansa dokumenttielokuvaa. Tuo tieto antaa tälle syyn uskoa, että elokuvan esittämät ”henkilöt, paikat ja tapahtumat ovat todella olemassa, ja heistä esitetty informaatio on paikkaansa pitävää.”¹³⁴

¹²⁹ Rouch Levinin (1972, 119) siteeraamana: “It would better be called cinema-sincerity [...] That is to ask the audience to have confidence in the evidence, to say the audience [...] I looked at what happened and this is what I saw [...] It’s a question of honesty.”

¹³⁰ Comolli, sit. Guynn 1990, 226.

¹³¹ Winston 1995, 259: “Documentary is all in your head.”

¹³² Plantinga 1997, 16.

¹³³ Eitzen 1995, 92.

¹³⁴ Bordwell & Thompson 2004, 128: “What justifies our belief that a film is documentary? For one thing, a documentary typically comes to us labeled as such. The label leads us to assume that the persons, places and events exist and the information presented about them is trustworthy.” He tosin esittävät samaan

Esitykselle annettu konteksti siis määrittää katsojan vastaanoton tapaa.¹³⁵ Tämä palautuu jo Comollin mainitsemiin institutionaalisiin voimiin. Käytännössä nuo voimat löytyvät elokuvatuotannon ja -levityksen suunnalta. Carrollin mukaan kyseiset tahot “merkitsevät” [*index*] elokuvan. Hänen mukaansa tuottajat, levittäjät, elokuvateatterit ja kriitikot tuottavat tämän merkinnän elokuvan alkuteksteissä ja nimessä sekä eksplisiittisin maininnoin mainoksissa, lehdistötiedotteissa, haastatteluissa. Katsojan reaktio elokuvaan on suurelta osin riippuvainen tästä merkinnästä.¹³⁶ Kuvaava tässä yhteydessä on Brian Winstonin paljastama, levittäjien toisinaan käyttämä ”d-sanana” välttämistä dokumenttielokuvien markkinoinnissa: jotta dokumenttielokuvaan liittyvät, historiallisesti syntyneet konnotaatiot eivät rasittaisi teatteriin pyrkivien dokumenttielokuvien mainontaa, dokumenttielokuva-levittäjät saattavat jättää dokumenttielokuvasanan mainitsematta elokuvan mainosmateriaalissa.¹³⁷

Tekstin itsensä antamat vihjeet eivät kuitenkaan voi olla aivan merkityksettömiäkään. Plantingan mukaan merkitseminen onkin prosessi, jonka panee kyllä alulle elokuvantekijä taustajoukkoineen, mutta jonka on lopulta tultava hyväksytyksi yleisön taholta. Hän perustelee tätä sillä, että jos elokuvan määrittäminen olisi vain tuottajien ja levittäjien rakentaman julkisuuden varassa, olisi periaatteessa mahdollista merkitä mikä tahansa esitys dokumenttielokuvaksi. Tästä hän antaa esimerkiksi David Lynchin surrealistisen elokuvan *Eraserhead* ja sen mahdottomuuden tulla uskottavasti merkityksi dokumenttielokuvaksi.¹³⁸

Carroll painottaa silti ulkopuolelta tulevan merkitsemisen erityistä tärkeyttä. Hän perustelee tätä sillä, että katsojat eivät lähtökohtaisesti mene elokuvateatteriin arvailemaan, onko kyseessä dokumenttielokuva vai fiktiio.¹³⁹ Carroll ei mitään ilmeisimmin väitettä esittäessään osannut arvata valedokumenttien esiinmarssia: Esimerkiksi Tampereen lyhytelokuvajuhlilla vuonna 2005 todella oli näytös, jossa esitetyistä

hengenvetoon, että dokumenttielokuvat asettuvat tyypillisesti fiktiioelokuvan vastakohdiksi (“-- are -- contrasted with fictions”).

¹³⁵ Plantinga 1997, 16.

¹³⁶ Carroll 1996, 12: “Viewers usually know the film they see is fiction or non-fiction, because producers, writers, directors, distributors and exhibitors index the film. The spectators’ response to the film usually depends on this indexing. Indexing occurs through credits and titles, explicit mentions of the film as non-fiction in ads, press releases, interviews etc.”

¹³⁷ Winston, DocPoint 16.1.2005; “avoiding the d-word”

¹³⁸ Plantinga 1996, 311: “Indexing is a process initially begun by the filmmaker, but to function normally, it must be taken up by the discursive community.”

¹³⁹ Carroll 1996, 237.

elokuvista osa oli oikeita dokumentteja ja osa muka sellaisia – ja katsojia pyydettiin arvaamaan mikä oli mikin.¹⁴⁰ Tampereen elokuvajuhlien järjestämä näytös on toki vastaanottokontekstina harvinaislaatuinen, mutta kyseenalaistaa kyllä osittain Carrollin väitteen. Huomionarvoisinta merkitsemisen funktion kannalta on siis ymmärtää, kuinka katsoja on valedokumenttien kohdalla täysin levittäjätaholta saamansa informaation armoilla. Jos tämä taho huijaa, tulee katsojakin yleensä huijatuksi.

Mielenkiintoisia tässä yhteydessä ovat niin ikään jo mainitun *Dogme*-fiktioelokuva- liikkeen elokuvat. Jokaisen alussa näytetään tekstiblanssi, joka ilmoittaa kyseisen elokuvan kuuluvan liikkeen piiriin ja on siis tehty noudattaen tiettyjä ennalta määrättyjä sääntöjä. Tämä blanssi toimii nimenomaan merkitsemisen funktiossa, sillä se positioi katsojan tietynlaisen luennan piiriin tietynlaisin ennako-oletuksin.¹⁴¹ Jos elokuvissa ei alkuplakaattia olisi, eikä katsojalla olisi muualtakaan tullutta käsitystä siitä mitä tulee näkemään, voisi tämän olla joidenkin elokuvien kohdalla jopa vaikea erottaa, onko kyse fiktiosta vai dokumenttielokuvasta. Roscoe ja Hight mainitsevat esimerkiksi Lars von Trierin dogmaelokuvan *Idiootit* (1998) sijoittuvan jonnekin valedokumenttigenren raja-alueelle. Kyseisen elokuvan kohdalla onkin ehkä vaikea nähdä, onko kyse parodiasta vai ei.¹⁴²

Palatakseni kuitenkin ”oikeisiin” (eli ei-vale-)dokumenttielokuvaan, voisi yhteenvedona todeta, että elokuvan merkitseminen ja osittain siihen pohjaava yleisön tietynlainen tapa katsoa elokuvaa on suurelta osin riippuvainen tuottavan, levittävän ja esittävän tahon antamasta informaatiosta. Kuitenkin myös yleisön ja tekstin itsensä välinen vuorovaikutusprosessi on edelleen tärkeä. Plantigan sanoin ”merkitseminen on sosiaalinen tapahtuma, jota määrittää sekä se, millaisen esityksen yleisö voi hyväksyä ei-fiktioksi tai fiktioksi että elokuvatekijöiden intentiot”.¹⁴³ Katsoja erottaa dokumenttielokuvan fiktiosta paitsi levitys- ja esityskontekstin myös tekstin itsensä perusteella. Kuinka katsoja sitten tekee päätöksensä – vakuuttuako vaiko eikö? Tämän tutkielman piirissä kysymykseen on mahdotonta vastata. Trinh kirjoittaa kuitenkin valaisevasti katsojan ja dokumenttielokuvan suhteesta:

¹⁴⁰ ”Faktaa vai fiktiota?” -näytös, <http://www.tamperefilmfestival.fi/2005/fin/elokuvat.htm>.

¹⁴¹ Näin siis siinä tapauksessa, että katsoja tietää edes suurin piirtein, mistä liikkeen elokuvissa on kyse. Blanssilla on tärkeä merkityksensä myös elokuvien fiktiivisen realismin kannalta.

¹⁴² Roscoe & Hight 2001, 196. Kaikkien dogmaelokuvien kohdalla rajanveto ei ole näin vaikeaa.

¹⁴³ Plantinga 1997, 16: “...[I]ndexing is a social phenomenon, as much as determined by what audiences will accept as non-fiction or fiction as by the intentions of those who handle film.”

Hyvät dokumenttielokuvat ovat niitä, joiden asiasisältö on katsojan mielestä ”oikea”, eli joiden esittämän näkökulman takana katsoja kokee voivansa seistä. Tässä on ehkä kysymys nähdyn esityksen rehelliseksi arvioidusta luonteesta, mutta usein miten myös katsojan ja esityksen ideologisesta samanmielisyydestä [---].¹⁴⁴

Katsoja siis tuomitsee dokumenttielokuvan, joko vakuuttavaksi tai päinvastoin, oman henkilökohtaisen maailmankuvansa perusteella. Kunkin tuottavan ja levittävän tahon luotettavuudesta – niin sosiaaliseen statukseen perustuvasta kuin ideologisestakin – lienee jokaisella myös oma mielipiteensä.

Sisällöllisten ja ideologisten muuttujien lisäksi vakuuttavuuteen liittyvien sosiaalisten sopimusten taustalla vaikuttavat kuitenkin yhtäläillä katsojan tyyliin liittyvät käsitykset. Vaikka tässä luvussa kuvailemaani skeptistä keskustelua on käyty hartaasti ilmaisuestetiikkaan palautuvien tietoteoreettisten päätelmien kaatamiseksi, muuttuvat yleisön käsitykset teoriasfäärin ulkopuolella yhtä hitaasti kuin ne ovat syntyneetkin. Bordwell ja Thompson kirjoittavatkin, että tyypillisellä katsojalla on elokuvan tyyliin liittyviä odotuksia. Nuo odotukset ovat historiallisesti rakentuneita konstruktioita, jotka pohjaavat paitsi katsojan yleiseen maailmankokemukseen myös tämän kokemukseen elokuvasta ja muusta mediasta.¹⁴⁵

Jo toisen maailmansodan jälkeisten realististen elokuvaaliikkeiden taustavaikuttaja André Bazin huomautti 1960-luvulla, ettei realismi pohjimmiltaan riipu jäljennöksen tarkkuudesta, vaan siitä, mikä käsitys katsojalla on jäljennöksen alkuperästä. Hänen mukaansa maalaustaide kykeni tuolloin jäljentämään värejä paljon todenmukaisemmin kuin valokuva. Silti valokuvaa pidettiin realistisempana kuvana esittämästään objektista.¹⁴⁶ Myös elokuvamediaa on samankaltaisesta teknis-kulttuurisesta syystä pidetty realistisempaan esittämiseen kykenevänä kuin edeltäjänsä valokuvaa.

Itse asiassa jo direct cinemalla oli kaikessa avantgardistisuudessaan takanaan oletuksia, jotka lienevät edistäneet liikkeen uskottavuutta katsojien silmissä. Kevyt, havainnoivan metodin mahdollistava tekniikka oli ennen 1960-lukua ja direct cineman syntyä

¹⁴⁴ Trinh 1993, 96: “Good documentaries are those whose subject matter is “correct” and with whose point of view the viewer agrees. What is involved may be a question of honesty (vis-à-vis the material), but it’s also often a question of (ideological) adherence, hence of legitimization.”

¹⁴⁵ Bordwell & Thompson 2004, 391.

¹⁴⁶ Bazin 1972, 26.

katsojille tuttu jo toisen maailman sodan aikaisista taltioinneista: pieniä, 16mm:n filmikameroita oli ollut markkinoilla 1920-luvulta lähtien, ja sotakuvaajat käyttivät niitä liikuteltavuutensa vuoksi etulinjan taisteluiden tallennukseen. Douglas Gomeryn mukaan suuri yleisö oppi jo sotakuvausten ansiosta yhdistämään rakeisen, epätarkan ja heiluvan kuvan autenttisuuteen ja realismiin.¹⁴⁷

Ennakko-oletuksissa on toisin sanoen kyse vakiintuneista tyyllillisistä esityskonventioista. Elokuvan tyyli voi täyttää, muokata, pettää tai haastaa odotuksemme.¹⁴⁸ Jos fiktioelokuvassa jokin kohta ei vastaa katsojan ennakko-oletuksia, saattaa tämä tuomita sen esimerkiksi epäuskottavaksi. Samalla tavoin – ja ehkä vielä fiktioelokuvaakin totaalisemmassa merkityksessä – dokumenttielokuvan katsojalla on oletuksia siitä, miltä dokumenttielokuvan kuuluu näyttää ja mitä keinoja käyttää. Pirjo Honkasalo kommentoi Filmihullun haastattelussa *Atman*-elokuvansa¹⁴⁹ liian huoliteltuun visuaaliseen ilmeeseen kohdistettua kritiikkiä:

Joskus minulla on sellainen tunne, että olen kuvaamisessa ehkä vähän liian taitava. Sillä tavalla taitava, että ihmisten mielestä se ei ole uskottavaa dokumenttia.¹⁵⁰

Honkasalon lausuman rivien välistä voi lukea, että käsillä on parhaillaan eräänlainen katsomistapojen murros. Dokumenttielokuva on jälleen kerran sellaisessa historiallisessa pisteessä, jossa sitä koskevilla ennakko-oletuksilla käydään kiihkeää kulttuurista merkitysneuvottelua. Honkasalon kaltaiset, vallitsevan tradition uudistajat kohtaavat ensin epäluuloa, haastavat (ja toisinaan myös pettävät, kuten Honkasalon kommentti antaa olettaa) katsojien odotuksia. Vuosien ja elokuvien kuluessa yleisö synnyttää katsomistottumuksensa uudelleen, ja uudesta tyylistä tulee tunnistettava konventio muiden joukkoon.

Tähän päivään mennessä kokeelliset ja subjektiiviset, tekijöiden henkilöhistoriaa käsitteleviä aiheita käsittelevät dokumenttielokuvat ovat ehkä jo lunastaneet oikeuden käyttää elokuvatekniikkaa myös ilmaisullisiin tarkoituksiin. Väitän kuitenkin, että yhteiskunnallisia aiheita käsittelevien dokumenttielokuvien oletetaan edelleen

¹⁴⁷ Gomery 1991, 334–5.

¹⁴⁸ Bordwell & Thompson 2004, 391.

¹⁴⁹ *Atman* (1996) on osa Honkasalon *Melancholian 3 huonetta* -elokuvaa edeltänyttä ”Pyhän ja pahan trilogiaa”, jonka kaksi muuta osaa ovat dokumenttielokuvat *Tanjushka ja 7 perkelettä* (1993) ja *Mysterion* (1991).

¹⁵⁰ Honkasalo Hytösen (1999) haastattelussa.

käyttäytyvän esteettisten valintojen suhteen välinpitämättömästi. Honkasalon ”liian taitava” kuvaus onkin hallitseva ja hyvin näkyvä elementti Tshetshenian sotaan viittaavassa elokuvassa *Melancholian 3 huonetta*. Muun muassa tätä ulottuvuutta tulenkin tarkastelemaan analyysissäni luvussa neljä.

Kun aihetta on nyt tahkottu teoreetikoiden näkökulmasta perin pohjin, voisi lopuksi kysyä, mikä mahtaa olla tekijän näkökulmasta dokumenttielokuvan ja fiktion ero? Honkasalon mukaan se on seuraava:

Raja ei ole siinä, mitä voidaan käsitellä tai mitä voidaan ihmisestä kertoa, vaan se ainoa raja on eettinen. Ei ole mitään tyyliä, jota ei voisi käyttää. [...] Ei voi väittää oikeasti elävän ihmisen tehneen jotakin, jota hän ei ole tehnyt, jotakin joka on sisäisesti vastoin sitä mitä se ihminen on.

Määritelmiä on toki yhtä monta kuin tekijöitäkin. Tutkielmani muissakin yhteyksissä olennaiset tekijä-teoreetikot Toni De Bromhead, Susanna Helke ja Jouko Aaltonen saakoot Honkasalon lisäksi tässä puheenvuoron: De Bromhead näkee yhden olennaisimmista eroista palautuvaksi ohjaajan kontrolliin. Fiktioelokuvatekijä nauttii hänen mukaansa suurempaa määräämisvaltaa kuvaamaansa materiaaliin kuin dokumentaristi.¹⁵¹ Helke taas pohtii kokeellisen dokumenttielokuvan ja kokeellisen fiktioelokuvan välistä rajaa ja toteaa, että se voi kulkea esimerkiksi henkilöihahmojen elokuvajälkeisessä elämässä, joka dokumenttielokuvan henkilöiden kodalla jatkuu elokuvasta riippumatta. Aaltonen puolestaan esittää kysymyksen koko erillisen dokumenttielokuvakategorian tarpeellisuudesta. ”Sulautuuko se taiteen puolella fiktion realismiin ja toisaalla journalismin yleisiin pelisääntöihin?” Aaltonen pohtii.¹⁵²

Aaltosen kysymys osuu olennaiseen – dokumenttielokuva jatkaa edelleen taisteluaan noiden kahden esittämisen tradition välillä. Jos 80-lukulaisissa teorioissa sulauttajana toimi journalismi, teoriakenttä on parhaillaan kääntymässä taiteen puoleen. Aaltonen itse tekee väitöskirjassaan juuri tämänsuuntaista sulautustyötä: hänelle dokumenttielokuva on ehdottomasti taidetta. Dokumenttielokuvaa omalakisena, erityisenä elokuvaalajinaan lienee turha kuitenkaan toistaiseksi kokonaan haudata. Sen sijaan voisi jatkaa pohtimalla, miten dokumenttielokuvaa olisi siis kulloinkin tarkoituksenmukaista

¹⁵¹ De Bromhead 2001, 38.

¹⁵² Aaltonen 2001, 31.

määritellä? Jos ei epistemologisesti, niin kenties suhteessa vaikkapa tuotantokontekstiin liittyviin kysymyksiin?

2.1.4 Dokumenttielokuva genreinä

John Griersonin muotoilema dokumenttielokuvan määritelmä todellisuuden luovana käsittelynä on tunnetusti kaikkien aikojen ensimmäinen yritys aidata laji omaan karsinaansa.¹⁵³ Griersonin jälkeen dokumenttielokuvaa on ehditty jakaa moneen monituisen kategoriaan, tyyppiin, ääneen ja moodiin, useista suoranaisista määrittely-yrityksistä puhumattakaan. Monet näistä määritelmistä ja jaotteluista syntyivät juuri ”toden kriisin” myllertäessä 1980-luvulla, jolloin dokumenttielokuvan teoriaa alettiin sananmukaisesti toden teolla rakentaa uudelleen.

Teorian pioneereihin kuuluu Bill Nichols, joka on tässä tutkielmassa valikoidusti esille tulleine dokumenttielokuvan moodeineen – poeettinen, ekspositorinen, havainnoiva, interaktiivinen, (refleksiivinen) ja performatiivinen – kenties koko dokumenttielokuva-teorian paitsi lainatuin myös parjatuin hahmo. Lähes jokainen itseään kunnioittava dokumenttielokuvaa tieteen kentässä teoretisoinut henkilö on jossain yhteydessä katsonut asiakseen alleviivata Nicholsin moodiluokittelun ongelmakohtia. Moodit on usein nähty käyttökelpoisena kehikkona dokumenttielokuvan historian jäsentämiseen, mutta niitä on kritisoitu muun muassa niiden kronologisuudesta ja tästä juontuvasta, evolutionistisesta lähestymistavasta.¹⁵⁴

Esimerkiksi Carl Plantinga on hahmotellut oman ”moodistonsa” poleemisessa suhteessa Nicholsiin. Hän lajittelee dokumenttielokuvakentän elokuvien kerronnan autoritaarisen painavuuden asteen mukaan ääniin, joita ovat formaali, avoin ja runollinen ääni.¹⁵⁵ Michael Renov taas hahmottelee dokumenttielokuvan pyrkimyksiä neljän mahdollisen funktion avulla, joiksi hän luettelee nauhoittavan tai paljastavan, vakuuttavan tai edistävän, analysoivan tai tutkivan sekä ilmaisevan funktion.¹⁵⁶ Suorasanaiset määrittely-yritykset, kuten postmoderni keskustelu osoittaa, pyrkivät taas usein miten

¹⁵³ Gynn 1990, 23.

¹⁵⁴ Esimerkiksi Carl Plantinga (1997), Noël Carroll (1996), Michael Renov (1993) ja Stella Bruzzi (2000) ovat kunnostautuneet tässä lajissa.

¹⁵⁵ Plantinga 1997, 106.

¹⁵⁶ Renov 1993, 21: “1. to record, reveal, or preserve 2. to persuade or promote 3. to analyze or interrogate 4. to express”.

erottamaan dokumenttielokuvan ja fiktion: Plantingan mukaan dokumenttielokuvan erottaa fiktiosta sen todellisuutta kohtaan ottama vakuuttava asenne [*assertive stance*].¹⁵⁷ Nicholsin niin ikään fiktion suhteutuvan [*fiction (un)like any other*] määritelmän olemme jo kuulleet.¹⁵⁸

Roscoe ja Hight kiteyttäväkin, ettei ole olemassa juurikaan yksimielisyyttä siitä, miten dokumenttielokuva tulisi määritellä; pitäisikö se tulkita tyyliksi vai genreksi, vaiko ymmärtää se suhteessa kuvaamaansa todellisuuteen. Edellisessä luvussa kuvaamani keskustelun perusteella lienee selvää, etteivät määritelmät voi yksiselitteisesti palautua ainakaan esteettiseen tyylin tasoon. Dokumenttielokuvan ja sen esittämän todellisuuden suhteen pohtiminen taas latistaa lajin lähinnä tietoteoreettiseksi ongelmavyyhdeksi ja onnistuu määritelmässään vain hyvin yleisellä ja siksi riittämättömällä tasolla. Loogisuutta tavoittelevien päätelmien seurauksena dokumenttielokuva määrittyy lähinnä tietynlaiseksi luennaksi, jonka tarkempi määrittely taas edellyttäisi vastaanoton tutkimista. Jos kuitenkin tarkastelemme teoreettisia yrityksiä määrittää teksti siitä itsestään käsin, kompastuvat useimmat määritelmät samaan kiveen: dokumenttielokuva kentän monimuotoisuuteen. Dokumenttielokuvaa ei voi määritellä yhdeksi rajatuksi entiteetiksi, sillä se pitää sisällään monia hyvin erilähtökohtaisia versioita itsestään.

Siksi Roscoen ja Hightin maininta genreajattelusta dokumenttielokuvan yhteydessä kuulostaa mahdollisuudelta. He päätyvät kuitenkin teoksessaan vain vihjaamaan dokumenttielokuva kentän heterogeenisyydestä toteamalla, ettei tuo ”genre” ole yhtenäinen. He siis puhuvat lopulta dokumenttielokuvasta genrenä sinänsä ajatusta juuri avaamatta.¹⁵⁹ Tällainen puhe dokumenttielokuva genrestä onkin lajia koskevassa keskustelussa yleistä. Esimerkiksi Nichols käsittää moodinsa dokumenttielokuva-genren (tai dokumentaarin; engl. *documentary*) alagenreiksi.¹⁶⁰

Myös Jouko Aaltonen nimittää dokumenttielokuvaa genreksi tuoreessa väitöskirjassaan. Kuten luvussa 1.2 mainitsin, Aaltonen kuitenkin olettaa dokumenttielokuvan itsestään selvästi juuri taiteen kentässä syntyneeksi teokseksi ja ehkä siksi vain yhdeksi genreksi monista koko dokumentaarisen lajin kentällä.¹⁶¹ Hän määrittelee tutkimuksessaan

¹⁵⁷ Plantinga 1997, 40.

¹⁵⁸ Nichols 1991, 113.

¹⁵⁹ Roscoe & Hight 2001, 7.

¹⁶⁰ Nichols 2001, 92.

¹⁶¹ Aaltonen 2006, 47–8.

dokumenttielokuvan taiteeksi tekijän intentioista käsin, mutta lukee tähän samaan elokuva-genreen muun muassa 1960-luvulla syntyneen havainnoivan dokumenttielokuvan. Kuten olen tässä tutkielmassa selvittänyt, tuon ajan dokumentaristeilla ei ollut pienintäkään aikomusta sijoittua taiteen kenttään. Päinvastoin: liikkeen elokuvat syntyivät tietoisien journalistisista lähtökohdista. Jos ne ovatkin hyvin elokuvamaisia luomansa diegeettisen illuusion sekä esimerkiksi kestopuolesta¹⁶², ne eivät olleet tekijöidensä mielestä taidetta.

Toki käsitys journalismista, elokuvallisuudesta ja erityisesti käsitys dokumenttielokuvasta varioi ajassa. Vaikkapa direct cinema -elokuvien aikanaan huolimattomalta näyttäneet estetiikka voi filmille kuvattuna näyttää elokuvalliselta verrattuna nykyajan suoran elokuvan videoversioihin.¹⁶³ 1960-luvulla kuitenkin jo käsivarakuva riitti merkitsemään siirtymää elokuvalliseksi mielletyn kuvakielen konventioista toisaalle. Nykyään on toisin, mutta historiallisesti muotoutuneet käsitykset ulottuvat silti tänne saakka. Siksi käsite dokumenttielokuva on kaikkea muuta kuin yksiselitteinen termi tai genre.

Rick Altmanin mukaan genret voidaan määritellä malleiksi, muodoiksi, tyyleiksi tai rakenteiksi, jotka ylittävät yksittäisten elokuvien rajat. Ne ohjaavat sekä sitä, miten tekijät elokuvia suunnittelevat että sitä, miten yleisö niitä tulkitsee. Genre saa merkityksensä myös ”nimilappuna” tai kategorian nimenä, jolla on keskeinen tehtävä levittäjien ja esittäjien päätösten ja kommunikaation kannalta.¹⁶⁴ Genre liittyy tietynlaisen luennan määritelmään, sillä yleisö lukee tekstiä esimerkiksi juuri genreä koskevista ennako-oletuksista käsin. Genren voikin sanoa ikään kuin positioivan katsojan.

Dokumenttielokuva käyttäytyy suuren yleisön keskuudessa usein juuri genren tavoin. Siinä missä fiktiokuva voidaan arkipäiväisessä keskustelussa täsmentää vaikkapa melodraamaksi, kauhuelokuvaksi tai kokeelliseksi elokuvaksi, dokumenttielokuva jätetään usein miten kokonaan vaille vastaavia alalajeja. Suuren yleisön dokumenttielokuvaan kohdistamat käsitykset ovat luultavasti yksipuolisia ja vanhakantaisia (eli todennäköisesti 60-lukulaisia) siksi, ettei dokumenttielokuva ole vuosikymmeniin

¹⁶² Gomery 1991, 335: 1950-luvulla lanseerattiin dokumenttielokuvalla aiemmin vain fiktiolle kuulunut pitkä, parituntinen kestoformaatti.

¹⁶³ Helke (2001a, 21). Selvitän filmi- ja videokuvan eroja tarkemmin luvussa 4.2.1.

¹⁶⁴ Altman 2002, 26.

löytänyt tietään elokuvayleisön eteen elokuvateattereihin. Ennako-oletukset päivittynevät hyvää vauhtia dokumenttielokuvien marssiessa parhaillaan Finnkinon vakio-ohjelmistoon

Teoreettis-historiallisesta näkökulmasta on sen sijaan aiheellista epäillä genre-käsitteen käyttökelpoisuutta koko lajia tarkoittavana ulottuvuutena. Jos fiktioelokuva ei itsessään ole genre, voiko dokumenttielokuvakaan olla sellainen? Dokumenttielokuva-käsitteen alle mahtuu suuri kirjo esityksiä, joita esitetään elokuvateattereissa, televisiossa tai molemmissa, jotka ovat tekijöidensä mielestä taidetta tai ei, katsojiensa mielestä elokuvallisia tai sitten ei – määritelmä riippuu kulloisestakin näkökulmasta. Dokumenttielokuva levittäytyy kattokäsitteen lailla suuren esitysten kirjon ylle, ja siksi se tulisikin käsittää – ei genreksi vaan – elokuvalajiksi kuten fiktioelokuva. Dokumenttielokuva on mahdollista erottaa fiktiivisestä sukulaisestaan lajitasolla viittaussuhteessaan todellisuuteen. Tämä viittaussuhde voi kuitenkin ilmetä siinä monin eri tavoin, aivan samoin kuin fiktiivinen elokuva voi varioida tuota suhdetta omassa kontekstissaan esimerkiksi realismista fantasiaan.

Kun fiktioelokuvasta ei sinänsä voi puhua genrenä, ei dokumenttielokuvakaan kohdalla voi näin tehdä. Sen sijaan sen voi katsoa jakautuvan genreihin sisäisesti fiktioelokuvan tavoin. Käsitänkin sanan dokumenttielokuva Aaltosesta poiketen laajasti; se voi omasta näkökulmastani liikkua viihteen, journalismin ja taiteen muodostamalla akselilla yläkäsitteen lailla.

