



Mikko Lamberg

DOKUMENTTI JA TOTUUS

Mitä aloittelevan dokumentaristin tulee ottaa huomioon etsiessään totuutta?

DOKUMENTTI JA TOTUUS

Mitä aloittelevan dokumentaristin tulee ottaa huomioon etsiessään totuutta?

Mikko Lamberg
Opinnäytetyö
Kevät 2013
Viestinnän koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma, journalismin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Mikko Lamberg

Opinnäytetyön nimi: Dokumentti ja totuus - Mitä aloittelevan dokumentaristin tulee ottaa huomioon etsiessään totuutta?

Työn ohjaaja: Pertti Sillanpää

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2013

Sivumäärä: 55

Tutkielmassani tutkin sitä mikä on dokumenttielokuvan suhde totuuteen ja mikä vastuu dokumentintekijällä on työstään. Dokumenttielokuvan historian kautta käsittelen samalla totuuden ja dokumentin välisten suhteiden muutoksia. Käytän tunnettuja dokumenttielokuvan klassikoita havainnollistavina esimerkkeinä.

Koin aiheen olennaiseksi ennen kaikkea siksi, että dokumentin tekemisestä on tullut teknisesti halpojen digitaalikameroiden ja kenen tahansa saatavilla olevien editointiohjelmien myötä yhä helpompaa niin Suomessa kuin maailmalla. Moraalisten ongelmien ja vastuun käsittely on tällöin yhä suuremmissa määrin hyödyllistä ja tarpeellista, jotta tuotetun sisällön taso ei lähtisi syöksykierteeseen.

Työn tarkoitus on toimia johdantona uusille dokumenttielokuvan tekijöille ja journalisteille totuuden käsittelyyn dokumentin viitekehyksessä. Tarkoitus on helpottaa omista moraalisisista valinnoistaan huolestuneiden dokumentintekijöiden taakkaa näyttämällä kuinka samoja kysymyksiä totuudesta ja vastuusta on pohdittu ja käsitelty elokuvan historiassa sen alusta asti.

Olen rajannut aiheen käsittelyn klassikoiden kautta esiin nostamiini tyypillisiin aikakauden elokuvien totuusongelmiin. Valinnoissani olen noudattanut omaa harkintakykyäni ja pyrkinyt ottamaan elokuvahistoriallisesti mahdollisimman relevantteja elokuvia keskiöön. Tutkimusmenetelmänä toimii sisällönanalyysi. Aineistona käytän valikoitua kirjallisuutta ja käsiteltäviä elokuvia sekä hyödynnän omaa asiantuntemustani elokuvan historiasta.

Tutkimus osoittaa, että dokumenttielokuvan suhtautuminen totuuteen on tehnyt ajan myötä täyden ympyrän. Selvästi lavastetuista ja propagandistisista dokumenteista on siirrytty tietoiseen totuudellisuuden tavoitteluun ja siitä totuuteen vapaamuotoisesti, jopa anarkistisesti, suhtautuvaan moderniin dokumenttielokuvaan. Vastuukysymykset on ajanjaksosta riippuen otettu kuolemanvakavasti, yksisilmäisesti tai luovasti.

Asiasanat: dokumenttielokuva, elokuva, moraali, totuus

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree programme in Communication, Option of Journalism

Author: Mikko Lamberg

Title of thesis: Documentary and Truth - What a Fledgling Documentarist Should Acknowledge When Looking for Truth?

Supervisor: Pertti Sillanpää

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2013

Number of pages: 55

In this thesis the relation between documentary film and truth was studied. It was also examined the question of responsibility of a documentary film-maker. Through the history of documentary film it was elaborated on the changes between the relations of truth and documentary. As illustrative examples, classics of well-known documentary film were used.

Making a documentary film has become easier because of the cheaper and lighter digital video cameras and film editing computer programs. Almost anyone could make a documentary film, with just a little money and a vision. Because of this, I feel that going through the responsibilities and problems of making such a film is more necessary than ever.

The meaning of this thesis was to function as an introductory work about handling the truth in the framework of documentary filmmaking. The thesis is meant to ease the workload of young film-makers puzzled by the moral choices they have to make, by showing how the same exact questions they are going through have been pondered since the beginning of film as an art.

The subject is defined by examining typical truth problems by using example films from different eras. In the choices I have used my own judgment and I have tried to pick as historically relevant films as possible. Content analysis was used as a research method. Selected literature and movies were used as study material in the thesis as well as my own knowledge of film history was put into use.

This thesis shows that the relation to truth has made a full circle in the documentary film history; from propagandistic and clearly set-up documentaries to almost anarchic postmodern documentary film. The questions about the responsibilities of filmmaking have been taken, depending on the era of filmmaking, either dead seriously, one-eyed or creatively.

Keywords: documentary film, film, moral, truth

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 MENETELMÄT JA AINEISTOT	8
3 MITÄ ON DOKUMENTTI?	10
3.1 Dokumentin määrittely	10
3.1.1 Lumièren veljekset	10
3.1.2 Totuus hämärtyy – Nanook	13
3.2 Vastuun merkitys	16
4 PROPAGANDAN JUURILLA	19
4.1 Totuutta hinnalla millä hyvänsä	20
4.2 Mies ja elokuvakamera	21
4.3 Vastapropagandaa - Alain Resnais'n Yö ja usva	24
5 CINÉMA VÉRITÉ	27
5.1 Kazuo Hara: Keisarin alaston armeija marssii	29
5.2 Claude Lanzmann: Shoah	31
6 DOKUMENTTI JA FIKTIO KÄTTELEVÄT	34
6.1 Dokumenttien vaikutus	34
6.2 Werner Herzog ja valheet tiellä totuuteen	36
6.3 Errol Morris ja näytelty dokumentti	38
7 NYKYDOKUMENTTI	41
7.1 Michael Mooren näkökulmadokumentit	41
7.2 Banksy, mashup ja Exit Through the Gift Shop - totuus katoaa muotoon	43
8 ONGELMAT SYVENEVÄT	46
9 POHDINTA	49
LÄHTEET	52

1 JOHDANTO

Dokumenttia työstäessään moni nuori elokuvantekijä tulee kohtaamaan moraalisia dilemmoja. Mikä on totuudenmukaista? Mikä on dokumentintekijän vastuu suhteessa katsojaan tai kuvattaviin kohteisiin? Ennen kaikkea, mikä on totuus ja miten sitä voi edes ilmaista dokumentissa? Olisi hyödyllistä, jos dokumenttia työstävien opiskelijoiden ja muiden vastaavassa tilanteessa olevien käsillä olisi tutkielma, joka käsitelisi näitä samoja aiheita ja toisi niitä yleiseen, laajempaan tietoisuuteen.

Päätin ryhtyä kirjoittamaan tällaista tutkielmaa itse, jouduttuani samojen ongelmien eteen. Editoidessani lyhyttä dokumenttifilmiä *Tubettajat — kotivideoita maailmalle*, kohtasin ongelmia, jotka saivat minut pohtimaan vastuutani dokumentin tekijänä. Kyseinen dokumentti toteutettiin pääasiassa arkistomateriaalista. Tätä kirjoittaessa siitä ollaan tekemässä vielä nimeämätöntä versiota Yleisradion Teema-kanavan ohjelmistoon.

Jättämällä käytettyjä arkistomateriaalinauhoja lopputuloksessa muutamia sekunteja lyhyemmiksi tai pidemmiksi saatoinkin vaikuttaa niillä tuotettaviin mielikuviin järjestyttävästi, muuttaen niiden alkuperäistä käyttötarkoitusta jopa täysin päinvastaiseksi, riippumatta kuvien kontekstista niiden ottamishetkellä.

Dokumentin totuuskysymys on tärkeä aihe siksikin, että yhä kasvavassa määrin visuaalista aineistoa, kuten dokumenttielokuvia, voi yrittää lukea jopa historiankirjoituksena. Dokumenttielokuva on mahdollista tulkita esseeksi. Tämä essee ei välttämättä ole historiankirjoitusta siinä mielessä, kuin se ymmärretään yleisesti, mutta se on subjektiivisuudestaan ja taiteellisuudestaankin huolimatta eräänlaista historiankirjoituksen vaihtoehtojen pohtimista. Dokumentti on ennen kaikkea asioiden välisten suhteiden pohtimista ja historian tarkastelemista muutenkin kuin asioiden sarjana. (Rosenstone 1995, 154—156.)

Avainsanana käytän tässä editointia. Tätä suunnitellessani minulle ehdotettiin, että tarkoittaisin todellisuudessa käsikirjoittamista. Elokuvanteon prosessit kulkevat luonnollisesti päällekkäin eikä niitä voi täysin erotella toisistaan. Käsikirjoitusta ei voi erottaa täysin editoinnista, aivan kuten ei kuvaustakaan, ohjaus taas on tekemisissä vähän kaiken kanssa. Editoinnilla tarkoitan tässä erityisesti kuvista viime

kädessä tehtyjä ratkaisuja — mitä alun perin käsikirjoitetusta ja kuvatusta tai dokumentin tapauksessa yllättävästikin taltioidusta materiaalista jää pois ja mitä ei. Jos käsikirjoitus on runko ja kuvaaminen liha rungon ympärille, on editointi sitä mitä jää jäljelle, kun turhat kappaleet kaiverretaan pois. En siis käsittele teosten käsikirjoitusversioita. Tutkielma keskittyy siihen mikä on kankaalta nähtävissä ja mikä on katsojan suhde nähtyyn.

Valintani on juurikin dokumenttielokuva, koska lyhyt tai pitkä dokumenttielokuva, on se tarkoitettu sitten Internetiin, elokuvafestivaaleille tai televisioon, on todennäköisempi lähtökohta nuorille dokumentintekijöille itsensä ilmaisuun kuin esimerkiksi kokonainen tv-sarja. Aineistossani on mukana niin lyhytelokuvia kuin pitkiä elokuvia. Lähes kaikki käsitellyt ja mainitut dokumentit ovat elokuvateatterilevityksen saaneita. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteivätkö tehdyt huomiot voisi pitää paikkansa myös television puolella. Koska televisio jää käsittelemättä, ulos jää myös merkittävä dokumentti-ilmaisun haara eli niin kutsuttu tosi-TV. Vielä yksi osasy syy tämän tärkeän dokumentin osa-alueen poistamiseen on sen massiivisuus, joka irrottaisi jo ennestään laajan aiheen sivuteille.

En käsittele tutkielmassa editointia teknisestä näkökulmasta lainkaan. Editointiohjelmat ja -laitteistot menevät muodista pois ja tyyli muuttuvat, mutta moraaliset kysymykset tulevat esiin elokuvassa kuin elokuvassa. Halusin tehdä teoksesta yleispätevän kaikille dokumenttifilmin tekemistä harkitseville ja muistuttaa heitä asioista, joita heidän täytyy tehtävään lähtiessään pohtia. Samalla käyn lävitse dokumenttielokuvan ja käsittelemieni kysymysten historiaa kronologisesti esimerkkien kautta. Näin siksi, jotta lukijalle valottuisi dokumenttielokuva taiteenalana ja sen rinnakkaiselo totuuskyymysten kanssa kokonaisuutena.

En halua vastata mihinkään erityisen helposti määriteltäviin kysymyksiin, joiden vastaukset voi laskea ja niputtaa aineiston perusteella, vaan pikemminkin haluan tehdä johtopäätöksiä ja herättää lukijassa lisäkysymyksiä. Menetelmäni on laadullinen, ja se perustuu sanalliseen ja visuaaliseen aineistoon ja niiden analyysiin. Pohjana on alan kirjallisuus ja sen soveltaminen moniin elokuvateoksiin, joita olen käynyt lävitse.

2 MENETELMÄT JA AINEISTOT

Tutkielmassani käydään lävitse paitsi kirjallista lähdeaineistoa, myös lukuisia dokumenttielokuvia. Olen osan teoksista katsonut DVD-muodossa, osan valkokankaalta. Jokaisesta löytyvät tutkielman lopusta DVD-julkaisujen tiedot tai public domain -elokuvien tapauksissa Internet-linkit lähdeluettelosta. Käyn lävitse erilaisia moraalisia ja totuudellisia kysymyksiä ja näkökohtia dokumenttielokuvassa klassikkoelokuvien kautta. En syvenny elokuvaan sen tarkemmin, vaan poimin niistä olennaisia seikkoja ja kohtauksia, joiden koen kertovan havainnollisesti dokumenttielokuvan historiasta ja sen kehityksestä. Joihinkin elokuvaan tehdään myös viittauksia, vaikka niitä ei sen kummemmin analysoitaisi. Nämä elokuvat ja niistä johdettavat havainnot muodostavat tekstin pohjan. Samoin luonnollisesti tukena on näistä elokuvista ja dokumenttielokuvien historiasta kirjoitettu kirjallisuus niin suomalaisilta kuin ulkomaisilta asiantuntijoilta. Inspiraationlähteenäni toimi työskentelyni oman dokumentaarisen projektini parissa, jossa olin mukana niin käsikirjoittamassa, ohjaamassa kuin editoimassakin. En tästä huolimatta aio tutkielmassani tehdä sisäisiä viittauksia työhöni.

Tutkimusmenetelmäni on kvalitatiivinen sisällönanalyysi. Kyseisessä tutkimusmenetelmässä asetetaan ongelma tai kysymys, jonka ratkaisemiseksi käydään järjestelmällisesti lävitse ongelmaan liittyvän puhutun ja kirjoitetun kielen sisältöä. Sisältöanalyysi kiinnittää huomion käsiteltävän aineistoon teemoihin ja rakenteeseen. Pääpaino on siis tekstin sisällöllisellä ja laadullisella merkityksellä. Sisällönanalyysissä keskitytään ennen kaikkea lisäämään jo olemassa olevaa tietoa syklisellä paneutumisella uuteen informaatioon ja vertailemalla sitä vanhaan, jo kerättyyn informaatioon. (Seitamaa-Hakkarainen 2000, hakupäivä 21.4.2013.) Tässä tapauksessa se tarkoittaa toisin sanoen, että tutkielmassa keskitytään tilastoinnin ja matemaattisen täsmällisyyden sijaan tulkitsemaan erilaisten kirjoittajien ja elokuvaohjaajien kirjallisia mielipiteitä ja kuvamateriaalia, joista pyrin vuorostani tekemään omat johtopäätökseni.

Olennaiset esimerkkielokuvat, jotka nostan erityisesti esille ovat: *Nanook — pakkasen poika* (Robert Flaherty, 1922), *Mies ja elokuvakamera* (Dziga Vertov, 1929), *Yö ja usva* (Alain Resnais, 1955), *Keisarin alaston armeija marssii* (Kazuo Hara, 1988), *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Taistelu Algeriasta* (Gillo Pontecorvo, 1966), *Exit Through the Gift Shop* (Banksy, 2011) ja *Life in a Day* (Kevin MacDonal, 2011).

Samoin sivuan yleisesti seuraavien ohjaajien teoksia: Werner Herzog, Errol Morris, veljekset Lumière ja Michael Moore. Satunnaisia viittauksia muihinkin elokuvateoksiin ja elokuvantekijöihin tutkielmassa on.

Olen halunnut valita aineistoksi mahdollisimman tunnettuja dokumenttielokuvan kanonisoituja klassikoita. Tällaisia ovat esimerkiksi *Nanook — pakkasen poika* ja *Mies ja elokuvakamera*, joka on hyvin tunnettu propagandaelokuva (vaikkakaan ei kovin tyypillinen). Myös Alain Resnais'n *Yö ja usva* on erittäin tunnettu dokumenttielokuva. Olen valinnut nämä elokuvat siksi, että niiden kautta on helppoa käsitellä dokumentin kehitystä ja on suurempi todennäköisyys, että joku tutkielman lukeva on ne nähnyt, kuin jos esimerkit olisivat täysin tuntemattomia.

Muutama valinta ansaitsee kuitenkin lisäselvityksen. *Keisarin alaston armeija marssii* on ennemminkin kulttielokuva kuin kanonisoitu klassikko, mutta olen valinnut sen siksi, että siinä oleva kohtaus, jonka nostan erityiseen tarkasteluun, edustaa kiehtovasti ja puhtaimmillaan cinéma vérité -elokuvatyylin ongelmaa. Uudemmissa elokuvista olen valinnut oman harkintani mukaan kaksi elokuvaa, *Exit Through the Giftshop* ja *Life in a Day*, jotka omien havaintojeni mukaan edustavat tyypillisiä olemuksensa tiedostavien postmodernien nykydokumenttien kohtaamia ongelmia.

3 MITÄ ON DOKUMENTTI?

Yhdeksi olennaisimmista kysymyksistä nousee se, kuinka dokumentti määritellään. Käyn ensiksi lävitse, mitä ongelmia dokumentin määrittelyssä voidaan jo valmiiksi kohdata ja sitten pyrin vastaamaan määrittelykysymykseen dokumenttihistorian tunnetuimpiin kuuluvan elokuvan kautta. Dokumenttielokuvan tunnustetun historian alussa dokumentti on määritelty esimerkiksi luovaksi tavaksi käsitellä todellisuutta (Rothman 1997, 109). Määritelmä on hyvin laaja ja erittäin alkeellinen.

