

Terhi Väänänen

"I can't believe it man!"

Chris Landrethin elokuva *Ryan* - animoidun dokumenttielokuvan modaliteetti

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos

VÄÄNÄNEN, TERHI: "I can't believe man!" Chris Landrethin elokuva *Ryan*
- animoidun dokumenttielokuvan modaliteetti

Pro gradu -tutkielma, 75 sivua + 3 sivua liitteitä
Mediakulttuuri
Toukokuu 2007

Tutkin opinnäytetyössäni kahden mielikuvien tasolla hyvin paljon toisistaan eroavan ilmaisumuodon risteytystä: animoitua dokumenttielokuvaa. Otan lähempään tarkasteluun kanadalaisen Chris Landrethin ohjaaman animoidun dokumenttielokuvan *Ryan* (2004). Animaatio mielletään tyypillisesti fiktiiviseksi ja fantasia-aiheisiin keskittyväksi ilmaisumuodoksi, jonka yhteys historialliseen todellisuuteen on heikko. Dokumenttielokuvalta on sen sijaan usein vaadittu mahdollisimman läpinäkyvää historiallisen todellisuuden kuvaamista.

Lähestyn tutkimusaihettani semiotiikan näkökulmasta. Tärkein metodinen apuväline tutkimuksessani on modaliteetin käsite, jolla kuvataan representaatioihin liitettyä totuusarvoa. Lähtökohtani on ajatus animaatiosta ilmaisumuotona, jonka modaliteetti mielletään heikommaksi kuin dokumenttielokuvan. Onko *Ryanin* kaltaisen animoidun dokumenttielokuvan modaliteetti siis väistämättä heikompi kuin perinteisen dokumenttielokuvan?

Ryanin modaliteetti määrittyy hyvin erilaiseksi riippuen siitä, millaisesta näkökulmasta sitä tarkastellaan. Jos dokumentaariselta representaatiolta vaaditaan valokuvallisen realismin sekä objektiivisuuden ja autenttisuuden ihanteiden nimissä mahdollisimman tarkkaa todellisuuden heijastamista, sen modaliteetti kyseenalaistuu. Perinteisen dokumenttielokuvan korkea modaliteetti on perustunut ensisijaisesti valokuvallisen representaation ikoniseen ja indeksikaaliseen luonteeseen. Valokuva on seurausta kuvauksen kohteen läsnäolosta kameran edessä (indeksikaalisuus). Tämä mahdollistaa sen, että valokuvallinen representaatio muistuttaa huomattavasti kuvauskohdetta (ikonisuus). *Ryanin* kaltaisessa animoidussa dokumenttielokuvassa sekä kuvan ikonisuus että sen indeksikaalisuus murtuvat.

Toisaalta, jos dokumentaarinen representaatio mielletään todellisuuskuvan rakentamiseksi, *Ryanin* modaliteetti määrittyy hyvin erilaiseksi. Tällöin dokumenttielokuva mielletään merkityksiä aktiiviseksi tuottavaksi ilmaisumuodoksi, jonka on mahdotonta pyrkiä historiallisen todellisuuden läpinäkyvään kuvaamiseen tai täydelliseen objektiivisuuteen tai autenttisuuteen. Tässä tilanteessa *Ryanin* modaliteettia voidaan arvioida vaihtoehtoisesti emotionaalisen realismin ja reflektiivisyyden kautta. *Ryan* on elokuva, joka vakuuttaa katsojan tunnetasolla, ja keinotekoisuutensa ja näkökulmasidonnaisuutensa paljastavana representaationa sen modaliteetti voidaan määritellä jopa korkeammaksi kuin tyypillisen representaatioluonteensa kätkevän dokumenttielokuvan. Animaatiotekniikalla on keskeinen rooli sekä *Ryanin* emotionaalisen realistisuuden että reflektiivisyyden korostamisessa.

Ryan edustaa viime vuosikymmeninä yleistynyttä tunnemaailman kuvausta korostavaa ja lajin konventioita rikkovaa dokumenttielokuvaa. Se voidaan määritellä siinä käytetyn animaatiotekniikan vuoksi eräänlaiseksi jäävuoren huipuksi tässä kehityskulussa.

Asiasanoja: animaatio, dokumenttielokuva, semiotiikka, modaliteetti, representaatio

SISÄLLYSLUETTELO

1 Matkaevääksi: modaliteetin käsite	4
2 Animaatio -ja dokumenttielokuvien kulttuurinen identiteetti	10
2.1 Animaatio -ja dokumenttielokuvien määrittelemine	10
2.2 Mielikuvien erottamat	12
2.3 Historian yhdistämät	19
2.4 <i>Ryan</i> dokumenttielokuvien kentällä	23
3 Dokumentaarisen representaation kaksi paradigmaa	28
3.1 Representaatio todellisuuden heijastuksena	28
3.2 Representaatio todellisuuskuvan rakentajana	31
4 Epärealistista?	35
4.1 Valokuvallista realismia vastaan	36
4.1.1 Ikonisuuden voima: valokuvallinen realismi	36
4.1.2 <i>Ryan</i> valokuvallisen realismin silmin	39
4.2 Emotionaalista realismia kohti	44
4.2.1 Tunteen tenho: emotionaalinen realismi	44
4.2.2 <i>Ryan</i> – mielen maisemia	46
5 Epäluotettavaa?	53
5.1 Vääristelyä ja vallankäyttöä?	54
5.1.1 Indeksikaalisen sidoksen voima: autenttisuus ja objektiivisuus	54
5.1.2 <i>Ryan</i> - indeksikaalisuuden murtuminen	57
5.1.3 Eettisiä ongelmia: ”I want out of this picture!”	61
5.2 Rehellisempää representaatiota?	63
5.2.1 Uskosta luottamukseen	63
5.2.2 <i>Ryan</i> – näkökulmasidonnaisuutensa ja keinotekoisuutensa paljastavaa representaatiota	65
6 Jälkimakuja: Can you believe it man?	69
Lähteet	72
Liitteet	76
Liite 1: Kuvia elokuvista <i>Ryan</i> ja <i>Alter Egos</i>	76
Liite 2: Modaliteettikonfiguraatio	78

1 Matkaevääksi: modaliteetin käsite

Kanadalaisen Chris Landrethin ohjaama elokuva *Ryan* (2004) hätkähdyttää. Se kertoo Landrethin ystävästä ja kollegasta Ryan Larkinista, joka oli 1960-70-luvuilla arvostettu ja uraauurtava animaationtekijä. Larkinin ylistetty animaatioelokuva *The Walking* (1968) oli vuonna 1969 ehdolla Oscareita jaettaessa. Menestystä ei kuitenkaan jatkunut pitkään, sillä vain muutama vuosi Oscar-ehdokkuuden jälkeen Larkin menetti elämänsä hallinnan alkoholin ja kokaiinin liiallisen käytön takia. *Ryanin* tekohetkellä hän ansaitsi elantonsa kerjäämällä Montrealin kaduilla. Landreth kertoo tehneensä *Ryanin* juhlistaakseen Larkinia ja tämän elämäntyötä (Green 2004). Elokuvasa käydään läpi Larkinin elämänvaiheita ja tuotantoa, ja sen keskeiseksi teemaksi nousee taiteilijan pahin pelko - luomiskyvyn tukahtuminen.

Hätkähdyttävintä elokuvassa ei ole kuitenkaan Larkinin tarina vaan tapa, jolla se on toteutettu. Landreth nauhoitti elokuvaa varten itsensä, Larkinin sekä tämän lähipiiriin kuuluvien ihmisten välisiä keskusteluja ja koosti elokuvan ääninauhan näiden pohjalta. Elokuvasa visuaalisen puolen hän päätti kuitenkin toteuttaa eri tavoin – animaationa. Katsoja kuulee elokuvassa puhuvien henkilöiden äänet tietokoneanimaatiolla toteutettujen, oudolla tavalla runneltujen ja revittyjen hahmojen kautta.

Ryan on saanut todennäköisesti enemmän huomiota kuin yksikään animoitu dokumenttielokuva sitä ennen. Se voitti Oscar-palkinnon vuonna 2005 lyhyiden animaatioiden kategoriassa, ja se palkittiin parhaana animaationa myös esimerkiksi Tampereen lyhytelokuvafestivaaleilla samana vuonna. *Ryanin* yhteydessä tuodaan usein esille, miten harvinaista ja huomiotaherättävää animaatio- ja dokumenttielokuvien yhdistäminen on. Muun muassa elokuvatoimittaja Harri Römpötti määrittää *Ryanin* uutta ilmaisua luovaksi elokuvaksi (Römpötti 2005a). Toronton elokuvafestivaalin yhteydessä toimivan, kanadalaisen elokuvatuotannon parhaimmiston vuosittain nimeävän tuomariston jäsen Colin Brown määrittelee *Ryania* samaan tapaan. Hänen mukaansa *Ryan* tuo dokumentaariseen ilmaisuun hämmentävää surrealistista logiikkaa. (Toronto International Film Festival Group 2005.) Animaatio- ja dokumenttielokuvienn yhdistäminen määritellään näissä kommentteissa uraauurtavaksi ja hämmentäväksi asiaksi.

Pohdin tässä mediakulttuurin opinnäytetyössäni, mitä tapahtuu, kun kaksi hyvin eri tyyppistä ilmaisumuotoa kohtaa toisensa *Ryanin* kaltaisessa genrehybridissä. Lähdän liikkeelle ajatuksesta, että

animaatio- ja dokumenttielokuvat mielletään monella tapaa toisilleen vastakkaisiksi ilmaisumuodoiksi. Erityisen paljon ne poikkeavat toisistaan siinä, millaiseksi katsojat mieltävät niiden suhteen historialliseen todellisuuteen. Dokumenttielokuvilta on perinteisesti odotettu mahdollisimman totuudenmukaista historiallisen todellisuuden kuvausta. Animaatioelokuvat sen sijaan on liitetty ensisijaisesti fantasian ja fiktion piiriin, sillä niissä on keskitytty luomaan mielikuvituksellisia tarinamaailmoja ympäröivän todellisuuden uskollisen jäljittelyn sijaan. Animaatiossa visuaalinen ilmaisu on usein korostetun tyyliteltyä ja vastaavuus reaalitodellisuuden ja representaation välillä heikko.

Kysyn, mitä tapahtuu dokumenttielokuvan oletetulle totuusarvolle, kun se toteutetaan animaatiotekniikalla. Onko Ryanin kaltaisen animoidun dokumenttielokuvan totuusarvo väistämättä heikompi kuin perinteisen live-action-tekniikalla¹ kuvatun dokumenttielokuvan? Millaista todellisuuskuvaa *Ryan* välittää, ja millä tavoin se pyrkii vakuuttamaan katsojansa? Tarkastelen tässä työssä animoituja dokumenttielokuvia yleisenä ilmiönä sekä *Ryania* omana tapauksenaan ja esimerkkinä tästä ilmiöstä.

Lähestyn tutkimusaiheeni semiotiikan eli merkkien tutkimuksen kautta. Semioottisen ajattelutavan mukaan merkki voi olla esimerkiksi sanan, kuvan tai äänen kaltainen asia, joka viittaa johonkin itsensä ulkopuolella (Chandler 2002, 17). Merkkien sijaan voidaan puhua myös laajemmin representaatioista (emt. 239). Sveitsiläisen lingvistin Ferdinand de Saussuren viitoittaman perinteen mukaisesti merkki jakautuu kahteen osaan: merkitsijään ja merkittyyn eli fyysiseen merkkiin ja mentaaliseen konstruktion eli käsitteeseen, johon se viittaa (emt.18). Yhdysvaltalaisen filosofin Charles Sanders Peircen mallissa merkityn rinnalle tuodaan objektin käsite, jolla tarkoitetaan sitä konkreettista historiallisen maailman asiaa, johon merkki viittaa (emt.32). Dokumenttielokuvissa korostuu peirseläinen malli, sillä niiden kohdalla representaation viittauskohteeksi ymmärretään nimenomaan historiallinen maailma ihmisineen ja tapahtumineen.

Semiotiikka soveltuu erityisen hyvin aiheeni tutkimiseen, sillä se auttaa ymmärtämään, että *Ryanin* kaltainen animoitu dokumenttielokuva eroaa perinteisestä dokumenttielokuvasta nimenomaan merkitsijän tasolla. Tätä huomiota havainnollistaa hyvin *Ryanin* ja sen tekemisestä kertovan

¹ Käytän englanninkielistä live-action-sanaa paremman suomalaisen termin puutteessa. Live-action-kuvauksella tarkoitetaan kuvaustekniikkaa, jossa kamera tallentaa sen edessä tapahtuvaa omalakista ja kamerasta riippumatonta liikettä.

dokumenttielokuvan *Alter Egos* (2004) vertaileminen. Näissä elokuvissa viitataan samoihin historiallisiin henkilöihin eli samoihin merkittyihin ja objekteihin. Merkitsijän tasolla elokuvat kuitenkin eroavat merkittävästi toisistaan: *Alter Egos* on toteutettu live-action-kuvauksen ja *Ryan* animaation keinoin. *Ryanin* kaltaisen animoidun dokumenttielokuvan totuusarvo kyseenalaistuu, sillä siinä merkitsijän, merkityn ja objektin välinen vastaavuus vaikuttaisi olevan heikompi kuin live-actionissa.

Käytän tutkimukseni metodisina apuvälineinä useita semioottisia käsitteitä. Näistä ehdottomasti tärkein on modaliteetin käsite, jolla totuusarvon kaltainen arvolatautunut sana voidaan korvata. Erityisen keskeisessä roolissa työssäni ovat viestintään ja semiotiikkaan keskittyneiden teoreetikkojen Robert Hodgen, Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin modaliteettia käsittelevät tutkimukset. Modaliteetti tarkoittaa Hodgen ja Kressin määritelmän mukaisesti merkin statusta, auktoriteettia, uskottavuutta ja sen arvoa totuutena tai faktana (Hodge & Kress 1988, 124). Listaani voitaisiin lisätä luotettavuuden ja varmuusasteen kaltaiset sanat. Modaliteetti määrittyy näin eräänlaiseksi sateenvarjokäsitteeksi, jonka alle voi kerätä lukuisia totuusarvoa määritteleviä sanoja. Yhteistä näille määritelmille on se, että ne kuvaavat tavalla tai toisella vastaanottajan kokemusta merkin ja sen viittauskohteen eli representaation ja todellisuuden välisestä suhteesta. Representaatiolla olisi siis sitä korkeampi modaliteetti, mitä paremmin katsoja kokee sen vastaavan hänen kokemustaan todellisuudesta, tai mitä paremmin representaatio vakuuttaa katsojan siitä, että se vastaa todellisuutta. Jos näin tapahtuu, representaation status, auktoriteetti, uskottavuus, luotettavuus, varmuusaste ja arvo totuutena tai faktana kasvaa katsojan silmissä. Siitä tulee vakavasti otettava. Dokumenttielokuvat ovat perinteisesti pyrkineet juuri tähän.

Tilanne kuitenkin monimutkaistuu siinä vaiheessa, kun todellisuuden määritelmä problematisoidaan, ja representaation ja todellisuuden välistä rajaa ei nähdä absoluuttisena. Sen sijaan, että vertaisimme representaatiota todellisuuteen, saatammekin verrata sitä toisiin representaatioihin ja niiden pohjalta muodostamiimme käsityksiin todellisuudesta. Modaliteettia arvioidaan silloin näiden mielikuvien pohjalta. Kun televisiossa näytettiin kuvamateriaalia World Trade Centeriin törmäävistä lentokoneista, vertailukohdaksi nousivat katasrofielokuvat. Harvalla on tosielämän kokemusta pilvenpiirtäjiin törmäävistä lentokoneista. Vaikka kuvamateriaalin autenttisuutta ei epäilty, se miellettiin epätodelliseksi ja elokuvamaiseksi. Samalla paradoksaalisesti lentokoneiden törmäys ei vastannut elokuvien luomaa mielikuvaa siitä, miltä lentokoneen törmäys rakennukseen näyttää – siitä puuttuivat

näyttävät räjähdykset. Viittaussuhde todellisuuteen problematisoituu myös fiktiivisissä teksteissä, joissa tekstin modaliteettia arvioidaan toisenlaisin perustein kuin dokumentaarisisissa teksteissä – niissä arvioidaan luotettavuuden sijasta uskottavuutta.

Hodge ja Kress ovat oikeassa kiinnittäessään huomiota siihen, miten moniulotteinen ja kompleksinen tapahtuma tekstin modaliteetin muodostuminen on (Hodge & Kress 1988, 142). Modaliteettia ei voi hyvälläkään tahdolla kutsua yksiselitteiseksi käsitteeksi. Se on kuitenkin hyödyllinen käsite, sillä se auttaa kokoamaan yhden käsitteen alle suuren joukon erilaisia totuusarvoa kuvaavia sukulaiskäsitteitä. Näin voidaan puhua tiivistetysti representaation modaliteetista ja sen arvioinnista. Millainen on *Ryanin* modaliteetti? Tämä on oma tutkimuskysymykseni tiivistetyssä muodossa.

Modaliteettiin liittyy läheisesti *modaliteettimerkin*² käsite, Modaliteettimerkillä tarkoitetaan niitä tekstin osia, jossa modaalisuus aktivoituu (Hodge & Tripp 1986, 104). Verbaalisissa teksteissä modaliteettimerkkeinä toimivat muun muassa väitteisiin epävarmuutta tuovat modaaliset apuverbit kuten 'voida' ja 'saattaa'. Myös arvottavat verbit kuten 'ehdottaa' ja 'väittää' tai esimerkiksi sanat 'epäily', 'ehkä' ja 'mahdollisesti' vähentävät ilmaisun varmuusastetta. (emt. 124.) Modaliteettimerkkejä on myös visuaalisissa teksteissä, vaikka niissä modaliteettimerkit eivät ole välttämättä yhtä selkeästi ilmaistuja kuin verbaalisissa teksteissä (Hodge & Kress 1988, 128). Kress, van Leeuwen, Tripp ja Hodge ovat keskittyneet tutkimuksissaan juuri visuaalisten modaliteettimerkkien määrittelemiseen. Tällaisia voivat olla esimerkiksi erikoinen värinkäyttö tai kuvan abstraktiivisuus (ks. esim. Kress & Leeuwen 1996, 165-168). Modaliteetin tai modaliteettimerkin käsitteitä ei ole sovellettu aiemmin laajemmin animaatio- tai dokumenttielokuvien tutkimukseen, ja siksi minusta onkin mielenkiintoista selvittää, millaisia uusia näköaloja ne voivat näiden tutkimukseen tuoda.

Modaliteettimerkit ovat yksi osatekijä, joka ohjaa teksteistä tehtyjä *modaliteettiarviointeja*.

Brittiläisen semiotiikan Daniel Chandlerin mukaan ihmisten tekemiin modaliteettiarviointeihin vaikuttaa myös heidän tietämyksensä maailmasta ja kyseessä olevasta ilmaisumuodosta (Chandler 2002, 60). Kuten Hodge ja Kress huomauttavat, tiettyjen ilmaisumuotojen ymmärretään olevan luotettavampia oppaita todellisuuteen kuin toisten (Hodge & Kress 1988, 121). Helsingin Sanomat esimerkiksi mielletään luotettavammaksi tietolähteeksi kuin keltaista lehdistöä edustavat iltapäivälehdet, ja ylipäätään uutiset ymmärretään totuudenmukaisemmaksi ilmaisumuodoksi kuin

2 Modaliteettimerkki on suomennokseni Robert Hodgen ja David Trippin käyttämälle englanninkieliselle sanalle modality marker.

satujen kaltaiset fiktiot. Tämä selittää, miksi Orson Welles onnistui vuonna 1938 huijaamaan ja järkyttämään kuunnelmallaan *Maailmojen sota* tuhansia radionkuuntelijoita. Hän puki satunsa uutisen muotoon ja sai kuulijat uskomaan, että marsilaiset ovat hyökänneet Maahan. Nykyaikana kuulijoita ei ehkä näin helposti huijattaisi, sillä tietämyksemme maailmasta eli avaruusolentojen olemassaolosta on erilainen kuin 70 vuotta sitten. Tästä huolimatta modaliteettiarvioinneilla on edelleen tärkeä rooli ihmisten arkipäivässä. Kuten Hodge ja Tripp huomauttavat, modaliteettiarvioinnit vaikuttavat ratkaisevasti ihmisten tulkintoihin ja reaktioihin (Hodge & Tripp 1986, 130).

Visuaalisen kulttuurin tutkimus on keskittynyt lähes yksinomaan valokuvan ja live-action-elokuvan tarkasteluun. Esimerkkinä voi mainita Janne Seppäsen teoksen *Visuaalinen kulttuuri* (2005), jossa animaation ja piirretyn kuvan analyysi loistaa poissaolollaan. Kuitenkin piirretyillä kuvilla ja animaatiolla on keskeinen sija kuvavirrassa, jonka kohtaamme päivittäin. Digitaalitekniikan myötä animaation teko on halventunut ja nopeutunut siinä määrin, että animaation ja etenkin tietokoneanimaation näkyvyys on kasvanut huomattavasti. Animoiduista efekteistä on tullut arkipäivää esimerkiksi mainonnassa ja fiktioelokuvissa. Paradoksaalisesti näistä efekteistä on tullut myös entistä näkymättömämpiä, eikä katsoja välttämättä enää tiedä, milloin animaatiota on käytetty. Tässä tilanteessa totuudellisuuden kysymykset korostuvat, ja on paikallaan kysyä, miten animoitu kuva vaikuttaa katsojaan ja mitä keinoja se käyttää vakuuttaakseen katsojan. Pyrinkin omalla tutkimuksellani paikkaamaan aukkoa, joka vallitsee valokuvallisiin ilmaisumuotoihin keskittyneessä visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa.

Pyrin sijoittamaan tutkimukseni semioottisen kehyksen lisäksi dokumenttielokuvasta käydyn tietoteoreettisen tutkimuksen kentälle. Keskeisiä teoreetikkoja työssäni ovat muun muassa Bill Nichols, Carl R. Plantinga, Stella Bruzzi ja Susanna Helke. Dokumenttielokuvien todellisuussuhdetta problematisoivat aiheet ovat nousseet vahvasti esiin dokumenttielokuvaa koskevassa teoreettisessa keskustelussa etenkin 1980-90-lukujen taitteesta lähtien. Tässä keskustelussa asettuu vastakkain kaksi erilaista käsitystä dokumenttielokuvan kyvystä kuvata todellisuutta. Brittiläisen elokuvatutkija Stella Bruzzin mukaan dokumenttielokuvateoriassa nousee jatkuvasti esiin toisaalta idealisoitu ajatus puhtaasta dokumenttielokuvasta, jossa kuvan ja todellisuuden välillä vallitsee suora suhde ja toisaalta ajattelutapa, joka tyrmää täysin ajatuksen dokumenttielokuvan puhtaudesta (Bruzzi 2000, 3). Nämä vastakkaiset ajattelutavat heijastelevat kahta dokumenttielokuvan kenttään vahvasti vaikuttanutta murroskautta. Näistä ensimmäisen aiheutti Yhdysvalloissa 1950- ja 60-lukujen taitteessa syntynyt

direct cinema, jota edustavat dokumentaristit asettivat tavoitteekseen todellisuuden mahdollisimman autenttisen ja objektiivisen kuvaamisen. Toinen murroskausi liittyy viime vuosikymmenien tietoteoreettiseen myllerrykseen, jolloin nämä direct cinematicin luomat ihanteet kyseenalaistettiin. (ks. Helke 2006, 82-86.) Tarkastelen näitä suuntauksia ja niiden taustoja tarkemmin työni kolmannessa luvussa ”Dokumentaarisen representaation kaksi paradigmaa”.

Tavoitteenani on asettaa nämä kaksi dokumenttielokuvan kentällä vahvasti vaikuttanutta ajattelutapaa keskusteluyhteyteen ja selvittää, millaisten kysymysten äärelle *Ryanin* kaltainen genrehybridi ne vie. Graduni nimi on ”I can't believe it man!”. Tämä *Ryanissa* lausuttu huudahdus kiteyttää monella tapaa tutkimukseni lähtökohtia. Se on malliesimerkki modaaliteettiarvioinnista ja samalla se toimii dokumenttielokuvan puhtautta korostavan ajattelutavan äänenä, jonka näkökulmasta *Ryanin* modaliteetti asettuu kyseenalaiseen valoon. Lukujen neljä ja viisi otsikot ”Epärealistista?” ja ”Epäautenttista?” kuvaavat niitä modaalisia epäluuloja, joita *Ryanin* kaltainen elokuva herättää suhteessa dokumenttielokuvan perinteeseen. Alan tarkastella ja purkaa näiden otsikoiden kautta niitä perusteita, joiden pohjalta *Ryanin* kaltaisen animoidun dokumenttielokuvan modaliteettia voidaan arvioida. Tätä ennen on kuitenkin syytä tarkastella lähemmin animaatio- ja dokumenttielokuvia ilmaisumuotoina.

2 Animaatio- ja dokumenttielokuvien kulttuurinen identiteetti

Määrittelen tässä luvussa animaatio- ja dokumenttielokuvia ilmaisumuotoina ja pohdin, miten ne jäsenyvät suhteessa toisiinsa niin mielikuvien tasolla kuin elokuvahistoriassa. Esittelen myös tarkemmin *Ryanin* ja määrittelen sen paikkaa dokumenttielokuvien ja animoitujen dokumenttielokuvien kentällä.

2.1 Animaatio- ja dokumenttielokuvien määrittelyminen

Animaatio on ilmaisumuoto, joka määrittyy ensisijaisesti siinä käytetyn tekniikan kautta. Norjalaisen elokuvahistorioitsija ja -tutkija Gunnar Strømin mukaan animaatio on tekniikka, jossa luodaan illuusio liikkeestä (Strøm 2003, 47). Animaatio asettuu näin vastinpariksi live-action-kuvaukselle, jossa kamera tallentaa sen edessä tapahtuvaa omalakisista ja kamerasta riippumatonta liikettä. Animaatiossa sen sijaan liike luodaan keinotekoisesti asettamalla peräkkäin kameralla yksitellen otettuja tai tietokoneen avulla tallennettuja yksittäisiä kuvia. Tämä mahdollistaa sen, että elottomat ja sinänsä liikkumiseen kykenettömät objektit, kuten piirroksiset ja nuket, voidaan herättää henkiin animaation avulla. Objektit ovat jokaisessa kuvassa aina hieman eri asennossa, ja kun nämä kuvat näytetään nopeasti peräkkäin, syntyy illuusio liikkeestä.

Useat teoreetikot ovat kiinnittäneet huomiota dokumenttielokuvan määrittelymisen vaikeuteen.

Suomalainen dokumenttielokuvien ohjaaja ja tutkija Susanna Helke huomauttaa, että dokumenttaarisuus määrittyy sen perusteella, mitkä elokuvat otetaan lähtökohdaksi.

Dokumenttaarisuus ei ole absoluuttinen määre, vaan aikaan sidottu sopimus, jota tekijät, katsojat ja levitysohjelmat pitävät yllä. (Helke 2006, 49.) Myös yhdysvaltalainen, dokumenttielokuvasta laajasti kirjoittanut elokuvantutkija Bill Nichols toteaa, että on paljon erityyppisiä dokumenttielokuvia. Siksi ei ole olemassa yhtä yksiselitteistä määritelmää dokumenttielokuvalle. (Nichols 2001, 21.) Nicholsin maanmies ja kollega Carl R. Plantinga puhuu dokumenttielokuvasta kategoriana, jolla on sumeat rajat (Plantinga 1997, 12). Onkin hyvin tärkeää ymmärtää, että dokumenttielokuvat eivät muodosta yhtenäistä joukkoa, vaan niiden väliltä löytyy hyvinkin suuria eroja. Dokumenttielokuvia tuotetaan erilaisiin tarkoituksiin ja siksi myös erilaisin keinoin. Nichols luokittelee dokumenttielokuvia erilaisiin moodeihin, jotka kuvaavat erilaisia tapoja kuvata historiallista maailmaa. Poettisen moodin

mukaisissa dokumenttielokuvissa korostuu visuaaliset assosiaatiot ja muotokieli, selittävässä moodissa kertojajäsenen käyttö ja argumentatiivinen kerronta. Havainnoivassa moodissa painottuu suora yhteys kuvauksen kohteisiin ja näiden tarkkailu ja osallistuvassa moodissa haastattelujen käyttö. Refleksiivisen moodin mukaiset dokumenttielokuvat pyrkivät kiinnittämään katsojan huomion dokumenttielokuvalla tyypillisen ilmaisun konventioihin ja rikkomaan niitä, ja performatiivisessa moodissa korostuu ilmaisun subjektiivisuus ja ekspressiivisyys. (Nichols 2001, 33-34.) Nicholsin moodit tuovat esille, miten monipuolisesti dokumenttielokuva on hyödyntänyt erilaisia kerronnan keinoja. Vaikuttaakin siltä, ettei dokumenttielokuvaa voi määrittellä sille tyypillisen rakenteen tai kerronnan kautta. Dokumenttielokuva myös lainaa jatkuvasti fiktioelokuvalla tyypillisiä miellettyjä kerronnan keinoja. Tämä on yksi syy, miksi fiktio- ja dokumenttielokuvan välisiä eroja on kyseenalaistettu ja problematisoitu erityisesti viime vuosikymmenien teoreettisessa keskustelussa (ks. Helke 2006, Bromhead 1996, Nichols 1994).