Ajatus dokumenttielokuvan genreistä ei ole aivan vieras kirjoitetussa teoriassa. Esimerkiksi Bordwell ja Thompson mainitsevat esimerkinomaisesti muutamia ehdotuksia dokumenttielokuvan genreiksi. Näitä ehdotuksia ovat arkistomateriaalia hyödyntävä ”kokoomadokumentti”, luontodokumentti ja direct cinema -dokumentti.¹⁶⁵ Tekijälähtöisessä kirjoittelussa dokumenttielokuvaa on lokeroitu ahkerasti. Lokerot muistuttavat genrejä. Vaikkapa suomalaisten tekijöiden keskuudessa tavallisia nimityksiä ovat havainnoivaa dokumenttiperinnettä jäljittelevä seurantadokumentti tai suora elokuva, tekijän henkilöhistoriaa käsittelevä subjektiivinen dokumentti, tilanteiden uudelleen rakentamista sisältävä draamadokumentti sekä viime vuosina lanseerattu luova ja dokumentti.

¹⁶⁵ Bordwell & Thompson 2004, 130.

Genrejä tai niitä muistuttavia lokeroita voikin muotoilla monista eri näkökulmista. Eräs ehkä itsestään selvä, mutta mielestäni hyvinkin olennainen mahdollinen lokeroimisen tapa jää dokumenttielokuvaa tyyhiteltäessä usein erityisesti teoreettisessa keskustelussa uupumaan: kuinka dokumenttielokuva sijoittuu tiettyyn tuotannolliseen kontekstiin, ja kuinka tuo konteksti voi sitä määrittää?

2.2 Dokumenttielokuva, nyt!

Jos dokumenttielokuvalta neljäkymmentä vuotta sitten keksittiin odottaa todellisuuden autenttista esittämistä, tuon vaatimuksen paikalle on nyt astunut luovuuden ja elokuvallisuuden oletus. Samaan aikaan kun perinteisiä ja klassisia esittämisen keinoja on fiktiivisten esitysten kentällä alettu kyseenalaistaa, noihin keinoihin suhtaudutaan dokumenttielokuvan tekijöiden piirissä vakavasti. Siinä missä fiktioelokuvan estetiikka on dokumentaaristunut, se on dokumenttielokuvassa elokuvallistunut. Luvuissa kolme ja neljä tulen pohtimaan, mitä elokuvallisuus elokuvatekstissä itsessään voi tarkoittaa. Ennen sitä luon katsauksen elokuvia ympäröivään tuotannolliseen maailmaan. Elokuvantekoon kun vaikuttavat paitsi tekijän intentiot myös – kun on kyse ammattimaisesta elokuva- ja televisioiteollisuudesta – tekijän ympärillä levittäytyvä tuotannollisten realiteettien viidakko. Mahdollisuus elokuvallisuuteen voi löytyä tuotannon tavasta, ja levityskonteksti taas voi taas vahvistaa tai heikentää dokumenttielokuvan elokuvallista identiteettiä.

Kuten katsaukseni dokumenttielokuvan historiaan antaa ymmärtää, teknologiset realiteetit ovat määrittäneet lajin kehitystä sen historian varhaisimmista hetkistä saakka vaikuttaen juuri sen muotoon ja tyyliin liittyviin muuttujiin. 1960-luvulla lanseerattu uusi elokuvatekniikka ja television yleistyminen vei dokumenttielokuvaa jo tuntemamme suuntaan. Parhailtaan dokumenttielokuvat taas siirtyvät televisiosta yhä enenevässä määrin myös elokuvateattereihin. Jos nykypäivänä tekniset mahdollisuudet ovatkin jo lähes rajattomat, erityisesti tuotantoon ja levitykseen liittyvä murros muokkaa edelleen dokumenttielokuvan olemusta.

Dokumenttielokuvan käytännöllisiin seikkoihin palautuvassa keskustelussa voi karkeasti ottaen nähdä analogian edellisissä luvuissa esiin tulleille teoreettisille

määrittelypyrkimyksille: Samoin kuin jälkimmäisen piirissä on haluttu sijoittaa dokumenttielokuva sijaitsevaksi suhteessa vastakohtapariin fakta-fiktio, käytännönläheisemmässä keskustelussa pohditaan niin ikään dokumenttielokuvan suhteesta kahteen, toisilleen vastakkaiseksi miellettyyn sfääriin. Toinen niistä löytyy fiktioelokuvan ja toinen journalismin suunnalta. Kyseessä on kaksi erilaista tuotantokontekstia. Muodon kannalta kyse on myös karkeasti ottaen kahdesta erilaisesta esittämisen konventiosta; elokuvallisesta ja journalistisesta sellaisesta. Kahden kontekstin rinnalle on ilmestynyt viime aikoina myös kolmas, viihteellinen todellisuustelevision maailma.

Eräs lähtökohta jakaa dokumenttielokuvakenttää osiin on lähteä liikkeelle oletuksesta, ettei kaikkia kentän elokuvia ole tarkoituksenmukaista pohtia suhteessa kaikkiin kolmeen kontekstiin. Pikemminkin voi ajatella, että määrittelyn ja analyysin lähtökohta on sijoittaa kukin elokuva ensin viihteen, elokuvataiteen ja journalismin rajaamalle kartalle. Eri sijainnit kartalla voi nähdä yhdenlaisina genreinä. Koko kartan näkeminen sen sijaan muistuttaa, että elokuvallisen nykypainotuksen varjossa vaikuttaa myös muita dokumenttielokuvan lajityyppejä.

Pohdin seuraavissa alaluvuissa tekijä-teoreetikoiden Hugues Le Paigen, Toni De Bromheadin ja Kimmo Kohtamäen luotsaamana dokumenttielokuvan suhdetta sitä ympäröiviin tuotannollisiin sfääreihin ja jäsennän samalla lajikenttää oman tutkielmani kannalta tarkoituksenmukaisiin genreihin. Määrittelen näin elokuva-analyysini kohteelle *Melancholian 3 huonetta* analyysin näkökulmaan liittyvän sijainnin. Kurkistan tuotantorealiteettien maailmaan ja kehystän lopuksi elokuvallisen dokumenttielokuvan kulttuurista ja teknologista muotoutumista 2000-luvulla.

2.2.1 Informatiivisuus vs. elokuvallisuus

Journalisti Hugues Le Paige hahmottaa dokumenttielokuvakenttää journalismin näkökulmasta. Hän luonnehtii dokumenttielokuvakenttää niin kirjavaksi kokonaisuudeksi, että sen äärimmäisten laitojen edustajat vetäytyvät niin kauaksi journalismin määritelmistä, ettei vertaaminen niiden kohdalla Le Paigen mukaan ole tarkoituksenmukaista. Toisesta äärimmäisyydestä löytyy Le Paigen mukaan kaupallinen dokumenttielokuva [*commercial documentary*], jonka tärkein päämäärä on mahdollisimman suuren yleisön tavoittelu sekä taiteellisten että journalististen päämäärien kustannuk-

sella. Vastakkaisessa päässä taas on ”tekijän elokuva” [*film d’auteur*], jonka lähtökohta on ennen kaikkea ohjaajan taiteellisen vision toteuttaminen. Tätä elokuvaa ei ole Le Paigen mukaan mitään syytä verrata journalismiin, sillä se on taideteos, joka on olemassa omilla ehdoillaan linkittyen ennemminkin fiktioelokuvan lainalaisuuksiin.¹⁶⁶

Toni De Bromhead on Le Paigen kanssa samoilla linjoilla jakaessaan dokumenttielokuvat seuraaviin pääryhmiin: 1) informatiivisiin dokumentteihin, joiden päämäärä on lähinnä informoida ja tavoittaa katsojan mielen rationaalinen puoli, 2) ohjelmiin [*programmes*], joiden tavoitteena on viihdyttää ja 3) elokuvallisiin dokumentteihin, joiden ensisijaisia päämääriä ovat ilmaisullisuus ja emotionaalisen samastumispinnan luominen. Viimeisen ryhmän elokuvat ammentavat De Bromheadin mukaan elokuvallisesta tarinankerronnasta siinä missä ensimmäisen taas journalismin lainalaisuuksista. Keskimmäinen ryhmä kääntää selkensä viihteen nimissä molemmille.¹⁶⁷ Jako lähentyy Le Paigen vastaavaa: De Bromheadin informatiiviset elokuvat sijainnevat Le Paigen janan journalistisessa keskipisteessä, kun taas ”ohjelmat” asettuvat janan kaupalliseen päähän elokuvallisten dokumenttien lähentyessä ”tekijän elokuvia”.

Le Paigen ja De Bromheadin kolmijakoa ehkä yleisempi, mutta samankaltaiset päämäärät omaava tapa jäsentää kenttä on jakaa se kahteen: tv-dokumentteihin ja varsinaisiin dokumenttielokuviin. Jälkimmäisiä tarkoittamaan on erityisesti tekijöiden keskuudessa viime vuosina tarkentunut käsite luova dokumentti [*creative documentary*]. Luovalla dokumentilla tarkoitetaan taiteelliseen ilmaisuun pyrkiviä, tv-ohjelmakulttuuriin samaistuvista dokumenteista erottuvia dokumenttielokuvia. Se lähentyy Le Paigen ja De Bromheadin edellä määrittelemää, taideteoksellisen ja elokuvallisen identiteetin omaavaa dokumenttityyppiä.

Roscoe ja Hight kirjoittavat televisiolle tehdyn dokumentin taas omaavan erilähtökoh-
taiset esteettiset päämäärät kuin enemmänkin elokuvateatterilevitykseen tähtäävän
elokuvallinen dokumenttielokuva. He luonnehtivat tv-dokumentin olevan usein miten
vähemmän tekijänsä merkitsemä, halvempi ja aiheeltaan ”turvallisempi”.¹⁶⁸ Tv-

¹⁶⁶ Le Paige 2001, 11. Hän tarkentaa jakonsa äärimmäistä luonnetta ja muistuttaa, että toki kaikki dokumenttielokuvat paitsi toivovat osakseen yleisöä ovat myös ensisijaisesti tekijänsä näkemyksiä.

¹⁶⁷ De Bromhead 1996, 3.

¹⁶⁸ Roscoe & Hight 2001, 26.

dokumentti asettuu De Bromheadin informatiivisen dokumenttielokuvan raameihin, joiden De Bromhead mainitseekin sijoittuvan useimmiten juuri televisioon.¹⁶⁹

Kahden tyyppin väliin, kaupallisuuden ja viihteen määrittämälle saarekkeelle jäävät esitykset taas tunnetaan yleisesti dokudraamana tai dokusoapina.¹⁷⁰ Siinä missä elokuvalliset dokumenttielokuvat löytävät vertaisryhmänsä fiktiivisen elokuvan ja tv-dokumentit journalististen esitysten maailmasta, dokudraama kurkottaa lähinnä viihteellisen todellisuustelevision lajityypin puoleen. Keskityn tässä luvussa kuitenkin informatiivisten tv-dokumenttien ja elokuvallisten dokumenttielokuvien väliseen rajaan.

Yllä ehdotetut tavat jäsentää dokumenttielokuvapaljoutta voi tulkita eräänlaisiksi tuotannollisiksi genreiksi. Genrejen elokuvaedustajien väliset lähtökohtaerot ovat sitä laatua, että analysoidakseen dokumenttielokuvaa tarkoituksenmukaisin perustein on nähtävä sen sijoittuminen kyseisessä jaossa. Yksinkertaisimmillaan tässä on kyse siitä, että informatiiviset lähtökohdat omaavaa tv-dokumenttia voi olla tarpeetonta kritikoida vaikkapa kaavamaisuudesta ja luovien ilmaisutapojen puutteesta, kun taas elokuvalliseen esittämiseen pyrkivää dokumenttielokuvaa ei ehkä sovi syyttää mahdollisesta argumentoinnin väljyydestä. Analyysin ja kritiikin välineiden on siis sijoitettava genren kontekstiin. Genrejen välinen raja ei toki ole liikkumaton. Informatiiviset päämäärät omaava esitys voi käyttää hyvinkin elokuvallisia ratkaisuja ja päinvastoin. Myöskään informatiivisesti rakentuvien dokumenttielokuvien levitys on ole enää välttämättä kahlittu vain televisioon ja päinvastoin; tästä lisää seuraavassa alaluvussa. Jako tarjoaa tietystä suurpiirteisyydestään huolimatta oman tutkielmani kannalta olennaisen analyttisen peruslähtökohdan: mistä suunnasta valitsemani dokumenttielokuvaa on tarkoituksenmukaista lähestyä?

Melancholian 3 huonetta on mielestäni Le Paigen määritelmässä ”tekijän elokuva” ja De Bromheadin vastaavassa ”elokuvallinen” sellainen; sitä voi myös kutsua luovaksi dokumentiksi, joka asettuu olemukseltaan elokuvataiteen määrittämien esitysten piiriin. *Melancholian* elokuvalliseen ulottuvuuteen syvennyn varsinaisesti luvussa neljä ja viisi. Kysymys kyseisen elokuvan suhteesta journalismiin ei omasta näkökulmastani siis ole tarkoituksenmukainen, ja keskustelun voisikin päättää tähän. En silti malta olla pohtimatta tuota kysymystä hieman yleisellä tasolla. Pohdinta antaa mahdollisuuden

¹⁶⁹ De Bromhead 1996, 3.

¹⁷⁰ Helke 2001a, 21.

kurkistaa pinnallisesti tuotantorealiteettien ja eri levityskanavien asettamien puitteiden maailmaan.

2.2.2 Televisiosta elokuvateatteriin

Vaikka jo John Grierson erotti dokumenttielokuvat reportaaseista [*films of fact*],¹⁷¹ dokumenttielokuvan ja journalismin välisen rajan hahmottelu on varsinkin nykytutkimuksessa jäänyt taiteellisen painotuksen jalkoihin. Kimmo Kohtamäki mainitsee luovasta, elokuvallisesta dokumentista kirjoittaessaan ”standardisoidut ja rutiinomaiset reportaasit”. Hän kuvailee dokumenttielokuvakentän olevan niin laaja, että nuo reportaasit voi huoletta hyväksyä joukkoon mukaan.¹⁷² Kohtamäki tarkoittanee reportaaseillaan edellä informatiivisiksi tai tv-dokumenteiksi määriteltyjä esityksiä, mutta jättää rajapinnan yhtä kaikki määrittelemättä. Dokumenttielokuvaa taiteena teoretisoiva Jouko Aaltonen osallistuu samankaltaiseen epämääräisyyteen. Hän jopa kirjoittaa dokumenttielokuvan olevan lähes yksiselitteinen genre, jonka hän määrittelee muun muassa sulkemalla pois fiktion, propagandan ja tv-journalismin mahdollisuuden.¹⁷³

Kuten olen jo selvittänyt, Aaltosen sanalle ”dokumenttielokuva” antama merkitys on rajaavampi kuin oma, laajempi tulkintani kyseisestä termistä. Toisaalta journalismin ja dokumentti-alkuisten esitysten välinen raja lienee tekijöille itselleen osittain itsestään selvä ja ”kantapään kautta” opittu, käytännöllinen tosiasia. Kyseisen rajan pohdinnan voisi myös vaikkapa Aaltosen tutkimuksessa nähdä sinänsä irrelevantiksi sivupoluksi. Mielestäni rajankäynnille on kuitenkin syytä uhrata edes muutama ajatus, sillä vaikka dokumenttielokuvakenttä on toki laaja ja moniulotteinen, ei sen voi siltikään katsoa jatkuvan loputtomasti joka suuntaan – ei edes siihen journalismin osoittamaan. Olen tässä tutkielmassa jakanut dokumenttielokuvan edelleen informatiivisiin ja elokuvallisiin esityksiin. Vaikka oikeastaan vain jälkimmäiset ovat omasta näkökulmastani huomionarvoinen ryhmä, hahmottelen myös vastaparin ääriviivoja, sillä toista ei ole olemassa ilman toista.

¹⁷¹ Gynn 1990, 23.

¹⁷² Kohtamäki 2001, 7.

¹⁷³ Aaltonen 2006, 48.

Informatiivisen dokumenttielokuvagenren ja journalismin rajaa voi lähestyä esimerkiksi seuraavasti: Heikki Knuutin mukaan reportaasi on uutisten tulkinnallinen osuus, joka on uutista vähemmän ajankohtainen mutta tätä monilähteisempi todellisuuden kuvaus.¹⁷⁴ Max Juntunen osoittaa edelleen reportaasin eron dokumenttielokuvaan huomauttamalle, että siinä missä reportaasia määrää aihe, dokumenttielokuva luonnehtii tekijän näkemys materiaalista.¹⁷⁵ Informatiivisimmillaankin dokumenttielokuva on siis aina tekijänsä leimaama. Käytännönläheisemmällä tasolla erossa kyse on erityisesti ajasta. Reportaasit syntyvät lyhyemmässä ajassa (usein muutamassa päivässä) toisin kuin kaikki varsinaiset dokumenttielokuvat – sekä informatiiviset tv-dokumentit että varsinkin elokuvalliset dokumenttielokuvat – joita tehdään jopa vuosien ajan. Elokuvalliseen genreen sijoittuvan *Melancholian 3 huonetta* -elokuvan kuvaukset kestivät noin vuoden. Jälkityöt (leikkaus ja muu jälkikäsitteily) taas veivät ensi-illan ajankohdasta päätellen aikaa lähes kaksi vuotta, joten kokonaistyöajaksi kertynee kaikkiaan noin kolme vuotta.¹⁷⁶

Aika ei toki ole mikään absoluuttinen mittari, vaan erityisesti informatiiviseen päähän sijoittuvien dokumenttielokuvien ja reportaasien kohdalla rajanveto aiheuttaa usein keskustelua. Esimerkiksi Yleisradion tv-kanavilla työskentelevät erottavat toisistaan Ylen tuottamat reportaasit ja dokumenttielokuvat, mutta monet itsenäiset dokumentarisitit ovat sitä mieltä, ettei yksikään Ylen oma tuotanto täytä dokumenttielokuvan kriteerejä.¹⁷⁷ Ylen sisällä omatuotantoisia dokumentteja syntyy vähän, lähinnä Yle TV1 Ykkösdokumentti-osastolla. Niitä kuitenkin tehdään selkeästi erillään muusta ajankohtaistuotannosta. Ylen asenteesta omaa dokumenttituotantoaan kohtaan kertoo kesällä 2006 Yleen perustettu uusi Teosten osaamiskeskus, jonka alueeseen kuuluu sekä fiktio että "teostyyppiset" dokumentit.¹⁷⁸

Television koetaan joka tapauksessa rajoittavan dokumenttielokuva tuotantokontekstina. De Bromhead huomauttaakin, että koska dokumenttielokuva on epävarmuudessaan ja aikaa vievyudessaan kallis ja riskialtis projekti, ei ole yllättävää, että nopeita formaatteja suosiva televisio tuottaa usein miten helpommin kontrolloitavia muotoja – joko informatiiviseen eli halvempaan, päähän sijoittuvia dokumenttielokuvia tai

¹⁷⁴ Knuuti 1994, 36.

¹⁷⁵ Juntunen 1997, 23–24.

¹⁷⁶ Elokuvatuotantoyhtiö Millennium Film, http://www.millenniumfilm.fi/2004_melancholia.html.

¹⁷⁷ Keinonen 2003, 79.

¹⁷⁸ HS 2006 24.8.

journalistisia reportaaseja.¹⁷⁹ Pieni budjetti näkyy tv-dokumenttituotannossa usein nimenomaan ajan ja tätä kautta kuvajäljen ja rakenteen rutiininomaisuutena (eli toisin sanoen ”epäluovuutena”). Yle TV2 Dokumenttiprojektin tuottaja Iikka Vehkalahti linkittää raha- ja muutokysymyksen yhteen arvioidessaan tulevaisuuden tuovan tullessaan yhä enemmän ”elokuvallista ilmaisuestetiikkaa sisältäviä, suuremmilla budjeteilla tehtyjä (dokumentti)elokuvia”.¹⁸⁰

Kyseiseen asetelmaan löytyy toki poikkeuksia. Varta vasten televisiolevitystä varten on syntynyt kautta aikain myös ilmaisultaan persoonallisia dokumenttielokuvia.¹⁸¹ Erityisesti tällä hetkellä vastakkain asettelu televisio – elokuvateatterilevitys ja -tuotanto on käytännössäkään liudentumassa. Nykykentästä löytyy paljon esimerkkejä dokumenttielokuvista, jotka on rahoitettu sekä television että elokuväsäätiöiden ja yksityisten elokuvatuotantoyhtiöiden toimesta, ja jotka on yhtäläillä tarkoitettu sekä televisio- että teatterilevitykseen.¹⁸² Jouko Aaltonen tekee terävän huomion esityskontekstin vaikutuksesta teoksen identiteettiin. Hän kirjoittaa, että dokumenttielokuva voi määrittyä vaikkapa television sisällä eri esityspaikasta riippuen joko ajankohtaisjournalismiksi tai taiteeksi. Esimerkkeinä eritavoin määrittävistä ohjelmapaikoista Aaltonen mainitsee Yle TV1 Ykkösdokumentin ja Ulkolinjan, eli dokumenttielokuva- ja ajankohtaisohjelmajaksot.¹⁸³ Kysymyksen voi ulottaa myös koskemaan elokuvateatterin ja television erilaista vaikutusta dokumenttielokuvan määrittymiseen. Tässä on toki kyse jälleen lähinnä vastaanottoon liittyvistä muuttujista, mutta dokumenttielokuvan taipumus huojua levityskontekstin armoilla kertoo joka tapauksessa lajin nuoresta ja toistaiseksi vakiintumattomasta asemasta elokuvakentässä.

Melancholian 3 huonetta edustaa tyypillistä poikkeusta televisio- ja elokuvatuotannon vastakkainasetteluun. Se on Vehkalahtien kuvailema ”suuren budjetin elokuva”, joka rahoitus on peräisin sekä yksityisistä elokuvayhtiöistä että televisiokanavilta. Elokuvan kotituotantoyhtiö on yksityinen Millennium Film. Rahoittajalistalta taas löytyvät niin Iikka Vehkalahti Yle TV2 Dokumenttiprojekteineen ja saksalais-ranskalainen televisiokanava Arte kuin Suomen elokuväsäätiö ja AVEK sekä Ruotsin, Norjan ja

¹⁷⁹ De Bromhead 1996, 4.

¹⁸⁰ Vehkalahti Tuomas Rantasen (2004) artikkelissa, sit. Patanen 2005, 107.

¹⁸¹ Roscoe & Hight 2001, 26.

¹⁸² Roscoe & Hight 2001, 26–7.

¹⁸³ Aaltonen 2006, 48.

Tanskan elokuvainstituutit.¹⁸⁴ *Melancholian* valmistumisen jälkeinen elämä alkoi suurella määrällä elokuvafestivaaleja Suomessa ja maailmalla, jonka jälkeen sitä levitettiin elokuvateatterissa (Suomessa Finnkino). Lopuksi se näytettiin myös televisiossa (maaliskuussa 2006 TV2 Dokumenttiprojektissa, luultavimmin myös muilla yhteistyökanavilla Euroopassa).

Dokumenttielokuvan lisääntynyt näkyvyys kaupallisen (fiktio)elokuvan hallitsemalla levitysvyöhykkeellä elokuvateatterissa onkin sinänsä huomion arvoinen, lajin identiteettiin vaikuttava seikka. Dokumenttielokuvat saavat yhä useammin ensi-iltansa television sijaan elokuvateatterissa. Lokakuussa 2004 Suomen suurin elokuvateatteriketju Finnkino ja Helsingin dokumenttielokuvafestivaali DocPoint ilmoittivat ryhtyvänsä yhteistyöhön dokumenttielokuvien elokuvateatteriesitysten edistämiseksi.¹⁸⁵ Helsingin dokumenttielokuvafestivaali Docpoint on myös vuodesta 2003 saakka kerran vuodessa järjestettävän festivaalinsa avulla edistänyt dokumenttielokuvan näkyvyyttä valkokankailla. Laji on viime vuosina löytänyt tiensä myös muille, kuin dokumenttielokuvaan erikoistuneille elokuvafestivaaleille. Menestys festivaalien kilpailusarjoissa on ollut monen elokuvan portti elokuvateatterilevitykseen. Jouko Aaltonen huomauttaakin, että ”dokumenttielokuvan kohdalla festivaalikonteksti on olennainen osa taiteeksi tulemisen prosessia.”¹⁸⁶

On kuitenkin hyvä pitää mielessä, että dokumenttielokuva ei suinkaan aina ole karttanut valkokankaita ja elokuvayleisöä. Esimerkiksi elokuvayhtiö *Pathén* levittämä Flahertyn *Nanook – Pakkasenpoika* oli aikanaan teattereiden kassamagneetti niin kotimaassaan Yhdysvalloissa kuin ulkomaillakin.¹⁸⁷ Televisio taas synnytti 1950-luvulla vakiintuneeseen uuden markkinaraon elokuvateollisuudelle ja erityisesti dokumenttielokuvalle.¹⁸⁸ Myös direct cineman jo tunnetut päämäärät luotsasivat lajia tuolle pienelle kankaalle. Alkuperäisenä syyllisenä dokumenttielokuvan määrittymiseen kaupallisen elokuvakulttuurin ulkopuoliseksi ilmiöksi Brian Winston pitää kuitenkin John Griersonia ja

¹⁸⁴ Elokuvatuotantoyhtiö Millennium Film, http://www.millenniumfilm.fi/2004_melancholia.html. Näiden lisäksi rahoittajalistassa mainitaan ruotsalainen SVT-Documentaries ja Euroopan unionin MEDIA-ohjelma.

¹⁸⁵ DocPoint -tiedote 14.10.2004, <http://www.docpoint.info/pdf/finnkino141004.pdf>. Yhteistyön puitteissa tullaan Helsingin Forum -elokuvateatterissa järjestämään päivittäin dokumenttielokuvanäytöksiä. Hankkeen tarkoituksena on tarjota kotimaisille ja kansainvälisille dokumenttielokuville pysyvän esitysfoorumin ympäri vuoden.

¹⁸⁶ Aaltonen 2006, 48.

¹⁸⁷ Barnouw, 42.

¹⁸⁸ Gomery 1991, 335.

tämän ideologista, valistuksellista asennetta elokuvalajiin. Koska viihdyttäviin Hollywood-elokuviin tottunut yleisö ei ollut valmis maksamaan oppitunneista elokuvateatterissa, Grierson tehtiin dokumenttielokuvasta pääasiassa valtiorahoitteista elokuvaa. Samalla hän tuli myös uhranneeksi dokumenttielokuvan valtion palvelukseen, julkisen ja yhteiskunnallisen hyödyllisyyden alttarille.¹⁸⁹ Winstonin mukaan dokumenttielokuvan imago kärsii juuri Griersonin taloudellis-sisällöllisestä uhrauksesta yrityksissään saada jalansijaa kaupallisissa elokuvateattereissa vielä tänä päivänäkin.¹⁹⁰

Vaikka vanhat, televisioon lukkiutuneet levitystottumukset toki natisevat parhaillaan liitoksistaan, dokumenttielokuvat eivät edelleenkään juhli teattereiden esityskopiomäärillä. Esimerkiksi *Melancholian* levittäjä Finnkino on arvioinut elokuvan kahden levityskopion arvoiseksi, joka on Suomessa kaikkein tavallisin dokumenttielokuvalla suotu kopiomäärä (vrt. *Kummelin Jackpot* 2006, 46 kopiota).¹⁹¹ Onkin huomattava, levittäjien valta elokuva-agendan – eli sen, mitä elokuva-areenoilla katsotaan ja mitä ei – määräämisessä. Dokumenttielokuva ei siis vielä toistaiseksi nauti kaupallisessa mielessä kovinkaan suurta luottamusta levittäjien silmissä, mutta sen markkina-arvo on kuitenkin nousussa. Nuo levittäjien vielä muutamia vuosia sitten ”d-sanoiksi” pilkkaamat teokset ovat vihdoin vakiintumassa elokuvateattereiden vakio-ohjelmistoon, vaikka eivät toki vielääkään fiktioelokuvaan verrattavassa mittakaavassa.¹⁹²

Dokumenttielokuvien lisääntyneen taloudellisen arvostuksen nousun yhteydessä mainitaan usein amerikkalaisen dokumentin puhemiehen Michael Mooren (*Bowling for Columbine* 2002, *Fahrenheit 9/11*, 2004) ja Morgan Spurlockin (*Super Size Me* 2004) nimet.¹⁹³ Mooren ja Spurlockin saavuttamat huimat katsojaennätykset ovat saaneet levittäjät kiinnostumaan dokumenteista uudella tavalla ympäri maailmaan.¹⁹⁴ Ohjaajakaksikon voikin katsoa onnistuneen raivaamaan dokumenttielokuville tilaa suurelle kankaalle. Kyseisten dokumentaristien tuotoksia on kuitenkin turha yrittää sovittaa elokuvallisen dokumenttielokuvan lokeroon. Niiden uutuusarvo löytyy

¹⁸⁹ Guynn, 19. Valtion rahoitussuhde elokuvaan ei tosin ollut elokuvan kentällä aivan uusi ilmiö. Barsamin mukaan propagandaelokuvat vakiintuivat jo ensimmäisen maailman sodan aikana valtion rahoittamiksi elokuviksi, sillä niitä ei ymmärrettävistä syistä toivotettu tervetulleiksi kaupallisiin elokuvateattereihin. Esimerkiksi Iso-Britanniassa valtion sotatoimisto [*War office*] ja maan elokuvateollisuus [*British Film Industry*] solmivat yhteistyösopimuksen vuonna 1915. (Barsam 1992, 33)

¹⁹⁰ Winston, DocPoint 16.1.2005.