Yleensä helpoimpana tapana määrittää dokumentti pidetään todellisuuden suoraa tallentamista. Näin ennen kaikkea jos onnistuu tallentamaan jotain olennaista suunnittelematta, siinä tietyssä hetkessä ja spontaanisti. Tällainen suora tallenne voi olla esimerkiksi WTC-isku tai John F. Kennedyn salamurhan tallentanut Zapruder-nauha. Tällaisiin perustuu usein nykyäänkin hellitty käsitys dokumentin totuudellisuudesta. (Bruzzi 2006, 15.) Kuten tulemme kuitenkin huomaamaan, tällaisessakin lähestymistavassa ovat omat ongelmansa. Vastavuoroisesti voidaan todeta dokumentin olevan dokumentti siksi, että se on määritelty sellaiseksi ja se riittää (Bordwell & Thompson 2008, 338). Toisin sanoen määrittely itsessään riittää dokumentin totuudenmukaisuuden perusteeksi. Tämän lähestymistavan ongelma taas on siinä, millä perusteella tämä määrittely voidaan tehdä.

3.1 Dokumentin määrittely

Dokumentin määrittelyä varten tarkastelen kahta olennaisimmaksi kokemaani dokumenttielokuvan lähtökohtaa – koko elokuvataiteen alkua ja dokumenttielokuvan virallista alkua — ja niihin liittyviä ajatuksia. Toinen näistä esimerkeistä on Lumièren veljesten merkitys elokuvalle ja ennen kaikkea dokumentille ensimmäisillä töillään. Toinen esimerkki taas on Robert Flahertyn ohjaama, ensimmäisenä varsinaisena dokumenttielokuvana pidetty *Nanook — pakkasen poika*.

3.1.1 Lumièren veljekset

Dokumentin sanotaan syntyneen Lumièren veljesten ensimmäisten elokuvien myötä (Helke 2006, 19).

Maailman ensimmäinen virallisessa näytöksessä katseltu elokuva oli dokumentti. *Juna saapuu asemalle* eli *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) on noin minuutin mittainen filmiteos, jonka veljekset tallensivat filmikamerallaan. Kysymyksessä on postijuna, joka kuljettaa myös matkustajia. Ihmiset kävelevät staattisesta kuvasta ulos ja sisään, astuvat junaan ja sieltä ulos. Elokuvan ainoa editointiratkaisu on ollut se, että kuvattu materiaali näytetään kokonaisuudessaan. Ainuttakaan filmipätkää ei siis ole yhdistetty toiseen. (Lumière & Lumière, hakupäivä 22.4.2013.)

Usein siteerattu tarina kertoo katselijoiden paenneen kohti kuvaruutua sinkoutuvaa junaa kauhuissaan. Tarinaa on kuitenkin jälkikäteen pidetty urbaanina legendana, sillä ensimmäisessä veljesten elokuvanäytöksessä ei junafilmiä nähty (Wells 2012, hakupäivä 21.3.2013). Silti jo legendan suosiossa voidaan nähdä elokuvataiteen voimallisuus tai ainakin halua uskoa sen voimallisuuteen. Kankaalla nähty heijastuma todellisesta tapahtumasta on haluttu jälkikäteen esittää totena, eräänlaisena toisen todellisuuden saapumisena ihmiskunnan kulttuuriin.

Todellisuudessa filminpätkä tuskin lienee aiheuttanut tarinan mukaisia reaktioita. Filmi oli vain temppu, gimmick, jolla haluttiin näyttää tekniikan mahdollisuuksia uteliaille. Katsojat tiesivät siis vallan hyvin, mitä odottaa, vaikkeivät välttämättä arvanneet millainen vaikutus keksinnöllä tulisi olemaan taiteelle ja kulttuurille. Ristiriita on ilmiselvää. Haluaisimme, että kankaalla meille näytetty olisi totta, valkokangas kun on eskapismia, joko fantasian kohde tai eräänlainen ikkuna todellisuuteen, jota emme ole välttämättä aiemmin osanneet juuri tietyllä tavalla tarkastellakaan. Moderni folklore tarinoineen pakoon juoksevista katsojista tukee tätä olettamusta.

Silti tiedämme, ettei se mitä näemme kankaalla ole sataprosenttista todellisuutta vaan vain kuva todellisuudesta, siis peili, mahdollisesti hyvin vääristynytkin sellainen. Ilmaisun "toinen todellisuus" on olennainen puhuttaessa siitä, voiko elokuva olla totta. Voidaan olettaa olevan kaksi todellisuutta: ikään kuin esittämistavasta irrallinen todellisuus ja esittämistapaan sidottu todellisuus — jälkimmäistä edustavat esimerkiksi dokumentaariset elokuvat. (Helke 2006, 17.)

Kun elokuvat keksintönä esiteltiin, niille ei osattu arvata kovin suurta suosiota. Varsinaista dokumentaarista arvoa niillä ei ole todennäköisesti ajateltu olevan, koska ne kehittyivät hyvin pian enemmänkin

markkinahuviksi. Junan saapumista asemalle tuskin ajateltiin juuri dokumenttielokuvana. (Helke 2006, 29.) Myöskään uutisfilmien aika ei vielä ollut, sekin tapahtuisi vasta elokuvataiteen kehityksen myötä. Dokumentaarisen arvon myöhäistä näkemystä tukee sekin, ettei elokuvia edes osattu arvata säästää jälkipolville kuin vasta 1930-luvun lopulle tultaessa, Henri Langlois'n perustaessa maailman ensimmäisiin kuuluneen todella laajan elokuva-arkiston Cinémathèque Française. (Babula 2012, hakupäivä 21.3. 2013.)

Huolimatta siitä, että Lumières olivat ensimmäisen dokumenttifilmin tekijöitä, ei heitä voi kutsua hyvällä tahdollakaan dokumentaristeiksi, mikäli dokumentaristin olettaa tarkoittavan ihmistä, joka tekee elokuvia ensisijaisesti mielessään todellisuuden tallentaminen jälkipolville. He vain testasivat kameraansa ja sattuiivat siinä samalla luomaan kaikkein viimeisimmän suuren taiteenalan ja kokonaisen viihdeteollisuuden perustan.

Sen sijaan Lumière-veljesten maamiehen, Georges Méliès'n, kaltaisissa taikureissa, joille elokuva oli ennen kaikkea trikki, temppu, oli elokuvien alkuaian sielu. Méliès loi elokuvasta uudenlaisen kielen. Hänen oppiansa kautta alettiin siis ensimmäistä kertaa täysin ymmärtää sitä, millaisilla uusilla tavoilla ihmiskunta voisi itseään elokuvan, niin fiktion kuin dokumentin, kautta ilmaista. Tässä mielessä toisaalta itse dokumentarismi otti takapakkia. Elokuva tehtiin hupailumielessä, ei siksi että sillä haluttaisiin erityisesti tarkastella ympäröivää todellisuutta. Lumière-kaksikon ensimmäisten elokuvien joukossa oli myös jo naurattamiseen pyrkineitä (fiktio)komedioita, ja Méliès vei tätä ajatusta eteenpäin sotkiessaan keitoksiinsa trikkikuvia, erikoistehosteita, mytologioita, satuja ja taikuutta.

Toisaalta jo Méliès'n töissä voidaan nähdä dokumentaarisuuden ja fiktion yhteistyön hedelmiä. Vaikka Méliès esittelee monissa lyhytelokuvissaan elokuvakameran trikkejä, on hänen teostensa sisältö toisaalta vahvan dokumentaarinen. Esimerkiksi tästä käy teos *L'impressioniste fin de siècle* (1899), jossa Méliès päivittää vanhan tytön ilmaan hävittämisen taikatempun käyttäenkin hyväkseen lavastetrikkien sijasta kameran trikkejä (Méliès 1899, hakupäivä 29.3.2013). Kamera voi tehdä mielissämme tosimaailmaan nähden epärealistisen tempun, mutta totuus Mélièsistä taikurina ja tempun olemassaolosta on edelleen paikallaan. Kamera on tallentanut paitsi varhaisen elokuvakokeilun, myös tempumaakarin työssään.

Dokumentaarinen elokuvataide oli alussa hyvin suoraa, lähes vahingonomaista, hyvin samaan tapaan kuin

esimerkiksi nykyiset kotivideokamerat ovat tallentaessaan jotain, mitä tapahtuu vahingossa. Esimerkkeinä tästä voi pitää John F. Kennedyn salamurhan tallentanutta Zapruder-elokuvaa (1964) tai lukuisia New Yorkin World Trade Centerin vuonna 2001 tapahtuneen tuhon tallentaneiden kotikameroiden taltioiduina materiaaleja.

Voi olla oikeutettua väittää, että koko elokuvataide on sittemmin muotoutunut Lumièren ja Méliès'n yhteiselle perinnölle, todelle ja valheelle, dokumentille ja fiktiolle (Bagh 1998, 26). Méliès latoi tietä koko elokuvataiteen kehitykselle ja dokumentaarinen ilmaisu alkoi saada verrattain myöhään, 20-luvun alussa, uudenlaista kiinnostusta osakseen. Tähän kiinnostukseen vaikutti ennen kaikkea Robert Flahertyn klassikkona pidetty *Nanook — pakkasen poika*, jonka olemuksen kautta voidaan tarkastella tätä toden ja valheen rinnakkaiseloa tarkemmin.

3.1.2 Totuus hämärtyy — Nanook

Nanook — pakkasen poika on Robert Flahertyn ohjaama dokumentti, ja se on ensimmäisenä pitkänä dokumenttielokuvana dokumenttifilmin merkkiteoksia. Toisin sanoen sitä pidetään yleisesti genren virallisena lähtölaukauksena. *Nanook* käsittelee nimihenkilönsä elämää, eskimoperheen isän jokapäiväistä kamppailua ankarissa ja useimmille filmin aikalaiskatsojille hyvin epätutuissa oloissa. Nanook metsästää ja myy turkiksia ja viettää aikaa perheensä kanssa. Flahertyn kamera seuraa häntä hänen arkisissa toimissaan ajoittain etäältä, ajoittain aktiivisena osallistujana.

Méliès'n ja muun fiktion vaikutus kuitenkin tuntuu jo *Nanookissa*, osoittaen puhtaan dokumentin ongelman heti alkuunsa. Nanook paitsi selvästi osoittaa huomaavansa kameran läsnäolon katsomalla sitä, myös toisinaan jopa vilkuttamalla sille. Jo tämä kameran läsnäolon tiedostus osoittaa, ettei kameran edessä näyttäytyvä henkilö välttämättä käyttäytyisi juuri niin kuin tekee, jos kamerat eivät olisi paikalla. Eikä oletamus väärä olekaan. Flahertyn tiedetään lavastaneen kohtauksia saadakseen niistä draamallista tehoa enemmän irti (Rothman 1997, 1).

Osasyys lavastamiselle oli se, että elokuvaa sponsoroivat turkisyhtiöt, jotka tahtoivat saada tuotoksiaan paremmin näkyviin. Elokuvassa onkin selvästi Flahertyn orkestroima kohtaus, jossa Nanook käy kauppa-

turkiskauppiaan kanssa humoristisissa ja sympaattisissa merkeissä. Hyvin varhainen esimerkki piilomainonnasta, siis. Flahertyn tarkoitus ei ollut kuitenkaan vain yksinomaan valehdella tai mainostaa. Flaherty halusi Nanookin esimerkiksi metsästävän tavoilla, joita eskimotkaan eivät olleet käyttäneet enää sukupolveen, koska hän halusi tallentaa eskimoiden elämän todellisen ankaruuden. Toisin sanoen kuvassa nähtäviä tapahtumia voisi sinänsä kutsua valheellisiksi, mutta ne ovat kuitenkin toiminnoiltaan aitoja kuvia elämästä, joka on joskus ollut. Nanook esittää hahmoa, jota voisi kutsua häneksi itseksensä (Rothman 1997, 3).

Silkkaa lavastamista ei yleensä pidetä esimerkkinä dokumentin epärehellisyydestä, sillä jo kameran virittäminen ja asettaminen tiettyyn näkökulmaan voidaan kokea muokkaamiseksi ja lavastamiseksi. Olennaisempaa pidetään yleensä sitä, että dokumentissa esiintyvät henkilöt saavat ilmaista itseään miten tahtovat, ilman pakottamista. (Bordwell & Thompson 2008, 339.) Tässä onkin yksi dokumentin keskeisimpiä ongelmia. Jos ruudulla nähtävää tapahtumaa ei voi kutsua autenttiseksi, voiko sitä enää kutsua dokumentiksi? Eikö näyttelijä fiktioelokuvassakin ilmennä totuutta, esitä hahmoa omalla kehollaan ja viime kädessä omilla ratkaisuillaan? *Nanook* on osaksi fiktiota siksi, että se esittää olevansa autenttinen - fiktioelokuvat taas ovat fiktiota siksi, että ne pyrkivät luomaan mielikuvan siitä, että hahmot valkokankaalla ovat oikeasti olemassa (Rothman 1997, 4).

Dokumenttia ei voi määritellä yksinomaan ympäröivää todellisuutta realistisesti kuvaavaksi elokuvaksi, vastakohtana fiktioelokuvan niin sanotulle valheellisuuudelle. Kun ongelmaa viedään syvemmälle, voidaan pohtia, että fiktioelokuvakin on eräällä tapaa dokumenttia. Se on dokumentti työtavoista, jolla tekijät ovat teoksen luoneet, aikakaudesta, jolloin teos on tehty sekä ihmisistä, jotka kameran edessä esiintyvät. (Bordwell & Thompson 2008, 341.)

Nanook, pakkasen poika ei ole etnografinen dokumentti Baffin-saarten inuiittien elämästä. Se on dramatisoitu elokuva, jossa pääosaa esittävät oikeat ihmiset autenttisisessa ympäristössään. (Helke 2006, 30)

Jos Nanookin tilalla olisikin joku näyttelijä, olisi Flahertyn elokuva kuitenkin dokumentti siitä, miten tämä näyttelijä eskimoa esittäisi ja eskimon todellisuutta ilmentäisi — seikka johon palataan dokumenttielokuvan historiassa vielä myöhemmin uudestaan. Samoin näyttelijän tekemistä asioista ei tulisi sen vähemmän

todellisia tai rehellisiä kuin Nanookinkaan niin tehdessä. Ei ole helppoa perustella, miksi näyttelijän tekemä iglu olisi vähemmän merkitsevä tai totuudellinen kuva erämaaelämän ankaruudesta kuin oikeankaan eskimon tekemä iglu.

Ei pidä myöskään ajatella Nanookin olevan tässä puhtaasti hyväksikäytetyssä asemassa, ohjaajan passiivisena sätkynukkena. Dokumenttielokuvan historiassa myöhemmin, 1950—60-luvun vaihteessa, cinéma véritén tullessa muotiin todettiin hyvin usein, että kameran edessä olevat ja kuvaamisestaan tietoiset ihmiset eivät voi olla esittämättä omaa näkemystään itsestään kameran edessä. (Rothman 1997, 78.) Näin *Nanook* tekee myös. Jean-Luc Godardin, ranskalaisen kriitikon ja 1960-luvulla radikaalisti elokuvataiteeseen vaikuttaneen uuden aallon elokuva liikkeen ohjaajan elokuvassa *Pieni sotilas* todetaan kuvan olevan totuus ja elokuvan olevan totuus 24 kertaa sekunnissa. Tällä Godard elokuvansa kautta välitti, että kuva on aina todiste jostain — se on todiste siitä mitä kuvaaja on nähnyt. Manipuloitunakin se on todiste siitä, mitä kuvaaja on tahtonut manipuloida. Jokainen kuva on vähintäänkin dokumentti kuvan ottajasta itsestään, hänen motiiveistaan ja tarkoituksistaan.

Elokuvatutkijat David Bordwell ja Kristin Thompson ovat määritelleet dokumentin siten, että dokumentin ainoa ero fiktion on se, että se esitetään dokumenttina ja meillä kaikilla on mielikuva siitä mitä dokumentti on. Ironisesti dokumenttia ei voi määrittää sen kautta mitä se on, vaan ennen kaikkea sen kautta, mitä se ei ole. Dokumentti ei ole fiktiota. Se on jostain syystä mielikuvissamme todempaa kuin fiktiivinen elokuva, huolimatta siitä, että fiktiivinen elokuva perustuisi tositahtumiin. (Bordwell & Thompson 2008, 338.) Meillä on siis premissi dokumentin totuudellisuudesta ennen kuin katsomme sitä. Fiktio suhteen meillä on fiktion premissi. (Rothman 1997, 6.)

Onkin aiheesta kysyttävä, miksi emme sitten pidä elämäkerta elokuvia dokumentteina? Nehän käsittelevät tosia asioita. Ne tekevät sen vain kiertoteiden kautta eivätkä, kuten Nanookin tapauksessa, oikeasti asioita kokevien ihmisten kautta. Ainoa syy siihen, miksi olemme tottuneet pitämään elämäkerta elokuvia, kuten Oliver Stonen puolidokumentaarisikin kutsuttua filmiä *JFK — avoin tapaus*, kaikesta huolimatta fiktiivisinä, on se, että ne meille fiktiivisinä tarjotaan. Tästäkin huolimatta fiktio voi välittää hyvin todellisia näkökulmia omasta ajastaan — ja toimia eräänlaisena dokumenttina. (Bordwell & Thompson 2008, 341.)

Nähdäkseni dokumentin määrittävin tekijä onkin se, että katsoja tahtoo sen olevan totta. Tällä ei tarkoiteta sitä, että esimerkiksi sotadokumentteja katsellessaan katsoja toivoisi sotaa tai että hän nauttisi siitä, että ihmisten kärsimys on aitoa. Sen sijaan hän haluaa ennen kaikkea tunteen siitä, että se mitä hän näkee, on jotain, mitä hän olisi ehkä voinut itsekin kokea, oikeasti. Toisin sanoen hän haluaa saada kuvan siitä ideatason käsitteestä, jota voisi kutsua meidän maailmaksemme. Tämän katsoja tekee milloin mistäkin tarkoituksesta johtuen. Tällainen tarkoitus voi olla vaikka halu ymmärtää maailmaa tai yleinen kiinnostus joitain aiheita kohtaan.

