

TAMPEREEN YLIOPISTO

Ville Mäkilä

DOKUMENTAARISEN ELOKUVAN JÄLJILLÄ

Abbas Kiarostamin dokumentaarinen tyyli elokuvassa *Close-up*

Pro gradu –tutkielma

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö 2016

Tutkielmassani perehdyn iranilaisen elokuvaohjaaja Abbas Kiarostamin dokumentaariseen tyyliin ja ilmaisukeinoihin elokuvassa *Close-up*. Pyrkimyksenäni on tutkia minkälaisilla keinoilla Kiarostami rakentaa vaikeasti määrittävän elokuvansa dokumentaarisuuden, ja missä suhteessa nämä keinot näyttäytyvät vasten lajin konventioita ja fiktiivistä elokuvaa. Tarkasteluni piiriin lukeutuu vain luoviksi dokumentaareiksi määrittävät dokumentaarit, jolloin ulkopuolelle jää tv-reportaasien kaltaiset ilmaisua sitovammat tuotannot.

Tutkielmani pohjalla on Bordwellin ja Thompsonin ajatus elokuvallisesta tyylistä, joka muodostuu erilaisten elokuvallisten keinojen tietoisesta käyttämisestä. Käytän Bill Nicholisin moodeja pohtiessani elokuvan suhdetta todellisuuden esittämiseen ja dokumentaarisen elokuvan lähestymistapoihin. Tutkimusmenetelmäni on elokuvan lähiluku, ja näkökulmani sitotutuu kompetentin katsojan käsitteeseen, joka korostaa vastaanottajan kognitiivisia kykyjä.

Aineistoni analyysissä jaan elokuvan kahteen osaan: dokumentaariseen ja rekonstruoituun. Näiden keskinäisiä eroja ja suhdetta lajin perinteeseen vertailemalla paikantuu lopulta elokuvan dokumentaarinen tyyli. Tämä näkyy elokuvan rekonstruoituissa osissa fiktioelokuvan perinteitä mukailevana ilmaisuna, dokumentaarisisissa osissa tyyli muodostuu useista toisistaan poikkeavista todellisuuden esittämisen lähestymistavoista. Elokuvan kerronnan ja tyylin kokonaisvaltainen tarkastelu paljastaa elokuvan rohkaisevan katsojaa haastamaan ajatusta todellisuuden puolueettomasta esittämisestä.

Sisällysluettelo

1. Aluksi.....	5
1.1 Johdanto	5
1.2 Dokumentaarisen elokuvan määrittelyä.....	8
1.3 Todellisuudesta	11
1.4 Dokumentaarisen elokuvan alkuvaiheita	12
1.5 Rakennettuja maailmoja.....	13
1.6 Tutkimusmatkailija	14
1.7 Yhteiskunnallista dokumentaaria.....	15
1.8 Suora elokuva.....	18
1.9 Osallistuva dokumentaari.....	19
1.10 Postmoderni skeptisyys.....	20
2. Fiktiivinen ja ei-fiktiivinen.....	22
2.1 Dokumentaarisen elokuvan tunnistaminen	22
2.1.1. Suhde todellisuuteen	26
2.2 Dokumentaarisen elokuvan lähestymistapoja	27
2.2.1. Dokumentaarisen elokuvan "äänet"	30
2.3 Merkityksiä kantava tyyli	31
2.3.1. Dokumentaarisen tyylin murroksia.....	32
2.5 Rajankäynti	33
2.4 Toden ja kuvitellun asteet: rekonstruktio-jatkumo	36
2.6 Realismi	38
3. Jäljillä – elokuva-analyysiä kohden	40
3.1 Kysymyksen asettelua.....	40
3.2 Uusformalismista	42
3.3 Kerronnan tasot.....	43
3.4 Diegeettinen maailma	45
3.5 Close-up	46
4. Dokumentaarisuuden rajalla.....	47
4.1 <i>Close-up</i> in juonirakenne	47
4.2 Selittelemätön dokumentaarisuus	49
4.3 Taustoittava rekonstruktio	52

4.4	Itsensä esittäjät	55
4.5	Hossain Sabzian	56
4.6	Ohjaaja Abbas Kiarostami	58
4.7	Audiovisuaalinen ulottuvuus.....	60
4.8	Kuvaaminen	60
4.8.1	Lähikuvassa.....	61
4.9	Ääni.....	63
4.9.1	Ympäröivät äänet ja puhe	64
4.9.2	Musiikki ja sulkeuma.....	65
5.	Pohdintaa.....	66
5.1	Kaksi perinnettä	67
5.2	Lopuksi	70
6.	Lähteet.....	72

1. Aluksi

Vuonna 2012 katsoin ystäväni kanssa Abbas Kiarostamin elokuvan *Close-up* (1991). Tiesin etukäteen elokuvan olevan kriitikoiden suosiossa ja hieman vaativan taide-elokuvan maineessa. Ensimmäisellä katselukerrallani ystäväni luovutti kesken elokuvan ja torkahti. Elokuvan päätyttyä olin yhtä aikaa innostunut ja hämilläni. Mietin voiko tätä elokuvaa edes sanoa dokumentaariseksi elokuvaksi. Elokuvan aiheuttama hämmennys saattoi johtua siitä, että se poikkesi kerronnaltaan ja todellisuuden esittämisen keinoillaan siitä, mihin olin dokumentaareissa tottunut. *Close-up* soti vastoin epämääräisiä käsityksiäni siitä, millainen dokumentaarisen elokuvan tulisi olla.

Kiarostamin elokuvassa ihmiset näyttelevät jälkikäteen rekonstruoiduissa kohtauksissa itseään, lavastaen muistikuviaan todellisista tapahtumista. Välillä he taas näkyvät elokuvassa perinteisemmän dokumentaarin tapaan omana itsenään. Raja todellisen ja fiktiivisen välillä hämärtyy toistuvasti elokuvan aikana, sen lisäksi erilaiset dokumentaarisen elokuvan lähestymistavat vaihtelevat yllättävästi. Kerronnan poukkoilu dokumentaarisen ja rekonstruoidun puolelta toiselle vaatii elokuvan katsojalta toistuvasti oikeanlaisen katsomistavan löytämistä.

1.1 Johdanto

Olen itse enemmän tekijä kuin teoreetikko. Tekijyyteni muodostuu valokuva- ja videotöistäni, dokumentaariseksi määriteltävissä olevan lähestymistavan alla. Olen ollut siinä suhteessa onnekas, että olen saanut työskennellä toisistaan hyvinkin paljon poikkeavissa projekteissa ja sitä kautta päässyt kurkistamaan erilaisiin visuaalisiin maailmoihin: taiteen, journalismin ja mainosten muodossa. Näihin projekteihin on kuulunut mm. teollisen ajan rakennuksista kertovan kirjan kuvitusta, perinteistä kuvajournalistin työtä, keskiajalle sijoittuvan sodankäynnin videoimista, laatulihaan erikoistuneen liharyityksen omistajista kertova lyhytelokuva ja erinäistä henkilökohtaisempaa, taiteellista työskentelyä (kirjoja ja näyttelyitä). Projekteja yhdistävänä tekijänä on ollut pyrkimys kaikkien tapahtumien esittäminen luonnollisena. Olen pyrkinyt saamaan lopputuloksesta mahdollisimmaan uskottavan oloisen. Tällä luontevuuden tyylillä olen tavoitellut illuusiota siitä, kuin en kuvaajana olisi koskaan ollut itse paikalla, ja kuvaustilanne olisi tapahtunut ikäänkuin omaehtoisesti.

Näiden erilaisten projektien tärkeässä osassa on ollut kontakti kuvauksen kohteina olleiden ihmisten kanssa. Suurimman osan ajasta olen työskennellyt ihmisten kanssa, jotka eivät ammatikseen ole tottuneet esiintymään kameran edessä. Kuvauksissa on ollut tärkeää saada heidät rentoutumaan, esittämään kuvaustilanteessa useimmiten itseään, tekemässä mitä milloinkin. Tämä dokumentaarisen luontevuuden tyylin perusajatus on pysynyt lähes yhtä muuttumattomana niin valokuvatessa kuin liikkuvan kuvan parissa.

Luontevaksi naamioitu dokumentaarinen lähestymistapani on muotoutunut vuosien tekemisen kautta, yhdistelemällä erilaisia kuvamaailmoja. Se on muotoutunut kuitenkin ilman varsinaista systemaattista pohdintaa, missä suhteessa luomani kuvamaailma vastaa edessäni olevaa todellisuutta. Se on syntynyt vuorovaikutuksessa sen kuvaston ympäröimänä, jossa olen kuvaajana kasvanut. Jälkikäteen ajateltuna olen ollut yllättynyt siitä miten samankaltaisilla tyylikeinoilla valmistuu lehtikuva, mainoskuva ja dokumentaarinen yrityslokuva. Lähtökohtaisesti suurimmat erot ovat muodostuneet tuotannollisista tekijöistä, käytettävissä olevasta ajasta, rahasta, ja kuinka monta ihmistä missäkin projektissa on mukana. On tietysti huomioimisen arvoista, että tieni dokumentaarisen “luontevan tyylin” kuvaajana on myös määrittänyt, minkälaisia projekteja ja mahdollisuuksia eteeni on urani varrella tullut.

Miten tämä sitten liittyy tutkielmaani? Katsoessani toista kertaa *Close-up* -elokuvaa havahduin siihen, miten paljon se herätti samoja kysymyksiä dokumentaarisesta tyylistä, todellisuuden esittämisestä, kuvattavana olemisesta ja monista muista aiheista, joita olin päässäni pyöritellyt omaan työskentelyyni liittyen. Tämä tutkielma on osaltaan pyrkimykseni ymmärtää laajemmin dokumentaarista ilmaisua erityisesti elokuvan kontekstissa. Olen tosin havainnut, että useat kohdat pätevät myös valokuvallisen esittämisen yhteydessä – seikka joka saattaisi olla toisen tutkielman arvoinen.

Tässä tutkielmassa pyrin selvittämään, mistä *Close-up* -elokuvan dokumentaarisuus rakentuu samalla pohtien koko dokumentaarisen elokuvan luonnetta erilaisista näkökulmista käsin. Pyrin tuomaan näkyväksi niitä keinoja, joilla todellisuutta ja lavastamista on elokuvassa lähestytty, ja missä suhteessa ne ovat lajin perinteeseen. Tutkielmani aineisto koostuu ainoastaan vuonna 1990

valmistuneesta *Close-up* -elokuvasta. Tutkielmani on siten aineistolähtöinen. Tutkielmassani korostuu elokuvan kerronnan ja tyylin merkitys elokuvan merkitysten tulkinnassa. Koska kyseessä on eräänlainen hybridi-elokuva, koostuu tutkielmani pohdinnat laajalti myös dokumentaarisen elokuvan suhteesta todellisuuteen ja eri fiktioelokuvan ilmiöihin. Ennen kaikkea tämä tutkielma on pyrkimykseni selvittää itselleni perinpohjaisesti, mistä *Close-up* -elokuvan dokumentaarinen tyyli rakentuu.

Tutkielmani aluksi käyn läpi dokumentaarisen elokuvan historiallisia vaiheita ja määrittelypyrkimyksiä. Dokumentaarisen elokuvan alkuvaiheet vihjaavat jo monista ongelmista, joita dokumentaarinen elokuva on määrittelypyrkimyksissään historiansa aikana käynyt läpi.

Toisessa osassa lähestyn dokumentaarista elokuvaa teoreettisemmalla kannalla pohtien dokumentaarista elokuvaa lajityyppinä, sen tunnistamista ja suhdetta todellisuuteen. Toisessa luvussa käyn myös läpi Bill Nicholisin moodiston, jonka avulla voidaan tunnistaa erilaisia dokumentaarisia lähestymistapoja todellisuuden esittämiseen. Aineistonani toimiva elokuva ei lukeudu aivan yksiselitteisesti dokumentaarisen elokuvan puolelle, mutta näkökulmani sijoittuu aiheen tarkasteluun dokumentaarisuuden kautta. Tutkielmani halki pohdinta dokumentaarisuudesta rakentuu lisäksi suhteessa fiktiiviseen elokuvaan. Raja näiden kahden välillä on historian saatossa ollut heiveröinen, seikka joka tulee ilmi erityisesti kohdassa, jossa käyn läpi Dogma 95 -liikettä ja valedokumentaaristen vaiheita.

Analyysiosiossa pureudun elokuvan laadullisiin ominaisuuksiin Bordwellin ja Thompsonin uusformalistista elokuva-analyysia käyttäen. Nicholisin moodit ovat myös analyysissa vahvasti mukana sitomassa tehtyjä havaintoja dokumentaarisen elokuvan esittämisen strategioista. Tutkimuksellisenä toimenpiteenä olen jakanut elokuvan kahteen toisistaan eroavaan tyyllilliseen osioon, joiden keskinäistä suhdetta todellisuuden esittämiseen tarkastelen pidemmälle.

Tutkielmassani tarkastelen dokumentaarista elokuvaa erityisesti elokuvataiteena, jossa tekijän ilmaisu on merkittävässä roolissa. Erilaiset valinnat, joita tekijä on tehnyt, muodostavat elokuvan merkityksellisen avaruuden. Nykyisessä suomalaisessa dokumentaarisen elokuvan tutkimuksessa, joka on pääosin tekijälähtöistä, painotetaan erityisesti dokumentaarista elokuvaa taiteena muiden joukossa. Jouko Aaltosen tutkimuksessa suomalaiset dokumentaristit identifioituivat pääosin juuri

taiteilija-identiteettiin. Tällä määritelmällä he tekevät pesäeroa journalismin ja tv–reportaasien kaltaisiin, tyyliä sitoviin ilmaisun muotoihin. (Aaltonen 2006, 238.)

Kirjoitustani on vienyt eteenpäin erityisesti Suomessa tehdyt dokumentaarista elokuvaa eri näkökulmista pohtivat väitöskirjat, niistä erityisesti Susanna Helkeen *Nanookin jälki* (2006), joka pohtii muun muassa tyylin ja fiktiivisyyden suhdetta ja dokumentaarisen elokuvan rajoja. Onkin mainitsemisen arvoista, että yhtä lukuunottamatta kaikki dokumentaarista elokuvasta Suomessa viime vuosien aikana väitelleet (Helke, Aaltonen, Korhonen) ovat tekijä-teoreetikkoja. Poikkeuksen muodostaa ainoastaan Ilona Hongisto, joka on väitellyt Turun yliopiston historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitokselta. Oma tutkielmani sijoittuu lähimmäs elokuvan ja taiteentutkimusta, vaikka teksti poukkoilee usein moneen suuntaan.

Dokumentaarista elokuvasta kirjoittaessani koen samoja ongelmia kuin dokumentaarisen elokuvan tekijätkin. Mietin kenet päästäisin ääneen, ja mikä on näkökulmani, josta aiheittani lähestyn. Kenet rajaan pois, ja missä yhteyksissä otan mukaan kriittisiä painoituksia? Osaanko ottaa huomioon riittävästi eri näkökulmia, jotta tutkielmastani tulisi riittävän tasapuolinen? Lopulta kyse on kuitenkin vain esille nostamistani väitteistä.

1.2 Dokumentaarisen elokuvan määrittelyä

Dokumentti, dokumentaari, dokumentaarinen elokuva, dokumenttielokuva, dokkari, ei-fiktiivinen. Kokopitkästä dokumentaarista elokuvasta puhutaan monilla eri nimillä. Tämä juontaa juurensa osittain dokumentaarisen elokuvan erilaisten määrittelypyrkimysten monivaiheisesta historiasta. Peter von Bagh kirjoittaa irvailen “yliopiston leipäpuussa riutuville kollegoilleen”, miten fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan väliset määrittelyt ovat jääneet keskeneräisiksi kehitelmiksi elokuvan yli 100 vuotisen historian aikana. Bagh itse mieltää hieman suurpiirteisesti dokumentaariset elokuvat yhtenä fiktioelokuvan hienovaraisena muotona. (Bagh 2007, 10–13.) Keskustelu dokumentaarisen elokuvan olemuksesta on muotoutunut vuosien saatossa teknologian kehityksen, uusien elokuvaohjaajien luomien työtapojen myötä sekä dokumentaarisen elokuvan suhteesta fiktioelokuvaan ja humanistisiin tieteisiin. Turun kirjaston

elokuvaosastolla dokumentaarisen elokuvan kirjallisuus ei löydy omalta osastoltaan, vaan pieninä palasina fiktioelokuvakirjallisuuden seasta. Elokuvat taas löytyvät aihetta käsittelevän muun kirjallisuuden välistä. Tämä kuvastaa mielestäni osuvasti dokumentaarisen elokuvan vaikeasti määrittyvää paikkaa muiden taiteiden joukossa.

Vuonna 1898, sanaa dokumentti käytettiin ensimmäistä kertaa elokuvan yhteydessä Boleslaw Matuszewskin toimesta. Erik Barnouw kertoo miten Matuszewski toimi Lumierèn veljesten Kinematografi-laitteen operaattorina niihin aikoihin. Matuszewski ehdotti, että elokuvilla joilla oli “dokumentaarista arvoa” museoitaisiin arkistoon muiden historiallisesti merkittävien esineiden rinnalla, jotta jälkipolville jäisi muutakin katsottavaa kuin filmipätkiä kuninkaallisista ja heidän sotajoukkoistaan. Yläluokka oli ottanut jo varhain uuden elokuva-laitteen palvelemaan oman valtansa esittelyä valokuvan rinnalle. Matuszewski oli havainnut miten elokuvakameralla oli mahdollista tallentaa myös aiheita, joita ei valtaapitävien toimesta aina toivottu tallennettavan. Hänen mukaansa “filmitodiste” kykenisi vaimentamaan valehtelijan suun. Hän halusi erityisesti painottaa elokuvan käyttämistä taiteiden, teollisuuden, tieteiden ja opetuksen käyttöön. Näiden käyttötarkoitusten myötä hän laajalti ennustikin dokumentaarisen elokuvan tulevaa kehitystä ja sitä, millaiseen käyttöön keksintö lopulta tulisi päätymään. (Barnouw 1993, 27–29.)

Sanakirjamääritelmä dokumenttielokuvalla WSOY:n Facta 2001 -tietosanakirjasta määrittelee dokumenttielokuvan olevan “aidossa ympäristössä, ilman lavasteita ja ammattinäyttelijöitä valmistetuksi elokuvaksi, joka tallentaa tapahtumia mahdollisimman todenmukaisesti” (Aaltonen 2006, 36).

Tuorempi esimerkki Kielitoimiston sanakirjasta vuodelta 2012 taas määrittelee dokumentin ja dokumenttielokuvan seuraavasti:

dokumentti

1. asiakirja, asiapaperi, todistuskappale, todiste.

2. elokuvan t. televisio- t. radio-ohjelmatyyppi, joka pyrkii välittämään kuvaamansa aiheen autenttisesti ja todenmukaisesti; tällainenokuva t. ohjelma.

Näitä määritelmiä tulkiten, dokumentaarisen elokuvan määritelmä on muuttunut mittavasti runsaassa kymmenessä vuodessa. Tuoreemmasta määritelmästä jää ammattinäyttelijöiden osallisuus kokonaan pois, sekä lavastamisen rooli. Kuten tutkielmani edetessä käy ilmi, lavastaminen ja näytteleminen ovat olleet aivan alusta asti merkityksellisessä osassa dokumentaariseksi mieltämiämme elokuvia. Suhde lavastamiseen ja näyttelemiseen on myös osa sitä mittavaa ongelmavyöhytää, jossa dokumentaarista elokuvaa on pyritty erottamaan muista elokuvan tai taiteen lajeista, hankaloittaen dokumentaarisen elokuvan itsenäisen identiteetin määrittymistä.

Brittiläisen dokumenttiliikkeen isänä pidetty, John Grierson käytti sanaa “dokumentaarinen arvo” kirjoittaessaan Robert Flahertyn elokuvasta *Moana* vuonna 1926. Tätä pidetään yleisesti ensimmäisenä varsinaisena dokumentaarista elokuvaa käsittelevänä mainintana. Grierson kuitenkin piti kyseisen elokuvan dokumentaarista arvoa toissijaisena suhteessa elokuvan visuaalisesti näyttävään kuvaukseen Polynesianlaisten nuorten arkisesta elämästä. (Winston 1995, 8.) Griersonille oli tärkeää erottaa dokumentaarisuus sanasta dokumentti. Hän mielsi dokumentaarisuuden tavaksi käsitellä ajankohtaisia tapahtumia merkityksellisemmin, kuin mitä pelkillä dokumenteilla ja ajankohtaistallenteilla (*actualité*) oli mahdollista (Helke 2006, 18).

Grierson määritteli dokumentaarisen elokuvan “todellisuuden luovana käsittelynä”. Hänen ajattelussaan dokumentaarisisissa elokuvissa yhdistyi elokuvan ja valokuvan indeksisyys, sekä luova ilmaisu. (Aaltonen 2006, 36.) Brian Winston on kritisoinut Griersonin määrittelyä monisanaisesti, ihmetellen mitä todellista elokuvassa voi olla nähtävissä “luovan käsittelyn” jäljiltä. Hän ei pidä määrittelyä riittävänä ja on sitä mieltä, että samalla logiikalla kaikki taide perustuu todellisuuden luovaan käsittelyyn, todellisuuden toimiessa raakamateriaalina, josta taiteilija muokkaa teoksensa. (Winston 1995, 11–14.) Jouko Aaltonen kirjoittaa kaikkien elokuvien olevan dokumentteja, mutta kaikki elokuvat eivät ole kuitenkaan dokumenttielokuvia. Hän viittaa tällä ajatukseen, jonka kautta fiktiivistä elokuvaa voidaan pitää dokumenttina esimerkiksi näyttelemistä. Merkittävä ero dokumentaaristen ja fiktiivisten elokuvien välille muodostuu siitä, että dokumentaarinen elokuva sisältää suuremman ja tietoisemman suhteen sosiaalishistorialliseen maailmaan. (Aaltonen 2006, 33.)

Susanna Helke jakaa dokumentaarista elokuvaa vielä lisää. Hänen mukaansa niin sanotut luovat dokumentaarit eroavat televisiotuotannon puitteissa tehdyistä television ohjelmatuotannoista. Luoviksi dokumentaareiksi määritellään yleisesti elokuvataiteen piirissä valmistetut teokset,

vaikka raja monesti onkin hyvin häilyvä. Yleisesti kummastakin käytetään termiä dokumenttielokuva, dokumentti tai dokumenttiohjelma. Dokumenttielokuva on kuitenkin sanana kömpelö, sillä sana dokumentti viittaa asiakirjaan tai informaation. Dokumenttaarisissa elokuvissa kuitenkin tekijä työstää todellisista ilmiöistä ja henkilöistä elokuvansa, jolloin sanasta dokumentti tulee harhaanjohtava. Lisäksi dokumentaarinen elokuva vastaa paremmin englannin ja ranskan kielissä käytettyjä termejä. (Helke 2006, 18.) Dokumenttaarisesta elokuvasta on kirjoitettu Suomessa suhteellisen vähän ja alan kirjoissa termien käyttö on varsin kirjavaa. Pysin kuitenkin tässä työssä pitämään Helkeen määrittelemän jaoittelun läsnä, jotta oma termistöni pysyy yhdenmukaisena.

1.3 Todellisuudesta

Veikko Aaltonen määrittelee väitöskirjassaan lyhyesti todellisuuden käsitteenä, joka viittaa sosiaalishistorialliseen maailmaan jossa toimimme fyysisesti ja sosiaalisesti (Aaltonen 2006, 22). Tämän tutkimuksen puitteissa tarkoitukseni ei ole kuitenkaan jumittaa todellisuuden mutkikkaan käsitteen filosofiseen suohon. Tutkielmani varsinaisena päämääränä on kuitenkin vain tuoda näkyväksi erilaisia todellisuuden esittämisen strategioita, joita aineistossani esiintyy. Dokumenttaarisesta elokuvasta kirjoitettaessa todellisuuden käsite tulee kuitenkin tämän tästäkin esille. Tässä kontekstissa ajattelen sitä samoista lähtökohdista suhteessa elokuvan tyyliin ja lähestymistapaan, joista Susanna Helke kirjoittaa:

Olen omaksunut käytännön, joka on syntynyt 1990-luvun dokumentaarisen elokuvan teoriassa. Avatessani metodisia työtapoja tai elokuvallisen tyylin ja lähestymistavan suhdetta elokuvassa esitettyyn, puhun todellisuudesta (sosiaalisesta, historiallisesta, fyysisestä, välittömästä todellisuudesta) tarkoittaen jotakin, joka suhteessa kuvaustapahtumaan tapahtuu elokuvanteosta huolimatta. (Helke 2006, 17.)

Brian Winston kirjoittaa dokumenttielokuvan kokeneen identiteettikriisin 1970-luvulla, useiden tutkijoiden ja elokuvantekijöiden pohtiessa dokumenttielokuvan itsenäistä olemusta. Havaittiin, että uudella videokamera- ja äänitys-tekniikalla, joka kehittyi 1960-luvulla, ei kyetty sen paremmin ratkaisemaan ongelmia, jotka liittyivät todellisuuden taltioimiseen, kuin vanhallaan. Yleisesti pohdittiin, mikä dokumenttielokuvan rooli on muiden elokuvien joukossa, jos siitä ei ole

luotettavaksi todellisuuden tallentamisen välineeksi. Välineen suhde todellisuuteen koettiin sen syvimmäksi ongelmaksi, vaikka se loi pohjan koko dokumentaariselle elokuvalle. Ongelmat liittyivät myös muiden alojen kokemuksiin ja siihen, miten todellisuuden esittäminen koettiin. Brian Winstonin kirja *Claiming the Real* pohjautuu hyvin pitkälti dokumentaarista elokuvaa pitkään kahlinneeseen Griersonilaisen perinteen kritiikkiin. Hänen mukaansa dokumenttielokuvan ongelmallisen määrittelyn juuret pohjautuvat näihin sekaviin määrittelyihin, jossa pyrittiin lähtökohtaisesti naittamaan tiede ja taide toisiinsa. (Winston 1995, 242.)