¹⁹¹ Suomen elokuvasäätiö, <http://www.ses.fi>.

¹⁹² Winston dokumenttielokuvan masterclass -seminaarissa, DocPoint 16.1.2005.

¹⁹³ Esim. Rantanen 2004.

¹⁹⁴ Patanen 2005, 106.

pikemminkin kohusisällöstä kuin toteutustavan innovatiivisuudesta. Mahdollisuus elokuvateatterilevitykseen onkin vaikuttanut dokumenttielokuvaan ainakin kahdella tavalla; Mooren ja Spurlockin tapaisten dokumentaristien kohdalla suuren yleisön tavoittelu näyttäytyy viihteellisyytenä. Tässä kohdassa ajatus levityskontekstin elokuvallisesta vaikutuksesta asettuu yhtäältä kyseenalaiseen valoon. Vaikkapa Mooren teokset eivät taivu elokuvallisiksi millään areenalla festivaaleista televisioon. Elokuvallisuus tapahtuu lopulta muualla, eli elokuvassa itsessään.

Toisaalta, paljolti Euroopassa ja esimerkiksi juuri Suomessa samainen levityskulttuurin muutos näkyy dokumenttielokuvan muodossa juuri elokuvallistumisena. Lajiin kohdistuvan lisääntyneen kaupallisen kiinnostuksen ansiosta dokumenttielokuvaa on nyt mahdollista tehdä ”elokuvallista ilmaisuestetiikkaa” ja kerrontatapaa vaalien, suuremmalla rahallisella ja ajallisella panostuksella sekä ensisijassa elokuva-, eikä enää vain televisioyleisölle. Luova, elokuvallisuuteen palautuva dokumentti onkin paitsi tekijöiden keskuudessa myös EU-tukiohjelmassa virallisessa käytössä.¹⁹⁵

* * *

Palatakseni lopuksi kysymykseen journalismin ja varsinaisten dokumentti-alkuisten esitysten välisestä rajanvedosta totean, että nuo kaksi lajityyppiä tulisi lähtökohtaisesti pyrkiä näkemään toisistaan erillisinä entiteetteinä. Journalismiin ja levityskonteksteihin liittyvän tarinan opetuksen voi nähdä seuraavasti: Ensinnäkin nähtävä dokumenttielokuvakentän laajuus ja ymmärrettävä, etteivät samat kriteerit koske kaikkia dokumenttielokuvia. Esitysten väliset erot palautuvat hyvin usein tuotannolliseen kontekstiin. Jos dokumenttielokuva näyttäytyy esimerkiksi estetiikaltaan epäelokuvallisena, se voi olla vaikkapa televisiotuotantoon liittyvien rajoitusten takia. Toki näin ei ole aina, vaan informatiivisuus voi olla elokuvatekijän tavoite sinänsä tuotantokontekstista huolimatta. Tällöin taas elokuva kuitenkin usein rajoittuu tiettyyn levitykselliseen kontekstiin, joka on usein miten juuri televisio. Epäesteettisyys ei kummassakaan tapauksessa vielä sinällään lue sitä pois dokumenttielokuvan piiristä, Trinh T. Minh-haa siteeraten:

¹⁹⁵ EU:n Media-ohjelma käyttää kategoriana ”luova dokumenttielokuva” tukipolitiikassaan seuraavasti: “Creative documentaries take a real-life subject as their starting point but require substantial original writing and set out an author’s and/or director’s point of view. The creative aspect of the documentary must be explicitly demonstrated and described by the applicant company. The Commission will decide on the eligibility of the documentaries submitted on the basis of this information.”
http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/direct_en.pdf

”Dokumentti voi olla antiesteettinen, mutta se ei vähennä sen merkitystä taiteena, joskin se on taidetta faktuaalisen todellisuuden ehdoilla.”¹⁹⁶

Toiseksi taas on muistettava, että tv-dokumentti ei ole reportaasi: Esimerkiksi Paul Kriwaczek huomauttaa, että suuri yleisö käyttää dokumentti-sanaa usein löyhästi tarkoittamaan lähes mitä tahansa ei-fiktiivistä esitystä.¹⁹⁷ Vaikka kaiken dokumenttielokuvan ei nykykeskustelun painotuksesta huolimatta tarvitse kuulua varsinaisen elokuvallisuuden käsitteen piiriin, ei lajia voi kuitenkaan sysätä toiseen äärilaitaankaan määrittelemällä sen kaiken audiovisuaalisen historiallista maailmaa kuvaavan materiaalin kattavaksi kaatoluokaksi. Barsamia mukaillen: kaikki dokumenttielokuvat ovat ei-fiktiivisiä elokuvia, mutta kaikki ei-fiktiiviset elokuvat eivät ole dokumenttielokuvia.¹⁹⁸

De Bromhead ilmaisi vuonna 1996 ilmestyneessä elokuvalliselle dokumenttielokuvalla omistetussa teoksessaan huolensa viihteen ja journalismin puoleen kurottavien dokumenttielokuvien lisääntymisestä elokuvallisten dokumenttielokuvien kustannuksella.¹⁹⁹ Nyt, 2000-luvun ensimmäisen kymmenyksen kääntyessä loppupuoliskolleen on nähtävissä, ettei De Bromheadin huoli ole suinkaan toteutunut, vaan keskustelussa on hänen kaltaisten tekijöiden vanavedessä ryhdytty pohtimaan dokumenttielokuvan olemusta nimenomaan elokuvana.

2.2.3 Elokuvalisuuden aika

Kuten tässä tutkielmassa on tähän mennessä käynyt ilmi, dokumenttielokuvan murroskausien taustalla erottuvat aina voimakkaasti sekä teknologiset innovaatiot että tietyn yhteiskunnan kulloinkin vallitseva poliittis-kulttuurinen ilmapiiri. Molemmat, teknologian ja kulttuurin tasot ovat yhteydessä toisiinsa, mutta niitä on mahdollista tarkastella myös erillisinä ulottuvuuksina. Erityisesti jälkimmäisen tason vaikutusta on helpompi tarkastella ajan tuomasta perspektiivistä. Katsaus historiaan paljastaa, kuinka dokumenttielokuva 1930-luvulla astui sotaan ilmapiiriin seurauksena pois taiteen

¹⁹⁶ Trinh 1993, 98: “Documentary may be anti-aesthetic, [--] but it is claimed to be no less art, albeit an art within the limits of factuality.”

¹⁹⁷ Kriwaczek 1997, 9–10.

¹⁹⁸ Barsam 1992, 1.

¹⁹⁹ De Bromhead 1996, 3: “...[T]he most worrying by-product of this is that we are losing the practice and tradition of documentary as sub-genre of cinema.”

kentästä kohti propagandistisia esitystapoja. 1960-luvulla maailmansodista traumatisoitunut maailma taas osoitti elokuvantekijät etujoukoissaan objektiivisuuden ja avoimuuden puolesta propagandaa vastaan. Jos uusia ihanteita oli mahdollista toteuttaa uuden tekniikan avulla, teknologisten uudistusten taustalla oli edelleen poliittinen syy: sodan jälkeen laitevalmistajat alkoivat kiivaasti kehittää entistä parempia ja helppokäyttöisempiä kameroita muun muassa armeijan tarpeisiin.²⁰⁰

Tuotantoteknologisten liikkeiden sisällä, elokuvan ilmaisumuotojen kentässä on elänyt vahvana myös lajien ja lajityyppien taipumus vaikuttaa tyylillisesti toisiinsa. Fiktioelokuvan muutokset klassisesta Hollywood-elokuvasta neorealismiin ovat inspiroineet dokumentaristeja ja päinvastoin; fiktioelokuva on 1960-luvulta alkaen aktiivisesti lainannut dokumenttielokuvan piirissä keksittyjä keinoja omiin tarkoituksiinsa.

2000-luvun elokuvan muotoon liittyvien murrosten taustalla on erityisesti digitaalinen videotekniikka. Sen yleistymisen on liudentanut fiktiivisen ja dokumentaarisen ilmaisun rajaa yhä voimakkaammin. Kevyt kuvauskalusto provosoi dokumentaarista todellisuusestetiikkaa esiin fiktiivisissä tv-sarjoissa valtavirtaelokuvassakin. Radikaalin askeleen fiktion ja dokumenttielokuvan rajaseudun hämäryyteen ottavat dokumentaarisella estetiikalla ja -lähestymistavalla parodioivat valedokumentit.²⁰¹

Helppokäyttöisen ja kevyen, erityisesti juuri dokumenttikuvaukseen soveltuvan digitaalisen kameratekniikan yleistymisen on johtanut dokumenttielokuvatuotantojen ja tätä kautta myös näkyvyyden lisääntymiseen. Uusi tekniikka on yhtäältä ollut omiaan viemään dokumenttielokuvaa entistä syvemmälle reportaasimaisen esitystavan epäesteettiseen suohon. Susanna Helke erottaakin digivideotekniikan mahdollistaneen suoran elokuvan uuden tulemisen direct cineman hengessä.²⁰² DocPoint-festivaalin taiteellinen johtaja ja elokuvaohjaaja Kristina Schulgin taas kirjoittaa huolestuneena digi-ilmion vaikutuksesta dokumenttielokuvan esteettiseen ulottuvuuteen: ”Toisinaan tuntuu, että itse elokuva olisi hävinnyt elokuvasta. Muoto ja sisältö eivät useinkaan kulje käsi kädessä; sisältö ja uutuusarvo jyräävät alleen elokuvallisen ajatuksen.”²⁰³

²⁰⁰ Gomery 1991, 335.

²⁰¹ Ks. Roscoe & Hight 2001.

²⁰² Helke 2001a, 21.

²⁰³ DocPoint-festivaalikatologi 2005, 2.

Ehkäpä juuri tekniikkaan liittyvän pessimismin liikkeelle panemana on dokumenttielokuvan piirissä syntynyt samaan aikaan voimakasta liikehdintää täysin vastakkaiseen suuntaan. Parhailaan syntyy visuaalisesti entistä näyttävämpiä dokumenttielokuvia, joissa elokuva ei osoita katoamisen, vaan ennemminkin uuden tulemisen merkkejä. Digitaalinen tekniikka on myös omiaan herättämään nostalgiaa vanhoja formaatteja kohtaan. Dokumenttielokuvia kuvataankin yhä enenevässä määrin myös filmille.

Elokuvallisuuden kulttuurista kehystä on teknologisia olosuhteita vaikeampaa hahmottaa ilman ajallista etäisyyttä. Eräät ajalle leimalliset seikat erottuvat kuitenkin parhailaankin. Elokuvamaisen tietoinen suhtautuminen muotoon alkoi dokumenttielokuvissa nousta valtavirtaan 1990-luvulla. Ilmiö näkyi tuolloin erityisesti subjektiivisiksi kutsutuissa, usein tekijän henkilöhistoriaa käsittelevissä dokumenttielokuvissa. Kun aihe oli henkilökohtainen, korostui tyylissäkin ilmaisullisuus. Michael Renov nimittää tuota autenttisuuden perinteen väistymisen hetkeä “post-véritéeksi”.²⁰⁴ Bill Nichols taas on nimennyt uudenlaiset, muodoltaan entistä tietoisemmat dokumenttielokuvat performatiivisen moodin edustajiksi. Nicholsin mukaan performatiivisuus näkyy dokumenttielokuvissa niin ikään erityisesti totutun autenttisuuden illuusion tavoittelun puuttumisena. Performatiivisuutta luonnehtii myös selittävyden ja yleistävyyden puuttuminen, sillä suhde yhteiskunnalliseen tietämiseen on parhailaan muutoksessa. Tuo tietäminen perustuu yhä useammin johonkin muuhun, kuin abstraktiin tietoon. Se edellyttää yksityisiä kokemuksia, jotka ovat ihmisen olemisen perustaa tunneperäisemmin ravistelevia kuin sosiaali- ja taloustieteelliset abstraktiot.²⁰⁵

2000-luvulla ilmaisutyylin elokuvallistumisen ilmiö on leviämässä subjektiivisista yhteiskunnallisia aiheita käsitteleviin dokumenttielokuviin. Jos yksityisestä tuli poliittista 1990-luvun dokumenttielokuvassa, 2000-luvulla tulee poliittisesta yksityistä ja henkilökohtaista. Näin käy elokuvassa *Melancholian 3 huonetta*: se käsittelee Tshetshenian sotaa, mutta aiheen globaalista vakavuudesta huolimatta – tai oikeastaan juuri sen takia – yksityisestä ja emotionaalista samastumispintaa rakentavasta näkökulmasta, elokuvallisin ilmaisukeinoin. Asiapitoinen, kausaalinen argumentointi on väistynyt yksityisen ihmisen kokemuksen tieltä. Yhä läpikotaisemmin medioituneissa yhteiskunnissa pelkän informaation arvo on laskussa, ja yleisö etsii tietoperäisten sijaan toisenlaisia, yksityisempiä ja henkilökohtaisempia tapoja jäsentää maailmaa. Kun

²⁰⁴ Renov 2004, 171.

²⁰⁵ Nichols 1994, 96–102.

kaukaisempienkin maailmakolkkien todellisuutta on mahdollista välittää median avulla edelleen toisiin kolkkiin, ihmisten maailmankuva laajenee, globaalistuu – ja pirstaloituu. Tiedonsirpaleiden seassa peittelemättömän subjektiivisesta näkökulmasta tuotetuista esityksistä tulee objektiivisuuden mahdottomuutta tavoittelevia luotettavampia.

3. ELOKUVALLISUUDEN ULOTTUVUUDET

Tarkastelen tässä luvussa elokuvallisuuden käsitettä ensin yleisestä elokuvahistoriallisesta ja sitten dokumenttielokuvan näkökulmasta. Mistä näkökulmasta elokuvallisuus voidaan käsitteenä määritellä? Miten se sijoittuu dokumenttielokuvan kontekstiin? Lopuksi kokoan elokuva-analyttisen näkökulman dokumenttielokuvan analyysia varten ja pohdin, miten elokuvaa *Melancholian 3 huonetta* voi elokuva-analyysissä elokuvallisuus-käsitteen näkökulmasta lähestyä.

3.1 Mitä elokuvallisuus on?

Nykydokumenttielokuvasta käytävässä keskustelussa elokuvallisuus-termi on parhaillaan ahkerassa käytössä. Toni De Bromhead erottaa tekijän taideteoksena näyttäytyvän, elokuvallisuuden käsitteen kautta määrittyvän dokumenttielokuvatyyppin. Niin ikään eurooppalaiseen tuotantokulttuuriin vakiintuneen luovan dokumenttielokuvan ajatellaan palautuvan kyseiseen adjektiiviin. Kimmo Kohtamäen mukaan elokuvallisuutta käytetään nykyään jopa argumenttina sekä ennakkosuunnitteluvaiheeseen kuuluvassa rahoittajien vakuuttelussa että jälkituotannossa, kun kuvattua materiaalia prosessoidaan. Tekijöiden päämääränä on Kohtamäen sanoin *ilmaisultaan elokuvallinen* lopputulos.²⁰⁶

Elokuvan eksistentiaalista olemusta on pohdittu elokuvateoriassa eri aikakausina eri näkökulmista. Gerald Mast jakaa keskustelun karkeasti kahteen pääsuuntaukseen: Ensimmäinen keskittyy elokuvan ja sitä ympäröivän todellisuuden välisen suhteen problematiikkaan. Toisen suuntauksen piirissä taas on pyritty määrittelemään elokuva omalajiseksi mediakseen ja osoittamaan sen itsenäisyys taiteenlajina.²⁰⁷ Kyseiset suuntaukset tunnetaan yleisemmin realistisena ja formalistisena teoriaperinteenä.²⁰⁸ Kuten edellisessä luvussa tarkastelemani teoreettinen keskustelu osoittaa, dokumenttielokuvatutkimus on tähän mennessä sijoittunut lähinnä realistisen teoriaperinteen jatkuemolle. Dokumenttielokuvan esittämän todellisuuden ja historiallisen todellisuuden välistä suhdetta on problematisoitu ahkerasti.

²⁰⁶ Kohtamäki 2001, 7.

²⁰⁷ Mast 1984, 4–5.

²⁰⁸ Hietala 1994, 17.

Gerald Mastin mukaan varsinainen ajatus elokuvallisuudesta [*cinematic*] on kuitenkin erityisesti formalistisen keskustelun haara. Elokuvallisuudelle on etsitty merkitystä erittelemällä elokuvalle (ja vain sille) ominaisia, uniikkeja ilmaisukeinoja. Päämääränä on ollut erottaa elokuvan ja muista taidemuodoista kuten kirjallisuudesta, teatterista ja valokuvasta.²⁰⁹ Jos realistisen elokuvatutkimusperinteen määrittelevät elokuvan tärkeimmäksi funktioksi lähinnä todellisuuden kopioinnin, formalisteille elokuva on ennen kaikkea tekijän aktiivinen luomus, joka saa arvonsa omaehtoisena taiteena.²¹⁰

Vaikka elokuvallisuus on lähinnä formalistisen teoriaperinteen käsite, on huomattava, ettei realismi olisi käsitteen kannalta kuitenkaan täysin poissuljettu näkökulma. Sekä Bazin että Kracauer ja muut tässä mainitsematta jäävät realismin teoreetikot jäljittivät omasta näkökulmastaan elokuvan erityisolemusta, eli toisin sanoen juuri sitä seikkaa, jota formalistisessa traditiossa kuulee kutsuttavan elokuvallisuudeksi.²¹¹ Painotusero on kuitenkin se, että realisteille elokuvallisuuden merkitys on funktionalistinen siinä missä formalisteille se on taiteellinen.

Koska oma tarkoitukseni on nähdä analysoimani dokumenttielokuva nimenomaan taideteoksena, lähestyn elokuvallisuutta ensisijaisesti formalistisen teoriaperinteen näkökulmasta. Jäljitän seuraavaksi elokuvallisuuden määritelmää selvittääkseni lopulta elokuva-analyysin keinoin, mitkä ominaisuudet näyttäytyvät dokumenttielokuvan kontekstissa elokuvallisina?

3.1.1 Formalismi ja muodon politiikka

Formalismi on sivistysanakirjamerkityksessään ”muodon tähdentämistä sisällön kustannuksella”.²¹² Suuntaus syntyi 1920-luvun Venäjällä kirjallisuuden ja kielentutkimuksen piirissä, kun kirjallisuuden erityisolemusta alettiin etsiä sen käyttämän kielen erityispiirteistä. Termi kirjallisuudellisuus [*literaturnost*] syntyi merkitsemään sitä eroa, joka vallitsi tavallisen arkikielen ja kirjallisuuden kielen välillä.²¹³

²⁰⁹ Mast 1984, 5.

²¹⁰ Hietala 1994, 17.

²¹¹ Esimerkiksi Kimmo Kohtamäki aloittaa dokumenttielokuvan elokuvallisuuden pohtimisen nimenomaan realististen teorioiden pohjalta (Kohtamäki 2001, 5).

²¹² Uusi sivistysanakirja 1992.

²¹³ Koskela & Rojola 1997, 36.

Elokuva nousi uutena taidemuotona pian formalismin keskeiseksi tutkimuskohteeksi.²¹⁴ Formalismiin pohjaavat ajatukset nousivat elokuvatutkimuksessa uudelleen pinnalle 1980-luvulla uusformalismiksi nimetyn tutkimussuuntauksen nimissä. Venäläisen tradition uuden tulemisen takana ovat olleet erityisesti elokuvatutkijat Kirstin Thompson ja David Bordwell.

Thompsonin mukaan sekä formalismin että uusformalismin ytimessä on elokuvan muodon näkeminen sisällön kanssa tasavertaiseksi, elokuvateoksen merkityksien välittäjäksi. Yhtä oleellinen piirre on kuitenkin muoto-sisältö -vastakkaisasettelun välttäminen.²¹⁵ Teos saa siis perinteisestä formalistisesta näkökulmasta arvonsa ensisijassa taiteenteoreettisesta näkökulmasta, mutta muodon analyysillä on myös funktionaalisesti oleellinen ulottuvuus: Edellisessä luvussa kuvailemani dokumenttielokuvateoreettinen keskustelu osoittaa, kuinka tietty tyyli voi saada huimia mittasuhteita elokuvan arvon ja statuksen määrittämisessä. Tietty muoto positioi katsojan; se on ”tapa katsoa”.²¹⁶ Vaikka samainen keskustelu osoittaa elokuvan olemusta koskevat, muotoon eli (Bordwellin käsitteistön mukaan) tyyliin perustuvat aukottomat tietoteoreettiset päätelmät mahdottomiksi, tyyliin liittyvillä totumuksilla on käytännössä väliä. Kysymys elokuvallisuudesta on siis ennen kaikkea muotoanalyttinen ja siis pohjimmiltaan taiteoteoreettinen. Toisaalta se linkittyy myös olennaisesti katsojapoliittiseen ulottuvuuteen, sillä tyyliin on aina kyse katsojien totumuksista, jotka vakiintuvat ja varioivat ajassa.

Tyyli vakiintuvat katsomistottumuksiksi ajan myötä, ja niiden tuntemus tekee katsojasta kompetentin. Henry Baconin mukaan kompetentti katsoja pystyy erottelemaan erilaisia syitä, miksi jokin elokuvallinen elementti on sellainen kuin on. Venäläisiä formalisteja mukaillen näitä syitä voidaan nimittää motivaatioiksi. Kaksi toisilleen vastakkaista motivaation lajia ovat realistinen ja taiteellinen motivaatio. Realistisesti motivoitu elokuva pyrkii synnyttämään vaikutelman luomansa maailman todellisuudesta ja uskottavuudesta. Klassisen Hollywood-elokuvan motivaatio on tyypillisesti juuri realistinen. Taiteellinen motivaatio taas on uutta luovan, epäkonventionaalisen ja avantgardistisen elokuvan elementti, jonka vaikutus on lähinnä uskottavuutta rikkova. Tällainen motivointi toimii usein katsojaa haastavana ja

²¹⁴ Lukkarila & Riihimäki 2000, 7.

²¹⁵ Thompson 1988, 11.

²¹⁶ Helke 2001a, 24.

vieraannuttavana keinona.²¹⁷ Dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan klassiset traditiot poikkeavat toisistaan. Direct cineman alun perin lanseeraama, klassiseksi muodostunut dokumentaarinen tyyli on luonut lajille kompetentin yleisön. Dokumenttielokuva on realistisesti motivoitu, jos se rakentuu direct cineman tapaan autenttisiksi mielletyistä keinoista. Realistinen motivaatio joutuu koetukselle, jos dokumenttielokuva käyttäytyy vastoin kompetentin, autenttisuutta odottavan katsojan oletuksia. Elokuvallisuus on siis realismia uhkaava elementti dokumenttielokuvassa. Autenttisen estetiikan olemukseen ja historiaan olemme perehtyneet, mutta mitä on katsojien mieliin piirretty elokuvallisuus?

3.1.2 Elokuvallisuuden määritelmiä

Kuten lyhyessä historiallisessa katsannossani edellisessä luvussa mainitsin, määrittelee Bordwell elokuvallisen tyylin [*cinematic style*] syntyneeksi sillä hetkellä, kun elokuvakamera sai funktion luovan ilmaisun välineenä pelkän tallennusapparaattitehtävänsä rinnalle.²¹⁸ Elokuvallisuuden syntyyn liittyy Bordwellin mukaan ajatus elokuvasta ”vähemmän tallentavana ja enemmän luovana, taiteelliselle ilmaisulle perustuvan mediana.”²¹⁹ Georges Méliès oli elokuvahistorian pioneeri tehdessään elokuvia, jotka perustuivat kameran luovaan käyttöön. Elokuvallisen tyylin lanseeraus liittyy kuitenkin Bordwellin mukaan erityisesti klassinen fiktioelokuvan ensiaskeliin Hollywoodissa, jossa kehittyi normatiivinen järjestelmä tarinan kertomiseksi elokuvatekniikan keinoin.²²⁰ Hollywood-elokuva on tuosta hetkestä lähtien muodostanut käsitteen, joka määrittää elokuvakerrontaa klassisimmillaan.²²¹

Ensimmäiseksi elokuvallista ajattelua toteuttaneeksi elokuvaohjaajaksi Bordwell kanonisoi D.W. Griffithin, jonka elokuvaa *Kansakunnan synty* (*The Birth of Nation* 1915) pidetään usein elokuvataiteen ensimmäisenä varsinaisena mestariteoksena. Kyseinen elokuva lanseerasi useita Hollywood-elokuvaan myöhemmin vakiintuneita keinoja. Elokuvan mahdollisuutta kertoa kirjallisuuden tavoin tarinoita oli käytetty jo

²¹⁷ Bacon 2000, 60–2. Kaksi muuta motivaation lajia ovat transtekstuaalinen ja kompositionaalinen motivaatio. Baconin mukaan motivaatiot ilmenevät harvoin puhtaina; sen sijaan ne toimivat vuorovaikutuksessa keskenään.

²¹⁸ Bordwell 1997, 13. Aktualiteetti-elokuva oli tähän mennessä tyytynyt vain tallentamaan tapahtumia.

²¹⁹ Mt., 13.

²²⁰ Mt., 13.

²²¹ Rantanen 2001, 33.

ennen Griffithiä: Edwin S. Porter kertoi klassista draaman kaarta noudattavan tarinan elokuvassaan *Suuri junaryöstö* (*The Great Train Robbery*) vuonna 1903.

Dokumenttielokuvan taas katsotaan lajina syntyneen hetkellä, jolloin todellisia tapahtumia keksittiin järjestää kertomusta muistuttavaan järjestykseen aktualiteetti- elokuvien fragmentaarisen tapahtumisen esittämisen sijaan.²²² Fiktioelokuvassa ”pelkkä” tarinan kertominen ei riittänyt. Tämä on elokuvateorioissa tiheään argumentoitu seikka. Esimerkiksi Jacques Aumont kirjoittaa, että kertovuus on jo määritelmältään ulkoelokuvallinen piirre, sillä se koskee yhtä lailla teatteria ja kirjallisuutta. Kerronnan järjestelmät ovat muotoutuneet elokuvan ulkopuolella jo paljon ennen sen syntyä. He siteeraavat Christian Metzä, jonka mukaan ”kinematografiaa” (jonka voi ymmärtää olevan yhtä kuin elokuvallisuus) ei ole kaikki se, mikä näkyy elokuvissa, vaan se, mikä on omiaan tulemaan näkyviin vain elokuvassa. Kirjallisuudesta tutut kerronnan järjestelmät toimivat kyllä rinnan muiden elokuvan keinojen kanssa, mutta eivät sinänsä muodosta varsinaista elokuvallisuutta.²²³

Ensimmäiset kertovat elokuvat, jotka paljolti tyytyivät vain teatteriesityksen tallentamiseen, sisälsivät hyvin vähän erityisen elokuvallisia elementtejä lukuun ottamatta mekaanisesti tallennettua liikkuvaa kuvaa.²²⁴ Esimerkiksi keskusteluun perustuvia jaksoja elokuvassa on pidetty epäelokuvallisina. Dialogi voi toki olla elokuvan keino siinä missä kameratyö ja leikkauskin; se ei ole kuitenkaan mitään sellaista, mihin vain elokuva pystyisi.²²⁵ Kuuluista esimerkki kriitikoiden aikanaan epäelokuvalliseksi leimaamasta elokuvaohjaajasta on Charlie Chaplin. Hänen elokuviaan on kuvailtu elokuvallisen sijaan juuri teatraalisiksi, sillä ne eivät juuri perusta ilmaisuaan erityisen elokuvallisten keinojen varaan.²²⁶ Bordwell taas kirjoittaa, että Edwin Porter lanseerasi tarinaan perustuvan elokuvan, mutta vasta D. W. Griffith teki siitä elokuvataidetta.²²⁷

²²² Rosen 1993, 75.

²²³ Metz, sit. Aumont & al. 1996, 83–84. Rajanveto kerronnan ja ”muiden elokuvan keinojen” väliin ei kuitenkaan saa peittää näkyvistä näiden kahden ulottuvuuden keskinäistä vuorovaikutusta. Ilman tuota vuorovaikutusta ei ole mahdollista luoda mallia, joka on ominainen juuri elokuvakerronnalle ja joka eräiltä puoliltaan eroaa teatterin tai romaanin kerronnasta. (samat) Palaan ko. problematiikkaan myöhemmin.

²²⁴ Metz, sit. Aumont & al. 1996, 83–4.

²²⁵ Bacon 2000, 28.

²²⁶ Mast 1984, 6.

²²⁷ Bordwell 1997,13.