Henkilökohtaisesti luokittelisin, että dokumentilta ei haluta ensisijaisesti eskapismia, vaan ennen kaikkea niitä katsoessa halutaan ymmärtää ympäröivää maailmaa. Fiktioelokuvissa tällaiset katsojan mielihallut eivät ole läheskään niin yksiselitteisiä, koska fiktion kenttä on niin laaja. Toki dokumenttikin voi tarjota pakoa arjesta, mutta tämä ei ole sen ensisijainen missio. Halu matkailaa esimerkiksi on kuitenkin eri asia kuin halu paeta ympäröivästä todellisuudesta, vaikka ne voivat sukua toisilleen ollakin. Kun katsoja nauttii siis Nanookin seikkailuista, hän ei halua ensisijaisesti tuntea olevansa Nanook ja siten paeta arkeen (Nanookin kuvattu elämä on toisinaan niin ankaraa, ettei tällaista tuntemusta kaikilla katsojilla yksinkertaisesti voi saada syntymään), vaan hän haluaa oppia, millaista voisi olla, jos hänellä olisi samanlainen elämäntilanne kuin Nanookilla.

Fiktiivisissä toimintaelokuvissa katsoja ei välttämättä halua juuri oppia käteviä väkivaltatekniikoita, vaan hän haluaa tuntea turvallisesti tappamisen halua ja siitä tyydyttymistä. Kun Michael Moore tekee dokumentin kouluampumisesta, katsojan omaksumiskyky asettuu toisenlaiseen asentoon - katsoja ei tahdo tuntea itseään kouluampujaksi, mutta hän tahtoo tietää aiheesta lisää, koska hän kokee aiheen liittyvän fiktioelokuvaa vahvemmin jollain tapaa siihen todellisuuteen jossa hän elää.

Karkeasti jakaen, dokumentteja katsotaan, koska halutaan tietää, fiktiota katsoessa tämä ei ole välttämätöntä. Koen sen olevan lähinnä dokumentin määritelmää kuin moni muu vaihtoehto. Dokumentti väittää olevansa totta - siksi se on dokumenttia. Fiktio ei tätä väitöstä tee. Tämä väitys ei tee dokumentista huonompaa suhteessa todellisuuteen, jos ei parempaakaan. (Bruzzi 2006, 5.)

3.2 Vastuun merkitys

On ymmärrettävää, että koska dokumentin funktio on juuri tällaisen janotun tiedon välitys, on vastuu dokumentaristilla kahta suurempi. Kukaan ei toki kiellä fiktioelokuvien tekijöiden vastuuta. Esimerkiksi elokuvien väkivaltaisuudesta tai seksuaalisuuden esittämisestä on puhuttu julkisesti monet kerrat ja tullaan todennäköisesti myös puhumaan vastaisuudessakin. Lukuisat historian tuntemat tapaukset elokuvasensuurista ja erilaisista lakipykälistä ja ikärajoista vahvistavat tämän. Sen sijaan dokumentaristin vastuu on toisenlainen, koska hän näyttää juuri tietoisesti katsojilleen kuvan ympäröivästä maailmasta. Mitään ratkaisuja ei saisi tehdä turhan heppoisin perustein. Kuten Nanook metsästäessään elokuvassa, on Nanookin edesottamukset tallentanut ohjaaja väkivaltainen tunkeutuessaan perheen elämään ja etsimään haluamiaan otoksia (Rothman 1997, 15). Tämä väkivaltaisuus on jotain sellaista, jonka jokaisen dokumentaristin pitää toimissaan hyväksyä. Jokainen poisjätö ja editointi, totuutta kohden pyrkiessään, on väkivaltainen teko, koska se jättää pois aina jotain. Itse asiassa jo pelkkä päätös tehdä dokumentti on todellisuuden (ja toden) muokkaamista (Rothman 1997, 80).

Kukaan ei tahdo uutisia katsoessaan saada samanlaista informaatiota kuin illan draama- tai komediasarjoista. Silti harva tahtoo pommi-iskun tapahduttua katsoa uutisissa kuvia ruumiista, vaikka ne antaisivat hyvin todellisen tuntuksen kuvan tilanteesta. Ruumiskuvia tai muuta raflaavaa materiaalia pidettäisiin epämoraalisina, vaikka ne todenmukaisia olisivatkin. Dokumentaristin vastuuta on usein myös tulkinnasta riippuen joko vältelty tai selitelty. Yksi suosituimmista selityksistä on se, ettei dokumentaristi voi vaikuttaa siihen, mitä tapahtuu vaan yksinkertaisesti vain tallentaa todellisuuden, kuten sen näkee, mutta tämä ei ole täysin vedenpitävä väite, kuten esimerkiksi propagandan tapauksessa tullaan huomaamaan. Voidaan puhua jopa siitä, että koska kamera ei ole itsessään moraalinen väline, koska se on mekaaninen ja eloton esine, on moraalinen vastuu juurikin kameran käyttäjällä (Rothman 1997, 28).

Aiemmin mainittiin Zapruder-nauha ja se, kuinka on helppoa pitää puhtaana dokumentaarisuutena jotain mikä tallentuu vahingossa. Itse asiassa dokumentiksi siten kuten sana yleensä mielletään, tämän materiaalin tekee vasta se, kun sitä aletaan jotenkin sorvata esitettävään ja loogiseen muotoon. WTC-iskuissa, koneissa iskeytymässä pilvenpiirtäjiin, ei ole sisäistä narratiivia — ne ovat vain asioita. (Bruzzi 2006, 17.) Kaikki minkä kamera näkee, on totta, todiste jonkin todellisesta olemassaolosta (Rothman 1997, 35). Kuitenkin vasta uudelleenjärjesteltynä todesta tulee dokumenttia. Tämä on jokaisen aloittelevan,

radikaalinkin dokumentaristin pakko oppia hyväksymään.

4 PROPAGANDAN JUURILLA

Terminä propagandadokumentti on mielenkiintoinen. Jos dokumentti on mielikuvana todellisuuden esittämistä, propaganda on kuitenkin selvästi merkitykseltään negatiivinen ja valheellisuutta korostava sana. Merriam-Websterin sanakirja määrittelee propagandan tässä käsiteltävät merkitykset seuraavasti:

2: the spreading of ideas, information, or rumor for the purpose of helping or injuring an institution, a cause, or a person

3: ideas, facts, or allegations spread deliberately to further one's cause or to damage an opposing cause; *also* : a public action having such an effect (Merriam-Webster 2013b, hakupäivä 21.3.2013).

Toisin sanoen jos oletus dokumentista on objektiivinen maailman tarkastelu, äärimmilleen vietyinä juuri vahingossa tapahtuvaa uutishavainnointia, on propagandan tarkoitus puhtaan subjektiivinen. Huomionarvoista propagandan määritelmässä on kuitenkin ennen kaikkea se, että sen ei tarvitse olla totta. Se voi olla totta, mutta se ei ole olennaista. Propagandaa käytetään kaikenlaisissa tarkoituksissa poliittisista yhteiskunnallisiin, mutta mikään ei korosta propagandan merkitystä siinä mielessä kuin sota. Niin sanottu Hollywoodin kultainen aikakausi ajoittui juuri sotavuosien kynnykselle. Propaganda ei jyllännyt vain fiktion puolella, se oli myös arkinen osa erilaisia uutisfilmejä ja dokumentaareja.

Itse asiassa on usein todettu dokumenttielokuvan alkuaikojen, erityisesti 1930—50-luvuilla, tehtävän olleen ennen kaikkea propagandan luomisen — valistuksen ja tiedonvälityksen ohella (Helke 2006, 59). Tähän kehitykseen vaikutti luonnollisesti toinen maailmansota ja sen jälkiseuraamukset. Sota-ajasta on jopa puhuttu dokumentin kultakautena, taloudellisestikin (Bordwell & Thompson 1994, 361). Aikansa kuuluisimpia sotapropagandateoksia oli Frank Capran ohjaama ja Yhdysvaltain hallituksen tilaama massiivinen *Why We Fight* -dokumenttielokuvasarja, joka paitsi esitteli kansalaisille syitä uuteen maailmansotaan (valistuksellisenä elementtinä), myös pyrki perustelemaan kahden vaiheilla olleille Yhdysvaltain kansalaisille, miksi sotaan on osallistuttava (propagandallisena elementtinä). Tietenkään *Why We Fight* ei ollut ainoa Hollywoodin propagandatuotos, vaan niitä tehtiin lukuisia muitakin. (Bordwell & Thompson 1994, 357.)

Propagandaksi Capran töitä voidaan pitää yllättävän lempeinä, koska vastapuolta ei jo ensimmäisessä osassa mustamaalata hirviöiksi, vaan heidät nähdään myös olosuhteiden urheina: Natsismin kuvataan syntyneen köyhyydestä ja tyytymättömyydestä. Italialaiset kuvataan lähes ressuksina joita ilkeät, fasistiset maanisät ovat huijanneet. *Why We Fight* on kestänyt yllättävän hyvin aikaa — jälkikäteen tarkasteltuna monet propagandistiset dokumentit eivät ole näin tehneet. Sen sijaan niiden sanomat ovat muuttuneet niiden edustamien ideologioiden vanhennuttua camp-huumoriksi. Ne voivat joko naurattaa tai vaihtoehtoisesti hirvittää, joskus kumpaakin yhtäaikaan.

Propaganda nostattaa monia ristiriitaisia tuntemuksia. Kuten jo *Nanookista* huomattiin, alusta asti ei ole ollut tavatonta, että dokumentaristi sisällyttää elokuvaansa jonkinlaisen sanoman. Dokumentit ilman minkäänlaista sanomaa tai tematiikkaa ovat muodottomia möhkäleitä. Teemoja ja aiheita rajataan juuri siksi. Ilman rajausta ei yksinkertaisesti ole mielekästä dokumentaarista muotoa. Laajemmasta näkökulmasta voidaan sanoa elokuvan olevan historiankirjoitusta, joka kuitenkin sallii ristiriitaisuudet ja moniäänisyyden (Rosenstone 1995, 165). Tällöin rajaaminen on jopa ymmärrettävää.

Voisi sanoa, että propaganda on tällaista rajaamista vietyä hirvittävään ääripäähän. Sen sijaan, että teosta pyrittäisiin rajaamaan esitettyjen väitteiden tueksi, näyttäen faktat puhtaimmillaan, rajausta suoritetaan propagandassa päinvastoin, siis rajataan faktat teoksen ja sitä kautta omien väitteiden tueksi. Propagandaa saatetaan myös maustaa selvillä valheilla — mikä tässä tapauksessa tarkoittaa siis täysin tuulesta temmattuja tai lähteiltään hyvin kyseenalaisia väitteitä, jotka dokumentaristi puolueettoman tai edes harkitun suhtautumisen sijaan esittää teoksessaan täysin kriittittä.

4.1 Totuutta hinnalla millä hyvänsä

Propagandan juuria elokuvassa on siis ollut *Nanookin* ajoista saakka, mutta kukkaan tämä taiteenmuoto puhkesi toisen maailmansodan aikana. Kuva- ja äänitekniikka oli ottanut jo sen verran askeleita eteenpäin ja elokuvasta oli tullut niin vahva taiteenmuoto ja viihteenlähde, että sille oli helppoa löytää toteuttajia. Natsi-Saksassa luotiin propagandan pahamaineisimpia työkaluja ja siellä toimi näiden työkalujen maineikkaimpia käyttäjiä.

Kaikkein tunnetuin näistä ohjaajista on Leni Riefenstahl, jonka teoksia *Olympia* ja *Triumph des Willens* on sittemmin tutkittu yhä uudestaan yrityksissä ymmärtää paremmin propagandan kuvakieltä ja muotoa - ja jonka tekniikat ovat edelleen käytössä eri puolilla maailmaa. Todellisuudessa kuitenkin Saksan elokuvateollisuudesta sota-aikana hyvin pieni osa oli propagandatarkoitusta varten luotua (Bordwell & Thompson 1994, 361). Venäjän vallankumouksen lopputulos vaikutti moniin maansa taiteilijoihin ja yksi suurimmista propagandaelokuvan mestareista on Dziga Vertov (oikealta nimeltään David Kaufman), jonka elokuvissa näyttäytyy usko maan tulevaisuuteen yhden, yhdenmukaisen hallinnon alaisuudessa. Hänen tunnetuin elokuvansa on *Mies ja elokuvakamera* (1929).

4.2 Mies ja elokuvakamera

Huolimatta sen asemasta juuri propagandaelokuvan klassikkona, Dziga Vertovin teosta ei useimmiten elokuvahistoriallisesti tarkastella yksinomaan propagandakoneiston palasena, vaan ansiokkaana teknisenä saavutuksena sinänsä. Moni propagandistinen visio toisen maailmansodan aikana on ollut aikaansakin nähden kankea, editoinniltaan mielikuvitukseton ja brutaali. Vertovin työ sen sijaan sijoittuu niin sanotun kaupunkisinfonian genreen, jossa myös muoto ja erilaisten konseptien kokeilu ovat pääosassa mahdollisen sanoman lisäksi (Bordwell & Thompson 2008, 411). Vertovin mahdollisesti tunnetuimmassa työssä on havaittavissa raskaalla kädellä tehtyä agitaatiota, mutta tyyliltään se on aivan toisenlainen kuin puupäisimmät Lenin- ja Stalin-ylitykset, joita toki myös tuotettiin ympäri maailmaa. Kun Stalinia varauksettomasti ylistänyt sosialistinen realismi oli pahimmillaan tympeää ja suoraviivaista campia, lähestyy Vertov kohdettaan ennen kaikkea muodon kautta. Hän kokeilee, hän manipuloi tietoisesti katsojan odotuksia ja kameraa omiin tarkoituseriinsä ja irtautuu paitsi porvarillisesta jähmeydestä, myös sosialistisesta jähmeydestä (Helke 2006, 39).

Elokuvan juoni on yksinkertainen: Se on eräänlainen vuorokausifilmi, jossa tutkaillaan elämää Venäjän maassa, erityisesti suurissa kaupungeissa, sen kaikilta aspekteiltaan. Kamera tallentaa lukuisia tapahtumia kaupungin heräämisestä työmiesten toimiin, autolla hurjasteleviin porvareihin ja oluesta ja eväistä illalla nauttiviin vapaa-aikaa viettäviin ihmisiin. Kamera on kaikkialla kaupungin yläpuolella, ratakiskoilla junan edessä, autoissa, katoilla, olohuoneissa. Myös erinäisissä erikoispaikoissa, kuten synnytysairaalassa,

poiketaan lyhyesti.

Mies ja elokuvakamera on siitä erityinen ja vaikuttava dokumentti siksi, että se ei oikeastaan siis kerro mistään asiasta sinänsä (ellei ihanuutta asua Venäjällä sellaiseksi lasketa). Dokumentiksi elokuvan tekee se, että kamera on eräänlainen runollinen todistaja, todellisuuden välähdyksien tallentaja. Itse elokuvan nimen miestä ei juuri identifioida, vaikka hän kameran edessä käykin. Erona fasistien futuristiseen propagandaan Vertov kuitenkin haluaa teoksellaan sanoa muutakin kuin, että uusi taidemuoto ylistää nopeutta ja voimaa. Hän haluaa sanoa ihmisen ja koneen olevan elokuvan teossa yhtä. Taide tuotetaan koneilla ja koneet tarkoittavat työtä. Tässä mielessä villeistä kokeiluistaan huolimatta *Mies ja elokuvakamera* todella on propagandaa. (Feldman 1998, 42.)

Elokuvan visuaalisia keinoja stop-motion-animaatiosta kuvan jakamiseen ja vimmatun sähkökkään editointiin käytettäisiin tässä mittakaavassa harvoin edes nykyhetken fiktioelokuvassa. *Miestä ja elokuvakameraa* onkin dokumentaarista lähtökohdistaan huolimatta vaikeaa mieltää dokumentiksi. Se on elävä todiste kokeilevan elokuvan ja dokumentin välillä olevasta historiallisesta yhteydestä. Se on siis dokumentti dokumentin muodosta. Se on myös todiste Vertovin halusta murtaa inhoamansa klassiset taiteet (Feldman 1998, 41).

Vertov sitouttaa sanomallisen ja todellisuutta havainnoivan dokumenttielokuvan 1920-luvun avantgarde-elokuviiin. Näitä todellisuutta usein sellaisenaan tallentaneita muotokokeiluja pidetään dokumenttielokuvan esiasteina (Helke 2006, 58). *Mies ja elokuvakamera* on nimensäkin mukaisesti erittäin subjektiivinen teos, ja sen jäljet vaikuttavat vielä tänäkin päivänä modernissa dokumenttielokuvassa, ennen kaikkea sen kyseenalaistaessa dokumentin tekijän perinteisenä nähdyn roolin. Etualalla ei ole vain kaikkea havainnoiva kamera, vaan mies sen takana. (Bruzzi 2006, 186—187.)