Kun dokumenttielokuvaa pyritään määrittelemään, se tehdään usein suhteessa fiktioelokuvaan. Nichols vastustaa viime vuosikymmenien teoreettisessa keskustelussa esiintullutta radikaalia väitettä, että dokumenttielokuvatkin ovat loppujen lopuksi fiktiota. Ne on hänen mukaansa edelleen ymmärrettävä omaksi fiktiosta erilliseksi elokuvamuodokseen. (Nichols 1991, xi.) Nicholsin mukaan dokumenttielokuvatradition erityislaatuisin piirre on sen läheinen yhteys historialliseen maailmaan ja sen kyky luoda näkökulmia historiallisiin tapahtumiin ja aiheisiin (emt. ix). Myös yhdysvaltalainen elokuvantutkija Noël Carroll haluaa pitää dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan erillään. Hänen mukaansa ne viittaavat edelleen kahteen toisistaan eroavaan maailmaan: dokumenttielokuvat aktuaaliseen, historialliseen maailmaamme ja fiktiot taas kuviteltuihin mahdollisiin maailmoihin. (Carroll 1996, 283.) Carrollin määritelmä pätee suurimpaan osaan dokumentti- ja fiktioelokuvia. Kuitenkin myös fiktioelokuvat saattavat viitata historiallisen todellisuuden ihmisiin ja tapahtumiin. Helken määrittelyn mukaisesti dokumenttielokuvissa viittausuhde todellisuuteen on kuitenkin suurempi kuin fiktioelokuvissa (Helke 2006, 18). Tämä suora viittausuhde näkyy Helken mukaan esimerkiksi siinä, että dokumenttielokuvissa kuvattavat ihmiset esiintyvät omana itsenään ja olosuhteet, joissa heidät esitetään ovat todellisia (emt. 123 ja 170).

Semioottisesta näkökulmasta tarkasteltuna yllämainituissa dokumenttielokuvan määritelmässä korostuu merkitsijän sijasta viittauskohteen ja etenkin peirreläisen objektin rooli. Siinä missä fiktioelokuvissa merkitsijä viittaisi pikemminkin merkittyyne eli mentaaliseen konstruktion siinä,

millainen maailma on, dokumenttielokuvissa viittauskohteena on historiallinen objekti kaikessa konkreettisuudessaan. Stephen Fearsin ohjaama englantilainen fiktioelokuva *The Queen* (2005) viittaisi siis näin pikemmin Englannin kuningattaren mentaalisenä konstruktiona ja käsitteenä kuin historiallisessa maailmassa elävänä henkilönä, jollaisena hänet kuvattaisiin dokumenttielokuvassa. Yhdysvaltalaisen elokuvantutkija Michael Renov'n (1993, 2) huomio siitä, että dokumenttielokuvissa merkin viittauskohteella on erilainen historiallinen status kuin fiktioelokuvissa, kuvaa mielestäni hyvin fiktio- ja dokumenttielokuvien eroa.

Semioottisten merkkisuhteiden näkökulmasta animaatio- ja dokumenttielokuva määrittyvät hyvin erilaisin tavoin. Dokumenttielokuva määrittyy viittauskohteensa kautta, mutta animaation määrittelyssä korostuu merkisijän taso. Sillä, mihin animaatioelokuva viittaa, ei ole merkitystä sen määrittelyn kannalta, vaan ainoastaan tekniikalla, jolla se on toteutettu. Olenkin samaa mieltä norjalaisen elokuvantutkija Gunnar Strømin kanssa siitä, että animaatio on tekninen termi ja dokumentaarisuus sisältöön liittyvä lähestymistapa. Animaatio- ja dokumenttielokuva eivät tästä johtuen siis olisi toisiaan poissulkevia kategorioita, vaikka tältä saattaisi aluksi vaikuttaa. (Strøm 2003, 47.) Animaatiotekniikalla voidaan tehdä elokuvia, jotka kuvaavat historiallista maailmaa. Vaikka animaatio- ja dokumenttielokuvat eivät ole määritelmällisesti ristiriidassa, kalskahtaa ajatus animoidusta dokumenttielokuvasta oudolta. Selitys tähän löytyy mielikuvista, odotuksista ja oletuksista, joita animaatio- ja dokumenttielokuvaan tyypillisesti liitetään ja joita on syytä tarkastella lähemmin. Semioottisesta näkökulmasta tarkastelun kohteena on tällöin animaatio- ja dokumenttielokuvien liitettävien merkitysten konnotatiivinen taso eli ne lisämerkitykset, joita näihin ilmaisumuotoihin liittyy.

2.2 Mielikuvien erottamat

Millaiseksi mielletään tyypillinen animaatioelokuva? Aihetta voi lähestyä vaikkapa tarkastelemalla elokuvateattereiden tämänhetkistä animaatioelokuvatarjontaa. Näin saa kuvan siitä, minkätyyppiset animaatioelokuvat saavat tällä hetkellä paljon näkyvyyttä. Vuoden 2007 huhtikuussa viikolla 14 Finnkinon teattereissa esitetään seitsemää eri animaatioelokuvaa: neljää japanilaista (*Naapurini*

*Totoro*³, *Kikin lähettipalvelu*⁴ ja *Liikkuva linna*⁵, *Ghost in the Shell 2: Innocence*⁶) kahta yhdysvaltalaisuutantoa (*Tallipihan bilehileet*⁷ ja *Happy Feet*⁸) ja yhtä ranskalaista animaatioelokuvaa (*Arthur ja minimoit*⁹) (Finnkino 2007). Tässä otoksessa poikkeuksellista on japanilaisten animaatioelokuvien suuri määrä, mikä johtuu Finnkinon päätöksestä tuoda elokuvaleivitykseen Hayao Miyazakin varhaista tuotantoa.

Gunnar Strøm huomauttaa, että animaatioon liittyy usein ajatus fantasiasta ja huumorista (Strøm 2003, 47). Finnkinon animaatioelokuvatarjonta havainnollistaa hyvin, mihin tämänkaltaiset mielikuvat perustuvat. Kaikissa tämän otoksen elokuvissa on fantastisia elementtejä. Elokuvissa *Tallipihan bilehileet* ja *Happy Feet* esiintyy puhuvia ja ihmisen tapaan käyttäytyviä eläimiä. *Ghost in the Shell 2: Innocence* on synkkä, scifi-henkinen tulevaisuuskuvaus kyborgien asemasta yhteiskunnassa. Elokuvassa *Arthur ja minimoit* pieni poika löytää tiensä rinnakkastodellisuudessa sijaitsevaan satumailmaan. *Totoro* ja *Liikkuva linna* kuvaavat taikuuden maailmaa, ja niissä kummassakin esiintyy mielikuvituksellisia fantasiaolentoja. Huumori korostuu etenkin yhdysvaltalaisuutannoissa *Happy Feet* ja *Tallipihan bilehileet*, ja huumorilla on keskeinen rooli myös muissa elokuvissa *Ghost in the Shell 2: Innocence* -elokuvaa lukuunottamatta.

Fantasian korostuminen animaatiotuotannoissa perustuu pitkälti animaatiotekniikan tarjoamiin mahdollisuuksiin. Animaatiotekniikka ei ole sidottu live-action-kuvauksen tapaan fyysikaalisen maailman lainalaisuuksiin. Animaatiota laajasti tutkinut brittiläinen elokuvatuutkija Paul Wells määrittelee animaation ilmaisumuodoksi, joka yhteys reaali maailmaan voidaan katkaista kokonaan (Wells 1998, 6). Animaatioelokuvissa on puhuvia eläimiä, mielikuvituksellisia olentoja ja muodonmuutoksia siitä yksinkertaisesta syystä, että animaatio tekniikkana tekee sen mahdolliseksi. Voidaankin kysyä Wellsin tapaan, miksi toteuttaa elokuva animaatiolla, jollei siinä käytetä animaation potentiaalia hyväksi (emt. 28). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö animaatiolla voitaisi tehdä elokuvia, jotka eivät ole visuaalisesti tai sisällöllisesti korostetun fantastisia. Tästä hyvä esimerkki on tanskalaisen Anders Morgenthalerin elokuva *Princess* (2006), jossa pappi lähtee kostamaan siskonsa

3 Hayao Miyazaki: *Tonari no totoro* (1988), Japani.

4 Hayao Miyazaki: *Majo no takkyubin* (1989), Japani.

5 Hayao Miyazaki: *Hauru no ugoku shiro* (2004), Japani.

6 Mamoru Oshii: *Inosensu – Kokaku kidotai* (2004), Japani.

7 Steve Oederkerk: *Barnyard* (2006), Yhdysvallat.

8 George Miller: *Happy Feet* (2006), Yhdysvallat.

9 Luc Besson: *Arthur et les Minimoys* (2006), Ranska.

kuolemaa tanskalaista pornoteollisuutta vastaan. Tämä elokuva ei ole sinänsä millään tavalla fantastinen, mutta kylläkin äärimmäisen graafinen ja kärjistetty väkivaltakuvaus.

Wells kiinnittää huomiota siihen, että huumorin katsotaan kuuluvan erottamattomasti animaatioon (Wells 1998, 127). Ja toden totta, tuskin on toista ilmaisumuotoa, jota olisi käytetty yhtä tehokkaasti komedian tekemisessä. Animaatio on ilmaisumuoto, jonka avulla on mahdollisuus tuottaa lukemattomia koomisia efektejä. Wells luettelee näitä kattavasti teoksensa *Understanding Animation* (1998, 127-186) luvussa "25 Ways to Start Laughing". Strømin mukaan mielikuva animaatioelokuvien huumoripitoisuudesta on seurausta yhdysvaltalaisen kaupallisen animaation hallitsevuudesta (emt. 48). Puhtaita komedioita Finnkinon animaatiotarjonnassa edustavatkin nimenomaan yhdysvaltalaisuutannot *Happy Feet* ja *Tallipihan bilehileet*. Ensimmäisessä pääosassa ovat laulavat ja tanssivat pingviinit ja jälkimmäisessä yltyöpäisesti juhlivat kotieläimet. Mikään ei kuitenkaan sinänsä tee animaatioelokuvasta väistämättä komediaa. Etenkin japanilaisessa animaatiotuotannossa korostuvat hyvin synkät ja vakavat aiheet, mistä *Ghost in the Shell 2: Innocence* on hyvä esimerkki. Myös lähinnä elokuvafestivaaleilla levitykseen pääsevät, usein oppilastöinä toteutetut lyhytanimaatiot ovat useimmiten hyvin synkkiä sekä aiheiltaan että muotokieleltään.

Fantasian ja huumorin ohella yksi vahvimista animaatioon liitettävistä mielikuvista on ajatus animaatiosta fiktiivisenä ilmaisumuotona. Jälleen tämä animaatioon liitettävä piirre vaikuttaisi ymmärrettävän luonnolliseksi osaksi animaatioilmaisua. Tätä selittää Hodgen ja Kressin huomio siitä, että kuvan epärealistisuus toimii katsojan silmissä merkinä fiktiivisyydestä (Hodge & Kress 1988, 130). Visuaalista kulttuuria tutkinut Joanna Bouldin on samoilla jäljillä: hänen mukaansa katsoja on väistämättä tietoinen animaation keinotekoisuudesta ja mieltää sen siksi fiktiiviseksi ilmaisumuodoksi (Bouldin 2000, 59). Paul Wellsin näkemys animaation ja dokumenttielokuvan yhdistämisestä on hyvin jyrkkä. Hänen mukaansa animaatioilmaisuus vastustaa realismia niin vahvasti, ettei animaatiolla voida ylipäätään tehdä dokumenttielokuvaa. (Wells 1998, 27.) Wellsin logiikan mukaan merkitsijän epärealistisuus tarkoittaa väistämättä sitä, että viittauskohde on kuvitteellinen. Strøm kritisoi tämänkaltaista ajattelua kärkevästi. Hän käyttää esimerkkinä kirjoitettua tekstiä, jota voidaan käyttää sen näennäisestä keinotekoisuudesta huolimatta sekä fiktiivisiin että dokumentaarisiin tarkoituksiin. Jos siis sanoja voidaan käyttää kumpaankin, voidaan myös animaatiota käyttää sekä kuvittelun että toden kuvaamisen. (Strøm 2003, 53.)

Dokumenttielokuvaan tyypillisesti liitettävät mielikuvat ovat monella tapaa vastakkaisia suhteessa animaatioon liitettäviin mielikuviin. Dokumenttielokuva mielletään ilmaisumuodoksi, jossa korostuu sosiaalisiin ja poliittisiin epäkohtiin puuttuminen ja vakavuus – fantasian ja huumorin sijasta. Dokumenttielokuvien kohdalla pidetään myös itsestäänselvänä, että ne eivät kuvaa fiktiivisiä ihmisiä tai tapahtumia. Samalla tapaa kuin animaationkin kohdalla, nämä mielikuvat ovat suurelta osin historiallisesti muokkautuneita ja paljon näkyvyyttä saaneiden dokumenttielokuvien määräämiä. Esimerkkeinä tällaisista elokuvista voisi mainita kolme viime vuosien aikana Suomessa paljon huomiota saanutta dokumenttielokuva: *Fahrenheit 9/11*¹⁰, *Melancholian 3 huonetta*¹¹ ja *Epämiellyttävä totuus*¹². Jokainen näistä elokuvista keskittyy hyvin poliittisen aiheen kuvaamiseen: *Fahrenheit 9/11* keskittyy Bushin politiikan kritisoimiseen, *Melancholian 3 huonetta* kuvaa vanhempansa menettäneiden ja sodan uhriksi joutuneiden venäläis- ja tsetseenilasten elämää ja *Epämiellyttävä totuus* kritisoii ilmastomuutosta vähättelevää politiikkaa. *Fahrenheit 9/11* ja *Epämiellyttävä totuus* käyttävät myös huumoria apuna saadakseen sanomansa perille, mutta ylipäättään jokainen elokuva käsittelee aihettaan hyvin vakavaan sävyyn. Ne myös pyrkivät vakuuttamaan katsojansa siitä, että niiden kuvaamat asiat ovat todella tapahtuneet ja tapahtuvat parhaillaan.

Nichols on kiinnittänyt huomiota siihen läheiseen yhteyteen, joka dokumenttielokuvalla on ollut sellaisiin yhteiskunnallisiin käytäntöihin kuin tieteeseen, politiikkaan ja koulutukseen. Nämä edustavat Nicholsin mukaan selvyuden ja vakavuuden diskurssia (*discourse of sobriety*). Näihin käytäntöihin liittyy Nicholsin mukaan ajatus niiden suorasta yhteydestä maailmaan ja kyvystä muuttaa sitä. (Nichols 1991, 3-4.) Nichols korostaa erityisesti dokumenttielokuvan kykyä aktivoida katsojien sosiaalinen tietoisuus (Nichols 2001, 69). Tätä dokumenttielokuvien kykyä on hyödynnetty paljon, sillä kuten Nichols huomauttaa, dokumenttielokuvat käsittelevät usein sosiaalisia ja yhteiskunnallisia aiheita (emt. 80). Brittiläisellä, dokumenttielokuvan isäksikin kutsutulla John Griersonilla, joka loi dokumenttielokuvan institutionaalisen pohjan 1930-luvulla, on ollut suuri vaikutus tämänkaltaisten aiheiden korostumisessa (emt. 145). Hänelle dokumenttielokuva oli nimenomaan keino valistaa ja opettaa (Barnouw 1974, 90). Oma lukunsa yhteiskunnallisiin aiheisiin keskittyneissä dokumenttielokuvissa ovat sosiaaliset dokumentaarit, jotka keskittyivät kurjuuden ja köyhyyden esittämiseen. Näissä elokuvissa keskeiseksi nousee niin kutsuttu uhrikuvaus: tiettyjä yksilöitä

10 Michael Moore: *Fahrenheit 9/11* (2004), Yhdysvallat.

11 Pirjo Honkasalo: *Melancholian 3 huonetta* (2004), Suomi.

12 Davis Guggenheim: *An Inconvenient Truth* (2006), Yhdysvallat.

nostetaan esiin ja heidän rooliaan yhteiskunnallisten olosuhteiden uhrina korostetaan. (Helke 2005, 111-113.) Kuten elokuvahistorioitsija Brian Winston huomauttaa, sosiaalisten uhrien kuvaaminen on edelleen hyvin yleinen aihe dokumenttielokuvissa (Winston 1995, 40).

Myös *Fahrenheit 9/11*, *Melankolia 3 huonetta* ja *Epämiellyttävä totuus* keskittyvät nimenomaan sosiaalisten ja yhteiskunnallisten aiheiden vakavahenkiseen kuvaamiseen. Vaikuttaakin siltä, että juuri tämän tyyppiset dokumenttielokuvat saavat eniten näkyvyyttä kevyempiin aiheisiin keskittyneiden dokumenttielokuvien jäädessä vähemmälle huomiolle. Dokumentaristi ja elokuvatutkija Toni de Bromhead vastustaakin rajusti Nicholsin tapaa määritellä dokumenttielokuva selvyuden ja vakavuuden diskurssiksi. Hänen mukaansa Nichols asettaa tällöin fantasian ja dokumenttielokuvan toisilleen vastakkaisiksi asioiksi ja kieltää dokumenttielokuvalta fantasian käytön. Bromhead painottaa, ettei ole mitään syytä, miksei dokumenttielokuva voisi käyttää fantasiaa. (Bromhead 1996, 140.) Etenkin 1990-luvulta lähtien useat dokumentaristit ovatkin ryhtyneet tekemään elokuvia, joissa huumori ja fantastiset elementit korostuvat.

Vahvin ja ehkä kaikkein itsestäänselvimmältä kuulostava dokumenttielokuvaan liitetty mielikuva on ajatus dokumenttielokuvasta faktuaalisena ilmaisumuotona. Nicholsin mukaan katsojat uskovat ja odottavat, että kuvatut objektit ja tapahtumat ovat peräisin historiallisesta maailmasta (Nichols 2001, 16). Jos näin ei olekaan, ja katsoja ei tiedä tätä, elokuvan paljastuminen huijaukseksi herättää yllättävän voimakkaita reaktioita. Hyvänä esimerkkinä tästä on uusiseelantilainen, Peter Jacksonin ohjaama pseudo-dokumenttielokuva *Forgotten Silver* (1995) unohdetusta uusi-seelantilaisesta elokuvapioneerista Colin McKenziestä. Elokuvassa väitetään, että McKenzie keksi ääni- ja värielokuvan vuosia ennen Hollywoodia. Lähes puoli miljoonaa uusiseelantilaista näki elokuvan televisioesityksen – ja iso osa heistä oletti elokuvan olevan aito dokumenttielokuva. Kun huijaus paljastettiin hieman myöhemmin, sai elokuvan esittänyt tv-kanava vihaisten kirjeiden ryöpyn harmistuneilta katsojilta. Se, että heidät oli ”huijattu” katsomaan elokuva aitona ja saatettu naurunalaisiksi, herätti suurta suuttumusta. (Bankard, 2007.) *Forgotten Silver* havainnoillistaa hyvin Nicholsin huomion siitä, että kuvan ja representoidun välinen side voi olla katsojille hyvin voimakas ja ”autenttisuuden vaikutelma” tenhoava, vaikka tämä side olisi täysin tekaistu (Nichols 2001, xiii). Näin myös dokumenttielokuvan faktuaalisuus voidaan määritellä dokumenttielokuvaan liitettyksi mielikuvaksi, sillä toisinaan asiat, jotka esitetään dokumenttielokuvissa faktuaalisina, paljastuvat myöhemmin tekaistuuksi.

Käytän tämän luvun otsikossa sanaa kulttuurinen identiteetti. Tämän sanan käyttäminen animaatio- ja dokumenttielokuvien yhteydessä saattaa kuulostaa oudolta, sillä kulttuuritutkija Stuart Hall käyttää tätä sanaa alunperin puhuessaan ihmisistä ja heidän identiteettiensä muodostumisesta. (Hall 1999, 19-76.) Hall tarkoittaa kulttuurisilla identiteeteillä niitä identiteettiämme puolia, jotka liittyvät siihen, että kuulumme joihinkin selvärajaisiin etnisiin, rodullisiin, uskonnollisiin ja kansallisiin kulttuureihin (emt. 19). Tätä Hallin käsitettä voi mielestäni soveltaa hyvin myös animaatio- ja dokumenttielokuvan kaltaisiin ilmaisumuotoihin, sillä myös niille on muodostunut omanlaisensa identiteetit. Rodullisten tai kansallisten kulttuureiden sijaan ne hahmottuvat suhteessa eskapismiin ja sosiaalisen tietoisuuden, fiktiivisyyden ja faktuaalisuuden sekä viihdyttävyyden ja vakavuuden kategorioihin. Hall puhuu identiteetistä ”liikkuvana juhlan”, joka muokkautuu jatkuvasti suhteessa niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan. Hän korostaa, että identiteetit ovat historiallisesti – ei biologisesti – määrittäneitä. (emt. 23.) Myös animaatio- ja dokumenttielokuvien identiteetit ovat jatkuvassa liikkeessä. Hyvä esimerkki tästä on japanilaisten animaatioelokuvien kasvava näkyvyys, joka on alkanut muokata ihmisten mielikuvia animaatioelokuvista. Animaatiota ei välttämättä enää mielletä yksinomaan harmittomaksi lasten viihteeksi. Aiemmin kuvaamani animaatioon ja dokumenttielokuvaan liittyvät mielikuvat ovat kuitenkin nähdäkseni edelleenhallitsevia.

Modaliteetin käsite auttaa ymmärtämään animaatio- ja dokumenttielokuvaan liitettyjä mielikuvia ja niiden vastakkaisuutta. Animaatioon tyypillisesti liitettävät mielikuvat fantasiasta, huumorista ja fiktiivisyydestä ovat samalla seikkoja, jotka laskevat tekstin modaliteettia. Animaatiolle tyypillinen fantasia vertautuu Hodgen ja Trippin mukaan negaatioon, joka on heikon modaliteetin äärimmäisin muoto. Fantasiaan liittyy ajatus siitä, että maailma ei ole tällainen. (Hodge & Tripp 1986, 105.) Tyypillinen dokumenttielokuva sen sijaan pyrkii vakuuttamaan katsojan nimenomaan siitä, että maailma on tällainen. Myös animaatiolle ominainen nauru on Hodgen ja Trippin mukaan asia, joka voi heikentää modaliteettia (emt. 106). Jos vakavan asian sanottuaan tokaisee ”vitsi, vitsi”, aiemmin sanotun totuusarvo kumoutuu, eikä se ole enää totta. Dokumenttielokuvan vakavuus toimisi näin vastakkaisena viestinä: se ylläpitää elokuvassa kuvattua korkeaa totuusarvoa. Hodge ja Kress tuovat esille myös sen, että fiktiolla on lähtökohtaisesti heikompi modaliteetti kuin dokumentaarilla ilmaisulla. Heidän mukaansa tietyn tekstin modaliteetti voi joko vahvistaa tekstin statuksen ”todellisuutena” tai kyseenalaistaa sen kutsumalla sitä fiktioksi. (Hodge & Kress 1988, 123.) Animaation mieltäminen fiktiiviseksi siis kyseenalaistaa sen statuksen todellisuutena ja dokumenttielokuvan mieltäminen faktuaaliseksi sen sijaan vahvistaa tämän statuksen.

Animaation mieltäminen fantasia- ja huumoripitoiseksi sekä fiktiiviseksi ilmaisumuodoksi tekee siitä katsojan silmissä ilmaisumuodon, jolla on hyvin heikko modaliteetti. Samaan aikaan dokumenttielokuva on ilmaisumuoto, jolla on katsojien mielikuvissa hyvin korkea modaliteetti. Tämä modaliteettien yhteensovittamattomuus selittää, miksi ajatus *Ryanin* kaltaisesta animoidusta dokumenttielokuvasta tuntuu niin hämmäntävältä ja ristiriitaiselta – ja samalla kiinnostavalta.

Kirjallisuudentutkija Hans Robert Jaussin taiteentutkimukseen tuoma odotushorisontin käsite auttaa osaltaan ymmärtämään *Ryanin* herättämiä reaktioita. Jauss tarkoittaa odotushorisontilla lajien ja genrejen ennakkotuntemuksen pohjalta syntyvää odotusten suhdejärjestelmää, johon jokainen teos syntyy historiallisena ilmestymishetkenään (Jauss 1970; Nevala 1989, 201). On ilmeistä, että paljon näkyvyyttä saaneiden animaatio- ja dokumenttielokuvien luomat mielikuvat muokkaavat niitä odotuksia, joita katsojilla on animaatio- ja dokumenttielokuvia ja niiden modaliteettia kohtaan.

Katsojille on muodostunut hyvin erilaiset odotushorisontit dokumentti- ja animaatioelokuvien ja niiden modaliteettien suhteen. Kun animaatio- ja dokumenttielokuvaan liitetyt odotushorisontit tuodaan yhteen *Ryanin* kaltaisen elokuvan yhteydessä, katsojasta tuntuu kuin hän liimaisi yhteen kahta kuvaa, joiden horisonttilinjat ovat täysin eri korkeudella. Animaatio- ja dokumenttielokuvan kohdatessa aktivoituu kaksi erilaista historian ja kulttuurin muokkaamaan konventionaalista lukutapaa, jotka ovat törmäyskurssilla suhteessa toisiinsa. *Ryan* ei vastaa niitä odotuksia, joita katsojalle on muodostunut animaatioelokuviin kohtaan, muttei myöskään niitä odotuksia, joita hänellä on dokumenttielokuvaa kohtaan. Katsoja ei voi katsoa animoitua dokumenttielokuvaa siten, kuin hän on tottunut katsomaan animaatioelokuviin, eikä myöskään siten, miten hän on tottunut katsomaan dokumenttielokuvaa. Törmäyskurssilla ovat etenkin katsojan animaatioon ja dokumenttiin liittämät modaaliset arviot. *Ryan* on animaatioelokuva, joka ei ole fiktiivinen ja joka käsittelee aihettaan hyvin vakavaan sävyyn. Samalla se on dokumenttielokuva, jossa on hyvin paljon fantastisia elementtejä. Se on toteutettu animaatiotekniikalla, jota katsojan on hyvin vaikea mieltää dokumentaariseksi ilmaisumuodoksi. Jaussin mukaan jokainen uusi teksti muuttaa, korjaa, kumoo tai jäljentää lukijalle aiemmin tutun odotusten ja pelisääntöjen horisontin (emt. 203). *Ryan* on elokuva, jonka kohdalla katsoja joutuu väistämättä päivittämään käsityksensä sekä animaatio- että dokumenttielokuvasta.