Mistä sitten on kyse – mitä Griffith keksi? Bordwellin mukaan ajan elokuvajulkisuus kiitti tätä erityisesti analyyttisestä leikkauksesta, eli toisin sanoen kohtauksen pilkkomisesta laajoista kuvista lähikuviksi ja edelleen erikoislähikuviksi näyttelijöiden kasvoista ja eleistä.²²⁸ Lähikuvien ja leikkauksen lisäksi aikalaiskritikot pitivät muun muassa maisemakuvia, epätavallisia kamerakulmia ja kameran liikkeitä elokuvallisen ilmaisun tunnusmerkkeinä.²²⁹ Elokuvallisuus on siis alun perin saanut merkityksensä liikkuvan kuvan uniikkina *ilmaisullisena ja tulkinnallisena* kykynä kuvata tapahtumia – eli valtavirtafiktio tapauksessa kertoa tarinaa. Ainutlaatuinen tekniikka, jota teatterin keinot eivät kata, on esimerkiksi juuri katsojan huomion ohjailu laajoista kuvista lähikuvien tapahtumien eri yksityiskohtiin. Elokuvallisuus palautuu toisin sanoen kuvakerronnan mahdollisuuksiin. Elokuvan näkökulmasta voisikin todeta, että siinä missä teatteri on yleisölle yhtä laajakuvaa, elokuvan on mahdollista rakentaa merkityksiä juuri etualaistaen ja merkiten kuvin, niiden rajauksin ja liikkein.

On tietenkin ilmeistä, että Bordwell kuvailee elokuvallisuuden käsitteen syntyä lähinnä vain yhdestä (klassisen Hollywood-elokuvan) näkökulmasta. Äänen tulo elokuvaan synnytti lisäksi elokuvallisuuden näkökulmasta keskustelunarvoista polemiikkia niin fiktioelokuvan kuin dokumenttielokuvan piirissäkin.²³⁰ Tyydyn tässä kuitenkin fiktioelokuvan osalta hyvin yleisiin linjoihin ja siirryn seuraavaksi edellisen kaltaisten elokuvallisuuden määrittely-yritysten kritiikkiin, jota on esittänyt esimerkiksi Gerald Mast. Hän kirjoittaa kärjistäen, että elokuvallisuuden käsitteellinen merkitys lähenee adjektiivia, joka kuvaa käyttäjänsä näkemystä ”hyvästä” ja ”huonosta” elokuvasta. Näin ollen käsitteellä ei ole hänen mukaansa todellisuudessa viitattu muuhun, kuin kriitikon tai teoreetikon henkilökohtaisiin mieltymyksiin.²³¹

Kritiikkiin yhtyy myös Noël Carroll. Hän puuttuu ajatukseen siitä, että olisi olemassa erityisiä mediaspesifejä ominaisuuksia, joiden avulla taiteenlajit voitaisiin yksiselitteisesti erotella. Hän näkee Mastin tavoin keskustelun eri tutkimustraditioiden – esimerkiksi realistien ja formalistien – edustajien kesken enemmänkin tietyn tyylin ja siihen liittyvän estetiikan puolusteluna kuin koko elokuvaa koskevana keskusteluna.²³² Siitä huolimatta, että jollakin medialla olisi jokin erityinen olemus, kuten elokuvalla

²²⁸ Bordwell 1997, 22.

²²⁹ Mt., 33.

²³⁰ Ks. tämän tutkielman sivu 24.

²³¹ Mast 1984, 6.

²³² Carroll 1996, 12; 30.

fyysinen olemus (esimerkiksi) selluloidina, siitä ei voida johtaa sääntöjä erityisen elokuvallisista ilmaisukeinoista tai siitä, mitä on sopivaa esittää filmillä. Carrollin mukaan tyyli ja lajityypit määrittävät käytetyn tekniikan mahdollisuudet omassa kontekstissaan.²³³

Mast etenee ajatuskuviossa äärilaitaan ja palauttaa elokuvan olemuksen sen mekaaniseen alkupisteeseen: Hän erottelee käsitteet filmi [*film*] jaokuva [*cinema*]. Filmin hän määrittelee siksi tila-ulottuvuuden omaavaksi raakamateriaaliksi, jolle kuva tallentuu.²³⁴ Varsinainenokuva taas on prosessi, joka käyttää filmiä materiaalinaan. Elokuvallisessa prosessissa tila-avaruuteen lisätään aikakomponentti, joka ilmenee jatkuvuutena (liikkeen, äänen) ja peräkkäisyytenä (kuvien, tapahtumien). Tämä tapahtuu ajamalla filmi ensin kameran ja myöhemmin projektorin läpi. Mastin mukaanokuva on perusolemuksestaan ajan taidetta, sillä sen elementit ilmenevät jaksottaisesti ajassa [*sequentially in time*].²³⁵ ”Elokuvateos on projisoitujen kuvien ja tallennettujen äänien yhdistetty seuraanto”, kirjoittaa Mast.²³⁶

Mast täsmentää määritelmänsä siteeraamalla Susan Sontagia, joka vertaa teatteria ja elokuvaa. Sontag kirjoittaa, ettei ole mitään erityisen elokuvallista tapaa yhdistää kuvia toisiinsa, vaan jo niiden toisiinsa yhdistäminen itsessään on elokuvallista.²³⁷ Mastille ja Sontagille elokuvallisuus on siis yhtä kuin aikajanalla peräkkäin olevia kuvia. Mast hakee mekanistisella lähestymistavallaan aukotonta elokuvallisuuden määritelmää, joka elokuvateorioista hänen mukaansa toistaiseksi täysin puuttuu.²³⁸ Mutta muuttuuko esimerkiksi standardinomainen televisioreportaasi – aikajanalla peräkkäin sijaitsevien kuvien muodostama seuraanto – sekin (dokumentti)elokuvaksi, jos se projisoidaan elokuvateatterissa? Tätä kysymystä lähestyin toisesta näkökulmasta alaluvussa 2.2.2 ja totesin, että dokumenttielokuvan laji-identiteetti on toistaiseksi niin nuori ja vakiintumaton, että levityskontekstilla todellakin on merkitys elokuvallisuuden syntymisessä. Mastin edustamasta formalistisesta, elokuvafilosofisesta näkökulmasta levitystapa on kuitenkin toissijainen seikka.

²³³ Carroll 1996, 12; 30.

²³⁴ Mast 1984, 9. Filmi voi tässä merkityksessä olla myös valokuvan materiaalia.

²³⁵ Mt., 10.

²³⁶ Mt., 111.

²³⁷ Sontag 1974, 249–267, sit. Mast 1984, 10.

²³⁸ Mast 1984, 4. “...Bazin, [--] Kracauer, [--] Metz, [--] and others have simply failed to define what cinema essentially is. [---] I can prove this failure so easily that it is almost embarrassing.”

Mastin elokuvallisuuden määrittely-yrityksiin kohdistuva kritiikki on yhtäältä ymmärrettävää. On selvää, ettei elokuvallisuus ei ole mikään absoluuttinen määre, vaan vahvasti tyyლისidonnainen, tietyssä kontekstissa merkityksensä saava adjektiivi. Bordwell on yhtä lailla tietoinen tästä ja huomauttaa, että samaan aikaan kun analyttinen leikkaus ja muut vastaavat keinot muodostivat amerikkalaisessa elokuvassa käsitettä nimeltä Hollywood-tyyli, kukoisti eurooppalaisessa elokuvassa tyyლისuuntia, joiden piirissä elokuvallisuus ei näyttäytynyt samojen normien valossa kuin Hollywoodissa (muiden muassa surrealismi ja ekspressionismi).²³⁹ Uusformalistisissa elokuvateorioissa eri tyyლისuunnat lainalaisuuksineen onkin tunnustettu omiksi autonomisiksi alueikseen. Esimerkiksi Henry Bacon kutsuu niitä moodeiksi ja nimeää ne Bordwellia mukailleen valtavirta-, taide-, avantgarde- ja retoriseen elokuvaan.²⁴⁰ Usein käytetään myös yksinkertaisesti kolmijakoa klassiseen, kokeelliseen ja taide-elokuvaan. Fiktioelokuvatutkimuksen piirissä elokuvallisen tyylin käsite onkin kärsinyt inflaation: elokuvallisuutta ei nähdä tyylinä sinänsä, vaan teoreetikot ja kriitikot ovat siirtyneet käyttämään tarkempia, moodisidonnaisempia, termejä. Elokuvallisuuden asemasta puhutaan siis esimerkiksi ilmaisutyylin klassisuudesta.

Suhteessa omaan tutkielmaani asemoin elokuvallisuus-termin seuraavasti: Yhtäältä kurkotan moodien yli ja katson käsitettä yleisestä, formalistisesta perspektiivistä. Miellän täten elokuvan Mastin näkökannasta poiketen käsitteeksi sinällään. Sillä on historiallisesti muotoutunut merkitys taiteenteon välineenä, eikä vaikkapa vain toiselle taiteen lajille (esim. teatterille) tai ympäröivän todellisuuden tallentamiselle alisteisena. Tämä tulkinta ohjaa tarkastelemaan dokumenttielokuvaa erityisesti muodon näkökulmasta. Mikä on juuri elokuvalla ominaista mediana? Mitkä sen erityismahdollisuudet ovat – vaikkapa sitten kerrottaessa tarinaa? Hieman alemmas abstraktiotasolla laskeuduttaessa näen elokuvallisuuden tyylin ja moodin kontekstissa erikseen merkityksellistyvä terminä, joka sijaitsee kompetenttien katsojien ennako-oletuksissa. Tarkastelen dokumenttielokuvan elokuvallisuutta suhteessa molempiin tasoihin.

²³⁹ Bordwell 1997, 15–7.

²⁴⁰ Bacon 2000, 66.

3.2 Dokumenttielokuvallisuus

Jos ajatus elokuvallisuudesta vilahteleeekin fiktioelokuvantutkimuksessa suoraan enää harvoin, dokumenttielokuvaa koskevassa nykykeskustelussa se esiintyy taajaan. Toni De Bromhead lähtee elokuvallisuutta koskevissa pohdinnoissaan liikkeelle nautinnosta. Hän ilmoittaa olevansa vakaasti sitä mieltä, että dokumenttielokuva kykenee fiktioelokuvan tavoin tuottamaan katsojilleen elokuvallista nautintoa [*filmic pleasure*], jos se on kerrottu elokuvallisilla keinoilla [*cinematic terms*]. Dokumenttielokuva ei Bromheadin mukaan kuitenkaan suoraan kopioi metodejaan fiktiosta, vaan ”adaptoi” ne ja käyttää niitä omanlaisiinsa tarkoituksiin. Dokumenttielokuvan, joka tähän pystyy, kulkee hienovaraisesti ”elokuvallisen luonteensa ja todellisuuden välissä”.²⁴¹

De Bromhead tekee Mastin tavoin käsitteellisen jaon *filmiin* ja *cinemaan*. Hän tarkoittaa käsitteellä *film* liikkuvien kuvien ja äänien kerrottua tarinaa.²⁴² *Filmic* kuvaa siis teosta, joka kykenee pelkin liikkuvien kuvien luomaan oma autonomisen tila-aika -todellisuutensa. *Cinematic* taas tarkoittaa elokuvallisuutta sen perinteisessä, formalistisessa merkityksessä. Se on De Bromheadin sanoin efekti, joka syntyy, kun pelkkä ”filmi” muuttuu ”elokuvaksi”. Tässä on hänen mukaansa kyse siitä, kun ”yksinkertainen visuaalinen kerronta muuttuu joksikin enemmän”.²⁴³ Elokuvallisuuden käsitteen epämääräisestä luonnehdinnastaan huolimatta hän väittää, että elokuvallisuus on ominaisuus, jonka katsoja spontaanisti tunnistaa ja johon tämä reagoi. Esimerkiksi Fellinin elokuvat jokainen määritellee mielessään elokuvallisiksi, vaikkei käsitettä osaisi tai edes pyrkisi sen kummemmin avaamaan. Bromheadin mukaan elokuvallisessa teoksessa tarina, kuvat ja toiminta muodostavat ”metaforisen merkityksen, ja koskettaa unelmiamme ja sieluumme.”²⁴⁴

²⁴¹ De Bromhead 1996, 4–5.

²⁴² Käsitteellä ei tässä siis oteta kantaa ko. elementtien tallentamiseen käytettyyn materiaaliin/formaattiin (joka voi olla vaikkapa filmi tai video).

²⁴³ De Bromhead 1996, 6.

²⁴⁴ Mt., 6: “It is when the story, or the images, or the action in somehow transcend themselves and assume a resonance and metaphorical significance that reaches out and touches our dreams, or soul, so moving beyond mere process, narration or visual description.”

3.2.1 Tunteellinen samastuminen

Elokuvallisessa nautinnossa on toisin sanoen De Bromheadille kyse elokuvan rakentamasta tunteellisesta samastumiskokemuksesta. Vaikka De Bromheadin määritelmä näyttäytyy tällaisenaan hieman yksinkertaistavana, se alleviivaa oman tutkielmani kannalta tärkeää seikkaa: olen jo aiemmin maininnut yhdeksi *Melancholian* elokuvalliseksi ominaisuudeksi sen emotionaalista samastumispintaa rakentavan olemuksen.

Dokumenttielokuvan suhde tunteelliseen samaistumiskokemukseen ei ole juurikaan kylpenyt tutkimuksen valokeilassa. Bill Nicholisin (yksi) määritelmä dokumenttielokuvasta selvyuden ja vakavuuden diskurssina [*discourse of sobriety*] leijuu sitkeästi lajin yllä.²⁴⁵ De Bromheadin tavoin määritelmän on kyseenalaistanut muun muassa Michael Renov, joka tulkitsee Nicholisin yksioikoisesti olettaen, että yleisö ammentaisi dokumenttielokuvaa katsoessaan ensisijassa tiedon ja älyn lähteestä. Jos tässä on kyseessä nautinto, se on dokumenttielokuvan kohdalla luonteeltaan tietämiseen liittyvää sellaista [*pleasure in knowing*]. Dokumenttielokuvan on tämän Nicholisin saneleman perinteen mukaisesti nähty olevan enemmän tietoisien kun tiedostamattoman alueella ja katsojien mielen toimivan älyllisen uteliaisuuden tasolla.

Renovin mukaan mikään ei kuitenkaan estä dokumenttielokuvaa vetoamasta fiktioelokuvan tapaan tunteisiin. Hänen mielestään dokumenttielokuva voi halutessaan olla yhtä lailla nautintoon ja mielikuvitukseen vetoava diskurssi [*discourse of jouissance* tai *discourse of delirium*]. Renov kiteyttää: ”Dokumentaarinen elokuva on kaukana mistään selvyuden diskurssista. Se voi aivan yhtä hyvin tavoitella vähemmän rationaalisia – erotiikan, halun, kauhun, outouden – päämääriä [--].”²⁴⁶ De Bromhead täsmentääkin, ettei Nicholisin määritelmä dokumenttielokuvan vakavuudesta aitaajaa lajia sinänsä. Sen sijaan se osuu vain yhteen dokumenttielokuvagenren edustamiin elokuviin, joita hän kutsuu, kuten tunnettua, informatiivisiksi dokumenttielokuviksi.

²⁴⁵ Nichols 1991, 173.

²⁴⁶ Renov 2004, 22: “[D]ocumentary is far from any sober discourse... [D]ocumentary reception can be responsive to far less rational principles – erotic desire, horror, whimsy – than those encompassed by rhetoric epistemology.”

Entä miksei dokumenttielokuvalla sitten ole juurikaan perinteitä tunteelliseen katsomiskokemukseen pyrkivänä elokuvana? Siksikö, että dokumentaristit ovat yleensä älykköjä, jotka pyrkivät selittämään maailmaa pikemmin kuin tuntemaan sitä, kysyy De Bromhead provokatiivisesti.²⁴⁷ Kysymys on toki mustavalkoinen, eikä kerro asioiden todellisesta tilasta ainakaan nykykentässä. Se kuitenkin raottaa erästä huomionarvoista tekijyyteen liittyvää seikkaa: onko dokumentaristin asenne välineeseensä journalistinen vai elokuvataiteellinen? Direct cinema -dokumentaristi Albert Maysles painotti aikanaan dokumentaristiksi aikovan journalistista koulutusta. Esimerkiksi Pirjo Honkasalo taas on elokuvakoulun käynyt kuvaaja, jolla on takanaan uraa myös fiktion tekijänä.²⁴⁸ Hän on siis taustaltaan elokuvantekijä, eikä esimerkiksi journalisti. Vaikka kyseisenlainen ajatusrakennelma on lähinnä karkea yleistys, on asialla merkitystä. Kuten direct cineman (luvussa kaksi esille tullut) esimerkki osoittaa, elokuvantekijöillä ja journalisteilla on erilainen suhtautuminen elokuvaan mediana. Elokuvantekijä parantaa maailmaa sydämellään eikä loogisella jäsentämisellä ja argumentoinnilla, kuten journalistin tehtävä on. Siinä missä elokuvatekniikka on elokuvantekijälle ilmaisuväline, journalistille se on usein pelkkä väline. Voisikin todeta, että elokuvallisuus lähtee tekijän asenteesta välinettään kohtaan.

Ed S. Tan on fiktiivistä elokuvaa tutkiessaan pohtinut, millä tavoin katsoja osallistuu tai eläytyy ja samastuu kuvitteellisiin tapahtumiin. Hänen mukaansa yksi olennaisimmista seikoista samastumisessa on elokuvan luoma illuusio katsojan läsnäolosta elokuvan maailmassa. Illuusion ansiosta katsojalle syntyy tunne siitä, että ”hän on mukana tapahtumissa” näkymättömänä havainnoitsijana tai silminnäkijänä. Tan käyttää ilmiöstä Noël Burchia mukaillen nimeä diegeettinen efekti.²⁴⁹ Bordwellin termin kyseessä on klassisesta Hollywood-elokuvasta tuttu diegeettinen illuusio – tekniikan kokemisen tieltä piilottava elokuvakerronnan muoto. Kun elokuva luo diegeettisen illuusion, voi katsojan sanoa ikään kuin solahtavan elokuvan maailmaan sivustaseuraajana helpoimmin, sillä tunteen ja kokemuksen syntymiselle jää tilaa. Tämän ”fiktioelokuvmaisen” katsojapositio on havainnoivan dokumenttielokuvan luonteenomaisin piirre. Diegeettisen illuusion rakentaa kuvan tasolla siis myös *Melancholian 3 huonetta*.

²⁴⁷ De Bromhead 1996, 134.

²⁴⁸ Honkasalon tunnetuin pitkä fiktioelokuva on *Tulenielijä* (1998).

²⁴⁹ Burch 1979, 19.

Tanin mukaan tunteiden syntymisen ehtona fiktiossa on myös se, että katsoja on arvioinut elokuvan esittämän tilanteen olevan todellinen. Samastuakseen katsojan on siis nähtävä elokuvan viittaussuhde sen esittämään todellisuuteen. Fiktioelokuvan on lunastettava kyseinen suhde rakentamalla elokuvan maailmasta uskottava. Diegeettinen illuusion ohella uskottavuus rakentuu klassisessa fiktioelokuvassa esimerkiksi henkilöiden ja tapahtumien psykologisesta uskottavuudesta. Dokumenttielokuvalla uskottavuuden painolastia ei samalla tavoin ole: se takaa jo lajina todellisuuden läsnäolon. Psykologisesta näkökulmasta voisi siis olettaa, että dokumenttielokuvalla olisi jopa suuremmat mahdollisuudet onnistua koskettamaan kuin fiktioelokuvalla. Kuitenkin sillä, kuinka elokuva käyttää ilmaisukeinojaan, on molemmissa elokuva-alueissa väliä.

De Bromhead piirtää suhteellisen mutkattomasti yhtäläisyysmerkit elokuvallisuuden ja tunteellisen samastumisen välille. On kuitenkin huomattava, kuinka De Bromheadin kaltainen tapa määritellä käsite tässä kohdassa törmää samaan seinään kuin yleisluontoinen puhe elokuvallisuudesta fiktioelokuvankin piirissä: Tunteellinen samastuminen on moodisidonnainen, erityisesti klassista valtavirtafiktiota määrittävä elementti. Esimerkiksi kokeellisen elokuvan tavoitteet ovat usein aivan toisaalla, usein tyylin itsetietoisissa ja jopa katsojaa vieraannuttavassa käytössä.

Vaikka tunteen problematiikka elokuvan vastaanotossa toki on tässä selvitettyä moniulotteisempi psykosemanttinen kysymys, voi tältä osin voi kuitenkin todeta, että *Melancholia* muistuttaa valtavirtafiktiota tunnekokemusta rakentavana elokuvana. Elokuvallisuus saa yhden merkityksensä siinä juuri tunteen tason kautta. Mutta mistä näkökulmasta sitä olisi syytä lähestyä?

3.2.2 Näyttävä kuva, tulkitseva ääni

De Bromhead viittaa teoksessaan toistuvasti elokuvan visuaaliseen ulottuvuuteen, mutta hänen käsityksensä elokuvallisuudesta palautuu lopulta kerronnan tasoon. Hän jakaa dokumenttielokuvien käyttämän kerronnan rakenteet tyyppeihin, joista hän määrittelee toiset elokuvallisemmiksi – eli toisin sanoen samastuttavammiksi – kuin toiset.²⁵⁰ De

²⁵⁰ De Bromhead 1996, 118.

Bromhead perustelee näkökulmaansa väittämällä, että keskustelu dokumenttielokuvasta kääntyy useammin sisällön ja tyylin kuin rakenteen puoleen.

De Bromheadin kymmenisen vuotta sitten julkaistu teos lienee ollutkin yksi ensimmäisistä päänavauksista dokumenttielokuvan kerronnan valottajana direct cineman jälkeensä jättämien antiesteettisyyteen ja journalistisen sisältöön keskittyvien painotuksien jälkeen. Nykyhetken valossa väittäisin kuitenkin toista: kerrontaan ja sisältöön liittyvän pohdinnan jalkoihin on vielä toistaiseksi jäänyt muodon syvempi tutkiminen. Myös Bordwell huomauttaa tästä puutteesta teoksensa *On the History of Film Style* johdannossa.²⁵¹ Sekä tutkimuksen että käytännön maailmassa kiinnostus on kuitenkin parhaillaan siirtymässä myös tyylin alueelle. Tyyliä dokumenttielokuvassa on tutkinut mm. Susanna Helke. Hänen mielenkiintonsa kohdistuu lähinnä elokuvaan, joissa tyyli on korostuneen itsetietoista tai kokeellista. Hyvin vähän on edelleenkin tutkittu dokumenttielokuvan audiovisuaalista ulottuvuutta perinteisestä, Bordwellin osoittamasta (uus)formalistisesta näkökulmasta.

Kuten edellä totesin, miellän elokuvallisuuden palautuvaksi kerrontarakenteitakin perustavanlaatuisemmin sen muodon ja tyylin muuttujiin. Henry Bacon kiteyttää tämän esittämällä, että elokuvamedian luonteelle on ominaista varsinaisen kertomisen sijaan näyttäminen.²⁵² Tämä palautuu jo esille tulleeteseen ”teatterimaisuuden” kritiikkiin klassisessa fiktioelokuvassa. Dokumenttielokuvaa taas voisi vastaavasti kritikoida sitä usein vaivaavasta kirjallisesta, retorisesta asenteesta sisältöön. Voisi todeta, että kyseisen perinteen jäljet näkyvät dokumenttielokuvassa siten, että kuvan oletetaan selittävän enemmän kuin näyttävän. Kyseessä voi olla osin käytännönkin sanelema asia, sillä dokumenttielokuvan tekijä voi olla materiaalin rajallisuudesta johtuen pakotettu selittämään. Silti tämä palautuu edelleen dokumentaristin tavoitteeseen: miten hän haluaa sanomansa välittää?

Nykykentässä kyseinen kritiikki osuu lähinnä vain De Bromheadin määrittelemään informatiivisen dokumenttielokuvan genren edustajiin. De Bromheadin mukaan verbaalinen diskurssi ottaa niissä ylivoimaisen visuaaliseen ulottuvuuteen nähden, sillä elokuvantekijän ensisijainen tavoite on välittää informaatiota elokuvallisten elementtien ”kuten poeettisuuden, tunteellisen kokemuksen tai dramaattisen jännitteen sijaan”. De

²⁵¹ Bordwell 1997, 11.

²⁵² Bacon 2000, 28.

Bromhead lukee tämän erityisesti poliittista aihetta käsittelevien elokuvien ominaispiirteeksi, joissa tekijä haluaa jättää mahdollisimman vähän *tilaa tulkinnalle*.²⁵³ Paul Kriwaczek taas erottaa alkeellisemmankin (tv-)dokumentin muusta ei-fiktiivisestä tuotannosta siinä, että dokumentti perustuu visuaaliseen näyttämiseen, ei kertomiseen.²⁵⁴

Visuaalisen ulottuvuuden merkitystä korostaa myös Yle TV2 Dokumenttiprojektin tuottaja Iikka Vehkalahti. Hän kommentoi dokumenttielokuvan nykysuuntaa Avel-lehdessä seuraavasti: ”Narratiivisen juoneen perustuvan dokumenttielokuvan vahvistuminen on ainakin osittain vähentänyt esteettisen ja visuaalisen ilmaisun painotusta. Dokumenttielokuvat ovat yhä edelleen visuaalisesti yksiulotteisia kameran jäädessä odottelemaan dramaattisia tapahtumia sen sijaan että tekisi tuon ajan visuaalisin keinoin merkitseväksi, kertovaksi.”²⁵⁵ Hän kirjoittaa ”tapahtumattomuuden merkityksestä” eli juuri siitä, kuinka elokuvan on mahdollista rakentaa merkityksiä sille ominaisin ilmaisullisin keinoin. Esimerkkinä tässä onnistuneesta dokumenttielokuvasta Vehkalahti mainitsee juuri *Melancholian 3 huonetta*, jossa korkeimmalle merkitsijän paikalle hänen mukaansa nousee varsinaisen tarinan sijaan visuaalinen ja auditiivinen taso. Toisin sanoen, elokuvassa ei ”tapahdu” mitään. Elokuvallisuus näyttäytyy tunteisiin vetoamisena, mutta tämä ei toteudu elokuvan sisäisen tarinan, vaan audiovisuaalisuuden keinoin.

Kuvalla näyttämiseen, esimerkiksi lähikuvan erityiseen elokuvallisuuteen olen jo viitannut. Sen sijaan äänen tason ja erityisesti musiikin elokuvallisuutta on pohdittu vähän sekä toistaiseksi tässä tutkielmassa että elokuvatutkimuksen kentässä yleensä. Tutkimusperinteessä tämä johtunee siitä, ettei musiikin ole katsottu olevan erityinen, vain elokuvamedian taitama keino, vaan sen sijaan ulkoelokuvallinen, itsenäinen elementti. Liikkuva kuva onkin pitänyt tutkijoita lumouksessaan vuosikymmeniä. Kun ääni vakiintui osaksi elokuvan ilmaisukeinosta 1920-luvulla, sen elokuvallista voimaa jopa kritikoitiin suoraan. Esimerkiksi Rudolf Arheim oli sitä mieltä, että ääni oli omiaan vähentämään kuvan ilmaisuvoimaa ja täten elokuvallisuutta.²⁵⁶ Ääni tuli elokuvaan kuitenkin jäädäkseen, eikä sen merkitystä elokuvailmaisussa voi (eikä toki näin olekaan enää vuosikymmeniin tapahtunut) vähätellä. Erityisesti musiikin keinoin voidaan

²⁵³ De Bromhead 1996, 13.

²⁵⁴ Kriwaczek 1997, 9–10.

²⁵⁵ Vehkalahti 2005, 6–10.

²⁵⁶ Arnheim 1945, 251.

elokuvassa luontevasti näyttää ja rakentaa juuri niitä sanattomia merkityksiä, joita kuvan odotetaan parhaillaan tekevän. Elokuvassa *Melancholian 3 huonetta* musiikki on voimakas jatkuvuuden luoja. Se kokoaa elokuvan kolme osaa saman metatarinan alle; sen voi jopa katsoa toimivan elokuvassa perinteisin menetelmin eksplikoimatta jäävän draaman kaaren eli tarinan puuttumisen paikkaajana.

Valitsemani analyttisen, audiovisuaalisuuden tason näkökulman syvempi syy löytyy siis valitsemani elokuvan viitoittamalta tieltä. *Melancholiassa* elokuvan sisäinen tarina ei nouse erityiseksi elementiksi, vaan palautuu muodon tason seikkoihin. Se tekee huomionarvoisen poikkeuksen dokumenttielokuvan nykykentässä sisältönsäkin puolesta: kyseessä poliittinen elokuva, joka ei De Bromheadin oletusten vastaisesti asetu informatiivisten dokumenttielokuvien joukkoon.

Olennaisia kysymyksiä elokuvallisuuden kannalta näyttäisikin olevan: täyttääkö kuvakerronta funktionsa kerronnan ensisijaisena rakentajana, onko se ilmaisuväline sinänsä? Tehdäänkö asiat visuaalisin ja auditiivisin keinoin merkitseväksi; selitetäänkö vai näytetäänkö? Entä kutsuuko elokuva tuntemaan, kokemaan ja tulkitsemaan vai välittääkö se ensisijaisesti tietoa?