Yksi häkellyttävimpiä havaintoja onkin jo itse elokuvan nimen moniulotteisuus. *Mies ja elokuvakamera* tuntuu olevan dokumentti juurikin miehestä ja elokuvakamerasta. Näemme ruudussa tasaisin väliajoin, joskin useimmiten vain ohimennen, kummatkin. Mutta jos näin todella on, eivätkö vuorostaan elokuvan lukuisat subjektiiviset otokset ole valheellisia? Miten kuvassa voi välillä näkyä kamera tai kuvaaja? Eihän kuvaaja voi itseään kuvata, eikä ainakaan kamera itseään ilman peiliä? Onkin niin, että elokuvan nimen

“mies” on todellisuudessa aina kameran takana oleva mies, ja nimen “kamera” aina se kamera, joka kuvaa. Vaikka kuvassa olisi alati käyvä elokuvakamera, todellinen toimija ja havainnoitsija on se kamera, joka tätä toista kameraa katsoo — jonka linssin läpi mekin näemme elokuvaa katsoessamme.

Mies ja elokuvakamera on ennen kaikkea elokuva kameran totuudesta - ja sen kyvyistä tuoda totuus lähemmäs katsojaa juurikin manipulaatiolla. Esimerkiksi hidastukset eivät ole mahdollisia todellisessa elämässä, mutta elokuvassa niitä voidaan käyttää korostamaan totuutta, joka muuten jäisi huomiotta. (Feldman 1998, 45—46.) Kuinka monelle nuorelle dokumentaristille tulisi mieleen väittää, että rikoksen vahingossa tallentaneen kameran kuvan hidastaminen tekee kuvasta jotenkin vähemmän totuudellisen? Eikö tällöin kuvasta tule omituisesti manipuloinnilla enemmän totuudellisempi?

Mies ja elokuvakamera käsitteleekin ennen kaikkea miehen ja elokuvakameran välistä suhdetta yleisellä tasolla, eräänlaisena havainnollistavana totuutena. Niille jotka haluavat dokumentin olevan kuin yksi yhteen sen todellisuuden kanssa jota voi koskettaa ja havainnoida myös paljain silmin, se on kuin kurkkuun poikittain takertunut luu. Lähes kaikki dokumentti on myös historiaan sidottua. Ideaalisinkaan nykyhetken totuus ei jälkitarkastelussa vaikuta totuudelta. Onkin hyvin todennäköistä, että joitain vuosia elokuvan valmistumisen jälkeen siinä nähdyt iloiset ja työssään ja huvituksissaan kuvatut ihmiset olivat joutuneet työleireille tai heidät oli pistetty päiviltä suurten puhdistusten nimissä. Vaikka dokumentaristi kuinka tavoittelisi totuutta ja kokisi jopa sen saavuttaneensa, hänen suurin vihollisensa on aika. On vaikea todeta suurimmistakin dokumenteista niiden olevan ajattomia. Vastuu toisille ihmisille on silloin vähintäänkin murskana, jolloin merkitsee enää dokumentaristin vastuu itselleen ja sille, minkä kuvatessaan olennaiseksi koki.

Toisaalta myös suurimmatkin dokumentit voidaan murskata ja löytää vasta myöhemmin. Vaikka *Mies ja elokuvakamera* oli propagandaa, sen muoto ei sopinut sosialistisen realismin vaatimusten pirtaan — se oli liian kokeellinen (Feldman 1998, 53). Voisi ehkä sanoa, että propagandastaan huolimatta se oli liian totuudellinen virallisten tahojen hyväksynnän saadakseen tai edusti “väärää totuutta”. Dokumentaristin onkin hyvä ottaa työssään huomioon, että esimerkiksi kuvamanipulaatiota ei kannata suorilta käsin hylätä. Propagandan ja totuuden välinen raja-aita voi olla hyvin häilyvä, mutta toisinaan manipulaatiolla voi saada aikaiseksi totuuden, joka osuu yllättävän hyvin ajan hermoon — sillä jotain totuudellista elokuvassa täytyy

olla, jos se hermostuttaa hallitsevia tahoja.

4.3 Vastapropagandaa — Alain Resnais'n *Yö ja usva*

Propaganda herätti vastakaikuna sodan jälkeen hyvin laajan vastareaktion kulttuurien kentällä. Esimerkiksi arvostettujen fiktioelokuvien (*Maltan haukka*, *Sierra Madren aarre*) ohjaaja John Huston kieltäytyi tekemästä sodan aikana tunnetun *Why We Fight* -propagandaelokuvasarjan tyylistä elokuvaa huolimatta siitä, että hänet oli armeijan käskystä tällaiseen toimeen määrätty (Bagh 1998, 286). Hustonin sotadokumentit näyttävät kertakaikkisen surkean kuvan sodan loppuvaikutuksista — jo ennen kuin sota on edes päättynyt. Propagandassa hallitsevasti mukana oleva kertoja (toisinaan tekstimuotoinen, usein äänessä oleva) on huomionarvoisesti Hustonin sotainvalideista kertovassa *Tulkoon valkeus* (1945) -teoksesta poissa. Kuvat saavat vakuuttaa katsojan silkalla olemassaolollaan.

Tämä propagandan vähenemisen ilmiö tapahtui yhtäaikaan kaikissa poliittisissa piireissä oikealta vasemmalle, ei vain natsi-Saksan äärioikeiston kadottua tuhkana tuuleen. Kiitos tästä kuuluu myös Stalinin hirmuvallan todellisen laajuuden paljastumiselle muulle maailmalle. (Bordwell & Thompson 1994, 346.) Tämä antipropagandistinen ja ihmisyuden tilaa illuusiottomasti tarkastelemaan pyrkivä dokumentin suuntaus näkyy ennen kaikkea Alain Resnais'n myöhemmässä, vaikutusvaltaisessa dokumentissa *Yö ja usva* (1955). Katsojasta itsestään tulee aktiivisempi toimija teosta tulkitessaan (Bruzzi 2006, 62—63).

Filmi käsittelee juutalaisten joukkotuhoa suoraan yhtenä ensimmäisistä kaupallisen levityksen saaneista elokuvista, noin kymmenen vuotta toisen maailmansodan päättymisen jälkeen. *Yö ja usva* on siitä merkittävä elokuva, että kuten monet sotaa jälkikäteen tarkastelleet dokumentit, se pyrkii rekonstruoituun totuuteen, mutta totuus ei ole *Yössä ja usvassa* mikään väite. Toisin kuin monet modernistiset dokumentit voisivat tehdä, se ei yritä edes alitajuisesti perustella holokaustin olemassaoloa, koska se ei edes harkitse vaihtoehtoa, jossa joku voisi holokaustin olemassaolon kieltää. Totuus on *Yössä ja usvassa* kuvan totuutta, eikä se yritä selittää kuvien takana olleita ajatuksia tai kuvassa olevien henkilöiden ajatuksia (Rothman 1997, 42).

Nykyisin salaliittopiireissä kovin suositut holokaustin kieltämiseen liittyvät teoriat eivät ole *Yössä ja usvassa*

edes mikään vaihtoehto. Dokumentin ei siis tarvitse tehdä edes vastatodistusta, jossa vakuutellaan, kuinka tämä kauhistuttava asia todella tapahtui. Sen sijaan se yrittää todistaa katsojalle sen, miksi tapahtuneesta pitää välittää ja olla kiinnostunut. Tämä on mahdollista siksi, että dokumentissa itsessään paljon käytetyn kuvamateriaalin painoarvo ikään kuin riittää todisteeksi. Tämä painoarvo tulee nimittäin siitä, että materiaalin ovat kuvanneet tuhoajat itse, natsit, joiden leireillä ja niiden ympäristössä kuvaamasta hätkähdyttävästä materiaalista Resnais on elokuvansa työstänyt.

Näiden kylmien dokumenttien kääntäminen ympäri todistaa erityisesti sitä, kuinka tekijällä on vastuu myös materiaalistaan; materiaalissa itsessään vuorostaan taas ei ole mitään moraalista. Resnais kääntää alkuperäisten filmien ja niiden tekijöiden tarkoitukset ympäri, natsia vastaan. (Rothman 1997, 52.) Ruumiita työnnetään hautoihin puskutraktorilla. Lähikuvia kuolleiden mitäännäkemättömistä silmistä. Resnais'n työ vaihtelee tämän hirvittävän materiaalin ja väreissä kuvatun, teoksen nykyhetkeen sijoittuvan työryhmän oman materiaalin välillä. Työryhmä on kuvannut otoksensa samoilla paikoilla, joissa arkistomateriaaleissa nähdyt hirmutyöt ovat tapahtuneet. Kontrasti on lähes sietämätön. Mustavalkoisena ja äänettä kuvattu ihmisen julmuus vaihtuu aavemaisen kauniiseen luonnonmaisemaan, jossa hirmuteot ovat enää muisto.

Juuri tämä etäisyyden havainnollistaminen pakottaa katsojan pohtimaan omaa etäisyyttään nähtyihin historiallisiin filmeihin. Tavoitteena on välttää sitä, minkä useimmat sodadokumentit tekevät. Niillä on tapana monumentalisoida ja ikään kuin ulkoistaa todellisten ihmisten todellisessa ajassa joskus kokemat kauhut banaaleiksi. *Yö ja usva* sen sijaan tuo työn nykyhetkeen. (Flitterman-Lewis 1998, 205.) Se on arvostettu dokumenttiteos siksi, että sen rehellisyys ei liity sen esittämään väitteen todenperäisyyteen tai edes väitteisiin yleensä. Se on totuudellinen teos siksi, että se myöntää itsekkin historiallisen totuuden saavuttamisen olevan mahdottomuus (Bordwell & Thompson 1994, 563). Elokuvan idea on ennemminkin se, että vaikka totuutta ei voisi koskaan täysin varmentaa, tulee ymmärtää, ettei varmennuksen puute ole sama asia kuin totuuden kiistäminen — tai jopa sen päinvastaiseksi väittäminen (Rothman 1997, 45). Juuri katsojan subjektiivisten havaintojen tekemisen salliminen sallii katsojan löytää totuuden itse ja tekee hänet todistajaksi pelkästä tarkastelijasta (Flitterman-Lewis 1998, 210).

Teoksen tekijä tietää puhuvansa totta, ja katsojan pitää ikään kuin reagoida hänen sanomaansa omalla

tavallaan, rehellisesti. Tässä on selkein ero taidelajin historiaan, aiemmin elokuvanhistoriassa nähtyihin dokumenttielokuviin: Resnais ei määrää katsojaa, vaan keskustelee hänen kanssaan kuten aikuiset ihmiset parhaimmillaan keskustelevat. Resnais työryhmineen voi käyttää samanlaisia keinoja kuin propagandassa - mielleyhtymiä luovia leikkauksia, runollisuutta, montaasia, mutta hänellä ei ole tarvetta liioitella, hyökätä kenenkään kimppuun tai väittää mitään. Sen sijaan hän käyttäen monimutkaisia keinoja pyrkii mahdollisimman yksinkertaisesti ja tarkasti näyttämään ihmisyyden tilan. Harvinaisesti Resnais onnistuu juuri estetisoimalla (ironisesti Dziga Vertovin *Miehen ja elokuvakameran* ajatuksia mukaillen) ja elokuvan keinoja käyttämällä tekemään asiasta toden (Flitterman-Lewis 1998, 207).

Yksi suuri ero propagandaan verrattuna tällä vastapropagandan merkkiteoksella kuitenkin on. Kun propagandan ideana on aina jollain tapaa ottaa kunnia hyvistä asioista — jopa silloin kun mustamaalataan vihollisia — *Yö ja usva* kysyy ja pyrkii ottamaan selvää siitä, kenen on vastuu ihmiskunnan suurimpiin kuuluvasta rikoksesta. Vain joitain vuosia aiemmin natsit olisivat ilomielin käyttäneet kuvaamaansa materiaalia todistaakseen oman ylemmyytensä. Nyt tätä materiaalia käytetään kysymään, missä natsit ovat nyt, kun kukaan ei oikeastaan tahdo ottaa tapahtuneesta vastuuta, ja miten meidän pitäisi toimia, ettei näin pääsisi koskaan enää tapahtumaan. Dokumentaristille hyödyksi voikin olla se oivallus, että dokumentin ensisijainen tehtävä on ottaa selvää ja kysyä, etsiä ja löytää — ei väittää. Ei ainakaan ennen perusteellista asian tutkimista.

5 CINÉMA VÉRITÉ JA DIRECT CINEMA

Resnais'n teoksen ja sen hengenheimolaisten vaikutus oli nähtävissä varsin pian. 1960-luvun tienoilla saapui kaksi vahvaa dokumentaarista liikettä, joiden vaikutuksia pohditaan vielä tänäkin päivänä. Ensimmäinen näistä oli cinéma vérité -liike, joka korosti sitä, että elokuvan on oltava ehdottomasti, suorasti totta. Tekijä oli tapahtumien keskipisteessä. Täten se oli dokumentaarisena liikkeenä lähimpänä journalismin nopeutta ja suoruutta. Yhdysvalloissa tästä liikkeestä käytettiin nimeä direct cinema. (Bordwell & Thompson 2008, 340.) Cinéma véritéssä pyritään haastattelemaan henkilöitä ja yritetään tuoda kuvausryhmä mukaan tallennettavaan arkeen. Usein elokuvahistoriassa nämä kaksi niputetaan osaksi samaa ilmiötä. Direct cinema on kuitenkin hieman eri eläin. (Helke 2006, 64.)

Direct cineman määritelmässä seurataan jotain etäältä ja puuttumatta asiaan, esimerkiksi odotetaan jotain historiallisesti merkittävää tapahtuvaksi (Bordwell & Thompson 1994, 566). Ero cinéma véritéen, totuuselokuvaan, on siis se, että tekijän roolia ei pidetä kovinkaan merkittävänä tai yritetä tuoda näkyvästi esiin. Esimerkkinä direct cinemasta voidaan mainita arabikevään aikoihin talojen katoilta ja parvekkeilta tallennetut, vellovat ja mieltään osoittavat ihmismassat.

Tämä samankaltaistaminen historiankirjoituksessa johtuu todennäköisesti kahden liikkeen esteettisistä yhtäläisyyksistä, joita on huomattavissa niiden merkittävimmistä teoksista. Kummallakin tyylillä toteutettu dokumentti on halvan näköistä, usein pienellä ryhmällä tehtyä, hiomatonta ja vailla keinotekoista valaistusta. Käsivarakameralla tallentaminen tuntuu olevan monissa pääasiana, visuaalinen tyylittely on jätetty sivummalle. Kalustoista tulee entistä olennaisempi osa prosessia (Bruzzi 2006, 74). Erityisenä teknologisenä innovaationa voidaan mainita 16 mm:n filmin kevyt, käsin kannettava kamera (Thompson & Bordwell 1994, 567). Ensimmäistä kertaa dokumentin johtoajatukseksi alkaa tulla se, että tekijöiden ei tarvitsekaan lavastaa tilanteita etukäteen. Sen sijaan tekijät luottavat yhä enemmän lavastamattoman tilanteen ja yllättävyyden voimaan. (Bordwell & Thompson 1994, 558—559.)

Ei liene ihme, että cinéma vérité ja direct cinema alkoivat uutisista, niiden toteutustavoista ja hektisyydestä — ja osin samoista tarpeistakin, nopean tiedon välittämiseksi (Rothman 1997, 119). Yksi ensimmäisistä

tämän aallon merkkiteoksista, Robert Drew'n ohjaama *Crisis* (1963), on ennen kaikkea televisiojournalistinen työ (Rothman 1997, 122). *Crisis* käsittelee John F. Kennedyn ja Robert F. Kennedyn yritystä saada kaksi mustaa opiskelijaa Alabaman yliopistoon, osana rotuerottelun lopettamisen politiikkaa, Alabaman demokraattisen kuvernöörin George Wallacen vastustaessa julkisesti ideaa. Kamerat ovat paikalla kaikilla olennaisilla paikoilla ja kaikkien tärkeiden henkilöiden luona tapahtumien edetessä valkoisesta talosta Wallacen kotiin, yliopistolle ja opiskelijoiden omiin tunnelmiin.

Cinéma véritén ja direct cineman pääasialliset ongelmat ovat tietysti siinä, että mikään tyyllinen seikka ei tee asiasta oikeasti totuudellisempaa kuin jokin toinen tyyllinen seikka. Itse asiassa on jopa vaara, että dokumentista tulee vain yksi ilmaisun tapa, jos se jumiutuu liiaksi halpuuden estetiikkaan. Direct cineman ja sen sukuisten elokuvien ilmaisullinen askeettisuus on vahvasti mielletävissä juuri dokumentaarisuuden takeeksi, koska ne ovat jääneet niin vahvaksi osaksi kuvakieltämme. (Helke 2006, 40.)

Tämä on huomattavissa myös fiktioelokuvassa. Voidaan miettiä esimerkiksi Lars von Trierin elokuvia, joista monet hyödyntävät sosiaalisia ongelmia tarkastellessaan paljon pienibudjettiselta tuntuvaa käsivarakameraa ja mahdollisimman vähän manipuloitua valaistusta. Yhdistämme tämän tyylin dokumentaarisuuteen, koska olemme nähneet vastaavanlaista kameratyötä niin monessa dokumentissa. Tällöin näkemämme tuntuu paljon aidommalta, ja on suurempi todennäköisyys, että elokuva iskee emotionaalisella tasolla kovempaa.