2.3 Historian yhdistämät

Kuvasin edellisessä alaluvussa, millä tavoin animaatio- ja dokumenttielokuvat eroavat toisistaan mielikuvien tasolla. Yhtä tärkeää on kuitenkin kiinnittää huomiota siihen, mikä näitä kahta ilmaisukieltä yhdistää ja millä tavoin niiden tarinat limittyvät toisiinsa. Olen kirjoittanut tämän alaluvun suurimmaksi osaksi Gunnar Strømin artikkelin “The Animated Documentary” (2003) pohjalta. Hän käy artikkelissaan laajasti läpi animaatio- ja dokumenttielokuvien yhteistä taivalta. Tarkastelen animoitujen dokumenttielokuvien historiaa myös Nicholsin määrittelemien moodien kautta ja selvitän, millä tavoin eri tyyppiset dokumenttielokuvat ovat olleet ja ovat avoimia animaation käytölle.

Vaikka animoidut dokumenttielokuvat ovat yleistyneet ja saaneet enemmän huomiota viimeisen kymmenen vuoden aikana, ne eivät ole sinänsä uusi ilmiö. Strøm tuo esille, että animaatiota ja dokumenttaarisia aineksia yhdistäviä elokuvia on tehty jo 1900-luvun alkupuolella. Norjalainen Sverre Halvorsen teki 1910-luvulla lyhytanimaatioita kuuluisista norjalaisista, kuten elokuvan *Roald Amundsen paa Sydpolen* (1913) jäätikkötutkija Roald Amundsenista. Saksalaiset Walther Ruttmann ja Hans Richter olivat kumpikin sekä animaattoreita ja dokumentaristeja, ja he yhdistivät nämä kaksi ilmaisumuotoa töissään. Tästä esimerkkinä on Richterin elokuva Saksan 1920-luvun talouselämää kommentoiva elokuva *Inflaatio* (1927/28), joka on yhdistelmä animaatiota ja dokumentaarista kuvamateriaalia. Myös venäläinen Dziga Vertov käyttää dokumenttielokuvien klassikoihin kuuluvassa elokuvassaan *Mies ja elokuvakamera* (1929) sekä animaatiota että live-action-kuvausta. (Strøm 2003, 54-55.) Richterin ja Vertovin elokuvat ovat malliesimerkkejä dokumenttielokuvan tyyppistä, jota Nichols kutsuu poeettiseksi moodiksi. Nichols liittää poeettisen moodin 1900-luvun alun modernismiin. Modernismin hengessä tehtiin paljon dokumenttaarisia elokuvia, joissa todellisuutta kuvattiin fragmentaarisesti, subjektiivisten vaikutelmien ja assosiaatioiden sarjana. Ehjän kerronnan sijasta näissä elokuvissa korostuu tunne, rytmikka ja visuaalinen vastakkainasettelu. (Nichols 2001, 103.)

Yksi tunnetuimpia varhaisia animoituja dokumenttaarisia elokuvia on yhdysvaltalaisen animaattorin Winsor McCayn *The Sinking of Lusitania* (1918). Tämä elokuva kuvaa ensimmäisen maailmansodan aikana tapahtunutta tragediaa: saksalainen sukellusvene upotti vuonna 1915 brittiläisen matkustajalaivan Lusitanian, ja 1198 matkustajaa kuoli. McCay loi tapahtuman pohjalta dramaattisen

ja yksityiskohtaisen animaatioelokuvan, joka jäljittelee sen aikaisten uutisfilmien rytmiä ja tyyliä. (Bendazzi 1994, 17.)

John Griersonilla on ollut merkittävä rooli animaatio- ja dokumenttielokuvan yhteentuumisessa. Animaatiolla oli keskeinen rooli useissa Griersonin EMB¹³:n ja GPO¹⁴:n yhteyteen perustamien dokumenttielokuvayksikköjen tuotannoissa. (Strøm 2003, 55.) Grierson palkkasi työntekijöikseen Len Lyen ja Norman McLarenin kaltaisia kokeellisen animaation tekijöitä. Hän tuotti muun muassa Len Lyen brittiläisen työväenluokan arkielämän rytmiä kuvaavan elokuvan *Trade Tattoo* (1936), joka yhdistää dokumentaarista arkistokuvaa ja abstraktia animaatiota. (emt. 55.) On hieman yllättävää, että Grierson on tuottanut tämänkaltaisen elokuvan, sillä häntä syytetään usein dokumenttielokuvan muotokielen jähmettämistä ja epäestetisoinnista (ks. esim Barnsam 1992). Animaation käyttö *Trade Tattoo* kaltaisessa elokuvassa on ollut kuitenkin väistämättä esteettinen ja elokuvan muotokieleeseen liittyvä valinta.

Grierson tunnetaan paremmin elokuvista, joiden keskeinen tehtävä on esteettisten kokeilujen sijasta valistus, opetus ja propaganda (Barnouw 1974, 90). Nicholsille tämänkaltaiset elokuvat edustavat selittävää moodia, jossa katsojaa puhutellaan suoraan ja hänelle välitetään tietoa historiallisesta maailmasta (Nichols 1991, 34). Strøm mainitsee että, animaatiolla oli keskeinen rooli etenkin 1930-luvulta lähtien tehdyissä lapsille suunnatuissa opetusdokumenttielokuvissa (Strøm 2003, 49). Animaatiota käytetään myös esimerkiksi Frank Capran puhdasta propagandaa edustavassa yhdysvaltalaisessa elokuvasarjassa *Why We Fight* (1943-45), jossa muun muassa sotajoukkojen liikkeitä havainnollistetaan animaation avulla. Animaatiota käytetään edelleen hyvin paljon etenkin tieteellisissä dokumenttielokuvissa, joissa animaation funktio on havainnollistaa sellaisia asioita, joita ei muuten kyetä kuvaamaan – usein joko molekyyllitasolla tai tähtitieteellisissä mittasuhteissa.

Vuonna 1939 Grierson kutsuttiin Kanadaan johtamaan uutta valtion elokuvayksikköä, jonka nimeksi tuli National Film Board of Canada (NFB). Kaksi vuotta myöhemmin Grierson kutsui Norman McClarenin NFB:n uuden animaatioyksikön johtajaksi. NFB:n tarkoituksena oli vahvistaa Kanadan kansallista elokuvatuotantoa ja toimia vastapoolina amerikkalaisen kulttuuriteollisuuden mahdollille. NFB:n animaattoreita rohkaistiin tekemään kokeilevaa elokuvaa, joka eroaisi perinteisistä Hollywood-tuotannoista sekä sisällön että tekniikan suhteen. Animoidut dokumenttielokuvat olivat yksi

13 EMP on lyhennys sanasta Empire Marketing Board.

14 GPO on lyhennys sanasta General Post Office.

vaihtoehtoinen ilmaisumuoto, ja NFB onkin ollut niiden johtava tuottaja toisesta maailmansodasta lähtien. (Strøm 2003, 55-56.) NFB:llä on myös mielenkiintoinen kytkös *Ryaniin*, sillä elokuvan päähenkilö Ryan Larkin työskenteli 1960- ja 70-luvuilla animaattorina NFB:ssa. NFB on ollut myös mukana tuottamassa *Ryania*.

NFB:n Unit B:llä, joka oli vastuussa tiede-, kulttuuri- ja animaatioelokuvien tekemisestä, oli tärkeä rooli animaation ja dokumenttielokuvan yhdistämisessä. Sen keskeisiä hahmoja olivat Roman Kroitor, Colin Low, Wolf Koenig ja Tom Daly, jotka olivat kaikki työskennelleet aiemmin animaation parissa. (emt. 56.) NFB:n historiasta kirjoittaneen David Parker Jonesin mukaan tämä selittää, miksi myös Unit B:n tekemät live-action-dokumenttielokuvat ovat korostetun esteettisiä (Jones 1976, 135; Strøm 2003, 56). Kroitor kertoi Strømin tekemässä haastattelussa myös, että Unit B:n elokuvantekijät eivät nähneet animaatio- ja dokumenttielokuvaa erillisinä kategorioina, vaan he valitsivat esitysmuodon sen perusteella, mikä parhaiten sopi idean kuvaamiseen. Animaation he valitsivat toteutusvälineeksi muun muassa dokumentaariselle opetuselokuvalle *The Romance of Transportation in Canada* (1953) ja tieteelliselle, avaruutta kuvaavalle dokumenttielokuvalle *Universe* (1956). (Strøm 2003, 57.)

Erityisen mielenkiintoista on se, että Unit B muistetaan parhaiten roolistaan direct cineman ja cinema veriten luoja. Nichols kiinnittää huomiota siihen, että direct cinemasta ja cinema veritestä puhutaan usein synonyymisesti. Hän kuitenkin erottaa nämä Erik Barnouwin tapaan toisistaan ja määrittelee erityisesti Pohjois-Amerikassa vaikuttaneen direct cineman havannoivaksi moodiksi ja ranskalaisvaikutteisemmän cinema veriten osallistuvaksi moodiksi. (Nichols 1991, 38.) Havannoivaa moodia edustavissa dokumenttielokuviissa keskeistä oli kameran edessä tapahtuvan tarkkailu ilman, että tekijä puuttuu tapahtumien kulkuun (Nichols 2001, 34). Kuvausteknologian kehityksellä oli keskeinen rooli tämän moodin syntymisessä. Elokuvantekijät saivat käyttöönsä kevyemmät käsikamerat ja äänityslaitteet, jotka mahdollistivat kameran kanssa liikkumisen ja tapahtumien spontaanin seuraamisen. (emt. 109-113). Osallistuvassa moodissa korostuu haastattelujen käyttö ja tekijän ja kuvauksen kohteen välinen vuorovaikutus (Nichols 2001, 44). Unit B:n tuottama dokumenttielokuvasarja *Candid Eye* (1958-62) oli ensimmäisiä tuotantoja, joissa hyödynnettiin kevyempää kuvauskalustoa ja sen tuomia mahdollisuuksia, ja se oli näin havannoivan ja osallistuvan dokumenttielokuvan ensimmäisiä edustajia (Nichols 1991, 44).

On paradoksaalista, että juuri animoidun dokumenttielokuvan kehittäjät olivat mukana luomassa dokumenttielokuvan tyyppiä, joka selkeimmin tuntuisi vastustavan animaation käyttöä. Strøm huomauttaa, että direct cinema on yksi harvoja dokumenttielokuvan muotoja, jolle animaation käyttö on täysin vierasta. (Strøm 2003, 49.) Havainnointiin perustuvissa dokumenttielokuviissa korostuu tapahtumien ja tilanteiden autenttisuus, ja animaation ei siksi sovellu luontevasti niiden toteutuskeinoksi. Strøm kiinnittääkin erityistä huomiota siihen, että Unit B:tä koskevissa historiankirjoituksissa unohdetaan lähes aina tämän yksikön rooli animaation ja dokumenttielokuvan yhdistämisessä, ja korostetaan sen roolia direct cineman ja cinema veriten kehityksessä. Syyksi Strøm näkee sen, että animaatio ei vain yksinkertaisesti sovi standardisoituneeseen tapaan puhua dokumenttielokuvasta. (emt. 59.)

Strøm huomauttaa, että direct cineman myötä ymmärrys siitä, millaiselta aidon dokumenttielokuvan tulisi näyttää muuttui radikaalisti (emt.). Autenttisuudesta tuli uusi dokumentaarisen ilmaisun mantra, eikä animaation käyttö sopinut tähän. Animoituja dokumenttielokuvia tehtiin kuitenkin runsaasti myös 1960-70-luvun jälkeen direct cineman ihanteiden hallitsevuudesta huolimatta. (emt. 61-62.) Gunnar Strøm esittelee artikkelissaan suuren joukon 1960-luvun taitteen jälkeen tehtyjä animoituja dokumenttielokuvia. Niihin kuuluvat muun muassa yhdysvaltalaisen John ja Faith Hubbleyn elokuvat *Moonbird* (1959) ja *Cockaboo* (1972), joissa ääninauhana toimii heidän lastensa puhe. Strøm mainitsee myös japanilaisten Renzo ja Sayoko Kinoshitan tekemät elokuvat *Pica Don* (1978) , *Made in Japan* (1972) ja *Japanese* (1977), jotka kuvaavat Japanin historiaa ja japanilaisia kansakuntana. Animoituilla dokumenttielokuvilla on erityisen vahva traditio Australiassa. Bruce Pettyn elokuva *Leisure* (1976), joka kertoo vapaa-ajan historiasta, on tämän tradition varhaisimpia esimerkkejä ja uusimpia on Dennis Tupicoffin elokuva *His Mother's Voice* (1998), jossa kuvataan väkivaltaisesti kuolleen pojan äidin tuntemuksia. (emt. 60-61.)

Animoidut dokumenttielokuvat ovat alkaneet saada yhä enemmän huomiota viimeisten 10-15 vuoden aikana. Kysymys on kuitenkin nähdäkseni pikemminkin animoitujen dokumenttielokuvien näkyvyyden kuin tuotantojen määrän kasvusta. Etenkin internetissä törmää usein olettamukseen siitä, että animoitu dokumenttielokuva on uusi dokumentaarinen ilmaisumuoto. Esimerkiksi ajankohtaisiin ilmiöihin keskittyvän Wired-lehden artikkelissa tuodaan esille ajatus siitä, että animaation ja dokumenttielokuvan yhdistäminen olisi ollut tabu vielä kymmenen vuotta sitten (Silverman 2004). Strømin kattava katsaus animoidun dokumenttielokuvan historiaan osoittaa, että tämä ei ole totta.

Vaikuttaa kuitenkin siltä, että animoiduista dokumenttielokuvista on tullut viime vuosikymmeninä jälleen hyväksytty dokumentaarinen ilmaisumuoto. Tähän on ollut vaikuttamassa uudentyyppisten dokumenttielokuvien nousu. Nichols kutsuu näitä reflektiivistä ja performatiivista moodia edustaviksi dokumenttielokuviksi (Nichols 2001, 34).

Nicholsin mukaan reflektiivistä moodia edustavissa dokumenttielokuviissa korostuu se, *miten* dokumenttielokuva kuvaa historiallista maailmaa. Ne kyseenalaistavat dokumenttielokuvan roolin ilmaisumuotona, joka voi kuvata todellisuutta ongelmattomasti, ja kiinnittävät huomion niihin konventioihin, jotka saavat meidät uskomaan dokumenttielokuvan autenttisuuteen. (Nichols 2001, 125-127.) Performatiivisella moodilla Nichols viittaa dokumenttielokuvaan, jotka ovat korostuneen subjektiivisia ja ekspressiivisiä. Niissä filmintekijä laittaa itsensä vahvasti peliin ja on henkilökohtaisessa suhteessa kuvattavaan. Tämän moodin mukaiset dokumenttielokuvat hylkäävät objektiivisuuden perinteen ja korostavat tunnemaailmaa. (emt. 34.) Animaation käyttö ei ole minkäänlaisessa ristiriidassa näiden moodien kanssa, vaan päinvastoin se soveltuu niihin erinomaisen hyvin. Sitä voidaan käyttää hyvin sekä dokumenttielokuvan konventioiden paljastamiseen, että subjektiivisten tuntemusten kuvaamiseen.

Kuten Strøm huomauttaa, vain harva dokumenttielokuvan määritelmä sulkee pois animaation käytön mahdollisuuden (Strøm 48-49). Vaikuttaa siltä, että animaatio- ja dokumenttielokuvan yhdistäminen ei ole koskaan ollut ongelma elokuvantekijöille. Yhteensovittamattomuus näiden kahden ilmaisumuodon välillä vaikuttaa olleen ja olevan suurempi mielikuvien kuin käytännön tasolla.

2.4 Ryan dokumenttielokuvien kentällä

Mihin *Ryan* sijoittuu animoituja dokumenttielokuvien kentällä? *Ryan* eroaa selkeästi tiede- ja opetuselokuvista, joissa animaatiota käytetään faktojen havainnollistamiseen. Sen sijaan se on animoitu dokumenttielokuva, jossa animaatiota käytetään haastattelujen kuvittamiseen. Tämän tyyppisiä animoituja dokumenttielokuvia on tehty jonkin verran. Animaatiota käytetään usein haastateltavien intimitietin suojaamiseen ja hyvinkin rankkojen aiheiden kuvaamiseen. Hyvä esimerkki tästä on yhdysvaltalaisen Ellie Leen animoitu dokumenttielokuva *Repetition Compulsion* (1997), joka kertoo parisuhdeväkivallan uhreiksi joutuneiden kodittomien naisten elämästä. Myös

yhdysvaltalainen animaattori John Carpenter on käyttänyt animaatiota kuvittaessaan seksuaalisesti hyväksikäytettyjen lasten haastatteluja elokuvassa *Break the Silence: Kids Against Child Abuse* (1994). Animaatiota on käytetty myös esimerkiksi historiallisten tapahtumien rekonstruointiin kuten Silvia Bringasin ja Orly Yadinin elokuvassa *Silence* (1998, Englanti/Sveitsi). Juutalaisnainen muistelee tässä elokuvassa kokemuksiaan natsi-Saksassa. Anders Østergaardin elokuvassa *Tintti ja minä* (*Tintin et moi*, Tanska 2003) animaation käyttöön on hyvin käytännöllinen syy. Østergaard halusi tehdä elokuvan jo edesmenneestä, Tintti-sarjakuvat luoneesta Georges Remistä. Hänellä oli käytettävissään nauhoitettua haastattelumateriaalia Remistä mutta ei kuvamateriaalia. Østergaard ratkasi ongelman luomalla Remistä animoidun version elokuvaa varten.

Ryanin kohdalla animaatiota ei käytetä historian tai jo edesmenneiden henkilöiden rekonstruointiin. Se ei myöskään kuvaa erityisen arkaluontoisia aiheita, joiden vuoksi haastateltavien henkilöllisyys haluttaisiin jättää pimentoon. *Ryanissa* animaation tärkeimmäksi tehtäväksi määrittyy siinä esiintyvien henkilöiden tunnemaailmaan korostaminen. Se hyödyntää tehokkaasti animaation mahdollistamia keinoja kuvittaessaan haastateltavien mielen maisemia. Animaatiota käytetään samaan tarkoitukseen englantilaisessa elokuvasarjassa *Animated Minds* (2003), jossa animaation funktiona on mielenterveyspotilaiden kokemusmaailman kuvaaminen. *Ryanin* toteuttaminen animaation keinoin on myös esteettinen ja temaattinen valinta. Elokuvan erikoinen visuaalinen ilmiäsu on tuotettu nimenomaan animaation mahdollistamin keinoin (ks. Liite 1: Kuvia elokuvista *Ryan* ja *Alter Egos*). Animaation käyttäminen on myös temaattisesti perusteltua, sillä Larkin tunnetaan nimenomaan animaatiotuotannostaan. Animaation käyttäminen hänen elämäntarinansa kertomiseen on tällöin ikäänkuin luonnollinen valinta.

Ryanin paikkaa dokumenttielokuvien kentällä voidaan määritellä Nicholsin moodien kautta. Mielenkiintoista *Ryanissa* on se, että siinä voi havaita piirteitä kaikista Nicholsin määrittelemistä moodeista. Nichols painottaakin, että sama elokuva voi edustaa erilaisia moodeja (Nichols 1991, 33).

Kertojaäänäen käytöllä ja katsojan suoralla puhuttelulla on keskeinen rooli selittävässä moodissa (emt. 34). *Ryan* on tässä mielessä selittävään moodiin kuuluva elokuva. *Ryan* alkaa kohtauksella, jossa Landrethin hahmo esittelee itsensä ja puhuu suoraan katsojalle. Tämän jälkeen Landrethin hahmolle kuuluva kertojaääni johdattelee katsojan elokuvan aiheeseen. Se esittelee Larkinin ja kertoo tämän uran alkuvaiheista. Nicholsin mukaan selittävään moodiin kuuluva kertojaääni nauttii yleensä

tietynlaista auktoriteettiasemaa tekstin sisällä; puhuja ei ole yleensä näkyvässä, ja hän kommentoi asioita niiden ulkopuolelta. (Nichols 1991, 34-37). Tässä mielessä *Ryan* poikkeaa selkeästi selittävän moodin konventioista. Siinä kertojaääni kuuluu henkilölle, jolla on tärkeä rooli elokuvan tarinamaailmassa. Landreth ei elokuvan kertojana asetu selkeään auktoriteettiasemaan. Elokuvan lopussa on kohta, jossa Landreth kyseenalaistaa kertojaäänensä kautta omaa käyttäytymistään. Landreth kritisoi tässä kohtauksessa Larkinia tämän liiallisesta alkoholinkäytöstä jawaati tätä ryhdistäytymään. Larkin hermostuu kritiikistä, ja Landreth pohtii kertojaäänensä kautta, mikä sai hänet tuomaan asian esille.

Selittävään moodiin kuuluvalla kertojaäänellä on loppujen lopuksi melko pieni rooli *Ryanissa*. Suurin osa elokuvasta koostuu Landrethin ja Larkinin välisistä haastatteluista, mikä vie sitä kohti Nicholsin määrittelemää vuorovaikutuksellista moodia. Tässä moodissa korostuu elokuvantekijän ja kuvauksen kohteiden välinen suhde. Tekijä on vuorovaikutuksessa kohteen kanssa ja hän vaikuttaa toiminnallaan tapahtumiin. (Nichols 2001, 118.) Landreth kuvaa elokuvaohjaaja Sam Chenin tekemässä haastattelussa, miten hänestä itsestään tuli elokuvan toinen päähenkilö:

"Sen piti olla alunperin kokonaan Ryanista, alusta loppuun. Mutta sitten aloin puhua alkoholismista ja tavallaan aloin tuoda itseäni ja omia henkisiä taakkojani haastatteluun. Tajusin silloin, että elokuvasta tulisi kaksisuuntainen, ei vain yksipuolista Ryanin tarkastelua, vaan se ottaisi mukaan sekä Ryanin että elokuvantekijän."¹⁵ (Padilla 2005.)

Haastattelujen sijaan nämä keskustelut ovat pikemminkin kahden kaveruksen välistä juttelua. Niistä kuulee, että Larkin ja Landreth ovat olleet ystäviä jo ennen elokuvan tekoa. Nicholsin mukaan vuorovaikutuksellisessa moodissa tekstuaalinen auktoriteetti siirtyy kohti haastateltavia. Heidän kommentinsa ja reaktionsa toimivat elokuvan argumentin keskeisenä osana. (Nichols 1991, 44.) *Ryanissa* Larkinin elämäntarinaa rakennetaan erityisesti Larkinin lähipiiriin kuuluneiden henkilöiden haastattelujen pohjalta. Elokuvassa esitetään katkelmia Larkinin entiselle tyttöystävälle Felicity Fanjoyle ja entiselle tuottajalle Derek Lambille tehdyistä haastatteluista. Heidän kommentinsa tuovat lisävaloa Larkinin elämänvaiheisiin. Felicity kertoo Larkinin väkivaltaisesta perhetaustasta ja tämän veljen kuolemasta, ja Derek puhuu Larkinin huumeriippuvuudesta.

¹⁵ *It was originally going to be all about Ryan, and you'd see Ryan beginning to end, but then there I was talking about alcoholism, and in a sense I was bringing myself, and my own baggage to the interview. I realized at that point that this would be a two-way thing, not just a one-way thing looking at Ryan, it would be a two-way thing involving Ryan and the filmmaker.*

Nicholsin mukaan poeettisessa moodin mukaisissa dokumenttielokuvissa todellisuutta kuvataan fragmentaarisesti, subjektiivisten vaikutelmien ja assosiaatioiden sarjana. Ehjän kerronnan sijaan näissä elokuvissa korostuvat tunne, rytmikka ja visuaalinen vastakkainasettelu. (Nichols 2001, 103.) *Ryan* on elokuva, joka on kerronnaltaan hyvinkin ehjää, mutta siinä on myös poeettiselle moodille tyypillistä visuaalista rytmikkaa ja leikkittelyä korostavia kohtauksia. Hyvä esimerkki tällaisesta on kohtaus, jossa Larkin kertoo animaatioelokuvansa *Street Musique* (1972) syntyvaiheista. Larkin kertoo saaneensa idean elokuvaan omista liikkeistään ja niiden erikoislaatuisuudesta. Kohtauksessa kuvataan nuorta Larkinia, jonka liikeradat konkretisoidaan ja jähmetetään erikoisen visuaalisen efektin avulla. Toinen esimerkki on kohtaus, jossa nuoren Larkinin hahmo hyppää osaksi omaa animaatioelokuvaansa ja tanssii villisti elokuvan hahmojen kanssa.

Ryan kuuluu selkeästi myös Nicholsin performatiiviseksi määrittämän moodiin, jossa korostuu ilmaisun subjektiivisuus ja ekspressiivisyys (Nichols 2001, 34). *Ryan* liittyy tähän moodiin erityisesti kohtauksissa, joissa kuvataan vahvoihin visuaalisiin keinoihin Larkinin ja Landrethin tunteita ja mielialoja. Etenkin *Ryanin* loppupuolella etusijalla on nimenomaan henkilöiden tunnemaailman tulkinta, ei niinkään historiallisten faktojen esilletuominen. Tämä näkyy esimerkiksi kohtauksissa, joissa kuvataan Larkinin henkistä luhistumista tai kohtauksessa, jossa Larkin hermostuu Landrethin alkoholismikommenttien takia. Oman tutkimukseni kannalta erityisen merkityksellistä on se, miten animaatiota käytetään näiden kohtausten rakentamisessa. Keskityn tämän tarkasteluun neljännen luvun alaluvussa "*Ryan* - mielen maisemia".

Nicholsin mukaan reflektiivisessä moodissa korostuu se, *miten* dokumenttielokuva kuvaa historiallista maailmaa. Se kyseenalaistaa dokumenttielokuvan roolin ilmaisumuotona, joka voi kuvata todellisuutta ongelmattomasti ja kiinnittää erityistä huomiota dokumenttielokuvalle tyypillisiin konventioihin (emt. 125-127.) *Ryan* voidaan mieltää siinä käytetyn animaatiotekniikan vuoksi korostetun reflektiiviseksi elokuvaksi. Live-action-kuvauksen käyttäminen on hyvin vahva dokumenttielokuvan konventio, jota *Ryan* rikkoo. Paneudun tähän aiheeseen tarkemmin viidennen luvun alaluvussa "*Ryanin* reflektiivisyys – keinotekoisuutensa paljastavaa representaatiota".

Nicholsin määrittelemä havainnoiva moodi vaikuttaisi *Ryanin* kannalta vieraimmalta moodilta. Nicholsin mukaan havainnoivassa moodissa korostuu suora yhteys kuvauksen kohteisiin ja näiden tarkkaileminen (Nichols 2001, 34). Tietyllä tapaa *Ryan* voidaan määritellä myös havainnoivaa moodia

jäljitteleväksi dokumenttielokuvaksi. Tapahtumien ja ihmisten ulkoisen käyttäytymisen sijaan siinä tarkkaillaan hahmojen pääsisäisiä tapahtumia, joihin kertojalla on poikkeuksellisen suora yhteys.

Helken mukaan Nicholsin moodit edustavat lähestymistavallisia ihanteita ja erilaisia käsityksiä siitä, miten dokumenttielokuva voi tavoittaa ja paljastaa sosiaalista todellisuutta (Helke 2006, 55). Helken huomio auttaa ymmärtämään, että dokumentaarisen representaation modaliteetti määräytyy eri tavoin erilaisissa moodeissa. Elokuvan uskottavuus ja vakuuttavuus perustuvat niissä hyvin erilaisiin asioihin. *Ryanissa* on nähtävissä vaikutteita erilaisista moodeista. Jo tämän vuoksi sen modaliteettia voidaan määritellä hyvin erilaisista näkökulmista. Paneudun seuraavassa luvussa tarkemmin näihin erilaisiin näkökulmiin, joiden kautta *Ryanin* modaliteettia voidaan lähteä tarkastelemaan riippuen siitä, millaiseksi dokumentaarisen representaation todellisuussuhde mielletään.

3 Dokumentaarisen representaation kaksi paradigmaa

Millaisin perustein *Ryanin* modaliteettia voidaan arvioida? Tähän vaikuttaa ratkaisevasti se, millaiseksi representaation ja todellisuuden välinen suhde ymmärretään. Viittasin johdannossa Stella Bruzzin huomioon siitä, että dokumenttielokuvaa koskevissa teorioissa tuodaan jatkuvasti esille kaksi vastakkaista ajattelutapaa: idealisoitu ajatus dokumenttielokuvasta, jossa kuvan ja todellisuuden välillä on suora suhde, ja ajattelutapa, jonka mukaan tämä on mahdotonta (Bruzzi 2000, 3). Tämä Bruzzin jaottelu on hyvin kärjistetty. Se kuitenkin auttaa hahmottamaan, miten eri tavoin representaatio voidaan ymmärtää dokumenttielokuvan yhteydessä. Pureudun tässä luvussa näiden ajattelutapojen taustoihin.