4. TODELLISUUDEN ELOKUVALLISUUS

Tässä luvussa analysoin dokumenttielokuvaa *Melancholian 3 huonetta* uusformalistisen teoriaperinteen tarjoamin työkaluin. Etenen analyysissäni Bordwellin ja Thompsonin johdattamana kuvan tasosta äänen tasoon ja kokoan lopuksi analyysin huomiot yhteenvedoksi. Pohdin, mitä elokuvallisuus tämän elokuvan kohdalla tarkoittaa.

4.1 Audiovisuaalinen estetiikka ja havainnoiva dokumenttielokuva

Ei ole olemassa elokuva-analyysia ilman näkökulmaa.²⁵⁷

Näkökulmani on edellä muodostelemani käsitys termistä elokuvallisuus; tarkennan kuitenkin vielä elokuva-analyyttistä tulokulmaani hieman.

Tarkastelen dokumenttielokuvan elokuvallisuutta audiovisuaalisen ulottuvuuden näkökulmasta. Tätä perustelen sillä, että elokuvallisuuden voi nähdä mediaspesifisti määrittävänä käsitteenä, joka liittyy erityisesti siihen, millaisia kuvia ja ääniä ja millä tavoin toisiinsa yhdistettynä näemme ja kuulemme. Vaikka audiovisuaalista ulottuvuutta ei ole käytännössä mahdollista erottaa elokuvan rakenteellisesta kehikosta, elokuvallisuuden syvin ydin piilee tästä näkökulmasta ensisijaisesti muotoseikoissa. Vaikka dokumenttielokuva noudattaisi De Bromheadin kaikkein elokuvallisimmaksi rankkaamaa kerrontarakennetta, sitä ei voi omasta näkökulmastani kutsua elokuvalliseksi, jos se koostuu teräväpiirtoisesta, jälkikäsittelemättömästä videokuvasta ja kohisevasta synkroniäänestä. Voisikin sanoa, että tarinan täytyy olla elokuvallisesti kerrottu ollakseen elokuvallinen, mutta klassista draaman kaarta ei välttämättä tarvita klassisen elokuvallisuuden kriteereiden täyttymiseen.

Käsitteenä elokuvallisuus sisältää tiettyjä jo esille tulleita varauksia. Se ei ole sinänsä mikään yleispätevä termi, vaan vahvasti kontekstisidonnainen moodiin sitoutuva sellainen. Yhtä hyvin koko käsitteen voisi korvata puhumalla vaikkapa kuvakerronnan fiktiomaisesta klassisuudesta. Analyysini ei kuitenkaan pyri määrittelemään elokuvalli-

²⁵⁷ Thompson 1988, 3: ”There is no such thing as film analysis without an approach.”

suuden käsitettä perin juurin, vaan sen sijaan pyrin selvittämään, mitä tarkoittaa kutsua juuri elokuvaa *Melancholian 3 huonetta* elokuvalliseksi.

Elokuvallisuus saa tässä tutkielmassa merkityksensä suhteessa erityisesti siihen, että kyseessä on dokumenttielokuva. Otan toisin sanoen elokuva-analyysissäni huomioon *Melancholian* ulkoelokuvallisen todellisuuden, joka on yhtä kuin elokuvan tekotapa ja oletusestetiikka. Yhtäältä *Melancholiaa* määrittävät havainnoivan metodin asettamat käytännölliset, valmiin elokuvan estetiikkaan ulottuvat kuvaustekniset rajoitteet. Toisaalta havainnoivan metodin – ja jo pelkän dokumenttielokuvamaisuutena – osalta elokuva kantaa harteillaan havainnoivan dokumenttielokuvan pioneerin direct cineman vakiinnuttamaa, realistisesti motivoitunutta tyylikonventiota. Lajihistorian lisäksi myös poliittinen aihe asettaa ennakko-oletuksia. Elokuvakriitikko Helena Yläsen luonnehdinta kuvaa *Melancholian 3 huonetta* -elokuvan ennakko-oletusten vastaista katsomiskokemusta osuvasti:

Kauneus on tämän elokuvan katsojaa kannatteleva voima. Sen ansiosta se on paljon enemmän, kuin samat asiat muunnettuina uutisiksi. Sen ansiosta se on seesteisempi ja kohottavampi kuin aihe antaa odottaa.²⁵⁸

Teoreettisesti näkökulmani asettuu uusformalistisen tutkimustradition jatkumolle. Jacques Aumont (ja al.) kirjoittaa myös elokuvan esteettisestä tutkimustraditiosta, jonka he sijoittavat osaksi yleistä taiteen filosofista estetiikan traditiota.²⁵⁹ Sekä formalistiselle että yleensä esteettiselle lähestymistavalle tyypilliset taiteen filosofiset kysymykset sivuutan tämän analyysini puitteissa kuitenkin lähes kokonaan, vaikka ne avaisivatkin ehkä mielenkiintoisia näkökulmia valitsemaani elokuvaan. Erityisesti dokumenttielokuvan taide-statusen perusteleminen onkin nykydokumenttielokuvakeskustelun yksi vallitseva haara (esim. Helke ja Aaltonen).

Elokuvan esteettis- ja formalistisnäkökulmainen analyysi tarkoittaa käytännössä elokuvan tekstuaalista analyysia, yksittäisen kohteen lähilukua. Elokuvan lähiluku viittaa käsitykseen elokuvasta tekstinä. Aumontin määritelmän mukaan puhe elokuvatekstistä on elokuvan tutkimista merkityksellisenä diskurssina, sen sisäisen järjestelmän analyysia.²⁶⁰ Lähiluvun voi siis ymmärtää myös eräänlaisena tekstianalyys-

²⁵⁸ Ylänen 2004.

²⁵⁹ Aumont & al. 1996, 18.

²⁶⁰ Mt., 173.

sina, kun tarkoitetaan audiovisuaalisen ilmaisun kehittelyä tilassa ja ajassa.²⁶¹ Tekstianalyttisesta näkökulmasta yksittäinen elokuvateos voidaan jakaa lukuisiin tekniisiin ja sisällöllisiin elementteihin. Elokuvasa voidaan nähdä kaksi pääulottuvuutta, jotka täydentävät toisiaan ja ovat jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa keskenään: narratiiviseen ulottuvuuteen kuuluu muun muassa elokuvan tarina, aihe, juoni, tematiikka ja henkilöhahmot, audiovisuaalinen ulottuvuus taas koostuu kuvauksesta, leikkauksesta, äänestä ja mise-en-scenestä.²⁶²

Ei voi kuitenkaan koskaan liiaksi korostaa sitä, että jako kahteen pääjärjestelmään ja edelleen pienempiin osiin on puhtaasti teoreettinen toimenpide. Jako on toisin sanoen vain analyysin apuväline, eikä sellaisenaan vastaa fyysistä reaalityodellisuutta. Elokuva on aina yksi, jakamaton kokonaisuus, jossa kaikki elementit ovat erottamattomassa vuorovaikutussuhteessa keskenään. Pitäkäämme myös mielessämme formalismin pyrkimys nähdä tietyn muodon välittämät merkitykset – toisin sanoen sisältöön liittyvät muuttujat. Täten tulen siis analyysissäni viittaamaan myös seikkoihin, jotka löytyvät tematiikan tasolta.

Tutkimusrajaukseni mukaisesti tarkastelen ensisijaisesti audiovisuaalista, kuvan ja äänen ulottuvuutta. Audiovisuaalinen ulottuvuus viittaakin Bordwellin määritelmässä tyyliin; puhun siitä myös Jussi-Pekka Rantasta mukaillen audiovisuaalisena estetiikkana²⁶³ sekä tosinaan myös yksinkertaisesti visuaalisena ja auditiivisena, kuvan ja äänen ulottuvuutena. Audiovisuaalisen estetiikan jakautuminen kuvaukseen, ääneen, leikkaukseen ja mise-en-sceneen eli näyttämöllepanoon toimii kehikkona myös omalle analyysilleni. Aikomukseni ei kuitenkaan ole noudattaa sitä täysin mekaanisesti. Jätän tarkasteluni ulkopuolelle kokonaan esimerkiksi elokuvan näyttämöllepanon – jonka Francois Niney on osuvasti uudelleen nimennyt dokumenttielokuvan kontekstissa tilanteisiin asettamiseksi (*mise en situation*)²⁶⁴ – ja keskityn pelkästään kuvan ja äänen tasoon. Esimerkiksi leikkaus uppoaa myös kuva-analyysissäni yhtäläillä osaksi kuvailmaisun kokonaisuutta, vaikka se tavallisesti (Bordwellin mukaan) erotetaan omaa, erityistä huomiota nauttivaksi keinoksi.

²⁶¹ Aumont & al. 1996, 174.

²⁶² Bordwell & Thompson 2004, 175.

²⁶³ Rantanen (2001, 76) käyttää tyylin sijaan samaista termiä.

²⁶⁴ Niney 2000, 143. De Bromheadin vastaava nimitys kuuluu *auto-mise-en-scene* (1996, 122).

Elokuvan tutkimushistoriassa kuvan tutkimuksella on pitkät perinteet johtuen jo siitä, että liikkuva kuva loi elokuvan ennen äänen tuloa. Kuvaa on myös helpompi tutkia kuin ääntä, sillä sen pystyy mm. pysäyttämään lähempää tarkastelua varten. Kuvailmaisun sisällä tutkituin alue lienee leikkaus. Ääntä taas on tutkittu toistaiseksi vähemmän, vaikka kiinnostus on jatkuvasti siirtymässä myös äänen puolelle. Omassa analyysissäni aloitan perinteisessä järjestyksessä: tarkastelen ensin sitä mitä silmä näkee ja vasta sen jälkeen syvennyn siihen, mitä korva kuulee. Vaikka pilkonkin sekä kuvan että äänen tason Bordwellia mukaillen pieniin, teknisiin osiin, leimaa tarkastelutapaani pyrkimys nähdä kaikki tasot yhtenä erottamattomana kokonaisuutena. Käytännössä ääntä ja kuvaa ei ole edes mahdollista tulkita toisistaan täysin erillisinä ulottuvuuksina. Siispä ne seikkailevat analyysissäni toistensa määrittämällä reviiireillä tiuhaan tahtiin.

4.1.1 *Melancholian 3 huonetta*

Niissä kuvissa on nähtävissä tosielämän *pietà* kaikessa kauheudessaan, mutta taiteilijan kuvaamana.²⁶⁵

Melancholian 3 huonetta on elokuva Tshetshenian sodasta. Elokuvan kerrotaan saaneen alkunsa amerikkalaisen tuottajan aloitteesta, joka halusi koota transatlanttisen elokuvasarjan kymmenestä käskystä. Yle TV2 Dokumenttiprojektin tuottaja Iikka Vehkalahti suositteli hänelle Suomesta Pirjo Honkasaloa. Honkasalo valitsi käskyn, jossa kielletään antamasta väärää todistusta lähimmäisestään. Elokuva ei kuitenkaan lopulta sijoittunut osaksi kyseistä sarjatuotantoa.²⁶⁶

Elokuva rakentuu episodimaisesti kolmesta jaksosta. Jaksot eli huoneet pitävät sisällään kolme tilannetta nyky-Venäjällä. Huone numero yksi, nimeltään Kaipaus (*Longing*), sijoittuu Kronstadin sotilasakatemiaan, jossa lapsialokkaista koulutetaan miehiä Venäjän armeijan tarpeisiin. Pojat ovat 9–11 -vuotiaita hyljättyjä, hyväksikäytettyjä ja orpoja. Jotkut ovat kotoisin Groznysta, jotkut sotaorpoja Tshetsheniasta. Koulun arkipäivä – oppitunnit, ampumaharjoitukset, jumalanpalvelukset – lipuu ohi lasten silmien, ja samalla rakentuu hienovarainen profiili muutamasta alokkaasta taustoineen.

Toinen huone, Hengittää (*Breathing*), on Tshetshenian pääkaupunki Grozny. Murjotun kaupungin kaduilla kerjätään ja etsitään kadotettuja omaisia valokuvan avulla.

²⁶⁵ Ylänen 2004. *Pietà* (ital. *armo, sääli*) tunnetaan renessanssin taiteessa toistuvana kuvateemana kärsivästä Mariasta, joka pitelee sylissään Jeesuksen ristiinnaulittua ruumista. (Wikipedia)

²⁶⁶ Elokuvatuotantoyhtiö Millennium Film, http://www.millenniumfilm.fi/2004_melancholia.html.

Kerrostalolähiön raunioissa sinnittelee lapsiperheitä ja kulkukoiria. Lapsiporukka leikkii pommituksissa kärsineen talon pihalla sotaa miesten työskennellessä happinaamareissa vain muutaman askeleen päässä. Kaiken keskellä Hadizat Gatajeva suorittaa yhden naisen pelastusoperaatiotaan; hän kerää orpoja tai pian orvoksi joutuvia lapsia alueelta hoiviinsa Ingushian puolella pitämäänsä leiriin. Muistaminen (*Remembering*), kolmas huone, seuraa Gatajevaa Ingushiaan tämän adoptoimien kodittomien lasten luo. Uudet tulokkaat kastetaan leirissä Islamin uskontoon. Leirillä lapset ovat fyysisesti turvassa, mutta sodan jättämiä traumoja he eivät pakoon pääse: jakson viimeisiin lukeutuvassa kuvassa särkyneet lapsen silmät tähyävät ikkunasta taivaalle, kun putoavien pommien ääni kaika taivaan rannan takana.

4.2 Kuva

Elokuvaaminen [*cinematography*] sisältää Bordwellin ja Thompsonin mukaan kolme kontrolloitavissa olevaa muuttujaa: kuvan valokemialliset ominaisuudet, kuvan rajauksen ja kuvan keston.²⁶⁷

Ensimmäinen muuttuja kuvan liittyy tässä jaottelussa erityisesti filmin kemiallisiin ja materiaalsiin, kuvan laatuun vaikuttaviin ominaisuuksiin. Filmille kuvattaessa kuva muodostuu filmiemulsion (selluloidin) pintaan valokemiallisena prosessina. Elävä kuva syntyy, kun kuvat heijastetaan projektorin avulla peräkkäin valkokankaalle pyörittämällä filmikelaa tietyllä nopeudella.²⁶⁸ Elokuvallisuuden näkökulmasta ei ole kuitenkaan tarpeen syventyä filmitekniikkaan sinänsä, vaan sen sijaan olennaista on ymmärtää itsensä filmin erityinen elokuvallisuus kuvaformaattina.

Toisessa alaluvussa syvennyn kuvan rajauksen liikkeeseen otoksen sisällä ja tätä kautta kuvan keston. Leikkaukseen, joka on Bordwellin ja Thompsonin jaottelussa aivan oma, erillinen osa-alueensa, viittaa myös tässä yhteydessä.²⁶⁹ Kameran liikkeeseen liittyvät muuttujat lukeutuvat Bordwellin ja Thompsonin mukaan kuvarajauksen piiriin.²⁷⁰ Rajauksen liike voidaan jakaa ainakin kahteen: ensimmäinen liittyy kuvasuunnan ja etäisyyden muutoksiin yhden otoksen sisällä, toinen otoksen

²⁶⁷ Bordwell & Thompson 2004, 229.

²⁶⁸ Mt., 229.

²⁶⁹ Mt., 294.

²⁷⁰ Mt., 253: Muut rajauksen ulottuvuudet ovat kuvan koko ja muoto, rajauksen rooli on-screen ja off-screen -tilan määrittelyssä sekä mm. etäisyyteen, kuvakulmaan liittyvät seikat.

tasaisuuteen ja kysymykseen käsivarakuvaamiseen liitetystä estetiikasta. Ensimmäiset, eli kuvasuunnan ja etäisyyden muutokseen johtavat liikkeet voidaan jakaa edelleen niihin, joissa kamera liikkuu samalla paikalla, sekä niihin, joissa koko kamera jalustoineen liikkuu esim. seuratakseen henkilöä (kamera-ajo). Ensin mainittuja ovat kameran liikkeet pystysuunnassa (tilttaus) ja vaakasuorassa (panorointi).²⁷¹ Rajauksen liike ulottuu edelleen leikkauksellisiin muuttujiin; kuvasta toiseen voidaan siirtyä paitsi rajausta liikuttamalla myös leikkaamalla.²⁷² Rungas leikkaaminen tarkoittaa useimmiten liikkeen vähäisyyttä.

Kolmas kuvaan liittyvä alalukuni tarkastelee kuvakokoa. Kuvakerronnassa on yleisesti käytössä kahdeksanportainen kuvajako, joka jakaa kuvat yleis-, laaja koko-, koko-, laaja puoli-, puoli-, puolilähi-, lähi- ja erikoislähikuvaan.²⁷³ Kuvan tason elokuvalliset elementit voi summata lopulta diegeettisen illuusion avulla rakentuvan samastumisen tilan alle.

4.2.1 Filmi ja formaatin visuaalisuus

Elokuvan ainoa oikea alkuperäisformaatti on perinteisesti ollut filmi. Ennen oli jopa mahdollista määritellä elokuva teknisesti niin, että kaikki mikä on kuvattu filmille ja katsotaan elokuvateatterissa valkokankaalta, on elokuvaa.²⁷⁴ Videokuvaa taas on pidetty huonolaatuisempänä ja epäesteettisempänä, televisioon yhdistyvänä formaattina. Asia ei tietenkään ole enää näin yksinkertainen. Videon ja filmin välinen raja on teknisessä mielessä liudentumassa kehittyvän digitaalitekniikan ansoista.²⁷⁵ Ajatus videokuvasta synnyttää kuitenkin edelleen miellelyhtymiä, jotka erityisesti elokuvamaailmassa yhdistyvät dokumenttielokuvan estetiikkaan. Filmikuva taas kuuluu edelleen erityisesti klassisen elokuvan esteettiseen ilmeeseen.

²⁷¹ Bordwell & Thompson 2004, 267.

²⁷² Mt., 286.

²⁷³ Esim. Bordwell & Thompson (2004, 262) jakavat kuvakoot seitsemään, mutta tekijöiden keskuudessa yleisempi on kenties tämä kahdeksanportainen jako.

²⁷⁴ Esim. Kohtamäki 2001, 9.

²⁷⁵ Videoformaattiin kuvattujen fiktioelokuvien kuuluisia uranuurtajia ovat mm. osa tanskalaisen Dogme-elokuvaliikkeen elokuvista 1990-luvulla. Toisaalta taas videolle kuvaaminen ei enää välttämättä tarkoita ”epäelokuvallista” tai huonolaatuista kuvaa. Vuonna 2005 lanseerattu, eräissä suuren budjetin valtavirtafiktioissa parhaillaan koekäytössä oleva HD-tekniikka uhkaa jopa siirtää historiaan koko filmin materiaalina, sillä uuden formaatin avulla on mahdollista tuottaa korkealaatuista, filmikuvaa muistuttavaa jälkeä halvemmalla ja helpommin. Videota on jo pitkään voitu työstää digitaalisessa jälkituotannossa filmiä erehdyttävästi muistuttavaksi.

Video on pitkään ollut yleisin dokumenttielokuvien alkuperäisformaatti muun muassa siksi, että dokumenttielokuvan pääasialliseksi levityskanavaksi on vakiintunut televisio. Toisaalta dokumenttielokuva on myös kuvausvaiheessa fiktioelokuvaan verrattuna taloudellisesti riskialtis projektiksi, sillä kuvattun materiaalin määrä saattaa paisua arvaamattomiin määriin. Video on filmiä huomattavasti halvempi ja myös siksi dokumenttituotannoissa yleisempi kuvausformaatti. Syy formaatin valintaan on siis osin tuotantotekninen. Valintaan liittyy kuitenkin myös esteettinen arvostuskysymys; kuvan laadun ei ehkä katsota olevan dokumenttielokuvassa ensisijaisen tärkeä.

Elokuvallinen painotus dokumenttielokuvan teossa murtaa parhaillaan formaattiin liittyviä konventioita. Dokumenttielokuvia kuvataan yhä enenevässä määrin myös filmille. Tähän liittyy liikehdintä uuden levityskanavan suuntaan; elokuvateatterissa filmikuva on laadultaan paras, suurelle kankaalle soveltuva ja visuaalisin formaatti.²⁷⁶ Toisaalta taas digitaalinen video valtaa alaa pitkien fiktioiden formaattina. Videokuvaa on myös mahdollista muokata filmikuvaa muistuttavaksi sekä kuvausvaiheessa että jälkeinpäin digitaalisissa jälkityöasemissa. Jos klassinen elokuvallinen kuva on sen perinteisessä merkityksessä tarkoittanut filmille kuvattua kuvaa, voisi sen nykymerkityksessään sanoa tarkoittavan joissain tapauksissa myös ”filmin näköistä” kuvaa, oli alkuperäisformaatti sitten mikä tahansa.

Ensimmäinen havaittava muuttuja filmikuvan ja videokuvan välillä on kuvanopeus: Filmin kuvaus- ja esitysnopeus on 24 kuvaa sekunnissa kun taas videokuvan (ts. televisiokuvan) nopeudet liikkuvat 25–30 kuvassa sekunnissa.²⁷⁷ Ihmisen näköaistin mukaisesti sulavan kuvan nopeus pitäisi olla 16–33 kuvaa sekunnissa. 24 kuvaa onkin lähes näiden ääripäiden keskiarvo. Ero filmi- ja videokuvan nopeudella ei ole suuri, mutta havaittava. Videokuvaa luonnehditaan usein ihmissilmän kannalta liian teräväksi siinä missä filmikuva on pehmeämpää ja siksi silmälle miellyttävämpää. Kyse on tietysti myös tottumiskysymyksestä: kun klassinen elokuva on pyörinyt samalla kuvanopeudella jo lähes sata vuotta, lienee silmäkin ehdollistunut tietynlaiselle kuvalle valkokankaalla.

²⁷⁶ ...johon taas liittyy elokuvatuotannon lisääntyvä kiinnostus dokumenttielokuvaa kohtaan. Elokuvatheaterin vaikutus elokuvalliseen katsomiskokemukseen sinällään on myös ilmeinen.

²⁷⁷ Bordwell & Thompson 2004, 234. Kyseisen nopeuden vakiintuminen ajoittuu ääninelokuvan tulon yhteyteen 1920-luvulle: Kuvanopeus saattoi mykkäelokuvissa vaihdella 16 ja 20 kuvan välillä, mutta äänen ja kuvan synkronisoinnin mahdollistamiseksi kuvalle oli säädettävä standardinopeus.

Kuvanopeus on ominaisuus, jota voidaan digivideokameroissa nykyään helposti muokata: ”filmin näköisellä” kuvalla tarkoitetaan digikameramaailmassa yksinkertaisimmillaan progressiivista kuvaa, joka jäljittelee filmin hitaammasta kuvanopeudesta syntyvää pehmeyttä. Filmikuva on kuitenkin myös visuaalisilta ominaisuuksiltaan näyttävämpää, koska se toistaa väri- ja valaistussävyjen vaihtelut paremmin kuin video; se on kontrastisempaa, värikylläisempää ja elävämpää. Vaikka myös videokuvasta voi huolellisesti valaisemalla tehdä väriteknisesti halutun näköistä, filmi sisältää enemmän kuvainformaatiota. 35mm:n filmin resoluutio on parhaimmillaan 3000x2000 pikseliä kuvaruutua kohden kun taas digitaalisen (PAL-)videon resoluutio on 720x567 pikseliä.²⁷⁸ Filmin ja videon resoluutioero tulee selkeimmin ilmi, kun elokuva heijastetaan elokuvateatterissa valkokankaalle. Alun perin videolle kuvatusta materiaalista voi tehdä filmikopion elokuvateatterilevitystä varten, mutta kopiokaan ei saavuta filmille kuvatun materiaalin resoluutioarvoja. Tästä syystä aito filmi puolustaa vielä toistaiseksi paikkaansa kaikkein esteettisimpänä ja korkealaatuisimpana formaattina.

Oma vaikutuksensa on myös kuvan syväterävyydellä. Tämä on enemmän optinen – mutta erityisesti filmikameroihin liittyvä – kuin niinkään materiaallinen ilmiö. Terävyysalue tarkoittaa kuva-alassa sitä aluetta, jolla kuvatut objektit näyttävät terävinä. Syväterävyydellä tarkoitetaan edelleen sitä, kuinka terävä tai pehmeä kuva syvyysuunnassa on.²⁷⁹ Filmimäisessä kuvakerronnassa tyypillinen syväterävyys on pehmeä: tämä tarkoittaa käytännössä kuvan tarkentamista haluttuun kohteeseen siten, että kuva-ala sen takana sumenee. Parhaimmillaan taustan pehmeys saa itse kohteen näyttämään korosteisemmalta ja koko kuvan kauttaaltaan kolmiulotteiselta. Oikeanlainen syväterävyys saadaan aikaan kameran aukon ja polttovälin avulla. Filmikameroiden optiikka poikkeaa kuitenkin videokameroiden optiikasta siten, että paras eli pehmein mahdollinen syväterävyys on mahdollista saavuttaa vain joko filmikameralla tai mahdollisesti myös liittämällä videokameran optiikkaan filmikameran adapteri.²⁸⁰

Filmiin liittyvien muuttujien teknisestä luonteesta huolimatta kyseessä on ilmiö, jonka tavallinen katsoja havaitsee helposti. Kuvanlaatu vaikuttaa katsomiskokemukseen:

²⁷⁸ HD-tekniikan resoluutio alkaa tosin olla jo lähellä filmiä. Reijo Lehtinen (sit. Rantanen 2000, 123) myös huomauttaa, että filmikuva on usein parempilaatuista myös siksi, että filmikamerat ovat linseiltään yms. laadukkaampia.

²⁷⁹ Bordwell & Thompson 2004, 242.

²⁸⁰ Pikseli-sivusto, http://www.pikseli.fi/digifaq/3_syvateravyys.html.

videokuva on huonolaatuisimmillaan sävytöntä ja terävää ja valkokankaalle heijastetuna rakeista, filmikuva taas parhaimmillaan värikylläistä, vivahteikasta ja pehmeää. *Melancholian* ensimmäisen ja viimeisen osan alkuperäisformaatti on 35mm filmi. Osat ovat kuvalaadultaan värikylläistä ja monikerroksista kuvaa. Näyttävin on koko elokuvan laajin jakso Kaipaus, jossa erityisesti sisällä Kronstadin sotilasakatemiassa kuvattujen kuvien pehmeä, elävä pinta muistuttaa paikoin jopa huolellisen kolmipistevalaisun tulosta. Kuvauspaikalla on kuitenkin tuskin ollut mahdollista lisävalaista kuvia, vaan kyseessä on juuri filmin ainutlaatuinen kapasiteetti toistaa värejä, valmiiksi edulliset valo-olosuhteet sekä ennen kaikkea ohjaajan taito käyttää niitä hyväkseen. Viimeisessä jaksossa, Hengittämisessä, filmikuva taas on kauneimmillaan ulkokuvissa, joissa utuinen valo saa ympäristön näyttämään sadunomaiselta.

Lähikuvien pehmeä syväterävyys sekä Kaipauksessa että Hengittämisessä luo niin ikään elokuvamaisuutta. Pehmeä, utuinen tausta etualaistaa kulloinkin kuvattavan lapsen kasvot ja tekee kuvista maalauksellisia ja muotokuvamaisia. André Bazinilla oli aikoinaan sanottavaa syväterävyyden merkityksestä realistisen elokuvakerronnan rakentamisessa. Hänen mielestään taustan pehmeys oli ehdottoman tuomittavaa; kuvan tuli olla syvyysuunnassaan mahdollisimman terävä, jotta katsojan suhde kuvattuun todellisuuteen ei vääristyisi.²⁸¹ Syväterävyyden manipulointi onkin tietynlaista valintaa, sillä sen muutoksilla voidaan merkitä ja osoittaa kuvatun kohteen tulkinnallista painavuutta. Kyse on eräänlaisesta kuvansisäisestä rajauksesta. Aivan kuin lähikuva rajaa kuvaan osan kuvatusta ympäristöstä, fokusoi kuvan terävyysalue kuvan sisällä sen tärkeimpään pisteeseen.

Keskimmäinen, Groznyyn sijoittuva jakso Muistaminen on (todennäköisesti turvallisuus syistä) sen sijaan jouduttu kuvaamaan pienellä digitaalisella dv-kameralla. Jakso onkin ainoana mustavalkoinen johtuen luultavasti siitä, että epätasaista, videomaista kuvanlaatua on pyritty tasoittamaan jättämällä huonosti toistuneet värit pois.²⁸² Paikoin harmaata ja epäterävää kuvaa on oletettavasti muokattu kaikin muinkin tavoin jälkityövaiheessa (esim. muuttamalla ”kuvanopeutta”), jotta se ei poikkeaisi sitä ympäröivistä filmijaksoista. Lopputulos on siis tässä tapauksessa ”filmin näköinen”; pehmeä, mutta joskin vivahteeton kuvapinta.

²⁸¹ Bazin 1972, 28.

²⁸² Ylänen 2004.