Tämän monitahoisen keskustelun ääripäätä edustaa toisenlainen näkemys, joka kieltäytyy määrittelemästä dokumentaarista elokuvaa erilleen fiktiivisestä. Jean-Luc Godard pitää koko jaottelua erehdyksenä, kuten venäläinen elokuvantekijä Aleksander Sokurov, joka käyttää kaikista elokuvistaan nimitystä elegia (Aaltonen 2006, 39).

1.4 Dokumentaarisen elokuvan alkuvaiheita

Ennen elokuvan virallista keksimistä oli sarja erilaisia kokeiluja, joissa pyrittiin luomaan liikkeen illuusiota kuvilla, muun muassa taikalyhtyjen avulla. Elokuvan syntyyn liittyy monia samankaltaisia myyttejä kuin valokuvaauksen syntyyn, kummassakin tapauksessa uudelle keksinnölle oli monta isäehdokasta. Ranskalaisten Lumièren veljeksien nimi nousee historiasta yhä uudelleen elokuvan ensivaiheita peratessa. Aikaisempien keksijöiden ideoita hyödyntävä, alunperin vuonna 1895 julkaistu Kinematografi-laite, oli heidän vastauksensa ympäri maailmaa tutkijoita askarruttaneeseen liikkuvan kuvan esittämisen ongelmaan. Veljesten kanssa samoihin aikoihin mm. Thomas Edison kehitti varhaista kuvakamera-projektoriaan, mutta se oli kömpelömpi ja painavampi, vaati useamman miehen operoimaan laitetta yhtä aikaa. Kinematografian etuihin kuului myös se, että sitä pystyi käyttämään kuvaamisen ohella elokuvaprojektorina ja filmin kehityskoneena. Lisäksi laite ei vaatinut sähköä, mikä teki siitä ideaalisen laitteen ympäröivän maailman tallentamiseen. (Barnouw 1993, 5–6.)

Laite saavutti kuitenkin suuren suosion, ja elokuvahistorian monesti alkupisteenä esitetty *Työläiset lähtevät Lumièren tehtaasta* (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, 1895) esitettiin ensimmäisen kerran 1895. Alle minuutin pituisessa elokuvapätkässä tehtaan ovet avautuvat ja kuvassa näkyy

kuinka tehtaan väki poistuu tehdasalueelta. Minuutti oli pisin mahdollinen aika, joka laitteella kyettiin aikoinaan taltioimaan. Henry Bacon mainitsee elokuvan olleen tarkasti suunniteltu ja rajattu, niin ajallisesti, että tilallisesti. Kohtaus oli koordinoitu, siten että tehtaalaiset ehtivät poistumaan tehtaasta ja sulkemaan tehtaan oven, juuri ennen kuin filmi loppui kamerasta. (Bacon 2001, 34.)

Myöhemmin veljekset tehtailivat elokuvia yksinkertaisista aiheista kuten lapsen ruokinta (*Le Repas de Bébé*, 1895) ja komedia puutarhurista, joka saa pilailun tuotoksena vettä kasvoilleen (*L'Arroseur Arrosé*, 1895) (Barnouw 1993, 8–9.) Näistä jälkimmäinen tuotos sisältää jo juonelliseksi laskettavia elementtejä pikkupojan tukkiessa vesiletkun, jonka seurauksena puutarhuri saa äkillisen vedenpaineen muutoksen johdosta kasvoilleen vettä ja pillastuu. Nämä elokuvat olivat ensimmäisiä askeleita kohti varsinaisen elokuvakielen muodostumista.

Uuden keksinnön menestys merkitsi kokonaisen elokuvakulttuurin muotoutumista. Uusia elokuvateattereiksi sopivia tiloja pystytettiin ja vanhoista teattereista sorvattiin elokuvateattereita. Hannu Salmi muistuttaa, että uudelle liikkuvia kuvia sisältävälle keksinnölle oli jo valmis yleisö olemassa: taikalamppuesitykset olivat olleet suosittuja kaupungeissa jo vuosia 1800-luvun lopulla, ja nämä esitykset olivat useasti vielä muusikkojen säestämiä. Katsomistilanne sinällään oli ihmisille teattereista tuttu, peräkkäisten kuvien muodostama liikkeen vaikutelma oli jotain aivan uutta. (Salmi 1996, 142.)

1.5 Rakennettuja maailmoja

Sitkeästi eläneen legendan mukaan Georges Méliès kuvasi itse tehdyllä, Lumièren veljesten kamerasta rakennetulla kopiolla katunäkymiä muiden elokuvakamerasta innostuneiden harrastajien tapaan. Eräällä kuvauskerralla hänen kameransa filminsiirtomekanismi jumittui bussin ajaessa ohi, hän onnistui jatkamaan kuvausta samasta näkymästä selvitettyään jumittuneen kameran. Suureksi yllätykseksi kehitetyssä filmissä esiintyi bussi, joka oli muuttunut kuin taikaiskusta ruumisvankkureiksi, samalla myös ihmiset katosivat kuvasta. Todellisuudessa, ruumisvankkuri oli tullut samaan kohtaan kuvaa, missä bussi oli sijainnut, ja ihmiset ehtineet liikkumaan pois kuvasta filmikelan ollessa jumissa. Tämä kokemus innosti Mélièsin, joka oli tunnettu taikurina ja teatteriharrastajana, jatkamaan kokeiluja elokuvallisten trikkikuvien ja mielikuvituksellisten maailmojen luomisessa. Hänen lähestymistapansa kuvaamiseen oli siis

näennäisesti lähes päinvastainen kuin Lumièren veljeksillä; siinä missä Louis Lumière'sai inspiraationsa pienistä hetkistä ja tavallisesta elämästä, Méliès halusi hallita elokuviaan viimeistä yksityiskohtaa myöten ja tätä varten hän rakensi mm. kasvihuoneeseensa teatterimaisia lavasteita kameran eteen, joiden avulla hän loi oman fantasiamaailmansa. (Bordwell & Thompson 1986, 120–121.)

Jaottelu dokumentaariseen ja fiktiiviseen ei näiden elokuvan esihistorian merkkimiesten välillä ole kuitenkaan niin yksiselitteistä, eikä välttämättä tarpeellistakaan. Usein jakolinja dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan eriytymisen välille luodaan akselille Lumièren - Méliès. Lumièren elokuvat olivat lopulta yhtäläillä huolellisen harkinnan ja lavastuksen tulosta, vaikka lähtökohdat elokuville löytyivätkin todellisen maailman kuvaamisesta. Tässä ero syntyy lähinnä pyrkimyksistä; kummassakin oli lopulta kyse yhtäläillä suunniteltujen tilanteiden kuvaamisesta, Méliès vei kuitenkin elokuvallisen lavastamisen huomattavasti pidemmälle mielikuvituksen ja estetiikan saralla. Hän oli kuitenkin ensisijaisesti taikuri ja erilaisten näyttämöiden rakentaja, hän ajatteli elokuvan varsinaista tarinaa vasta jälkikäteen. Veijo Hietala esittääkin, että sekä Lumièrella ja Mélièsillä oli sama päämäärä; näyttää jotakin, joka miellytti katsojaa. Perustuipa se sitten taianomaisiin temppeihin tai vain kauniiden näkymien esittämiseen. Kummatkin tekijät enemmänkin näyttivät mitä kameran edessä tapahtuu, jos elokuvakerrontaa ajatellaan nykymuotoisessa kontekstissa. Varsinainen kerronnallinen elokuva muotoutui vasta hieman myöhemmin. (Hietala 1993, 95–96.)

1.6 Tutkimusmatkailija

Seuraava suuri harppaus dokumentaarisen elokuvan historiassa tapahtui tutkimusmatkailija Robert J. Flahertyn toimesta. Hänen elokuvaansa, *Nanook, pakkasen poika* (*Nanook of the North, 1922*), pidetään ensimmäisenä kokopitkinä dokumentaarina. Elokuva on saavuttanut myyttiset mittasuhteet dokumenttielokuvan historiassa useiden vastoinkäymisten vuoksi, joita Flaherty matkallaan koki (ensimmäisen version alkuperäiset filmikelat tuhoutuivat tulipalossa ja Flaherty joutui aloittamaan kaiken alusta). Elokuvaa pidetään myös ensimmäisenä fiktioelokuvan tarinarakenteita hyödyntäneenä dokumentaarina. Hän dokumentoi inuiittien elämää tunteisiin vetoavasti, useimmiten tilanteet lavastaen. Ilmestyessään sitä verrattiin mm. antiikin kreikan suuriin draamoihin. (Barnouw 1993, 39–42.) *Nanook* oli ilmestyessään kriitikkojen ja yleisön suuressa suosiossa, mutta myöhemmin elokuvasta nousut laajalti keskustelua dokumentaarisen

elokuvan hyväksytyistä todellisuuden esittämisen keinoista.

Flahertyn entinen yhteistyökumppani Helen van Dongen väittää, että ennen kuvauksiaan Flahertyllä oli jo selkeästi mielessään kohtaukset jotka hän halusi taltioida ja suunnitelmat, miten hän aikoo kyseiset skenaariot rakentaa (Plantinga 1997, 35). Flaherty käsitteli todellisuutta elokuviensa rakennusmateriaalina, aivan kuten hän käsitteli elokuvassa näyttelevien heimolaisten elämää. Hän rakensi myyttistä maailmaa inuiittien elämästä oman visionsa mukaan, venyttäen toden ja esitetyn rajapintaa. Elokuvan *Nanook* oli oikealta nimeltään *Allakariallak*. Kaikki metsästyskohtaukset tapahtuivat harppuunoilla, vaikka heimo oli jo vuosia metsästännyt tuliaseita käyttäen. Iglujen sisällä kuvatut kohtaukset tapahtuivat tarkoitukseen rakennetussa puoliavonaisessa erikoisiglussa, jotta kohtaukset saatiin päivänvalon avulla kuvattua. Lisäksi *Allakariallak*in perhettä esittävät ihmiset eivät todellisuudessa olleet hänen oikea perheensä. (Helke 2006, 29–35.) Näillä erilaisilla tarinaa dramatisoivilla elementeillä Flaherty loi romanttista kuvaansa sivilisaation ulkopuolella elävästä, sukupuuttoon kuolevasta kulttuurista. Barnouw luonnehtii elokuvan pyrkimyksiä romanttisiksi. Tämä tulee ilmi siinä miten elokuva pyrkii dokumentoimaan kyseisen inuiitti-heimon muistoja heidän perinteisestä elämäntavastaan, eikä tallentamaan varsinaista nykyhetkeä (Barnouw 1993, 45).

Flahertyn myöhemmin problematisoitu suhde dokumentaarisen elokuvaan on mielenkiintoinen, sillä häntä pidetään samalla nykymuotoisen dokumentaarisen elokuvailmaisun luoja. Tosin elokuvan ilmestymisen aikaan jakoa fiktiiviseen ja dokumentaariseen ei ollut vielä olemassa nykyisen kaltaisessa muodossa. *Nanook* muistuttaakin myöhemmin tehtyjä etnografisia dokumenttielokuvia vailla tieteellisiä metodeja (Helke 2006, 29–30). Antropologit ovat määritelleet elokuvaa termillä “salvage ethnography” (Barnouw 1993, 45). Termi liitetään yleensä Amerikan alkuperäiskansojen uhanalaisten elämäntapojen dokumentoimiseen. Plantingan mukaan vastaavaa elokuvaa ei nykypäivänä välttämättä kutsuttaisi dokumentaariseksi elokuvaksi vaan dokudraamaksi tai dramatisoiduksi dokumentaariksi (Plantinga 1997, 35).

1.7 Yhteiskunnallista dokumentaaria

John Grierson (1898-1972) opiskeli yliopistossa moraalifilosofiaa ja pohti, miten elokuvat ja muut sen aikaiset “populaarimediat” olivat kasvaneet vaikutukseltaan suuremmaksi ihmisten elämässä

kuin kirkko tai koulu ja joiltain osin jopa korvannut näiden instituutioiden tehtäviä. Grierson uskoi, että dokumenttielokuvan avulla voitaisiin kohentaa kansalaisten tietämystä maailmasta, näyttää mallia esimerkillisestä elämästä ja palauttaa ihmisten usko demokratiaan, jonka hän koki horjuneen opiskellessaan 1920-luvulla Yhdysvalloissa. Hän päätti ottaa tehtäväkseen kansanvalistamisen ajatellen, että todellisuutta dramatisoimalla, ja sitä kautta merkityksellistään sen, dokumentaarinen elokuva voisi muuttaa ympäröivää maailmaa. Hän päätyi nopeasti brittiläisen dokumenttielokuva-liikkeen johtohahmoksi. Grierson ei kavahtanut näkemyksensä propagandistisia ulottuvuuksia ja koki elokuvan eräänlaisena saarnatuolina tai puhujakorokkeena, josta käsin viesti löytäisi tehokkaasti ihmisten luokse ja avaisi ihmisten silmät näkemään ympäröivän todellisuuden uudella tavalla. (Barnouw 1993, 85.)

Grierson tunnusti Flahertyn roolin dokumentaarien pioneerina, vaikka hän kritisoi tämän kaukaisia ja alkukantaisia kuvauksen kohteita, sekä Flahertyn romantisoivaa lähestymistapaa. Grierson halusi palauttaa ihmisten katseet kaukomaiden eksotiikasta takaisin ihmisten omaan arkeen, tarkastelemaan sitä mitä heidän ympärillään tapahtuu. Hän koki tämänkaltaisella ajattelulla hengenheimolaisuutta venäläisen elokuvan yhteiskunnallisuuteen. (Barnouw 1993, 85.) Grierson ja hänen seuraajansa perustelivat omaa näkemystään dokumentaarista elokuvasta 1800-luvun taidekeskustelun retoriikkaa hyväksikäyttäen ja laskivat dokumenttielokuvan mukaan muiden taiteiden joukkoon vedoten sen merkittäviin, yhteiskunnallisesti positiivisiin vaikutuksiin. Winstonin mukaan Grierson sai ajatuksilleen vetoapua erityisesti ranskalaisen realistisen taiteen traditiosta ja teorioista, joissa myös Griersonin tapaan painotettiin työväenluokan kuvausta, kansanvalistusta ja taiteilijan toimimista myös poliittisesti aktiivisessa roolissa. (Winston 1995, 26.) Dokumentaarinen elokuva oli hänelle siis ennen kaikkea keino muuttaa todellisuutta elokuvan kuvien mukaiseksi. Griersonin yhteisö teki useita yhteiskunnallisen dokumentaarin kivijalkoina pidettäviä elokuvia 1930-luvun Englannissa mm. *Industrial Britain (1931)*, *Workers and Jobs (1935)*, *Drifters (1929)* ja *Housing Problems (1935)* (Korhonen 2013, 46).

1930-luvulla äänielokuvan kehitys mahdollisti sen, että elokuvissa esiintyneet ihmiset pääsivät ensimmäistä kertaa myös dokumentaarisisissa elokuvissa kertomaan omasanaisesti elämästään. Edgar Ansteyn ja Arthur Eltonin ohjaamassa elokuvassa *Housing Problems* näytetään, miten ihmiset asuivat “rottien täyttämien keittiöiden ja lämmittämättömien huoneiden keskellä”. Ihmiset kertoivat suoraan kameralle elämästään, vaikka suurin osa elokuvan ihmisistä ei ollut edes nähnyt minkäänlaisia elokuvia. Tästä tyylistä tuli myöhemmin hyvin paljon televisiodokumenteissa

käytetty lähestymistapa. (Barnouw 1993, 94–95.) Elokuva muutti dokumenttielokuvaohjaajan ja kuvattavan keskinäistä roolia merkittävästi. Ohjaaja saattoi nyt vain tarkkailla kohdettaan kamerallaan ja antaa puheenvuoron kuvattavalle, tilanteisiin ei enää puututtu niin paljoa kuin aikaisemmin (Winston 1993, 40). Tässäkin vaiheessa tapahtuneet ilmaisulliset muutokset dokumentaarisen elokuvan piirissä tapahtuivat merkittävilta osin tekniikan kehityksen ansiosta.

Winstonin mukaan *Housing Problems* -elokuvassa päästiin osittain sankarillisen työläisen myytistä, joka oli tullut Griersonin mukana brittiläisiin dokumenttielokuviin. Elokuvan myötä myytti korvattiin yhteiskunnan murroksen keskellä kärsivällä köyhällä uhrilla. Hän käyttää tästä sanaa uhridokumentti ja provosoivasti ehdottaa, että uhridokumentaareissa keskitytään tunteiden vetoavuuteen sen sijaan, että tilaa annettaisiin yhteiskunnallisen tilanteen syiden pohtimiseen. Hän kritisoi myös sitä, ettei asiasta noussut sen suurempia eettisiä pohdintoja, esimerkiksi köyhien ihmisten hyväksikäytöstä. Winston tiivistää tuimasti uhridokumentaarin passivoivan luonteen olevan sen kaltainen, ettei se rohkaise katsojaa ottamaan kantaa näkemäänsä. Katsojalle jää lähinnä mahdollisuus tuntea myötätuntoa elokuvassa esitettyjä ihmisiä kohtaan ja tällöin varsinaiset syyt kurjuuteen myös jäävät toissijaiseen asemaan. (Emt., 40–47.) Susanna Helke on samoilla linjoilla Winstonin kanssa, hän kokee Griersonilaisen dokumentaarin vaikutuksen niin, että yhteiskunnallisesti latautuneiden dokumentaarien tehtäväksi on jäänyt asioiden esittäminen tavalla, joka asettaa sekä katsojan, että kuvauksen kohteen valmiiksi määriteltyyn asemaan (Helke 2006, 119). Tämä supistaa katsojan tekemiä tulkintojen mahdollisuuksia; elokuva tuntuu antavan kaikki vastaukset omiin kysymyksiinsä.

1930-luvun Amerikkalaisessa valokuvadokumentaristisessa FSA-projektissa (Farm Security Administration) voi myös nähdä ideologisia yhtymäkohtia saman aikakauden brittiläiseen, Griersonin johtamaan dokumenttielokuvaaliikkeeseen. FSA-hankkeessa oli tarkoituksena näyttää laman aikaista elämää maaseudulla, jossa maanviljelijät elivät kurjissa ja köyhissä olosuhteissa. Maaseudun ihmiset kuvattiin maalaustaitteesta tuttujen kuvakompositioiden avulla, myöskin eräänlaisina “sankarillisina uhreina”, paikat ja henkilöt olivat tarkasti valikoituja valtion hanketta varten. Projektista pystyi kyllä näkemään yhteiskunnallisen kurjuuden inhimilliset kasvot, ongelmana oli kuitenkin taas, että inhimillisen kärsimyksen yksilöiminen peitti alleen todelliset ongelmat, joiden alkuperä oli talouspolitiikassa ja poliittisessa päätöksenteossa. (Helke 2006, 112–113.)

1.8 Suora elokuva

1960-luvulla tekniikan kehitys vei dokumentaarista elokuvaa eteenpäin suurin harppauksin, kuvauskalusto pieneni ja ääni pystyttiin synkronoimaan entistä vaivattomammin kuvan kanssa. Kuvaaminen oli aikaisemmin monesti keskeyttäneet tilanteet ja tehnyt niistä jäykkiä. Kamerasta tuli havainnoiva laite, jolla kyettiin seuraamaan ennalta suunnittelemtomia tilanteita, kuvausryhmä pystyi liimautumaan “kärpäseksi kattoon”. Suuria muutoksia tapahtui myös dokumentaarisen elokuvan dramaturgian ja etiikan tiimoilla. Uuteen tekniikkaan sisältyi myös se tosiasia, että ihmisiä oli entistä helpompi kuvata ja äänittää huomaamattomasti. Timo Korhonen tiivistää direct cineman pyrkimyksenä olleen tapahtumien kuvaaminen sillä tavoin, kuin ne olivat todella tapahtuneet. Hän vertaa sitä Adam Smithin lanseeraamaan puolueettoman tarkkailijan käsitteeseen. Puolueettomaan tarkkailijaan voidaan vedota moraalisten ratkaisujen tueksi faktatietoa vaativissa kysymyksissä. Direct cinemaa ei tyylinä kuitenkaan voida pitää mitenkään sen puolueettomampana tai neutraalimpana kuin muitakaan tyyliä, ohjaajan tehdessä elokuvan luomisprosessin aikana ratkaisuja vähintäänkin kuvattavien, kuvakulmien ja leikkausten suhteen. Erityisen hankalan Direct cinemasta tekee se, että tyylin luonnollinen vaikutelma peittää oman teosluonteensa ja ohjaajan “luovaa väliintuloa” tai moraalisia valintoja on hankala havainnoida (Korhonen 2013, 52–53).

Jotkut havainnoivan dokumentaarin parissa työskennelleet ohjaajat pohtivat, millä tavoin videokameran läsnäolo vaikuttaa autenttiseksi miellettyihin tilanteisiin. Jotkut ohjaajista pyrkivät minimoimaan kameran vaikutusta kätkemällä sen tai antamalla filmauksen jatkaa niin pitkään etteivät ihmiset enää huomioineet sitä. (Barnouw 1993, 253.) Helke kritisoi suoran elokuvan aikaansaamaa “esteettistä paastoa”, jolla moni elokuvantekijä kuvitteli vangitsevansa todellisuuden sellaisenaan. Moni elokuvantekijä pidättäytyi valaisemasta ja järjestelemästä kameran edessä tapahtuvaa, tilanteiden kulkuun ei myöskään sopinut puuttua. Kuvaustilanteisiin puuttumattomuus koettiin eräänlaisena autenttisuuden takeena. Rakeisesta, käsivaralla kuvatusta filmimateriaalista tuli dokumentaarisen elokuvan hallitseva trendi vuosikymmeniksi. Helke väittää sanonnan “Bigger the grain better the politics” -sanonnan kuvaavan vielä tänä päivänäkin moneen dokumentaristiin iskostunutta ajattelutapaa. (Helke 2006, 39.) Griersonin elokuvissa alkunsa saanut “kriisirakenne”, eli ihmisten kuvaaminen jossakin yhteiskunnallisessa murrotilanteessa tai vastoinkäymisessä, vakiintui lopulta direct cineman myötä vallitsevaksi kerronnalliseksi strategiaksi dokumentaarisisissa elokuvissa. (Helke 2006, 114.)

1.9 Osallistuva dokumentaari

Samoista 1960-luvun teknisistä edistysaskelista sai alkunsa myös dokumentaarisen elokuvan liike, joka tunnetaan nimellä Cinéma vérité. Termi sekoitetaan edelleenkin monesti synonyymiksi Direct cineman kanssa, vaikka kyseessä on hyvin erilainen dokumentaarinen työskentelytapa. Sekaannus johtuu osittain samanaikaisesta ajankohdasta, josta ne ovat lähtöisin. Cinéma vérité eli osallistuvaokuva oli alunperin suosittu työskentelytapa erityisesti Ranskassa ja Kanadassa. Ero näiden kahden välillä tulee selkeimmin esille elokuvantekijöiden näkyvästä osallistumisesta elokuvan kulkun. Jos Direct cineman pyrkimys oli olla kärpäsenä katossa Cinéma vérité:n tavoitteena oli olla kärpänen keitossa (Winston 1995, 197). Barnouw erottelee nämä kaksi koulukuntaa määritellen suoran tallentamisen ihanteita edustavan Direct Cineman välineeksi, joka menee esimerkiksi kriisitilanteisiin ja odottaa tilanteiden etenemistä. Cinéma vérité, taas osallistuu tapahtumiin, toimien sivustakatsojan sijasta provokaattorina. Cinéma vérité edusti paradoksaalista suhtautumista todellisuuteen. Uskottiin, että keinotekoisillakin olosuhteilla pystyttäisiin nostamaan esiin totuuksia, jotka pelkkään tilanteiden havainnointiin luottaen jäisi näkemättä. Barnouw käyttää Cinéma vérité -liikkeen parissa työskennelleiden elokuvantekijöiden yhteydessä käsitettä katalyytti, viitaten heidän työskentelytapoihinsa, jotka olivat ”tapahtumia kiihdyttäviä”. (Barnouw 1993, 254–255.)

Jean Rouch luonnosteli omaa elokuvallista ajatteluaan elokuvantekijän mahdollisuuksista osallistua konkreettisesti kuvaushetkeen. Ajatus oli syntynyt jo Dziga Vertovin kino-pravda liikkeessä, joka erotti totuuden ja elokuvallisen totuuden toisistaan (Nichols 1991, 44). Rouchia pidetään osallistuvan dokumentaarin tunnetuimpana tekijänä. Ranskalainen Rouch, joka oli etnografi ja antropologi, kuvasi pääosin Afrikassa etnografisia dokumentaareja. Hänen filmografiansa on etnografisen dokumentaarisen elokuvan laajin, se käsittää hänen omien sanojensa mukaan noin 140 teosta. Tosin tähän määrään sisältyy monia elokuvia, jotka eivät ole pituutensa tai muun vajaavaisuutensa takia laskettavissa varsinaisiksi elokuviksi. Määrä laskee noin 50 elokuvaan, kun laskuista otetaan pois keskeneräiset ja lyhyemmät elokuvat, mikä on edelleen huimaava määrä. (Henley 2009, 10–12.)