3.1 Dokumenttielokuva todellisuuden heijastuksena

Brittiläinen kulttuurintutkija Stuart Hall käy teoksen *Representation* (1997) alussa läpi erilaisia tapoja mieltää representaation käsite. Yksi näistä on hänen mukaansa heijastava lähestymistapa (*reflective approach*). Tämän lähestymistavan mukaan representaatiossa ei luoda merkityksiä, vaan merkitykset ovat jo valmiina maailmassa. Representaatio toimii tällöin eräänlaisena peilinä, joka heijastaa todellisen maailman objektit, ihmiset ja tapahtumat katsojan nähtäväksi. (Hall 1997, 24.) Heijastavan lähestymistavan näkökulmasta dokumentaarisen representaation modaliteetti olisi näin sitä korkeampi, mitä läpinäkyvämmiin se heijastaa historiallisen todellisuuden katsojan nähtäväksi.

Miten tämänkaltainen dokumentaarisen representaation läpinäkyvyyttä korostava ja läpinäkyvyyden pohjalta dokumenttielokuvan modaliteettia arvioiva ajattelutapa on muodostunut? Nicholsin määrittelemällä selittävällä moodilla on ollut tärkeä rooli tässä prosessissa. Tällä griersonilaiseen perinteeseen pohjaavalla, yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin aiheisiin keskittyvällä dokumenttielokuvan tyypillä on ollut suuri vaikutus siihen, että dokumenttielokuva mielletään Nicholsin tapaan selvyiden ja vakavuuden diskurssiksi. Tähän diskurssiin liittyy ajatus dokumenttielokuvan suorasta yhteydestä maailmaan. (Nichols 1991, 3-4.) Selittävän moodin mukaisissa dokumenttielokuviissa pyritään usein tuottamaan objektiivisuuden vaikutelmaa. Keskeinen keino tämänkaltaisen vaikutelman luomiseen on asiallisen neutraali kertojaääni, joka näyttäisi arvioivan tapahtumia ulkopuolelta, niihin sekaantumatta. (Nichols 2001, 105-9.) Selittävän moodin kohdalla objektiivisuus määrittyy

sosiaalisten toimijoiden havainnoista ja näkemyksistä irralliseksi näkökulmaksi. Se edustaa arkijärjen mukaista, mutta samalla kaikkennäkevää näkökulmaa. (Nichols 1991, 196.) Arkijärkeen vetoamalla selittävään moodiin kuuluva elokuva sanoo katsojalle: "Näinhän asiat ovat". Tämänkaltaisen retoriikan kautta se luo mielikuvaa representaatiosta, jossa merkitykset kumpuavat ensisijaisesti historiallisesta maailmasta.

Myös havainnoivalla moodilla on ollut keskeinen rooli heijastavan representaatiokäsityksen muodostumisessa. 1950- ja 60-lukujen taitteessa vaikuttaneen direct cinema -liikkeen elokuvissa dokumentaarinen representaatio miellettiin nimenomaan todellisuuden heijastukseksi, johon tekijä lisää mahdollisimman vähän merkityksiä. Dokumenttielokuvan kaltainen visuaalinen representaatio olisi tällöin vain läpinäkyvä väline, jonka kautta todellisuus välitetään katsojalle. Direct cinemalle tyypillisten tyylikeinojen tavoitteena onkin juuri tämän mielikuvan vahvistaminen. Tekijä ei puutu tapahtumien kulkuun tai kommentoi niitä millään tavalla. Brittiläisen elokuvantutkija Carl Plantingan mukaan direct cinemassa tapahtumia ja ihmisiä pyritään tarkkailemaan ja tallentamaan jumalankaltaisesta perspektiivistä, karpäsenä katossa (Plantinga 1997, 30). Näin syntyy mielikuva siitä, että elokuva ei ohjaa katsojan tulkintoja, vaan antaa hänen tehdä omat päätelmänsä näkemänsä perusteella. Direct cinema -liikkeeseen kuuluneen dokumentaristin Robert Drew'n kommentti kuvaa hyvin tätä tavoitetta. Hän pyrki kertomansa mukaan elokuvissaan kerrontaan ilman yhteenvetoa tai mielipidettä. (Wintonic, 1999.) Näiden edellä mainittujen keinojen tavoitteena on vakuuttaa katsoja siitä, että dokumenttielokuva kykenee kuvaamaan ulkopuolista maailmaa verrattain neutraalisti, lisämerkityksiä siihen lisäämättä. Objektivisuus määrittyy tällöin katsojan mahdollisuudeksi tehdä omat päätelmänsä elokuvan esittämien asioiden pohjalta (Nichols 1991, 196).

Objektivisuuden lisäksi direct cinema -liikkeessä korostui pyrkimys mahdollisimman autenttisen katsomiskokemuksen luomiseen. Aikalaiskriitikko Hubert Smith puhuu direct cinemasta ilmaisumuotona, jossa elokuvan rajoitukset todellisuuden kuvamisessa minimalisoituvat. Se pääsee hänen mukaansa mahdollisimman lähelle visuaalista, auralista ja kinesteettistä kokemusta todellisesta läsnäolosta. (Hubert 1967, 58; Issari ja Paul 1979, 10.) Direct cineman tavoitteena oli luoda illuusio todellisuuden välittömästä kokemisesta.

Direct cineman periaatteet joutuivat vahvan kritiikin kohteeksi jo sen syntyaikoina 1960-luvulla. Toinen aikalaiskriitikko Charles Ford kutsuu sitä vuosisadan huijaukseksi (Natta 1963, 418; Issari ja

Paul 1979, 9). Kritiikki on vahvistunut entisestään viime vuosikymmenien aikana.

Dokumenttielokuvaa koskevassa teoreettisessa keskustelussa on kyseenalaistettu perin pohjin illuusio dokumenttielokuvan objektiivisuudesta ja todistettu, että dokumentintekijän valinnat ja motiivit vaikuttavat väistämättä lopputulokseen. Tekijä päättää muun muassa mitä kuvataan ja mitä ei. Hän myös määrää kuvakulmat, rajauksen ja tavan, jolla kuvamateriaalia yhdistellään. Kuten Toni de Bromhead huomauttaa, dokumenttien todellisuus on aina manipuloitua. Yksittäiset kohtaukset voivat olla näennäisen objektiivisia, mutta koko elokuva ei tätä koskaan ole. (Bromhead 1996, 10.) Vaikka tekijä pysyttelisi poissa direct cineman ihanteiden mukaisesti poissa kameran edestä, eikä elokuvassa olisi kertojaa ohjaamassa katsojan tulkintoja, tämän subjektiiviset valinnat vaikuttaisivat edelleen lopputulokseen. Dokumenttielokuvaa ei siis olisi mahdollista tehdä ilman inhimillistä intentiota ja näkökulmaa. Plantingan määrittelyn mukaisesti jokaisella dokumenttielokuvalla on oma äänensä ja asenne sitä kohtaan, mitä esitetään (Plantinga 1997, 100).

Direct cinema -liikkeeseen kuuluvat dokumentaristit tiedostivat ainakin osittain myös itse elokuvallisen representaation todellisuuskuvaukselle asettamat rajoitukset. Direct cineman kehitykseen ratkaisevasti vaikuttanut yhdysvaltalainen dokumentaristi Richard Leacock kommentoi työtään seuraavalla tavalla: ”Meillä on tietenkin ennakoasenteita ja teemme valintoja. Emme esitä koko totuutta. En ole tärkeilevä tai naurettava: esitämme elokuvantekijän näkökulman siitä mitä tapahtui ja miltä tuntui olla siellä, kun se tapahtui” (Cameron & Shivas 1963, 18; Issari ja Paul 1979, 98). Hän kuitenkin toteaa, ettei valintojen tekeminen tee elokuvasta vähemmän objektiivista (Blue 1965, 19; Issari ja Paul 1979, 98).

Kritiikistä huolimatta direct cinema -liikkeellä on ollut valtaisa vaikutus siihen, millaiseksi dokumentaarinen representaatio ja sen suhde todellisuuden esittämiseen mielletään. Bruzzi uskoo direct cineman olleen jopa merkittävin yksittäinen käänne dokumenttielokuvan historiassa. Hän puhuu direct cineman perinnöstä ja siitä, miten suunnattoman suuri vaikutusvalta tällä liikkeellä on edelleen. (Bruzzi 2000, 67.) Susanna Helke on samoilla linjoilla ja katsoo, että direct cineman luoma objektiivisuuden ihanne ei ole vielä kukaan menettänyt voimaansa (Helke 2006, 153).

Dokumenttielokuvasta opinnäytetyössään kirjoittanut Hanna Eskonen tuo esille, että direct cinema -dokumentaristeja kutsutaan edelleen ”dokumenttielokuvan perustyylin” luojiksi esimerkiksi Helsingin Sanomissa (Reijo Kelan videopäiväkirja sai Risto Jarva -palkinnon. 2006). Eskonen huomauttaa osuvasti, että käsitys dokumenttielokuvan sisäsyntyisestä pyrkimyksestä objektiivisuuteen

on näin ulottunut koskemaan koko lajia. Hänen mukaansa voisi jopa kärjistäen sanoa, että alun perin direct cineman piirissä syntyneiden ihanteiden ja dokumenttielokuvan välille on yleisön keskuudessa muodostunut osittaiset yhtäläisyysmerkit. (Eskonen 2006, 15.) Direct cinemalla on ollut ratkaiseva merkitys siinä, että autenttisuudesta ja objektiivisuudesta on tullut dokumenttielokuvan lajiin liitettyjä ihanteita - myös muiden kuin havannoivaan moodiin kuuluvien dokumenttielokuvien kohdalla. Tästä syystä myös *Ryanin* kaltaista elokuvaa, joka ei ole tyypillinen havannoiva elokuva, arvioidaan näiden ihanteiden kautta.

Direct cineman myötä representaation läpinäkyvyydestä tuli keskeinen dokumenttielokuvan modaliteetin arviointiperuste. Katsoja herkistyy tällöin vertailemaan dokumenttielokuvan ja todellisuuden eli representaation ja sen viittauskohteen välisen suhteen ”puhtautta”.

Modaliteettiarvioinnit perustuvat tällöin ensisijaisesti dokumenttielokuvan ikonisuuden ja indeksikaalisuuden arvioimiseen. Ikonisuutta arvioidessaan katsoja arvioi, kuinka paljon dokumenttielokuva muistuttaa (erityisesti visuaalisesti) tämän käsitystä todellisuudesta, ja indeksikaalisuutta arvioidessaan katsoja arvioi, millainen syy-seuraus-yhteys dokumenttielokuvan ja todellisuuden välillä vallitsee. Tämä on hyvin merkityksellistä *Ryanin* modaliteetin arvioinnin kannalta. Live-action-dokumenttielokuvassa representaatio on tyypillisesti sekä vahvan ikonista että indeksikaalista. Se muistuttaa visuaalisesti kuvauskohteitaan, ja siinä kuvamateriaali on seurausta kuvauskohteiden läsnäolosta kameran edessä. Animaatiossa sen sijaan kuvan ja viittauskohteen ikoninen suhde on väistämättä heikompi ja indeksikaalinen yhteys representaation ja viittauskohteen väliltä on katkennut. Lukujen neljä ja viisi otsikot ”Epärealistista?” ja ”Epäluotettavaa?” viittavaat nimenomaan niihin epäluuloihin, joita ikonisuuden ja indeksikaalisuuden murtuminen herättää *Ryanin* kohdalla.

3.2 Dokumenttielokuva todellisuuskuvan rakentajana

Heijastavalle lähestymistavalle vastakkaiseksi asettuu konstruktiiivinen lähestymistapa. Tässä lähestymistavassa representaatio ymmärretään merkitysten aktiiviseksi tuottamiseksi. Konstruktivistien mukaan representaatioita ei voi erottaa sosiaalisista toimijoista ja näiden roolista merkitysten tuottajina. He painottavat, että representaatioita ei saa sekoittaa varsinaiseen materiaaliseen maailmaan. Konstruktiiivisesta näkökulmasta representaatio ei voi siis missään tapauksessa heijastaa

todellisuutta sellaisenaan, sillä asiat eivät itsessään tarkoita mitään. Sen sijaan sosiaaliset toimijat rakentavat merkityksiä representaationaalisten systeemien kautta. (Hall 1997, 25.)

Ajatus representaation ja todellisuuden välisestä verrattain ongelmattomasta ja läpinäkyvästä suhteesta kyseenalaistuu, kun sitä tarkastellaan konstruktiiivisesta näkökulmasta. Miten dokumenttielokuva voisi välittää neutraalia tietoa maailmasta, jos representaatiossa on kysymys nimenomaan merkitysten tuottamisesta. Jos siinä ei tuotettaisi merkityksiä, se ei olisi representoimista. Dokumenttielokuva ei siis voi vain heijastaa todellisuutta, vaan se rakentaa väistämättä omanlaistaan todellisuuskuvaa. Konstruktivistisen representaatiokäsityksen mukaisesti representaatiossa tuotetaan aina merkityksiä. Valokuvakaan ei siis kykene kopioimaan todellisuutta ”puhtaasti”. Se tahriintuu väistämättä merkityksenantoprosessissa. Hall korostaakin, että valokuvan kaltaiset visuaaliset merkit ovat merkkejä, jotka kantavat merkityksiä ja joita on tulkittava. Tilanne on tämä siitäkin huolimatta, että ne muistuttavat huomattavan paljon kuvauskohteitaan. (emt.1997, 19.)

Helke kutsuu tätä muuttunutta lähestymistapaa ”toden kriisiksi” ja ”epäilyn ajaksi”. Hän viittaa näillä nimillä tietoteoreettiseen prosessiin, joka on keskittynyt elokuvan ja todellisuuden välisen läpinäkyvän viittaussuhteen horjuttamiseen. (Helke 2006, 82.) Helke katsoo tämän prosessin alkaneen 1960-luvun semioottisesta ja jälkistrukturalistisesta kulttuuri- ja elokuvatutkimuksessa, joka haastoi käsityksen elokuvasta läpinäkyvänä ikkunana maailmaan. (emt. 75.). Carroll kutsuukin konstruktivistista lähestymistapaa jälkimoderniksi skeptisyydeksi (Carroll 1996, 283). Jälkistrukturalistisen ajattelun mukaan elokuva ei voi olla ikkuna todellisuuteen, sillä representaatioista irrallista todellisuutta sellaisenaan ei ole edes olemassa. Tämän ajattelutavan seurauksena kulttuurisesta merkityksenannosta irrallinen todellisuus kyseenalaistuu. (Gaines 1999, 2.) Todellisuutta ei tämän näkemyksen mukaan siis voi kuvata läpinäkyvästi, sillä kaikki representaatiot ovat väistämättä jonkun valikoimaa, tulkitsemaa ja tuottamaa kuvaa todellisuudesta. Äärimmäisyydessään tämä ajattelutapa johtaa viittaussuhteen täydelliseen kieltämiseen. Tämän ajattelutavan tunnetuimpia edustajia on ranskalainen filosofi Jean Baudrillard. Hän puhuu todellisuuden murhasta ja siitä, ettei kysymystä todesta eli referentistä voi enää edes asettaa (Baudrillard 2000, 61-62).

Representaation ja todellisuuden välisen suhteen problematisoinnilla on ollut suuria vaikutuksia dokumenttielokuvan kenttään. Helke kuvaa tätä prosessia seuraavalla tavalla:

“Viimeisten vuosikymmenien aikana dokumentaarisen lajin tietoteoreettinen peruskallio louhittiin ja myllättiin pohjavesiä myöten. Läpinäkyvän tyylin ja objektiivisen tarkkailun ihanteet murtuivat sekä dokumentaarisessa ilmaisussa että sitä peilaavassa teoreettisessa keskustelussa. - - Subjektiiviset, henkilökohtaiset, ironiset, tyyllillä ja sävyillä leikittelevät dokumentaariset elokuvat ja videoteokset koettelivat lajin perinnettä.“ (Helke 2006, 82.)

Helken luonnehdinta kuvaa hyvin, mitä tapahtuu, kun dokumentaarinen representaatio mielletään todellisuuden heijastuksen sijaan todellisuuskuvan rakentamiseksi. Jos dokumentaarinen representaatio on joka tapauksessa merkityksillä kyllästettyä ja tekijänsä muokkaama versio todellisuudesta, miksi dokumentaristin kannattaisi tässä tilanteessa ylipäätään enää pyrkiä luomaan illuusiota representaation ja todellisuuden välisestä läpinäkyvästä suhteesta. Sen sijaan dokumenttielokuvan tekijä voi keskittyä mahdollisimman tehokkaan ja vaikuttavan tarinan kertomiseen. Bruzzin mukaan dokumenttielokuvan kentällä onkin nähtävissä selkeä käänne kohti itsetietoisemmin "taiteellista" ilmaisua (Bruzzi 2000, 163). Nicholsin määrittelemät performatiiviset ja reflektiiviset dokumenttielokuvat edustavat juuri tämänkaltaisia representaation täydellisen läpinäkyvyyden mahdottomuuden tiedostaneita dokumenttielokuvia.

Jos dokumentaarinen representaatio mielletään ensisijaisesti todellisuuden heijastukseksi, kuvan ikonisuudella ja indeksikaalisuudella on tällöin keskeinen rooli dokumenttielokuvan modaliteetin arvioinnissa. Tilanne on kuitenkin toinen, kun dokumenttielokuvan kyky todellisuuden läpinäkyvään kuvaamiseen kyseenalaistetaan. Dokumenttielokuvan läpinäkyvyys suhteessa kuvauskohteeseen ei ole silloin enää yhtä merkityksellistä, eikä representaation modaliteetin arvioiminen perustu ensisijaisesti kuvan ikonisuuden ja indeksikaalisuuden arvioimiseen. Mediatutkija Veijo Hietala kiinnittääkin huomiota siihen, että kuvan mimeettis-realistinen ja ikonis-indeksinen luonne on kyseenalaistettu viime vuosikymmeninä (Hietala 1993, 39). Mihin *Ryanin* kaltaisen dokumentaarin modaliteetti perustuu toden kriisin jälkeen? Tuon oman ehdotukseni esille lukujen neljä ja viisi jälkimmäisissä osioissa “Emotionaalista realismia kohti” ja “Rehellisempää representaatiota?”.

Tieteen historiaa ja filosofiaa tutkinut Thomas Kuhn esittelee teoksessaan *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) ajatuksen paradigman muutoksista (*paradigm shift*). Hänen mukaansa paradigman muutos kuvaa joidenkin perusolettamusten muutosta tietyn teorian piirissä. (Kuhn 1962, 50.)

Representaatiokäsityksen muuttumista heijastavasta konstruktiviseksi voidaan kutsua tämänkaltaiseksi paradigman muutokseksi. On kuitenkin tärkeää muistaa brittiläisen sosiologin Peter Hamiltonin huomio siitä, että taiteen piirissä yksi paradigma ei välttämättä automaattisesti korvaa edellistä samalla tapaa kuin esimerkiksi Darwinin evoluutioteoria luonnontieteissä. Taiteen alueella vallitsee sen sijaan moniparadigmaattisuus. (Hamilton 1997, 80.)

Dokumenttielokuvien kohdalla vallitsee juuri Hamiltonin määritelmän mukainen moniparadigmaattisuus. Vaikka objektiivisuuden ja autenttisuuden ihanteet ovat joutuneet murskakritiikin kohteeksi, ne eivät ole kadonneet minnekään. Ajatus representaatiosta todellisuuskuvan rakentajana ei ole täysin korvannut ajatusta representaatiosta todellisuuden heijastuksena. Tästä syystä on perusteltua tarkastella *Ryania* näiden kummankin näkökulmasta. On myös tärkeää ymmärtää, ettei heijastavaa ja konstruktivista representaatiokäsitystä voi asettaa toinen toisensa kumoaviksi vastakohtiksi. Jaottelu niiden välillä ei ole veitsenterävä. Dokumenttielokuvan voi mieltää yhtä aikaa sekä todellisuuden heijastukseksi ja että todellisuuskuvan rakentajaksi. Modaliteetti-arviointien kannalta ratkaisevaa on se, kumpaa painotetaan: ajatusta siitä, että dokumenttielokuva kykenee kuvaamaan todellisuutta verrattain läpinäkyvästi ja tulisi pyrkiä siihen vai ajatusta siitä, että dokumenttielokuvan on mahdotonta kuvata todellisuutta suoraan, eikä tähän tulisi edes pyrkiä.

Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan *Ryania* ja sen modaliteetin määrittelyperusteita suhteessa näihin toisistaan poikkeaviin representaatiokäsityksiin. Luvussa ”Epärealistista?” pureudun aiheeseen realismiin ja ikonisuuden käsitteiden kautta ja luvussa ”Epäluotettava?” objektiivisuuden, autenttisuuden ja indeksikaalisuuden käsitteiden kautta. Lukujen alussa - alaluvuissa ”Valokuvallista realismia vastaan” ja ”Vääristelyä ja vallankäyttöä?” - ääneen pääsee heijastava representaatiokäsitys ja jälkimmäisissä alaluvuissa ”Emotionaalista realismia kohti” ja ”Rehellisempää representaatiota?” puheenvuoronsa saa konstruktivinen representaatiokäsitys.

4 Epärealistista?

Realismi on käsite, jota voidaan käyttää modaliteetin käsitteen tapaan kuvaamaan sitä, kuinka hyvin representaatio vastaa katsojan kokemusta todellisuudesta (ks. Grodal 2002, 68 ja Jerslev 2002, 9). Realismin käsitteen kohdalla korostuu kuitenkin konventioiden rooli, etenkin taiteen kontekstissa. Katsoja saattaa tunnistaa representaation tyyliltään realistiseksi, mutta sen modaliteetti ei ole hänelle välttämättä sen korkeampi kuin tyyliltään epärealistisemmän representaation. Realismia voikin kutsua semiotiikko Roland Barthesin tavoin ”toden tunnuksi”. Katsoja kuitenkin mieltää representaation modaliteetin hyvin usein sitä korkeammaksi, mitä realistisempi se hänen silmissään on. Representaation realistisuuden arvioinnilla on näin keskeinen rooli modaliteettiarviointien tekemisessä – myös *Ryanin* kohdalla.

Realismin konventionaalisuutta kuvaa hyvin se, että esimerkiksi elokuvatutkimuksen yhteydessä voidaan puhua erilaisista realistisista tyyleistä, kuten italialaisesta neorealismista tai tanskalaisesta dogmatyylistä. Semiotiikan näkökulmasta realistiset tyylit ja niiden konventiot heijastavat esteettisiä koodeja, joissa tietyt menetöt tulevat luonnollisiksi ja näkymättömäksi (Chandler 2002, 64). Koodeilla tarkoitetaan semiotiikassa kulttuurisia kehyksiä, joiden kautta merkkejä tulkitaan. Semioottisen ajattelun mukaan merkkejä ei ole olemassa ilman koodia, jonka puitteissa ne saavat merkityksensä. (emt. 147.) Esimerkiksi dogmaelokuvien kohdalla katsomiskokemusta ohjaa koodi, jonka puitteissa esimerkiksi heiluva kamera toimii realistisuuden merkkeinä. Tämänkaltaisesta koodista voidaan käyttää nimitystä realismin koodi (emt. 161).

Keskeistä omalle tutkimukselleni on se, että on olemassa monia toisistaan poikkeavia realismin koodeja. Venäläinen lingvisti Roman Jakobson tuo esille sen, että esimerkiksi lukemattomien eri maalaustaiteen tyylisuuntien edustajat romantiikasta ekspressionismiin ovat ohjelmissaan julistaneet taiteensa todenkaltaisuutta ja sen läheistä yhteyttä todellisuuteen (Jakobson 1971, 39). Myös tanskalainen elokuva- ja mediatutkija Torben Grodal huomauttaa, että hyvin eri tyyppisten representaatioiden tekijät voivat kaikki kutsua itseään realisteiksi, sillä heistä kukin keskittyy kuvaamaan vain tiettyjä todellisuuden aspekteja (Grodal 2002, 78).

Chandler kiinnittää huomiota tärkeään seikkaan: erilaiset koodit limittyvät toistensa päälle, ja minkä tahansa tekstin semioottinen analyysi vaatii useiden koodien ja niiden välisten suhteiden tarkastelua

(Chandler 2002, 149). Tarkastelen tässä luvussa *Ryania* suhteessa kahteen toisistaan poikkeavaan realismin koodiin: valokuvalliseen ja emotionaaliseen. Olen määritellyt näistä ensimmäisen Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin (1996) argumentoinnin pohjalta ja jälkimmäisen australialaisen kulttuurintutkija Ien Angin (1985) tutkimuksen pohjalta.

Kiinnitän erityistä huomiota siihen, että merkin merkitys riippuu siitä, minkälaiseen koodiin se on sijoitettu (Chandler 2002, 147). Pohdin, millaisia erilaisia modaalisia merkityksiä *Ryaniin* voidaan liittää riippuen siitä, millaisen realismin koodin kautta sitä tarkastellaan: millaiset asiat mielletään todeksi erilaisissa realismin koodeissa. Valokuvallisen realismin kohdalla representaation realistisuuden mittatikkuna toimii valokuvalle tyypillinen tapa kuvata maailmaa. Emotionaalisen realismin koodin kohdalla vertailun kohteena toimivat katsojan tunnekokemukset. Nämä realismin koodit kytkeytyvät läheisesti edellisessä luvussa määrittelemiini, toisistaan poikkeaviin tapoihin mieltää representaation suhde todellisuuteen. Valokuvallisen realismin koodi heijastelee ajattelutapaa, jossa representaation realistisuutta ja modaliteettia arvioidaan sen läpinäkyvyyden perusteella. Emotionaalisen realismin koodin kohdalla taas korostuu representaation rooli todellisuuden tulkitsijana ja todellisuuskuvan rakentajana.

4.1 Valokuvallista realismia vastaan

4.1.1 Ikonisuuden voima: valokuvallinen realismi

Gunther Kress ja Theo van Leeuwen esittävät teoksessaan *Reading Images* (1996), että valokuvallisilla representaatioilla on valta-asema visuaalisessa kulttuurissa. Tämä on heidän mukaansa vaikuttanut ratkaisevasti siihen, miten arvioimme kuvallisten ilmausmuotojen modaliteettia. He esittävät, että visuaalisen representaation modaliteetti mielletään sitä korkeammaksi, mitä enemmän se muistuttaa tyypillistä valokuvaa. (Kress & Leeuwen 1996, 163-171.) Visuaalisia representaatioita ei siis verrattaisi vain paljain silmin näkemäämme, vaan myös valokuvalle tyypilliseen tapaan representoida maailmaa. Kutsun tätä valokuvalliseksi realismin koodiksi tai lyhykäisyydessään valokuvalliseksi realismiksi.

Valokuvalliset representaatiot hallitsevat visuaalista kulttuuria määrällisesti. Tämä ei ole kuitenkaan ainoa asia, joka selittää valokuvallisen realismin koodin vahvaa asemaa ja valokuvallisten representaatioiden korkeaa modaliteettia. Niiden korkea modaliteetti perustuu ensisijaisesti niiden vahvaan ikonisuuteen. Ne representoivat kohdettaan samankaltaisuuden ja yhdennäköisyyden kautta (Peirce 1931-58, 2.276). Ikonisella kuvalla on ainutlaatuinen kyky hämätä katsojaa. Se luo illuusion siitä, että katsoja ei katso representaatiota vaan suoraan todellisuuteen. Barthesin kärjistetyn luonnehdinnan mukaan valokuva on viesti ilman koodia (Barthes 1977, 17).