Elokuvallinen visuaalinen estetiikka lähtee formaatista ja sen myötä kuvapinnasta. Aivan kuten videolle kuvaaminen ei välttämättä tarkoita epäesteettistä kuvaa, ei filmille kuvaaminen tietenkään sinällään ole tae elokuvallisesta tavasta tehdä dokumenttielokuva: Direct cineman piirissä tehdyt dokumenttielokuvat on poikkeuksetta kuvattu 16mm filmille. Vasta tapa kertoo kuvin – käyttää kameraa ja yhdistää kuvia toisiinsa – paljastaa elokuvatekijän asenteen välinettäan kohtaan.

4.2.2 Läpinäkyvyyden näkyvyys

Jos filmipinta yhdistääkin osittain *Melancholian* ja tämän metodiset lajisukulaiset, elokuvan kuvamaailma käyttäytyy lähes määrätietoisesti direct cinema -estetiikan vastaisesti. Havainnoivan dokumenttielokuvan perinteessä ilmaisuestetiikkaan liittyy olennaisena osana kameran liike. Heiluva kuvaustyyli sekä nopeat ja hallitsemattomat kuvasuunnan muutokset ovat tyypillistä direct cinema -estetiikkaa. Kyseisen liikkeen pioneerit peräänkuuluttivat liikkuvaa rajausta ja pitkiä, leikkauksettomia ottoja siksi, että autenttinen käsitys fyysisestä tilasta, ajasta ja tapahtumista säilyisi. Tähän on usein miten käytännöllinen syy: yhdellä kameralla livetilanteessa kuvattaessa voi joutua pyydystämään tapahtumia nopeasti ja spontaanisti. Koska tilanteiden etenemistä ei voida aina ennustaa, tai vielä vähemmän pysäyttää uudelleen kuvaamista varten, kameran on liikuttava niiden mukana.

Melancholiaa sen sijaan leimaa sen sijaan tiheä leikkaaminen ja kameratyön staattisuus. Kamera liikkuu vain hyvin harvoin – useimmiten panoroiden – ja silloinkin hallitusti ja tasaisesti. Komposition korjaavia tai muuten spontaaneja kameran liikkeitä ei muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta ole lainkaan. Erityisesti ensimmäistä, Kronstadin sotilasakatemiassa kuvattua jaksoa Kaipausta kuljettaa leikkaus. Panoroiteja on yhden käden sormilla laskettava määrä; lähes kaikki rajaukset ovat staattisia kuvia, joista siirrytään toisaalle leikkaamalla. Kuvien kestot ovat tätä myöden myös keskimääräisesti lyhyitä. Rungas leikkaaminen klassiselle fiktiolle ominaista, sillä päämääränä on tehdä tekniikasta läpinäkyvää ja piilottaa kameran olemassaolo. Jakso muistuttaakin kuvakerronnaltaan klassista fiktiota.

Kaipausta katsoessa unohtaakin paikoin katsovansa dokumenttielokuvaa eikä fiktiota, sillä kuvamaailma on sisäisesti niin eheä. Jatkuvuudesta huolehtii musiikki ja

äänimaailma eikä muuta ei tarvita, sillä osa ei rakenna tarinaa fyysisten tapahtumien ympärille. Kerronnassa on kyse jostain muusta kuin toiminnan tai henkilöiden välisen reaaliaikaisen kommunikaation kuvaamisesta. Lisäksi kuvakompositiot ovat niin tiiviitä, etteivät tilalliset suhteet usein edes paljastu kuvarajauksen puitteissa. Palaan tähän tarkemmin kuvakokoa käsittelevässä alaluvussa.

Ulkoelokuvallisten realiteettien vaikutusta täydellisyyttä hipovaan kuvakerrontaan ei malta olla arvailematta. Honkasalo aloitti elokuvan kuvaukset juuri Kronstadista syksyllä 2002, ja joutui päättämään ne Ingushiassa (kesken) syksyllä 2003. Tuolloin vihamielisyydet Tshetsheniassa alkoivat vyöryä rajan yli, ja kuvauksilla olisi vaarannettu niiden kohteita.²⁸³ Kronstadin jakson kuvien tekemiseen on siis todennäköisesti käytetty eniten aikaa ja vaivaa. Ingushiassa kuvattu Kaipaus taas lienee koottu pienemmästä määrästä kuvamateriaalia. Jakson otot ovatkin keskimääräistä pidempiä, ja rakenne tätä myöden reportaasimaisempi. Myös kamera liikkuu otoksen sisällä enemmän, esimerkiksi panoroiden kauniissa vuoristomaisemassa. Liikkeet eivät kuitenkaan ole tässäkään jaksossa tilanteen sanelemia spontaaneja ja suunnittelemtomia ryntäyksiä, vaan harkittuja, taiteellisia ilmaisukeinoja. Eräässä panoroidussa otoksessa maiseman kauneus ja liikkeen pehmeys sekä ruohikolla laiduntavat rauhalliset hevoset muodostavat pysäyttävän kontrastin taivaanrannan takaa kuuluviin tykin laukauksiin.

Rajauksen liikkeistä kolmas mahdollinen, kamera-ajo, lienee klassisen fiktioelokuvan yleisin ja efektiivisin liiketyyppi. Hidas ja pehmeä, huomaamaton ajo on mahdollista toteuttaa vain apuvälinein, kuten tätä varten rakennettavan kiskoradan avulla. Pehmeä ajo loistaakin havainnoivalla metodilla tehdyissä dokumenttielokuvissa poissaolollaan, sillä se vaatii äärimmäistä valmistelua. Zoomaaminen (optinen kamera-ajo) ja käsivarainen ”ajo” ovat sen sijaan tavallisia tapoja siirtyä samassa rajauksessa lähemmäksi kohdetta. *Melancoliassa* zoomauksia ei ole ollenkaan ja käsivaraista eteen- tai taaksepäin siirtymisiä koko elokuvassa yhden käden sormilla laskettava määrä.

Huone numero kaksi, Hengittää, muodostaa tässä suhteessa hienoisen poikkeuksen. Se alkaa autosta tehdyllä kamera-ajolla Groznyn kaupungin raunioihin. Myös Hadizatin ja lasten kaupungista poistuminen sisältää runsaasti auton ikkunasta kuvattua kuvaa.

²⁸³ Elokuvatuotantoyhtiö Millennium Film, http://www.millenniumfilm.fi/2004_melancholia.html.

Epätasainen, nykivä kameraliike nousee yhtäkkiä korosteisesti elokuvan muusta kuvamaailmasta. Kun koko elokuvan kuvaustyyliä määrittää tarkkaileva, klassisen näkymättömänä ja objektiivisena pysyttelevä kamera, saa yhtäkkinen liike efektiivisiä, subjektiivisen näkökulmakuvan piirteitä. Subjektiivisuuden tuntua lisää kuvan äänimaailma ja erityisesti musiikki (palaan kohtausten analyysiin musiikkia käsittelevässä alaluvussa). Oli kyse sitten kameran liikkeestä saman rajauksen sisällä tai kahdesta leikkaamalla toisiinsa liitetystä rajauksesta, kuuluu lopulta olennaisimpana kysymys staattisuudesta. Lähes koko elokuva on kuvattu käsivaralla eli ilman kameran tukemista jalustaan²⁸⁴, mutta kuten elokuva osoittaa, myös siten on mahdollista kuvata ”suihkimatta” ja vakaasti.²⁸⁵

Klassisessa kerronnassa heiluva ja epävakaa kamera on efektiivinen keino, jonka avulla on perinteisesti rakennettu subjektiivista, jonkun tarinan kuuluvan hahmon näkökulmaa. Objektiivinen, neutraali näkökulma taas tuotetaan stabiililla kuvalla: näin pyritään tekemään tekniikasta läpinäkyvää ja kiinnittämään huomio itse tapahtumiin. Havainnoivan dokumenttielokuvan perinteessä tilanne on päinvastainen. Objektiivista tarkkailijaa esittää tyypillisesti juuri heiluva kamera, jolla on pyritty tekijän läsnäolon kätkemiseen ja ilmaisun läpinäkyvyyteen. Kuvakerronnan staattisuus sen sijaan synnyttää mielikuvan suunnitelmallisuudesta ja tätä kautta ehkä tekijän liiasta väliintulosta. Direct cineman vakiinnuttama oletus kuvaustyylin spontaaniudesta ja sattumanvaraisuudesta on vakiintunut oletukseksi havainnoivan dokumenttielokuvan ilmaisussa niin, että se on muuttunut tyylinä läpinäkyväksi.

Melancholia kääntää tämän asetelman pääläelleen. Kuvapinnan filmimäisen visuaalisuuden ohella sen estetiikka määrittää klassisen huoliteltu, tekniikan läpinäkyväksi tekevä kuvailmaisuus. Tässä kontekstissa heiluva kamera-ajo on efektiivinen, subjektiivista näkökulmakuvaa lähenevä elementti. Pirjo Honkasalon luvussa kaksi siteeraamaani kommentti *Atman*-dokumenttielokuvansa liian huoliteltuun visuaaliseen ilmeeseen kohdistettuun kritiikkiin kaikuu myös *Melancholian* yllä.²⁸⁶ Havainnoivan

²⁸⁴ Honkasalo Hytösen (1999) haastattelemana. Pyhän ja pahan trilogia -dokumenttielokuvasarjastaan: ”Olen kuvannut ne käsivaralla siksi, että voisin mahdollisimman nopeasti vaihtaa asemaa, ja siksi, että voisin dokumenttitilanteessa mahdollisimman nopeasti hakea oikean komposition. --- Käsivara on johtunut siitä, että sillä pääsee niin paljon suurempaan tarkkuuteen, eikä siitä, että voisi koko ajan liikkua sillä kameralla.”

²⁸⁵ Honkasalo Hytösen (1999) haastattelemana: ”On tietysti harvinaista kuvata käsivarakameralla ilman, että suihkii sillä.”

²⁸⁶ Ks. luku 2.1.3.

dokumenttielokuvan perinteessä staattinen ja huolella sommiteltu kuva voidaan tulkita subjektiiviseksi, tekijän kädenjälkeä leimaavaksi elementiksi: klassisen elokuvan läpinäkyvyyden estetiikasta tuleekin yhtäkkiä korosteisen näkyvää.

4.2.3 Tunteet paljastava lähikuva

Staattisuuden ohella *Melancholian* kuvakerronnan leimallisin ominaisuus on lähikuvien runsas käyttö. Lähikuva on rajauksena äärimmäisen valikoiva, intiimin tunnelman luova ja efektiivinen keino. Rajauksessa vaikuttaa paitsi kuvan sisäinen kompositio myös se, mitä jätetään kuvan ulkopuolelle. *Melancholia* rajaa lähikuviin lapset, mutta kuvat jättävät usein miten näyttämättä aikuiset.

Kamera seuraa lapsia tiiviisti jättäen lähes huomiotta sen, mitä heidän ympärillään tapahtuu. Kun pienet sotilasalokkaat ovat ensimmäisessä osassa asettuneet riviin johtajansa tarkastusta varten, kamera rajaa lähikuvaan vuorollaan rivin kunkin alokkaan kasvot, kun tämä joutuu johtajan syyniin. Johtaja sen sijaan saa kuvatilaa olkapään verran. Toisessa kohtauksessa pojat makaavat maassa ampumaharjoituksissa. Puolilähikuvassa on oppilas, joka ei saa asettaan laukeamaan. Ensin vieressä oleva oppilas yrittää auttaa, sitten kuvassa vilahtavat opettajan kädet tämä tullessa korjaamaan asetta. Kuvarajaus ei silti liikahda kummankaan toiminnan tai äänen suuntaan, vaan pysyy valitsemisissa kasvoissa. Näkökulma on valittu ja pysyy: miten poika selviää tilanteesta, mitä juuri hänen kasvoiltaan näkyy? Kamera ei etsi todisteita vaan odottaa ja antaa tunnetilan tulla näkyväksi.

Lähikuvakompositiot ovat niin tiiviitä, etteivät tilalliset suhteet paljastu kuvarajauksen puitteissa. Usein miten tilaa myös vaihdetaan ilman laajaa esittelykuvaa, joka eksplikoisi minkä näköisessä paikassa kulloinkin ollaan. Esimerkiksi koululuokkaan tullaan Kaipauksessa suoraan lähikuvan kautta. Paikan kertoo taustalla kuuluva opettaja ääni, ja lähikuvissa vaihtuvat poikien tosinaan tarkkailevat, toisinaan uneliaat ilmeet. Tilallisten ulottuvuuksien hahmottaminen jää toisarvoiseksi, sillä kuvien ja niiden välisten suhteiden sisältö on toisaalla.

Niin ikään Kaipauksen taisteluharjoituksessa poikajoukko istuu ikkunalaudalla ja tuijottaa kameran suuntaan. Kameran ja poikien välissään on estradi, jolla esitellään

taistelulajeja. Kuvanreunassa vilahtaa milloin kirves, milloin painijan jalka; kuva pysyy herkeämättä poikien tarkkailevissa, auki rävähtäneissä silmissä. Viimeisen huoneen Hengittämisen pysäyttävän kohtausta on muslimien uskonnollinen rituaali, johon nuoret pojat osallistuvat. Kamera jättää tapahtumat sivurooliin ja poimii kasvot joukosta; pojat itkevät seuratessaan rituaalia. Lähikuvien tunneperäisen tulkinnan rakentumisessa on tärkeässä osassa myös musiikki.

Erikoislähikuvat lasten jaloista ja käsistä kulkevat osana kuvamaailmaa läpi elokuvan. Koko elokuvan ensimmäinen kohtausta alkaa kuvilla nukkuvien lasten korvista, käsistä ja jaloista. Myöhemmin samassa huoneessa (Kaipaus) kamera panoroi asennossa seisovien alokkaiden pieniä kiiltoahkakkenkiä. Kolmannessa huoneessa, Muistamisessa Groznysta Ingushiaan evakuoituneet lapset herätetään kukonlaulun aikaan; unen ja valveen rajamailla katkeilevan hengityksen säestämät kuvat pienistä jaloista ja korvista tekevät sodan panssaroimista lapsista yhtäkkiä pieniä ja haavoittuvaisia – lapsia. Fokusoiminen lapsen hennon vartalon yksityiskohtiin alleviivaa inhimillisyyttä, viattomuutta ja avuttomuutta, rakentaa välitöntä kontrastia sodan ja sen kaikkein haavoittuvimman uhrin välille.

Lähikuvat saavat voimansa myös vastakohtistaan; usein kohtausten vaihtumista rytmittävät laajat ja pitkät maisemakuvat. Myös lähikuvattomuus toimii toisinaan efektiivisenä keinona. Kun ensimmäisen huoneen musiikkitunnilla lauletaan venäläistä kansanlaulua, kamera seuraa tuntia laajassa kuvassa vain panoroiden välillä edessä laulavaan opettajaan ja laulua harmonikalla säestävään mieheen, välillä takaisin pulpeteissa istuviin oppilaisiin. Kuvakoko ei vaihdu, vaan koko laulu kuullaan samassa kuvakoossa, samasta kuvakulmasta. Staattisuus tekee tilanteesta teatterimaisen ja väkinäisen. Pienet sotilasalokkaat ikään kuin näyttelevät heille kirjoitettuja rooleja.

Lähikuva on dokumenttielokuvassa ollut yleinen elementti 1960-luvulta lähtien, kun kameroihin tuli ensikertaa zoomit. Esimerkiksi direct cinema -elokuvat olivat lähikuvien suurkuluttajia. Zoomin avulla optinen siirtyminen lähelle kohdetta onnistui helposti (objektiivia vaihtamatta). Lähikuvan elokuvakerronnallinen funktio on voimakas, sillä lähikuva ei näytä tapahtumia, vaan tunteita. Lähikuva kasvoista kertoo henkilön mielentilasta enemmän kuin tuhat sanaa. Esimerkiksi Veijo Hietala kirjoittaa, että lähikuva on yksi tärkeimmistä elokuvan tunteisiin vetoamisen keinoista. Elokuvan

”tunnegenre”, kuten klassinen elokuva, nojaavat ilmaisussaan keskeisesti lähikuvaan.²⁸⁷ Hietalan mukaan lähikuvan efektiivisyys selittyy sillä, ettei ole lainkaan luonnollista, että pääsemme tirkistämään ihmisen kasvoja ainoastaan muutaman sentin etäisyydeltä tämän huomaamatta meitä: ”On sanottu, että vain rakasteltaessa, suudellessa ja äidin rinnoilla ollaan yhtä lähellä toista kuin tässä valtaelokuvan taajaan soveltamassa kerronnan strategiassa”.²⁸⁸

Per Persson tulkitseekin kasvoja esittävän lähikuvan voimaa juuri intimitetin ja henkilökohtaisen tilan [*personal space*] kautta. Lähikuva asettaa katsojan intiimin tilan alueelle suhteessa kuvan henkilön henkilökohtaiseen tilaan. Oikeassa elämässä intiimin tilan rajan ylittäminen edellyttää toisiaan lähestyvien henkilöiden välille erityistä, henkilökohtaista ja intiimiä suhdetta.²⁸⁹ Elokuvasa intiimin rajan ylitys lähikuvan avulla tapahtuu siten, ettei kuvan henkilö ”tiedä” sitä. Siksi lähikuva saa erityisen voyeristisen ulottuvuuden ja tekee katsojasta tirkistelijän.²⁹⁰ Jean Epstein kiteyttää lähikuvan dramaattisen voiman kirjoittamalla, että lähikuvassa henkilön ”tuska on kosketusetäisyydellä.”²⁹¹

Vaikka *Melancholia* näyttäytyy toisinaan myös laajoina, runollisina maisemakuvina, elokuva puhuu erityisesti juuri lähikuvien kautta. Lapset kulkevat elokuvan läpi kasvokuvissa, jotka kuiskaavat ja huutavat, vaikka itse kuvauksen kohteet avaavat suunsa vain harvoin. *Melancholia* on ennen kaikkea mielentilan kuvaus, elokuva, jossa vain kasvoilla ja silmissä tapahtuu. Näin lähikuvallisuus myös rakentaa näkökulman: Kenen silmistä elokuvan maailma – sota – katsojalle heijastuu? Vastaus on ilmeinen mutta tärkein kaikista: lapset ovat peili, sotaa käyvän maailman pitkä muisti.

²⁸⁷ Hietala 1993, 98.

²⁸⁸ Mt., 98.

²⁸⁹ Ellei sitten kyseessä ole väkivaltainen lähestyminen.

²⁹⁰ Persson 1998, 6–10.

²⁹¹ Epstein, sit. Persson 1998, 10: ”Pain is within reach.”

4.2.4 Diegeettinen illuusio ja samastumisen tila

Melancholian kuvamaailman eri ulottuvuudet kokoaa yhteen sen rakentama diegeettinen illuusio. Kronstadin sotilasakatemiassa ja Ingushian maatilalla lapset tarkkailevat herkeämättä ympäristöään ulkopuolisina, aivan kuin heitä puolestaan ulkopuolisena tarkkaileva kamera. Groznyssa pommitetun kaupungin maisemat vilisevät ohi lähes näkökulmakuvan tavoin. Kuvauksen kohteet eivät koskaan katso kameraan tai käyttäydy kuin kameran läsnäolosta vaivaantuneina, saati sitten esiinny haastateltavina; he eivät milloinkaan tule ulos elokuvan maailmasta. Tekniikka ja tekijä katsojan ja elokuvan tapahtumien välissä on häivytetty näkymättömäksi. Katsojalle syntyy klassisesta fiktioelokuvasta tuttu tirkistelijäpositio. Eläytymistä elokuvan maailmaan ei häiritse mikään, vaan tunteen syntymiselle jää tilaa.

Diegeettinen illuusio on, kuten tunnettua, havainnoivan dokumenttielokuvan tunnusomainen piirre. Direct cinema -dokumentaristit olivat pioneereja pyrkiessään häivyttämään tekijän dokumenttielokuvakankaalta, ja lähentyivät näin tahtomattaan klassisen valtavirtaelokuvan käyttämää strategiaa. 1960-lukulaisen havainnoinnin ja *Melancholian* välillä on kuitenkin olennainen ero, joka liittyy luvussa 5.2.2 käsittelemääni kameratyön luonteeseen. Kun suoran elokuvan pioneerit pyrkivät vakuuttamaan katsojan kuvattujen tilanteiden autenttisuudesta kuvakielen huolimattomuudella ja rakensivat näin diegeettisen illuusion sijaan pikemminkin dokumentaarista sellaista, *Melancholian* strategia on toinen, klassiselle valtavirtaelokuvalla läheisempi. Hallittua ja huolellista kuvamaailmaa ei motivoi autenttisen ja spontaanin todellisuussuhteen todistaminen. Sen sijaan kuvat kutovat ympärilleen oman, itsenäisen elokuvan sisäisen diegesiksen. Tuo diegesis syntyy todellisista tapahtumista, mutta se ei huuda autenttisuuttaan elämällä orjallisesti ympäröivän todellisuuden ehdoilla, vaan tekee itsestään uskottavan olemalla näennäisen omaehtoinen ja eheä – rakentamalla irti leikkaamistaan historiallisen todellisuuden palasista toisen, elokuvallisen todellisuuden.

Elokuvan maailma on jopa niin yhtenäinen ja klassisen särötön, että *Melancholiaa* katsoessaan voi jopa hetkittäin unohtaa katsovansa dokumenttielokuvaa. Hypnoottiseen kuvamaailmaan uppoutunut katsoja saattaa jopa katsomistottumustensa orjuuttamana hätkähtää kuvakielen liiallista täydellisyyttä. Viimeinenkin melankoliaan vaipunut katsoja herätetään kuitenkin armottomalla tavalla. Diegeettinen illuusio ei ole äänen

osalta täydellinen; sen rikkoo katsojaa suoraan puhutteleva kertojan ääni, joka ilmaantuu hetkittäin kuvamaailman ylle taustoittamaan elokuvan henkilöiden elämäntilanteita. Kertojan ääni muistuttaa katsojaa dokumenttielokuvamaisuudesta, siitä, että elokuvan tilanteiden taustalla on todet, sodan julmat tapahtumat. Seuraavassa syvennyksen äänen analyysiin.

4.3 Ääni

Elokuvaääni jakautuu Bordwellin mukaan kolmeen tyyppiin: puheeseen, tehosteääniin ja musiikkiin.²⁹² Puheääni koostuu monologista, dialogista ja kerronnasta; toisinaan myös voice-over sijoitetaan omaan luokkansa. Tehosteäännet taas jakautuvat taustatehosteisiin, pistetehosteisiin ja erikoistehosteisiin. Käytän tässä tutkielmassa erityisesti yleiskäsitettä ambient-ääni tai ääniambienssi, joilla tarkoitan yleensä tausta- ja pistetehosteista koostuvaa, kuvaan pysyvästi liittyvää äänimaisemaa.²⁹³ Äänitysteknisesti ääni voi olla joko sataprosenttista tai arkistoääntä. Ensin mainittu on tallennettu kuvaushetkellä, kun taas jälkimmäinen on jälkeensä lisättyä ja/tai tuotettua ääntä.

Tallennusajankohdasta riippumatta kaikki äänen elementit sijoittuvat elokuvan kerrontaan joko diegeettisinä tai ei-diegeettisinä. Diegeettisen äänen lähde löytyy elokuvan tarinamaailmasta; tällaista ääntä on tyypillisesti elokuvan henkilöiden puhe. Ei-diegeettistä taas on ääni, joka tulee tarinamaailman ulkopuolelta – tavallisin esimerkki tästä on elokuvassa käytetty musiikki.²⁹⁴ Tarkastelen ensimmäisessä alaluvussa tehosteääniin, ambient-ääneen ja sekä dialogiin liittyviä muuttujia. Toisessa alaluvussa syvennyksen musiikin ilmaisukeinoihin ja kolmannessa kertojan äänen vaikutuksiin kuvamaailman luoman diegeettisen illuusion kannalta.

Äänen tutkimuksella on elokuvan piirissä vielä toistaiseksi suhteellisen lyhyet perinteet. Tilanne on parhaillaan muuttumassa. Elokuvaäänestä ollaan nykyään yhä tietoisempia sekä tutkimuksen että elokuvayleisön piirissä.²⁹⁵ Dokumenttielokuvan alueella erityisesti tutkimuksen perinne on edelleen lähes olematon. Dokumenttielokuvan äänen oletetaan tavallisesti olevan sataprosenttista ääntä, ja sen ilmaisumahdollisuuksien on

²⁹² Bordwell & Thompson 2004, 352.

²⁹³ Chion 1990, 75.

²⁹⁴ Bordwell & Thompson 2004, 366.

²⁹⁵ Mt., 347.

1960-luvun perinteen mukaisesti nähty rajoittuvan lähinnä puheäänien tuomaan informaatioon. Ääni on kuitenkin lähes rajaton ilmaisun mahdollisuus myös dokumenttielokuvassa – oikeastaan jopa kuvaa rajattomampi, sillä monia ääniä on mahdollisuus tuottaa jälkeinpäin, kun taas kuvamateriaali on enemmän kuvaushetken mahdollisuuksista riippuvaista.

4.3.1 Ambianssi illuusion täydentäjänä

Ambient-äänit kuuluvat elokuvakerronnassa lähes poikkeuksetta diegeettisiin, tarinamaailman sisäpuolisiin ääniin. Havainnoivassa dokumenttielokuvassa ambienssi on tyypillisimmillään läpikotaisin sataprosenttista, kuvaustilanteessa taltioitua ääntä. Fiktioelokuvassa usein käytetty tekniikka on jälkiäänitys, jossa vaikkapa näyttelijöiden repliikit saatetaan äänittää kuvausten jälkeen uudelleen studiossa. Jos ei aina henkilöiden puheeseen, ambienssiin liittyvien äänien manipuloimiseen on dokumenttielokuvassakin kaikki mahdollisuudet. *Melancholiassa* tätä mahdollisuutta lienee hyödynnetty, sillä äänimaailma jatkaa kuvamaailman eheyden ja huolellisuuden tiellä. Se täydentää osaltaan elokuvan yhtenäistä, rikkumatonta maailmaa.

Eheys tarkoittaa *Melancholian* äänimaailmassa erityisesti sitä, että ympäristön äänit eivät ole vain mekaaninen osa äänimaisemaa, vaan selkeästi kuuluvia, merkitseviä ja usein efektiivisiä ja aktiivisesti käyttäytyviä ääniä. Ambianssia ei laiminlyödä edes ohimennen: Kaipauksen koulutunnilla lähikuvassa näkyy hetken pientä nahkaista pussia kaivavan pojan kätet. Vaikka tapahtuma on nopea ja mitätön, rapisee pussi pojan käsissä kuin katsojan korvan juuressa. Muistamisen hevosten jalat kopisevat hiekkatiehen efektiivisen selkeästi, ja vuoristoisten maisemakuvien äänimaisema on yhtä täydellinen: kaukana laiduntavat lampaat laiduntavat määkivät ja kilistelevät kellojaan kuuluvasti. Tällaiset ambient-äänit lukeutuvat *on-screen* -ääniin, sillä niiden äänilähde löytyy kuvarajauksen sisäpuolelta.

Jos äänen lähde ei näy kuvarajauksen sisäpuolella, kyseessä on vastaavasti *off-screen* -ääni. Tällainen, kuvan ulkopuolelta tuleva ääni toimii usein informatiivisesti vaikkapa fyysisen tilan rakentajina tai ohjaa kuvan tulkintaa sisällöllisesti. Esimerkiksi pelkille lähikuville rakentuvissa kohtauksissa ympäristöstä lähtevä ääni on usein tärkeä tilan rakentaja. Kaipauksen koululuokan äänit – kaikuvat askeleet ja pulpettien kolina,

opettajan ääni – sijoittavat pelkille lähikuville rakennetun kohtauksen suurempaan, vain katsojan pään sisälle rakentuvaan kuvaan tilasta. Äänillä voidaan jopa muuttaa kuvan sisältöä. Muistamisen alussa on hidastettu, telttakylän kattoja pyyhkivä kamera-ajo, jota säestää helikopterin ääni. Hetken kuva näyttääkin laskeutuvasta helikopterista käsin kuvatulta otokselta. Kun ääni vaimenee ja kuva jää oman onnensa nojaan, paljastuu nykivän liikkeen aiheuttajaksi helikopterin sijaan auto. Muistamisen ja koko elokuvan viimeisiin lukeutuviin kuvissa pojat katselevat lähikuvissa ulos ikkunasta, kun kaukaa horisontin takaa kantautuvat tykin laukaukset muistuttavat sodasta. Sillä, ovatko laukaukset todella kuuluneet nimenomaisella kuvauksen hetkellä, ei ole väliä. Äänet tulkitsevat kuvaa säilyen uskollisina elokuvan maailmalle ja ilmaisutavalle.

Kaikista funktionaalisimmillaan ambient-ääni toimii liitoksena kahden kuvan välillä. Äänisillaksi kutsuttu tekniikka [*sound bridge*] toimii siten, että seuraavaan kuvaan kuuluva ääni alkaa jo edellisen kuvan lopussa.²⁹⁶ Kaipauksen musiikilla väritetty alokkaiden aamutarkastuksesta siirrytään koulutunnin loputtua ulos ryntääviin oppilaisiin kellon pärinällä, kuvan vielä viipyessä alokkaiden tarkastusrivissä. Hengittämisen muslimirituaalin ääni, miesten hokema mantra alkaa ennen sille synkronista kuvaa kameran vielä näyttäessä moskeijaa ulkopuolelta. Esimerkkejä äänen kuvavirtaa soljuttavasta käytöstä on lukuisia. Samaan tapaan voidaan leikata myös puhetta ja musiikkia. Äänisilta pehmentää ja kuvien välistä leikkauskohtaa ja luo niiden välille yhtenäisesti virtaavaa jatkuvuutta. Myös ambienssin puuttuminen, kuvan ”mykkyys” voi toimia efektiivisenä keinona; tästä lisää musiikin analyysin yhteydessä.