Ranskalaisen dokumentaarisen elokuvan traditiot poikkesivat impressionistisilla elokuvaesseillään suuresti Griersonin yhteiskunnallisuudesta ja kansanvalistuksesta, joten lähtökohdat

elokuvien tekemiseen oli Rouchin tapauksessa lähtökohtaisesti hyvin erilaiset moniin muihin tekijöihin verrattuna (Winston 1995, 183). Rouchin elokuva *Ranskalainen päiväkirja (1961)* käsittelee elokuvantekijän ja kuvattavan välisiä poliittisia ja eettisiä näkökulmia. Rouchin yhtenä metodina elokuvassa on näyttää haastattelelilleen ihmisille heidän haastattelunsa ja antaa heille siten mahdollisuus kommentoida omaa esiintymistään elokuvan sisällä. Tämän kaltaisella metodilla Rouch pyrki mahdollistamaan entistä tasavertaisemman haastattelutilanteen.

Korhonen kirjoittaa miten osallistuva elokuva voi parhaimmillaan purkaa Direct cineman ongelmallista luonnetta hyväksymällä sen, että kameran läsnäolo muuttaa tilanteita ja siten myös todellisuutta. Ohjaajan näkökulma pyritään ottamaan mukaan vain yhtenä, kuvausprosessissa mukana olleena näkökulmana. Elokuvan varsinaisen ytimen muodostaa yhteinen vuorovaikutus kuvattavan ja tekijöiden välillä. Rouch itse käyttää tästä termiä jaettu antropologia. (Korhonen 2013, 55.)

1.10 Postmoderni skeptisyys

Susanna Helke kertoo dokumentaarisen elokuvan koko kenttää ravistelleesta objektiivisuuden ja läpinäkyvyyden ihanteita ravistelleesta vaiheesta 1980-1990 -lukujen aikana. Tuolloin alan teoreettinen kenttä heräsi käymään kiivasta keskustelua dokumentaarisen elokuvan ontologiasta ja tarkastelemaan kriittisesti historiaansa. Helke jakaa 1990-luvulla tapahtuneita muutoksia karkeasti kolmeen osaan. Ensimmäinen on dokumentaarien aiheiden käsittelytavan muuttuminen henkilökohtaisempaan suuntaan kuin aiemmin. Toinen on laitteiston digitalisoituminen, joka mahdollisti uudenlaisten ohjelmatyyppien tuottamisen. Kolmatta Helke kutsuu rakennetuksi dokumentaariksi, joissa fiktiiviset ja dokumentaariset elementit törmäsivät muodostaen uusia ilmaisun muotoja. (Helke 2001, 21.)

Aikakauden hallitsevat työskentelytavat kokivat muutoksia, ja joihinkin dokumentaareihin ilmestyi refleksiivisiä elementtejä, joilla viitattiin elokuvantekemisen prosessiin ja pyrittiin tuomaan esille elokuvan teosmaista luonnetta. Tekijöiden kiinnostus siirtyikin ympäröivästä maailmasta omaa ilmaisuvälinettä kohtaan. Refleksiiviset dokumentaarit ottavat kantaa siihen, miten dokumentaarisen elokuvan tekoprosessi esittäessään todellisuutta samalla muokkaa sitä. (Korhonen 2013, 56–57.) Tämän lisäksi performatiiviset dokumentaarit kasvattivat suosiotaan.

Niissä yhdistyi usein Helkeen mainitsema fiktiivisyys ja omakohtaisuus dokumentaarisen maailman kanssa. Kirjoitan performatiivisesta moodista laajemmin seuraavassa luvussa moodien yhteydessä.

Tätä aikakautta voidaan pitää dokumentaarisen ilmaisun vapautumisena tai ainakin laajentumisena, tähän samaiseen aikakauteen sijoittuu myös tutkimusaineistoni. Tekstin edetessä käyn läpi, miten nämä kyseisen aikakauden ilmiöt näkyvät *Close-up* -elokuvassa.

2. Fiktiivinen ja ei-fiktiivinen

Markku Lahtelan kirjassa *Sirkus* (1978) päähenkilö Xesmer Reodisius käy läpi isänsä ullakkolle jälkeen jättämiä pahvilaatikoita, jotka sisältävät dokumentaatiota tuleville sukupolville ihmiskunnan läpikäymistä historiallisista vaiheista ja oleellisista keksinnöistä. Tarinan edetessä Xesmer ajautuu syvemmälle muistoihinsa, todellisten ja kuviteltujen tapahtumien sekoittuen luontevasti hänen päässään. Hän pyrkii selkeyttämään ajatustensa todellisuuskelpoisuutta antamalla eri aistimuksilleen ja asioille numeroihin perustuvan todellisuusarvon. Uskottava kirja saa arvon: 7+, harhaiset kuvitelmat luvun: +3. Koska Xesmer on kuvitteellinen hahmo ja hänen lähdeviitteenään käyttämät tutkijat tekaistuja, en voi ikävä kyllä käyttää hänen arvosteluasteikkoaan tutkielmassani kuin kuriositeettina. Tässä luvussa pyrin kuitenkin luomaan hieman Xesmerin jalanjäljissä kehyksiä, joiden sisällä lähestyn keskustelua dokumentaarisen elokuvan suhteesta todellisuuden esittämiseen.

Keskustelu dokumentaarisen ja fiktiivisen määrittelystä elokuvan yhteydessä tuntuu ampieispesän sohimiselta. Osa tekijöistä näkee havainnoivan direct cineman, ainoana dokumentaarisena työskentelytapana, joillekin kaikki esitykset ovat fiktiivisiä, jotkut taas määrittelevät kaikki esitykset pohjimmiltaan dokumentaarisiksi. Dokumentaarisuus käsitetäänkin nykyään aika joustavana käsitteenä, mutta yksittäisten elokuvien kohdalla törmää usein hyvin ristiriitaisiin rajalinjoihin. Susanna Helkeen mukaan dokumentaarinen elokuva on ollut kuitenkin lajin historiankirjoituksessa ja tuotannollisesti erossa fiktiivisestä, aina Lumièren ja Mélièsin ajoista lähtien (Helke 2006, 19). Mistä odotukset dokumentaarisen elokuvan "todenkertojan" asemasta sitten on peräisin? Miksi periaatteessa samalla tekniikalla toteutettu fiktiivinen ja dokumentaarinen elokuva ovat historiassa nähty niinkin vastakohtaisina ja erillisinä toisistaan?

2.1 Dokumentaarisen elokuvan tunnistaminen

Bill Nichols kirjoittaa dokumentaarisen elokuvan määrittelemiseen liittyvien haasteiden olevan hankalia samassa mielessä kuin rakkauden tai kulttuurin käsitelmäärittely. Näitä termejä voi lähteä purkamaan esimerkiksi niiden vastapoolien avulla, jotka voisivat olla viha ja kaos. Dokumentaarinen elokuva, jota hän kuvaa sumeaksi käsitteeksi (fuzzy concept), määrittyy

samassa suhteessa muihin elokuvan lajityyppeihin kuten kokeelliseen- ja fiktioelokuvaan. Dokumentaarinen elokuva näyttää meille tunnistettavan maailman, mutta tunnistamista hankaloittaa se, ettei sen välittämä kuva voi koskaan olla koskematonta. Nicholsin mukaan dokumentaarisen elokuvan määrittelyyn saa paremman otteen tarkastelemalla sitä instituutioiden, tekijöiden, elokuvien ja katsojan kautta. (Nichols 2001, 20–22.)

Institutionaalisessta näkökulmasta dokumentaarit määrittävät niitä tuottavien instituutioiden kautta. Tällöin on useimmiten kyse hyvin vakiintuneista työskentelytavoista. Nichols mainitsee näistä tuotantokanavista esimerkiksi erilaiset tv-kanavat ja dokumentaariin elokuvaan erikoistuneet organisaatiot (Nichols 2001, 22–24). Tekijälähtöisen tarkastelun kautta dokumentaarista elokuvaa katsotaan erilaisten dokumentaarisen elokuvan tekijöiden, traditioiden ja lähestymistapojen kautta. Uudet suuntaukset ja tyylit syntyvät dialogissa muiden teosten kanssa. Tekijöillä tarkoitetaan tässä dokumentaarisen elokuvan tekijöiksi julistautunutta, vähintäänkin sekalaista joukkoa. (Nichols 1991, 15.) Elokuvien tai "tekstin" kautta tarkasteltuna dokumentaariset elokuvat voidaan jakaa omiin lokeroihinsa, joihin liittyvät tietyt ominaispiirteet ja konventiot, jotka toistuvat elokuvasta toiseen. Sana teksti viittaa tässä yhteydessä kaikkeen siihen, mikä on elokuvasta luettavissa. Tällöin dokumentaarisen elokuvan keskiöön kohoaa Nicholsin mielestä elokuvan tarve argumentoida katsojalle jotakin historiallisesta maailmasta. (Nichols 1991, 18.) Dokumentaarin määrittäminen katsojan kautta, korostaa katsojan ja elokuvan välistä suhdetta. Katsoja asennoituu katsottavaan esitykseen aikaisempien elokuvakokemustensa valossa. Elokuvan tyyli vihjaa katsojalle, miten elokuvaa tulisi tulkita ja siten ohjaa hänen katsomiskokemustaan. Dokumentaaria katsoessa katsoja useimmiten odottaa, että kuva ja ääni viittaavat historialliseen maailmaan. (Nichols 1991, 24–27.)

Noël Carroll esittää dokumentaarisen lähestymistavan kehikoiksi samoja objektiivisuuden käytäntöjä joita käytetään esimerkiksi historiankijoituksessa tai tieteellisessä tutkimuksessa. Tieteellisessä tutkimuksessa joudutaan rajaamaan asioita tutkittavasta näkökulmasta käsin, kuten myös historian tutkimuksessa. Tekijä tulkitsee aiheitaan niiden tosiasioiksi todettujen seikkojen ja tietojen perusteella jotka hänellä aiheesta on. Lopputuloksena tekijän oletettu objektiivisuus siis muotoutuu tekijän tulkintojen kautta aiheesta, kaikkien niiden tietojen valossa jotka hänellä on käytettävissään. (Carroll 1996, 225–236.) Carroll asettaa katsojan keskipisteeksi elokuvan tunnistamisprosessissa. Hänen mukaansa ihmiset eivät yleensä katso elokuvia tietämättä etukäteen ovatko ne dokumentaarisia vai fiktiivisiä elokuvia. Ne ovat useimmiten merkitty (index) tiettyyn

lajiin tai genreen kuuluviksi, tuotantoyhtiöiden, ohjaajien, käsikirjoittajien ja levittäjien toimesta. Carrollin mukaan eri tahojen luoma merkitseminen tapahtuu ennen elokuvan päätymistä katsojille. Tämä merkintä kertoo katsojalle etukäteen mihin elokuvan maailma viittaa, samalla se kertoo katsojalle millaisin odotuksin elokuvaa olisi syytä lähestyä. Oli sitten kyseessä tositapahtumiin perustuva esitys, dokumentaarinenokuva tai kirjaan perustuva filmatisointi. (Emt., 238.)

Plantinga kuitenkin huomauttaa että pelkkä indeksointiin perustuva näkemys ei myöskään ole riittävä. Hän ottaa esimerkiksi David Lynchin *Eraserhead* -elokuvan ja kirjoittaa, että vaikka elokuvaa markkinoitaisiin dokumentaarisenä elokuvana, se tuskin menisi yleisöltä läpi. Hän muistuttaa elokuvan “merkitsemisen” olevan sosiaalinen ilmiö, joka muotoutuu myös suhteessa siihen miten yleisö reagoi elokuvan indeksointiin. (Plantinga 1997, 21.)

Michael Renov korostaa dokumentaarin historiallisen statuksen olevan dokumentaarisen ja fiktiivisen esityksen erottamisen keskiössä. Ei ole pelkästään kyse elokuvan viittaussuhteesta todellisuuteen vaan, merkittävässä asemassa on juuri tämä katsojan asemasta käsin käytävästä tunnistamis- ja neuvotteluprosessi. Dokumentaarisella elokuvalla on käytössään samat ilmaisulliset keinot kuin fiktiiviselläkin elokuvalla (mm. narratiivi, henkilöhahmot, kameratyöskentely). Philip Rosenin mukaan juuri narratiivisuus on esityksen kokoava "liima" olipa kyse sitten dokumentaarisesta tai fiktiivisestä elokuvasta tai historiankirjoituksesta (Renov 1993, 2–3.)

Carl R. Plantinga mukaan ei-fiktiiviset (hän käyttää johdonmukaisesti termiä *non-fiction*) elokuvat ovat aina rakennettuja representaatioita samalla tavoin kuin kieli. Hän ottaa esimerkiksi lauseen, joka kaunokirjallisuuden kontekstissa saattaisi olla fiktiivinen, mutta sama lause päiväkirjassa, uutislehdessä tai muussa ei-fiktiivisessä kontekstissa olisi vain väittämä tai viittaus todellisen maailman tapahtumiin. Sanat sinällään, irallaan kontekstista eivät vielä riitä kertomaan lukijalle niiden suhdetta todellisuuteen. (Plantinga 1997, 37–38.) Samaa asiaa voidaan ajatella jokapäiväisessä kanssakäymisessämme toisten ihmisten kanssa, jossa annamme toisille auktoriteeteille tai elinpiirimme ihmisille suuremman painoarvon kuin toisille. Naapurin Hessun vauhkoaminen ilmaston lämpenemisestä ja maailmanlopusta ei vakuuta meitä asiasta samalla tavalla kuin, asiaa vuosikymmenet tutkineen ilmastotutkijan artikkeli Helsingin Sanomissa.

Plantigan ajattelussa korostuu erityisesti se miten dokumentaarinen elokuvaa voidaan tarkastella kontekstisidonnaisena väittämänä maailmasta muiden ei-fiktiivisten esitysten rinnalla. Dokumentaarinen elokuva tämänkaltaisen tulkinnan kautta lupaa katsojalle vain, että elokuvassa nähty on tapahtunut kameran edessä, dokumentaarisen elokuvan institutionaalinen aseman vakuuttaen omalta osaltaan elokuvan uskottavuuteen vastaanottoprosessissa.

Nichols sijoittaa dokumentaarisen elokuvan arvovallan olevan sidoksissa sen institutionaaliseen asemaan, hän käyttää tästä ilmaisua selvyiden ja vakavuuden diskurssi (*discourse of sobriety*). Tällä selvyiden ja vakavuuden määritelmällä hän yhdistää dokumentaarisen elokuvan tieteen, talouden, politiikan ja uskonnon kaltaisten institutionaalisten diskurssien joukkoon. Yhdistävänä tekijänä hän pitää sitä, että kaikilla näillä tahoilla on valtaa muuttaa maailmaa ja vaikutusvaltaa tapaan jolla ihmiset toimivat. (Nichols 1991, 3.) Dokumentaarille elokuvalla on perinteisesti määritetty Nicholsin mukaan rooli suostuttelun ja väittämien luominen maailmasta, tarinallisen ja eläydyttävän elokuvallisen maailman luomisen sijaan (Emt., 1991, 13).

Nicholsin määritelmä pätee erityisesti sosiaalisen dokumentaarin ajatukseen, jossa pääasiallisena tavoitteena on katsojan tiedottaminen maailman asioista ja sitä kautta aktivoiminen. Määritelmä ei kuitenkaan ole riittävä, jos dokumentaarinen elokuva mielletään luovana audiovisuaalisena esityksenä, tekijän ilmaisuna maailmasta, joka vaikuttaa katsojaan muillakin kuin tiedollisella tasolla. Uudet dokumentaarisen elokuvan muodot ovat horjuttaneet tätä selvyiden ja vakavuuden näkemystä (Helke 2006, 22).

Lähestymistapoja dokumentaarisen elokuvan tunnistamiseen on monia, jokaisessa tuntuu olevan omat ongelmansa. Elokuvan erottaminen vain pelkän elokuvan perusteella tuntuu ainakin hyvin ongelmalliselta. On enemmänkin kyse missä suhteessa tekijä esittää elokuvansa materiaalin olevan suhteessa historialliseen maailmaan ja miten hän lähestyy tätä maailmaa. Katsojan tulkintaan vaikuttaa millaisia väitteitä tekijä maailmasta ilmaisee, miten hän perustelee väitteensä ja ovatko väitteet lopulta uskottavia katsojan mielestä. Dokumentaariset elokuvat saattavat joskus sisältää hyvinkin uskomattomalta tai keksityltä tuntuvia asioita. Tällöin liikutaan hienovaraisella rajalla, jossa katsoja käy neuvottelua toden ja kuvitellun rajapinnassa, sekä elokuvan sijoittamisesta

historiallisen maailman piiriin. Helke muistuttaakin miten dokumentaarisen elokuvan suhde fiktion ja käsitykseen dokumentaarisen elokuvan tietoteoriasta riippuu, minkälaiseen dokumentaariseen esitykseen kysymykset suunnataan. Hän ottaa esille laajan otoksen elokuvia joita on historian aikana kuvailtu dokumentaarisiksi. Niihin sisältyy laaja kirjo toisistaan poikkeavia esityksiä, muun muassa sota-ajan propagandaa, draaman keinoin tehtyä valistuselokuvaa, avant-gardesta ammentavaa poeettista elokuvaa, sekä televisiojournalismia. Elokuvan dokumentaarisuus on tietyllä tavalla aina neuvottelun alaisena omana aikanaan, katsojien, tekijöiden ja levityskanavien välillä. (Helke 2006, 49.)

2.1.1. Suhde todellisuuteen

Brian Winston kirjoittaa dokumentaarisen elokuvan suhteesta todellisuuteen, tieteellisen tallentamisen historian näkökulmasta. Hän liittää dokumentaarisen elokuvan, valokuvan ontologiaan ja dokumentaarisuuteen pinttyneeseen ideaalin "kuvasta joka ei valehtele". Tällä hän viittaa historiassa valokuvan julkaisemisen hetkeen, jolloin valokuva liitettiin luontevasti muiden aikansa tieteellisten välineiden joukkoon. Näin ollen se sai kansan keskuudessa ensisijaisesti aseman tieteellisenä instrumenttina, eikä niinkään taitelijan käyttämänä välineenä. (Winston 1995, 127–130.) Winstonin muistuttaa, että dokumentaarisen elokuvan, valokuvan kautta muodostuva tieteellinen yhteys onkin edelleen läsnä jokaisen dokumentaristin työskentelyssä tieteellisen instrumentin eli kameran kautta. (Emt., 137). Tämä yhteys, legimitoi dokumentaarisen elokuvan asemaa suhteessaan todellisuuden tieteelliseen tallentamiseen.

John Tagg puhuu valokuvan yhteydessä sen indeksaalisesta suhteesta, ottaen esiin miten valokuva saa merkityksensä historiallisesti, käytettiinpä sitä sitten todistusainestona kaltaisena viittamaan johonkin todelliseen. Kyse ei ole niinkään mistään luonnollisesta faktasta vaan kontekstista jossa kuvia käytetään, kuva itsessään ei vielä riitä takaamaan mitään. (Renov 1993, 27–28.) Kameran tallentamaa jälkeä lähestymällä erilaisista teoreettisista näkökulmista, voidaan kuvasta purkaa esiin kulttuurillisesti ja historiallisesti paikantuvia merkityksiä.

Henry Bacon kummastelee tähän tieteelliseen tallentamiseen ripustautumista, sillä hänenstä on itsestään selvää, että dokumentaarit ovat aina keinotekoisia rakennettuja kokonaisuuksia, jotka

ovat luotu tiettyjä päämääriä varten. (Bacon 2001, 34.) Ajatellen myös dokumentaarisen elokuvan mieltämistä itsenäisenä lajityyppinä, tätä todellisuuden tallentamisen ajatukseen ripustautumista voidaan pitää merkittävänä riippakivenä. Winstonin mukaan dokumentaarisen elokuvan olisikin pyrittävä rimpuilemaan irti tästä liiallisesta tieteellisen tallentamisen leimasta, takaisin kohti Griersonin määrittelemää luovan dokumentaarin ajatusta. Tämä olisi enemmän myös linjassa monivaiheisen dokumentaarisen elokuvan koko historian kanssa. (Winston 1993, 56–57.)

Carl S. Plantingan mukaan Griersonin määritelmä dokumentaarisen elokuvan luovasta todellisuuden käsittelystä jakaantuu dokumentaarisen tutkimuksen kentällä kahteen keskusteluun. Ensimmäinen on dokumentaarin "suora" suhde todellisuuteen, josta edellä käytin termiä tallentaminen. Toisaalta taas dokumentaariset elokuvat nähdään rakennettuina esityksinä, joissa käytetään samoja ilmaisukeinoja fiktiivisen elokuvien kanssa. Winstonin mukaan direct cineman pitkään hallinnut asema tekijöiden ja teoreetikkojen keskipisteessä on perustunut siihen, että dokumentaarisen elokuvan rakennettu luonne on ohitettu keskusteluissa ja pidättäytytty hokemaan dokumentaarisuuden rakentumista "manipuloimattomista" kuvista. (Plantinga 1997, 32–34.)

2.2 Dokumentaarisen elokuvan lähestymistapoja

Edessäni avautuvassa Bill Nicholisin kirjassa *Representing reality* (1991) vilisee joka suuntaan kulkevia alleviivauksia. Kirja on ollut monen dokumentaarista elokuvaa lähestyvän tutkielman kulmakivenä vuosikausia. Tässä teoksessa hän esittelee dokumentaarisen elokuvan moodit, joita hän on myöhäisemmissä teoksissaan lisännyt ja kehittänyt eteenpäin. Moodit ovat edelleen laajalti opetusikäisessä, ensimmäiset moodit luotiin tilanteessa, jolloin ei vielä juurikaan ollut vastaavanlaisia yleisesityksiä dokumentaarisesta elokuvasta.

Moodit ovat Nicholisin dokumentaarille elokuvalla luomia historiallisten tyyliuuntausten luokituksia. Niiden avulla voidaan tarkastella lajin piirissä vaikuttaneita erilaisia todellisuuden esittämisen keinoja. Moodeihin lukeutuu kuusi vaihetta: runollinen (poetic), selittävä (expository), havainnoiva (observational), vuorovaikutteinen (participatory), refleksiivinen (reflexive) ja performatiivinen (performative). (Nichols 2001, 99–138.) Nichols kirjoittaa moodien

esittävän tiettyä ajanjaksona vallitsevaa dokumentaarista lähestymistapaa, mutta yksi elokuva voi edustaa samaan aikaan useampaakin eri lähestymistapaa. (Nichols 1991, 33). Tällä jäsenyyksellä dokumentaaristen elokuvan historiasta on tunnistettavissa eri suuntausten vallitsevat periaatteet ja lähestymistapa todellisuuteen. Jarmo Valkola vertaa moodeja fiktiivisen elokuvan genreihin. Fiktiivisen elokuvan parissa genre viittaa erilaisten kuvitteellisten maailmojen tyyppiin, kun taas moodeilla viitataan todellisuuden esittämisen tyyppilajeihin. (Valkola 2002, 86.) Moodit myös ilmaisevat selvemmin tekijän suhdetta elokuvansa aiheeseen.

Runollinen moodi on yhteydessä varhaiseen elokuvan avant-gardeen, siinä painottuu rytmilliset ja formalistiset kokeilut. Nimensä mukaisesti elokuvat ovat muodoltaan runollisia, jolloin elokuvan retoriset keinot jäävät vähäisempään asemaan suhteessa, fragmenttiseen ja subjektiiviseen ilmaisuun. (Nichols 2001, 102–104.) Runolliseen moodiin luetaan usein Griersonin koulukuntaa edeltävät dokumentaariset elokuvat, mutta esimerkkejä löytyy pitkältikin aikaväliltä hyvin erityyppisistä elokuvista muun muassa Jean Vigon *À propos de Nice* (1929), Kenneth Angerin *Scorpio Rising* (1964) ja Chris Markerin *Sans soleil* (1983.)

Selittävä moodi korostaa elokuvan retorista ulottuvuutta enemmän kuin estetiikkaa. Tässä moodissa on useimmiten kertojaaäni tai uutislähetyksestä tuttu auktoriteetti, joka ottaa suoraan katsojaan kontaktia. Selittävän moodin rakenne perustuu pääosin sanallisen informoivaan logiikkaan ja objektiivisen vaikutelman luomiseen. Kuvamateriaali itsessään jää todistusaineiston tai kuvittamisen rooliin. (Emt., 105–109.) Tätä klassista dokumentaarisen elokuvan mallia edustavat opetuselokuvat, luontodokumentit ja tv-reportaasit.

Havainnoiva moodi tarkkailee kohteitaan niihin puuttumatta. Se pyrkii häivyttämään tekijän näkyvyyden minimiin, kuvauksen kohteet eivät myöskään yleensä ota kontaktia tekijöihin. Elokuvissa ei käytetä ei-diegeettistä musiikkia tai äänitehosteita, asioiden selittämistä tai lavastamista. Havainnoivan moodin elokuvissa vältetään myös leikkauksia ja tapahtumien ajalliset kestot pyritään esittämään niin, että ne vastaavat todella tapahtunutta. (Emt., 109–114.)

Vuorovaikutteinen moodissa korostuu elokuvantekijöiden ja kohteiden välinen vuorovaikutus. Tekijä tulee näkyviin argumentoinnin ja kertojaäänänen takaa,. Vuorovaikutteisessa moodissa korostuvat antropologian ja sosiologian kentällä korostuneet ajatukset vuorovaikutuksesta ja osallistumisesta. Tekijän ja kohteen esittämät väitteet muodostavat yhdessä elokuvan mahdollisen argumentin. (Emt., 115–121.)