Stuart Hallin käyttämät uloskoodauksen ja sisäänkoodauksen käsitteet tuovat lisävaloa Barthesin väitteeseen. Sisäänkoodaus viittaa representaation tuottamisen hetkeen ja uloskoodaus sen vastaanottamisen hetkeen. Hallin mukaan ikonisten kuvien kohdalla visuaaliset koodit ovat hyvin "naturalisoituneita" ja kuvan uloskoodaus saattaa vaikuttaa puhtaalta havaitsemiselta. Kuvan sisään- ja uloskoodauksen välillä vaikuttaisi vallitsevan täydellinen harmonia. Toisin sanoen merkki ja sen viittauskohde eivät näyttäisi eroavan toisistaan millään tavoin. Hall käyttää esimerkkinä ajatusta siitä, että lehmää esittävä kuvamerkki on tosiasiansa lehmä, eikä vain esitä sitä. Umberto Ecoon viitaten hän toteaa, että ikoniset merkit näyttävät todellisen maailman objekteilta, koska ne uusintavat samat katsojan havaintoehdot. Katsoja siis katsoo kuvaa samoin kuin hän katsoisi kuvan alkuperäistä reaali maailman viittauskohdetta. Kuitenkin nämä Econ mainitsevat havaintoehdot ovat tulosta pitkälle prosessoiduista mutta käytännössä tiedostamattomista uloskoodauksista. Ikoniset merkit kuitenkin luetaan luonnollisiksi, sillä ne eivät ole yhtä teennäisiä ja sattumanvaraisia kuin esimerkiksi lehmä-sanan kaltainen kielellinen merkki. (Hall 1992, 136 ja 139.)

Hallin argumentaatio kuvaa hyvin ikonisten merkkien erikoislaatuista voimaa vakuuttaa katsojansa siitä, että ne kuvaavat todellisuutta läpinäkyvästi. Chandler puhuu ikonisten merkkien vakuuttavuudesta (Chandler 2002, 40). Hallin mainitsemaa samojen havaintoehtojuen uusiutumista selittää se, että valokuvan kaltaisen vahvasti ikonisen representaation verkkokalvoille piirtämä kuva ei eroa ratkaisevasti siitä kuvasta, jonka todellisen objektin katsominen piirtää verkkokalvoillemme. Näin aivot siis reagoivat valokuvaan lähes samalla tavoin kuin normaaliin näköhavaintoon. (Mitry 2000, 49.) Valokuvan ja todellisuuden objektin katsominen välittävät samaa optista informaatiota (Hietala 1993, 61).

Ikonisen kuvan kyky hämätä silmäämme ja mieltämme selittää sen, miksi valokuvallinen realismi on hallitseva standardi, jonka mukaan arvioimme visuaalisten representaatioiden modaliteettia. Elämme kulttuurissa, jossa kuvan ikonisuuden asteen ymmärretään korreloivan kuvan välittämän tiedon totuudenmukaisuuden kanssa. Kress ja van Leeuwen kutsuvat tätä katsomistapaa naturalistiseksi koodausorientaatioksi (Kress & Leeuwen 1996, 163 ja 170). Ranskalainen elokuvateoreetikko André Bazin kutsuu tätä reproduktiivikseksi harhaksi. Hän tarkoittaa tällä käsitteellä olettamusta, jonka mukaan vain representaatio, joka muistuttaa kuvauksen kohdetta joka suhteessa, voi näyttää asiat kuten ne todella ovat. (Bazin 1974, 64.) Tätä ilmiötä voitaisiin kutsua oman tutkimukseni puitteissa myös modaliteettiharhaksi. Tämä käsite kuvaa mielestäni hyvin sitä havainnon tason kokemusta, jonka valokuvallinen representaatio tuottaa. Modaliteettiharha olisi näin määritelmä valokuvallisen representaation luomalle vakuuttavuuden vaikutelmalle.

Grodal puhuu havainnon realismista ja painottaa, että kokemus fyysisestä ja sosiaalisesta todellisuudesta syntyy havaintojen kautta. Tästä syystä havainnon realismin ja tiedon realismin kohdalla saattaa vallita ristiriita. Hänen mukaansa aivomme mieltävät näkemisen ja olemassaolon samoiksi asioiksi, sillä aivomme eivät ole kehittyneet mediaympäristössä. Näin jonkin asian olemassaolo havainnon tasolla voi ohittaa ymmärryksemme viittauskohteen todellisesta olemassaolosta. (Grodal 2002, 71-72.) Grodalin argumentaatio selittää sen, miksi valokuva todellisuuden havaintoehdoista jäljitellessään voi helposti vakuuttaa katsojan siitä, että sen esittämä asia on totta.

Valokuvan kaltaisen ikonisen merkin voimaa voidaan selittää myös denotaation ja konnotaation käsitteillä. Denotaatiolla tarkoitetaan semiotiikassa merkkeihin ensimmäiseksi liitettyjä kirjaimellisia merkityksiä, jotka ovat verrattain universaaleja. Konnotaatiolla sen sijaan tarkoitetaan merkkiin liittyviä sosiokulttuurisia ja henkilökohtaisia merkityksiä. Konnotaatio olisi näin merkitsijän itsestäänselvän merkityn rinnalle nouseva toinen merkitty. (Chandler 2002, 140- 142.) Lehmää esittävä kuva on denotatiivisella tasolla kuva eläimestä, mutta konnotatiivisella tasolla se saattaa merkitä esimerkiksi pyhää eläintä ja yksinkertaista luonteenlaatua. Puhtaan denotatiivisia merkkejä ei semiotiikan mukaan ole olemassa (emt. 141).

Barthes puhuu valokuvasta representaationa, jossa konnotaatio luo denotaation illusion. Valokuva pyrkii vakuuttamaan katsojan mediumin läpinäkyvyydestä eli merkitsijän ja merkityn identtisuudesta.

(Barthes 1974, 9). Näin valokuva olisi siis ilmaisumuoto, joka ei lisää merkittyyntä minkäänlaisia konnotaatioita. Kuten edellisessä luvussa tuli esille, dokumenttielokuva on hyödyntänyt tätä valokuvallista ominaisuutta. Etenkin direct cineman kohdalla keskeistä oli ajatus siitä, että tekijä ei tuota elokuvaan lisämerkityksiä, vaan elokuvan esittämät asiat puhuvat omasta puolestaan. Dokumenttielokuvan pyrkimyksenä on tällöin olla mahdollisimman denotatiivinen ilmaisumuoto. Denotatiivisuus toimisi näin korkean modaliteetin ja konnotatiivisuus matalan modaliteetin merkinä.

Live-action-dokumenttielokuvat käyttävätkin selkeästi hyväkseen ikonisten merkkeihin liitettyä korkeaa modaliteettia. Ne kutsuvat katsojaa usein uskomaan siihen, että ne kuvaavat todellisuuden sellaisenaan – tai itseasiassa eivät edes toisinnakaan vaan avaavat ikkunan suoraan reaali maailmaan. Nicholsin mukaan dokumenttielokuvat kutsuvat representaation ja todellisuuden sekoittamiseen (Nichols 1981, 21). Dokumenttielokuva rohkaisee katsojaa siis uskomaan siihen, että todellisuuden ja kuvan välillä vallitsee läheinen ellei jopa täydellinen vastaavuus. Valokuvallisen realismin hallitsevuus selittää sen, miksi dokumenttielokuvat useimmiten pidättäytyvät ikonisuutta horjuttavista visuaalisista kokeiluista. Niiden käyttö saattaisi vaarantaa elokuvan modaliteetin. Vahva ikonisuus sen sijaan auttaa ylläpitämään mielikuvaa elokuvan korkeasta modaliteetista.

Katseemme on kulttuurisesti harjaantunut arviomaan visuaalisten representaatioiden modaliteettia niiden valokuvallisen realistisuuden perusteella. Jos valokuvallisen realismin koodin asema on näin hallitseva, on syytä olettaa, että myös *Ryanin* katsotaan sen kautta. Dokumenttielokuva myös mielletään tyypillisesti valokuvalliseksi ilmaisumuodoksi – valokuvallinen representatio asettuu näin väistämättä *Ryanin* vertailukohteeksi.

4.1.2 *Ryan* valokuvallisen realismin silmin

Selvitän tässä alaluvussa, millaisia modaalaisia merkityksiä ja vaikutelmia *Ryaniin* liittyy, kun sitä tarkastellaan valokuvallisen realismin näkökulmasta. *Ryanin* tapauksessa oivallinen vertailukohta on sen tekemisestä kertova live-action-dokumenttielokuva *Alter Egos*, jossa nähdään *Ryanin* henkilöt live-action-tekniikalla tallennettuina (ks. Liite 1: Kuvia elokuvista *Alter Egos* ja *Ryan*).

Kressin ja van Leeuwenin (1996, 165-167) modaliteettimerkeiksi nimittämät kuvan ominaisuudet ovat konkreettinen ja toimiva lähtökohta ja apuväline *Ryanin* valokuvallisen realismin määrittelemää modaliteettia arvioitaessa. Niiden avulla saa käsityksen siitä, millä tavoin elokuvan visuaalinen ilme toisaalta jäljittelee live-action-kuvauksen valokuvallista realismia ja toisaalta poikkeaa siitä. Kressin ja van Leeuwenin mukaan valokuvalle tyypillinen perspektiivi, yksityiskohtien määrä ja väritys ja niin edelleen mielletään eräänlaiseksi perusrealismiksi. Kun niistä poiketaan, pienenee samalla visuaalisen representaation modaliteetti. Jos esimerkiksi kuvan taustan yksityiskohtaisuus tai sen värit poikkeavat selkeästi standardivärivalokuvasta, sen modaliteetti laskee. Näin käy kummassakin tapauksessa, yksityiskohtien määrää vähennettäessä tai lisääessä, tai esimerkiksi värikylläisyyttä voimistettaessa tai laskiessa. Nämä elementit toimivat siis modaliteettimerkkeinä, joiden perusteella visuaalisen representaation modaliteettia arvioidaan. Korkein visuaalinen modaliteetti ei sijaitse kummassakaan ääripäässä, esimerkiksi mustavalkoisuudessa tai maksimaalisessa värisaturaatioissa, vaan näiden välillä. Suuntaan tai toiseen mentäessä kuva muuttuu "enemmän kuin todeksi" tai "vähemmän kuin todeksi". (emt. 163-165.) Etenkin fiktiivisissä elokuvissa tätä käytetään usein hyväksi. Esimerkiksi unijaksoja kuvattaessa kohtauksen värimaailmaa muutetaan usein epärealistisemmaksi ja taustan yksityiskohtien määrää vähennetään. Nämä kuvalliset muutokset toimivat merkkinä siitä, että kohtauksen modaliteetti on heikompi kuin muiden, elokuvan perusrealismia edustavien kohtausten.

Tarkastelen *Ryania* seuraavien modaliteettimerkkien kautta:

1. Hahmojen representaatio: yksityiskohtaisuus, muoto, liike
2. Syvyysvaikutelma
3. Väri: modulaatio, kylläisyys, vaihtelu
4. Valaistus

Olen valinnut nämä modaliteettimerkit, sillä ne kuvaavat mielestäni edustavimmin, millä tavoin *Ryan* toisaalta poikkeaa tyypillisestä live-action-kuvauksesta ja toisaalta jäljittelee sitä. Asetan tarkastelemani kuvaelementit Kressin ja van Leeuwenin mallin mukaisesti abstraktio-liioittelujatkumolle, jota he kutsuvat modaliteettikonfiguraatioksi (emt. 1996, 176). Kressin ja van Leeuwenin mallissa ankkurikohtana ovat valokuvalle tyypilliset visuaaliset ominaisuudet. Omassa modaliteettikonfiguraatiossani (ks. Liite 2: Modaliteettikonfiguraatio) ankkurikohtana ovat live-action-kuvaukselle tyypilliset ominaisuudet. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että olen lisännyt

hahmojen liikkeen yhdeksi modaliteettimerkiksi. Tekemäni modaliteettikonfiguraation tarkoituksena on osoittaa, mitkä modaliteettimerkit *Ryanissa* ovat vaimennettuja ja mitkä vahvistettuja, enemmän ja vähemmän tosia. Ongelmallista ja tulkinnanvaraista tässä vertailussa on live-action-kuvaukselle tyypillisen kuvaustavan tarkka määrittely ja yritys arvioida, miten paljon *Ryan* tästä poikkeaa. Tekemäni kaavio onkin hyvin likimääräinen ja tulkinnanvarainen. Se kuitenkin palvelee tarkoitustaan luodessaan yleiskuvan *Ryanin* modaliteetista suhteessa live-action-kuvaukseen.

1. Hahmojen representaatio: muoto, yksityiskohtaisuus ja liike

Huomiota herättävintä *Ryanin* visuaalisessa ilmeessä on tapa, jolla siinä esiintyvät ihmishahmot on toteutettu. Toisaalta hahmot muistuttavat hyvinkin paljon todellisia vastineitaan sekä mielikuvaa siitä, miltä ihmiset ylipäättään näyttävät. Samalla ne kuitenkin eroavat hätkähdyttävällä näistä. Landrethin ja Larkinin hahmoissa on ruhjeita ja aukkoja. Esimerkiksi Larkinin hahmon kasvoista on jäljellä vain toinen silmä, nenä, leuka ja suu, ja hänen vartalonsa on luurankomaisen ohut. Yksityiskohtien tasolla hahmot ovat kuitenkin visuaalisesti osittain hyvinkin realistia. 3D-tietokoneanimaation käytöllä on tässä tärkeä rooli. Sen avulla hahmojen hiuksista ja ihosta on pystytty tekemään hätkähdyttävän aidon näköisiä. Etenkin hahmojen iho muistuttaa erehdyttävästi aitoa ihoa ryppyineen ihohuokosineen. Niiden kuvaustapa ylittää jopa live-action-kuvaukselle mahdollisen yksityiskohtaisuuden asteen. Felicityn ja Derekin hahmoissa sen sijaan liikutaan yksityiskohtien suhteen päinvastaiseen suuntaan. Heidän hahmonsensa on toteutettu Larkinin heistä tekemien luonnospiirustusten pohjalta. Nämä hahmot ovat Landrethin ja Larkinin hahmoihin verrattuna abstrakteja ja luonnosmaisina.

Ryanissa esiintyvien hahmojen liikkeet ovat pääosin hyvin luonnollisen oloisia ja vastaavat suurimmaksi osaksi mielikuvaa siitä, millä tavoin ihmiset liikkuvat. Landrethin hahmon käsien liikkeet ovat kuitenkin selkeästi hiukan liioiteltuja. Elokuvasa on myös kohtauksia, joissa hahmojen liike on tarkoituksellisen liioiteltua. Tällainen on esimerkiksi kohtaus, jossa nuori Larkin hyppää osaksi omaa animaatioelokuvaansa. Toisinaan Larkinin hahmon liike pysäytetään kokonaan ja hänet “jäädyytetään” kuvaan muiden hahmojen jatkaessa liikkumista. Näin tapahtuu kohtauksissa, joissa Felicity tai Derek kertovat Larkinin menneisyydestä. Kummassakin tapauksessa liikettä on manipuloitu siten, että se poikkeaa tyypillisestä live-action-tekniikalla kuvatusta liikkeestä.

Kokonaisuudessaan *Ryanin* henkilöhahmojen modaliteetti valokuvallisen realismin näkökulmasta on hyvin kompleksinen. Se vaihtelee hahmosta toiseen, hetkestä toiseen ja myös yksittäisten hahmojen eri osien välillä.

2. Syvyysvaikutelma

Ryanissa käytetyllä 3D-animaatiolla on suuri vaikutus elokuvan visuaaliseen ilmeeseen. Sen avulla elokuvan hahmoihin on luotu käsinkosketeltavan aidon oloinen syvyysvaikutelma. Tekniikka pyrkii luomaan illuusion siitä, että katsoja seuraa kaksiulotteisen kuvapinnan sijasta kolmiulotteisia hahmoja. Tässä mielessä 3D-animaation modaliteetti on lähtökohtaisesti korkeampi kuin 2D-animaation.

Tavallinen kamera ei kykene esittämään koko kuvaa tarkennettuna vaan vain osan siitä. Se ei myöskään kykene sisällyttämään kuvaan koko ihmissilmän näkökenttää. Kuitenkin valokuvallisessa realismissa modaliteetin mittatikkuna toimii juuri kameran ottama kuva eikä paljain silmin nähty. On mielenkiintoista, että *Ryanissakaan* kuva ei pyri jäljittelemään ihmissilmän näkemää vaan kameran kuvausta. Yhdessä kohtauksessa etualalla oleva pörröpäinen hahmo kuvataan ensin tarkkana, mutta epätarkkana sitten, kun kuviteltu kamera tarkentaa kauempana oleviin Landrethiin ja Larkiniin. Kuitenkin 3D-tietokoneanimaatiossa koko kuva voitaisiin näyttää tarkkana. Valokuvallisen realismin tuntua tavoitellessaan elokuva siis pyrkii esittämään todellisuutta siten, kuin kamera sen näkee, ei ihmissilmä. Paradoksaalisesti kyseinen kohtaus olisi näyttänyt epärealistisemmalta, jos se olisi kuvattu syvätarkkana.

3. Väri: kylläisyys, vaihtelu, modulaatio

Ryanin värimaailma on ensikatsomalta verrattain luonnollinen. Kuitenkin kun esimerkiksi Landrethin ja Larkinin hahmoja vertaa *Alter Egos* -elokuvan hahmoihin, huomaa värien korostuneisuuden. Esimerkiksi ihon värikylläisyys on siinä tavallista vahvempi ja täyteläisempi. Värikylläisyydellä tarkoitetaan värien vaihtelua mustavalkoisesta täyteen värikylläisyyteen (Kress & Leeuwen 1996, 165). Vahvimmillaan värit ovat lonkeroissa, jotka kasvavat ulos Landrethin ja Larkinin kehoista. Kuitenkin elokuvassa on kohtauksia, joissa värikylläisyys on vähennetty minimiin ja hahmot esitetään mustavalkoisina. Näin tapahtuu muun muassa silloin, kun Landreth kertoo menneisyyden traumaistaan ja nuorta Larkinia kuvattaessa. Kuvan mustavalkoisuudella menneisyyteen viittaaminen

on yleinen konventio myös live-action-elokuvissa. Väri vaihtelulla viitataan kuvassa olevien värien määrään ja värimodulaatiolla yksittäisten värien sävytykseen (emt.). *Ryanissa* sekä värimodulaatio että väri vaihtelu ovat huomattavasti naturalistisempia kuin suurimmassa osassa animaatiotuotantoja, joissa hahmojen värit on usein hyvin pelkistettyä. Yksinkertaisissa piirretyissä animaatioissa suositetaan yleisesti tasaisia, sävyttämättömiä värejä - kustannussyistä.

4. Valaistus

Landreth kertoo heidän tehneen paljon töitä sen eteen, että elokuvan valaistus vaikuttaisi realistiselta (Padilla 2005). Elokuvan animaattorit ovat onnistuneet tässä tehtävässä erittäin hyvin. Valo tulee tietystä lähteestä, ja valo ja varjo vaihtelevat elokuvan hahmoissa ja esineissä suhteessa tähän valonlähteeseen. Kuitenkin jos kuvaa verrataan tyypilliseen live-action-kuvaukseen, on valon ja varjon leikki hieman korostuneempaa. viivapiirroksena toteutetussa Derekin hahmossa valaistus on epärealistisempi, sillä siinä ei ole varsinaisia varjoja lainkaan, vaan varjostukset on kuvattu viitteellisesti muutamien viivojen avulla.

Kun *Ryania* tarkastelee valokuvallisen realismin kautta, on tulos hämmentävä. Keinotekoisuudestaan huolimatta *Ryan* jäljittelee monin tavoin valokuvallista representaatiota, ja se kutsuu katsomaan itseään live-action-kuvan ehdoilla. *Ryan* on toteutettu 3D-tietokoneanimaatiolla, joka on mahdollistanut sen, että *Ryanin* visuaalinen ilme on osittain hätkähdyttävän "todenkaltainen". Toisaalta sama tekniikka on antanut mahdollisuuden kuvan ja hahmojen rajoittamattomaan ja mielikuviukselliseen manipulointiin. Elokuvan visuaalinen ilme onkin kiehtova yhdistelmä valokuvallista realismia ja äärimmilleen vietyä visuaalista leikittelyä. Tämä näkyy hyvin tekemässäni modaliteettikonfiguraatiossa. Siinä näkyy, kuinka tietyt modaliteettimerkit *Ryanissa* ovat hyvinkin liioiteltuja ja toiset taas kallistuvat abstraktion suuntaan. Toisaalta osa modaliteettimerkeistä on hyvin lähellä live-action-kuvausta. Landrethin kommentti elokuvan tekoprosessista kuvaa hyvin elokuvan moni-ilmeisyyttä: "Aloitamme realistisesti ja liu'umme vähitellen tulkinnallisempaan ja impressionistisempaan maailmaan" (Padilla 2005).

Landreth kertoo myös pyrkineensä elokuvassaan "uskottavaan tyyliin" (Römpötti 2005b). Tämä on mielenkiintoinen kommentti, sillä se vihjaa, että elokuvan osittaisen valokuvallisen realistisuuden tarkoituksena on ollut nimenomaan elokuvaan uskottavuuden nostaminen. Valokuvan ja live-action-

kuvauksen jäljittely antaa visuaaliselle tekstille tiettyä uskottavuutta, ja näin tapahtuu myös *Ryanin* tapauksessa. *Ryan* vaatii sen kautta tiettyä auktoriteettiasemaa: se pyytää katsojaa suhtautumaan siihen vakavasti. Loppujen lopuksi valokuvallisen realismin näkökulmasta *Ryanin* modaliteetti on kuitenkin selkeästi heikompi kuin live-action-dokumenttielokuvan.

4.2 Emotionaalista realismia kohti

4.2.1 Tunteen tenho: emotionaalinen realismi

Ien Ang tarkastelee teoksessaan *Watching Dallas* (1985) televisiosarja Dallasin vastaanottoa. Hän korostaa tutkimuksessaan, että samaa tekstiä voidaan lukea monella eri tasolla. Angin tutkimuksessa selviää, että vaikka *Dallas* ei ole juonellisesti kovinkaan uskottava, televisiosarja vakuuttaa katsojansa tunnetasolla. Ang puhuu *Dallasin* emotionaalisesta realismista. Hänen mukaansa emotionaalisen realismin kohdalla se, mikä tunnistetaan tekstissä todeksi, ei ole tieto maailmasta, vaan subjektiivinen kokemus maailmasta. Angin mukaan katsoja kiinnittää tällöin huomiota tekstin tunteen struktuuriin. (Ang 1985, 45.) Tekstin realismi perustuu tällöin emotionaalisen todellisuuden rakentamiseen, eikä tekstin vastaavuuteen ulkoisen sosiaalisen todellisuuden kanssa (emt. 47). Ang erottelee Barthesin tapaan tekstin denotatiivisen ja konnotatiivisen tason ja toteaa, että vaikka teksti olisi denotatiivisella tasolla epärealistinen, se ei ole tätä välttämättä konnotatiivisella tasolla (emt. 41-42).

Samalla tavoin kuin *Dallasin* kaltainen saippuasarja, *Ryankaan* ei ole denotatiivisella tasolla kovinkaan realistinen. Konnotatiivisella tasolla tilanne voi olla kuitenkin toinen. Torben Grodal huomauttaakin, että epätäydellinen havainnon realismi voidaan muuttaa emotionaaliseksi realismiksi (Grodal 2002, 77). Myös Bromheadin mukaan katsojat hyväksyvät lähes minkälaisen visuaalisen estetiikan, jos heidät saadaan suostuteltua uskomaan tarinan maailmaan (Bromhead 1996, 132).

Millä tavoin katsoja vakuutetaan emotionaalisen realismin koodissa? Valokuvallisessa realismissa representaation ikonisuus on keskeinen modaliteetin arviointiperuste. Angin määrittelemän emotionaalisen realismin kohdalla modaliteetti määrittyy erilaisin ehdoin. Visuaalisen samankaltaisuuden sijasta emotionaalisessa realismissa katsoja arvioi representaation tunnetason uskottavuutta. Voidaan väittää, että katsoja kokee elokuvan emotionaalisen modaliteetin sitä

korkeammaksi, mitä vahvempia ja tunnistettavampia tunnekokemuksia se tarjoaa. Tämä tapahtuu ensisijaisesti henkilöhahmojen tunnemaailman kuvauksen kautta.

Emotionaalisessa realismissa pyritään luomaan illuusio suorasta yhteydestä hahmojen sisäiseen todellisuuteen, ja näin luomaan tarttumapinta katsojan samaistumiselle. Henkilöhahmoihin samaistuminen nousee tällöin keskeiseksi emotionaalista modaliteettia määrittäväksi tekijäksi. Nicholsin mukaan samaistuminen voi toimia dokumentielokuvassa eräänlaisena emotionaalisenä todisteena, joka on sidottu tiettyyn henkilöön ja tilanteeseen (Nichols 1991, 156). Hahmot heräävät eloon ja muuttuvat todellisiksi samaistumisen kautta. Näin tapahtuu kuitenkin vain silloin, kun hahmo on mediapsykologiaa tutkineen Anu Mustosen sanoin "uskottava samaistumiskohde". (Mustonen 2000, 124.)

Samaistumisella tarkoitetaan yleisesti sitä, että katsoja välittää hahmosta ja siitä, mitä tälle tapahtuu (Gaut 1999, 202). Osassa etenkin varhaisia samaistumisteorioita korostetaan katsojan samaistumista henkilöhahmoon itseensä. Uudemmassa tutkimuksessa korostetaan, että katsoja ei välttämättä samaistu niinkään henkilöihin vaan tilanteisiin, joihin henkilöt joutuvat. Katsoja kuvittelee tällöin, miltä tuntuisi olla vastaavassa tilanteessa. (ks. Hallam ja Marshment 2000, 133.) Hän pyrkii rekonstruoimaan hahmon toiveet, tunteet ja tarpeet kyseisessä tilanteessa (Grodal 1997, 91). Tässä tehtävässä katsojaa auttaa kulttuurisesti sisäistetty tieto ihmisten käyttäytymisestä ja tavasta reagoida tilanteisiin. Torben Grodalin mukaan tärkeä osa tästä kulttuurisesti sisäistetyistä tiedosta ja todellisuuskokemuksesta on emotionaalista. (Grodal 2002, 89.) Samaistumisen kohdalla korostuu juuri tämä todellisuuskokemuksemme emotionaalinen ulottuvuus. Semiotiikan näkökulmasta samaistumisessa korostuu representaation läheinen yhteys saussurelaiseen merkittyyne eli siihen mentaaliseen konstruktion, joka katsojalla on maailmasta.

Samaistumisesta voidaan puhua synonyymisesti identifikaationa. Kummassakin sanassa korostuu katsojan läheinen yhteys henkilöhahmoon. Sanaa identifikaatio on kritisoitu laajalti englanninkielisessä tutkimuskirjallisuudessa. Muun muassa Noël Carrollin mukaan identifikaatio on sanana harhaanjohtava, sillä katsoja ei aina välttämättä jaa identtisiä tunteita hahmon kanssa. Carroll huomauttaa, että se, mitä hahmo tuntee ja katsoja tuntee ovat yleensä vain osittain sama asia. Hän mainitsee esimerkkinä Steven Spielbergin elokuvan *Tappajahai* (1975) kohtauksen, jossa katsoja jännittää meressä uivan naisen puolesta. Nainen ei tunne pelkoa, mutta katsoja tuntee. (Carroll 1990,

90-92.) Samaistumisen kohdalla voidaan erottaa sympatian ja empatian tasot. Sympatia viittaa siihen, että katsoja välittää siitä, mitä hahmolle tapahtuu. Empatia viittaa siihen, että katsoja tuntee samankaltaisia tunteita hahmon kanssa. (Gaut 1999, 206-207.)