²⁹⁶ Bordwell & Thompson 2004, 373.

4.3.2 Musiikin jatkuvuus ja tulkinta

Musiikki voidaan yleensä jakaa toisaalta instrumentaali- ja vokaalimusiikkiin ja toisaalta tyylilajeittain esimerkiksi klassiseen, kansan- ja populaarimusiikkiin.²⁹⁷ *Melancholian* äänimaailman vallitsevin elementti on Sanna Salmenkallion säveltämä klassinen musiikki. Osin tuo musiikki on instrumentaalista jousiorkesterimusiikkia, osin jouset taas säestävät klassisen naislaulajan ääntä. Koska naisäänen klassinen fraseeraus ei paljasta laulettuja sanoja, myös laulu käyttäytyy melko instrumentalistisesti. Kaiken kaikkiaan musiikkikerrontaa leimaa toisteisuus: keskenään vuorottelevia teemoja on neljä kappaletta.²⁹⁸ Teemat ovat mollivoittoisia, surumielisen kauniita – melankolisia – sävelkulkuja. Musiikkikerronta on yksinkertaisen pelkistettyä, mutta intensiivistä. Sillä on elokuvan äänimaailman voimakkain rooli.

Anu Juvan mukaan musiikki voi elokuvassa palvella erilaisia kerrontateknisiä tarkoituksia. Se voi esimerkiksi myötäillä (parafraasi) ja selventää tapahtumia (polarointi) tai olla niille vastakkainen (kontrapunkti).²⁹⁹ Jälkimmäinen on harvoin käytetty keino; yleensä elokuvamusiikki vuorottelee kahden ensin mainitun välillä. Parafraasin ja polaroinnin keskinäinen ero on osittain tulkinnanvarainen asia. Juvan mukaan kohtauksen sisältämä tunnelataus ilmaistaan kuitenkin erityisesti polaroinnin avulla.³⁰⁰ Voisi sanoa, että polaroiva musiikki antaa kuvalle sen sisällön tulkiten niitä.³⁰¹

Melancholiassa musiikki kerronnallinen funktio on juuri tämänkaltainen. Musiikki rakentaa kuville tunnelatauksen ja antaa niiden tätä kautta merkityksen. Musiikkia ei voi silti eristää elokuvan muista ilmaisukeinoista, vaan se rakentaa merkityksiä suhteessa kuvailmaisuun. Riippuu sekä kuvakoosta että kuvan sisällöstä, kuinka voimakkaan tulkitsijan roolin musiikki saa. *Melancholian* kuvailmaisuus rakentuu pitkälti lähikuvien varaan, joissa tietty tunnelma välittyy usein jo lähes pelkästään kuvan avulla.

²⁹⁷ Kolmijako on karkea mutta yleisesti käytössä: ks. esim. Rantanen 2001, 85.

²⁹⁸ Teema on *täydellinen ja omaleimainen musiikillinen ajatus, joka muodostaa sävellyksen perustan*. Teemaa pienempi, sen luonteenomaiseksi pääosaksi kutsuttu yksikkö on nimeltään motiivi. Tässä tarkoitamani musiikin osa onkin musiikkitieteellisesti tarkemmin katsottuna lähempänä motiivia kuin teemaa, mutta käytän kuitenkin jälkimmäistä käsitettä sen yleistajuisuuden (ja analyysini musiikkitieteellisen pinnallisuuden) vuoksi. Myös Gereon Brodinin mukaan sanoja voidaan toisinaan käyttää synonyymisesti. (Brodin 1975, 281)

²⁹⁹ Juva 1995, 211. Myös jako yksinkertaisesti kahteen, kuvaa myötäilevään ja sille vastakkaiseen musiikkiin, on mahdollinen. (ks. Bacon 2000, 234)

³⁰⁰ Juva 1995, 212.

³⁰¹ Mt., 213.

Esimerkiksi Muistamisessa pojat toistavat itkien muslimirituaalin vaatimia toimintoja melankolisen musiikin säestämänä. Musiikki alleviivaa kuvan tunnelmaa myös Kaipauksen koulutunnilla. Alokkaat haukottelevat ja tuijottavat eteensä poissaolevina tiiviissä kuvarajauksissa, surumielisen jousimusiikin lisätessä pysähtynyttä tunnelmaa.

Kummassakin kohtauksessa musiikki myös seuraa kuvan vaihtumisen rytmiä. Kun kamera poimii kasvot lähikuvaan, musiikki nousee juuri tuolla hetkellä ambient-äänen ylle. Rituaalin miesäänten kuoro vaimenee taustalle antaen musiikille tilaa värittää lähikuvat. Kaipauksen koulukohtauksen alussa opettajan ääni ja ääniambienssi sijoittavat puolikuvaan rajatun istuvan pojan ensin luokkatilanteeseen. Kun kuvissa ovat enää vain poikien kasvot, musiikki vaimentaa ambienssin.

Kuvan muu äänimaailma vaikuttaa myös olennaisesti musiikin tulkinnalliseen painavuuteen. Musiikki, joka nousee vaimentamaan esimerkiksi kuvassa olevien henkilöiden puheäänien, on hyvin korostainen elementti. Kun Hadizat istuu katupojan kanssa Muistamisen ruokalassa, näkyy hän puhuvan, mutta musiikki peittää alleen sanat. Sanoilla ei ole väliä – ne ovat äänettöminäkin arvattavissa: Hadizat on huolissaan pojan fyysisestä kunnosta. Todellista merkitystä on vain naisen ja pojan yllä leijailevalla, musiikin luomalla surulla. Olennaista on myös se, että tämä kohtausta ei rakennu lähikuvien varaan, vaan pääosassa on Hadizatin ja pojan samaan kuvaan rajaava yleis- tai puolikuva. Kun emme näe kasvoja kovin selkeästi, nousee musiikki myös siksi tärkeän tulkitsijan paikalle. Se saa vielä suuremman tulkintaa ohjaavan roolin kuin lähikuvassa, jossa taas rajaus rakentaa tasavertaisempaa tunnelman musiikin kanssa.

Merkittävä osa äänikerrontaa on hiljaisuuden ja äänen välinen vaihtelu. *Melancholiassa* kaksinkamppailu käydään musiikin ja musiikittomuuden välillä. Musiikiton kohtausta on vaikutukseltaan tehokas juuri suhteessa musiikin säestämään sellaiseen, ja päinvastoin. Musiikki antaa asteikon ajan kulumisella, ja kun se yhtäkkiä katkaistaan, tuntuu aika pysähtyvän. Juvan sanoin musiikin loppuminen nostaa seuraavan kohtauksen kuin tarjottimelle.³⁰²

³⁰² Juva 1995, 208.

Hengittämisen alussa kaupungin raunioissa ajavaa kameraa ja kuvia kerrostaloalueen pihapiirin askareista säestävän musiikin jälkeen seuraa musiikiton kohtaaminen, jossa miehet työskentelevät kaasunaamareissa kaivon ympärillä. Ympäristön äänistä (työkoneiden oudot äänet ja kaivon veden ontto lotina) tulee yhtäkkiä efektiivisiä ja kuvasta ilman musiikin tulkitsevaa apua pysäyttävä: mitä uhkaavaa kätkeytyykään miesten naamareihin ja puuhiin? Kohtausta seuraa jakso Groznyn kaupungissa: panssariautoja kadulla, kerjääviä ja kadonneita omaisiaan etsiviä ihmisiä. Musiikki loistaa poissaolollaan, eikä ainoatakaan dialogia käydä. Katsoja jää hiljaisuuden ympäröimänä yksin. Runnellun kaupungin todellisuus on yhtäkkiä käsin kosketeltavan läsnä. Kun kaupunkikohtaaminen etenee sisätiloihin ja ruokalaan, jossa Hadizat juttelee vieressään istuvalle pojalle, nouseekin musiikki yhtäkkiä peittämään dialogin alle.

Myös yksi elokuvahistorian sydäntä raastavimmista kohtauksista jää ilman musiikin hengittämää ilmaa. Kun Hadizat Hengittämisessä ottaa Ingushiaan aikomansa lapset pois sairaalta, toimintakyvyttömältä äidiltä, kohtaaminen kulkee alusta loppuun armottomasti musiikitta. Ambianssin täyttää lasten ja äidin lohduton itku heidän joutuessa jättämään toisensa ehkä iäksi. Musiikki saattaa vasta Hadizatia tämän ajaessa lasten kanssa autolla läpi pommitetun Groznyn.

Edellä kuvailtujen kohtausten musiikki on ei-diegeettistä, tarinatilan ulkopuolelta tulevaa ääntä. Musiikki voi elokuvassa olla myös diegeettistä; tällaista on esimerkiksi Kaipauksen koulutunnilla tapahtuva musisointi. Diegeettinen ääni voi olla myös sisäistä tai subjektiivista diegeettistä ääntä. Tällainen ääni on esimerkiksi henkilöhahmon subjektiivinen kuulokuva, jolla ei ole ei-diegeettisen äänen tavoin kuvatilassa fyysistä lähdettä, mutta se kuitenkin kuuluu tarinan sisäiseen maailmaan.³⁰³ Sisäisen äänen ja tarinatilan ulkopuolisen äänen ero saattaa fiktiossa toisinaan olla veteen piirretty viiva.³⁰⁴ Havainnoivassa dokumenttielokuvassa sisäinen ääni on, samoin kuin esimerkiksi käsivaraisen kameran käyttö henkilön subjektiivisen näkökulman rakentajana (ks. Luku 5.2.2), harvinainen keino. Musiikki sinänsä taas lukeutuu myös fiktiossa usein miten ei-diegeettiseen ääneen.

³⁰³ Bordwell & Thompson 2004, 368. Ero sisäisen diegeettisen ja ei-diegeettisen äänen välillä voi toisinaan olla veteen piirretty viiva.

³⁰⁴ Bordwell & Thompson 2004, 368. Molempia voidaan kutsua myös yhteisnimityksellä *sound over*.

Melancholiassa musiikki käyttäytyy kuitenkin toisinaan hyvinkin subjektiivisesti. Sekä musiikin että kuvan kannalta mielenkiintoisesti subjektiivisia sävyjä saava kohtaus on Hengittämisen alussa, kun kamera ajaa (autossa) kaupungin raunioissa. Subjektiivista, ikään kuin autosta ulos katselevan henkilön näkökulmaa luo paitsi epätasainen käsivarakuva, myös siihen yhdistyvä äänimaailma. Kuva on musiikin alla ”mykkä” eli kuvasta puuttuu ambienssi (auton hurina). Kun kollektiivisesti kuultavaa äänimaailmaa ei ole, musiikki saa sisäisen diegeettisen äänen piirteitä. Kuva ei kuitenkaan rinnastu kenenkään henkilön näkökulmaan – sellaisia ei kohtauksen kuvissa näy. Sen sijaan kuva on subjektiivinen toisella tasolla; se on ikään kuin sodan kauheudelle mykistynyt kuva.

Selkeämmin subjektiivista näkökulmaa musiikki rakentaa Muistamisen muslimirituaalissa, johon Ingushian uudet tulokkaat osallistuvat. Ambianssin täyttää ensin miesten kuorossa hokema mantra, mutta kun lähikuviin tulevat rituaaliin osallistuvat pojat, ambienssi vaimenee ja katoaa kokonaan pois voimistuvan musiikin tieltä. Ambianssin puuttuminen ikään kuin sulkee lähikuvassa olevien poikien korvat ja jättää musiikin rakentamaan poikien subjektiivista kokemusta reaalitylanteesta irrallaan, pelkän tunnetilan tasolla.

Juvan mukaan elokuvamusiikin yksi funktio on poistaa esteitä tuntemisen ja kokemisen tieltä ja helpottaa sulautumista elokuvan maailmaan. Katsoja on täten myös valmiimpi hyväksymään tarinan mahdolliset epäloogisuudet.³⁰⁵ Edelleen voisi ajatella, että katsoja on valmis hyväksymään vaikkapa tarinallisen väljyyden, jos musiikki luo tarpeeksi eheän maailman, jonka sisällä katsoja pysyy. *Melancholian* musiikki toimii kerrontateknisesti juuri näin: se luo jatkuvuutta tapahtumille, jotka eivät kulje syy-seuraus -suhdetta tai klassista draaman kaarta pitkin. Tapahtumien loogisuuden vaatimus jää musiikin rakentaman intensiteetin varjoon.

Tommi Saarela kirjoittaa, että elokuvassa musiikki auttaa uskomaan todeksi sen, mitä valkokankaalla näkyy. Elokuvamusiikkia on verrattu muzakiin: kun tavaratalossa tarkoin valittu säveltausta houkuttelee kuluttajan ostamaan tavaroita, houkuttelee elokuvamusiikki katsojaa ostamaan tarinan, hyväksymään sen todeksi.³⁰⁶ Saarelan mukaan erityisesti toisteinen musiikki kaventaa katsojan näkökulmaa halutulla tavalla

³⁰⁵ Juva 1995, 205.

³⁰⁶ Saarela 2000, 18.

toimien ikään kuin hypnoottisena elementtinä.³⁰⁷ *Melancholiassa* musiikki ohjaa kuvien tulkintaa. Musiikin toisteisuudella ja kapeateemaisuudella on tässä tärkeä osansa. Vain suru ja melankolia saavat musiikin ilmaisemassa tunneskaalassa sijansa. Juuri musiikin kautta kuuluu elokuvan päälause: sota on läpensä surullinen asia.

Juvan mukaan suurin syy musiikin mullistavaan merkitykseen elokuvassa on sen psykologinen vaikutus. Samalla tavoin kuin esimerkiksi musiikkiterapia perustuu vapauttavaan kokemukseen, joka syntyy musiikin kautta purkautuvista tunteista, voi elokuvamusiikki voi terapoida katsojaa; elokuvan surullisen musiikin kautta katsoja voi käsitellä jonkin henkilökohtaisen surun. Täten elokuva voi tuottaa koskettavan ja jopa keventävän elokuvakokemuksen lohduttoman sellaisen sijaan. Juvan mukaan tämä selittää sen, että kun pyrkimyksenä on tehdä yhteiskunnallisesti herättävä elokuva, jätetään musiikki pois, jottei katsoja saisi vapautusta ahdistuksestaan. Samoilla keinoilla voidaan rakentaa myös realistista elokuvakerrontaa.³⁰⁸

Direct cineman jättämä perintö puuttuikin dokumenttielokuvaperinteessä muun muassa tähän. Liikkeen journalistinen asenne dokumenttielokuvan teossa kielsi ei-diegeettisen musiikin. Tätä aikaisemmin musiikki ja muu ei-diegeettinen äänimaailma (selostusääni) yleensä oli tavallinen keino dokumenttielokuvissa. 1930-luvun ja toisen maailman sodan aikaiset dokumenttielokuvat käyttivät musiikkia pedagogisiin ja propagandistisiin päämääriinsä. Sotien jälkeen dokumentaristit halusivat olla uudella tavalla objektiivisia ja yhteiskunnallisia. Musiikki oli heidän mielestään katsojan tulkintaa liiaksi ohjaava elementti, se yhdistyi tietoiseen haluun manipuloida.

Melancholian 3 huonetta sijaitsee toisenlaisessa elokuvahistoriallisessa kontekstissa. Elokuva on yhteiskunnallisesti herättävä juuri siksi, että se lähestyy aihetta tunneperäisestä näkökulmasta totunnaisen faktapohjaisen sijaan. Uutismaisiin esityksiin poliittisista aiheista turtunut katsoja havahtuu ennalta arvaamattomalle näkökulmalle ja tavalle kokea ja ymmärtää ilmiötä nimeltä sota. Musiikki on tärkeässä roolissa tunteen näkökulman syntymisessä. Sen luoma intensiivinen tunnelma nostaa tunneperäisen kokemuksen päällimmäiseksi. Myös musiikkittomuus kertoo kohtauksissa omaa tarinaansa: kun musiikki vie toisinaan subjektiivisin sävyin sisään henkilöiden suruun, yhtäkkinen hiljaisuus lyö todellisuuden päin naamaa.

³⁰⁷ Saarela 2000, 18.

³⁰⁸ Juva 1995, 204.

4.3.3 Toteava kertoja

Hän on Popov, ikää yksitoista vuotta, kotoisin Arkangelista, molemmat vanhemmat alkoholisteja. Kun kotitalo paloi ja äiti Svetlana kuoli pudottuaan parvekkeelta, alkoi Popov elää kadulla. (kertojan ääni huoneessa 1, *Kaipaus*)

Hän on Aslan, ikää yksitoista vuotta, tarina tuntematon. Aslan löytyi jäätävänä talviyönä pahvilaatikosta, venäläisten sotilaiden seksuaalisesti hyväksikäyttämänä. Hadizat epäilee, että Aslan on venäläinen, mutta hän itse haluaa olla tshetsheeni ja muslimi. (kertojan ääni huoneessa 3, *Hengittää*)

Kuten kuvamaailman diegeettisen illuusion yhteydessä sivusin, *Melancholian* elokuvallisen harmonian keskeltä kuuluu ajoittain ääni, joka kuuluu kertojalle. Tuo ääni kertoo lasten taustoista yksioikoisen toteavasti ja hyvin lyhyesti kerrallaan. Analyyttisin termein kyseessä on kerronta; elokuvan tarinamaailmaan kuulumattoman henkilön ei-diegeettinen puheääni. Voice-over -puheella taas tarkoitetaan ei-diegeettistä taustaaäntä, joka kuuluu jollekin tarinamaailman henkilöistä.

Vain *Kaipaus* käyttää varsinaista voice-over -ääntä, kun alovak Kolja lukee kirjoittamiinsa runoja, ja Tolmachev äidilleen kirjoittaman kirjeen. Kertoja sen sijaan on läsnä jokaisessa huoneessa, harvoin, mutta tasaisin väliajoin. Se värittää kuvia surullisilla faktoilla, rakentaa kontrastia kauniiden kuvien ja tosielämän julmuuden välille.

Kerronta on havainnoivan dokumenttielokuvan perinteessä ei-diegeettisen musiikin tavoin lähes tuntematon keino. Kaikkietävä kertoja on sen sijaan tuttu 1930-luvulla yleisistä, valistukselliset päämäärät omanneista dokumenttielokuvista. Tuolloin kerronnan käytöllä oli myös käytännölliset syyt. Kun äänen synkroninen taltiointi ei ollut mahdollista, näkökulma päädyttiin rakentamaan usein miten jälkeempäin äänitetyn selittävän kertojan avulla. Kertojan käytön syitä *Melancholiassa* voi käytännölliseltä kannalta vain arvailla ja esittää arvailujen pohjalta seuraavaa: kuvamaailman eheyden ja elokuvallisuuden säilyttäminen vaatii äärimmäistä valintaa eikä salli joukkoonsa liiaksi selittäviä, informatiivisen logiikan omaavia kuvia. Toisaalta voi olla, ettei moisten kuvien kuvaaminen ole ollut käytännön syistä edes mahdollista. Siksi on kertoja, joka avaa katsojalle pienen palan elokuvan maailman ulkopuolista taustaa ja osoittaa, että elokuvan maailma syntyy näennäisestä omaehtoisuudestaan huolimatta historiallisen maailman ehdoilla.

Mitä ymmärtäisimme elokuvasta ilman kertojan ääntä? Ymmärtäisimme edelleen surun, ja maailmanhistoriallisen kontekstin turvin arvaisimme loput. Kertoja tuo kuitenkin tulkintaa tarkentavan lisän, jolla on musiikin tavoin elokuvan maailmaa kokoava ja jatkava vaikutus. Kertoja on kaikkietävä mutta se ei silti selitä, vaan toteaa, jättäen tulkinnan tilan lopulta katsojalle.

4.4 Todellista elokuvaa

Olen elokuva-analyysissäni kuvaillut lähilukien ja uusformalistisin analyysin työkaluin, millaisista elementeistä elokuvallisuus havainnoivassa dokumenttielokuvassa *Melancholian 3 huonetta* rakentuu. Tässä luvussa kokoan analyysini havainnot lyhyesti yhteen.

Elokuvallisuus saa dokumenttielokuvassa *Melancholian 3 huonetta* merkityksensä ensinnäkin elokuvan visuaalisella tasolla. Kameratyö on huolellista ja staattisen tasaista, kuvapinta filmimäisen kaunista. Kuva ei ole tapahtumien ja tilanteiden orja, vaan rakentaa historiallisen todellisuuden palasista tietoisesti elokuvan maailmaa. Tekniikan läpinäkyvyys ja kuvattavien henkilöiden koskemattomuus, elokuvan sisäinen etäisyys rakentaa kuvan tasolla diegeettinen illuusion; vaikutelman eheästä ja omalakisesta tarinamaailmasta. Katsoja sijoittuu täten ikään kuin tirkistelevään, sivusta seuraajan positioon ja saa tilaa mennä sisään elokuvan maailmaan.

Näkökulma rakentuu erityisesti lähikuvien kautta. Rajaus henkilöiden kasvoihin varsinaisten tapahtumien sijaan merkitsee elokuvan kannalta olennaisen, kulloinkin vallitsevan tunnetilan. Tässä merkinnässä auttaa auditiivinen taso. Musiikki täydentää visuaalista elokuvallisuutta rakentaen kuville tunnetilan kautta syntyvää tulkintaa. Musiikilla on tärkeä rooli myös jatkuvuuden luojana. Eheä kuvamaailma saa voimansa musiikin jatkuvasta, toisteisesta läsnäolosta, joka kantaa tunnelmaa lähes hypnoottisesti otoksesta ja kohtauksesta toiseen. Ambianssi toimii niin ikään funktionaalisuudessaan elokuvan maailmaa aktiivisesti eheyttäen.

Melancholian elokuvallinen illuusio ei kuitenkaan ole klassisessa mielessä koskematon. Äänimaailmasta löytyvä kertojan ääni tekee sen eheyteen särön. Kertoja muistuttaa

katsojaa elokuvan dokumentaarista luonteesta, sillä se palauttaa yhteyden historialliseen maailmaan. Kertoja käy harvoin, ja uppoaa elokuvan ilmaisukeinoston luonnolliseksi osaksi. Puhuttu sana on silti tärkeä, tulkintaan vaikuttava elementti.

Melancholian maailma toimii läpinäkyvän ikkunan tavoin. Tuon ikkunan eli diegeettisen illuusion takaa katsoja voi seurata elokuvan tapahtumia sivusta seuraajan roolissa. Roolin turvin on helppo antautua lähikuvien, musiikin ja kertojan sanojen vietäväksi – samastua. Näin audiovisuaalisen elokuvallisuuden avulla rakentuu toinen, näkökulman elokuvallisuus. Elokuvan maailma näyttäytyy ennen kaikkea tunteen näkökulmasta, sillä se valjastaa elokuvan keinot etsimään ilmaisua surulle. Toisin sanoin, elokuva ei selitä, analysoi tai osoittele, vaan näyttää: tämä on sota, he ovat lapsia. Tulkinta on katsojan käsissä, mutta elokuva antaa sille toisaalta hienovaraisen, toisaalta määrätietoisen kehyksen.

Olen käyttänyt termiä elokuvallisuus johtuen sen tiheästä esiintymisestä nykydokumenttielokuvasta käytävässä tekijä- ja myös teorialähtöisessä keskustelussa. Jos *Melancholiaa* katsotaan dokumentaarista elokuvaalajia laajemmassa, elokuvailmaisun yleisessä historiallisessa kontekstissa, sijoittuu samastumiskokemukseen pyrkivä tekniikan läpinäkyvyyttä tavoitteleva audiovisuaalinen estetiikka klassisen valtavirta-elokuvan perinteen jatkumolle.

Melancholian fiktiomaisen klassinen kuva- ja äänimaailma asettaa havainnoivan dokumenttielokuvan audiovisuaaliseen estetiikkaan liittyvät ennako-oletukset uusiin aseisiin. Kyseisessä dokumenttiperinteessä klassiseksi muodostunut, kuvamaailman spontaanisuus on pyrkinyt rakentamaan objektiivista näkökulmaa, illuusiota autenttisesta dokumentaarisuudesta. Valtavirtafiktio klassisessa konventiossa sama estetiikka saa efektiivisiä, usein henkilön subjektiivista näkökulmaa merkitseviä ulottuvuuksia. Läpinäkyvyys on merkinnyt audiovisuaalisen tason äärimmäistä näkymättömyyttä. Kun havainnoiva dokumenttielokuva rakentaa oletusarvojen vastaisesti maailmansa klassisen eheäksi ja läpinäkyväksi, näyttääkin tuo eheys tekijän ja tekniikan korosteiselta läsnäololta. Kuvakieli on ”liian taitavaa”, läpinäkyvyys muuttuukin näkyväksi. Siitä tulee elokuvallista totutun ”elokuvattomuuden” sijaan.

Mikään estetiikka ole kuitenkaan sinänsä subjektiivista tai objektiivista, vaan kyse on historiallisesti muodostuneista katsomistottumuksista ja tietynlaiselle estetiikalle mediakulttuurisesti vakiintuneista merkityksistä. Ilmiötä voi tarkastella myös formalististen motivaatioiden valossa. Klassinen, särötöntä diegeettistä illuusiota rakentava kerronta on fiktiivisen elokuvan kontekstissa realistisesti motivoiva, elokuvan maailman psykologista uskottavuutta rakentava elementti. Sama tyyli motivoituu dokumenttielokuvan kontekstissa taiteellisesti, vieraannuttavasti ja etualaistuen. Ennako-oletukset syntyvät ja vakiintuvat historiallisesti. Direct cinema on muokannut estetiikkaan ulottuvine ideologisine julistuksineen käsitystä dokumenttielokuvasta jopa siten, että liikkeen voi sanoa luoneen klassista dokumenttielokuvaestetiikkaa.

Melancholia sijaitseekin uusien, estetiikkaa koskevien oletusten syntykohdassa. Poliittinenkin dokumenttielokuvan ei ole enää informatiivista, faktapohjaisesti etenevää ja muotokieleltään sisällölle alisteista. Se voi yhtäläillä rakentaa maailmansa fiktiolle ominaisen klassisen estetiikan keinoin ja työstää näin sisältöä uudesta, inhimillisesti koskettavammasta näkökulmasta. Pirjo Honkasalon sanoin:

[E]n --- usko, että totuus paljastuu kameraa heiluttamalla.³⁰⁹

On kuitenkin pidettävä mielessä juuri katsomistottumusten historiallinen rakentuminen ja niiden riippuvuus maailmantilasta. Eri elokuvan keinot merkityksellistyvät eri aikoina eri tavoin. Klassisen huoliteltu muotokieli tai korostainen dramatisointi dokumenttielokuvassa oli toisen maailmansodan aikana vakiintunut propagandan keino. Esimerkiksi tässä tutkielmassa mainitsematta jäänyt Leni Riefenstahl teki kiistämättömän elokuvallisia dokumenttielokuvia, jotka liittyivät ohjelmallisesti natsi-Saksan ideologiseen agendaan.³¹⁰ Direct cineman kiihkeä pyrkimys suhtautua elokuvamediaan neutraalina ja tallentavana välineenä oli siis merkittävässä määrin seurausta maailman traumaattisesta menneisyydestä.

Propagandan ja elokuvallisuuden suhde olisikin näyttäytynyt tämän tutkielman kannalta hyvin varteenotettavana syvemmän pohdinnan aiheena. Propaganda liittyy dokumenttielokuvaan jopa aivan elimellisesti: dokumenttielokuva kuin dokumenttielokuva ”markkinoi” tekijänsä henkilökohtaista näkemystä joko enemmän tai vähemmän

³⁰⁹ Honkasalo Hytösen (1999) haastattelemana.

³¹⁰ *Olympia I ja II* (1938), *Tahdon riemuvoitto* (1935).

passiivisesti. *Melancholian* tapauksessa sen voisi väittää tapahtuvan korostetun tunnepitoisesti ja siis hyvinkin aktiivisesti. *Melancholia* näyttäytyykin epäilemättä propagandana niissä Itä-Euroopan maissa, joissa sen esitys ja levitys on edelleen kielletty. Demokraattisissa yhteiskunnissa *Melancholian* esittelemä näkökulma on paitsi yleisesti hyväksytty, myös tunnepitoinen näkökulma poliittiseen aiheeseen on hiljalleen liudentumassa sovinnaiseksi ja oletusarvoiseksi tavaksi jäsentää maailman tapahtumia. Myös käsitys propagandasta varioi ajassa ja paikassa.