Refleksiivinen moodi on näistä lähestymistavoista itsetietoisin. Siinä huomio kiinnittyy niihin keinoihin joilla elokuva on luotu. Refleksiivisessä moodissa itse representaation ongelmallinen luonne on monesti itse elokuvan väitteitä keskeisempää, se asettaa näin katsojan aktiivisempaan ja kyseenalaistavampaan asemaan suhteessa tekijään (Emt., 125–130.) Monet nykyisistä dokumentaareista sisältävät refleksiivisiä elementtejä, olematta kuitenkaan "puhtaasti" vain refleksiivisiä.

Performatiivinen moodi kuten refleksiivinen moodi, herättää kysymyksiä dokumentaarista representaatiosta. Performatiivisessa moodissa tiedon luonne on avoimen subjektiivinen, moodi alleviivaa merkitysten rakentumisen monimutkaisuutta ja henkilökohtaisuutta. Dokumentaarisen ja fiktiivisen esittämisen rajat häilyvät entisestään. Poliittiset asiat esitetään henkilökohtaisen kokemuksen kautta, tekijät heijastelevat oman todellisuutensa kautta yhteiskunnallisia asioita. Monet marginaalisia kulttuureja edustavat tekijät ovat käyttäneet tätä lähestymistapaa puhuakseen "meistä meille" sen sijaan, että olisi perinteisesti puhutti "heistä meille". Siten se esittää myös kysymyksiä esittämiseen liittyvistä valtasuhteista. (Emt., 130–137.) Viime vuosikymmenen aikana kaupallisesti hyvin menestyneet dokumentaristit Michael Moore ja Morgan Spurlock kuuluvat osin tähän esittämisen tapaan, jossa he laittavat oman persoonansa likoon lähestyessään yhteiskunnallisia aiheita.

Performatiivinen moodi on moodeista uusin ja kiistellyin. Susanna Helke kirjoittaa, että performatiivisen moodin elokuvissa siirryttiin kyseenalaistamaan dokumentaarisen elokuvan konventioihin kätkeytyneitä käsityksiä dokumentaarista esittämisestä, ironiasta ja huumorista. Fiktiivisyyden sekoittuminen dokumentaariseen esittämiseen asettui samalla pysyvästi osaksi dokumentaarisen elokuvan lajityyppiä. (Helke 2006, 88–89). Nicholsin moodeista mitkään eivät ole toisiaan poissulkevia ja ne kulkevatkin usein eri elokuvissa limittäisinä, performatiivisen

moodin hankaluudeksi on kuitenkin osoittautunut sen yleisluontoisuus, joka helposti jättää uusien elokuvallisten lähestymistapojen havaitsemisen vähälle huomiolle. (Emt., 57)

Stella Bruzzi on kritisoinut Nicholsin määritelmää performatiivisesta moodista. Hän itse käyttää performatiivisuuden käsitettä täsmällisemmin. Bruzzin lähtökohtana on tarkastella dokumentaarista elokuvaa neuvotteluna tekijän ja todellisuuden välillä. Esittäminen eli performatiivisuus näkyy ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa, jossa toimitaan jonkin tietyn roolin kautta, jolloin se toistuu erottamattomana osana tätä prosessia. (Bruzzi 2000, 154–155.) Bruzzi siis kokee performatiivisuuden ennemminkin yhtenä dokumentaarisen elokuvan ominaisuutena, kuin moodina. Hänen mukaansa performatiivisuuden käsitteeseen on suhtauduttu epäilevästi dokumentaarisen elokuvan piirissä, koska termi viittaa vahvasti fiktiivisyyteen ja todellisuuden väärentelemiseen. (Emt., 125.)

Jouko Aaltosen mukaan moodit ovat käyttökelpoisia tekijöiden elokuvallisten lähestymistapojen strategioiden ja näkökantojen analysoimisessa (Aaltonen 2006, 93). Moodeja on sovellettu myös dokumentaarisen elokuvan ulkopuolella. Harri Pälviranta ottaa moodit väitöskirjassaan työkaluikseen tutkiessaan dokumentaarista valokuvaa. Hänen mukaansa niiden avulla voi avata valokuvateosten ja niissä esiintyvän maailman välistä rakennettua suhdetta. Lisäksi lähestyä kysymystä millaisin keinoin tekijä rakentaa väitteensä maailmasta. (Pälviranta 2014, 167.)

2.2.1. Dokumentaarisen elokuvan "äännet"

Carl R. Plantinga pitää Nicholsin moodeja hyödyllisenä historiallisena kokoelmana, mutta pitää niitä kuitenkin asioita yksinkertaistavina ja perustuvan liiaksi ajatukseen dokumentaarisesta elokuvasta vain argumentointina. Plantinga on luonut dokumentaariselle elokuvalla oman lähestymistapojen luokittelun, joita hän kutsuu "ääniksi". Äännet perustuvat kerronnallisen ja tiedollisen vallan eri asteisiin. Plantingan teoriassa ei-fiktiivinen esitys (non-fiction) vetoaa katsojaan tiedollisen arvovallan lisäksi myös esteettisesti. (Helke 2006, 71.) Plantinga listaa kolme tapaa puhutella katsojaa jotka ovat formaali (formal), avoin (open) ja poeettinen (poetic.) Ne toimivat elokuvassa usein limittäin, kuten mooditkin, mutta jokin niistä voi olla hallitsevassa

asemassa. Äänet pyrkivät esittämään miten avoimesti ei-fiktiivinen esitys katsojaa puhuttelee ja missä suhteessa elokuvan ilmaisu on sen väitteisiin todellisuudesta. (Plantinga 1997, 106.)

Formaali ääni on yhteydessä Nicholsin selittävään moodiin. Formaali ääni välittää tietoa maailmasta, väitteiden ja selittämisen kautta. Se pakotetaan maailman ilmiöt helposti ymmärrettäviksi tosiasioiksi, jotka kerrotaan katsojalle. Samalla se ottaa auktoriteetin omaisen suhteen katsojaan, formaali ääni voi kuitenkin olla luonteeltaan humoristista ja ironista, kuten esimerkiksi edellämainitun Michael Mooren elokuvissa. Plantingan mukaan Formaali ääni on yhteydessä klassiseen fiktioelokuvaan, jossa elokuva pyrkii esittämään vastauksen itse esittämiinsä kysymyksiin. (Plantinga 1997, 107–115.)

Avoin ääni välttää valmiiksi annettuja selityksiä. Avoin ääni ei käytä samanlaista arvovaltaa katsojaan kuin formaali ääni, sen funktiona on enemmänkin näyttää, provosoida ja tutkia. Plantingan mukaan *cinéma vérité* ja *direct cineman* –elokuvat ovat ääniltään selkeimmin avoimia, mutta avoin ääni esiintyy muissakin dokumentaareissa. Sen ominaispiirteisiin kuuluu myös rakenteen avoimuus, joka välttää selkeitä syy–seurausuhteiden luomista. Tässä suhteessa se on myös lähellä fiktiiivistä taide-elokuvaa. (Emt., 115–119.)

Poettinen ääni keskittyy havainnoimisen, tutkimisen tai selittämisen sijaan, tarkastelemaan ei-fiktiivisen elokuvan rakennettua luonnetta. Näissä elokuvissa tyyli ja ilmaisu korostuvat suhteessa elokuvan muihin funktioihin. Plantingan mukaan myös metadokumentaarit ja dokumentaariset parodiat, dokumentaarista tyyliä haastavina, ovat luettavissa poettiseen ääneen kuuluviksi. (Emt., 109.)

2.3 Merkityksiä kantava tyyli

Bill Nichols kirjoittaa dokumentaarisen elokuvan katseesta jakaen sen kahteen "operaatioon". Koneen luomaan indeksaalisessa suhteessa maailmaan olevaan kuvaan ja tekijän subjektiivisuuden kautta suodattuvaan katseeseen, joka muodostuu laitteen käyttämisestä. Kamera

ikään kuin tallentaa havainnoitavan maailman lisäksi käyttäjän subjektiivisuuden ja arvomaailman. Nicholsin mukaan kyse ei ole vain tyylistä, vaan siitä miten tyyli luo merkityksiä. Hänen mukaansa tyyli on siten myös läheisessä suhteessa tekijän moraaliseen näkökulmaan. (Nichols 1991, 79–80). Timo Korhonen korostaa miten tarinat, olivat ne sitten fiktiivisiä tai ei, ovat aina olleet kulttuureissa keskeinen moraalien välittämisen tapa. Tämä näkyy hänen mukaansa jokaisessa valinnassa, jonka tekijä tietoisesti valitsee työskentelyssään. (Korhonen 2013, 281.)

Susanna Helke määrittelee elokuvallisessa kontekstissa dokumentaarisen tyylin ilmaisevan tekijän suhteen elokuvan aiheeseen. Kokonaisuus rakentuu tekijän käyttämistä keinoista, joilla hän tulkitsee ja esittää näkemäänsä. Tämä näkyy niin kuvien kestossa, kuvaajan välittämässä havainnoissa, siinä mitä hän jättää kuvan ulkopuolelle ja miten kamera on suhteessa kuvattavaan. (Helke 2006, 51.) Helkeen huomio kiinnittyy tässä erityisesti siihen, että dokumentaarisessa työskentelyssä toiminta kuvaustilanteessa ja tietoisesti valittu lähestymistapa, ovat johdonmukaisesti läsnä suhteessa tekijän aiheeseen. Tällöin todellisuudesta pystytään suodattamaan havaintoja, jotka ovat tekijän tietoisia valintoja ja eräällä tavalla myös väitteitä maailmasta. Plantingan mukaan tyyllillä pyritään dokumentaarisessa elokuvassa yleensä informaation välittämisen lisäksi, vaikuttamaan katsojan tunteisiin ja havaintokykyyn (Plantinga 1997, 147).

2.3.1. Dokumentaarisen tyylin murroksia

Noël Carrol kirjoittaa miten direct cinema nähtiin alkuaikoinaan, katsojaa valmiista tulkinnoista vapauttaneena dokumentaarisena lähestymistapana. Aikalaiskriitikot pitivät sitä uudenlaisena tapana representoida elokuvallista totuutta. Tyyli kehittyi nopeasti karsimaan dokumentaarisessa elokuvassa vallinneita esittämisen tapoja ja todellisuutta vääristäviä elokuvallisia keinoja pyrittiin välttämään. Aikaisemmin dokumentaarsen elokuvan ilmaisua olivat hallinneet käsikirjoitus, kertojaääni, lavastaminen ja kaikenlainen ohjaaminen. (Carroll 1996, 224–226.) Susanna Helke vertaa direct cineman 1960-luvulla syntynyttä ihannetta elokuvallisesta totuudesta uskonnolliseen kieltämykseen, jossa elokuvallisen tyylin kieltämisen kautta päästäisiin yhteyteen lavastamattoman todellisuuden kanssa (Helke 2006, 39). Direct cinema on pitkään ollut estetiikaltaan tunnistettavin dokumentaarinen tyyli ja moni usein ajatteleekin juuri sitä tyyliä ensimmäisenä, puhuttaessa dokumentaarisesta elokuvasta. Trinh T. Minh-ha on sanonut direct

cineman kaltaisen tyylin yhteydessä, että dokumentaarista tyylistä voi tulla helposti vain tyyliä, jolloin siitä tulee pelkästään esteettinen tai anti-esteettinen elementti. Tämä voi kaventaa esitystä vain kategoriseksi joukoksi erilaisia suostuttelutekniikoita. (Minh-ha 1993, 99.)

Susanna Helke nostaa direct cineman rinnalle Griersonin edustaman dokumentaarisen liikkeen, yhtenä dokumentaarisen vaiheena, joka on vaikuttanut merkittävästi miten dokumentaarisen elokuvan tyyli käsitetään. Griersonin liike vastusti liiallista estetismää, joka oli Griersonin mukaan haitallista todellisuuden paljastamiseen tähtäävässä dokumentarismissa. Grierson tuomitsi tästä liiallisesta estetismistä myös kollegansa Flahertyn, vaikka ristiriitaisesti Griersonin dokumentaarisen liikkeen elokuvissa käytettiin yhtäläillä fiktioelokuvista omaksuttuja tyylikeinoja kuten montaasi, kompositio ja lavastaminen. (Helke 2006, 37–38.) Helke käyttää tästä dokumentaarisen elokuvan piirissä tasaisin väliajoin päätään nostavasta ilmiöstä käsitettä tyylin kieltäminen.

Vaikka Direct cineman pyrkimykset todellisuutta kohtaan olivat huomattavasti puristisemmat, kumpaakin liikettä motivoi tarve toimia eräänlaisena vastavoimana fiktiiviselle elokuvalle. Tämä vastavoimaisuus näkyi Bill Nicholisin mukaan erityisesti dokumentaarisen elokuvan yhteiskunnallisuutena suhteessa Hollywood -elokuvien spektaakkeleihin, tästä syystä dokumentaarisen elokuvan esteettiset ulottuvuudet jäivät yleisesti keskusteluissa pienempään asemaan. (Nichols 1991, 167). Samalla kummankin liikkeen ilmaisukeinot ja rakenne olivat pääosin fiktiivisen elokuvan piiristä omaksuttuja.

2.5 Rajankäynti

Tutkielmani ensimmäisessä osassa kävin pikakelauksella katsauksen dokumentaarisen elokuvan historiaan, jossa tuli nopeasti ilmeiseksi ne hyvin moninaiset keinot, joilla dokumentaarista elokuvaa on tekijöiden keskuudesta lähestytty. Flaherty järjesteli ja lavasti tilanteitaan, Grierson käytti dokumentaareja propagoimiseen ja kansan valistamiseen, direct cineman perustui puhtaaseen havainnointiin. Monet heidän jälkeensä tulleista tekijöistä ovat yhdistelleet näitä erilaisia historian saatossa muodostuneita työtapoja. Oman lisänsä dokumentaariin

työskentelytapoihin on tuonut fiktioelokuvan parista omaksutut ilmaisulliset keinot, jotka ovat sulautuneet moniin dokumentaarisiin lähestymistapoihin ja toisaalta kantautuneet dokumentaarisesta fiktiiviseen. Raja-aidat eri elokuvaalajien välillä tuntuu ajoittain yllättävänkin häilyviltä.

Seuraavassa tarkastelen muutamia kehityslinjoja, jotka ovat fiktiivisen elokuvan puolella käyneet neuvottelua dokumentaarisen elokuvan rajalla. Olen ottanut mukaan fiktioelokuvan piirissä vaikuttaneen Dogma 95 -liikkeen ja niin sanotut valedokumentaarit (mock documentary).

Direct cineman piirissä vaikuttanut tyylin kieltämisen ihanne löysi tiensä myös fiktiivisen elokuvan puolelle. Havainnollisimpia esimerkkejä tästä on Lars von Trierin ja Tomas Vinterbergin lanseeraama Dogma 95 -liike. Heidän elokuvapoliittisessa manifestissa toistuu joukko samoja ihanteita, jotka löytyvät myös direct cineman ytimeistä. Manifestista löytyy 10 kohtaa tai ennemminkin elokuvailmaisua rajoittavaa kieltoa:

1. Kuvausten on tapahduttava paikanpäällä, rekvisiitta ja lavasteet on kielletty.
2. Elokuvan ääniä ei saa tuottaa kuvan ulkopuolisista lähteistä (äänen diegeettisyys.)
3. Kameran on kuvattava käsivaralta.
4. Elokuvan on kuvattava värifilmille, lisävalaistusta ei sallita.
5. Optiset tehosteet ja linssiin asetettavat kuvan muokkaimet on kiellettyjä.
6. Elokuva ei saa sisältää "pinnallista" toimintaa.
7. Elokuvan on tapahduttava nykyhetkessä, ajallisia siirtymiä ei leikkauksessa sallita.
8. Genre-elokuvat eivät ole sallittuja.
9. Filmin on oltava 35 millistä.
10. Ohjaajaa ei kreditoida teksteissä.

(Cinetext 2014)

Kiinnostavaa tässä listassa on se, miten se koostuu laajalti elokuvallista tyyliä käsittelevistä säännöistä. Taustalla on samankaltainen ajatus havainnoivan elokuvan kanssa, että minimoimalla elokuvallista hallintaa tai tyyliä on saavutettavissa mahdollisimman totuudellinen elokuva. Lopputuloksena oli elokuvia, joiden estetiikka oli riisuttua ja jotka imitoivat fiktiiviselle elokuvalle, dokumentaariseen havainnoivasta elokuvasta tuttua tyyliä. Aika ajoin liikkeen puristisimmat elokuvat näyttivätkin hyvin koordinoituilta, näytellyiltä kotivideoilta kuten *Idiootit* (1998) ja *Juhlat* (1998.) Sitten elokuvantekijät hylkäsivät pikkuhiljaa luomansa säännöt, esimerkiksi Lars von Trierin *Antichrist* (2009) -elokuvassa ei ole enää juuri mitään näistä ihanteista nähtävillä.

Bill Nicholisin mielestä dokumentaarisen elokuvan ollessa tehokas, katsoja lakkaa kiinnittämästä huomiota elokuvallisiin ja kerronnallisiin tyylikeinoiniin (Nichols 2001, 10). Sama pätee varmasti kaikentyyppisiin elokuviin, joissa luodaan onnistuneesti yhtenäisellä tyylillä ja samaistuttava kuva- ja äänimaailmaa katsojalle. Helke kirjoittaa miten valedokumentaarit (mock-documentary) tuovat ilmaisullaan pintaan dokumentaarisen tyylin johon valedokumentaarilla viitataan (Helke 2006, 73). Eräs tunnetuimmista valedokumentaareista on *Spinal Tap* (1984.) Elokuvassa parodioidaan 60 -luvulla suosioon nousseita "rockumentaareja", jotka olivat havainnoivan elokuvan popularisoinnin keskiössä.

Jane Roscoe ja Craig Hight ovat tutkineet valedokumentaarien ilmiötä dokumentaarisen elokuvan kontekstissa. Heidän mukaansa valedokumentaarit ovat lähtökohtaisesti fiktiivisiä elokuvia, jotka käyttävät erilaisia dokumentaarisen elokuvan, autenttisuuden tyylejä parodioidakseen tai kritisoidakseen jotakin kulttuurillista ilmiötä tai koko dokumentaarisen elokuvan lajityyppiä. (Roscoe & Hight 2001, 54.) Valedokumentaarit ovat yhtäaikaan avoimen viihteellisiä ja samaan aikaan muistuttavat katsojaa kaikkiin dokumentaareihin sisältyvästä rakennetusta luonteesta. Nämä elokuvat ovat myös siitä kiinnostavia, että ilman ennakkotietoa elokuvasta, katsoja saattaa hyvinkin kuvitella katsovansa perinteistä dokumentaaria, kunnes tapahtuu jotakin joka laittaa katsojan uskon koetukselle. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii *Spinal Tap* -elokuvassa tapahtuva, rumpalin spontaani räjähtäminen kesken soiton. Suurin osa myös valedokumentaareista edustaa havainnoivan elokuvan tyyliä.

Dokumentaarisella parodialla on pitkät perinteet aina Luis Buñuelin *Les Hurdesista* (1933) ja eksploitatiivisesta *Mondo Cane* (1961) -sarjasta lähtien. Nämä elokuvat tosin lasketaan yleensä dokumentaarisiksi sillä ne sijoittuvat todellisuuteen. Niissä korostuu parodinen suhtautuminen dokumentaariseen lajiin, kummassakin hyvin eri tavalla. Plantinga muistuttaa että dokumentaarisisissa parodioissa katsojan odotetaan tuntevan tyylin konventiot niin hyvin, että he pystyvät tulkitsemaan parodisen elokuvan sisältämät ironiset huomautukset (Plantinga 1997, 189).

Valedokumentit ja dogma-liikkeen ihanteet antavat selkeät suuntamerkit sille minkälaisia elementtejä dokumentaarisen elokuvan konventiot sisältävät ja millaista tyyliä odotetaan elokuvilta, joiden päämääränä on elokuvan fiktiivisen luonteen häivyttäminen tai sen kyseenalaistaminen. Helke kirjoittaa miten valedokumentit osoittavat dokumentaareista lainatuilla tyylikeinoillaan, että dokumentaarisuutta voidaan ajatella myös jäljiteltävissä olevana tyylikeinona muiden joukossa (Helke 2006, 73–74).

2.4 Toden ja kuvitellun asteet: rekonstruktio-jatkumo

Brian Winston julistaa kirjassaan *Lies, Damn Lies and Documentaries* miten dokumentaarisen elokuvan tavoite pyrkiä yhtäaikaan esittämään ja tulkitsemaan todellisuutta, on eettisestä näkökulmasta yksi audiovisuaalisen kulttuurin kinkkisimpiä haasteita. Winston pyrkii tuomaan dokumentaarisen elokuvan piiriin työkaluja, joilla piirtää toden ja sepitetyn rajoja. Tähän hän käyttää rekonstruktio-jatkumoa joka tarkastelee dokumentaarisisessa elokuvassa käytetyn "manipuloinnin" astetta. Taulukko kulkee aina tilanteeseen puuttumattomuudesta mielikuvitukseen asti, erilaisten väliaskelmien kautta joita näiden ääripäiden väliltä on löydettävissä. (Korhonen 2013, 123, 126.)

Winstonin rekonstruktio-jatkumo

TILANTEESEEN PUUTTUMATTOMUUS

Lupa kuvata

Viivyttäminen ja toisto

Todistettavasti tapahtuneen uudelleen esittäminen

Historian uudelleen esittäminen

Mahdollisen esittäminen

Epätodellisen esittäminen

Todistettavan historian näytteleminen

Näytteleminen

Totaalinen interventio

TODISTAMINEN.....MIELIKUVITUS

(suomennokset, Emt., 127.)

Jatkumo pyrkii ottamaan huomioon dokumentaariseen työskentelyyn liitetyt esittämisen tavat. Alkupäässä on ajatus tilanteeseen puuttumattomuudesta, tämä edustaa turvakameramaista tallennettua kuvaa. Tilanteeseen puuttuminen alkaa toisesta kohdasta, jossa pyydetään kuvauslupa, tästä lähestytään askel kerrallaan kohti fiktio-elokuvan konventioita. Winstonin mukaan dokumentaarisen elokuvan validiteetti alkaa kadota siinä pisteessä, jossa ihmiset näyttelivät mitä he olisivat voineet tehdä, sen sijaan että näyttelisivät mitä todella tekivät (Winston 2000, 105). Winstonin käyttämä validiteetti merkitsee tässä yhteydessä kysymystä tiedon luotettavuudesta (Korhonen 2013, 127).

Winstonille kysymys dokumentaarisen elokuvan etiikasta on keskeinen. Tämän jatkumon tiimoilta hän pohtii kuinka paljon esitystä voi muokata, miten sen voi tehdä ja miten nämä valinnat vaikuttavat esityksen eettisyyteen. (Winston 2000, 132.) Hänen mukaansa näytteleminen on yksiselitteisesti laskettavissa fiktioksi, todistettavan historian näyttelemisen hän taas liittää draamadokumentteihin, loput jatkumon asteista kuuluvat Winstonin mukaan dokumentaaristen

työtapojen piiriin. (Winston 2000, 106.) Tämänkaltaisen tiukka linjanveto tuntuu nykyisessä dokumentaarisen elokuvan parissa ankaralta, sillä hyvin moni elokuva sisältää laajan kirjon työskentelytapoja. Osin fiktiivisistä kohtauksistakin koostuvia dokumentaareja.

Jouko Aaltonen analysoi suomalaisia dokumentaarisia elokuvia vertaamalla Winstonin jatkumoa Nicholsin moodeihin. Hän päätyi odotetunlaisesti tulokseen; että havainnoivan moodin elokuvat sijoittuivat jatkumossa keskelle tai alkupäähän, jossa tekijän osallistuminen on vähäistä. Performatiivisen moodin elokuvat sijoittuivat loppupäähän ja selittävän moodin elokuvat olivat lähempänä tilanteisiin puuttumattomuutta kuin osallistumista. Toisaalta hän toteaa, että hajonta oli hyvin suurta hänen otoksessaan ja osallistuvan moodin elokuvat sijoittuivat muun muassa eri puolille jatkumoa. (Aaltonen 2006, 177.)

Myös Timo Korhonen pohtii väitöskirjassaan aineistoansa Winstonin rekonstruktio-jatkumoa vasten. Hän nostaa fiktiota käyttävästä dokumentaarista esimerkkinä Veli Granön *Tähteläiset* (2003) -elokuvan. Korhonen päätyy toteamaan, että elokuvan fiktiiviset keinot ovat oikeutettuja kyseisessä tapauksessa, jossa katsojaa ei pyritä johtamaan harhaan ja jossa ohjaaja luo fiktion keinoilla näkökulman kuvaamansa henkilön maailmaan. Hän päätyy toteamaan, että rekonstruktio-jatkumon kummassakin päässä on mahdollista tehdä eettisesti kestävää elokuvaa. (Korhonen 2013, 131–132.)

2.6 Realismi

Uusformalistisessa elokuvantutkimuksessa realismi on yksi elokuvan tyylillinen ominaisuus. Henry Bacon mukaan realistisesti motivoituneen piiriin kuuluu kaikki elokuvan seikat, jotka vaikuttavat katsojasta uskottavilta ja toden kaltaisilta. Tähän kuuluu myös fiktiivisissä elokuvissa psykologisesti uskottavat ja toden tuntuiset henkilöhahmot. Bacon korostaa, että se mitä pidämme toden kaltaisina on aikaan sidottua ja nostaa esimerkiksi miten freudilaisia teorioita käytettiin 1940-1950 -luvulla elokuvissa niin, että nykykatsojalle nämä keinot esittäytyvät keinotekoisina. (Bacon 2000, 61.) Kristin Thompson huomauttaa miten koko katsomiskokemuksemme on aina

aikaan sidottu, sitä kautta myös käsityksemme realismista muuttuu ajan kuluessa, kuten minkä tahansa muun tyylin suhteen (Thompson 1988, 198).