Ehkä paradoksaalisestikin suurempi totuuden tallentaminen syntyi dokumentissa ajatuksena samaan aikaan kuin tarve korostaa tekijän mielipidettä (Bordwell & Thompson 1994, 558). Enää ei siis niinkään yritetty kuitenkaan löytää objektiivista totuutta, vaan koettiin tekijän vision representoivan totuutta niin suoraan kuin totuutta elokuvassa nyt vain voi ilmentää. Sattumoisin tämä piirre nousi esiin samalla kun elokuvan kentällä alettiin puhua niin sanotusta auteur-teoriasta, jossa ohjaaja on filmiteoksen pääasiallinen luoja (Bordwell & Thompson 1995, 562).

Ensimmäinen esimerkki totuuselokuvan eri puolista on Kazuo Haran *Keisarin alaston armeija marssii*. Toisena esimerkkinä on Claude Lanzmannin juutalaisvainoja *Yön ja usvan* tapaan tarkasteleva *Shoah* — ei niinkään siksi, että se olisi jotenkin kuvaava totuuselokuvan teos, vaan koska se käsittelee samoja aiheita

kuin *Keisarin alaston armeija marssii*, mutta vastakkaisin tavoin.

5.1 Kazuo Hara: Keisarin alaston armeija marssii

Kazuo Haran *Keisarin alaston armeija marssii* (1988) on kertomus sotaveteraani Kenzo Okuzakista, jonka elämäntehtävänä on selvittää kahden yksikössään palvelleen miehen mysteeriset katoamiset toisessa maailmansodassa. On selvää, että jotain mysteeristä hämäräpeliiä on tapahtunut kulisien takana, ja vielä entistä selvempää on, että Okuzaki pitää syyllisenä tähän japanilaista yhteiskuntajärjestelmää, jonka nokkamiehenä toimii kunnioitettu keisari. Kaikkein selvintä on, että Okuzaki on väkivaltainen ja vaarallinen seinähullu, joka, matkansa oikeamielisyydestä huolimatta, ei kaihda keinoista likaisimpia päästäkseen totuuden jäljille. Hara ja hänen kuvausryhmänsä seuraavat Okuzakia hänen kummallisella ja surrealismiin rajoilla keikkuvalla matkallaan, tuntien tietyn mielessä sympatiaa häntä kohtaan, mutta toisaalta pitäen etäisyyttä ilmiselvästi mielenterveydeltään epävakaiseen kohteeseensa.

Haran dokumentti on laaja ja mielenkiintoinen työ, mutta haluan nostaa siitä erityistarkasteluun juuri tietyn kohtauksen, jossa Okuzaki päätyy jututtamaan erästä yksikössään palvelutta upseeria hänen kotitaloonsa. Aluksi japanilaisen asiallisena ja kohteliaana alkava keskustelutuokio purkautuu äkkiä väkivallaksi Okuzakin alkaessa piestä miestä hänen perheensä edessä. Kameraryhmä ei puutu asiaan, vaikka Okuzaki kiipeää upseerin päälle hakaten häntä ja miehen perheen huutaessa vieressä ja pyytäessä kameraryhmää auttamaan.

Tässä kohtauksessa tiivistyy koko dokumenttitaiteen totuudellisuuden problematiikka: kuinka dokumentaristi voi väittää tutkivansa mitään objektiivisesti tai kantaa ottamatta, kun jo itsessään kannan ottamatta jättäminen (tai tässä tapauksessa passiivisuus väkivallan edessä) on kannanotto ja asiaan vaikuttamista? Samaa dilemmaa on pohdittu usein fiktionkin puolella, erityisesti sellaisissa elokuvissa, jotka ovat ottaneet vaikutteita visuaalisesti cinéma véritéstä ja joita niiden tekijät väittävät dokumentaarisiksi. Esimerkkinä Kathryn Bigelowin ohjaama, CIA:n harjoittamaa kidutusta kuvaileva *Zero Dark Thirty*. (Zizek 2013, hakupäivä 21.3.2013.)

Cinéma véritén ongelma onkin siis sen vuorovaikutteisuus, joka vain näennäisesti näyttää

välinpitämättömyydeltä. Todellisuudessa edellä mainitussa Haran elokuvan kohtauksessa kuvausryhmä on eräänlaisessa sanattomassa yhteydessä, kommunikaatiossa, kuvaamiensa henkilöiden kanssa. Koko cinéma vérité ikään kuin pohjautuu toiveeseen siitä, että kameran läsnäolo itsessään tekee jostain kuvattavan arvoista ja merkityksellistä. Voi jopa kysyä, olisiko väkivaltaa tapahtunut, jos kameraryhmä ei olisi ollut sitä todistamassa.

Kazuo Hara itse totesi *Elokuvan tarina* -dokumenttisarjassa, että mainittu kohtaus ei ollut hallitusti kuvattu, ja teki jyrkän eron kuvaushetkellä asioihin puuttumisen ja editointiin puuttumisen välillä. Väkivallanpurkaus tuli tekijöillekin täytenä, lamaannuttavana, yllätyksenä. Kameramiehen ja ohjaajan hiljaisuus saattavat vaikuttaa laskelmoiduilta, mutta ne syntyivät hetken kaotisuuden muokkaamina päätöksinä - kameran ulkopuolelle jäi esimerkiksi pitkä sanallinen välienselvittely kaikkien tappeluun osallistuneiden asianosaisten kesken ja dokumentin keskushenkilön suuttumus kuvausryhmää kohtaan. (Cousins 2012, julkaisupäivä 4.11.2012.)

Silti ei voi kyllin olla pohtimatta sitä, olisiko kameralle tallentunut väkivalta tapahtunut ilman kameran läsnäoloa, ilman kuvausryhmän hiljaista provokaatiota? Tämä korostaa jo tämän tutkielman alussa mainitsemaani ajatusta editointiratkaisuista elokuvan esteettisen ja moraalisen muodon määrittäjinä. Onkin todettu dokumentin olevan usein ennen kaikkea tallenne siitä mitä puuttuu, ei siitä mitä kuvassa on (Bruzzi 2006, 78). Toinen tapa ilmaista asia on todeta jokaisen leikkauskohdan olevan väistämättömästi valhe, vaikka kuva itsessään olisikin totuudellinen (Rothman 1997, 72).

Hunter S. Thompson (2010, 192) totesi, että todellisuuden suoraan tallentamiseen pyrkivä, niin sanottu gonzo-journalismi vaatisi, että gonzo-kirjoittaja tallentaisi kaiken kokemansa juuri siinä hetkessä, suoraan, virheineen kaikkineen eikä muokkaisi sitä jälkeinpäin mitenkään. Kuten Thompsonkin hyvin nopeasti huomasi, ilman muokkaamista ei tällä totuuden tavoittelulla ole kuitenkaan niin paljon merkitystä. Täydellinen gonzo vaatisi salamanterävän superreportterin, todellisen yli-ihmisen. Sama ongelma on havaittavissa niin direct cinemassa kuin cinéma véritéssä, joissa kummassakin tavallaan odotetaan että kameran edessä tapahtuu jotain. Kumpaakin näistä dokumentin muodoista on kuitenkin pakko editoida jotenkin. Ilman jonkinlaista hiottua muotoa ei ole olemassa dokumentaarisuutta.

Voisi todeta, että jos haluaa olla ehdottoman jyrkästi totuutta sellaisenaan tallentava, ei voi olla dokumentaarinen elokuvantekijä. Tämän vuoksi esimerkiksi Zapruder-nauha ei ole sanan varsinaisessa merkityksessä dokumentaarinen elokuva. Se ei kuitenkaan muuta kuvan totuusarvoa (Bruzzi 2006, 19). Samalla opimme Haran ja Thompsonin esimerkeistä, että kuva (tai kirjoitus) itsessään ei ole koskaan totuus, vaikka sillä voi totuusarvo ollakin. Kuva ei voi koskaan pitää sisällään kaikkea. Kuva on aina vain todistuskappale, ei universaali havainto. (Bruzzi 2006, 26.) Tähän problematiikkaan *cinéma vérité*n ja *direct cineman* ihanteet lopulta sitten kaatuivat, vaikka niiden esteettisiä perillisiä löytyykin pilvin pimein.

5.2 Claude Lanzmann: Shoah

Claude Lanzmannin *Shoah* (1985) käsittelee joukkotuhoa ja tragediaa samassa sodassa mutta eri mantereella kuin *Keisarin alaston armeija marssii*. Ne on myös julkaistu ajankohdallisesti hyvin lähellä toisiaan. Toisin kuin *Keisarin alaston armeija marssii*, *Shoah* ei korosta tekijän roolia muka-passiivisena tarkkailijana. Vaikka teoksessa toki on editointiratkaisuja ja se on erittäin tarkasti luotu elokuva, sen massiivinen yhdeksän tunnin pituus ikään kuin häivyttää tekijän äänen taustalle materiaalin määrän myötä.

Shoah on hepreankielinen nimi holokaustille. Lanzmann lähtee konstruimaan holokaustin ydintä massiivisella, moniosaisella jättielokuvalla. Sen olennaisena keskuksena toimivat aikalaistodistajien lausunnot, kaikki Lanzmannin ja hänen työryhmänsä tekemiä journalististyyllisiä haastatteluita. Yhtään arkistomateriaalikuvaa ei nähdä, joten *Yössä ja usvassa* ja monissa propagandaelokuvissa mukana oleva jo olemassa olevan arkistomateriaalin manipulointi on täysin poissa. Lanzmann on jättänyt tämän piirteen ulos siksi, että arkistomateriaalista on tullut estetiikaltaan liian tuttu juttu eikä sillä pysty välittämään enää sellaista shokin kokemusta kuin aiheen tähden olisi suotavaa (Bruzzi 2006, 98). Tätä voidaan verrata siis jo aiemmin todettuun seikkaan siitä, että dokumentti uhkaa muuttua liian paljon vain yhdeksi visuaaliseksi tyyliksi muiden joukossa.

Olennaista on rakentaa prisma lukuisista todistajien lausunnoista. Lanzmannin työryhmän kamera tallentaa ja haastattelee uhreja, syyllisiä kuin sivullisiakin. Siinä mielessä *Shoah* on hyvin vahvasti *cinéma vérité*n perillinen. Työryhmän vaikutus näihin ihmisiin ja heidän osin yhteiseen ja erittäin ongelmallisiin menneisyyksiinsä on ilmiselvää. Monista *cinéma vérité* -tyylin avaintteosten heikkouksista huolimatta,

henkilökohtaisesti pitäisin *Shoahia* muotonsa tähden lähimpänä jonkinlaista totuuden konstruktiota mitä dokumenttielokuva on historiansa aikana koskaan päässyt. *Yö ja usva* -dokumentin lailla se ei pyri paljastamaan mitään tai löytämään totuutta, vaan se ottaa asian jonka olettaa hyvällä perusteella olevan jotta ja pyrkii sen jälkeen hajottamaan sen osiin ja miettimään, miten tähän totuuteen on päädytty ja mikä se on mahdollistanut (Bruzzi 2006, 85). Yhdistettynä kaikkein suoraviivaisimpaan mahdolliseen lähestymistapaan, haastatteluihin ja kuvituskuvaan, muodostuu valtaisa eksistentiaalinen kuva ihmisistä niin yksilöinä kuin laumana.

Shoah ei kuitenkaan ole yksi yhteen sama asia kuin *Yö ja usva*. Ero on ennen kaikkea siinä, että yhtenä harvoista cinéma véritén vaikutuksessa kasvaneista elokuvista siinä on ymmärretty jo aiemmin mainittu seikka siitä, että dokumentti tallentaa ennen kaikkea sen mitä kuvassa ei ole. Siksi *Shoah* ei pidä sisällään arkistomateriaalia eikä mitään muutakaan ylenmääräisen esteettistä. Sen sijaan siinä on vain pelottavaa asiaa. (Bruzzi 2006, 104.) Samoin elokuvassa on ymmärretty kameraryhmän läsnäolon vaikutus positiivisella tavalla. Jos kameraryhmän olemassaolo saattoi *Keisarin alastomien armeijain marssin* -filmissä laukaista väkivaltaisia impulsseja, käyttää *Shoah* kameraryhmää tuodakseen esiin piilotettuja totuuksia.

Esimerkkinä mainittakoon elokuvan vaikuttavimpiin kuuluva kohtaus, joka tapahtuu, kun keskitysleiriltä harvojen joukossa lapsena selvinnyt juutalainen mies tuodaan kameraryhmän toimesta takaisin puolalaiseen kylään, jonka lähistöllä leiri sijaitsi. Lanzmannin työryhmä asettaa kameran kuvaamaan paikalleen kirkon edustalle ja pyytää miestä astumaan kameran eteen hiljaisena. Jumalanpalvelus päättyy ja kyläläiset virtaavat ulos kaksoisovista, huomaten kameran ja lähestyen sitä.

Lanzmann kysyy paikalle tulleilta uteliailta vanhemman sukupolven kyläläisiltä muistavatko he miehen, joka liikkui kylällä paljon ja jolla oli tapana lapsena lauleskella ja vihellellä mennessään. He kertovat muistavansa. Kameraryhmän läsnäolo saa kyläläiset puhumaan aluksi vaitonaisuudella tapahtuneesta. He kiittävät luojaa miehen selviämisestä ja kertovat olevansa tyytyväisiä siihen, että edes joku selvisi. Kuitenkin kun väkijoukon ja pällistelijöiden määrä lisääntyy, alkavat puolalaiset kuin yhdestä suusta puhua juutalaisten kohtalosta yhä karkeammin sanankääntein, vältellen omaa vastuutaan ja lopulta unohtaen hiljaa keskellään seisovan miehen. Puhe kääntyy heidän omaan rooliinsa hiljaisina tuhon sivustakatsojina. Kaikki puolusteleivat omaa suhtautumistaan: saamattomuudesta tulee neutraaliutta. Sanattomasti ilmassa väreilee

tuntu siitä, etteivät puolalaiset oikeastaan kovin pahoillaan juutalaisten tuhosta olleet — jos eivät nyt riemuinneetkaan.

Kameraryhmän läsnäolo, yksi visuaalinen ärsyke (tässä tapauksessa hiljainen juutalaismies) ja muutama yksinkertainen kysymys on saanut tavalliset ihmiset osoittamaan, miksi keskitysleirien olemassaolo Puolassa on ollut alun perin edes mahdollista kenenkään puuttumatta asiaan. Tämä tuo esiin totuuden, joka pelkällä tilanteisiin ryntäämisellä ja kyselemällä ei olisi koskaan voinut tulla esiin. Kuten kaikki hedelmällinen keskustelu, *Shoah* ottaa väitteen ja ryhtyy sen jälkeen tukemaan sitä eikä, kuten yleensä kaltaistensa dokumenttien laita on, yritä lähteä matkalle, jonka loppu jää jotenkin helposti yhteen niputettavaksi ja mukayllätykselliseksi. Lanzmannin tehtävä on näyttää katsojalle yhä uudelleen liukuvilla kamera-ajoilla ja kameralle tarinansa kertovilla todistajilla, mistä on ollut kyse, eläen kauhunhetket uudestaan (Bruzzi 2006, 102). *Shoahissa* taitetaan matkaa, mutta sen päämäärä on tuskallisen selvä. Kaikki tiet vievät keskitysleireille.

6 DOKUMENTTI JA FIKTIO KÄTTELEVÄT

Totuuselokuvan kaaduttua omaan mahdottomuutensa palattiin dokumenttielokuvan taiteessa 1980-luvulle tultaessa *Nanookin* aikoihin. Uusi fiktiota syleillyt dokumentti on ilmiönä, kuin oltaisiin tehty vuosikymmenien poikkeama siltä reitiltä, jota pitkin dokumenttielokuvan oli tarkoitus kulkea, mutta fiktion tehokeinojen uuden haltuunoton myötä alkuperäiselle tielle on palattu takaisin. Koko lähestymistapa dokumenttiin alkoi muuttua ja aikaisempi propagandan ja totuuden välisen nuorallatanssin problematiikka alkoi häipyä taka-alalle. Heräsi kysymyksiä siitä, onko totuudellisuus sittenkään dokumentin merkittävin piirre ja jos on, onko sen saavuttamiseksi aina tehtävä kaikki samalla kaavalla.

Ei toki saa ajatella, että esimerkiksi poliittisten elokuvien tai sanomaa sisältäneiden elokuvien kadonneen uuden, fiktiivisiä keinoja, syleilleen dokumentaarisen tyylin tieltä. Myös poliittista ja sosiaalista elokuvaa tehtiin. Itse asiassa politiikasta ja sosiaalisten ongelmien käsittelystä tuli 1980-luvulle tultaessa yksi dokumentin keskeisimpiä piirteitä. (Bordwell & Thompson 1994, 667.) Fiktiivisiä keinojakin käyttävä elokuva voi olla poliittinen. Niinpä tällaista viestielokuvaa edustavat niin fiktiivinen, mutta dokumenttielokuvan kehitykseen paljon vaikuttanut *Taistelu Algeriasta* kuin Errol Morrisin salapoliisidokumentti *The Thin Blue Line*. Epäpoliittisempaa, ennemminkin auteur-teoriaa ja ihmisen sisäistä problematiikkaa tutkivaa elokuvaa edustaa Werner Herzog.

6.1 Mokumenttien vaikutus

Mokumentti (mock-documentary) on elokuva, joka esittää olevansa dokumentti yrittäessään luoda haluttuja reaktioita katsojissa. On kuitenkin huomioitava, että pelkästään dokumentaarista elokuvista tutut esteettiset tyylit eivät tee mokumentista sitä mitä se on. Olennaista tyylille on, että elokuva väittää olevansa dokumentti, vaikka ei sitä todellisuudessa ole. Mokumentin alkuperä sanana voidaan johtaa ainakin 1980-luvulle (Merriam-Webster 2013a, hakupäivä 14.4.2013). Varmaa tietoa ilmaisun keksijästä tai sen kehityksestä ei ole.