* * *

Vaikka *Melancholiassa* on toki kerronnallinen rakenne, joka ansaitsi oman tarkastelunsa, voi silti sanoa, että elokuva perustuu pitkälti kuva- ja äänimaailman kautta luotuun tunne- eikä niinkään tapahtumamaailmaan. Silti elokuvan tarinaan ei jää fyysisiäkään aukkoja. Tämä johtuu ensinnäkin siitä, että elokuvan maailma on itsessään klassisen eheä. Toisaalta merkitystä on myös elokuvan aihetta koskevilla ennakkotiedoillamme; Niiden perusteella osaamme sijoittaa elokuvan tiettyyn historialliseen hetkeen ilman, että elokuvan tarvitsee sitä perin pohjin (kuten syy-seuraus -suhteille rakentuvan draaman kaaren kautta) selittää. Voisikin sanoa, että koska *Melancholian* kaltainen, maailman poliittista aihetta käsittelevä dokumenttielokuva on osa historiallisen maailman tapahtumia, sen ei tarvitse sulkea maailmaansa tarinan kannalta niin vuotamattomaksi, kuin klassisen fiktion täytyy tehdä ollakseen uskottava ja samaistuttava. *Melancholia* kantaa mukanaan sitä historiallista todellisuutta, jonka jokainen, jota elokuva puhuttelee, täytyy tuntea.

Musiikin ja kuvamaailman ansiosta *Melancholiaa* voi luonnehtia esteettiseksi, kauniiksi elokuvaksi. Erityisesti musiikin kauneudella on usein klassisessa elokuvakerronnassa katharttinen vaikutus. *Melancholian* katsomiskokemus ei kuvan harmoniasta ja musiikin surumielisestä kauneudesta huolimatta ole vapauttava. Tästä pitää huolen juuri tieto siitä, että kyseessä on todellisten ihmisten todet kokemukset – ”tosielämän pietä kaikessa kauheudessaan”. Eskapismi ei ole mahdollinen, vaan elokuva jättää katsojaan jäljen toisenlaisin keinoin. Todellisten ihmisten kokemukset muuttuvat inhimillisemmiksi juuri elokuvallisen lähestymistavan avulla, sillä *Melancholian 3 huonetta* ei ole vain elokuva, vaan dokumenttielokuva.

5. LOPUKSI

Tässä tutkielmassa olen hahmotellut nykydokumenttielokuvan ääriäriävoja historian, teorian ja käytännön näkökulmasta. Olen pyrkinyt ymmärtämään erityisesti dokumenttielokuvan nykykentässä yhä näkyvämpänä erottuvaa elokuvallistumiseksi kutsumaani ilmiötä.

”Mitä [nyky]dokumenttielokuva ei ole? Se ei ole fiktiota, se ei ole journalismia, se ei ole tiedettä, [---] se ei ole propagandaa”, muotoilee Jouko Aaltonen.³¹¹ Katsaus dokumenttielokuva historiaan osoittaa, että dokumenttielokuva on lähentynyt vuorollaan kutakin Aaltosen luettelemista vastapoleista. Elokuvatekniikka näki päivän valon alun perin historiallista todellisuutta tallentavissa, tieteellisluontoisissa aktualiteettielokuvissa. Ensimmäiset varsinaiset dokumenttielokuvat syntyivät 1920-luvulla elokuvataiteen ja -viihteen kontekstissa ja nauttivat elokuvateattereissa täysiä katsomoita. 1930-luvun maailmanpoliittinen tilanne repäisi dokumenttielokuvan taiteellisilta juuriltaan ja valjasti sen propagandaväritteisiä oppitunteja tarjoavaksi, suurta yleisöä pakenevaksi ratsukseen. Edelleen elokuvakentän ulkopuolelle dokumenttielokuvaa työnsivät toisen maailmansodan jälkeen 1960-luvulla syntyneet, elokuvateknologisen vallankumouksen inspiroimat liikkeet. Direct cinema etunenässä ne muovasivat dokumenttielokuvaa propagandasta journalismin ihanteita toteuttavaksi esitysmuodoksi. Samoihin aikoihin vakiintunut televisio tarjosi epäkaupalliset päämäärät omaavalle elokuvalle ihanteellisen levityskanavan.

Dokumenttielokuvan historia on niin yhteiskunnan, mediateknologian kuin elokuvataiteenkin historiaa. Yhteiskunnallis-kulttuurinen ilmapiiri, kulloinkin saatavilla olevan kameratekniikan suomat puitteet ja valtaelokuvan esteettiset innovaatiot näyttelevät kukin osaansa lajin kehityksessä. Esitystapojen murrokset näyttäytyvät aina ensin vasta elokuvana, mutta sulautuvat lopulta osaksi valtavirtaa. Esimerkiksi direct cineman lanseeraama, aikanaan radikaali estetiikka löytyy tänä päivänä suuren yleisön dokumenttielokuvaa koskevien ennako-oletuksien taustalta. Siitä on tullut suorastaan klassista dokumenttielokuvaestetiikkaa.

³¹¹ Aaltonen 2005, 28.

Nyt, 2000-luvun ensimmäisen kymmenyksen kääntyessä loppupuoliskolleen, on dokumenttielokuva astunut jälleen uuteen historiallis-kulttuuriseen kontekstiin. Helppokäyttöinen digitaalinen tekniikka on toisaalta välineellistänyt direct cineman hengessä dokumenttielokuvan suhdetta elokuvamediaan. Aikamme avantgardistinen dokumenttielokuva kulkee sen sijaan päinvastaiseen suuntaan. Se on hylännyt journalistiset, sisältöä ensisijaistavat päämäärät ja noussut samalla tv-ohjelmapaikaltaan elokuvateattereiden valkokankaille. Uusi asenne tuotantotapaan on muokannut sen suhdetta estetiikkaansa tietoisemmaksi. Samalla sitä määrittävät, historiallisesti syntyneet ennako-oletukset ovat joutuneet mediakulttuuriseen murrokseen.

Elokuvan kentälle tietään raivaava dokumenttielokuva on yhtäältä aikansa tuotantokulttuurin lapsi. Suuren yleisön suunnistaessa ”reality-boomin” tartuttamien fiktiivisten esitysten perässä, dokumenttielokuvasta on tullut yhtäkkiä elokuvatuottajien ja -levittäjien silmissä arvokasta tavaraa. Televisio ja elokuvateatteri motivoivat tuotantoympäristöinä esityksiä eritavoin. Televisio tuottaa lyhyen ajan ja pienen budjetin puitteissa luontevimmin syntyviä, informatiiviset päämäärät omaavia dokumenttielokuvia. Elokuvallisista lähtökohdista syntynyt esitys taas toivoo kanavakseen teatteria; sitä voidaan tehdä useita vuosia yksityisen, elokuvamarkkinoilta rahoituksen tuella. Tästä näkökulmasta elokuvallinen estetiikka näyttäytyy käytännöllisenä ulottuvuutena; siihen on juuri nyt tuotantorakenteiden suoma mahdollisuus.

Toisaalta tositapahtumien kasvanut markkina-arvo nimenomaan taiteen ja viihteen kentässä on osa laajempaa, kulttuurista kehystä. Kun mediavälitteisestä informaatiosta on runsaudenpula, ovat vähemmän rationaaliset, henkilökohtaisemmat tavat jäsentää historiallisen maailman tapahtumia alkaneet nostaa profiiliaan. Jos postmoderni kyseenalaisti toden esittämisen mahdollisuuden, näyttäytyy totuus nyt jo suosiolla suhteellisena, taiteellisenakin. Elokuvan kentässä tämä näkyy siten, että fiktiivinen elokuva tuottaa omaa maailmaansa yhä tietoisemmassa, poleemisessa suhteessaan todellisuuteen. Dokumentaaristen esitysten historiallinen todellisuus taas hakee viihteellisiä ja taiteellisia – elokuvallisia – muotoja.

Melancholian 3 huonetta on kuin tämän ilmiön elokuvallistuma. Se rakentaa elokuvallisin keinoin maailmastaan omaehtoisen ja samalla suhteellisen. Aiheen politiikasta tulee henkilökohtaista; informaation logiikan korvaa tunteen vastaava.

Melancholian kaltaisia teoksia ei ole enää tarkoituksenmukaista analysoida dokumenttielokuvan teoriassa perinteisten, realismiin ja objektiivisuuteen liittyvien kysymysten näkökulmasta. Analyysin on sen sijaan noustava samasta kontekstista kuin itse teoksen: elokuvataiteen kentässä syntynyt esitys ansaitsee tulla tarkastelluksi elokuvana.

1980-luvulta alkaen käydyssä tietoteoreettisesti orientoituneessa keskustelussa dokumenttielokuvalla on yritetty toistuvasti löytää aukotonta määritelmää. Epistemologisesti vähiten aukkoja sisältävä määritelmä lähestyy dokumenttielokuvaa katsojuuden ja vastaanoton näkökulmasta. Toisaalta teosten itsensä kirjo asettaa yhden määritelmän tarpeellisuuden kyseenalaiseen valoon. Dokumenttielokuva ei ole genre, vaan fiktiivisen elokuvan tavoin itsenäinen elokuvalaji. Sen sijaan se voidaan jakaa genrejä muistuttaviin alalajeihin, jotka toimivat kunkin teoksen analyysissä tarkoituksenmukaisena kehyksenä.

Elokuvallisuus on käsitteenä elokuvatutkimuksessa peräisin formalistisesta teoriaperinteestä. Se on alun perin syntynyt teoreettisesta yrityksestä osoittaa elokuvamedian erityisyys suhteessa muihin taiteen lajeihin. Kysymys elokuvallisuudesta kuuluu aivan pohjimmiltaan – ei enempää eikä vähempää kuin: mitä elokuva on? Tämä tutkielmani puitteissa olen etsinyt vastauksia lähinnä kysymyksiin: miksi termiä elokuvallisuus dokumenttielokuvan yhteydessä ylipäänsä käytetään ja millaisia ulottuvuuksia se voi *Melancholian* tapauksessa saada.

Fiktiivistä elokuvaa koskevassa teoretisoinnissa kamppailu elokuvan syvimmästä olemuksesta on jo siirtynyt toisaalle, ja ajatus elokuvallisuudesta on hajotettu moodeiksi, tyyleiksi ja genreiksi. Dokumenttielokuvan lähipiirissä tilanne on toinen. Direct cineman palautettua laji vasta neljäkymmentä vuotta sitten esielokuvalliselle, tallentavalle tasolle, dokumenttielokuvan tutkimuksessa ollaan lähes alkupisteessä. Elokuvallisuudesta on dokumenttielokuvan yhteydessä alettu vasta hiljattain puhua uudelleen. Termi on erityisesti käytännöllisessä, tekijöiden ja tuottajien kansoittamassa sfäärissä parhaillaan aktiivisessa käytössä. Elokuvallisuus-puheen taustalta paljastuu ajatus dokumentaarisen lajin oletusarvoisesta elokuvattomuudesta; dokumenttielokuvan painopiste on totuttu näkemään journalistisen painotuksen mukaan ensisijaisesti sisällössä, eikä niinkään muodossa.

Formalistisesta näkökulmasta dokumenttielokuvan elokuvallisuuden analyysi on juuri elokuvan muodon analyysia. Elokuvallisuus merkityksellistyy ensin audiovisuaalisena olomuotona, sillä tuo ulottuvuus on vain elokuvamedian välttämätön ominaisuus. Vähemmän yleisellä, elokuvamedian rajaamalla alueella käsite on nähtävä dokumenttielokuvan kontekstissakin palautuvaksi tiettyyn moodiin: *Melancholian* audiovisuaalinen estetiikka on elokuvallista tarkemmin klassisen tyylikonvention osoittamassa merkityksessä. Perimmäisen merkityksensä elokuvallisuus saa kuitenkin juuri *dokumenttielokuvallisuutena*. Dokumenttielokuvan mediakulttuurisesti vakiintunut oletusestetiikka ohjaa koodin lailla tapaa lukea teosta. Ennako-oletusten vastainen, ”väärä” estetiikka etualaistuu, muuttuu korosteisen näkyväksi – ja elokuvallistuu, niin teattereiden katsomoissa kuin tämän tutkielman analyysiluvussakin.

Dokumenttielokuva elää parhaillaan uutta nousukautta sekä tutkimuksen että yleisön keskuudessa. Teoriasfääri kipuaa *Melancholian* kaltaisten, uutta luovien teosten vanavedessä kohti uusia tutkimusnäkökulmia. Laji on vapautumassa journalistisista kahleistaan ja syntymässä uudelleen, nyt elokuvan kenttään. 1960-luvulla laskettu perusta murentuu parhaillaan pala palalta, ja dokumenttielokuva on saanut mediakentässä yhä suuremman vapauden olla mitä haluaa. Tilanteen voi sanoa muistuttavan aikaa ennen lajin virallisia, institutionaalisia alkuaskelia, tosin hieman eri merkityksessä: Dokumenttielokuvakenttä elää nyt itsetietoisemmin, eikä enää ajelehdi yhden instituution tai levityskanavan armoilla. *Melancholian 3 huonetta* on silti monella tavalla *Nanookin* perillinen. ”Dokumenttielokuvan historia on taiteeksi tulemisen historiaa”, lausui Jouko Aaltonen nykydokumenttielokuvasta.³¹² Tämän tutkielman valossa Aaltosen lausuman voisi muotoilla toisin: Dokumenttielokuvan lähihistoria on elokuvataiteellisille juurille *paluun* historiaa. Dokumenttielokuva ei ole tulossa taiteeksi – se palaa sellaiseksi.

Dokumenttielokuvaa koskevat oletusarvot muuttuvat tutkimuskenttääkin hitaammin suuren yleisön keskuudessa. Dokumenttielokuvista kuulee edelleenkin puhuttavan vain ”dokumentteina”, ilman fiktiivistä elokuvaa koskevalle puheelle luonnollisia, tarkentavia genrejä. Dokumentaristit eivät myöskään kulje suuren yleisön suussa elokuvaohjaajina, *auteursina*. Lausahdus ”Honkasalon uusin elokuva” herättää vielä

³¹² Aaltonen 2005, 28.

toistaiseksi vain asiaan vihkiytyneen ihmisen. Sen sijaan lausahdukseen ”elokuva lapsista Tshetshenian sodassa” havahtuu todennäköisesti jo Finnkinon vakioasiakaskin.

Tämä tutkielma on ollut yritys siirtää dokumenttielokuvaa realismiin ja tietoteoreettisten määrittely-yritysten piiristä formalistiselle taiteentutkimuksen kentälle. Dokumenttielokuvasta on lajiin kohdistuvan teoreettisen kiinnostuksen lisääntymisestä huolimatta kirjoitettu suomeksi toistaiseksi vielä vähän. Erityisesti elokuvatutkimuksen näkökulma tarvitsee vielä runsaasti lisäsivuja vakiintuakseen.

LÄHTEET

Elokuva

HONKASALO Pirjo 2004: *Melancholian 3 huonetta*. Tuotanto: Kristiina Pervilä / Millennium Film, kuvaus: Pirjo Honkasalo, leikkaus: Pirjo Honkasalo ja Niels Pagh Andersen, äänisuunnittelu: Martti Turunen, musiikki: Sanna Salmenkallio.

Painetut lähteet

AALTONEN Jouko 2006: *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Like, Helsinki.

AALTONEN Jouko 2005: *Dramatiikkaa ja retoriikkaa. Näkökulmia dokumenttielokuvan kerronnallisuuteen. Avek 1/05*.

AALTONEN Jouko 2001: *Dokumenttielokuva – Totta ja tarua*. Työpaperijulkaisussa *Dokumenttielokuva, todellisuuden luovaa käsittelyä*. Toim. Eeva Kurki, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20, Helsinki.

ALLEN Robert C. & Douglas Gomery 1985: *Film History. Theory and Practice*. Alfred A. Knopf, New York.

ALTMAN Rick 2002: *Elokuva ja genre*. Vastapaino, Tampere.

ARNHEIM Rudolf 1945: *Film as Art*. Teoksessa *Film Theory and Criticism*. Gerald Mast ja Marshall Cohen 1985, Oxford University Press, Oxford.

AUMONT Jacques, Alain Bergala, Michel Marie ja Marc Vernet 1996: *Elokuvan estetiikka*. Suom. Sakari Toiviainen, Edita, Helsinki.

BACON Henry 2001: *Dokumenttielokuvan ontologisia ja epistemologisia lähtökohtia*. Työpaperijulkaisussa *Dokumenttielokuva, todellisuuden luovaa käsittelyä*. Toim. Eeva Kurki, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20, Helsinki.

- BACON Henry 2000: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Tammer-Paino, Tampere.
- von BAGH Peter 1998: *Elokuvan historia*. Otava, Keuruu.
- BARNOUW Eric 1993: *Documentary – A History of the Non-fiction Film*. Oxford University Press, New York.
- BARSAM Richard 1992: *Non-fiction Film – A Critical Introduction*. Indiana University Press, Bloomington.
- BAZIN André 1973: *Mitä elokuva on?* Suom. toim. Peter von Bagh & Sakari Toiviainen, WSOY, Helsinki.
- BONDANELLA Peter 1984: *Italian Cinema from Neorealism to the Present*. Continuum, New York.
- BORDWELL David 1997: *On the History of Film Style*. Harvard University Press, New York.
- BORDWELL David & Kristin Thompson 1993: *Film Art. An Introduction*. 4. painos, McGraw-Hill, New York.
- BORDWELL David & Kristin Thompson 2004: *Film Art. An Introduction*. 7. painos, McGraw-Hill, New York.
- BORDWELL David, Janet Staiger & Kristin Thompson 1985: *The Classic al Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Routledge & Kegan Paul, Lontoo.
- BRODIN Gereon 1975: *Musiikkisanakirja*. Suom. toim. Seppo Heikinheimo, Otava, Keuruu.
- BRUZZI, Stella 2000: *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge, Lontoo.

BURCH Noël 1979: *To the distant observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. University of California Press, Berkeley.

CARROLL Noël 1996: *From Real to Reel: Entangled in Non-fiction Film*. Teoksessa *Theorizing The Moving Image*. Noël Carroll, University Press of Cambridge, Cambridge (Alunperin julkaistu: *Philosophic Exchange* 14, 1983).

CARROLL Noël 2003: *Nonfiction Film and Postmodernist Scepticism*. Teoksessa *Engaging the Moving Image*. Noël Carroll, Yale University Press (Alunperin julkaistu teoksessa *Post-theory: Reconstructing Film Studies*. Toim. Noël Carroll ja David Bordwell, The University of Wisconsin Press, Wisconsin).

CEDERSTRÖM Kanerva 2003: *Hetken ja sattuman kirjoitusta*. Teoksessa *Käsikirjoittaminen*. Toim. Elina Hirvonen, Art House, Helsinki.

CHION Michel 1990: *Audio-Vision. Sound On Screen*. Toim. Claudia Gorbman, Columbia University Press, New York.

DE BROMHEAD Toni 1996: *Looking Two Ways: Documentary film's Relationship with Reality and Cinema*. Intervention Press, Hojberg, Tanska.

EITZEN Dirk 1995: *When Is Documentary? Documentary as a Mode of Reception*. *Cinema Journal* vol. 35 nro. 1.

GOMERY Douglas 1991: *Movie History: A Survey*. Belmont, Kalifornia.

GUYNN William 1990: *A Cinema of Non-fiction Film*. Associated University Presses, Yhdysvallat.

HELKE Susanna 2006: *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan rajalla*. Gummerus, Jyväskylä.

HELKE Susanna 2001 a) *Tyyli ja todellisuus – realismista, läpinäkyvyydestä sekä tyylistä ja vieraannuttamisen keinoista*. Työpaperijulkaisussa *Dokumenttielokuva*,

todellisuuden luovaa käsittelyä. Toim. Eeva Kurki, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20, Helsinki.

HELKE Susanna 2001 b) Esitettyjä dokumentteja ja rakennettuja todistuksia – fiktiiviset keinot ja rekonstruointi 90-luvun dokumenttielokuvissa. Työpaperijulkaisussa *Dokumenttielokuva, todellisuuden luovaa käsittelyä*. Toim. Eeva Kurki, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20, Helsinki.

HELSINGIN SANOMAT (HS) 12.3.2006, Reijo Kelan videopäiväkirja sai Risto Jarva – palkinnon.

HELSINGIN SANOMAT (HS) 21.3.2006, Kenen joukoissa seisot oli viikonlopun ennätyselokuva.

HELSINGIN SANOMAT (HS) 24.8.2006, Ylessä isojen pomojen paikkoja haussa.

HELSINGIN SANOMAT (HS) 14.10.2006, Dokumenttielokuva vapautui taiteeksi.

HIETALA Veijo 1993: *Kuvien todellisuus – Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki.

HIETALA Veijo 1994: *Tunteesta teesiin – Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki.

HONGISTO Ilona 2005: Maya Derenin tekijyyden kuvat. Taktikat, strategiat, ilmentymät. Teoksessa *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Toim. Katve-Kaisa Kontturi ja Taru Elfving, Taidehistoriallisia tutkimuksia 32, Helsinki.

HYTÖNEN Jukka 1999: Totuus ei löydy kameraa heiluttamalla. Pirjo Honkasalon haastattelu, *Filmihullu* 1/99.

JUNTUNEN Max 1997: *Elävän kuvan sanasto*. Edita, Helsinki.

JUVA Anu 1995: *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki.

KNUUTI Heikki 1994: *Journalistiikan sanasto*. Atena, Jyväskylä.

KOHTAMÄKI Kimmo 2001: *Elokvallisuus ja dokumenttielokuva*. Työpäpaperijulkaisussa *Dokumenttielokuva, todellisuuden luovaa käsittelyä*. Toim. Eeva Kurki, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20, Helsinki.

KOISO-KANTTILA Visa 2001: Viimeinen puritaani? Albert Mayslesin ajatuksia Direct Cineman olemuksesta. Albert Mayslesin haastattelu, *Filmihullu* 5/01.

KOSKELA, Lasse ja Lea Rojola 1997: *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. SKS, Kirjapaino Oy West Point, Rauma

KRIWACZEK Paul 1997: *Documentary for the Small Screen*. Focal Press, Oxford.

LEACH Jim 1998: The Poetics of Propaganda. Humphrey Jennings and Listen to Britain. Teoksessa *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Toim. Barry Keith Grant ja Jeanette Sloniowski, Wayne State University Press, Detroit, Michigan.

LE PAIGE Hugues 2001: Friend or Foe? *Documentary Film Magazine* (DOX), 34/April.

LEVIN Roy 1972: *Documentary Explorations: 15 Interviews with Filmmakers*. Double Day 71, New York.

LUKKARILA Matti & Tapio Riihimäki 2000: *Pietarin formalistit*. Suomen elokuva-arkisto, Helsinki.

MARCORELLES Louis 1970: *Living Cinema: New Directions in Contemporary Film Making*. Käänn. Isabel Quigly, Praeger Publishers, New York.

MAST Gerald 1983: *Film / Cinema / Movie – A Theory of Experience*. The University of Chicago Press, Chicago.

METZ Christian 1975: The Imaginary Signifier. *Screen* vol. 16, no. 2.

METZ Christian 1971: *Langage et cinema*. Larousse, Pariisi.

NICHOLS Bill 1991: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington.

NICHOLS Bill 1994: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana University Press, Bloomington ja Indianapolis.

NICHOLS Bill 2001: *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington.

NINEY François 2000: *L'Épreuve du Réel à l'Écran*. De Boeck & Larcier s.a., Brysseli.

PLANTINGA Carl 1996: *Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches*. Teoksessa *Post-theory: Reconstructing Film Studies*. Toim. Noël Carroll ja David Bordwell, The University of Wisconsin Press, Wisconsin.

PLANTINGA Carl 1997: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, Cambridge.

RANTANEN Jussi-Pekka 2000: *Puhtaan illuusion puolesta. Dogme 95 –elokuvaaliikkeen audiovisuaalinen estetiikka*. Tiedotusopin laitoksen Pro Gradu –tutkielma, julkaisusarja A, Tampere.

RANTANEN Tuomas 2004: Dokumentti rynnii valkokankaalle. *Voima* 9/2004.

RENOV Michael 1993: *Theorizing Documentary*. Routledge, New York.

RENOV Michael 2004: *The Subject of Documentary*. The University of Minnesota Press, Minnesota.

ROSCOE Jane & Craig Hight 2001: *Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, Manchester.

ROSEN Philip 1993: Documenting Documentary. On the Persistence of Historical Corps. Teoksessa *Theorizing Documentary*. Toim. Michael Renov, Routledge, New York.

ROTHMAN William 1996: Eternal Verités. Teoksessa *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Toim. Warren Charles, Wesleyan University Press, University Press of New England, Hannover.

ROTHMAN William 1997: *Documentary Film Classics*. Cambridge University Press, Cambridge.

ROTHMAN William 1998: The Filmmaker as Hunter. Robert Flaherty's Nanook of the North. Teoksessa *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Toim. Barry Keith Grant & Jeanette Sloniowski, Wayne State University Press, Detroit, Michigan.

SAARELA Tommi 2000: *Selluloidi soikoon! Suomalaisen elokuväsäveltämisen ihanuus ja kurjuus*. Stellanum, Helsinki.

SANDERS M.L & Philip M. Taylor 1982: *British Propaganda during the First World War, 1914-1918*. Macmillan, Lontoo.

SCHULGIN Kristina 2005: Esipuhe, *DocPoint-katalogi*.

SOBCHACK Vivian 1998: Synthetic Vision. The Dialectical Imperative of Luis Buñuel's Las Hurdes. Teoksessa *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Toim. Barry Keith Grant & Jeanette Sloniowski, Wayne State University Press, Detroit, Michigan.

SONTAG Susan 1974: Film and Theater. Teoksessa *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Toim. Gerald Mast ja Marshall Cohen, Oxford University Press, Lontoo.

TAN Ed S. 1996: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film As an Emotion Machine*. Lawrence Erlbaum, Mahwah, New Jersey.

THOMPSON Kristin 1988: *Breaking the Class Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New York.

TRINH T. Minh-ha 1993: Totalizing the Question of Meaning. Teoksessa *Theorizing Documentary*. Toim. Michael Renov, Routledge, New York.

UUSI SIVISTYSANAKIRJA 1992. Toim. Annukka Aikio, uus. Rauni Vornanen. Otava, Keuruu.

VEHKALAHTI Iikka 2005: Tapahtumattomuuden merkityksellisyydestä. *Avek* 1/05.

WARREN Charles 1996: Introduction, with a Brief History of Nonfiction Film. Teoksessa *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Toim. Charles Warren, Wesleyan University Press, University Press of New England, Hannover.

WINSTON Brian 1988: *Documentary: I Think We Are in Trouble*. Teoksessa *New Challenges for Documentary*. Toim. Alan Rosenthal, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, Kalifornia.

WINSTON Brian 1995: *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. British Film Institute, Lontoo.

YLÄNEN Helena 2004: Alakulo on Pirjo Honkasalon hienon Venäjä-dokumentin perusvire. Elokuvakritiikki, *Nyt-liite (HS)* 8.10.2004.

Painamattomat lähteet

DREW Robert 11.3.2006: yleisötilaisuus, *Tampereen lyhytelokuvajuhlat*.

KEINONEN Mikko 2003: *Sivustakatsojan päiväkirja. Häiriköt-dokumentti pala palalta*. Pro Gradu –tutkielma, Tampereen yliopiston tiedotusopin laitos, Tampere.

PATANEN Taru 2005: ”*Tuottaja on niinku täs omassa rajatussa häkissään kingi*” *Dokumenttituotantokulttuuri kriittisen media-antropologian valossa 2000-luvun Suomessa*. Pro Gradu –tutkielma, Oulun yliopiston mediatuottajan maisteriohjelma METKA, Oulu.

WINSTON Brian 16.1.2005: Dokumenttielokuvan masterclass, Helsingin dokumenttielokuvafestivaali *DocPoint*.

Internet-lähteet

DocPoint (Helsingin dokumenttielokuvafestivaali)

<http://www.docpoint.info/> (luettu 6.11.2006).

DocPoint -tiedote (14.10.2004)

<http://www.docpoint.info/pdf/finnkino141004.pdf> (luettu 21.3.2006).

EU Media -ohjelma

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/direct_en.pdf (luettu 21.3.2006).

Millennium Film (elokuvatuotantoyhtiö / *Melancholian 3 huonetta*)

<http://www.millenniumfilm.fi/> (luettu 21.3.2006).

Pikseli (digitaalisen kameran käyttöopas)

http://www.pikseli.fi/digifaq/3_syvateravyys.html (luettu 21.3.2006).

Suomen elokuvasäätiö

<http://www.ses.fi> (luettu 21.3.2006).

Tampereen lyhytelokuvajuhlat 2005

<http://www.tamperefilmfestival.fi/2005/fin/elokuvat.htm> (luettu 6.11.2006).

PERSSON Per 1998: Towards a Psychological Theory of Close-ups: Experiencing Intimacy and Threat. *Kinema. A Journal for Film and Audiovisual Media*.

<http://www.kinema.uwaterloo.ca/pers981.htm> (luettu 30.11.2006).

VALKOLA Jarmo 2002: *Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella*.

<http://batman.jypoly.fi/%7E Valkola/luku3/index.html> (luettu 21.3.2006).