Elokuvarealismia käsiteltäessä nousee yleensä fiktioelokuvan Italialaislähtöinen neorealismi -suuntaus esille ensimmäisten joukossa. Bill Nichols kuvailee miten tämä uusi “änkyttävä, rosoinen ja maanläheinen” elokuvamuoto tarjosi dokumentaarille realismille liittolaisen, vaikka se ei pyrkinytkään historiallisen maailman esittämiseen. Neorealismissa käytettiin usein amatöörinäyttelijöitä ja tapahtumamiljööt olivat lavastamattomia. Dokumentaarisen elokuvaan liitettävän realismin Nichols liittää dokumentaarisen elokuvan argumentoivaan luonteeseen, joka on sidoksissa sen väitteisiin esittämästään maailmasta. Kyse on silloin siis siitä missä suhteessa elokuvan väitteet ovat katsojan mielestä uskottavia. (Nichols 1991, 166–167.)

Nichols listaa kolme toisistaan poikkeavaa tapaa todellisuuden mimeettisestä jäljentämisestä audiovisuaalisessa kontekstissa. Nämä ovat empiirinen, psykologinen ja historiallinen realismi. **Empiirisessä realismissa** korostuu kuvauksen kohteiden indeksinen yhteys, yksityiskohtien ja tapahtumamiljöiden aitous. Kyse on eräänlaisesta naturalistisesta tyylistä. **Psykologisessa realismissa** pyritään luomaan mielikuva uskottavista henkilöihahmoista, tämä on suurimmalle osalle tuttu Hollywood -kerronnasta. Henkilöiden reaktiot ja tunteet ovat kaikkien ihmisten universaalisti tunnistettavissa ja samastuttavissa. Dokumentaareissa psykologinen realismi korostaa henkilöihahmoja ja tunteiden esittämistä, muun historiallisen esittämisen kustannuksella. (Nichols 1991, 170–174.)

3. Jäljillä – elokuva-analyysiä kohden

”Every analysis should tell us something not only about the film in question, but the possibilities of film as an art.”

(Thompson 1988, 6)

Tutkielmani analyysi-osiossa tarkastelen Abbas Kiarostamin *Close-up* elokuvaa Bordwellin ja Thompsonin uusformalistisen teorian kautta. Lisätyökaluna käytän Nicholisin moodeja, joiden avulla tarkastelen elokuvan lähestymistapoja todellisuuden esittämiseen.

3.1 Kysymyksen asettelua

Tutkimukseni ytimessä on kysymys siitä, mistä muodostuu *Close-up* -elokuvan dokumentaarisuus. Pyrin tuomaan näkyväksi niitä kerronnallisia ja audiovisuaalisia keinoja, joilla dokumentaariseksi määrittelemäni aines ja todellisiin tapahtumiin pohjaavat rekonstruktiot kohtaavat elokuvassa ja osittain sekoittuvat. Tarkastelen millaisia merkityksiä tästä syntyy katsojan näkökulmasta. Paloittelen *Close-up* -elokuvan kerronnan, päähenkilöiden ja audiovisuaalisen tyylin osalta erillään analysoitaviin palasiin. Näiden osien analysointi tapahtuu erillään tutkimuksellisen selkeyden vuoksi. Lopullisen merkityksen nämä osat saavat vasta osana elokuvan kokonaisuutta; pohdin niiden suhdetta elokuvan dokumentaarisuuteen ja rekonstruoituihin osiin. Tutkimukseni tasapainottelee yhtä aikaa fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan rajalla.

Close-up -elokuvaa olisi myös mahdollista tarkastella fiktiivisenä tositapahtumiin perustuvana näytelmäelokuvana, mutta sen kaltainen luenta ohittaisi elokuvan käymän moninaisen vuoropuhelun dokumentaarisen elokuvan esittämisen konventioiden kanssa. Sijoittaessani elokuvan dokumentaarisen elokuvan kontekstiin ankkuroin itseni myös näkökulmaan, jossa joudun pohtimaan, ovatko elokuvan esittämät ratkaisut katsojan suunnasta uskottavia todellisuuden esittämisen strategioita.

Elokuvan tyyllisten elementtien tutkimisessa käytän Bordwellin ja Thompsonin uusformalistisen elokuva-analyysin piiristä koottua mallia. Vaikka lähestymistapa on tutumpi fiktioelokuvan piiristä, on sitä viimeaikoina käytetty myös dokumentaarisen elokuvan tarkastelemiseen (Bordwell & Thompson 2008, 413–414). Analyysissä jaoittelen erilaiset ilmaisulliset valinnat erilleen ja pohdin niiden merkitystä suhteessa elokuvan kokonaisuuteen.

Kuten *Close-up* -elokuvan päähenkilön Hossain Sabzianin elämässä elokuvataide on merkityksellisessä asemassa, sitä se on myös tässä tutkielmassa, josta voisi puhua kuten Jacques Aumontin kirjassa mainitaan: "*elokuvateoksen tutkimista taiteellisina viesteinä.*" (Aumont & al. 1996, 18.) Kyse on elokuvan lähiluvusta tekstinomaisena, itsenäisenä teoksena, joka voidaan purkaa erillisiin osiin. Nämä ilmaisun keinot voidaan jakaa kahteen toisiinsa tiiviissä yhteydessä olevaan ulottuvuuteen: narratiiviseen ja tyylliseen. Elokuvan narratiiviseen ulottuvuuteen kuuluvat elokuvan juoni, aihe, tarina ja henkilöhahmot. Elokuvan tyyli kattaa audiovisuaalisen ilmaisun, johon Bordwell ja Thompson ovat listanneet näyttämöllepanon (*mise en scène*), kuvauksen, leikkauksen ja äänen. (Bordwell & Thompson 2008, 111.)

Analyysissäni korostuu elokuvan narratiivinen avaruus, jossa jaottelen elokuvan dokumentaariseksi ja rekonstruoiduksi määrittelemäni osiot. Pohdin elokuvan merkittävimpiä henkilöhahmoja elokuvakerronnan edistämisen näkökulmasta ja lopuksi käsitelen elokuvan tyyliin liittyviä elementtejä, kuvausta ja ääntä. Olen päätenyt suppeahkoon tyyli-osioon, sillä moni elokuvan audiovisuaaliseen tyyliin liittyvä asia kulkee päällekkäin kerrontaa pohtivassa luvussani, elokuvan jakaminen yksittäisiksi elementeiksi on lähtökohtaisesti vain tutkimuksen apuväline. Analyysin audiovisuaalinen osio tarjoaa kuitenkin lisähuomioita tiettyihin elokuvan tyyllissä ilmeneviin erityispiirteisiin.

Kun lähtökohtani on dokumentaarisen elokuvan tutkiminen ja sen eri lähestymistapojen tunnistaminen, ovat Nicholsin määrittelemät moodit hyödyllisiä luokittelun työkaluja. Kuten aiemmin tekstissäni on tullut ilmi, dokumentaarisen elokuvan moodit ovat lähtökohtaisesti osin päällekkäisiä, ja erityisesti *Close-up*in tapauksessa erilaisia moodeja on löydettävissä runsaasti. Ne ilmenevät vain osittain moodin tunnuspiirteet täyttävinä ja toisinaan täydentävässä muodossa. Selkeästi dokumentaarisisissa osioissa sekoittuu osin havainnoiva, vuorovaikutteinen ja refleksiivinen moodi. Rekonstruoiduissa kohtauksissa liikutaan klassisen fiktioelokuvan ja

performatiivisen moodin rajalla, jossa nämä kaksi ovat jo lähtökohtaisestikin toisiinsa sidoksissa. Moodisto ja aineiston jaottelu dokumentaariseen ja rekonstruoituun on hyödyllistä *Close-up* -elokuvan ilmaisua tutkiessa, sillä se on lähtökohtaisesti monien eri tyyliensä kautta vaikeasti määriteltävissä oleva teos. Moodiston soveltaminen ja dokumentaarisen ja rekonstruoidun osion jaottelu auttaa näkemään selkeämmin, minkälaisista palasista kokonaisuus, ja sitä kautta elokuvan suhde, dokumentaarisuuteen ja todellisuuden esittämiseen määrittyy.

Ohjaajan tehtävä on ohjata elokuvan teossa olevien ihmisten lisäksi katsojaa. Tämä tapahtuu ohjaamalla katsojan huomiota asioihin, joille katsoja antaa omat merkityksensä. Huomion kiinnittäminen tapahtuu ohjaajan käytössä olevilla teknisillä ja taiteellisilla ratkaisuilla. (Bordwell & Thompson 2008, 306.) Tutkin näitä kyseisiä keinoja sekä niiden pohjalta sitä, miten Abbas Kiarostami ohjaa elokuvansa henkilöiden ohella myös katsojaa. Tästä nousee myös kysymys, minkälainen suhde katsojalla muodostuu elokuvan esittämään maailmaan, ja missä suhteessa nämä ratkaisut ovat dokumentaarisen sekä fiktiivisen elokuvan traditioon ja tyyliin.

Suhteeni elokuvaan on muuttunut koko tutkielman tekemisen ajan, mikä on luontevaa kun harjoitetaan tämänkaltaista elokuvan lähilukua, jossa etsin elokuvan yksityiskohdista vastauksia asettamiini kysymyksiin. Annan tämän hämmennykseni osittain näkyä tekstissä, mikä kuvastaa aineistoni määrittymiä pakenevaa olemusta.

3.2 Uusformalismista

Uusformalistinen teoria pohjautuu elokuvan muodolliseen tarkasteluun. Se käsittää elokuvan ymmärtämisen kokonaisuutena. Tämä kokonaisuus rakentuu, kuten edellä mainitsin, elokuvan eri elementeistä: narratiivisista ja tyyllillisistä, joita toisiinsa suhteuttamalla katsoja muodostaa tulkintansa elokuvaa katsoessaan. Analyysin ytimessä on siis katsojan aktiivinen rooli esityksen tulkitsijana. (Bordwell & Thompson 1986, 66-67.) Thompson kirjoittaa, että uusformalisteille kaikki elokuvan osatekijät ovat lähtökohtaisesti samanarvoisia, oli kyse sitten kameran liikkeestä, toistuvasta repliikistä tai teemasta. Kokonaisuuden merkitys muodostuu näiden eri elementtien keskenäisestä vuorovaikutuksesta. (Thompson 1988, 15.) Vaikka analyysissäni jaan elokuvan elementit eri osioihin, on tarkoitukseni tarkastella näiden osasten vuorovaikutuksesta syntyvää kokonaisuutta.

Uusformalistisen analyysin luonne korostuu siinä, että analyysin työkalut ovat koottavissa aina elokuvasta nousevia kysymyksiä silmällä pitäen. (Thompson 1988, 6.) Hän korostaa elokuvan eri elementtien toisiinsa suhteuttamisen tärkeyttä, sillä sama ilmaisukeino toisessa elokuvassa saattaa saada toisessa kontekstissa täysin eri merkityksiä. (Mt., 15.) Myös historiallinen konteksti on merkityksellinen, esimerkiksi varhaisten elokuvantekijöiden ja uudempien tekijöiden välillä on nähtävissä selkeä ero. Varhaiset elokuvantekijät pyrkivät kokeilemaan ja testaamaan uuden ilmaisuvälineen rajoja maailmassa, jossa mitään nykyisenkaltaisia sääntöjä ja normeja ei ollut olemassa.

Tämänkaltaisen analyysin yhteydessä on syytä mainita myös analyysin tekijältä edellytettävästä kompetenssista. Thompsonin mukaan katsoja etsii aktiivisesti vihjeitä teoksesta ja tulkitsee niitä omien aikaisempien katsomiskokemusten perusteella sekä kokemuksellaan jokapäiväisestä elämästä. Katsomiskokemuksessa aktivoituu katsojan havaintokyky, tunneäly, sekä kognitiiviset kyvyt. (Thompson 1988, 10). Tämä tietysti edellyttää, että katsoja on kiinnostunut näkemästään ja riittävän keskittynyt. Henry Bacon määrittelee katsojan kompetenssiin sisältyväksi katsojan tiedot todellisesta maailmasta, elokuvallisten konventioiden hallitsemisen ja halun seurata fiktiivisten tai todellisten ihmisten toimintaa audiovisuaalisen representaation kautta. Hän myös muistuttaa, että katsojan kompetenssista huolimatta, elokuvan henkilöiden toiminnan motiivit voivat olla tarkoituksellisen vaikeaselkoisia ja jäädä katsojalle arvailujen varaan. (Bacon 2000, 14, 46)

3.3 Kerronnan tasot

Bordwell määrittelee kerronnan käsitteen muodostuvan toisiinsa linkittyvistä syy-seuraus suhteen omaavista tapahtumista, aika-tila -jatkumoketjussa (Bordwell & Thompson 2008, 75). Käytännössä kerronnan avulla luodaan kertomus, jonka katsoja koostaa toisiaan seuraavien kohtauksien avulla elokuvasta. Kerronnan käsite jakautuu kahteen osaan, jotka ovat tarina ja juoni. Elokuvan tarina muodostuu tapahtumista, jotka katsoja järjestelee mieleessään kronologiseksi tapahtumaketjuksi. Juonella tarkoitetaan sitä järjestystä, jolla nämä tarinan tapahtumat elokuvassa toteutuu. Thompson mainitsee esimerkkinä takaumien käytön vakiintuneena tapana rikkoa elokuvan kronologinen järjestys. Kun katsoja järjestää päässään elokuvan eri aikatason tapahtumat ymmärrettäväksi tarinaksi, hän pysyy elokuvan juonessa mukana. (Thompson 1988, 39.) Tarinasta

ja juonesta käytetään uusformalistien parissa usein niiden alkuperäisiä venäjänkielisiä termejä *fabula* (tarina) ja *sjuzhet* (juoni). Käytän niistä lähimpiä suomenkielisiä vastineita, jotta tekstini pysyisi mahdollisimman helppolukuisena.

Olipa kyseessä fiktiivinen tai dokumentaarinen elokuva tai jotakin siltä väliltä, katsojalle esitetään aina vain osia tarinasta ja siinä esiintyvistä henkilöistä. Bordwellin mukaan kokemuksemme ja tietomme todellisesta maailmasta mudostavat skeemoja, joiden avulla pyrimme jäsentämään elokuvan tarinan ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi. Tarinan lisäksi katsoja tulkitsee elokuvan henkilöitä ja heidän motiivejaan yhdistämällä ne tietoihinsa todellisesta maailmasta ja muodostamalla tämän kautta omat johtopäätöksensä. (Bordwell 1985, 39.) Kun esitys ei haasta katsojan katsomisen tapaa, eli se ei tarjoa mitään uutta tai yllättävää, katsoja katsoo esitystä aikaisempien skemaattisten kokemuksiensa valossa. Siksi esitys tuntuu helposti ymmärrettävältä, vaikka todellisuudessa katsoja käy päänsä sisällä monimutkaisia prosesseja yhdistellessään tarinan aikajatkumoa ja kausaliteetteja. Kun esitys poikkeaa huomattavasti tutusta, katsoja joutuu ponnistelemaan käännellessään elokuvan antamia vihjeitä päässään ymmärrettävään muotoon. Tästä voi herkästi seurata katsojan turhautuminen. (Thompson, 1988, 30–31.)

Skeemat luovat pohjan katsojan rakentamille hypoteeseille elokuvan eri osien merkityksistä. Hypoteesien avulla katsoja ennakoii tulevia tapahtumia tai pyrkii samaistumaan tarinan henkilöiden reaktioihin. Koko kerronnan kiinnostavuus kietoutuu siihen, miten elokuva pyrkii vastaamaan katsojan luomiin hypoteeseihin. Bacon mainitsee muun muassa monien dekkareiden kiinnostavuuden perustuvan katsojan haluun saada tietää, kuinka rikos on tapahtunut ja kuka sen on tehnyt. Keskeisintä tarinan kannalta on tällöin tiedon asteittainen pimittäminen aivan elokuvan loppuun asti. (Bacon 2000, 49–50.) Myös *Close-up*-elokuvan kerronnallinen jännite perustuu pääosin tähän tiedon asteittaiseen pimittämiseen katsojalta. Elokuvan alussa paljastetaan heti, kuka on syyllinen. Kestää kuitenkin tovi ennen kuin selviää, mikä oli hänen rikoksensa, puhumattakaan rikoksen motiiveista, jotka jäävät tässä tapauksessa katsojan tulkittaviksi vielä elokuvan päättyttyä.

3.4 Diegeettinen maailma

Klassiselle fiktioelokuvalle on ominaista luoda katsojalle elokuvan tarinamaailmasta eheä ja samaistuttava. Tämä rakentuu yhtenäisen ajan vaikutelmasta leikkauksien välillä eli jatkuvuusleikkauksesta, sekä tunnistettavasta tapahtumapaikasta ja tapahtumien selkeästä syy-seuraus-suhteesta. (Bordwell 1985, 158.) Tätä yhtenäisyyttä kutsutaan elokuvan diegeettiseksi maailmaksi. Ei-diegeettisiin elementteihin lukeutuu asiat, jotka tapahtuvat tämän yhtenäisen tilan ulkopuolella, kuten musiikki joka ei ole lähtöisin elokuvassa näkyvästä lähteestä tai kertojasta. Joskus nämäkin ovat ujutettu osaksi tarinamaailmaa. Esimerkkinä elokuvan diegeettisellä maailmalla leikittelevästä elokuvasta käy hyvin Alejandro González Iñárritun *Birdman* (2014), jossa koko elokuvan läpi jatkuvan intensiivisen taustamusiikin soittaa jazz-rumpali. Hänet on sijoitettu osaksi tarinamaailmaa, jossa hän näkyy soittamassa yhdessä teatterin huoneista. Katsoja kuulee hänet koko elokuvan ajan, vaikka ei näe hänet kuin ajottain ihmisten kulkiessa tämän huoneen ohi.

Susanna Helke kirjoittaa, että dokumentaarisisissa elokuvissa, elokuvan johdonmukaisuus ja aiheen käsittelytapa menevät usein elokuvan yhtenäisen tarinamaailman edelle. Hän nostaa esimerkiksi haastattelun tyypillisestä dokumentaariseen elokuvaan liitettävästä ei-diegeettisestä ilmaisukeinosta, joka hajottaa elokuvan tarinamaailman viittamalla elokuvan tekemiseen. Direct cinemassa vältettiin ei-diegeettisiä ilmaisukeinoja, tavoiteltaessa yhtenäistä ja eheää tarinamaailmaa. Erityisesti amerikkalaisen direct cineman piirissä haastatteluja ja musiikkien käyttöä vältettiin. (Helke 2006, 130.) Bill Nichols määrittelee diegeettisen maailman ylläpitämisen olevan elokuvantekijän eräänlaista läpinäkyvää läsnäoloa, joka mahdollistaa katsojan myötäelämisen elokuvamaailman ihmisiin, mahdollistaen voyeristisen nautinnon eräänlaisena ekstrana. (Nichols, 1991, 43–44.)

Close-up rakentuu tavallaan kahdesta erillisestä diegeesiksestä, jotka olen jaotellut dokumentaariseen ja rekonstruoituun osioon. On selvää, että Kiarostami on halunnut luoda selkeän eron näiden lähestymistapojen välille sillä osuudet eroavat toisistaan jo pelkän filmimateriaalin perusteella. Oikeusistunto on kuvattu 16 milliselle filmille, rekonstruoidut kohtaukset taas fiktioelokuvissa paljon käytetylle 35 milliselle filmille (Cheshire 2010). Vaikka aineostonani on digitoitu versio elokuvasta, on laadullinen ero näiden osien välillä huomattava.

3.5 Close-up

Abbas Kiarostamin *Close-Up (Nema-ye Nazdik)* -elokuva kertoo Hossain Sabzianin, työttömän elokuvahullun, ja Ahankhahin perheen erikoislaatuisesta kohtaamisesta. Sabzian onnistui uskottelemaan Ahankhahin perheelle olevansa kuuluisa iranilainen elokuvaohjaaja Mohsen Mahkmalbaf. Hän vierailee usean viikon ajan perheen luona ja suunnittelee kuvaavansa elokuvan heidän talossaan ja lainaa heiltä myös rahaa. Keinottelu ei ehdi kestämään kauaa sillä perhe alkaa epäillä häntä ja lopulta haastaa Sabzianin oikeuteen petoksesta, sekä mahdollisesti suunnitteilla olleesta asuntomurrosta.

Close-up sai alkunsa kun ohjaaja Kiarostami oli aikeissa kuvata erästä toista elokuvaa, mutta luettuaan lehdestä Sabzianin ja perheen välisestä tapauksesta, päätyikin tekemään lehtiartikkelin innoittamana *Close-up*-elokuvan. Kuvaukset tapahtuivat ohjaajan omien sanojen mukaan nopeasti ja ilman suuria ennakkovalmisteluja. Hänen filmiryhmänsä oli alunperin koolla toista tuotantoa varten, joten he pääsivät heti kuvaamaan Sabzianin oikeudenkäyntiä. Kuvaukset kestivät vain 40 päivää. Hän kuvailee antamassaan haastattelussa, koko prosessia hyvin intuitiiviseksi prosessiksi, jossa hänen aiheensa ohjasi elokuvan tarinaa ja tapaa, jolla se lopulta kerrottiin. (YouTube, 2009)

Olen jakanut elokuvan tyylinsä puolesta karkeasti kahteen toisistaan poikkeavaan osaan. Oikeusistunto ja Sabzianin vankeudessa suoritettu haastattelu on kuvattu osin havainnoivan tai vuorovaikutteisen dokumentaarin perinteitä kunnioittaen tyylillä, joka ensivaikutelmaltaan näyttää rakeiselta ja lavastamatta kuvatulta. Oikeusistuntoa edeltävä ja sen välissä esitettävät rekonstruoidut tilanteet on kuvattu perinteiseen fiktiiviseen elokuvaan liitettävällä tyylillä, huolellisesti valaistuina, suunnitelmallisesti kuvattuina ja käsikirjoituksen mukaisesti etenevänä sujuvana kerrontana. Elokuvan poikkeuksellinen piirre piilee siinä, että rekonstruoiduissa tilanteissa ihmiset esittävät itse itseään. Rooleissaan he ikään kuin palautuvat takaisin omiin muistikuviinsa tapahtumista. Susanna Helke näkee tässä työskentelytavassa yhtymäkohdan John Flahertyn työskentelytapoihin, joihin kuului myös ihmisten itsensä esittäminen, ja jonka avulla pyrittiin luomaan lavastaen vaikutelma tilanteiden eräänlaisesta välittömyydestä. (Helke 2006, 164.) Elokuvan rekonstruoidut tilanteet muistuttavat tyyliltään pääasiassa fiktioelokuvista tuttua takaumien logiikkaa, palauttaen aikasemmin tapahtuneen kerronnan nykyhetkeen.

4. Dokumentaarisuuden rajalla

Tässä luvussa aion pureutua elokuvan juoneen yksityiskohtaisemmin, sillä se auttaa rakentamaan selkeämmän kokonaiskuvan tutkittavasta aineistosta. Aluksi jaottelen elokuvan rakenteen numeroituihin osiin. Olen tehnyt listauksen kronologisesti siinä järjestyksessä, jossa kohtaukset katsojalle esitetään. Olen huomionnut listaan kohtaukset, jotka edistävät elokuvan juonikehitystä tavalla tai toisella. Erottelin aineistoa alleviivamalla listauksessa kohtaukset, jotka ovat selkeästi rekonstruoitu. Olen myös lisännyt huomautuksen kohtauksiin, joiden suhde rekonstruointiin on epäselvä. Tämän jälkeen siirryn analysoimaan rekonstruoitujen ja dokumentaaristen osioiden suhdetta elokuvan kokonaisuuteen. Hyödynnän tätä listausta tulevassa tekstissä useaan otteeseen viitatessani johonkin tapahtumaan. Tämä listaus havainnollistaa, missä kohtaa juonta tapahtuma on esitetty. Malli noudattelee Bordwellin ja Thompsonin tekemää juonijaottelun mallia elokuvasta *Thin Blue Line*, kirjassa *Film Art* (Bordwell & Thompson 2008, 413–414).