Emotionaalinen realismi on realismin koodi, jota ei ole perinteisesti liitetty dokumentaariseen kerrontaan. Nichols huomauttaa, että eläytyminen henkilöihahmoin ei ole ollut yleensä tavoitteena dokumenttielokuvissa. Nicholsin mukaan dokumenttielokuvissa on pyritty sen sijaan eläytymisen heikentämiseen asettamalla katsoja tapahtumien ulkopuoliseksi tarkkailijaksi. (Nichols 1991, 185-187.) Bromhead huomauttaa, että dokumenttielokuvan perinteeseen on kuulunut ajatus faktoilla vakuuttamisesta ja järkeen vetoamisesta. Dokumenttielokuvat ovat pyrkineet selittämään maailmaa sen sijaan, että ne olisivat kutsuneet tuntemaan maailmaa. (Bromhead 1996, 133.) Bromheadin mukaan dokumentaristit ovat jopa tunteneet syyllisyyttä, jos he ovat päättäneet tehdä dokumenttielokuvan ”kokemuksesta”, ilman moraalista tai poliittista sanomaa. Tästä syystä dokumenttielokuvissa on korostettu informaation välittämistä tunne-elämyksen ja empatian sijaan. (emt. 2.) Tilanne on kuitenkin muuttunut viime vuosikymmeninä, kun käsitys dokumentaarisesta representaatiosta on monipuolistunut. Toni de Bromhead jakaa dokumentit kahteen eri ryhmään: niihin, joiden tarkoituksena on vaikuttaa älyn ja järjen kautta, ja niihin, jotka keskittyvät ilmaisuun ja pyrkivät luomaan samaistumissuhteen katsojan ja kuvauskohteen välille (emt. 3). Jälkimmäisten osuus on kasvanut huomattavasti viime vuosikymmeninä.

Millaiset asiat toimivat modaliteettimerkkeinä emotionaalisen realismin koodissa? Toisin sanoen, millaiset asiat määrittävät representaation emotionaalista modaliteettia? Emotionaalisen realismin koodissa modaliteettimerkeiksi voidaan määritellä ne elementit, jotka edesauttavat tai vähentävät katsojan samaistumista hahmoon. Tarkastelen seuraavaksi *Ryania* suhteessa tämänkaltaisiin modaliteettimerkkeihin ja pyrin määrittelemään, millaiseksi sen modaliteetti muodostuu emotionaalisen realismin koodin kautta tarkasteltuna. Kiinnitän erityistä huomiota siihen, miten animaatiotekniikkaa käytetään hahmojen kokemusmaailman kuvaamiseen. Samaistumisen astetta ei ole yhtä helppo mitata kuin visuaalisen representaation poikkeavuutta valokuvallisesta perusrealismista, joten olenkin seuraavassa alaluvussa huomattavasti spekulatiivisemmalla pohjalla kuin alaluvussa "*Ryan* valokuvallisen realismin silmin".

4.2.2 Ryan – mielen maisemia

Torben Grodal on kuvannut teoksessa *Moving Pictures – A New Theory of Film Genred, Feelings and Cognition* (1997) samaistumisen prosessia kognitiivisesta näkökulmasta. Hän mainitsee teoksessaan muutamia perusedellytyksiä, joita uskottavan samaistumiskohteen rakentaminen vaatii. Hahmo on Grodalin mukaan todennäköisempi samaistumiskohde, kun se esitellään mahdollisimman varhaisessa vaiheessa tarinaa. Katsojan on myös mielletävä hahmo eläväksi olennoiksi, joka on tietoinen olemassaolostaan ja jolla on tietyjä motiiveja tehdä asioita. Katsojan on kyettävä rakentamaan kuva hahmon suunnitelmista, tavoitteista ja toiveista suhteessa kerronnan kontekstiin. (Grodal 1997, 89-90.)

Grodalin kuvaamat seikat ovat ensisijaisesti kerrontaan liittyviä keinoja vahvistaa katsojan samaistumista hahmoon. Nämä perusedellytykset toteutuvat *Ryanissa*. Elokuvan päähenkilöt Landreth ja Larkin esitellään elokuvan alkuvaiheissa, ja elokuvan kerronnassa tuodaan selkeästi esille, millaisia heidän tuntemuksensa, tavoitteensa ja toiveensa ovat. Katsojalle selviää – lähinnä puheen kautta - että Landreth haluaa Larkinin ryhdistäytyvän ja ryhtyvän tekemään uusia elokuvia. Katsojalle myös paljastetaan, että Landrethin oma äiti on ollut alkoholisti, mikä vaikuttaa hänen asenteisiinsa Larkinia kohtaan. Katsoja saa myös kuulla, miten ahdistavaksi Larkin kokee luomisvoimansa tyrehtymisen ja jatkuvan rahapulan. Kaikki tämä tieto auttaa katsojaa ymmärtämään, millaisessa tilanteessa elokuvassa esiintyvät henkilöt ovat elämässään.

Edelläkuvattuja kerronnan keinoja voidaan hyödyntää yhtä lailla animoiduissa kuin live-action-tekniikalla kuvatuissa dokumenttielokuvissa. Oman tutkimukseni kannalta keskeisintä on kuitenkin se, miten samaistumista voidaan edesauttaa nimenomaan animaation keinoin. Grodal korostaa hahmon kasvonilmeiden ja ruumiinkielen kuvaamisen merkitystä samastumisen vahvistamisessa: ne ovat tehokkaita keinoja vihjata hahmon perustunteista ja antavat katsojalle mahdollisuuden simuloida hahmon tunteet suhteessa kerronnan tilanteeseen (Grodal 1997, 89-90). Myös Carl Plantinga (1999, 239) puhuu esseessään ”The Scene of Empathy and Human Face on Film” ihmiskasvojen kuvaamisen merkityksestä empatian synnyttämisessä. Myös elokuvaa ja filosofiaa tutkineen Berys Gautin mukaan olemme asiantuntijoita lukemaan tunteita ihmisten kasvoilta ja tunnemme kasvonilmeiden kautta, mitä hahmo tuntee (Gaut 1999, 210). Näissä argumenteissa korostuu henkilön henkistä tilaa ja tunteita kuvaavien visuaalisten vihjeiden merkitys samaistumisen tuottamisessa. Gautin mukaan

tunnetun mekin todennäköisemmin empatiaa ja sympatiaa hahmoa kohtaan, jos kohtaamme kuvallisia todisteita tämän kärsimyksistä. Hän mainitsee esimerkkinä kuvat katastrofeista. (Gaut 1999, 210.)

Animaatio on ilmaisumuoto, joka antaa kuvallisella tasolla tekijälleen hyvin vapaat kädet. *Ryanissa* tästä mahdollisuudesta on otettu kaikki irti. Siinä käytetään hyvin tehokkaasti animaatiota henkilöiden henkisen tilan visuaaliseen kuvaamiseen. Siinä ei näytetä vain hahmojen kasvojen ilmeitä ja kehonkieltä ja luoda näin yhteyttä hahmojen tunnemaailmaan, vaan hahmojen tuntemukset ”kuvitetaan” hyvin dramaattisella tavalla. Nicholsin mukaan samaistuminen vaatii sitä, että elokuva luo illuusion suorasta pääsystä päähenkilöiden emotionaaliseen todellisuuteen (Nichols 1991, 173). Animaatio tarjoaa ainutlaatuisia keinoja kuvata visuaalisesti, miltä hahmoista tuntuu. Paul Wellsin mukaan animaatio sopiikin erinomaisesti henkilökohtaisten ja alitajuisten ajatusten, kokemusten ja tunteiden kuvaajaksi (Wells 1998, 29). Hän jopa ehdottaa, että animaatio voi antaa totuudenmukaisemman kuvan subjektiivisista kokemuksista live-action-dokumenttielokuva (emt. 27).

Ryanin kohdalla illuusio suorasta sisäänpääsystä hahmojen emotionaaliseen todellisuuteen saa hyvin vahvan visuaalisen muodon, ja katsoja viedään hyvin konkreettisella tavalla hahmojen mielen maisemiin. Elokuvan aloituskohtaus on hyvä esimerkki tästä visuaalisesta konkreettisuudesta. Landrethin hahmo selittää siinä katsojalle, että hänen kehossaan näkyvät ruhjeet ja aukkokohdat ovat seurausta traumaattisista kokemuksista ja henkisistä kriiseistä, joita hän on elämänsä aikana kohdannut. Hän mainitsee poskessaan olevien ruhjeiden syntyneen huonosti päättyneen rakkaussuhteen seurauksena, ja päässään olevan reiän aiheuttajaksi hän mainitsee henkilökohtaisen konkurssin. Nämä alkusanat ja -kuvat johdattavat katsojan elokuvan maailmaan ja sen emotionaaliseen realismiin. Ne kertovat, miten elokuvaa tulee katsoa. Ennen kaikkea ne valmistavat katsojaa Larkinin hahmon kohtaamista varten. Landrethin johdannon jälkeen katsoja käsittää välittömästi Larkinin hahmon nähdessään, että kyseessä on henkilö, jota elämä on kohdellut kaltoin. "Mehän olemme kaikki henkisesti enemmän tai vähemmän risoja. Ajattelin, että olisi kiinnostavaa näyttää se", selittää Landreth (Römpötti 2005). Elokuvan henkilöiden runneltu ja rikkinäinen ulkonäkö on hyvin vahva visuaalinen keino kuvata hahmojen henkistä tilaa.

Hahmojen dramaattinen ulkonäkö on hyvä esimerkki *Ryanin* kuvallisesta metaforisuudesta.

Semioottisesta näkökulmasta metaforalla tarkoitetaan merkitsijää, joka toimii merkitsijänä jollekin

toiselle merkitylle (Chandler 2002, 127). Tällöin syntyy ikäänkuin uusi merkki, jossa merkitsijä otetaan yhdestä merkistä ja merkitty toisesta (emt.125). Landrethin ja Larkinin hahmojen repaleisuus toimii näin merkitsijänä heidän elämässäänkohtaamille vastoinikäymisille. Live-action-kuvaukseen perustuvissa elokuvissa kuvallinen metaforisuus toteutetaan yleensä montaasin avulla. Esimerkiksi näyttämällä peräkkäin kuvaa lentokoneesta ja linnusta nämä kaksi asiaa rinnastuu toisiinsa. Animaatiotekniikan avulla kuvallisista metaforista voidaan tehdä huomattavasti konkreettisempia.

Metaforisuus eli vertauskuvallisuus saattaa kuulostaa aluksi tietyllä tapaa keinotekoiselta tavalta kuvata todellisuutta. Metaforissa todellisuutta ei kuvata suoraan vaan analogioiden kautta. Katsoja joutuu niiden kohdalla tekemään tulkinnallisen hyppäyksen kahden eri asian välillä (Chandler 2002, 127). Kuitenkin, kuten Chandler huomauttaa, ihmismieli jäsentää todellisuutta nimenomaan analogioiden kautta. Sekä kuvalliset että kielelliset ilmaisumuodot ovat niillä kyllästettyjä. (Chandler 2002, 125.) Tämän vuoksi vertauskuvien käyttö ei sinällään tee representaatiosta sen epätodellisempaa tai modaliteetiltaan heikompaa representaatiota. Vertauskuvallisuus voi olla jopa todellisuuden suoraviivaista kuvausta vakuuttavampaa, etenkin emotionaalisen realismin koodissa.

Hahmojen repaleisuuden ohella yksi *Ryanin* keskeisimpiä kuvallisia metaforia ovat värikkäät lonkerot, jotka tunkeutuvat ulos Landrethin ja Larkinin hahmoista ja tukahduttavat heidät. Lonkerot nähdään elokuvassa ensimmäisen kerran alkukohtauksessa, jossa Landreth kertoo lapsuudessaan kokemastaan traumasta. Kuvassa nähdään peräkkäin aikuinen Landreth ja vaippaikäinen lapsi, joiden päät lonkerot tukahduttavat. Seuraavan kerran lonkerot nähdään kohtauksessa, jossa kuvataan, miten kokaiiniriippuvuus saa yliotteen nuoresta Larkinista. Aiheeseen palataan myöhemmin Larkinin entisen tuottajan haastattelussa, jossa tämä kuvailee luomiskyvyn menettämisen olevan taiteilijan pahin pelko. Tässä kohtauksessa näytetään uudestaan, miten värikkäät lonkerot tukahduttavat nuoren Larkinin maahan ja nyt myös sitovat tämän koko vartalon maahan. Samalla kuvataan, miten lonkerot peittävät myös Landrethin kasvot. Viimeisen kerran lonkerot nähdään kohtauksessa, jossa Landreth muistelee omaa äitiään ja tämän kohtaloa. Lonkerointa käytetään näissä kohtauksissa hyvin tehokkaalla tavalla Landrethin ja Larkinin ahdistuksen tunteiden kuvaamiseen. Lonkeroiden tukahduttavuus vertautuu kokemuksiin, jotka estävät heitä toteuttamasta itseään heidän haluamallaan tavalla ja jotka vaikuttavat edelleen vahvasti heidän tunnemaailmaansa.

Plantingan mukaan elokuvissa on usein jokin tietty kohta, jossa kerronta hidastuu ja henkilöahmon sisäinen tunnekokemus nousee pääosaan. Hän kutsuu tätä empatiakohtaukseksi (*scene of empathy*). (Plantinga 1999, 239.) *Ryanissa* tällaisia kohtauksia on hyvin paljon. Kuitenkin myös *Ryanissa* on osio, jossa hahmojen tunnekokemukset nousevat erityisen keskeisiksi. Tämä kohta sijoittuu elokuvan loppupuolelle ”Chris”- ja ”Barbara”-otsikoiden alle. Tarkastelen tätä kohtausta lähemmin, sillä siinä kiteytyy mielestäni hyvin, miten erilaisia animaation keinoja *Ryanissa* käytetään hahmojen tunnemaailman kuvittamiseen.

Kohtauksen alussa (kuviteltu) kamera paneroi läpi hallimaisen tilan, jossa Landreth haastattelee Larkinia. Kuvan etualalle tuodaan tilassa oleskelevia laitapuolenkulkijoita, jotka ovat ulkonäöltään hyvin erikoisia. Erään miehen hiukset ja parta muistuttavat piikkejä, ja hän torjuu aggressiivisesti toisen laitapuolenkulkijan lähestymisyriytykset. Kolmas mies on kirjaimellisesti valahtanut pöydälle: hänen kehonsa muistuttaa pikemminkin nestettä kuin kiinteä ihmisruumista. Landrethin ja Larkinin hahmojen tapaan myös näiden hahmojen kohdalla ulkonäkö toimii merkinä henkisestä tilasta. Piikikkään miehen ulkonäkö kuvaa tämän sulkeutuneisuutta, ja pöydälle valahtaneen miehen olomuoto viestii tämän henkisestä tahdottomuudesta.

Taustahenkilöiden kuvaamisen jälkeen kohtauksessa siirrytään kuvaamaan pöydän ääressä istuvia Landrethia ja Larkinia. Landreth kertoo olevansa huolestunut Larkinin liiallisesta alkoholinkäytöstä. Hän haluaa Larkinin nujertavan alkoholisminsa samalla tavoin kuin tämä aiemmin nujersi kokaiiniriippuvuutensa ja ryhtyvän tekemään jälleen animaatioelokuvia. Animaatiota käytetään tässä osiossa mielenkiintoisella tavalla. Landrethin hahmon otsasta kasvavat ulos pienet kädet, jotka kurkottavat kohti Larkinia ja hänen päähänsä kasvaa pieni antennia muistuttava ”sädekehä”. Näillä kuvallisilla elementeillä kuvitetaan Landrethin halua pelastaa Larkin ja saada tämän elämä takaisin raiteilleen. Sädekehä toimii myös ironisena kommenttina Landrethin puheisiin: se antaa Landrethin palopuheelle hurskastelun leiman.

Larkin reagoi kohtauksessa hyvin vahvasti Landrethin vaatimukseen. Hän kertoo alkoholin olevan yksi harvoista ilonaiheista elämässään. Larkin myös selittää katkeraan sävyyn, että rahapula on suurin syy, miksi hän ei tee uusia elokuvia. Hän kiihtyy tilityksensä aikana ja korottaa ääntään julistaessaan, että ilman rahan voimaa ei voi tehdä mitään. Larkinin puheenvuoroa ja sen kasvavaa tunnelatausta korostetaan monin eri tavoin elokuvan kuvallisella tasolla. Alussa Larkin istuu hiljaa paikallaan, mutta

termospullo, josta Larkin naukkailee, näyttää Landrethille keskisormea. Vähitellen Larkinin hahmon liikkeet muuttuvat liioitellummiksi. Kamera seuraa tilannetta nopeasti muuttuvien dramaattisten kuvakulmien kautta, mikä lisää kohtauksen tunnelatausta. Larkinin tunteenpurkauksen lakipisteessä hänen päästään pongahtaa hermostumisen merkkinä ulos punaisia piikkejä, ja tämän pään päällä oleva hiustukko lennähtää kohti Landrethia. Kohtauksen loppupuolella Larkin rauhoittuu hieman ja toteaa katkeraan sävyyn, että hänellä on sillä hetkellä noin kymmenen dollaria taskussaan. Hän sanoo sen olevan hänelle suuri summa rahaa. Kuvallisella tasolla näytetään, miten seinä Larkinin takana muuttuu muodottomaksi valuvaksi massaksi ja Larkinin päästä kasvaa ulos puun oksia muistuttavia ulokkeita. Larkinin kehosta ulos tunkeutuvilla piikeillä ja oksilla sekä taustan valumisella korostetaan hyvin dramaattisella tavalla, miten vahvoja ja nopeastimuuttuvia tunteita Larkin käy läpi kohtauksen aikana.

Metamorfoosilla on keskeinen rooli tässä kohtauksessa käytetyissä kuvallisissa metaforissa. Larkinin hahmosta ulos tunkeutuvat punaiset piikit, puumaiset ulokkeet ja valuva tausta ovat esimerkkejä muodonmuutoksista, joita kohtauksessa nähdään. Kuten Paul Wells huomauttaa, metamorfoosi on asia, jota voidaan kuvata erityisen hyvin animaation keinoin (Wells 1998, 69). *Ryanissa* tätä animaatiotekniikan mahdollistamaa keinoa hyödynnetään hyvin paljon nimenomaan hahmojen mielentilojen muutoksen kuvaamisessa.

Kohtauksen lopuksi Larkin jäädytetään kuvaan, ja huomio siirtyy takaisin Landrethiin, joka ymmärtää Larkinin purkauksen jälkeen, miten tahdittomasti hän käyttäytyi kritisoidessaan Larkinin elämäntapaa. Landreth ihmettelee, miksi hän toi aiheen esille, ja päättelee tämän johtuvan hänen äidistään ja tämän kohtalosta. Landrethin päästä kasvaa ulos samanlaisia puun oksia muistuttavia ulokkeita kuin Larkinin päästä, ja värikkäät lonkerot peittävät hänen kehonsa. Näin kohtauksessa annetaan ymmärtää, että Landreth on elämässään yhtä vereslihalla kuin Larkinkin.

On mielenkiintoista, että *Ryanissa* juuri radikaalit ja valokuvallisen realismin näkökulmasta epärealistiset elementit ovat väline emotionaalisen realistisuuden tuottamiseen. Samat asiat, jotka laskevat *Ryanin* modaliteettia suhteessa valokuvalliseen realismiin nostavat sen emotionaalista modaliteettia. Tämä havainnollistaa hyvin Chandlerin huomiota siitä, että sama merkki voi saada eri merkityksen riippuen siitä, mihin koodiin se on sijoitettu (Chandler 2002, 147). Valokuvallisen realismin silmin hahmojen repaleinen ulkonäkö ja näiden kehoista ulos kasvavat lonkerot ovat

epäuskottavia ja epärealistisia kuvallisia elementtejä, mutta emotionaalisella ja vertauskuvallisella tasolla niiden voi katsoa kuvaavan hyvinkin vakuuttavasti ja havainnollisesti hahmojen henkistä romahdusta, ja luovan tarttumapintaa katsojan samaistumiskokemukselle. Ne antavat katsojalle mahdollisuuden simuloida henkilöiden tunteita suhteessa kerronnan tilanteeseen (Grodal 1997, 89-90).

Ryanissa käytetyt kuvalliset metaforat vievät elokuvaa kohti Angin mainitsemaa konnotatiivista tasoa (Ang 1985, 41-42). Valokuvallisen realismin koodissa kuvallisen representaation modaliteetti määrittyy sen denotatiivisuuden kautta. Kuitenkin, jos *Ryania* katsoo vain denotaation tasolla, se on järjetön. Se tulee ymmärrettäväksi nimenomaan konnotaatioiden tasolla ja emotionaalisen realismin koodiin sijoitettuna. Denotatiivinen jää tällöin Angin sanojen mukaisesti "sulkeisiin" (emt. 42).

5 Epäluotettavaa?

Dokumenttielokuva on ilmaisumuoto, jonka kohdalla katsoja herkistyy arvioimaan elokuvan suhdetta historialliseen maailmaan ja kuvauksen kohteisiin. Tällöin katsojan huomio kiinnittyy siihen, millaisin keinoin dokumenttielokuva kuvaa kohteitaan. Huomion kohteeksi nousee erityisesti dokumenttielokuvan tekoprosessin modaliteetin arviointi. Näin tehdessään katsoja arvioi elokuvan luotettavuutta ja arvioi samalla elokuvan modaliteettia. Elokuvan modaliteetti on katsojalle sitä suurempi, mitä luotettavammaksi representaatioksi katsoja elokuvan kokee. Hodgen ja Kressin mukaan modaliteetti ilmaisee kuulijan ja puhujan välisen suhteen solidaarisuutta (Hodge & Kress 1988, 123). Viime kädessä dokumenttielokuvan on siis voitettava katsoja puolelleen, osoittauduttava tämän luottamuksen arvoiseksi. Tällöin korostuu se, millaisen statuksen ja auktoriteetin dokumenttielokuva saavuttaa katsojan silmissä todellisuutta kuvaavana representaationa.

Tarkastelen tässä luvussa erilaisia tapoja, joilla *Ryanin* luotettavuutta voidaan arvioida. Kuten luvussa ”Dokumentaarisen representaation kaksi paradigmaa” tuli esille, dokumenttielokuvissa on usein pyritty saavuttamaan katsojan luottamus objektiivisuuden ja autenttisuuden vaikutelmia korostamalla. Tällöin korostuu dokumenttielokuvan rooli todellisuuden heijastuksena. Tarkastelen alaluvussa ”Vääristelyä ja vallankäyttöä”, mihin ajatus dokumenttielokuvan kyvystä autenttisuuteen ja objektiivisuuteen perustuu semiotiikan näkökulmasta. Pohdin myös, millä keinoin objektiivisuuden ja autenttisuuden tuntua korostetaan dokumenttielokuvissa ja millaiseksi *Ryanin* kaltaisen animoidun dokumenttielokuvan luotettavuus määrittyy suhteessa näihin keinoihin. Alaluvussa ”Rehellisempää rehellisyyttä” nostan esille vaihtoehdoisen näkökulman *Ryanin* luotettavuuden määrittelyyn. Tässä näkökulmassa korostuu konstruktivinen ajattelutapa, jonka mukaan todellisuutta ei voi representoida ilman merkityksenantoa.

5.1 Vääristelyä ja vallankäyttöä?

5.1.1 Indeksikaalisen sidoksen voima: autenttisuus ja objektiivisuus

Bill Nichols pohtii teoksessaan *Introduction to Documentary* (2001), millaisia odotuksia katsojilla on dokumenttielokuvan suhteen. Keskeisin näistä on hänen mukaansa se, että he olettavat dokumenttielokuvan kuvien ja äänien olevan peräisin historiallisesta maailmasta. Katsojat odottavat dokumenttielokuvan ja sen kuvauksen kohteen välisen suhteen olevan indeksikaalinen, jolloin kuva ja ääni ovat seurausta kuvauksen kohteen fyysisestä läsnäolosta ja toiminnasta kameran edessä. Nicholsin mukaan juuri valokuvan indeksikaalisuus vakuuttaa katsojat elokuvan välittämän informaation autenttisuudesta. Dokumentaarisen kuvauksen indeksikaalisuus toimii näin tärkeimpänä vakuutena siitä, että nämä henkilöt todella ovat olemassa. Indeksikaalisuus olisi näin jopa tärkein asia, mitä katsoja odottaa dokumenttielokuvalta. (Nichols 2001, 35-36.) Nichols puhuu dokumenttielokuvan indeksikaalisuuden luomasta ”autenttisuuden vaikutelmasta” ja kutsuu tätä erityisen vahvaksi voimaksi (Nichols 2001, xv).

Indeksikaalisuus on ikonisuuden tapaan nimenomaan valokuvalliseen ilmaisuun liitetty ominaisuus. Charles Peirce määrittelee indeksin merkiksi, jossa merkitsijän ja viittauskohteen välillä vallitsee todellinen suhde (*genuine relation*). Merkin ja viittauskohteen suhde ei perustu tällöin ainoastaan tulkitsevan mielen näiden välille tekemiin kytköksiin, kuten tapahtuu ikonisen merkin kohdalla. (Peirce 1931-1958, 2.92, 298, 2.248.) Sen sijaan merkin ja viittauskohteen välillä saattaa olla jopa suora fyysikaalinen yhteys (emt. 1.372). Peirce kiinnittääkin erityistä huomiota valokuvan indeksikaalisuuteen ja korostaa, että ikonisuuden lisäksi niiden voimaa selittää todellinen fyysinen yhteys, joka vallitsee valokuvan ja todellisuuden objektin välillä (emt. 2.281). Valokuvaus perustuu fyysikaaliseen prosessiin, jossa kuvattavista kohteista välittyvät valonsäteet tallentuvat kameraan, ja kuva on näin syy-seuraus-suhteessa kuvattavaan objektiin. Peircen määrittelyn mukaan tämä optinen yhteys kuvauksen kohteeseen toimii todisteena siitä, että valokuva vastaa todellisuutta (emt. 4.447).

Barthes puhuu valokuvan ”sormenjäljen kaltaisesta” yhteydestä todellisuuteen ja valokuvan luomasta ”tämä on ollut” -efektistä (Barthes 1985, 112). Myös Barthesille juuri indeksikaalisuus ja sen valokuvalla antama todistusvoima ovat valokuvauksen olemuksen perusta. Valokuva on seuraus ja todiste siitä, että todellinen reaali maailman ”dokumentoitava” on ollut kameran edessä kuvattavana ja

tämä on todella ollut olemassa. Näin valokuvaustekniikka mielletään representaation autenttisuuden takaajaksi.

Bazin on kiinnittänyt erityistä huomiota valokuvan indeksikaalisuuteen. Hänen argumentoinnissaan korostuu tapa, jolla valokuvaustekniikka ja objektiivisuuden ajatus limittyvät toisiinsa. Bazin vertaa esseessään "Valokuvan ontologia" valokuvausta maalaustaiteeseen ja katsoo valokuvauksen omaleimaisuuden perustuvan sen ontologiseen objektiivisuuteen. Hän huomauttaa, että valokuvauksessa ulkomaailman kuva syntyy automaattisesti ilman ihmisen luovaa väliintuloa. Bazinin mukaan kaikki taiteet perustuvat ihmisen läsnäoloon, mutta vain valokuvauksessa voimme nauttia ihmisen poissaolosta. Valokuvauksen objektiivisuus antaakin valokuvalle uskottavuutta, joka muilta kuvallisilta ilmaisutavoilta puuttuu. Bazin esittää, että valokuva vaikuttaa meihin kuin luonnollinen ilmiö, sillä kuvauskohteen todellisuus siirtyy jäljennökseen. Uskollisinkaan piirros ei hänen mukaansa herätä samankaltaista luottamusta katsojassa. (Bazin 1967, 13.)

Bazinia on syytetty todellisuuden ja valokuvan naiivista sekoittamisesta ja sokeasta uskosta valokuvauksen objektiivisuuteen. Myöhemmin on kuitenkin korostettu, että Bazin ymmärsi objektiivisuuden nimenomaan kokemukseksi. Bazin puhuu "Valokuvan ontologia" -esseessään siitä, miten valokuva "vaikuttaa" meihin ja "herättää luottamusta". Hänen argumenttinsa auttavatkin ymmärtämään, että ajatus dokumenttielokuvan luotettavuudesta perustuu valokuvaustekniikkaan liitettyyn objektiivisuuden vaikutelmaan. Katsojat mieltävät kameran mekaanisuuden ja kuvan indeksikaalisuuden takeeksi siitä, että dokumenttielokuva voi kuvata todellisuutta ilman inhimillistä väliintuloa. Dokumenttielokuva pyrkii näin vakuuttamaan katsojan heijastavan representaatiokäsityksen mukaisesti siitä, että dokumenttielokuva voi kuvata maailmaa denotatiivisesti, ilman tekijän näkemyksien tai mielipiteiden vaikutusta lopputulokseen.