Merkittävä mokumentin kehitykseen vaikuttanut elokuva on Gillo Pontecorvon *Taistelu Algeriasta* (1966). Se

ei ole suoranainen mokumentti, mutta sen perintö on nähtävissä hyvin erilaisissa elokuvissa. Näitä ovat fiktion puolella esimerkiksi Rob Reinerin komediallinen musiikkielokuva *This Is Spinal Tap* (1984) tai Robert Altmanin satiirinen televisiosarja *Tanner '88* (1988). Näistä ensimmäinen esittää olevansa dokumentti erään surkukupaisalla tapaa kornin hard rock -yhtyeen hitaasti vyöryvästä alamäestä, pilkaten samalla rock-maailman kliseitä, kuten machoutta, välirikkoja ja Japanissa tehtyjä isoja kiertueita. Toinen teoksista taas käsittelee demokraattien presidenttiehdokkuudesta inspiroitiota saanutta satiirista poliittista hahmoa. Sarjan erikoisuus onkin siinä, että siinä esiintyy hyvin paljon dokumentaarista materiaalia ja lukuisia oikeasti Yhdysvaltojen politiikassa sarjan tekoaikana esiintyneitä henkilöitä omana itsenään tai ainakin esittäen omaa itseään. Eräänlainen vertauskohde voisi siis Suomen televisiossa olla satiiri *Hyvät herrat* (1990—96).

This Is Spinal Tap käyttää hyväkseen katsojan ymmärrystä dokumenttielokuvien rakenteesta. Elokuvan vitsit eivät aukea, jos katsoja ei osaa lukea dokumenttielokuvien visuaalista kieltä. *Tanner '88* taas käyttää hyväkseen dokumenteista tuttua keinoa, jossa katsoja tunnistaa todellisen elämän henkilön ja osaa tämän kautta tehdä päässään teoksen tekijän haluamia mielle yhtymiä. Vaikka mainitut esimerkit ovat komediosta, sittemmin mokumenttia on käytetty erityisesti kauhun puolella tehokeinona.

Taistelu Algeriasta -elokuvalla ei ole samalla tapaa havaittavissa olevaa suoraa vaikutusta, mutta sen käymä rajankäynti dokumentin ja fiktion välillä on kiistämättä jättänyt jälkensä kumpaankin elokuvan lajiin. Elokuva kertoo Algerian vapaustaistelusta isäntämaa Ranskaa vastaan. Fiktioelokuva kertoo historialliset tapahtumat fiktiivisillä rekonstruktioilla. Elokuvassa on esimerkiksi monia mielenosoitusjaksoja tai terrori-iskuja tallentavia kohtauksia, jotka voisivat tyyllisesti olla kuin suoraan jostain dokumenttielokuvasta. Näissä jaksoissa olevia ihmisiä ei koskaan tuoda tarinankerronnan kaaren piiriin, vaan suurin osa heistä jää tuntemattomiksi kasvoiksi samalla tavalla kuin monet massatapahtumia kuvaavien dokumenttien ihmiset jäävät.

Käsivarakameraa ja tapahtumien keskelle menemistä käytetään paljon tehokeinoina. Ratkaisut ovat tietysti täysin tarkoituksellisia, ja elokuvan tekijät ovat tietoisesti halunneet viitata dokumentin tyyliin. Mielenkiintoinen elokuvasta tehty havainto on kuitenkin se, etteivät he ole pitäneet pelkkää dokumenttia riittävänä totuuden havaitsemiseen. Elokuvassa on fiktiokeinoja mukana siksi, ettei se etäännyttäisi katsojaa liiaksi, vaan juuri siksi että katsoja pääsisi elokuvan sanomaan ja ydinajatuksen paremmin kiinni.

(Matthews 2011, hakupäivä 21.4.2013.)

On aiheellista kysyä, millaisessa ympäristössä elämme, jos ihmisten vastavuoroinen väkivaltaisuus ja tämän väkivallan turhuus ja tuskallinen perintö sellaisenaan riittävät dokumentaarisuudeksi. On myös sikäli erikoista, että *Taistelua Algeriasta* pidettiin hyvin totuudenmukaisena kuvauksena — kun taas sen suorat perilliset, mokumentit ja uuden dokumentin edustajat, eivät välttämättä edes välitä totuuden tallentamisesta sellaisenaan. Esteettiset keinot (todellisten tapahtumien uudelleen esittäminen ja todenmukaisen oloisten tapahtumien esittäminen muka tosina) ovat kuitenkin samat. Dokumentin osalta *Taistelu Algeriasta* on kuitenkin ollut merkittävä siinä mielessä, että esittämällä dokumentaarisuudesta tutuilla tavoilla fiktiivisiä asioita, se on vastavuoroisesti sallinut dokumentaristeille mahdollisuuden kuvata maailmaa fiktion keinoilla.

6.2 Werner Herzog ja valheet tiellä totuuteen

On todettu dokumentaarisuuden olevan sanana varsin väärinymmärretty, koska se mielletään vastaavuudeksi todellisuudelle. Toisin sanoen dokumenttia pidetään turhan usein todisteena, kun sitä pitäisi pitää mahdollisuutena tai tulkintana. (Helke 2006, 49.) Werner Herzogin laskettiin edustaneen 1960—70-luvuilla niin sanottua uutta saksalaista elokuvaa jonka muut, tunnetuimmat edustajat ovat Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder ja Wim Wenders. Hänen saksalaisen, sodan jälkeen muodostuneen identiteettinsä voidaan olettaa toimivan jonkinlaisena katalysaattorina hänen asenteissaan dokumenttiin.

Herzogin elokuvat kuvaavat donquijoteja, hulluuden ja nerouden rajamailla tarpovia ihmisiä yhtäläisen hullussa maailmassa. Näin on riippumatta siitä, ovatko Herzogin elokuvat dokumentteja vai fiktioita ja olennaista hänen tyylissään onkin se, että niissä on selvästi aineksia kummastakin. Kun Herzog kuvaa valtavan höyrylaivan raahaamista vuoren ylitse fiktioelokuvassaan *Fitzcarraldo* (1982), hän samalla toteuttaa hankkeen oikeasti ja tekee näin ollen ikään kuin dokumentin tästä saavutuksesta. Herzog jatkaa siis tällä tavoin *Taistelun Algeriasta* viitoittamaa linjaa.

Toisaalta taas hänen dokumenteissaan on usein lavastettuja tai ennalta käsikirjoitettuja kohtauksia, jotka luovat dramaturgista jännitettä ja selventävät dokumentissa esiteltyjä pääpiirteitä. Nämä kohtaukset eivät ole edes myöhemmin käsiteltävän Errol Morrisin tyylin mukaisesti jo tapahtuneen uudelleen elävöittämistä,

vaan herkkänahkaisempi voi pitää niitä suoranaisena valehteluna. Toisin sanoen Herzogin dokumenteissa kuvataan usein tapahtumia, joita ei koskaan tapahtuisi, jos Herzog ei olisi niitä tapahtumaan pistänyt.

Herzog toteuttaa dokumenttia juurikin mahdollisuutena tai tulkintana. Esimerkiksi dokumentissaan *Bells from the Deep: Faith and Superstition in Russia* (1993), Herzog kuvaa kahta pyhiinvaeltajaa, jotka ryömivät järven jäällä kuulostellen elokuvan nimessäkin mainittuja syvyydessä kumajavia kelloja. Todellisuudessa vaeltajat olivat ohjaajan palkkaamia juoppoja, statisteja, esittämässä tarinaa, jonka ohjaaja oli keksinyt päästään muiden elokuvan tarinoiden lomaan. (Cronin 2002, 252.) Herzog tahtoo kysyä, että jos tarina auttaa pääsemään elokuvan kokonaisuutena tarjoamaan totuuteen kiinni, miksi sen lavastaminen ja sitten totuutena tarjoaminen olisi kuitenkin vähemmän totta?

Elokevassa *Grizzly Man* (2005) Herzog taas seuraa postuumisti edesmenneen karhujen kanssa eläneen Timothy Treadwellin elämää. Kuvaamansa materiaalin rinnalle Herzog on editoinut Treadwellin itsensä luonnossa kuvaamaa materiaalia. Osa Herzogin kuvaamasta materiaalista taas on eräänlaista faktan uudelleen luomista fiktiona. Esimerkkinä voidaan mainita elokuvan kohtaus, jossa Herzog ojentaa Treadwellin ystävälle karhun vatsasta löytyneen rannekellon. Kohtaus on fiktiota, koska rannekellon luovutus oli tapahtunut jo aikaisemmin. Sitä ei vain oltu saatu nauhalle. Herzog kuitenkin päätti toistaa tapahtuneen ”totena” uudestaan — varsinainen tapahtuman ydin ei kuitenkaan muuttuisi, vaikka teko toiseen kertaan suoritettaisiinkin. Kellon vastaanottavan ihmisen reaktio on tosi ja aito toisenkin kerran.

Herzog haluaa kuvata syvempiä totuuksia, joihin kokee *cinéma vérité*n olevan keinona täysin riittämätön, koska mainittu elokuvaliike ei pääse kuvaamisissaan tilanteissa pintaa syvemmälle. On oikeastaan aivan sama, tapahtuiko jokin todella juuri niin kuin on kerrottu. Olennaista on se, että miten me katsojina suhtaudumme niihin epäilemättä tosiin tunteisiin, jotka kertomukset meissä herättävät. Herzogille dokumentilla ja fiktiolla ei ole eroa. Ne ovat kumpikin rakenteellisesti koottuja esityksiä maailmasta. Ohjaajan itsensä mielestä hänen hienoin dokumenttinsa on juurikin *Fitzcarraldo*, joka on siis konventionaalisesti luokiteltu fiktioksi. (Cronin 2002, 239–240.) Tässä mielessä hän on todellinen (dokumentti)elokuvan radikaali, yhtäkaaa sen kaikkien mahdollisuuksien kyseenalaistaja ja hyödyntäjä.

Herzog, palatessaan totuuden muokkaamiseen, ei kuitenkaan keksi mitään uutta, kuten on huomattu. Sen

sijaan hän ikään kuin palaa juurille, dokumentarismiin niihin aikoihin jolloin määritelmää käytettiin vapaammin. Esimerkiksi *Mieheen ja elokuvakameraan* tai ennen kaikkea *Nanookiin*. (Bruzzi 2006, 8.) Ohjaaja itse on esimerkiksi halunnut välttää kuvaamiensa tapahtumien tyypittämistä liiksi tietyille aikakausille tyypillisiksi, vaan halunnut tehdä niistä runollisia ja yleispäteviä (Cronin 2002, 246). Hänen kaltaistensa tekijöiden myötä dokumenttielokuva on saanut kehittyä kohti sitä suuntaa, mikä sillä alussa oli, cinéma véritén puolella käydyn pitkän kiertotien jälkeen.

6.3 Errol Morris ja näytelty dokumentti – *The Thin Blue Line*

Herzogin ystävä Errol Morris on tyylieläjä, joka käyttää hyvin paljon fiktioelokuvista tuttua tekniikkaa tuodakseen dokumentaarista ilmaisu paremmin esille. Aiemmin esimerkiksi yksityisetsivänä työskennellyt Morris on hylännyt yleensä dokumentaarisuuteen liitettävän visuaalisen tyylin etsiessään totuutta estetiikasta, vaikka käyttääkin monissa teoksissaan ovelia haastattelukysymyksiä, tapahtumapaikoilla pyörimistä ja niin sanotusta uudesta journalismista tuttuja tarinankerrontatekniikoita. Morris soveltaa fiktioelementtejä omassa liikkuvan kuvan teoksissaan.

Morris tunnetaan siitä, että hän ui kuin kala vedessä eksentristen henkilöhahmojen ja omituisten tilanteiden keskellä. Hän on kehittänyt interrotron-nimisen laitteen, joka sallii hänen haastateltaviensa ottaa yhtä aikaa suoraan kontaktin silmillään sekä Morrisiin että kameraan. Interrotronin läsnäolo on erittäin oleellinen osa Morrisin visuaalista tyyliä. Hän tuo salapoliisin taustansa ja dokumentaristin luonteensa esille ennen kaikkea dokumenttiensa esteettisessä tyyliä, jonka myötä häntä voi pitää myös performatiivisena dokumentaristina. Siihen palataan myöhemmin Michael Mooren yhteydessä. (Bruzzi 2006, 194.)

Morrisin salapoliisimaisuus tulee esille myös hänen tavastaan käyttää erityisesti jännitysfiktiosta tuttuja keinoja. Merkittävin näistä on rakenne, jossa keskushenkilöiden ympärillä pyörivät arvoitukset ja paljastukset alkavat selkiytyä ja avautua vasta elokuvan edetessä (Bruzzi 2006, 196). Tunnetuin Morrisin dokumenttielokuva on *The Thin Blue Line* (1988), joka käsittelee epäilyttävällä tavalla pieleen mennyttä murhatutkimusta. Se on siitä harvinainen elokuva, että sen voi sanoa suoraan vaikuttaneen ihmiskohtaloon. Osin sen tarjoamien paljastusten perusteella syytön mies vapautettiin elinkautisesta (Mathews 2013, hakupäivä 30.3.2013).

The Thin Blue Line hyödyntää vahvasti rikosfiktiosta tuttuja keinoja. Rikos ja siihen liittyvät yksityiskohdat nähdään dramaattisesti esitettyinä, näyttelijöiden avulla, yhä uudestaan ja uudestaan katsojan saadessa lisää informaatiota ja esitettyjen seikkojen muuttuessa pikkuhiljaa. Jokaisen uuden ja merkittävän tapahtumien kulkua valottavan todistuksen jälkeen näemme kohtaukset hieman uudelleen näyteltyinä. Toisin sanoen Morrisin elokuva käyttää hyödyksi fiktiosta tuttua takaumarakennetta, uudestaan ja uudestaan.

Morrisin tyylin puolesta puhuu kuitenkin se, että fiktiivisistä keinoistaan huolimatta *The Thin Blue Line* pääsee hyvin lähelle totuutta — tai, vaihtoehtoisesti, pääsee huomattavasti lähemmäs totuuden purkamista ja epäilemistä, kuin monet muut dokumentit. Morris kuuluu Werner Herzogin koulukuntaan, jonka mielestä cinéma vérité jarrutti elokuvan kehitystä kieltäessään dokumentilta tyyliin. Morris kokee, ettei subjektiivisuus tai tyyli voi taata totuutta, vaan sitä ei takaa mikään. (Bruzzi 2006, 9.) Toisin sanoen, jos dokumentaristi joutuu huolehtimaan koko ajan siitä, vääristävätkö hänen laitteensa ja tyyliinsä elokuvaa, miksi tehdä dokumenttia yleensä? Dokumentti uudemmalla ajalla on esitys, vuorovaikutuksellinen akti, keskustelunavaus. Dokumentti ei ole progressiivinen kokonaisuus, joka kasvaa lähemmäs kohti totuutta, vaan se on kasa erilaisia mielipiteitä. (Bruzzi 2006, 10.) Morrisille totuus on olemassa ja merkityksellinen siksi, että valheet ovat olemassa (Williams 1998, 385). Siksi jokaisella on mahdollisuus *The Thin Blue Line*ssa pohtia totuuden ja valheiden välistä suhdetta. Yksikään kameran edessä esiintyvä henkilö ei ole koskaan aito, vaan jonkinlainen näyttelijä (Williams 1998, 383).

Morrisin asenne on suora vastaus direct cineman ja cinéma véritén epäonnistumisille ja yksi olennaisimmista rakennuspalikoista nykyisestä, modernista, dokumenttielokuvasta puhuttaessa. *The Thin Blue Line*ssa fiktio on tullut sulavaksi osaksi dokumenttielokuvaa. Morris on ymmärtänyt, että koska historiallista tapahtumaa, josta ei ole mitään kuvataallenteita, ei voi dokumentissa ilmentää kuin tapauksen todistaneiden tai siihen liittyneiden ihmisten lausunnoilla, on aivan oikeutettua käyttää fiktiosta tuttua rekonstruktioita apuna. (Bordwell & Thompson 1994, 675.) Toisin sanoen Morris käyttää fiktiota juurikin kyseenalaistaakseen virallisen totuuden. Rehellinen ei tarkoita välttämättä totuudenmukaista, valheellinen ei tarkoita välttämättä väärässä olemista.

Toisin sanoen Morris ei tarjoa pureskeltua näkökulmaa, vaan hän pyytää katsojaa harkitsemaan asioiden eri laitoja kanssaan. *The Thin Blue Line* vaatii katsojaa pohtimaan omaa näkökulmaansa totuuteen. (Bordwell & Thompson 2008, 415.) Dokumentti ei ole mikään absoluutti, vaan se on kanava, erilaisten vaihtoehtojen tarjoaja. Näitä vaihtoehtoja käyttämällä katsoja voi etsiä ja veistää totuuden (Williams 1998, 386).

Tarjotessaan versioinnit jokaisesta eri näkökannasta Morris myöntää jokaisella olevan omat perspektiivinsä. Ja juuri näiden perspektiivien takia myös katsojalla (ja elokuvan ohjaajalla) on oikeus omaan perspektiiviinsä. (Bordwell & Thompson 2008, 416.) Totuus ei ole enää tässä ja nyt, kuten cinéma-vérité aikoina – pikemminkin totuus on enää olemassa vain suhteessa perspektiiviin ja menneisyyteen.