4.1 *Close-upin* juonirakenne

1. Elokuva alkaa: toimittaja lähtee taksilla santarmien kanssa Ahankhahin perheen luokse
2. Saapuminen talolle ja Sabzianin pidätys
3. Alkutekstit
4. Elokuvaryhmän tiedustelumatka poliisiasemalle – *suhde rekonstruointiin epäselvä*
5. Ahankhahin perheen haastattelu ja esittäytyminen
6. Ensimmäinen Sabzianin ja Kiarostamin välinen keskustelu – *suhde rekonstruointiin epäselvä*
7. Kiarostami pyytää kuvauslupaa tuomarilta oikeussaliin - *suhde rekonstruointiin epäselvä*
8. Oikeusistunto alkaa
9. Sabzian tapaa Ahankhahin perheen äidin bussissa ja esittäytyy ohjaaja Mahkmalbafina
10. Ahankhahin perhe esittää syytöksensä oikeudessa
11. Sabzian kertoo motiiveistaan
12. Tuomari tivaa Sabzianilta toistamiseen miksi hän tekeytyi ohjaaja Mahkmalbafiksi
13. Ahankhahin perheen isä keskustelee ystävänsä kanssa epäilyksistään Sabzianin identiteetistä
14. Sabzian palaa vuorilta Ahankhahin taloon

15. Toimittaja Farazmand saapuu taloon
16. Santarmit saapuvat hakemaan Sabziania
17. Sabzian myöntää oikeudessa katuvansa tekoaan
18. Ahankhahin perheen poika Mehrdad epäilee Sabzianin näyttölevän edelleen
19. Toimittaja Farazmand kertoo uusista todisteista, jotka jäävät vähälle huomiolle
20. Sabzianin äiti kertoo Sabzianin vaikeuksista
21. Sabzian pyytää perheeltä anteeksiantoa ennen hänen tuomionsa julkistusta
22. Ahankhahit vetävät syytteensä jutusta
23. Oikea Mahkmalbaf ja Sabzian tapaavat - *suhde rekonstruointiin epäselvä*
24. He lähtevät yhdessä Ahankhahin perheen talolle
25. Elokuva päättyy Ahankhahin isän, Sabzianin ja ohjaaja Mahkmalbafin yhteiseen keskusteluun
26. Lopputekstit

Elokuvan kokonaisuudesta kohtaukset 1-2, 9, 12-16 ovat rekonstruoituja. Se tarkoittaa että elokuvan 26:stä juonta edistävästä kohtauksesta seitsemän on jälkikäteen rekonstruoitu. Joistakin kohtauksista on hankala päätellä, ovatko ne lavastettuja vai ei. Esimerkiksi kohtauksessa 4, Kiarostamin tiedustellessa poliisiasemalta tietoja Sabzianin tapauksesta, on koko tilanne erikoisen asetelmallinen ja verrattuna elokuvan muuhun dokumentaarisen tyyliin erityisen jäykkä. Kohtauksessa taustalla olevat santarmit heiluvat erikoisen epäsäännöllisessä rivissä Kiarostamin haastatellessa kuvan etualalla heidän esimiestään. Terveellä epäilyksellä varustettu ihminen voisikin kyseenalaistaa lähes kaikkien elokuvassa esitettyjen kohtauksien lavastamattomuuden, teen kuitenkin tulkintani suoraan elokuvassa esitetyn perusteella eli niin sanotusti tekstin perusteella.

Elokuvan kerronnassa tarina-aines pysyy aina kronologisena katsojan mielessä, sillä kyse on siitä järjestyksestä jonka katsoja mielessään elokuvasta juonen ja tyylin avulla rakentaa. Juoni säännöstelee sen informaation määrän, jota katsoja elokuvasta saa. Kronologisesti etenevä juoni kulkee kohtauksesta toiseen kuten ABCD ja niin edespäin, A:n tarkoittaessa elokuvan alkukohtaa. Tällöin on kyse esitystavasta, joka kulkee helposti ja johdonmukaisesti seurattavana syy-seuraussuhteen omaavana tarinana, tämä saattaa tuntua pitkäveteiseltä ja ennalta-arvattavalta. *Close-up* -elokuvassa menneet tapahtumat esitetään rekonstruoimalla nämä hetket niiden ihmisten

avulla jotka olivat alunperinkin tilanteissa osallisina. Takaumat muokkaavat elokuvan juonirakenteesta hieman monimutkaisemman. Elokuvan juonirakenne muistuttaa enemmänkin jotakin tämän kaltaista: CDABE. Jos elokuva noudattaisi kronologista järjestystä alkaisi se vasta kohdasta 9, jossa elokuvan päähenkilö Sabzianin tapaa Ahankhahin perheen äidin.

Ei ole mitenkään epätyypillistä, että dokumentaarisisissa elokuvissa käytetään tämänkaltaista juonirakennetta. Siten saadaan aikaan tarinaan huomattavasti enemmän jännitettä, kuin kronologisella jatkumolla. Elokuvassa moni asia selviää katsojalle viiveellä. Ensimmäinen kerta, jossa katsoja varsinaisesti näkee tunnistettavast elokuvan päähenkilön Sabzianin, tapahtuu vasta kahdenkymmenen minuutin kohdalla, tätä ennen Sabzian näkyy vain vilaukselta alun rekonstruoinnin pidätyskohtauksessa. Samalla kertaa, kun Sabzian esiintyy katsojalle, myös ohjaaja Kiarostami tapaa hänet ensimmäistä kertaa. Tämä sijoittuu kohtaan kuusi. Sabzianin tapaaminen on vain yksi asia, jota elokuvan juonirakenne pihtaa katsojalta.

Perinteisesti dokumentaarinen elokuva saa osin kerrontaansa jännitettä siitä, että elokuvassa on kyse todellisista sosiaalishistorialliseen maailmaan kuuluvista toimijoista ja tapahtumista. Close-up -elokuvassa tämän jännitteen rinnalle rakennetaan fiktiivisen elokuvan takaumia muistuttava lisäjännite elokuvan nykyhetkeä edeltäviin tapahtumiin.

Seuraavassa käyn läpi elokuvan dokumentaaristen osuuksien sekä rekonstruoitujen kohtausten ominaispiirteitä ja pohdin mitä kerronnallisia seikkoja niissä nousee esille suhteessa toisiinsa ja elokuvan kokonaisuuteen. Käytän näistä osuuksista termejä dokumentaarinen ja rekonstruoitu, kuten olen tähänkin asti käyttänyt. Tämä jaottelu on osaksi analyysini työkalu, jolla pyrin tutkimaan elokuvan kahta toisistaan poikkeavaa kerronnallista strategiaa.

4.2 Selittelemätön dokumentaarisuus

Ilman ennakkotietoja *Close-up* -elokuvan ensimmäinen katselukerta saattaa tuntua häkellyttävältä, edes juonikuvauksen lukeminen ennen elokuvaa ei välttämättä helpota elokuvan katsomista. Monissa kohdissa on hankala erottaa mikä on totta ja mikä ei. Elokuva ei varsinaisesti esittele elokuvan henkilöitä kunnolla, tai henkilöiden identiteetti paljastuu vasta myöhemmin. Koko rakenne tuntuu poukkoilevalta ja sekavalta. Lisäksi vieraan kulttuurin tavat ja käytännöt luovat

oman kerroksensa hankaloittamaan tulkintaa siitä, mikä on tavanomaista ja uskottavaa toimintaa elokuvan maailmassa.

Hämmästyä voi lähteä purkamaan Kiarostamin selittelemättömästä elokuvallisesta kerrontatavasta. Tämänkaltaisen kerrontatavan (tai kertomattomuuden) voi nähdä sukulaisuutena sekä taide-elokuvan perinteeseen tai dokumentaarisen elokuvan puolelta direct cineman -metodeihin, joissa kummassakin odotetaan katsojalta kompetenssia tulkita näkemäänsä ja luotetaan tämän tekevän omat johtopäätöksensä näkemänsä perusteella. Kyse ei ole kuitenkaan siitä, että juonen perusteella voisi muodostaa minkälaisen tarinan tahansa, kyse on enemmänkin katsojalle osoitettavien vihjeiden vähäisyydestä ja tulkinnanvaraisuudesta. Tulkintojen tekemistä helpottaa huomattavasti, mikäli katsoja on nähnyt vastaavia esityksiä aikaisemmin ja osaa tunnistaa niissä olennaiset piirteet. *Close-up* -elokuvan puhtaasti dokumentaarinen (tai dokumentaariseksi tulkitsemani) lähestymistapa sijoittuu Nicholsin moodistolla havainnoivan, vuorovaikutteisen ja refleksiivisen moodin lähestymistapaan. Elokuvan rekonstruoiduissa kohtauksissa lähestymistapa liikkuu performatiivisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Tätä pohdin hieman pidemmälle seuraavassa alaluvussa.

*Close-up*in selittelemättömyys konkretisoituu selkeimmin elokuvan dokumentaarisisissa osioissa kaikenlaisten tekstiplanssien poissaolona. Elokuvan aikana ei nähdä muita tekstiplansseja kuin kohtauksissa 3 ja 26 ilmestyvät alun sekä lopun tekijäkrediitit. Useimmista dokumentaarisisista elokuvista, joissa käytetään haastatteluja muun aineiston tukena, löytyy tiedot haastateltavasta, ja ehkä vielä ammatti tai muu lisätieto, riippuen minkälaista arvovaltaa elokuva ja siinä esiintyvien henkilöiden toivotaan dokumentaarissa ilmentävän. Direct cineman piirissä välteltiin muun muassa kuvan päälle aseteltavien tekstiplanssien kaltaisia ei-diegeettisiä elementtejä, sillä ne rikkoivat elokuvan omalakisien maailman vaikutelmaa.

Ajan ja paikan suhteen sama selittelemättömyys toistuu, myöskään elokuvan miljöitä ei esitetä kovin seikkaperäisesti. Elokuvan toisena päänäyttämönä toimiva Ahankhahin perheen talo nähdään ulkokuvissa vain muurin takaa ja oikeussalissa ei nähdä yhtäkään yleisnäköä, kamera kuvaa pääasiassa lähikuvaa kulloinkin puhuvan henkilön kasvoista. Selittelemättömyys toistuu pääosin elokuvan dokumentaarisen ja rekonstruoidun välisen maailman välillä pitäen ne keskenään yhtenäisempänä, kuin vastaavasti jokin toinen selittelevämpi dokumentaarinen lähestymistapa. Myös katsojan elokuvakokemusta johdattavaa kertojaääntä ei elokuvan aikana

kuulla. Ohjaaja Kiarostami toimii kuitenkin kameran takaa eräänlaisena elokuvaa eteenpäin vievänä voimana, varsinkin alkupuoliskolla ja oikeudessa.

Dokumentaarisessa osuudessa Kiarostami toimii myös elokuvan esikokijana katsojalle. Asiat paljastuvat katsojalle samanaikaisesti, kuin ne esitetään paljastuvan Kiarostamille. Vaikka hän pysyy suurimman osan elokuvasta kameran toisella puolella, hän onnistuu katalysoimaan tilanteita, toimien elokuvan kerronnassa yhtenä toimijoista. Hän haastattelee Sabziania kesken oikeudenkäynnin ja katsoja kuulee myös kysymysten esittämisen. Tämä poikkeaa perinteisestä järjestetystä haastattelutilanteesta, jossa ohjaajan rooli on usein häivytetty. Tämä ei kuitenkaan muuta tilanteeseen liittyvää hierarkisuutta. Kiarostami rohkaisee omien sanojensa mukaan Sabziania kertomaan oman totuutensa kameralle.

Oikeudenkäynnin aloittava kohtaus 12 alkaa elokuvaklaffin napsautuksella, joka muistuttaa eläytyvimmällekkin katsojalle tämän katsovan elokuvaa, tuoden näkyvästi esille elokuvan tekoprosessia. Samalla klaffin napsaus aloittaa uuden jakson elokuvassa, jättäen elokuvan esinäytöksen taakseen. Elokuvan tekemiseen käytettävien välineiden näkymisellä on pitkä historia dokumentaarisisissa elokuvissa, mutta erityisesti refleksiivisen moodin dokumentaareissa se kantaa mukanaan kysymystä dokumentaarisen elokuvan rakennetusta teosluonteesta. Tällöin elokuvakaluston näkymisestä kuvaruudussa tulee osa elokuvan merkityksellistä ulottuvuutta. Refleksiivisen moodin dokumentaarit herättävät kysymyksen myös siitä, miten elokuvantekijän läsnäolo (josta näitä laitteita esittelemällä muistutetaan) vaikuttaa elokuvamaailman tapahtumiin. Kysymys on erityisen kiinnostava *Close-up* -elokuvassa, sillä koko oikeudenkäynti ajoitettiin aikaisemmaksi ohjaaja Kiarostamin toiveesta. Tämä keskustelu tuomarin ja Kiarostamin väkillä on esitetty kohtauksessa 7. Elokuvan itseensä viittaaminen rajoittuu pääasiassa elokuvan dokumentaarisiiin osioihin, sillä rekonstruoiduissa kohtauksissa on yhtenäisempi diegeettinen maailma, joka muistuttaa ilmaisultaan klassisen fiktioelokuvan ilmaisua.

Elokuvan tekemisestä muistutetaan näkyvästi niin ikään oikeudenkäynnin alussa, jossa Kiarostami käy läpi Sabzianille, minkälaista laitteistoa hän käyttää oikeudenkäynnin kuvaamiseen ja pyytää samalla häneltä henkilökohtaisesti lupaa kuvata. Pitkin oikeudenkäyntiä taustalla saattaa näkyä mikrofoneja ja elokuvavaloja. Tämä saattaa olla osin sattumaa mutta on kuitenkin selvää, että niitä ei ole dokumentaarisisissa osioissa pyritty kätkemään.

Kohtauksessa 23, jossa Sabzian tapaa oikean ohjaaja Mahkmalbafin, tapahtuu elokuvan tekemisessä teknisiä vaikeuksia. Tapahtumaa kuvataan kauempaa auton sisältä, ikään kuin etäisyydellä tämän kohtaamisen erityisyyttä varjellen. Kiarostami menettää ääniyhteyden mikkiin, joka on Mahkmalbafilla. Hän keskustelee äänimiehen kanssa siitä, että mikki pätkii koska se on vanha ja tempuillee. Siten hän pyrkii tekemään erikoista katkosta elokuvan äänessä ymmärrettäväksi katsojalle. Häiriöt äänessä tuovat elokuvan rakennettua luonnetta etualalle, sitä voi pitää myös eräänlaisena autenttisuutta korostavana keinona, joka vahvistaa kohtauksen sattumanvaraista tunnelmaa. Se herättää kuitenkin kysymyksen, miksi Kiarostami on päätenyt kuvaamaan tilannetta kaukaa autosta altistaen itsensä kaikenlaisille epämääräisyyksille, jota kameran edessä vilisevä liikenne ja toimimaton kalusto saattavat aiheuttaa. Vai onko hän halunnut tuoda juuri nämä sattumanvaraiselta tuntuvat elementit esille? Hän antaa joka tapauksessa tilanteesta kuvan, jossa hän itse toimii vain sivustaseuraajana.

4.3 Taustoittava rekonstruktio

Fiktiivisyyden sekoittuminen dokumentaariseen elokuvaan on eräs performatiivisen moodin tunnuspiirteistä. Moodiin kuuluu lisäksi ajatus ihmisten kuvaamisesta heidän omista lähtökohdistaan käsin, mikä tässä elokuvassa tapahtuu rekonstruoitujen kohtausten kautta, kuitenkin ohjaajan valvovan katseen alla. *Close-up* -elokuvassa rekonstruoidut kohtaukset ovat käsikirjoitettuja ja näyteltyjä. Kohtaukset eivät ole kuitenkaan sanan varsinaisessa mielessä puhtaan fiktiivisiä, sillä niissä esiintyvät ihmiset, jotka olivat alunperin osallisina rekonstruoitavissa tapahtumissa. Tapahtumapaikat ovat myös alkuperäisiä. Susanna Helke kirjoittaa, että *Close-up*in tapauksessa olisi tarkempaa puhua näyttelemisen tai esittämisen sijaan siitä, että ihmiset palaavat tilanteisiin uudelleen ja elävät ne uudelleen, rekonstruoiden muistikuvansa kameralle (Helke 2006, 164). Helke on käyttänyt omassa työskentelyssään samankaltaisia metodeja.

Elokuvan dokumentaariseksi määrittelemäni materiaali liikkuu elokuvan kerronnan nykyhetkessä, kun taas rekonstruktioissa kerronta liikkuu menneissä tapahtumissa. Elokuvassa kerrotun perusteella voi todeta, että rekonstruoiduiksi valitut viipaleet menneistä tapahtumista ovat valikoituneet eräänlaisina käännekohtina lopullisen tarinan kannalta. Ensimmäisessä rekonstruoidussa kohtauksessa kuvataan Sabzianin kiinniotto, toisessa se miten hän sai yhteyden

Ahankhahin perheeseen, kolmannessa kiinniottoa edeltävät hetket. Tästä nousee nousee esille ohjaaja Kiarostamin selkeä valinta: hän ei ole halunnut rekonstruoida niitä hetkiä, jolloin Sabzian huijasi perheeltä rahaa ja kyykytti heitä vale-identiteettinsä varjolla. Tämä olisi saattanut olla myös kiusallista kaikille osapuolille. Rekonstruoitujen kohtausten Sabzian näyttäytyy enemmänkin filosofisena hahmona ja eräänlaisena oman kohtalonsa vääjäämättömänä uhrina. Näiden valintojen perusteella voi myös väittää, että Kiarostami on halunnut esittää elokuvansa päähenkilön myötätuntoa herättävänä henkilönä.

On tärkeää huomioida, että Kiarostami päätyi erilaisista mahdollisista esittämisen strategioista juuri näytelmäelokuvaa lähellä olevaan tapahtumien rekonstruoimiseen ja esittämään ne eräänlaisten takaumien kautta elokuvan kerronnan sisällä. Jos lähestymistapa olisi ollut etäisempi, hän olisi voinut kuvata oikeudenkäynnin ja käyttää erilaisia asiakirjoja ja haastatteluja asiaan perehtymisessä. Tässä kohtaa *Close-up* eroaa merkittävästi toisesta myös todellisuuden esittämistä problemaattisena esittävästä dokumentaarisesta elokuvasta, *Thin Blue Line*stä. Kiarostamin käyttö tapahtumien osapuolten ihmisiä rekonstruoinnissa toimii samalla todisteena siitä, että tapahtumissa olleet ihmiset ovat todella päässeet sopuun oikeusjutussaan. Esiintyessään yhdessä rekonstruoiduissa kohtauksissa he saavat samalla kertoa omaehtoisesti ja itsenään tapahtumien todellisesta kulusta.

Kohtauksessa 2, jossa Sabzian pidätetään, tietyt yksityiskohdat, kuten savukkeen polttaminen ja keskustelut, jotka eivät liity kerronnan edistämiseen, nousevat yllättäen huomion keskipisteeksi. Kamera seuraa jopa taksikuskin potkaisen aerosol-tölkin valumista mäkeä alas epätavallisen pitkään. Samanaikaisesti muurin toisella puolella on käynnissä Sabzianin pidätys, jota ei katsojalle näytetä vielä ennen kuin kohtauksessa 16. Tällaisten epärelevantilta tuntuvien asioiden korostamisella luodaan jännitteinen tila, jossa katsoja voi luoda hypoteeseja tapahtumien suhteen. Tiedetään että kuvaruudun ulkopuolella tapahtuu jotakin, mutta epätietoisuuden vallassa oleva katsoja ei voi kuin arvailla tapahtumien kulkua. Samalla näillä pienillä yksityiskohdilla luodaan elokuvallisella realismilla vaikutelma todentuntuisesta ja uskottavasta maailmasta sattumanvaraisuuksineen kaikkineen.

Nämä yksityiskohdat, joilla luodaan toden tuntuista maailmaa, sopivat edellisessä osassa käsittelemäni empiiriseen realismiin piiriin. Yksityiskohdat, jotka elokuvaan ovat valikoituneet, ovat todennäköisesti tapahtuneet näille ihmisille ja jääneet heidän mieliin ja päätyneet lopulta

Kiarostamin käsikirjoitukseen eräänlaisena ekstrana. Katsojana tämänkaltaiseen realismiin on helppo samastua, erilaiset elämän pieniin ja merkityksettömään tyhjäkäyntiin viittaavat kuvastot usein loistavat poissaolollaan juonivetoisesta, täyteenkirjoitetusta fiktiivisestä näytelmäelokuvasta.

Rekonstruoidut kohtaukset ovat elokuvalliselta tyyliltään hallitumpia ja poikkeavat esteettisesti dokumentaarisista. Selkeä ero on erityisesti niiden suhteessa diegeettiseen maailmaan. Ne toimivat erillään omien sääntöjensä mukaisesti. Rekonstruktioissa ohjaaja Kiarostami ei näy eikä kuulu kuvissa eikä niiden ulkopuolella. Kuvissa ei myöskään näy elokuvavalaja tai mikrofoneja. Leikkaukset toimivat klassisen näytelmäelokuvan tyyliä noudatellen näkökulmaotosten ja vastakuvien perinteisiä sääntöjä noudatellen. Yksittäiset otokset ovat tosin selkeästi pidempiä kuin perinteisessä klassisessa tyyliässä, lähintä vertailukohtaa voisi lähteä etsimään fiktiivisistä realistisesti motivoituneista taide-elokuvista.

Kiarostami ei missään vaiheessa pyri esittämään elokuvaansa totuutena tai objektiivisena. Päinvastoin hän rohkaisee katsojaa epäilemään ja kyseenalaistamaan esitettyä. Alkuteksteissäkin hän ilmaisee tapahtumien perustuvan tositahtumiin, tämä sanamuoto on kuitenkin tutumpi fiktiivisistä elokuvista. Dokumentaarisesta näkökulmasta katsottuna elokuvassa toteutuu performatiivisen dokumentaarin ajatus henkilökohtaisen tiedon merkityksellistämistä ja ihmisten esittämisestä heidän omilla ehdoillaan. Elokuvan subjektiivisuus muodostuu tästä monen eri ihmisen omakohtaisista näkökulmista ja niiden yhdistämisestä. Olisikin kiinnostavaa kuulla, miten hankalaa elokuvaa tehdessä eri ihmisten omakohtaisten näkemysten yhteensovittaminen on ollut, ja jouduttiinko tästä syystä jättämään pois joitakin kohtauksia.

Rekonstruktio vievät elokuvasta huomattavasti vähemmän tilaa ajallisesti kuin dokumentaariseksi määrittelemäni aines. Elokuvan rekonstruoitujen kohtausten kokonaiskesto on noin kolmasosa koko elokuvan puolentoistatunnin kokonaispituudesta. Samanaikaisesti, kun rekonstruktioit avaavat katsojalle menneitä tapahtumia, ne myös kyseenalaistavat ja hämmentävät rajapintaa toden ja fiktion välissä. Niillä on siten funktio elokuvakerronnan täydentämisessä. Ne toimivat tilana, jossa todellisuus ja fiktio sekoittuvat – aivan kuten ne sekoittuvat elokuvan päähenkilön haaveissa olla tunnettu elokuvaohjaaja Mahkmalbaf.

4.4 Itsensä esittäjät

Close-up -elokuva herättää erilaisia kysymyksiä elokuvassa esiintymisestä. Suurin osa elokuvan henkilöistä esiintyy elokuvassa "sellaisenaan" omana itsenään tai sitten pääosin käsikirjoitetuissa kohtauksissa esittämässä tapahtumia lähimenneisyydestä. Käytännössä kaikki elokuvan henkilöt ovat amatöörejä ja silti todennäköisesti tietävät parhaiten, miten näytellä heitä itseään. Nichols jakaa dokumentaarien henkilöiden esittämisen jännittävän historian, tarinan ja myytin välille. Ihmiset ovat dokumentaarisisissa elokuvissa sidoksissa historialliseen maailmaan, ja samanaikaisesti he ovat tarinan hahmoja. Katsojina miellämme usein heidän olevan todellisuudessa samankaltaisia kuin elokuvassa. Dokumentaareissa, jotka nojaavat tarinahahmojen varaan rakentuvaan kerrontaan, ongelmaksi muodostuu näihin ihmisiin liitettävissä olevat myyttiset ominaisuudet ja sitä kautta heidän todellinen minänsä jääminen taka-alalle. (Nichols 1991, 230,243, 249.) Susanna Helke muistuttaa, että vielä moniulotteisena ja pyrkimyksiltään avoimena esitetty henkilö dokumentaarisisessa elokuvassa on aina vain siivu historiallisesta minästään (Helke 2006, 137).

Henry Bacon kirjoittaa elokuvan päähenkilön johdattavan elokuvakokemustamme. Näkökulmamme sijoitetaan tarkastelemaan asioita jonkun tietyn henkilön näkökulmasta. Tästä seuraa, että katsoja kiinnostuu hänestä ja muodostaa tähän tunnesiteen ja katsojasta riippuen saattaa samastua tähän. Päähenkilön on tällöin hallitsevassa asemassa elokuvakokemuksemme luomisessa. (Bacon 2000, 171.)

Direct cineman ytimessä oli pyrkimys todellisuuden luonnolliseen näyttämiseen esittämisen sijaan. Liikkeen sisällä ajateltiin, että kuvattavat totttuvat ajan mittaan kuvaajaan, ja kuvattavat alkavat siten käyttäytymään luonnollisesti. On kuitenkin jokseenkin itsestään selvää, että ihmisen käytös muuttuu ollessaan tarkkailun kohteena. Kuvattava saattaa tottua kameran läsnäoloon ja hetken kuluttua ei käyttäydy enää niin itsetietoisesti. Dokumentaarissa esiintyminen on tietystä mielessä aina itsensä näyttelemistä; ihminen päättää mitä puolia haluaa itsestään paljastaa kameralle ja siten muille. Taitava ohjaaja pyrkii kaivamaan dokumentaarin henkilöistä esille asioita, jotka sopivat hänen elokuvaansa. Vaikka *Close-up* koostuu monista kollektiivisesti esitetyistä hetkistä ja tilanteista, joissa ei varsinaisesti näytellä, on tapahtumien tapahtumien keskipisteessä lähes poikkeuksetta ohjaaja Kiarostamin tai Sabzianin. Seuraavassa pohdin heidän moninaisia roolejaan elokuvan kokonaisuuden kannalta.

4.5 Hossain Sabzian

”I’m like the little boy in the film who pretends to photograph people to get money to get to Teheran and see a football match. But he falls asleep and misses the match, as I feel I have done. I know my actions cannot be justified legally but my love for the arts should be taken into account.”

(Hossain Sabzian, kohtaus 8)

Sabzian on elokuvan keskipiste ja kiistaton päähenkilö. Hän on elokuvassa ainut ihminen, jonka toiminnan motiiveihin elokuvassa pureudutaan tai oikeastaan koko elokuva pyörii niiden ympärillä. Oikeussali toimii dokumentaarisisissa osuuksissa Sabzianille eräänlaisena näyttämönä, jossa hän saa esittää filosofisia lausuntojaan asiasta ja sen vierestä, pohtien samalla syitä tekojensa taustalla. Elokuvaohjaaja Mahkmalbafiksi tekeytyneen Sabzianin esiintymisen oikeudessa tekee erityisen kiinnostavaksi se, että katsojana ei voi kuin arvailla puhuuko hän täydestä sydämestään vai näytteleekö hän vielä oikeudessakin jotakin toista roolia, kuten elokuvan lopussa vihjataan. Vaikka Sabzian voittaa katsojan sympatiat puolelleen suurimmaksi osaksi, häneen ei kuitenkaan voi täysin luottaa.