Myös dokumenttielokuvaa tutkineen Brian Winstonin huomio auttaa ymmärtämään, miksi objektiivisuus liitetään valokuvallisiin representaatioihin. Hänen mukaansa valokuvauksen käyttö tieteellisenä tallennusvälineenä on liittynyt valokuvaukseen vahvan tieteen auran. Tähän liittyy vaikutelma siitä, että valokuva esittää todellisuuden tieteellisen ongelmattomasti ja läpinäkyvästi. (Winston 1993, 44.)

Ikonisuuden kohdalla modaliteetin arvioinnissa korostuu havainnon tason yhteys merkin ja viittauskohteen välillä, niiden visuaalinen samankaltaisuus. Indeksikaalisuuden kohdalla on sen sijaan kysymys pikemminkin tiedollisesta prosessista. Grodalin määrittelyn mukaan tieto indeksikaalisuudesta opitaan. Katsoja voi kokea kuvan ikonisella tasolla realistiseksi, vaikka kuvan ja viittauskohteen välillä ei olisi indeksikaalista sidosta. Hän puhuu kuvan välittömästä kokemisesta. Kuva koetaan tällöin havainnon tasolla ilman sen kummempaa pohdintaa elokuvan suhteesta historialliseen maailmaan. Sen sijaan indeksikaalisuus on jotain, mistä katsojan on tultava tietoiseksi. Hänen on rakennettava mieleensä kuva viittauskohteesta, joka ei ole riippuvainen elokuvanteosta. (Grodal 2002, 71-72.) Kun dokumenttielokuvan modaliteettia arvioidaan indeksikaalisuuden näkökulmasta, katsojan huomio kiinnittyy tapaan, jolla dokumenttielokuva kuvaa historiallista maailmaa.

Edelläkäsiteltyjen argumenttien pohjalta voidaan sanoa yhteenvedonomaaisesti, että ajatus dokumenttielokuvan kyvystä autenttiseen ja objektiiviseen todellisuuskuvaukseen perustuu katsojan tietoon valokuvallisen representaation indeksikaalisesta yhteydestä historialliseen maailmaan. Indeksikaalinen sidos toimii vakuutena dokumenttielokuvan autenttisuudesta eli siitä, että dokumenttielokuvan kuvaamat henkilöt ovat olleet todella olemassa ja siinä näytetyt tapahtumat todella tapahtuivat. Samalla ajatus kuvan indeksikaalisuudesta vahvistaa uskoa dokumenttielokuvan objektiivisuuteen. Objektiivisuus voidaan tällöin määritellä Nicholsin tapaan puolueettomuudeksi ja neutraaliudeksi sekä katsojan vapaudeksi tehdä omat tulkintansa ja päätelmänsä esitettyjen faktojen pohjalta (Nichols 1991, 196).

On tärkeää muistaa, että dokumenttielokuvienkin kohdalla on usein kysymys autenttisuuden ja objektiivisuuden vaikutelmista ja uskosta kuvan indeksikaalisuuteen. Katsoja ei siis voi koskaan olla täysin varma siitä, että live-action-dokumenttielokuva kuvaustekniikan indeksikaalisesta luonteesta huolimatta kuvaisi autenttisia ihmisiä ja tapahtumia tai tekisi tämän objektiivisesti. Esimerkiksi Susanna Helke tuo teoksessaan *Nanookin jälki* (2006, 78) esille, että autenttisuuden ja objektiivisuuden vaikutelmaa vahvistetaan dokumenttielokuviissa erilaisin tyylillisin keinoin. Modaliteettiteorian näkökulmasta näitä keinoja voi kutsua Hodgen ja Trippin määrittelyn mukaisiksi modaliteettimerkeiksi (Hodge ja Tripp 1986, 104). Tässä tapauksessa ne ovat tekstuaalisia vihjeitä, joilla korostetaan elokuvan indeksikaalista suhdetta historialliseen maailmaan tai luodaan mielikuva

tällaisesta suhteesta. Niitä korostamalla dokumenttielokuva voi pyrkiä vahvistamaan mielikuvaa elokuvan autenttisuudesta ja objektiivisuudesta.

Tarkastelen seuraavaksi *Ryania* suhteessa indeksikaalisuuden käsitteeseen ja erilaisiin autenttisuuden ja objektiivisuuden tyylikeinoinhin ja pyrin näin määrittelemään, millaiseksi sen modaaliteetti määrittyy suhteessa niihin.

5.1.2 *Ryan* – murtunut indeksikaalisuus

Ryan on elokuva, joka on auditiviisella tasolla indeksikaalinen. Siinä kuultu puhe on historiallisesti olemassaolevien henkilöiden tuottamaa puhetta, jossa he kommentoivat omaan elämämpiiriinsä kuuluvia asioita. Se on osittain hyvinkin katkonaista ja epäyhtenäistä, mikä osaltaan vakuuttaa katsojan sen autenttisuudesta. Tämä sattumanvaraisuus liittyy *Ryanissa* käytettyyn puheeseen autenttisuuden auran, vaikutelman siitä, että se on todellisessa haastattelutilanteessa tallennettua, historiallisesti olemassaolevien henkilöiden puhetta. Visuaalisella tasolla tilanne on toinen. Elokuvassa käytetyn animaatiotekniikan, ja sen tavallisuudesta poikkeavan ulkonäön vuoksi katsoja huomaa välittömästi, että elokuvan kuvamateriaali ei ole indeksikaalisessa suhteessa kuvauskohteisiin. Dokumenttielokuvan kohdalla indeksikaalisuuden murtumisella on radikaalit vaikutukset: katsoja kyseenalaistaa väistämättä *Ryanin* autenttisuuden ja objektiivisuuden – ja samalla sen modaaliteetin.

Autenttisuuteen liittyy ajatus siitä, että kaikki mitä elokuvassa näytetään on indeksikaalisessa suhteessa historialliseen maailmaan (Nichols 2001, 35-36). Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että elokuvassa nähtävien tapahtumapaikkojen ja henkilöiden olemassaolo ei ole sidoksissa elokuvantekemiseen. *Ryanissa* tilanne on kuitenkin juuri päinvastainen: kaikki, mitä katsoja näkee elokuvassa, on luotu vain ja ainoastaan tämän elokuvan tekoa varten. Wells kiteyttää hyvin animaatiotekniikan erikoislaadun: animaatio ei käytä kameraa todellisuuden tallentamiseen vaan luo ja tallentaa oman todellisuutensa (Wells 1998, 25).

Mise-en-scenen käsite auttaa osaltaan ymmärtämään, miksi animoitu dokumenttielokuva sotii autenttisuuden ajatusta vastaan. Helke määrittelee mise-en-scenen laajasti kaikkeksi, mitä ohjaaja voi hallita kuvausten aikana (Helke 2006, 117). Tällaisiksi asioiksi voidaan uusformalismia edustavien

elokuvatutkijoiden David Bordwellin ja Kristin Thompsonin tarkentavan määritelmän mukaisesti laskea muun muassa lavastus, puvustus, maskeeraus, valaistus, kameran ja näyttelijöiden liikkeiden ohjaus (Bordwell & Thompson 1986, 119-131). Merkityksellistä mise-en-scenen käsitteen kohdalla on se, että se liitetään leimallisesti fiktiiviseen elokuvaan (Helke 2006, 127). Dokumenttielokuvan kohdalla sen sijaan pyritään usein luomaan mielikuva siitä, että elokuvassa ei ole lainkaan mise-en-sceneä. Siinä ei lavasteta, maskeerata, käytetä näyttelijöitä tai ohjailla näiden liikkeitä. *Ryanin* kaltaisessa animoidussa dokumenttielokuvassa sen sijaan mise-en-scenen rooli on jopa suurempi kuin fiktiivisessä live-action-elokuvassa. Siinä ei vain lavasteta, maskeerata ja ohjailla kameran ja hahmojen liikkeitä, vaan siinä nähty maailma, hahmot ja niiden liikkeet luodaan tyhjästä.

Ryanin päätapatumapaikaksi on animoitu suuri hallimainen tila, joka toimii Landrethin ja Larkinin välisten keskustelujen kuvitteellisena tapahtumapaikkana. On mielenkiintoista, että vaikka tämä tila ei ole indeksikaalisessa suhteessa mihinkään todelliseen tilaan, siitä on pyritty tekemään ”autenttisen oloinen”. Tilasta on tehty huonokuntoisen näköinen: sen lattiat ja seinät ovat kuluneen näköisiä. Toisaalta elokuvassa on lukuisia kohtauksia, joissa tapahtumapaikkojen keinotekoisuutta ei yritetä peitellä. Esimerkiksi Felicityn haastattelun aikana tausta häviää kokonaan kuvasta, ja hahmot puhuvat vaaleansinisessä ”tyhjiössä”.

Myös kaikki *Ryanissa* esiintyvät hahmot ovat animaattoreiden rakentamia, ja ne eivät ole visuaalisella tasolla indeksikaalisessa suhteessa niihin historiallisen maailman henkilöihin, joista elokuva kertoo. Tämä on poikkeuksellinen tilanne, sillä dokumenttielokuviissa esiintyvien hahmojen indeksikaalisuus toimii yleensä vahvimpana takeena näiden historiallisesta olemassaolosta eli elokuvan dokumentaarisuudesta (Nichols 2001, 35-36). *Ryanissa* nähtävien hahmojen epäindeksikaalinen suhde kuvauksen kohteisiin onkin osasyynä siihen, että katsojan on aluksi hyvin vaikea mieltää se dokumenttielokuvaksi. Helke painottaa dokumentaarisuuden määrittelyssä oikeiden ihmisten läsnäoloa ja kuvauksen kohteita ”oman elämänsä” autenttisina näyttelijöinä (Helke 2006, 25, 101, 170). Myös Nicholsin mukaan dokumentaarisuus paikantuu kuvausten kohteiden ruumiisiin; näiden on edustettava itseään ruumillisesti (Nichols 1991, 232-233).

Helken ja Nicholsin ajattelussa henkilöiden ruumillinen, indeksikaalisuuteen perustuva läsnäolo vaikuttaisi olevan välttämättömyys, jota ilman elokuvaa ei voi määritellä dokumenttielokuvaksi. Tämä asettaa *Ryanin* vakavan kysymyksen äärelle: voiko sitä ylipäätään kutsua dokumenttielokuvaksi?

Voiko se olla dokumenttielokuva, jos siinä esiintyvät henkilöt eivät paikannu omiin ruumiisiinsa ja heidät on korvattu animoiduilla vastineilla? Auditiiivisella tasolla elokuva on kuitenkin edelleen indeksikaalisessa suhteessa kuvattaviin henkilöihin. *Ryanissa* kuullulla indeksikaalisella puheella olisikin näin äärimmäisen tärkeä rooli elokuvan dokumentaariselle modaliteetille eli katsojan kyvyille mieltää elokuva dokumenttielokuvaksi. Voidaan väittää, että *Ryanin* ääniraita on sen vahvin side historialliseen maailmaan ja tae siitä, että sen ”viittaussuhde elokuvanteosta riippumattomaan, sen ulkopuolella virtaavaan historialliseen, yhteiskunnalliseen tai sosiaaliseen todellisuuteen on suurempi kuin fiktiivisissä elokuvissa”, kuten Helke määrittää dokumentaarista elokuvaa (Helke 2006, 18).

Nicholsin mukaan autenttisuuden kuuluu ajatus siitä, että jokin dokumenttielokuvan laadussa pysyttelee tekijän kontrollin ulottumattomissa (Nichols 1991, 231). Animoidun dokumenttielokuvan kohdalla tilanne on kuitenkin päinvastainen: siinä tekijä luo elokuvan maailman tyhjästä ja voi siksi hallita sekunnin sadasosan tarkkuudella kaikkea, mitä elokuvassa tapahtuu – lähes jumalankaltaisesta asemasta. Kuten Wells huomauttaa, animaatioissa ei ole lainkaan sattumanvaraisuutta (Wells 1998, 7). Paradoksaalista kyllä, tämä ei estä animoitua dokumenttielokuvaa jäljittelemästä niitä tyylikeinoja, joilla dokumenttielokuvan autenttisuutta voidaan korostaa.

Helke kutsuu autenttisuuden tyyliksi elokuvallisia keinoja, jotka vahvistavat välittömyyden, ohjaamattomuuden ja tilanteisiin puuttumattomuuden tuntua. Hän mainitsee esimerkkeinä muun muassa heiluvan ja tapahtumien muutoksiin reagoivan käsivarakameran, nopeat zoomaukset lähikuviin ja tarkentamisen. Näillä erityisesti havainnoivassa moodissa käytetyillä keinoilla pyritään luomaan mielikuva siitä, että tekijä havaitsee maailmaa välittömästi ja tapahtumien oman liikesuunnan ehdoilla. (Helke 2006, 78.) Analysoin edellisessä luvussa kohtausta, jossa Larkin kiihtyy Landrethin alkoholismikommenteista. Tässä kohtauksessa jäljitellään mielenkiintoisella tavalla Helken mainitsemia autenttisuuden tyylikeinoja. Siinä matkitaan direct cinemalle tyypillistä heiluvaa kameraa, zoomataan nopeasti Larkinin kasvoihin ja kuvaa tarkennetaan kohtauksen aikana eri kohteisiin. Näillä live-action-kuvausta jäljittelevillä keinoilla tuodaan kohtaukseen Helken mainitsemaa välittömyyden, ohjaamattomuuden ja tilanteisiin puuttumattomuuden tuntua. Näin tapahtuu siitäkin huolimatta, että *Ryanissa* käytetty animaatiotekniikka sinällään sotii väistämättä autenttisuuteen liitettyjä ohjaamattomuuden ja sattumanvaraisuuden mielikuvia vastaan. Helken määrittelemät autenttisuuden tyylikeinot vahvistavat samalla objektiivisuuden vaikutelmaa. Ohjaamattomuuden ja tilanteisiin puuttumattomuuden kautta luodaan mielikuvaa elokuvasta, jossa

ihmiset ja asiat puhuvat puolestaan. Objektiivisuuden vaikutelmaa vahvistetaan dokumenttielokuvissa usein myös pitämällä kameraryhmä visusti kameran kuvarajan ulkopuolella ja leikkaamalla haastattelijan puheosuudet pois valmiista elokuvasta. *Ryanissa* kuviteltu kameraryhmä pysyy poissa kuvaruudulta, mutta Landreth itse on hyvin keskeisessä osassa elokuvaa. On ilmeistä, että hänen läsnäolonsa vaikuttaa hyvin paljon siihen, mitä elokuvassa tapahtuu.

André Bazin korostaa valokuvauksen kykyä neutraaliin todellisuuden tallentamiseen, sen olemuksellista objektiivisuutta (Bazin 1967, 13). Animaation kohdalla voitaisiin puhua päinvastaisesta: animaation olemuksellisesta subjektiivisuudesta. *Ryanin* kaltaisessa animoidussa elokuvassa jokainen katsojan näkemä kuva on prosessoitunut animaattoreiden kautta. Kuten Wells huomauttaa, animaatio vaatii tekijän jatkuvaa läsnäoloa ja sekaantumista (Wells 2002, 73). Live-action-kuvauksessa kamera voidaan jättää päälle tallentamaan tapahtumia automaattisesti, mutta animaation kohdalla kuvamateriaalia syntyy vain animaattorin jatkuvan työpanoksen myötä. Animaatiotekniikan manuaalisuus asettuu vastakohtaksi kameran mekaanisuudelle. Animoidussa dokumenttielokuvassa on näin vaikea luoda samankaltaista objektiivisuuden illuusiota kuin live-action-kuvaukseen perustuvassa dokumenttielokuvassa.

Animaatiotekniikka vaikuttaisi olevan siis jo lähtökohtaisesti objektiivisuuden ihanteiden vastainen. Siinä missä valokuvallinen tallentaminen luo mielikuvan tekijän poissaolosta, animaatiotekniikka huokuu tekijänsä läsnäoloa: jokainen siinä nähty osanen ”suodattuu” tekijän kautta. *Ryanissa* käytetty animaatiotekniikka tekisi siitä näin väistämättä subjektiivista, tekijän näkemysten ja tulkinnan värittämää, konnotaatioilla kyllästettyä todellisuuskuvasta. Objektiivisuus määrittyy tällöin tekijän näkökulmista vapaaksi representaatioksi (Nichols 1991, 96). Edellisessä luvussa kuvatut emotionaaliseen realismiin liittyvät visuaaliset keinot ovat omiaan korostamaan *Ryanin* subjektiivisuutta. Niiden tarkoituksena on nimenomaan konnotaatioiden tuottaminen ja katsojan katsomiskokemuksen ohjaaminen. *Ryanin* kohdalla on ilmeistä, että kyseessä on juuri Chris Landrethin näkemys Ryan Larkinista. Jos objektiivisuus ymmärretään katsojan vapaudeksi tehdä omat tulkintansa ja päätelmänsä (emt.), *Ryania* ei voi hyvälläkään tahdolla määritellä objektiivisuuteen pyrkiväksi dokumenttielokuvaksi. *Ryanissa* ei pyritä luomaan mielikuvaa siitä, että katsoja saa luoda oman tulkintansa kuvauksen kohteista, vaan tätä tulkintaa ohjaillaan rajulla kädellä.

Paul Wellsin mukaan animaation väistämätön subjektiivisuus tekee todellisuuteen viittamisen hankalaksi animoidussa elokuvassa. Wells jopa toteaa suorasanaisesti, että yritys tehdä dokumenttielokuva animaatiotekniikalla on mahdotonta, sillä animaatio ei voi olla objektiivista. (1998, 27.) Wellsin väittämä kuvaa hyvin, miten sitkeästi objektiivisuus mielletään edelleen dokumenttielokuvaa määrittäväksi kriteeriksi. Hänen ajattelussaan animaatio asettuikin tekijäkeskeisyydessään ja subjektiivisuudessaan dokumenttielokuvan vastakohtaksi.

Jos dokumenttielokuvan luotettavuutta arvioidaan sen perusteella, miten autenttisesti ja objektiivisesti se kuvaa todellisen maailman ihmisiä ja tapahtumia, *Ryan* on eittämättömän epäluotettavaa representaatiota. Näin siitäkin huolimatta, että siinä leikitellään autenttisuuden ja objektiivisuuden vaikutelmaa korostavilla tyylikeinoilla. *Ryanissa* elokuvantekijällä on poikkeuksellisen suuri valta päättää, millä tavoin hän kuvaa todellisuutta. Siirryn seuraavaksi pohtimaan, millaisia eettisiä kysymyksiä tämä poikkeuksellinen valta-asema herättää.

5.1.3 Eettisiä kysymyksiä: " I want out of this picture!"

Alter Egos -elokuvassa on kohtaus, jossa Larkin näkee itsestään tehdyn animoidun dokumenttielokuvan ensimmäistä kertaa. Hän on silminnähdyn järkyttynyt näkemästään ja kutsuu häntä esittävää hahmoa groteskiksi luurangoksi. (Green 2004.) Sellaiseksi sitä voikin hyvin kutsua, sillä se on hyvin rujo ja liioiteltu versio Larkinista. Voidaankin kysyä, kuinka pitkälle animoidun dokumentin tekijä voi mennä? Onko *Ryan* epäeettinen elokuva?

Dokumenttielokuvat kuvaavat todellisia ihmisiä, joiden elämään elokuvanteolla on väistämätön vaikutus. Nichols huomauttaakin osuvasti, että todellisten ihmisten käyttö asettaa tekijöille aina eettisiä kysymyksiä (Nichols 1991, 232). Kuvauksen kohteet altistavat itsensä ja elämäntapansa muiden arvosteltavaksi. Kuvauksen kohteet osallistuvat elokuvantekoon yleensä vapaaehtoisesti, mutta ilman varmuutta siitä, millaisen kuvan dokumenttielokuvan tekijä heistä luo. Vaikka he sinänsä voivat vaikuttaa siihen, miten he kameran edessä käyttäytyvät, he eivät useimmiten voi vaikuttaa tapaan, jolla elokuvantekijä kuvattua materiaalia yhdistelee. *Ryanin* kaltaisen animoidun dokumenttielokuvan kohdalla tilanne kärjistyy, sillä siinä elokuvantekijä luo elokuvan kuvallisen materiaalin tyhjästä ja

hänellä on täysin vapaat kädet sen suhteen. Tekijä ei ole sidottu indeksikaalisuuteen, mikä ainakin osaltaan rajoittaa sitä, millaisen kuvan hän antaa kuvauskohteesta.

Animoidun dokumenttielokuvan tekijä on semioottisesti poikkeuksellisessa tilanteessa, sillä hän voi päättää, miltä kuvauksen kohde näyttää *merkitsijän* tasolla. *Ryanin* ja sen tekemisestä kertovan live-action-dokumenttielokuvan *Alter Egosin* vertailu havainnollistaa tätä tilannetta hyvin. Niissä kummassakin viitataan samoihin reaali maailman kohteisiin, samoihin *merkittyihin*, mutta siinä missä *Alter Egosin* visuaalinen representaatio on sidottu henkilöistä otettuihin indeksikaalisiin kuvataallenteisiin, on Landrethilla sen sijaan vapaus päättää, millaisella *merkitsijällä* hän kohdettaan kuvaa. Landreth onkin ottanut tästä vapaudesta kaiken irti. Hän on muuttanut elokuvansa henkilöiden, etenkin Larkinin, ulkonäköä hyvin radikaalilla tavalla. Voidaan väittää, että hän on luonut varsin yksipuolisen, oman näkemyksensä mukaisen representaation Larkinista.

Landrethia voidaan kritisoida myös siitä, että hän ohjaa jatkuvasti tyyllillisin keinoin katsojan tulkintaa. Helke käsittelee teoksessaan *Nanookin jälki* (2006) itävaltalaisen Ulrich Seidlin dokumenttielokuvia, joissa tyyli on hänen mukaansa niin läpituokeaa, että se ylittää kohteiden oman äänen ja pakottaa katsojaa tulkitsemaan näiden elämää ohjaajan haluamalla tavalla. Helke tuo esille tähän liittyvän eettisen arveluttavuuden. (Helke 2006, 142.) Myös *Ryanissa* katsojan tulkintaa ohjataan jatkuvasti. Dokumenttielokuvaan liittyvään objektiivisuuden ihanteeseen on liittynyt ajatus elokuvantekijästä, joka kuvaa elokuvansa henkilöitä mahdollisimman neutraalisti ja totuudenmukaisesti. Näin hän välttyy luomasta vääristynyttä representaatiota kuvauskohteistaan.

Alter Egos loppuu kohtaukseen, jossa *Ryan* istuu kapakassa pian sen jäkeen, kun hän on nähnyt Landrethin hänestä tekemän elokuvan ensi kertaa. Hän on selkeästikin edelleen poissa tolaltaan ja huudahtaa: ”I want out of this picture!”. Tämä lause osoittaa, että hän kokee Landrethin hänestä luoman representaation ahdistavaksi - ehkä jopa epäeettiseksi.

5.2 Rehellisempää representaatiota?

5.2.1 Uskosta luottamukseen

Epäluotettavaa ja epäeettistä. Vääristelyä ja vallankäyttöä. Nämä ovat äärimmäisiä määritelmiä, joita *Ryaniin* voidaan liittää autenttisuuden ja objektiivisuuden ihanteiden nimissä. Näiden ihanteiden mukaan dokumenttielokuvan tulisi pyrkiä kuvaamaan todellisuutta mahdollisimman neutraalisti. Konstruktiiivisen representaatiokäsityksen näkökulmasta tämä ajatus on mahdoton, sillä se määrittelee representaation nimenomaan merkityksien tuottamiseksi (Hall 1997, 25). Sen näkökulmasta objektiivisuuteen ja autenttisuuteen pyrkivä dokumenttielokuva kieltää oman representaatioluonteensa: se kätkee asemansa paikkana, jossa merkityksiä tuotetaan.

Kuten luvussa ”Dokumentaarisen representaation kaksi paradigmaa” tuli esille, viime vuosikymmenien aikana ja etenkin 1990-luvulla ajatus dokumenttielokuvan kyvystä autenttiseen ja objektiiviseen kuvaukseen on romutettu perinpohjaisesti dokumenttielokuvaa koskevassa teoreettisessa keskustelussa (Helke 2006, 82). Tämä kritiikki pohjautuu konstruktionistiseen tapaan ymmärtää representaatio. Konstruktiiivisen ajattelutavan mukaisesti aineellista maailmaa ja representaatioiden symbolista tasoa ei saa sekoittaa, vaan ne pitää erottaa selkeästi toisistaan (Hall 1997, 25). Kun kaikki representaatio ymmärretään todellisuuden ja merkitysten tuottamiseksi, autenttisuuden ja objektiivisuuden ihanteisiin liittyvä ajatus todellisuuden läpinäkyvästä kuvaamisesta kyseenalaistuu.

Stella Bruzzi huomauttaa, että dokumenttielokuva ei väistämättömän representaatioluonteensa vuoksi kykene poistamaan kuvan ja tapahtuman välistä välimatkaa (Bruzzi 2000, 180). Stuart Hallin määrittelyn mukaisesti jokaisen viestin on kuljettava merkkisysteemin kautta ja siksi kommunikaatio on väistämättä vääristynyttä. Tästä syystä valokuva ei voi representoida maailmaa sellaisenaan. Jo reaali maailman kolmiulotteisuuden muuttaminen kaksiulotteiseksi kuvaksi muuttaa väistämättä viestiä. Valokuvan on käytettävä audiovisuaalista merkkisysteemiä välittäjänään, mikä ”vääristää” sen väistämättä. Valokuva ei siis voi olla läpinäkyvä väline, joka kuvaa todellisuutta objektiivisesti. (Hall 1992, 136, 139.) Kuvan indeksikaalisuutta ei voi siis pitää takeena kuvan korkeasta modaliteetista.

Oma roolinsa valokuvan indeksikaalisuuteen perustuvan luotettavuuden kyseenalaistumisessa on ollut myös viime vuosikymmenien digitaalisella vallankumouksella. Katsojat ovat alkaneet ymmärtää, että kuvia voidaan manipuloida jälkiä jättämättä ja että valokuvallisuus ei voi digitaalisen kuvankäsittelyn aikana olla enää taakke kuvan totuudellisuudesta (Strøm 2003, 54). Aiemmin indeksikaalinen side kuvan ja kuvattavan välillä on toiminut taakkeena siitä, että kuvan esittäjä on totta. Digitaalisen kuvamanipuloinnin aikana indeksikaalisuuden voima on menettänyt voimansa. Strømin määrittelyn mukaan uuden digitaalitekniikan myötä autenttisuus ei voi perustua enää uskoon vaan luottamukseen (Strøm 2003, 53-4). Bill Nichols on samoilla linjoilla ja huomauttaa, että digitaalinen media muistuttaa meitä siitä, että ajatus kuvan autenttisuudesta on luottamuskysymys (Nichols 2001, xvi).

Indeksikaalisen kuvan todistusvoimaisuuden murtuessa dokumenttielokuvan tekijät ovat ryhtyneet tekemään itsetietoisia reflektiivisiä dokumenttielokuvia. Nämä elokuvat pyrkivät kiinnittämään katsojan huomion dokumentaarisen elokuvan väistämättömään näkökulmasidonnaisuuteen tuomalla dokumenttielokuvan tekoprosessin avoimesti esille. Helken mukaan reflektiiviset elokuvat ilmentävät tekijän tietoisuutta välineensä ja oman havaintonsa rajallisuudesta (Helke 2006, 88).

Dokumenttielokuvan tekijästä tulee tällöin oman positionsa paljastava tekijä, joka myöntää rakentavansa todellisuuskuvaa, eikä väitä kykenevänsä kuvaamaan todellisuutta läpinäkyvästi. Nichols puhuu ruumillisesta tiedosta ja avoimesti näkökulmaansa sidotusta tekijästä, joka asettuu vastakohtaksi kaikkitietävälle objektiiviselle tekijälle (Nichols 1991, 105). Tämä liittyy ajatukseen kontekstisidonnaisesta, avoimesti tekijän näkökulmaan sidotusta tietämisestä (Helke 2006, 87). Kuten Bruzzi huomauttaa, muutos aiempaan ajatteluun on suuri, sillä perinteisesti tekijyyden on nähty uhkaavan dokumenttielokuvan oletettua läpinäkyvyyttä ja totuudenmukaisuutta (Bruzzi 2000, 163). Nicholsin mukaan reflektiivisessä moodissa korostuu se, *miten* dokumenttielokuva kuvaa historiallista maailmaa. Ne kyseenalaistavat dokumenttielokuvan roolin ilmaisumuotona, joka voi kuvata todellisuutta ongelmattomasti, ja kiinnittävät huomiota niihin konventioihin, jotka saavat meidät uskomaan dokumenttielokuvan autenttisuuteen. (Nichols 2001, 125-127.)