Totuus ei ole enää reflektio, peili maailmasta. Totuus on konstruktio. (Williams 1998, 393.) Tämä lähestymistapa tuo fiktion puolelta mieleen Akira Kurosawan klassikkoelokuvan *Rashomon* (1950), joka esittää neljän samasta tapahtumasta esitetyn ja kuitenkin toisistaan olennaisesti poikkeavan tarinan kautta, että totuus ei ole jossain näiden tarinoiden välissä vaan kaikki on totta. Dokumentaristin omasta moraalista ja suhtautumisesta riippuu, onko tämä seikka vapauttava vai ahdistava.

7 NYKYDOKUMENTTI

Fiktion ja dokumentin raja-aidoilla teastelevien dokumenttien vaikutukset jälkipolville ovat valtaiset. Seuraavassa käyn lävitse kaksi esimerkkiä, elokuvantekijän ja elokuvan, jotka ottavat jo huomattavasti enemmän vapauksia tarinansa kertoakseen.

7.1 Michael Mooren näkökulmadokumentit

Uudesta dokumentista puhuttaessa on mainittu dokumentin olevan ennen kaikkea performanssi itsessään (Bruzzi 2006, 1). Toisin sanoen dokumentin tekijä on taiteilija, jonka repertuaariin dokumentti kuuluu. Puhutaan siis performatiivisen dokumentin tyylistä. Historiallisista elokuvista tälle löytyy tukea esimerkiksi Marcel Ophulsin holokaustidokumentista *Hotel Terminus* (1988), jossa Ophuls tuo avoimesti omaa persoonaansa esille ja tekee erityisesti haastatteluissa itsestään eräänlaisen asean, jonka avulla hän paljastaa haastateltavistaan uusia puolia (Bruzzi 2006, 109). Epätyypillistä tämä ei toki ole, vaan kyse on hyvin iskevästä ja taktisesta lähestymistavasta haastatteluiden taiteeseen. Dokumenttielokuvan piirissä lähestyminen voi kuitenkin herättää ristiriitaisia tunteita.

Performatiivisessa dokumentissa on jo luovuttu asioista kertomisesta valistuksen vuoksi kansanjoukoille, vaan pyritään kertomaan kansanjoukoista (tai äärisubjektiivisesti jopa elokuvantekijästä itsestään tai hänen kauttaan) muille ihmisille. Michael Moore on täydellinen esimerkki tällaisesta performatiivisesta dokumentintekijästä, koska hän käsittelee kaikki kohtaamansa asiat itsensä ja oman, avoimen, henkilöhistoriansa kautta. Oleellista ei ole vahva ja objektiivinen argumentointi, vaan tunnepitoinen lataus, kokemus ja sen välittäminen. (Helke 2006, 87.)

Esimerkkinä Mooren tyylistä on elokuva *Roger ja minä* (1989), jonka eräässä kohtauksessa käydään lävitse hallituksen hyödyttömiä ratkaisuja pikkukaupungin autotehtaan lopettamisesta johtuvaan massatyöttömyyteen. Ongelma kohtauksessa on se, että Moore sotkee kronologian: Onnettomilta vaikuttavat yritykset pelastaa kaupunki olivat todellisuudessa tapahtuneet jo ennen joukkortisanomisten tragediaa ja ne yrittivät laimentaa iskua sen sijaan että olisivat tapahtuneet ikään kuin jälkiajatuksena.

Moorea syytettiin huijaamisesta — ei siksi, että kuvattu materiaali olisi valhetta sinänsä, vaan koska hän oli manipuloinut materiaalia omiin tarkoituksiinsa. (Bordwell & Thompson 2008, 339.)

Mooren lähestymistapa kurkottaa propagandadokumentin päiviin ja siinä voidaan nähdä jopa *Miehen ja elokuvakameran* vaikutuksia (Bruzzi 2006, 187). Samalla tapaa kun Dziga Vertov työryhmineen manipuloi kuvia, Moore käyttää erityisesti editoinnin avulla syntyviä mielleyhtymiä. Tämä on nähtävissä kuuluisasti esimerkiksi elokuvan *Fahrenheit 9/11* (2004) alkujaksossa, joka vyöryttää katsojan silmille kontrasteja George Bushin toimintakyvyttömyyden ja hänen kansalaistensa hädän välille WTC-tornien tuhoisien iskujen yhteydessä, samalla myös vihjaten että Bushilla on henkilökohtaisia kytköksiä iskujen takana olevaan saudiperheeseen.

Olisi kuitenkin turhan yksiselitteistä väittää, että Moore olisi jotenkin egomaaninen tai että hänen elokuvansa kertoisivat yksinomaan hänestä. Tällaisiakin dokumentaristeja on, mutta Moore on siitä eroava tapaus, että joissain hänen elokuvissaan on kuitenkin mukana propagandan ja manipuloinnin ajoista toinen seikka eli päämäärätietoisuus (Bruzzi 2006, 212). On esitetty teoria, että Mooren dokumentteja ei kuuluisi tarkastella journalististen faktavaatimusten pohjalta, vaan puhtaasti ennen kaikkea dokumenttitaiteen kannalta, koska dokumentti käsitteenä sallii huomattavasti laajemman paletin työskennellä kuin silkkä journalismi antaa (Bernstein 1998, 397—398).

On erittäin harvinaista, että elokuvantekijä paitsi tuo selkeää, propagandaperäistä viestiä, mutta myös asettaa itsensä likoon sen viestin puolesta. Propaganda on yleensä kasvotonta, koska se on tarkoitus vedota massoihin, toisin sanoen se ei henkilöidy helposti kohteisiinsa. Siksi Michael Moore on ehdottoman performatiivinen, ei propagandistinen. Tämä ei toki ole ainoa performanssin tapa. Myös jo aiemmin mainittua Errol Morrisia, joka selvästi alleviivaa dokumenttiensa fiktioelementtejä, voi hyvällä syyllä pitää performatiivisen dokumentin edustajana.

Toinen huomattava seikka Michael Mooren työskentelyssä on se, että epäluotettavuus ei tee hänestä kuitenkaan epädokumentaristia. Dokumentti pysyy dokumenttina, vaikka sen tekijällä ei olisi puhtaita aikomuksia tai dokumentin väite olisi virheellinen. (Bordwell & Thompson 2008, 339.) Itse asiassa Moore jopa painottaa elokuvan *Roger ja minä* alussa selvästi, että elokuva on luotu hänen näkökulmastaan

(Bernstein 1998, 405). Tämä tekee dokumentin tarkastelusta jossain määrin reilumpaa ja antaa katsojalle mahdollisuuden laittaa kaikki jonkinlaiseen perspektiiviin. Tai, toisin ilmaistuna, vaikka Moore vääritelisi materiaalia miten tahtoo, hänen havaintonsa ovat täsmällisiä ja myötätunto totta (Bagh 2007, 351). Myötätunto tai havaintojen paikkansapitävyys tai edes subjektiivisuuden myöntäminen ei kuitenkaan tee hänen teoksistaan kovin loogisia tai välttämättä perusteltavissa olevia. Mooresta on mainittu hänen ongelmansa olevan subjektiivisuuden ja yleismaailmallisen sotkemisen keskenään. Hän on kirjoittanut elokuviinsa performatiivisesti osan itselleen ja esittää kaiken subjektiivisesti, mutta tekee havainnoistaan muka-objektiivisia johtopäätöksiä. (Williams 1998, 389.)

Moore edustaakin uudemman dokumenttielokuvan ongelmaa puhtaimmillaan. Hänen tekemänsä virheet ovat helposti muidenkin tehtävissä. Ne voi tiivistää siihen ylimielisyyteen, jossa haluaa tarjota katsojille rehellisen näkökulman kertomalla kaiken itsensä kautta, mutta näin tehdessään sanelee katsojille jo valmiiksi, miten heidän tulee ajatella, sen sijaan että he saisivat tehdä omat johtopäätöksensä esitetyistä todisteista.

7.2 Banksy ja *Exit Through the Gift Shop* — totuus katoaa muotoon

Michael Mooren subjektiivisuuden, joka haluaa kuitenkin olla objektiivisuutta, jälkeen onkin loogista, että seuraavan sukupolven dokumentaristit käsittelevät tätä näiden kahden käsitteen välistä eroa. Dokumentin pysyminen dokumenttina, vaikka sisältö olisi epäluotettavaa, on hyvä pitää mielessä tutkailtaessa seuraavaa elokuvaa. Olennainen esimerkki uudesta dokumentaarista elokuvasta on multimediataiteilija Banksyn tuotos *Exit Through the Gift Shop* (2010), joka käsittelee itsessäänkin taitteita ja niiden tulkinnanvaraisuutta. Elämme aikakaudella, jossa korostetaan dokumenttielokuvien niin sanottua taiteellisuutta (Bruzzi 2006, 197). *Exit Through the Gift Shop* sopii tähän aikakauteen. Voisi oikeastaan sanoa, että elokuva on kurkottelua kaukaiselle 1920-luvulle, dokumenttielokuvien alkujuurille. Samalla se on eräänlainen luontainen jatko sille, minkä propagandan paapominen ja totuudellisuuteen kurottavien elokuvien virta katkaisi vuosikymmeniksi.

Exit Through the Gift Shop käsittelee multimediataiteilija Thierry Guettaa, johon kasvonsa ja oikean nimensä salaava katutaiteilijakuuluisuus Banksy tutustuu erään toisen katutaiteilijan kautta, joka sattuu olemaan

Guettan serkku. Aluksi lähes pakkomielleisesti omaa elämäänsä videokameralla tallentava Guetta päätyy kuvaamaan katutaiteilijoiden edesottamuksia, sitten auttamaan heitä ja lopulta tekemään heidän elämästään dokumenttielokuvaa. Syntynyt teos on kuitenkin sekasotku, puhdasta avantgardea vailla päätä ja häntää. Banksy päättää ottaa projektin käsiinsä ja luoda materiaalista dokumentin, joka kertoo paitsi katutaiteilijoista, mutta myös Guettasta persoonana. Banksy antaa Guettalle tehtäväksi ryhtyä vuorostaan katutaiteilijaksi, johon mies paneutuu hämmentävällä tarmolla. Hivenen tollona esitetty Guetta ottaa itselleen nimeksi Mr. Brainwash ja luo sarjatuotannolla, tuurilla sekä pettämättömällä bisnesvainulla megasuosion saavuttavia taideteoksia, joita myydään eteenpäin miljoonilla dollareilla. Elokuva päättyy humoristisen ahdistaviin mietteisiin siitä, kuinka täydellisen lahjaton voi luoda sopivalla markkinoinnilla lahjakkaalta vaikuttavaa taidetta.

Banksyn dokumentti päättyy johtopäätökseen, jossa taiteen autenttisuudella on sen kokijoille suuri merkitys. Koska tämä autenttisuus ei kuitenkaan ole sataprosenttisesti todistettavissa, se ei ole millään tapaaärkevä vaatimus taiteelta. Koska dokumentti on taideteos, se noudattaa samoja lakeja. Toisin sanoen Banksyn elokuva ei kommentoi vain taiteen tilaa, se kommentoi myös omaa itseään ja omaa autenttisuuttaan samalla kun etenee. Jos suhtaudumme taideteoksiin eri tavalla tiedettyämme sen tekijöiden takana olevat tarkoitusperät, miten voimme enää suhtautua *Exit Through the Gift Shopiin* itseensä? Miten voimme koskaan olla varmoja tekijän todellisista tarkoitusperistä?

Banksyn filmi edustaa niin sanottua postmodernismia, jossa aineksia poimitaan mistä halutaan ja todetaan kaiken olevan samalla viivalla ja yhtä arvokasta – tai arvotonta. Postmodernismi on yksilöllisyyden ja yleisten aatteiden sirpaloitumista. Maailmaa hallitsee median kuva, joka koostuu vuorostaan vaikutteista lukuisista eri kulttuuripiireistä. Yksilön havaintokyky menee kaikkien poliittisten, yhteiskunnallisten ja taiteellisten suuntausten yläpuolelle. (Luukkanen, Valkeapää, Lähdesmäki, Kuuva, Roivas, Jämsänen, Lehtinen, Salmela & Pirinen 2013, hakupäivä 21.4.2013) Silti *Exit Through the Gift Shop* tavallaan myös haluaa kyseenalaistaa postmodernismin. Dokumentti nostaa esiin osuvia kysymyksiä: Välitämmekö enää todella kenenkään tarkoitusperistä tarkastellessamme heidän töitään? Jos vastaus on ”emme”, miksi enää edes välitämme siitä, että jokin on dokumenttia? Mitä väliä totuudella silloin on? Jos vastaus on ”välitämme”, miten voimme koskaan olla varmoja siitä että meille totena esitetty on todellista?

Aiemmin elokuvatutkimuksessa on nostettu esiin käsitys postmodernista historiasta, jota on pidetty ristiriitaisena käsitteenä. Postmodernismi on perinteisen historiankirjoituksen vihollinen, koska historiankirjoituksessa on pakko olla selkeitä suuntaviivoja ja syy-seurausyhteyksiä. (Rosenstone 1995, 200.) Postmodernismi on kanonisoinnin vastainen ajattelutapa. Historia ja sitä kautta laajemmin myös totuus ovat hyvin kanonisoituja ja lukkoon lyötyjä käsitteitä. Elokuva, erityisesti dokumenttielokuva, kuitenkin sallii postmodernin historiankirjoituksen, sen ristiriitaisuudesta huolimatta, ollessaan sekä suoraa historian tallentamista että sen tulkintaa.

Yleinen uudemman dokumentarismin ajatus on ollut se, että sekä tekijät että katsojat hyväksyvät autenttisen dokumentin teon vaikeuden. Siitäkin huolimatta kaikki hyväksyvät dokumentarismin ajatuksen itsessään. (Bruzzi 2006, 7.) Banksy tuntuu dokumentillaan asettavan myös tämän ajatuksen vähintään kyseenalaiseksi. Hänen teoksensa muoto on niin itseensä käpertynyt, niin täydelliseksi hiottu ja niin kompleksinen, ettei se taivu dokumenttielokuvan hiomattomuuden lainalaisuuteen. Tässä lainalaisuudessa dokumenttia nimittäin pidetään, kuin yhteisestä sopimuksesta, arvaamattomampana ja vähemmän hiottuna kuin fiktiota (Helke 2006, 199). *Exit Through the Gift Shop* on eräänlainen dokumentin ääripiste, josta pidemmälle ei voi mielekkäästi jatkaa, vaan on pakko etsiä uusia teitä.

Eräällä tapaa juuri Banksyn työ edustaa dokumentin suurinta ongelmaa. Ongelma totuuden saavuttamisessa ei ole subjektiivisuus, koska subjektiivisuuden voimme ymmärtää katsojina. Voimme arvioida puhujan luotettavuutta itse, joten siinä mielessä subjektiivisuus on reilua. Suurin ongelma dokumentissa on ennemminkin se, että millä perusteella dokumentin muoto itsessään — kuvat jotka on järjestelty peräkkäin tietyissä merkityksissä — muka edustaa totuutta (Thompson & Bordwell 1994, 673). Tapahtuneita asioita väärään tapahtumajärjestykseen editoinut Michael Moore korostaa, tosin tahtomattaan, samaa ongelmaa. Subjektiivisuus voi olla totta, mutta jos subjektiivinen havainto on tehty jo valmiiksi manipuloidun perusteella, mihin se jättää dokumentin taiteena? Totuutta armotta tavoittelevalle dokumentaristille tämä aiheuttaa paljon harmaita hiuksia.

8 ONGELMAT SYVENEVÄT

Räiskyvä ja ylilyövä ilmaisu on yhä korostetumpaa dokumenttielokuvan teossa ja yhä sallitumpaa, jopa toivotumpaa. Vaikuttaisi siltä, että tämä trendi ei ole aivan pian kääntymässä päinvastaiseksi. Myös fiktioelokuvien puolella kunnostautuneen Kevin Macdonaldin tunnetuimpiin kuuluva dokumentaarinen työ *Touching the Void* (2004) antaa viitteitä tulevaisuudesta. Eräästä vuorikiipeilymatkalla tapahtuneesta onnettomuudesta ja siihen liittyvästä ihmepelastumisesta kertova *Touching the Void* on räikeästi performatiivinen käyttäessään Errol Morrisin esittelemiä fiktiivisiä apukeinoja. Elokuvasa käytetään niin paljon tositapahtumien elävöittämistä fiktiivisillä apuvälineillä, että jos elokuvassa ei olisi satunnaisesti kuultuja haastattelupätkiä, se olisi jo tositapahtumiin perustuvaa fiktiota.

Ennen kaikkea huomioarvoinen on kuitenkin Macdonaldin teos *Life in a Day* (2011). Elokuva on koostettu kokonaan eri puolilla maailmaa asuvien ihmisten ohjaajalle tietoisesti lähettämistään Youtube-pätkistä, joissa siis kuvataan heidän päivittäisiä rutiinejaan aamusta pitkälle yöhön (Macdonald 2011, hakupäivä 22.4.2013). Premissi on mielenkiintoinen ja kompleksinen. Huolimatta siitä, että teoksella on kymmeniä tekijöitä (ja tuhansia osanottajia joiden panosta ei teokseen otettu mukaan), se yrittää ikään kuin tuoda todeksi väitteen siitä, että kaikkien tarinat ovat kertomisen arvoisia.