Katsojan kiintymys tätä hahmoa kohtaan muodostuu sekä dokumentaarisisista, että rekonstruoiduista jaksoista. Dokumentaarisisessa osuudessa kohtauksessa 11, Sabzian pääsee vihdoinkin kunnolla ääneen. Hän vetoaa hyvin vilpittömän oloisesti rakkauteensa taidetta ja elokuvia kohtaan, ja nimeää ne syyksi petosepäilyyn ja elokuvaohjaajaksi tekeytymiseen. Tunteisiin vetoavasti hän reflektoi lapsuutensa tapahtumia, jossa hän leikki ystäviensä kanssa tekevänsä elokuvia, mutta ei koskaan saanut mahdollisuutta ryhtyä elokuvan tekoon oikeasti. Kohtauksessa Sabzianista muodostuu kuva hieman todellisuudentajunsa menettäneenä cinefiilinä, jonka rikoksen vähäisyys herkästi ohittaa sen tosiasian, että petkutusta jatkui säännöllisesti usean viikon ajan. Tänä aikana hän lupasi elokuvista yhtä lailla kiinnostuneelle Ahankhahin perheen pojalle pääroolia tulevassa elokuvassaan.

Sabzianin motiivit saavat pian uusia sävyjä, kun häneltä kohtauksessa 12 kysytään toistamiseen selvennystä, miksi tämä tekeytyi ohjaaja Mahkmalbafiksi. Hän puhuu siitä, miten vaikeaa oli

tekeytyä toiseksi ihmiseksi, mutta lopulta hän huomasi, miten ihmiset kunnioittivat häntä ohjaaja Mahkmalbafina, joten hän alkoi pitää siitä. Hän kertoo saaneensa itseluottamusta kokemuksesta ja lopulta itsekkin alkaneen uskoa tähän rooliinsa. Eräs kiinnostavimpia ja epäilyttävimpiä piirteitä Sabzianin esiintymisessä on, miten samankaltaiselta hän vaikuttaa dokumentaarisisissa osioissa suhteessa kohtauksiin, joissa hän rekonstruoii tapahtumia perheen kanssa. Tämä antaa vaikutelman Sabzianin hyvistä näyttelijän kyvyistä ja herättää kysymyksen jonkin hieman toisenlaisen roolin näyttelemisestä dokumentaarisisissa osiossa.

Näyttelemisestä keskusteleminen nousee elokuvassa etualalle loppua kohden. Elokuvan mittaan epäilykset tätä vilpittömän oloista henkilöä kohtaan alkavat kasaantumaan; onko hän näytellyt koko elokuvan ajan, kuten Ahankhahin perheen poika Mehrdad vihjaa kohtauksessa 18. Myös tuomari ottaa kantaa tähän ja kysyy häneltä, näytteleekö tämä edelleen. Totuus Sabzianin näyttelemisestä tai näyttelemättömyydestä jää kuten suuri osa elokuvan pohjimmaisista kysymyksistä, katsojan tulkintojen ja arvailujen varaan.

”But I still have the impression that he is still acting. He is playing a role, even if it is a slightly different one. Insted of playing Mahkmalbaf ,he is playing for sympathy.”

(Mehrdad Ahankhah, kohtaus 18)

Elokuvan päähenkilö on samanaikaisesti tarinan roisto ja sympatiat puolelleen voittava, kovia kokenut sankari. Seuraamalla hänen motiivinsa selvittelyä ja rikoksensa vähäpätöisyyden vuoksi hän voittaa katsojan herkästi puolelleen. Elokuvan mittaan Sabzianiin alkaa kiinnittyä piirteitä hyväntahtoisesta pikkukonnasta, joka tekee rikoksen ikäänkuin hänellä ei olisi muuta vaihtoehtoa. Tämänkaltaisen hahmon rakentuminen on mahdollista sillä, että Kiarostami antaa runsaasti tilaa Sabzianin erilaisille tulkinnoille omasta tilanteestaan, sekä kertovan dokumentaarisen osuuden että tilannetta taustoittavien rekonstruktioiden aikana. Tämä näyttelemisen ja ei-näyttelemisen sekä dokumentaarisen ja ei-dokumentaarisen olemisen kehä tekee Sabzianista psykologisesti haastavan ja samalla erittäin kiinnostavan hahmon. Hetkittäin oikeudessa seurataan itseään reflektovaa henkilöä, joka ajoittain tuntuukin puheillaan ohjaavan koko elokuvaa. Kohtauksessa 20 Sabzianin äiti kertoo hänen työttömyydestään, köyhyydestä ja yksinhuoltajuudesta, mikä lopulta johtaa tuomarin ehdottamaan syytteiden hylkäystä ja osapuolet kohti sovintoa.

Lopun kohtauksessa 23 Sabzian kohtaa oikean ohjaaja Mahkmalbafin. Sabzian vajoaa itkien tämän syliin, kohtauksen katarsis saa katsojan luopumaan viimeisistäkin epäilyksistä Sabzianin vilpillisyyttä kohtaan. Mahkmalbaf kuitenkin kysyy Sabzianilta, että kumpi hän toivoisi olevansa Sabzian vai Mahkmalbaf. Ääni pätkee juuri tässä kohdassa pahasti, vastausta ei kuulla. Kuullaan vain kun Mahkmalbaf toteaa itse olevansa väsynyt olemaan oma itsensä.

4.6 Ohjaaja Abbas Kiarostami

Nicholsin mukaan dokumentaarisen elokuvan tekijä asemoituu suhteessa tilaan eri tavalla dokumentaarisisssa elokuvassa kuin fiktiivisessä. Tämä johtuu siitä olettamuksesta, että dokumentaarisen elokuvan maailma on historiallinen, joten tekijä työskentelee pakostikin sen osallisena. Fiktiivisessä elokuvassa ohjaaja on tässä suhteessa ulkopuolinen, fiktiivisen maailman luoja. Nicholsin mukaan tekijän läsnä tai poissaolo elokuvassa, oli kyse sitten kuvarajauksessa näkymisestä tai kuvapinnan ulkopuolelta kuuluvasta äänestä, kertoo katsojalle tekijän etiikasta ja ideologiasta. (Nichols 1991, 77–79.)

Vaikka elokuvan henkilöillä ja ohjaajilla on yhteinen sopimus elokuvassa esiintymisestä, on ohjaaja aina lopulta se, joka elokuvaa tehdessään tunkeutuu toisten ihmisten elämään. Vuorovaikutteisen moodin työskentelytavasta poiketen Kiarostami ei selittele tai avaa sen kummemmin elokuvassa tekemiään ratkaisuja tai pyrkimyksiään totuuden esittämiseen. Sen sijaan hän sysää selittelemättömyydellään vastuun ja vapauden elokuvan tulkinnasta ja eri rajapintojen tulkinnasta katsojalle. Tällöin ollaan osaksi havainnoivan ja vuorovaikutteisen dokumentaarisen lähestymistavan leikkauspisteessä, missä toteutuu asioita kummastakin. Elokuvan dokumentaarisisissa jaksoissa ohjaaja Kiarostamin roolia voisi verrata Jean Rouchin etnodokumentaarisen tekijän katalysoivaan rooliin. Rouchin ja osallistuvan elokuvan menetelmät lähtivät usein siitä, miten kohteen oma totuus saataisiin tekijän tulkinnan rinnalle. Tämänkaltainen ajattelu on selvästi toiminut yhtenä lähtökohtana Kiarostamin rekonstruoimisen motiiveille.

Dokumentaarisen elokuvan historiassa dokumentaristit ovat monesti esiintyneet itse elokuvissaan, joko kertojaääninä tai haastattelijoina, myöhemmin yhtenä elokuvan päähenkilöistä.. Elokuvan

alkupään kohtauksissa 4-7 Kiarostami toimii tutkivan dokumentaristin tavoin selvittäessään tapausta poliisin, Ahankhahin perheen, sekä oikeushallinnon kanssa. Vaikka Kiarostamilla on koko elokuvan ajan aktiivinen, pääosin näkymätön rooli elokuvan tilanteiden liikkeelle saattajana, hän on kuitenkin tehnyt tietoisesti jättää itsensä näkymättömiin. Katsoja voi vain ajoittain kuulla hänen äänensä kameran takaa. Siitä huolimatta hän on laskettavissa yhdeksi elokuvan merkittävistä henkilöihahmoista. Hänen roolinsa on lähes yhtä moninainen kuin Sabzianilla; hän on elokuvan ohjaaja, todistaja ja tarinan eräänlainen sankari, joka toiminnallaan myös edistää sopua Sabzianin ja Ahankhahin perheen välille. Hän toimii myös katsojan "silminä" kuten aikaisemmin totesin. Kertomus aukeaa katsojalle samassa järjestyksessä, kuin se elokuvassa näytetään ohjaaja Kiarostamille näyttäytyvän.

Kiarostami harjoittaa hienovaraisesti valtaansa niin elokuvan sisällä, kuin myös sen ulkopuolella. Elokuvan ulkopuolisella viittaan tässä koko elokuvan koostamisen ja käsikirjoittamisen prosessiin. Elokuvan sisäisenä toimijana hän rikkoo osallistumisellaan muutamassa kohdassa totuttuja dokumentaarisen elokuvan kaavoja. Silmiinpistävimmän tämä tapahtuu oikeudenkäynnissä, jossa hänen toimintavaltansa tuntuu hetkittäin ohittavan jopa tuomarin toimintavallan. Ennen oikeudenkäynnin alkamista kohtauksessa 8 Kiarostami selittää Sabzianille, miten hän kuvaa oikeudenkäynnin, ja että Sabzian voi selittää kameralle asiansa halutessaan selventää tapaustaan. Tuomari kysyy Kiarostamilta, ovatko he valmiita oikeudenkäyntiin. Tapa poikkeaa hierarkialtaan suuresti siitä kokemuksesta, joka itselleni oikeusistunnoista on syntynyt. Tästä syntyy epäily, että koko oikeudenkäynti olisi Kiarostamin hallinnoimaa ja jonkinlainen kameran eteen pystytetty näytös. Tämä on vain yksi esimerkki asioista, jotka aika ajoin asettavat elokuvan dokumentaarisuuden omutuiseen valoon ruokkien katsojan hämmennystä ja epäuskoa. Samalla ne hienovaraisesti tehtyjä asioita, joihin ei välttämättä kiinnitä huomiota ainakaan ensimmäisellä kerralla, jos niitä ei osaa elokuvasta tietoisesti etsiä.

Kohtauksessa 12 Kiarostami menee vielä pidemmälle ottaen väliaikaisesti tuomarin roolin ja pyytää Sabziania suoraan kertomaan "oikeuden luvalla", miksi hän oli tekeytynyt ohjaaja Mahkmalbafiksi. Sabzianin suuntaa nyt puheensa suoraan Kiarostamin suuntaan. Aikaisemmin hänen katseensa suunta on ollut tuomariin päin, kasvot kamerasta pois päin. Kiarostamin interventiot oikeudessa tapahtuvat kaikki kameran takaa, hänen äänensä poikkeaa muiden ihmisten äänistä, sillä se kuulostaa jossakin toisessa tilassa jälkiäänitetyltä, tai hän on niin lähellä mikrofoniam, ettei tilavaikutelmaa synny hänen ääneensä. Tämä saattaa olla myös äänen tekniseen

selkeyteen liittyvä tekijä, mutta se luo erikoiseen asetelmaan lisää omituisuutta. Tästä kaikesta syntyy vaikutelma, jonka perusteella on lähes mahdoton arvailla, mitkä elokuvan tapahtumista on tapahtunut ilman Kiarostamin interventiota, vai onko kaikki rakennettua?

4.7 Audiovisuaalinen ulottuvuus

Keskityn analyysini audiovisuaalista ulottuvuutta koskevassa osiossa tarkastelemaan *Close-up* -elokuvan kameratyöskentelyä ja äänimaailmaa. Kameran kuvarajauksia tarkkailemalla päästään lähemmäs ymmärrystä elokuvan tekijän katseesta. Tekijän katse myös määrittelee tilassa sen, mitä katsojana näemme, ja mitä emme näe. Äänet ovat merkittävä osa elokuvan kokemusmaailman rakentumisesta, ja niiden suhde katsojan tulkintaan elokuvasta on merkittävä. Käytetty äänimaailma (diegeettinen/ei-diegeettinen) on aina sidoksissa elokuvan tarinamaailmaan ja siihen, minkälaisesta näkökulmasta elokuvan kerronta etenee.

4.8 Kuvaaminen

Bordwellin ja Thompsonin mukaan elokuvan kuvan "elokuvalliset ominaisuudet" ovat jaettavissa kolmeen osaan: kuvan valokemialliset ominaisuudet, rajaus ja kuvaotosten kesto. (Bordwell & Thompson 2008, 162). Kuvan valokemiallisiin ominaisuuksiin katsotaan kuulavaksi mm. filmin ominaislaatu ja manipulointimahdollisuudet. Keskityn tutkimukseni tässä osiossa pääasiassa kuvan rajaukseen. Kuvan muita ominaisuuksia on noussut osin myös edellisissä alaluvuissa esille.

Kuvan rajaukseen liittyy erilaisten kuvakokojen käyttö. Kuvakokojen avulla voidaan määritellä, miltä etäisyydeltä kohdetta tarkastellaan. Tähän seikkaan vaikuttaa rajauksen lisäksi myös linssin polttoväli. Käytän kuvaus- ja kamerateknistä sanastoa vain sen verran, mitä elokuvan ilmaisun tutkiminen vaatii, en tässä yhteydessä syvenny sen enempää kamerateknisiin asioihin. Bordwellin ja Thompsonin seitsemänosainen kuvakokojärjestelmä on kuitenkin hyödyllistä käydä läpi. Siihen kuuluvat yleis-, laaja-, puolilaaja-, puoli-, puolilähi-, lähi- ja erikoislähikuva (Bordwell & Thompson 2008, 190–191). Kuvakokojärjestelmä ja kuvakoot saattavat vaihdella myös tuotannosta ja tuotantomaasta riippuen.

Edellisessä luvussa kirjoitin dokumentaarisen elokuvan tekijän katseen olevan sidoksissa kameran

indeksisyyteen, sekä hänen omaan subjektiivisuuteensa. Pohtimalla, mitä tekijä "katsoo", eli mitä hän kameran avulla katsojalle näyttää, voimme tarkastella yhtä hänen käyttämänsä tyyllillistä näkökulmaa elokuvan aiheeseen.

4.8.1 Lähikuvassa

Lähikuvan kuvaamiseen käytettävä teleobjektiivi vääristää kuvanäkymää aivan kuten laajakulmalinssi. Laajakulmalinssillä kuvatessa kuvan etualalla olevat asiat vääristyvät ja muuttuvat todellista kokoaan suuremmiksi, lisäksi kuvan elementit vetäytyvät toisistaan pois päin. Telelinssillä asiat vääristyvät toiseen suuntaan; se tuo kohteet kuvassa lähemmäs toisiaan kuin ne todellisuudessa ovat. Lähikuvalla kiinnitetään katsojan huomio yksityiskohtiin, se on erityisen ilmaisuvoimainen kuvaamisen tapa asettaessaan kuvassa olevan kohteen yksityiskohtineen arviointimme alaiseksi. Lähikuvaa ja erikoislähikuvaa voi luonnehtia myös kaikkein voyeristisimmaksi kuvatyypeistä sillä se mahdollistaa kohteen tarkastelun läheltä, vaikka kamera olisi paljon kauempana tai kokonaan eri tilassa. Pelkistäessään kuvan ainoastaan ihmisen kasvoihin huomiomme kiinnittyy pieniinkin ilmeisiin, ja jo pelkistä silmän liikkeistä voi muodostua draamaa tihkuva kertomus.

Koko *Close-up* -elokuvan maailma koostuu pääosin tiiviisti rajatuista kuvista. Yleis- ja laajakuvat ovat poikkeuksia, vaikka niitäkin nähdään, varsinkin elokuvan alussa ja lopussa. Silloinkaan niillä ei pyritä avaamaan näkymää mihinkään elokuvan merkitykselliseen toimintaympäristöön, vaan niillä otetaan etäisyyttä kohteisiin. Elokuvan henkilöiden haastattelut ovat useimmiten kuvattu pitkillä otoilla ja puolilähikuviin rajattuina. Rekonstruoiduissa kohtauksissa kuvakoot vaihtelevat hallitusti, nojaten klassisen kerronnan sääntöihin. Niissä käytetään vastakuvia sekä tilan ja ajan yhtenäisenä pitäviä leikkauksia. Suurin poikkeus on oikeudenkäynnissä kuvattu dokumentaarinen osio, jossa kamera kuvaa pääosin lähikuvaa tai erikoislähikuvaa.

Veijo Hietalan mukaan lähikuvan käyttö on keskeisessä roolissa elokuvan henkilöhahmoon ja hänen tunteisiin samastumisessa. Hän vertaa lähikuvan tunkeilevuutta siihen, että tavallisesti emme pääse yhtä lähelle toista ihmistä kuin suudeltaessa. Elokuvan ja television tunteisiin vetoavat genret käyttävät lähikuvaa niin paljon, että siitä on tullut yhtä luonnollinen osa elokuvia kuin yhtäläillä tunteisiin vetoava taustalla soiva ei-diegeettinen musiikki. (Hietala 1993, 98.)

Jos miettii päällimmäisintä kuvallista muistoa, jonka elokuva jättää katsomisensa jälkeen, tulee todennäköisesti mieleen lähikuva Sabzianin hieman alakuloisen näköisistä kasvoista. Kohtauksessa 6 tämä astelema nähdään ensimmäistä kertaa Kiarostamin haastattellessa Sabziania. Kohtauksessa kamera kuvaa haastatteluhuoneen ulkopuolelta Sabzianin kasvoja, Kiarostami on itse selin kameraan. Kamera zoomaa pikkuhiljaa lähemmäs Sabzianin kasvoja, lopulta ruudun kuva-ala täyttyy vain Sabzianin kasvoista. Kamera pyrkii pääsemään niin lähelle kuin mahdollista syyllisyydestään haastateltavan vangitun miehen kasvoja. Zoomaaminen muodostaa mielikuvan, että kameran avulla ikään kuin pyrittäisiin porautua Sabzianin päänsisäiseen maailmaan.

Oikeudenkäynnissä tämä sama tyylikeino toistuu sillä erotuksella, että Sabzianin lisäksi muut äänessä olevat ihmiset tuodaan myös lähikuvaan. Ei kuitenkaan koskaan yhtä pitkäksi ajaksi ja yhtä lähelle kuin Sabziania. Hänen lisäksi kuvataan pääasiassa tuomaria sekä Mehrdad Ahankahia. Lähikuvat tuomarista leikkautuvat toistuvasti vastakuvaksi jollekin oikeudessa sanotulle, näin hänet asetetaan leikkauksen avulla reagoimaan oikeudessa esitettyihin lausuntoihin. Tämänkaltaisten leikkauspalojen käyttö on useimmille dokumentaarin muodoille ominaista ja myös tehokas vakuuttamisen keino.

Lähikuvan merkitystä voi myös pohtia sen poissulkevasta luonteesta käsin. Mitä jää tiiviin kuvan ulkopuolelle? Oikeudenkäynnissä pienet lähikuvista ulospäin suuntautuvat zoomaukset ja kameran liike antavat välähdyksiä, mitä lähikuvien ulkopuolella on. Muutamaan otteeseen näemme kuvassa ääniteknikon pitelemässä mikrofonia tai osan valaisulaitteista, joilla sali on valaistu. Tämänkaltaisia elokuvaan itseensä viittaavia kohtia ei nähdä rekonstruoiduissa kohtauksissa, joissa elokuvan rakennettu luonne on selkeästi kätkeytympi ja mukaillee klassisen fiktioelokuvan tyyliä. Näillä itseensä viittaavilla elementeillä Kiarostami korostaa suoran elokuvan tapaan oikeudenkäynnin kuvaamisen välitöntä luonnetta. Samalla hän vahvistaa tyyliään tilanteen autenttista vaikutelmaa. Välittömään tyyliin syntyy kuitenkin ristiriita, jonka Kiarostami aiheuttaa omalla osallistumisellaan oikeudenkäynnin tapahtumaan. Siten Kiarostami käyttää suoran elokuvan keinoja sekoittaen niihin refleksiiviselle ja vuorovaikutteiselle moodille ominaisia piirteitä. Siten hän pyrkii samanaikaisesti muistuttamaan katsojaa tapahtuman rakennetusta luonteesta.

4.9 Ääni

Äänen merkitys on usein toissijaisessa asemassa puhuttaessa audiovisuaalisista esityksistä. Lähtökohtaisesti aina "katsomme" elokuvia, vaikka 1920-luvun lopun jälkeen kuuleminen on ollut merkittävässä roolissa äänielokuvien kokonaisuuden ymmärtämisen kannalta. Elokuvan ääntä käsittelevää kirjallisuutta löytyy jonkin verran fiktioelokuvan yhteydestä, mutta erityisesti äänen merkitystä dokumentaarisisissa elokuvissa on huomioitu toistaiseksi lähinnä sivuhuomioissa. Olen koonnut tähän lukuun välineistöä, joiden avulla voin lähestyä *Close-up* -elokuvan äänimaailman huomionarvoisia erityispiirteitä. Katsoessani *Close-up* -elokuvaa jouduin turvautumaan englanninkieliseen tekstitykseen, koska elokuvassa puhutaan pääasiassa persian kieltä.

Elokuvan äänet ovat yhtäläillä manipuloitavissa kuin sen kuva tai juonirakenne. Äänen käyttöä on siis syytä tarkastella ohjaajan tietoisena merkityksiä kantavana elementtinä, eikä vain jonakin sellaisena, joka tarttui mukaan elokuvaa kuvatessa. Bordwellin mukaan äänen avulla ohjataan katsojan huomion keskittymistä elokuvan kannalta merkittäviin asioihin. Tyypillisesti äänestä pyritään luomaan mahdollisimman selkeää ja yksinkertaista, jotta elokuvan seuraamisen kannalta tärkeät elementit erottuisivat mahdollisimman hyvin. Ääni jakautuu kolmeen eri tyyppiin: puheeseen, musiikkiin ja tehosteääniin. (Bordwell & Thompson 2008, 268–269.)

Michel Chion luokittelee elokuvassa kuultavien äänien suhdetta elokuvassa näkyvään. Hän pitää tätä luokittelua yhtenä elokuvan ääneen liittyvän tutkimuksen sitkeimmistä ja tärkeimmistä kysymyksistä. Äänet jakautuvat suhteessa kuvaan ääniin, joiden äänilähde on paikannettavissa kuvassa (on-screen) ja ääniin, joiden lähde emme näe (off-screen) ja ei-diegeettisiin ääniin, joiden lähde on tarinamaailman ulkopuolella. Tarinamaailman ulkopuolisiin ääniin kuuluu esimerkiksi kertojan ääni ja musiikki, jonka lähde sijoittuu elokuvan ulkopuolelle. (Chion 1994, 73.) Tämä on kuitenkin hyvin pelkistetty jako, ja elokuvan äänimaailmaan liittyy usein myös erilaisia rajatapauksia, jotka sijoittuvat näiden kategorioiden välille. Näistä tutkimukseni kannalta merkittävin on ympäristön ääni (ambient sound). Ympäristön ääni nimensä mukaisesti ympäröi kuvamaailman, äänilähteet saavat tällöin järkevän selityksen, vaikka ne eivät kuvassa näkyisikään (Emt., 75). Esimerkiksi kaupungin keskustassa kuuluva liikenteen melu tai luonnossa kuuluva linnunlaulu kuuluvat ympäröiviin ääniin.

4.9.1 Ympäröivät äänet ja puhe

*Close-up*in äänet jakautuvat pääosin puheeseen ja ympäristön taustääniin. Musiikkia kuullaan vain loppua edeltävässä kohtauksessa. Ulkona tapahtuvissa rekonstruoiduissa kohtauksissa 1, 2 ja 9 korostuvat ympäröivät kaupungin äänet. Ohikiitävät autot kuuluvat lähes korostetun kovaa, liikenteen tööttäykset ja hälytysajoneuvojen sireenit ovat vahvasti läsnä ulkotilassa. Äänet peittävät ajoittain henkilöiden puheen allensa. Tämänkaltainen äänen hierarkia poikkeaa myös tavanomaisesta äänien käytöstä, jossa puheääni erotellaan erilleen muista ja sijoitetaan selkeästi etualalle (Emt.,6). Kaupungin ympäröivä ääni on osin kuvassa näkyvää. Äänilähteet joita katsoja ei voi nähdä, on paikannettavissa kuvan perusteella.

Äänen suora äänittäminen taustahälyineen ja epäselvyyksineen muistuttaa tyyllisesti totuttua dokumentaarisisissa elokuvissa kuultua ääntä. Tyypillisesti ympäröivät äänet on taltioitu ilman jälkiäänityksiä suoraan elokuvan näkyvässä tilassa tallennettuina. Siinä mielessä elokuvan hallitummat, fiktioelokuvan kerrontaan nojaavat kohtaukset poikkeavat tyyllisesti fiktiivisestä ja yhdistyvät elokuvan muiden kohtausten dokumentaariseen ilmaisuun. Nämä ulkona tapahtuvat rekonstruoidut kohtaukset ovat tyyllisesti äänimaailmansa ja kuvaustapansa perusteella välittömämmän oloisemmiksi mielletäviä, kuin sisällä tapahtuvat rekonstruktiot.