Reflektiivisen dokumenttielokuvan nousulla on ollut merkittävä vaikutus dokumenttielokuvan luotettavuuden ja modaliteetin arvioinnin perusteisiin. Konstruktiiivisessa representaatiomallissa representaation luotettavuutta ja modaliteettia ei arvioida objektiivisuuden tai autenttisuuden käsitteiden vaan reflektiivisyyden näkökulmasta. Kun representaatio ymmärretään konstruktiiivisen ajattelutavan mukaisesti todellisuuden rakentamiseksi, representaation läpinäkyvyys ei voi enää toimia

modaliteetin mittarina. Bruzzi puhuu dokumenttielokuvan vaihtoehtoisesta rehellisyydestä, joka paljastaa objektiivisuuden utopian mahdottomuuden ja myöntää dokumenttielokuvan keinotekoisen ja rakennetun luonteen (Bruzzi 2000, 154-5). Jos *Ryania* tarkastellaan tämän Bruzzin määrittelemän vaihtoehtoisen rehellisyyden näkökulmasta, käsitys sen modaliteetista muuttuu ratkaisevasti.

5.2.2 *Ryan* – näkökulmasidonnaisuutensa ja keinotekoisuutensa paljastavaa representaatiota

Konstruktiivisesta näkökulmasta dokumenttielokuva on siis sitä luotettavampaa representaatiota, mitä avoimemmin se tuo esille asemansa todellisuuskuvan tuottajana ja merkitysten rakentajana. Yllättäen dokumentaarisen representaation modaliteetti olisikin siis sitä suurempi, mitä avoimemmin se myöntää oman keinotekoisuutensa ja näkökulmasidonnaisuutensa. Tällöin dokumenttielokuvan modaliteetin arviointiperusteena toimii representaation reflektiivisyys.

Mikä tekee dokumenttielokuvasta reflektiivisen? Millä tavoin dokumenttielokuva voi tuoda esille näkökulmasidonnaisuuttaan ja keinotekoisuuttaan? Nichols käy teoksessaan *Representing Reality* (1991, 69-75) läpi erilaisia reflektiivisyyden strategioita. Nämä Nicholsin määrittelemät reflektiivisyyden strategiat ovat toimiva lähtökohta *Ryanin* reflektiivisyyteen pohjautuvan modaliteetin arvioimiseen.

Nichols mainitsee vuorovaikutteisuuden yhdeksi reflektiivisyyden strategiaksi. Hänen mukaansa reflektiiviset dokumenttielokuvat tuovat usein elokuvantekijän osaksi elokuvaa, ei vain osallistujana tai tarkkailijana, vaan kertovana agenttina, ja ottavat tämän toimenkuvan tarkastelun kohteeksi. (emt. 58, 73.) Vuorovaikutteisuuden korostamisella voidaan näin kiinnittää huomiota dokumenttielokuvakerronnan näkökulmasidonnaisuuteen. *Ryanissa* kerronnan keskiössä on nimenomaan Landrethin ja Larkinin välinen vuorovaikutus. Elokvassa tuodaan myös vahvasti esille, miten elokuvan kertojana toimivan Landrethin hahmon omat kokemukset ja mielipiteet vaikuttavat tapaan, jolla hän suhtautuu Larkiniin. Landreth pohtii elokuvassa, miksi Larkinin juominen on muodostunut hänelle päähänpintymäksi ja päättelee tämän johtuvan äidistään, jonka elämän alkoholi suisti raiteiltaan.

Ironia on toinen Nicholsin määrittelemä reflektiivisyyden strategia. Nicholsin mukaan ironian avulla voidaan korostaa tekijän asennetta sanottuun ja tuoda esille elokuvan tietoisuutta dokumenttielokuvan traditiosta. (Nichols 1991, 73.) Ironiaa käytetään *Ryanissa* esimerkiksi kohtauksessa, jossa Landrethin hahmon päälle kasvaa sädekehä tämän kritisoidessa Larkinin alkoholinkäyttöä. Ironiaa elokuvaan tuo myös kuvaan tunkeutuvat, omaa elämäänsä elävät mikrofonit. Ne toimivat ironisena kommenttina sille, että kuvausryhmän ja tallennusvälineiden läsnäolo pyritään usein häivyttämään dokumenttielokuvasta. Nämä ovat esimerkkejä tavoista, joilla ironiaa käytetään *Ryanin* näkökulmasidonaisuuden paljastamiseen.

Kaksi Nicholsin määrittelemää reflektiivisyyden strategiaa liittyvät läheisesti toisiinsa. Sekä tyylillisessä että dekonstruktiivisessa reflektiivisyydessä pyritään paljastamaan dokumentaarille representaatiolle tyypillisiä konventioita ja rikkomaan niitä. Näiden strategioiden tehtävä on kiinnittää katsojan huomio aiemmin itsestäänselvytenä otettuihin asioihin. (emt. 70.) Animaatiotekniikan dokumenttielokuvaan tuoma reflektiivisyys korostuu nimenomaan näiden strategioiden kohdalla. Live-action-kuvauksen käyttäminen on mielletty itsestäänselvydeksi dokumenttielokuvien kohdalla. Näin *Ryanissa* käytetty animaatiotekniikka on sekä tyylillinen että dekonstruktiivinen reflektiivisyyden strategia.

Animaatiotekniikan käyttäminen paljastaa väistämättä dokumenttielokuvan näkökulmasidonaisuuden. *Ryanissa* rakennetaan todellisuuskuvaa, joka on selkeästi tekijänsä näköinen ja tämän tulkinnan muokkaama. Se ei peitä asemaansa semioottisena merkinä tai väitä esittävänsä reaalimaailman tapahtumia ja henkilöitä sellaisenaan. Sen sijaan siinä tehdään katsojalle selväksi, että elokuvan esittämässä todellisuudessa on kyse elokuvatekijän luomasta todellisuuden representaatiosta. Animoidun dokumenttielokuvan *In the Realms of The Unreal* (2004) ohjanneen yhdysvaltalaisen elokuvantekijän Jessica Yun mukaan animaatio voi auttaa katsojia muistamaan, että myös dokumenttielokuva on elokuvantekijän päämäärien ja asenteiden tuotetta (Silverman 2004). Näin animoitu dokumenttielokuva muistuttaa katsojaa siitä, että dokumenttielokuvan esittämä todellisuus suodattuu aina tekijän kautta, ja että tekijän motiivit näkyvät aina tavalla tai toisella dokumenttielokuvassa.

Ryanissa käytetty animaatiotekniikka paljastaa myös elokuvan keinotekoisuuden. Sen animoitu kuvapinta ei pyri luomaan illuusiota läpinäkyvästä ikkunasta todellisuuteen, vaan se paljastaa

asemansa merkityksiä tuottavana representaationa. Nicholsin mukaan elokuvallinen apparaatti on usein keskiössä reflektiivisissä elokuvissa, jolloin katsojan ei anneta liukua tarinamaailmaan tasolle. (Nichols 1991, 61.) Tässä mielessä *Ryan* ei ole puhtaan reflektiivinen elokuva, sillä siinä pyritään vahvistamaan katsojan eläytymistä hahmoihin ja tarinamaailmaan.

Samalla *Ryan* on kuitenkin elokuva, jossa tuttu kokemus muutetaan oudoksi. Nicholsin määritelmän mukaan tämä on yksi reflektiivisyyteen liitettävä ominaisuus. (emt. 65.) Dokumenttielokuvan toteuttaminen animaatiotekniikalla on väistämättä outottava efekti, joka korostaa elokuvan representaatioluonnetta. *Ryanin* visuaalinen metaforisuus on omiaan korostamaan tätä vaikutelmaa. Chandlerin mukaan figuratiivinen kieli on koodi, joka viittaa siihen, miten asioita esitetään eikä siihen, mitä esitetään (Chandler 2002, 124). Mainostutkimusta tehneen Barbara Sternin mukaan epäkonventionaalisten vertauskuvien käyttö auttaa purkamaan itsestäänselvyytenä otettuja tapoja tarkkailla ilmiöitä (Stern 1998, 165). *Ryanissa* käytetyt visuaaliset metaforat ovat monella tapaa hyvin epäkonventionaalisia ja näin korostetun reflektiivisiä kerronnan keinoja.

Dokumenttielokuvat ovat usein pyrkineet luomaan Stuart Hallin määritelmän mukaisen ”todellisuuden illuusion”. Hallin mukaan tämänkaltaisessa illuusiossa on kyse ideologisesta sulkeumasta, hetkestä, jolloin unohdamme, että todellisuus voidaan kokea vain erilaisten representaatioiden kautta. Hallin mukaan usko autenttiseen totuuteen estää ymmärtämästä, ettei todellisuutta voi kokea kulttuuristen ja ideologisten kategorioiden ulkopuolella. (Hall 1985, 105.) Toisin sanoen olemme sitä syvemmällä ideologisessa ajattelussa, mitä vahvemmin uskomme olevamme ideologian ulottumattomissa. 1970-luvun ideologiakriitikoihin kuuluneen Jean-Lois Baudryn mukaan elokuva voi toimia ideologisena apparaattina, jossa luodaan illuusio katsojasta merkitysten lähteenä. Tosiasiassa katsoja on asemoitu valmiiksi kuvan eteen ja hänen on pakko katsoa sitä tietystä näkökulmasta. (Baudry 1974; Hietala 1994, 124.)

Keinotekoisuutensa ja näkökulmasidonnaisuutensa avoimesti paljastavana representaationa *Ryanin* kaltainen animoitu dokumenttielokuva voidaan siis mieltää ideologisesti vähemmän kyllästetyksi kuin live-action-kuvauksella toteutetut serkkunsa. Paradoksaalisesti juuri visuaalisen epärealistisuuden ja keinotekoisuuden vuoksi se voidaan mieltää live-action-dokumenttielokuvaa modaliteetiltaan korkeammaksi ilmaisumuodoksi. Reflektiivisyyden näkökulmasta *Ryanin* voi katsoa olevan rehellisempää ja luotettavampaa representaatiota kuin objektiivisuuden ja autenttisuuden

ihanteiden mukaisen dokumenttielokuvan, joka kieltää asemansa merkitysten tuottajana. Tästä näkökulmasta myös *Ryaniin* liitetty epäeettisyyden kritiikki lientyy. Landreth paljastaa avoimesti, että hänen Larkinista luomansa representaatio on nimenomaan hänen tulkintansa Larkinista.

6 Jälkimakuja: Can you believe it man?

Millainen on *Ryanin* modaliteetti? Tutkimuksessani on selvinnyt, että vastaus tähän kysymykseen riippuu pitkälti siitä, millaisesta näkökulmasta *Ryania* tarkastellaan. Jos dokumenttielokuvalta vaaditaan valokuvallisen realismin sekä objektiivisuuden ja autenttisuuden ihanteiden nimissä mahdollisimman tarkkaa todellisuuden heijastamista, sen modaliteetti kyseenalaistuu. Toisaalta, jos dokumentaarinen representaatio mielletään todellisuuskuvan rakentamiseksi ja *Ryania* tarkastellaan emotionaalisen realismin ja reflektiivisyyden ehdoilla, sen modaliteetti voidaan mieltää hyvinkin korkeaksi.

Konstruktiivisesta näkökulmasta *Ryanin* modaliteetti ei ole välttämättä sen heikompi kuin live-action-dokumenttielokuvakaan. Kuten edellisessä luvussa selviää, kummankaan ei ole mahdollista kuvata todellisuutta läpinäkyvästi tai neutraalisti: niissä kummassakin tuotetaan väistämättä merkityksillä kyllästettyä todellisuuskuvaa. Voidaan siis jopa väittää, että animoitu dokumenttielokuva nauttii korkeampaa modaliteettia kuin useat live-action-dokumenttielokuvat, jotka kätkevät representaatioluonteensa ja näkökulmasidonnaisuutensa.

Kysyin työni alussa myös, mitä dokumenttielokuvan modaliteetille tapahtuu animoidussa dokumenttielokuvassa. On kuitenkin ilmeistä, että kysymys ei ole vain siitä, miten dokumenttielokuvan animoiminen vaikuttaa dokumenttielokuvan modaliteettiin, vaan myös siitä, mitä dokumenttielokuvan modaliteetin arviointiperusteille on ylipäätään tapahtunut. Ne ehdot, joilla dokumenttielokuvan modaliteettia arvioidaan, ovat muuttumassa ja muuttuneet. Samalla kun dokumenttielokuvan kyky objektiiviseen ja autenttiseen todellisuuskuvaukseen on kyseenalaistettu, uudentyyppiset dokumenttielokuvat ovat saaneet enemmän tilaa. Dokumenttielokuvagenressä on tapahtunut paradigmaattinen muutos kohti subjektiivisempaa ja reflektiivisempää ilmaisua. *Ryanin* kaltainen dokumenttielokuva edustaa jäävuoren huippua tässä kehityskulussa. Siinä käytetty animaatiotekniikka soveltuu hyvin mielen maisemien ja representaation keinotekoisuuden paljastamiseen, sillä se mahdollistaa erityisen subjektiivisten ja reflektiivisten keinojen käyttämisen. Nämä ovatkin animaatiolle ominaislaatuisia vaikutuskeinoja, joihin animaatiota koskevan tutkimuksen kannattaa mielestäni jatkossa keskittyä.

Helken mukaan erilaisilla dokumenttielokuvilla on oma käsityksensä siitä, mitä todellisuus on, missä se sijaitsee ja millä keinoin sen voi tavoittaa. Hän puhuu siitä, kuinka eri tyyppiset dokumenttielokuvat edellyttävät erilaisia katsomistapoja ja tekevät erilaisia sopimuksia katsojan kanssa (Helke 2006, 54-55, 199). *Ryan* on elokuva, jossa kuvataan henkilöiden sisäistä todellisuutta vertauskuvien ja mielikuvien kautta, ja se tulee ymmärrettäväksi vain, jos sen modaliteettia arvioidaan emotionaalisen realismin koodin kautta. On kuitenkin syytä kysyä, kuinka avoimin silmin katsojat kykenevät *Ryania* katsomaan – ovatko he valmiita allekirjoittamaan sen tarjoaman sopimuksen?

Ryan pyrkii vakuuttamaan katsojansa emotionaalisen realismin kautta. Se ei kuitenkaan välttämättä vakuuta kaikkia katsojia. Katsoja ei välttämättä suostu katsomaan sitä sen edellyttämällä tavalla. Tätä selittää Bruzzin huomio siitä, että emotionaalinen samaistuminen ja tunteisiin keskittyminen koetaan edelleen toisarvoiseksi asiaksi dokumenttielokuvissa (Bruzzi 2000, 80). Mustosen mukaan ei voida suora viivaisesti sanoa, millainen realismi on arvokkaampaa ja vaikuttavampaa kuin toinen (Mustonen 2002, 60). Kuitenkin, kuten Kress ja Leeuwen korostavat, valokuvallinen realismi on edelleen vahvin standardi, jonka kautta arvioimme visuaalisten representaatioiden modaliteettia. (Kress & Leeuwen 1996, 163.)

Olen törmännyt useisiin henkilöihin, jotka *Ryanin* nähtyään eivät ole suostuneet kutsumaan sitä dokumenttielokuvaksi ja näin kyseenalaistavat sen dokumentaarisen modaliteetin. Tämä on ymmärrettävää tilanteessa, jossa emotionaalista realismia ei mielletä dokumentaariseksi vaikuttamiskeinoksi. Vaikka emotionaaliseen realismiin ja reflektiivisyyteen modaliteettinsa perustavat dokumenttielokuvat ovat saaneet enemmän näkyvyyttä, ikonisuudella ja indeksikaalisuudella on edelleen tärkeä rooli dokumenttielokuvien modaliteetin arvioinnissa. On ilmeistä, että dokumenttielokuvilta odotetaan ja vaaditaan edelleen illuusiota mahdollisimman suorasta yhteydestä todellisuuteen. Vaikka katsojat tiedostaisivatkin, että tämä illuusio saavutetaan erilaisten tyylikeinojen avulla, se ei välttämättä vähennä näiden keinojen tehoa. Myös *Ryan* käyttää hyväkseen näitä tyylikeinoja uskottavuutta tavoitellessaan.

Voidaankin pohtia, minkä tyyppiselle katsojalle *Ryan* on osoitettu. Vaatiko se erityisen avarakatseisen katsojan? Tämänkaltaisiin kysymyksiin vastaaminen vaatii empiiristä reseptitutkimusta. Olisikin mielenkiintoista täydentää animoituja dokumenttielokuvia koskevaa tutkimusta katsojahaastatteluilla.

Tällöin korostuisivat vastaanottajien yksilölliset arviot tekstin totuusarvosta (Hodge ja Kress 1988, 142). Reseptiotutkimuksen avulla voitaisiin selvittää, millaisin perustein erilaiset katsojaryhmät tekevät modaliteettiarviointeja animaatio- ja dokumenttielokuvista – sekä animoiduista dokumenttielokuvista.

Mikä on ollut modaliteetin käsitteen keskeisin anti tutkimukselleni? Se muistuttaa siitä, että dokumenttielokuvan totuusarvoa voidaan arvioida hyvin erilaisin ehdoin ja sitä voidaan käyttää terävöittämään ja konkretisoimaan dokumenttielokuvasta käytyä teoreettista keskustelua.

Modaliteetin käsitteeseen liittyvä modaliteettimerkin käsite on konkreettinen määritelmä niille elokuvallisille elementeille, jotka ohjaavat modaliteettiarviointien tekemistä. On mielestäni erityisen mielenkiintoista, että samat elokuvalliset keinot voivat lähestymistavasta riippuen olla joko modaliteettia laskevia tai sitä nostavia modaliteettimerkkejä. Valokuvallisen realismin näkökulmasta visuaalisesti radikaalit elementit ovat epäuskottavia, mutta emotionaalisen realismin tasolla ne vahvistavat *Ryanin* tunnelatausta ja sen toden tuntua. Samalla tavoin animaatiotekniikan keinotekoisuus on objektiivisuuden ja autenttisuuden ihanteiden näkökulmasta *Ryanin* modaliteettia laskeva tekijä, kun taas reflektiivisyyden näkökulmasta se on *Ryanin* modaliteettia nostava tekijä.

Kun representaation modaliteettia arvioidaan tietyn tiukasti rajatun näkökulman kautta, vaarana on kärjistettyjen päätelmien tekeminen. Siksi onkin syytä korostaa, että representaation modaliteettia ei arvioida koskaan vain yhden näkökulman kautta. Hodge ja Tripp tekevät tärkeän huomion siitä, että modaliteetti ei ole pysyvä arvo, vaan vaihtuva ja suhteellinen arvio (Hodge ja Tripp 1986, 106).

Modaliteetin määrittelyperusteet ovat muuttuvia, ja näin *Ryanin* kaltaisen animoidun dokumenttielokuvan modaliteetti on väistämättä jatkuvan uudelleenmäärittelyn kohde.

Lähteet

Tutkimuskohde

Landreth, Chris 2004: *Animoitu dokumenttielokuva Ryan*. Kanada: National Film Board of Canada.

Painetut lähteet

Ang, Ien 1985: *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London & New York: Routledge.

Barnouw, Eric 1974 (1994): *Documentary – A History of the Non-fiction Film*. New York: Oxford University Press.

Barnsam, Richard 1992: *Non-Fiction Film – A Critical History*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.

Barthes, Roland 1974: *S/Z*. Lontoo: Cape.

Barthes, Roland 1977: *Image-Music-Text*. Lontoo: Fontana.

Baudrillard, Jean 2000: *The Vital Illusion*. New York: Columbia University Press. *Film Quarterly*

Baudry, Jean-Louis 1974: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* 28 (2), 39-47.

Bazin, André 1967: *What is cinema?* Toim. Hugh Gray. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press.

Bazin, André 1974: *Jean Renoir*. Lontoo: W.H.Allen.

Bendazzi, Giannalberto 1994: *Cartoon – One Hundred Years of Cinema Animation*. Yhdysvallat: Indiana University Press.

Blue, James 1965: *Thoughts on Cinema Verite and Discussion with the Maysles Brothers*. *Film Comment* 2 (4), 27.

Bruzzi, Stella 2000: *New Documentary: A Critical Introduction*. Lontoo: Routledge.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 1986. *Film Art. An Introduction*. Yhdysvallat: Alfred A. Knopf.

Bouldin, Joanna 2000: *Bodacious Bodies and The Voluptuous Gaze: A Phenomenology of Animation Spectatorship*. *Animation Journal Kevät/2000*. Yhdysvallat: Chapman University School of Film and Television.

- Bromhead, Toni de 1996: *Looking Two Ways*. Brooklyn: Intervention Press.
- Cameron, Ian & Shivas, Mark 1963: Interviews. (Richard Leacockin haastattelu). *Movie* 8 (4), 16.
- Carroll, Noël 1990: *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Lontoo: Routledge.
- Carroll, Noël 1996: *Nonfiction Film and Postmodernist Scepticism*. Teoksessa *Post-theory: Reconstructing Film Studies*. Toim. Noël Carroll ja David Bordwell. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Chandler, Daniel 2002: *Semiotics. The Basics*. Lontoo: Routledge.
- Eskonen, Hanna 2006: *Todellista elokuvaa. Dokumenttielokuvan elokuvallistuminen ja Melankolian kolme huonetta* (Pirjo Honkasalo 2004). Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Gaut, Berys 1999: *Identification and Emotion in Narrative Film*. Teoksessa *Passionate Views – Film, Cognition, and Emotion*. Toim. Carl Plantinga ja Greg M. Smith. Lontoo: The Johns Hopkins University Press.
- Gaines, Jane 1999: *The Real Returns*. Teoksessa *Collecting Visible Evidence*. Toim. Jane Gaines ja Michael Renov. Minneapolis: University Minnesota Press.
- Grodal, Torben 2002: *The Experience of Realism in Audiovisual Representation*. Teoksessa *Realism and Reality in Film and Media*. Toim. Anne Jerslev. Tanska: University of Copenhagen.
- Hall, Stuart 1992(1980): *Sisäänkoodaus/uloskoodaus*. Suom. Veikko Pietilä. Teoksessa *Stuart Hall: Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart 1997: *Representation, Meaning and Language*. Teoksessa *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Toim. Stuart Hall. Glasgow: Sage Publications Ltd.
- Hall, Stuart 1999: *Identiteetti*. Toim. ja suom. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hamilton, Peter 1997: *Representing the Social: France and Frenchness in Post-War Humanist Photography*. Teoksessa *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Toim. Stuart Hall. Glasgow: Sage Publications Ltd.
- Helke, Susanna 2006: *Nanookin jälki: Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Hietala, Veijo 1993: *Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Hietala, Veijo 1994: *Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

- Hodge, Robert & Tripp, David 1986: *Children and Television*. Oxford: Polity Press.
- Hodge, Robert & Kress, Gunther 1988: *Social Semiotics*. Iso-Britannia: Polity Press.
- Issari, Mohammad & Paul, Doris 1979: *What is Cinema Verite?* Yhdysvallat: The Scarecrow Press.
- Jakobson, Roman 1971: *Language in Relation to Other Communication Systems*. Teoksessa Roman Jakobson: *Selected Writings 2*. The Hague: Mouton.
- Jauss, Hans Robert 1970: *Kirjallisuushistoria kirjallisuustieteen haasteena*. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä 1989*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Jerslev, Anne 2002: *Johdanto teokseen Realism and Reality in Film and Media*. Toim. Anne Jerslev. University of Copenhagen.
- Kolker, Robert Phillip 1971: *Circumstantial Evidence: an Interview with David and Albert Maysles*. *Sight and Sound* 40 (4), 183-186.
- Kress, Gunther & Leeuwen, Theodor van 1996: *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Yhdysvallat: Routledge.
- Mitry, Jean 2000: *Semiotics and the Analysis of Film*. Iso-Britannia: Cambridge University Press.
- Mustonen, Anu 2000: *Mediapsykologia*. Porvoo: WSOY.
- Natta, Enzo 1963: *Pro e Contro in Cinema Verite*. *Rivista del Cinematografo* 11, 418-421.
- Nichols, Bill 1981: *Ideology and the Image. Social Representation in Cinema and Other Media*. Yhdysvallat: Indiana University Press.
- Nichols, Bill 1991: *Representing Reality*. Yhdysvallat: Indiana University Press.
- Nichols, Bill 1994: *Blurred Boundaries*. Yhdysvallat: Indiana University Press.
- Nichols, Bill 2001: *Introduction to Documentary*. Yhdysvallat: Indiana University Press.
- Peirce, Charles Sanders 1931/58: *Collected Writings*. Toim. Charles Hartshorne, Paul Weiss ja Arthur W Burks. Cambridge: Harvard University Press.
- Plantinga, Carl 1997: *Rhetoric and Representation*. Iso-Britannia: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Reijo Kelan videopäiväkirja sai Risto Jarva –palkinnon. 2006. *Helsingin Sanomat* 12.3.2006, Kulttuuri.
- Renov, Michael 1993: *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.

Römpötti, Harri 2005a: Oscaroitu Ryan kehittää animaatioilmaisua. Helsingin Sanomat 14.3.2005, Kulttuuri.

Römpötti, Harri 2005b: Vajaa vartti risaisen tarinalle. Helsingin Sanomat 29.6.2005, Kulttuuri.

Seppänen, Janne 2005: Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsejalle. Tampere: Vastapaino.

Smith, Hubert 1967: The University Film Director and Cinema-Verite. Journal of the University Film Producers Association 19 (2), 58.

Stern, Barbara (toim.) 1998: Representing Consumers: Voices, Views and Visions. Lontoo: Routledge.

Strøm, Gunnar 2003: The Animated Documentary. Animation Journal 11 (1), 46-63.

Wells, Paul 1998: Understanding Animation. Yhdysvallat: Routledge.

Wells, Paul 2002: Animation: Genre and Authorship. Iso-Britannia: Wallflower Press.

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

Painamattomat lähteet

Bankard, Bob 2007: The Peter Jackson Guide. Chapter 7: Forgotten Silver, Time for a prank. Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://www.phillyburbs.com/jackson/7.shtml>>. 13.5.2007.

Finnkino 2007: Viikon 14 ohjelmisto. Ei enää saatavilla www-muodossa. Katsottu www-osoitteesta: <URL: <http://www.finnkino.fi/movies/incinemas>>. 5.4.2007.

Green, Laurence 2004: Alter Egos -dokumenttielokuva. Kanada: National Film Board of Canada.

Padilla, Chris 2005: Where Great Minds Meet. The AnimationTrip Interview Series. Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://www.animationtrip.com/item.php?id=55> > . 7.5.2007.

Silverman, Jason 2004: Documentaries Draw on Animation. Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://www.wired.com/entertainment/music/news/2004/01/61991>> 7.5.2007.

Toronto International Film Festival Group 2005: Top Ten Films of 2004: Ryan. Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://www.topten.ca/2004/content/ryan.asp>> 7.5.2007.

Wintonic, Peter 1999: Cinema Verite: Defining The Moment -dokumenttielokuva. Kanada: National Film Board of Canada.

Liitteet

Liite 1: Kuvia elokuvista *Ryan* ja *Alter Egos*



Ryan Larkin



Chris Landreth

Liite 2: Modaliteettikonfiguraatio

	Abstraktio /-				Live-action-kuvaus				Lioittelu/ +		
Hahmojen yksityiskohtaisuus			■					■			
Hahmojen muoto		■									
Hahmojen liike	■						■		■		
Syvyysvaikutelma							■				
Tausta	■						■				
Värikylläisyys	■							■		■	
Väri vaihtelu								■			
Värimodulaatio								■			
Valaistus							■				