Kaupungin ympäröivät äänet seuraavat elokuvan oikeussalin dokumentaarisiiin kohtauksiin. Taustäänestä muodostuu elokuvalle yhtenäinen äänimaailma, joka sitoo erilaisilla lähestymistavoilla kuvatut kohtaukset vaivattoman oloisesti yhteen. Ahankhahin perheen talossa tapahtuvat kohtaukset luovat tähän ainoan poikkeuksen, jossa ääni on yhtä huolellisesti eroteltua kuin perinteisessä fiktioelokuvassa.

Elokuvan rosoisesta äänimaailmasta aiheutuu myös välillä vaikeuksia seurata elokuvan juonta. Oikeussalissa kuvan ulkopuolelta tulevat äänet tekevät ajoittain hankalaksi seurata kuka on äänessä. Esimerkiksi kohtauksessa 12, jossa Kiarostami esittää kysymyksensä Sabzianille kesken oikeudenkäynnin, jää helposti huomaamatta Kiarostamin olevan äänessä. Kohta menee nopeasti ensikertaa elokuvaa katsovalta ohi, itse huomasin tämän vasta toisella katselukerralla. Vasta silloin ymmärsin Kiarostamin intervention oikeudenkäynnin kulkuun ja samalla minun oli ajateltava elokuvan ja sen tekijän suhdetta todellisuuden esittämiseen uudelleen. Nämä tekijän interventiot elokuvan maailmaan asettavat näkyväksi sen, miten tekijä siellä toimii samalla, kun hän osallistuu

elokuvan maailmaan yhtenä elokuvan toimijoista. *Close-up*issa ohjaaja rikkoo elokuvan omalakisista maailmaa pääosin puhumalla kuvan ulkopuolelta.

4.9.2 Musiikki ja sulkeuma

Mieleeni on jäänyt eräs lyhyt keskustelu Turun Taideakatemiassa opettaneen elokuvaaja/käsikirjoittaja Pekka Aineen kanssa. Aine väitti, että pelkkää elokuvan musiikkiraitaa kuuntelemalla voi päätellä, missä vaiheessa elokuva on. Vuosien varrella tekemäni huomiot vahvistavat Aineen näkemyksen musiikin vahvasta sidoksesta elokuvan kerrontaan. Aaron Coplandin mukaan elokuvamusiikki omaa viisi perustehtävää, jotka ovat tunnelman luominen, henkilöiden mielentilan esille tuominen, taustan täyttäminen, jatkuvuuden luominen ja jännityksen ylläpitäminen sekä aikaansaada vaikutelma elokuvan sulkeumasta (Bacon 2001, 238).

*Close-up*issa musiikilla on pieni, mutta kerronnan kannalta suuri osa. Musiikkia kuullaan ensimmäisen kerran vasta aivan elokuvan loppukohtausta edeltävässä kohtauksessa numero 24. Noin minuutin kestävässä kohtauksessa molemmat ”Mahkmalbafit” ajavat moottoripyörällä viemään kukkia Ahankhahin perheelle. Musiikki taukoaa viimeisen kohtauksen ajaksi, kunnes sama mollissa kulkeva kappale jatkuu lopputekstien rullatessa viimeisen kuvan päälle.

Pienen hetken kuultu musiikki toimii elokuvassa erityisesti sulkeuman luomisessa. Se luo haikeman tunnelman ja merkitsee elokuvan loppua. Koska musiikin käyttö tässä elokuvassa on erityistapaus suhteessa muuhun kerrontaan, se toimii samalla interventiona elokuvan diegeettistä maailmaa kohtaan. Ei-diegeettinen musiikki toimii myös yhtenä selkeänä pesäerona elokuvan käyttämästä suoran elokuvan tyylistä, jonka todellisuusvaikutelma syntyy kaikessa dogmaattisuudessaan elokuvan diegeesiksestä. Kuten Timo Korhonen kirjoittaa dokumentaarisen elokuvan todellisuussuhteesta musiikkiin, on musiikin käyttö yleisesti niin vakiintunutta, että sen rakennettuun luonteeseen ei yleensä kiinnitetä huomiota. (Korhonen 2013, 129–130.)

5. Pohdintaa

*Close-up*ia voidaan pitää puolidokumentaarisena elokuvana. Termi on kankea ja edelleen elokuvaa heikosti kuvaava, käytän sitä silti paremman puutteessa. Elokuva herättää dokumentaarisilla ratkaisuillaan kysymyksiä todellisuuden esittämisen rajoista ja mahdollisuuksista. Vaikka elokuvan ajankohtaisuutta on vaikea perustella tätä kirjoittaessa, voidaan sitä pitää kuitenkin yhtenä välietappina muiden joukossa kohti dokumentaarisen elokuvan ilmaisun vapautumista. Tällä viittaaan direct cinema -liikkeen parissa syntyneisiin vuosikymmeniä dokumentaarisia työskentelytapoja rajoittaneisiin ajatusmalleihin. Kiarostamin vaikutteet elokuvassa tulevat monesta suunnasta, mutta siinä on nähtävissä erityisesti yhtymäkohtia Robert Flahertyn *Nanookin* aikaisiin työskentelytapoihin, joissa tekijän ilmaisullinen vapaus ja aiheesta lähtöisin oleva dokumentaarinen lähestymistapa muodostavat elokuvan lopullisen ilmaisun. Siten *Close-up*in edustamaa elokuvagenrejä sekoittavaa tyyliä voidaan ajatella paluuna dokumentaarisen elokuvan juurille. Sen lisäksi *Close-up*issa hyödynnetään performatiivisen, refleksiivisen, vuorovaikutteisen ja havainnoivan moodin lähestymistapoja.

Olen tarkastellut tutkielmassani Abbas Kiarostamin *Close-up* -elokuvaa uusformalistisen analyysin avulla elokuvaa lähilukien. Analyysin tavoitteena on ollut tarkastella elokuvan erityistä dokumentaarista ilmaisua ja eri elementtejä, joista se koostuu. Olen jakanut elokuvan analyysissäni narratiiviseen ja tyyllilliseen osaan. Näistä muodostuivat alaluvut, joissa lähestyn aiheittani kerronnan, päähenkilöiden ja elokuvan audiovisuaaliseen tyyliin kautta. Sen lisäksi olen jakanut elokuvan toisistaan poikkeavat elokuvalliset tyylit teoreettisena toimenpiteenä rekonstruoituun ja dokumentaariseen osaan. Pohdin tekstin halki, miten elokuvan diegeettinen maailma näissä rakentuu, ja miten ne eroavat toisistaan. Dokumentaarisen lähestymistavan tunnistamiseen ja analyysiin olen käyttänyt Nicholisin moodeja. Näkökulmani on ollut pääosin elokuvan eri elementtien tutkiminen esityksen vastaanottajan näkökulmasta. Tässä olen korostanut kompetentin katsojan käsitettä, joka asettaa vastuuta ja vapautta tulkinnasta harjaantuneelle katsojalle.

Tutkimusmetodini on ollut elokuvan lähiluku. Olen katsonut aineiston läpi kokonaisuudessaan lukuisia kertoja, tämän lisäksi olen katsonut yhä uudelleen yksittäisiä erityishuomiota vaativia kohtauksia, niin monta kertaa kuin on ollut tarpeellista. Katsomistapa eroaa huomattavasti

keskivertokatsojan tavasta katsoa ja sisäistää elokuvaa. Olen havainnutkin, miten jokaisella katsomiskerralla huomioni on kiinnittynyt aina uusiin asioihin. Katsomiskerroilla olen keskittänyt huomioni eri tavoin analyysini eri vaiheissa, esimerkiksi elokuvan äänimaailmaa koskevassa alaluvussa suljin silmäni ja vain kuuntelin elokuvan äänimaailmaa, jättäen näin elokuvan katsomisen vähemmälle huomiolle. Keskittymällä vain ääniin oli helpompaa mieltää, miten ääntä koskevat ratkaisut olivat toteutettu. Vaikka metodini on laajalti riippuvainen omasta katsomiskompetenssistani, ei tekemäni analyysi ole kuitenkaan mielivaltainen. Olen pyrkinyt selittämään havaintoni niin perusteellisesti, että esittelemäni väittämät ovat helposti todennettavissa elokuvasta. Muodostamani havainnot, ja niistä koostuvat päätelmät ovat sidoksissa tutkielman muuhun tekstiin, jossa pohdin dokumentaarisuuden suhdetta todellisuuden esittämiseen ja sen fiktiiviseen leikkauspisteeseen.

5.1 Kaksi perinnettä

Elokuvan kaksi erittelemääni diegeettistä maailmaa eivät pysy sinällään rikkoutumattomina, vaikkakin selkeästi rekonstruoidut osat jäljittelevät klassisen fiktioelokuvan perinteistä tyyliä, jossa diegeettinen maailma pyritään pitämään mahdollisimman yhtenäisenä ja tila- ja aikajatkumon suhteen helposti seurattavana ja eheänä. Dokumentaariseksi määrittelemissäni osissa ohjaaja puuttuu tilanteisiin ja asettuu näkyvästi osaksi tarinan kulkua, myös aikajatkumo on dokumentaariselle elokuvalla tyypillisen fragmenttista. Tämä ja muut refleksiiviseksi määrittelemäni elokuvalliset keinot, erottavat dokumentaariseksi määrittelemäni osiot rekonstruoiduista osioista kaikkein näkyvimmin.

Kuten painotan analyysissäni katsojan tulkintaa, painottaa sitä myös Kiarostami ohjauksellaan. Tämä tulee ilmi elokuvan aikana eri asteisella selittelemättömyydellä. Hän ei käytä selittäviä tekstiplansseja tai kertojaääntä ohjailemaan katsojaa. Useimmiten kun hän itse osallistuu elokuvan tapahtumiin, tämä tapahtuu kameran takaa esitettyjen kysymysten muodossa. Selittelemättömyys löytyy myös direct cineman ytimeistä, mutta Kiarostamin elokuva eroaa suoran elokuvan perinteestä erityisesti siinä, miten hän pyrkii kyseenalaistamaan elokuvansa esittämiä totuuksia. Kyseenalaistaminen tapahtuu havainnoivalla tyyllillä kuvattujen dokumentaaristen osien sekoittumisella rekonstruoituihin osiin, joissa henkilöiden subjektiivinen näkökulma tapahtumiin korostuu. Myös elokuvan rakennetun luonteen esille tuominen refleksiiviselle moodille

ominaisilla keinoilla horjuttaa suoran elokuvan yhtenäisyyteen pyrkivää ihannetta.

*Close-up*in dokumentaarisuus paikantuu Nicholsin moodistolla lähimmäs vuorovaikutteisen, havainnoivan ja refleksiivisen moodin elokuvaa. Moodit toimivat elokuvassa monesti päällekkäisinä, luoden toisinaan ristiriitoja toistensa välille. Tästä hyvänä esimerkkinä nousi dokumentaaristen osioiden kerronnassa luotu jännitteinen tila, joka syntyi katsojan tiedonsaantia rajoittamalla sekä tiedon pimittämällä kokonaan. Tämänkaltaiset strategiat lähenevät havainnoivan elokuvan selittelemättömyyttä ja muuttavat elokuvan seuraamisen paikoittain vaikeaksi. Kun elokuvaa pohtii vuorovaikutteisesta moodista käsin, joissa kerronta perustuu avoimuuden periaatteelle, voidaan tietysti miettiä onko tämän moodin käyttö sittenkään elokuvan ohessa kuvaava ilmaisu. *Close-up* pyrkii enemmänkin jännitteisen tilan luomiseen avoimuuden kustannuksella, vaikka se toisaalta käyttää vuorovaikutteisen moodin lähestymistapaa osallistaen elokuvan ihmiset vahvasti mukaan elokuvan tekemiseen. *Close-up*in kaltainen rajatapaus myös osoittaa moodien soveltamisen hankaluuden sellaisten elokuvien yhteydessä, joita on hankala sovittaa selkeisiin muotteihin.

Elokuvan rekonstruoidut osat toimivat, kuten totesin, perinteisen fiktiivisen elokuvan tyyliä noudattaen. Ne ovat kaikessa fiktion ja toden rajalla tapahtuvan kerrontansa vuoksi dokumentaariselta tyyliltään lähimpänä Nicholsin performatiivista moodia. Rekonstruktioissa esitetään kohtauksia, joita Kiarostami ei filmiryhmänsä kanssa ole voinut olla taltioimassa. Ne kytkeytyvät menneiden tapahtumien representoimiseen dokumentaaristen osien lomassa. Yllättävin huomio rekonstruoiduissa kohtauksissa oli se, miten ne toimivat kerronnan sisällä elokuvan juonta edistävinä ja selittävinä osina. Niissä tapahtumat tiivistyivät elokuvan käännekohtiin. Tästä nousi myös se havainto, että ohjaaja oli jättänyt sellaiset kohtaukset lavastamatta, joissa Sabzian käyttäytyi roistomaisesti. Tämä tukee tutkielmassa esitettyä havaintoa Kiarostamin myötämielisyydestä esitettävää päähenkilöä kohtaan.

Elokuvan audiovisuaaliseen tyyliin liittyvät ilmaisukeinot noudattavat osin tekemääni kahden diegeesiksen jakoa. Kameratyöskentely on huolitellumpaa ja yhtenäisempää rekonstruoiduissa osissa, toisaalta yhdenmukainen äänimaailma sitoo ainakin osittain nämä eri osiot yhteen. Vaikka olen karkeasti eritellyt elokuvan kahteen osaan, olisi siitä vielä voinut ottaa käsittelyyn kolmannenkin tason; kohtaukset joiden suhde rekonstruointiin on epäselvä. Tämä taso jäi tutkielmastani vain maininnan tasolle, sillä katsojan näkökulmasta, ilman haastatteluja tai muuta

vastaavaa luetettavaa aineistoa, en olisi pystynyt tekemään riittävän tarkkoja havaintoja analyysiä varten. Tämänkaltaisen tulkinnan tekeminen olisi myös ollut lähtökohdiltaan muista analyysin metodeista poikkeavaa. Epäselväksi määrittämäni taso voidaan pitää myös näiden kahden erilaisen diegeettisen maailman leikkauspisteenä, jossa elokuvan tyyli on monitulkintaista, osin sekavaakin ja vaikeasti paikannettavissa. Tämä taso on toisaalta läsnä koko elokuvan ajan, ja se luo elokuvaan jännitteisen tilan, jossa erilaiset esittämisen tavat sekoittuvat lopulta muuttuen yhdeksi, elokuvan omaksi totuudeksi.

Olen lähestynyt aiheitani dokumentaarisuuden kautta, vaikka sitä olisi ollut mahdollisuus lähestyä myös fiktiivisen elokuvan kontekstista käsin. Dokumentaarisuuden puolelta suunnatulla katseella olen pystynyt pohtimaan koko lajin moninaisia ilmaisukeinoja ja ennako-oletuksia. Dokumentaarisen elokuvan ankkuroituminen useimmiten historialliseen maailmaan asettaa sille lähtökohtaisesti toisenlaisia oletuksia ja vaatimuksia, joita ei taas fiktiiviseen elokuvaan liitetä. *Close-up*in kaltainen elokuva, joka yhdistää kummankin lajin ilmaisua, vapauttaa omalta osaltaan dokumentaarisen elokuvan ilmaisua ja samanaikaisesti luo lajin piiriin uudenlaisia tapoja esittää historiallisiin tapahtumiin perustuvia esityksiä. Rekonstruointi sinällään ei tuo mitään uutta dokumentaarisen elokuvan perinteeseen, kuten tutkielmani monesta kohdasta käykin ilmi. Rekonstruointi saa lopullisen merkityksensä vasta suhteessa dokumentaarisisissa elokuvissa hallitsevaan havainnoivan dokumentaarin tyyliin, sekä tapahtumissa osallisina olleiden ihmisten esiintymisen tilanteiden uusintamisessa.

Vaikka aineistonani oli vain yksi elokuva, sen lähiluku vaati runsaasti aikaa ja katsomiskertoja. Kun kohdistin katseeni elokuvan ilmaisuun ja dokumentaariseen tyylikeinoihin, jäi taatusti vielä useita seikkoja havainnoitavaksi tuleville tutkielman tekijöille. Elokuva tarjoaisi varmasti mielenkiintoisen lähteen hyvin toisenlaisillekin luennoille. Esimerkiksi sitä voisi pohtia yhteiskunnallisemmin ikkunana Iranin vallankumouksen jälkeiseen yhteiskuntaan tai osana Kiarostamin toteuttamaa puolidokumentaaristen elokuvien jatkumoa. Oma näkökulmani valikoitui kuitenkin oman mielenkiintoni ja päähänpinttymäni seurauksena, joihin kuului tämän tutkielman puitteissa todellisuuden esittämisen keinojen pohtiminen ja elokuvailmaisun kokonaisvaltainen tarkasteleminen. Vaikeinta analyysin tekemisessä olikin yllättäen ensimmäisillä katselukerroilla sementoituneet käsitykset elokuvan merkityksistä, jotka lopulta muovautuivat tarkemman pohdiskelun alla.

5.2 Lopuksi

”Fiktiivisyyden ja dokumentaarisuuden määrittely on Sisifyoksen työtä, sillä jokaisella määritelmällä on taipumus luisua poikkeustapausten ja käsitteellisen liukkauden vuoksi takaisin lähtöpisteeseensä.”

(Helke 2006, 197.)

*Close-up*in määrittelemisen pelkästään fiktion tai dokumentaarin lajiin ei tunnu mielekkäältä tai edes tarpeelliselta. Koko tapa elokuvapiirien sisällä genrettää ja leimata alalokeroihin tuntuu välillä hieman itsetarkoitukselliselta. Tutkielmassani olen käyttänyt näitä erilaisia ennalta sovittuja määreitä heijastamaan, millä tavoin *Close-up* niihin yksittäisiin määreisiin sopii tai asettuu näitä odotuksia vastaan. Havaitsin, että elokuvan jakaminen kahteen eri diegeesikseen oli siinä mielessä toimiva toimenpide, että elokuvan hahmottaminen helpottui, ja siten sitä oli helpompaa tutkia – kahdessa osassa erillään, suhteessa lähimpinä olevia traditiota vasten. Silti pystyin käsittelemään elokuvaa niin, etten lukinnut sitä mihinkään yksittäiseen perinteeseen sidotuksi.

Entä jos Kiarostami olisikin toteuttanut *Close-up*in puhtaasti fiktiivisenä elokuvana? Olisiko ulkopuolisilla näyttelijöillä saatu samankaltainen tunnelma välittymään? Tämä olisi ainakin poistanut elokuvasta ehkä sen kaikkein kiinnostavimman tason, joka mielenkiintoisen tarinan lisäksi on fiktion ja dokumentaarisen esittämisen häilyvän luonteen pohtiminen. Elokuvassa on kyse enemmänkin maailman näyttämisestä väittämisen tai opettamisen sijaan, tässä hän eroaa isosta joukosta dokumentaarisen elokuvan tekijöitä.

Elokuvaohjaaja Peter Greenaway sanoo elokuvien purkamisen sanoiksi olevan köyhää. Hänen mielestään elokuvat ovat edelleen kirjallisuuden kahlitsemia, niin juonensa, kuin ympäröivän keskustelun näkökulmasta. Tämänkaltainen tekstikeskeinen ajattelutapa kahlitsee hänen mukaansa visuaalisuuteen pohjaavaa taiteenmuotoa. (Greenawayn pitämä seminaari elokuvateatteri Orionissa 1.9.2015). Elokuvista kirjoittaminen aiheuttaa aina jonkinasteista väkivaltaa ja epäoikeudenmukaisuutta kirjoituksen kohteelle, silti kirjoittaminen on selkein tapa saada ajatuksensa jostakin aiheesta järjestykseen. Kirjoittamisen aiheuttamalla väkivallalla tarkoitan

tässä yhteydessä elokuvan purkamista tekstiksi, joka muodoltaan ja kieleltään muuttaa elokuvallisen ilmaisun toiseksi, ja ottaa sen erilaisen kielellisen järjestelmän tarkastelun alaiseksi.

Kirjoitusprosessini edetessä olen havainnut, miten hyödyllistä on ollut purkaa ajatukseni tekstimuotoon ja peilata olemassaolevia tutkimuksia ja kirjoituksia omia ajatuksiani vasten. Tutkielmani edetessä ajatukseni elokuvan mahdollisuuksista, sekä koko dokumentaarisen käsitteestä, on laajentunut ja monipuolistunut. Uskonkin pystyväni hyödyntämään kirjoittaessa tehtyjä havaintoja ennen kaikkea omassa työskentelyssäni liikkuvan kuvan ja valokuvan parissa. Loppuun liitän lainauksen Henry Baconilta koskien Robert Flahertyn dokumentaarista tyyliä. Baconin ajatus tiiviistä mielestäni hienosti jotain sellaista dokumentaarisesta elokuvasta, jota kohti olen kulkenut koko tutkielmani ajan.

”Dokumenttielokuvassa on [...] ennen kaikkea kysymys visuaalisen tiedon hyväksymisestä ei vain ylipäätään osaksi inhimillisen tiedon kokonaisuutta, vaan nimenomaan sellaisen tiedon lajiksi, joka ei ole sanojen tavoitettavissa. Elokuva näyttäytyy välineenä, jolla voidaan tavoittaa jotakin totuudellista, joka muutoin todennäköisesti jäisi tavoittamattomiin.”

(Bacon 2001, 35.)

6. Lähteet

Elokuva

Kiarostami, Abbas. 1990. *Nema-ye Nazdik* (Close-Up). Ohjaus, leikkaus ja käsikirjoitus: Abbas Kiarostami. Kuvaus: Ali Reza Zarrindast.

Painetut lähteet:

Aaltonen, Jouko. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Like, Helsinki.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie ja Marc Vernet. 1996. Elokuvan estetiikka. Suom. Sajari Toivanen, Edita, Helsinki.

Bacon, Henry. 2001. Dokumenttielokuvan ontologisia ja epistemologisia lähtökohtia. Työpaperijulkaisussa: Dokumenttielokuva, todellisuuden luovaa käsittelyä. Toim. Eeva Kurki, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F20, Helsinki.

Bacon, Henry. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Tammer-paino, Tampere.

Barnouw, Erik. 1993. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press.

Bordwell, David & Thompson, Kristin. 2008. *Film Art. An Introduction*. 8. painos. McGraw-Hill, New York.

Bordwell, David & Thompson, Kristin. 1986. *Film Art. An Introduction*. 2.painos. Alfred A. Knopf, New York.

- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Methuen, Lontoo.
- Bruzzi, Stella. 2000. *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge, Lontoo.
- Carroll, Noël. 1996. *From Real to Reel: Entangled in Non-fiction Film*. Teoksessa *Theorizing The Moving Image*. Noël Carroll, University Press of Cambridge, Cambridge (Alkuperäinen julkaisu: *Philosophic Exchange* 14, 1983.)
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, New York.
- Grönros, Eija-Riitta (toim.). 2012. *Kielitoimiston sanakirja A-K 3., uudistettu painos 2012 Kotimaisten kielten keskus*. Edita Prima, Helsinki
- Helke, Susanna. 2006. *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan rajalla*. Gummerus, Jyväskylä.
- Helke, Susanna. 2001. *Tyyli ja todellisuus. Työpaperijulkaisussa: Dokumenttielokuva, todellisuuden luovaa käsittelyä*. Toim. Eeva Kurki, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F20, Helsinki.
- Henley, Paul. 2009. *The Adventure of the Real: Jean Rouch and craft of ethnographical cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hietala, Veijo. 1993. *Kuvien todellisuus: johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Gummerrus, Jyväskylä.
- Korhonen, Timo. 2013. *Hyvän reunalla: dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka*. Aalto Arts Books, Liettua.
- Lahtela, Markku. 1978. *Sirkus – eli merkillisiä muistiinpanoja*. Gummerrus, Jyväskylä.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington.

Nichols, Bill. 2001. Introduction to Documentary. Indiana University Press, Bloomington.

Plantinga, Carl R. 1997. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. Cambridge University Press, Cambridge.

Pälviranta, Harri. 2012. Toden tuntua galleriassa: väkivaltaa käsittelevän dokumentaarisen valokuvataiteen merkityksellistäminen näyttelykontekstissa. Musta taide, Aalto yliopiston julkaisusarja, Helsinki.

Renov, Michael. 1993. Theorizing Documentary. Routledge, New York.

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

Salmi, Hannu. 1996. *“Atoomipommilla kuuhun!” -tekniikan mentaalihistoria*. Helsinki, Oy Edita Ab.

Thompson, Kristin. 1988. Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis. Princeton, New York.

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

Valkola, Jarmo. 2002. Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella. Cineart, Jyväskylän yliopistopaino, Jyväskylä.

von Bagh, Peter. 2007. *Vuosisadan tarina: Dokumenttielokuvan historia*. Kustannusosakeyhtiö Teos, Helsinki.

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

Winston, Brian. 2000. Lies, damn lies and documentaries. BritishFilm Institute, Lontoo.

Winston, Brian. 1993. The Documentary Film as Scientific Inscription. Teoksessa Theorizing Documentary. Toim. Michael Renov, Routledge, New York.

Verkkolähteet

Dogma95-säännöt

Viitattu 18.3.2015

http://cinetext.philo.at/reports/dogme_ct.html

Cheshire, Godfrey. 2010. Close-up: Prison and Escape

Viitattu 20.11.2015

<https://www.criterion.com/current/posts/1492-close-up-prison-and-escape>

YouTube, 2009. Abbas Kiarostamin haatattelu Youtubessa

Viitattu 20.11.2015

<https://www.youtube.com/watch?v=tMFMMepnmy0>