Samalla kuitenkin sen ongelma on selkeä: Lähes kaikki ihmiset, korostaessaan itseään, vievät performatiivisen dokumentaarisuuden äärimilleen. Tämä selvästi tietynlaiseen aitouden tunteeseen pyrkivä elokuva koostuu pelkästään tietoisista, teennäisistä esityksistä kameralle. Teennäisyys ei ole ongelman varsinainen ydin. Ongelman ydin on se, että propagandan tavoin *Life in a Daylla* ei ole rehellisyyttä itseään kohtaan, vaan se esittää olevansa jotain muuta kuin teennäistä.

Elokuvan mittaan seurataan erästä nimettömäksi jäävää nuorta miestä, joka on taltioinut kameralle valmistautumisen suureen iltaan. Hän aikoo siis kysyä eräältä naispuoliselta ystävältään, suostuuko tämä miehen tyttöystäväksi. Mies soittaa jopa äidilleen kysyäkseen neuvoja ja hermoilee silmin nähden. Fiktiossa tai ulkopuolisen taltioimana kohtauksissa voisi olla potentiaalia olla koskettavia, mutta koska mies on taltioinut ne itse ja sen jälkeen vielä lähettänyt ne vapaaseen käyttöön, kohoaa esiin ongelmia.

Ensimmäinen ongelma käsittelee sitä, mikä on ollut mukana subjektiivisen dokumentin alusta lähtien, mutta on Banksyn saavutuksen myötä kärjistynyt entisestään. Toisin sanoen missä vaiheessa silkkä omahyväisyys alkaa ja dokumentaarisuus loppuu? Pojan pettynyt reaktio on kieltämättä aito, mutta miksi se on pitänyt jakaa? Kaikki henkilöiden motiivit elämänsä jakamiseen toisille jäävät täysin pimentoon. Miksi minun pitää välittää näistä ihmisistä? Vain siksi että he ovat elossa ja haluavat olla esillä?

Hyvin kuvailevaa on se, että länsimaisten ihmisten kuvauksissa on kyse ennen kaikkea heistä itsestään ja heidän edesottamuksistaan ja suruistaan ja iloistaan, mutta teoksessa harvemmin näkyvät aasialaiset tai afrikkalaiset kuvaavat ennemmin asioita ympärillään, puhumatta itsestään. Eurooppalaisten ja yhdysvaltalaisen panos on sen seurauksena vähemmän mielenkiintoista, enemmän omahyväistä. Toinen ongelma tulee esiin siinä, että *Exit Through the Gift Shop*in tavoin teos on saavuttanut eräänlaisen loogisen dokumentaarisen historian johtopäätöksen, mutta eri näkökulmasta. *Exit Through the Gift Shop* on ironisen taiteilijan teos, joka tarkastelee maailmaa, jossa itse esille tuotu vilpittömyys on aina tyhjyyttä ja kauppatavaraa.

Life in a Day taas väittää kirkasotsaisesti, hieman reality-television tapaan, aivan kaikkien asioiden tallentamisen sinänsä olevan yhtä arvokasta. Vaikka *Life in a Day*n väitettä kaiken tasa-arvoisuudesta on hyvin vaikeaa kumota täysin, se ei myöskään ole täysin vailla ongelmia. Olisi esimerkiksi luontevaa kysyä, onko yhteen pinotulla youtube-videoiden kasalla sittenkään tarjota mitään näkökulmaa, jonkinlaisen löyhästi yhteen sidotun ja epämääräisen humanismin lisäksi? Olisiko niillä meille muille mitään tarjottavaa, jos niitä ei olisi koostanut ja editoinut yhteen yhdellä tietyllä visiolla varustettu ammattilaistyöryhmä? Dokumentaristin vastuuta ei ole enää, tai se on ainakin häivytetty niin taustalle kuin mahdollista.

Life in a Day on tässä mielessä mahdollista tulkita huomattavasti kyynisemmäksi kuin *Exit Through the Giftshop*, koska pidemmälle ajateltuna elokuvan sanoma on se, että yksikään yhteiskunnallinen ongelma ei ole toista olennaisempi ja periaatteessa dokumentin voisi tehdä vaikka aidanseipästä. On sanomattakin selvää, ettei dokumenttielokuva voi jatkaa *Life in a Day*n viitoittamaan suuntaan. Ihmisten subjektiivista historiaa tallentavat pätkät saavat kuitenkin kokoavan muotonsa ja merkityksensä vasta, kun niillä on jokin kärki ja tarkoitus, jonka edessä kaikki pätkät eivät olekaan tasa-arvoisia. Esimerkiksi Werner Herzogin *Grizzly Manissa* nähdyt Timothy Treadwellin kotivideot eivät olisi niin kiinnostavia, jos niitä ei olisi asetettu

dokumentin kontekstiin, rajattu pohdittaviksi tietyistä näkökulmista. Ilman rajausta dokumentti on vain muodoton möhkäle.

Onko dokumentin tulevaisuus siis siinä, että se alkaa hajota sirpaleiksi? Tuleeko eräänlainen Youtuben ja muiden videopalveluiden korostama alituisen läsnäolon ja olemassaolon muille todistelun mentaliteetti hallitun sisällön tilalle? En ole ennustaja. Sanoisin kuitenkin, että dokumenttien ajan mittaan yhä enemmän subjektiivisempaan maailmaan uppoavassa tyyliässä on selviä paradokseja. Miten Banksyn totuutta tietoisesti kiertelevä viesti voi tuntua joistain katsojista silti todellisemmalta kuin *Life in a Day*, vaikka Banksyn elokuva juuri kiistää totuuden tavoittamisen mahdottomuutena?

On kuitenkin todettu, että dokumenttien entistä hajanaisempi muoto ja yhä selkeämpi oman keinotekoisuutensa tiedostaminen on myös merkki siitä, että dokumentti saavuttaa uusia tyyllillisiä rikkauksia ja uusia ulottuvuuksia, eikä se sinällään olisi merkki mistään vakavasta dokumentin tuhosta, vaan sen uudistumisesta toisiin tarpeisiin. Ei voida puhua todellisuuden muutoksesta, vaan katsantokannan muutoksesta. (Bruzzi 2006, 252.)

Vaikka kuinka subjektiivisuus yrittää kertoa meille, että jokainen tarina on kertomisen arvoinen, tulee jokaisesta tarinasta merkittävä vasta, kun tarkastelemme sitä oman subjektiivisuutemme lävitse. Tai toisin ilmaistuna, kuten elokuvan historiassa on aiemminkin todettu: vaikka maailma tulisi yhä subjektiivisemmaksi, itseilmaisun ja todellisuuden käsittelyn tarvetta se tuskin poistaa (Rosenstone 1995, 158). Koska jäsenämme maailmaa jo valmiiksi sitä tarkastellessamme, en usko jäsenneiltyjen ja edelleen totuutta etsivien dokumenttien katoavan mihinkään. Niiden pitää vain totutella elämään informaatiotulvaisessa ja hieman erilaisessa, ehkä hankalammassakin maailmassa. Tulevaisuuden nuorille dokumentaristeille ja heidän moraalisten oikeutuksiansa pohdinnalle tässä riittää valtavasti haastetta.

9 POHDINTA

Lähdin tutkielmassani ottamaan selvää siitä, voiko dokumenttielokuva olla totuudellinen ja mikä on tekijän vastuu ja kenelle. Luovoin monien elokuvien lävitse ja kulutin monta tuntia sisätiloissa television ääressä ja elokuvateatterissa. Tutkielmassani käsitellyt filmit ovat vain jäävuoren huippu. Tästäkin huolimatta dokumentin ja totuuden väliset suhteet ja niiden muutokset hahmottuivat lopulta yllättävän selkeänä janana. Dokumentissa lajina on ollut selkeitä päävirtoja, ja vaikka esimerkiksi propagandaa tai direct cinemaa tehdään edelleen, myös uusia ilmiöitä ilmaantuu edellisten jälkeen ja niiden luonnollisesti kehiteltynä jatkona. Tämä havainto ei suoranaisesti yllättänyt minua, koska elokuvan historia yleensäkin on kehittynyt tiettyjen tyyliuuntien mukaisesti. Myöskään siitä en yllättynyt, että dokumentit ovat siirtyneet hyvin vapaamieliseen tyylien ja fiktion ja faktan sekoittamisen käyttöön. Tämä ilmiö on ollut vahvasti mukana muissakin taiteissa.

Vastuun pohtiminen oli huomattavasti vaikeampaa. Jouduin johtamaan vastuupohdinnat totuuspohdinnoista, koska läpikäymäni teoreetikot olivat useimmiten kiinnostuneempia todellisuuden luonteesta ja siitä, voiko dokumentti todella tallentaa sen, mikä on tekijän suhde totuuteen. Useimmissa teorioissa tunnuttiin pitävän vastuuta eräänlaisena itsestäänselvyytenä. On myönnettävä, että vastuukysymyksen merkityksellisyys väheni omassakin tapauksessani, kun etenin pidemmälle tutkielman teossa. Tässä mielessä voinkin todeta, etten ole saanut mitään tyydyttäviä vastauksia. En toisaalta niitä odottanutkaan. Tutkielmani tarkoitus olikin alun perin näyttää dokumentin kehityskaarta moraalisten ongelmien saralla, ei ratkaista kaikkia niitä ongelmia, joita filosofit ovat pohtineet tuhansia vuosia.

On selvä trendi, että dokumentit ovat alkaneet ottaa ajan kuluessa yhä enemmän vapauksia esittämisen, rajaamisen, jopa manipuloimisen suhteen. Kummallista kyllä, se ei ole tehnyt dokumenttielokuvista yhtään vähemmän vaikuttavia tai merkittäviä. Olisin itse samalla kannalla kuin Dziga Vertov, jonka raskaalla kädellä manipuloitu *Mies ja elokuvakamera* pyrki kuvaamaan Vertovin näkemää totuutta. Totuus ei siis ole kiinni suoruudesta tai edes rehellisyydestä. Joskus konnakin voi olla rehellinen, jos materiaalia käytetään oikein.

Ehkä merkittävin vastuuseen liittyvä havainto, jonka tein on se, että suurin dokumentaristin vastuu onkin

materiaaliaan kohtaan, ei itselleen, aiheelle tai yleisölle. Kuten elokuvissa *Yö ja usva* tai *Grizzly Man*, juuri materiaali on jotain, johon tekijä on kiinnittynyt vastuunsa kautta. Natsit olivat vastuussa *Yön ja usvan* keskitysleirikuviista, mutta Alain Resnais työryhmineen oli vuorostaan vastuussa tämän kuvamateriaalin uudelleenkäytöstä natsija ja yleismaailmallista fasismia vastaan. Resnais paljasti natsien vastuun, ja otti samalla kontolleen hyvin toisenlaisen vastuun. Resnais ei voi olla vastuussa kohteelleen, koska hänen kohteensa ovat kuolleet. Hän ei voi olla vastuussa yleisölleen, koska yleisön mielipiteellä ei teoksessa ole väliä. Aihe on suurempi tekijä, kuin yleisö. Kyseessä on siis asia, joka on kerrottava siksi, että se on kerrottava, ei siksi, että sillä yritetään tyydyttää yleisön tarpeita. Hän ei ole vastuussa edes itselleen, koska aihe on häntä suurempi. Hän on siis vastuussa materiaalille, joka hänen edessään on ja joka hänen on järjesteltävä dokumentin muotoon.

Voisin siis todeta, että dokumenttielokuvan tapauksessa olennainen kysymys ei edes ole, onko jokin totuudellista, vaan oleellista on, onko se dokumenttia. Voidaan todeta, että mikä tahansa tallenne, jonka koetaan olevan todiste maailmasta tai sen tilasta, on yhtä totuudellinen tai valheellinen kuin sen katsojakin. Dokumentaristin vastuu on ennemminkin tämän totuuden ja valheen rajaamisessa, esittämisessä, kuten asian itsensä kuvaamisen kannalta parhaaksi näkee.

Tästä päästään mahdolliseen jatkotutkimuksen aiheeseen, joka tuli vastaan jo hyvin aikaisessa vaiheessa tutkielmaani, nimittäin vastuun tulevaisuuteen. Haluaisin tässä kohtaa nostaa esille tosi-tv:n. Jonka tietoisesti jätin tutkielmastani pois. Tosi-tv:n tai Youtuben kaltaisten palveluiden merkitystä dokumentin, faktan ja fiktion raja-aitojen kaatamisessa dokumenttielokuvan ulkopuolella ei voi vähätellä. Onko tosi-tv dokumentaatiota vai fiktiota, joka esittää olevansa dokumentti? Onko sillä edes väliä? Voisiko olla todistettavissa, että tosi-tv on itse asiassa yhtä aikaa sekä dokumentti että fiktio, jonkinlainen Werner Herzogin aloittaman linjan ideaalinen ilmentymä?

Toisaalta, olisiko sekin vain yksi ääripiste, jossa vastuu tekijältä on tuhottu tai häivytetty taka-alalle? Tv-tuotannoissa on usein niin monta tekijääkin, että tekijän vastuu väkisinkin hukkuu. Jätin itse tosi-tv:n ilmiönä pois sen massiivisuuden takia. Hyvin suuri osa television nykytuotannosta on jonkin sortin realitya. Toinen syy on henkilökohtainen: inhoan koko ilmiötä. Siitä voin ainakin vetää sellaisen johtopäätöksen, että vaikka raja-aitoja kaatava dokumentti on mielestäni perusteltu ja kiehtova ilmiö, olennaista on juuri sen

dokumentaarisuus, sen halu sanoa edes jotain, vaikka kuinka vääristeltyä se olisikin. Tosi-TV:n merkitys tuntuu olevan vain näyttämisessä. Vaikka se on editoitu dramaattisesti, se ei kuitenkaan koskaan halua sanoa mitään. Kuten *Life in a Day*, johon tutkielmani päätän, se haluaa vain näyttää. Tunnetta vastuusta ei ole. Siksi koin, ettei dokumentti voi jatkaa enää samanlaiseen suuntaan, vaan sen on keksittävä jotain muuta, jos se haluaa edelleen pysyä dokumenttina. Tekijä ei ehkä voi määrittää vastuutaan, mutta hänellä on oltava tunne siitä, ja tämä tunne syntyy halusta sanoa jotain.

LÄHTEET

Altman, R. Tanner '88. 1988. New York: Criterion Collection. DVD-levy.

Babula, R. 2012. Henri Langlois: The Auteur of Cinémathèque Française. Hakupäivä: 21.3. 2013
<http://www.thecine-files.com/past-issues/spring-2012-issue/profiling-the-french-new-wave/babulalanglois/>

Bagh, P. von. 1998. Elokuvan historia. Helsinki: Otava.

Bagh, P. von. 2007. Vuosisadan tarina. Dokumenttielokuvan historia. Helsinki: Teos.

Banksy. Exit Through the Gift Shop. 2010. Mustasaari: Atlantic Film. DVD-levy.

Bernstein, M. 1998. Documentaphobia and Mixed Modes. Teoksessa B.K. Grant & J. Sloniowski (toim.)
Documenting the Documentary - Close Readings of Documentary Film and Video. Detroit: Wayne State
University Press, 397-415.

Bordwell, D. & Thompson, K. 2008. Film Art. An Introduction. New York: McGraw-Hill.

Bordwell, D. & Thompson, K. 1994. Film History. An Introduction. New York: McGraw-Hill.

Bruzzi, S. 2006. New Documentary. New York: Routledge.

Cousins, M. The Story of Film: An Odyssey. Yle Teema 4.11.2012.

Cronin, P. 2002. Herzog on Herzog. New York: Faber and Faber.

Drew, R. Crisis. 1963. New York: New Video Group. DVD-levy.

Feldman, S. 1998. "Peace Between Man and Machine." Teoksessa B.K. Grant & J. Sloniowski (toim.) Documenting the Documentary - Close Readings of Documentary Film and Video. Detroit: Wayne State University Press, 40-54.

Flaherty, R. Nanook of the North. 1922. New York: Criterion Collection.

Flitterman-Lewis, S. 1998. Documenting the Ineffable. Teoksessa B.K. Grant & J. Sloniowski (toim.) Documenting the Documentary - Close Readings of Documentary Film and Video. Detroit: Wayne State University Press, 204-222.

Hara, K. The Emperor's Naked Army Marches on. 1988. New York: Facets. DVD-levy.

Helke, S. 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla.

Herzog, W. Grizzly Man. 2005. Vaasa: Future Film. DVD-levy.

Luukkanen, T., Valkeapää, L., Lähdesmäki, T., Kuuva, S., Roivas, K., Jämsänen, A., Lehtinen, T., Salmela, U. & Pirinen, H. 2013. Modernismi ja postmodernismi. Hakupäivä 31.4.2013 http://www.jyu.fi/taiku/aikajana/taidehist/th_ny_modernismi.htm

Lanzmann, C. Shoah. 1985. Lontoo: Eureka! / Masters of Cinema. DVD-levy.

Lumière, L. & Lumière, A. 1895. L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat. Hakupäivä 22.4.2013 <https://www.youtube.com/watch?v=dJdVEgOMQPM>

Macdonald, K. 2011. Life in a Day. Hakupäivä 22.4.2013 <https://www.youtube.com/user/lifeinaday>

Macdonald, K. Touching the Void. 2004. Lontoo: 4DVD. DVD-levy.

Mathews, J. 2013. 'The Thin Blue Line': Justice for All? : An inside look at why a documentary that had real-

life impact didn't make the cut in the Oscar race. Hakupäivä 30.3.2013 http://articles.latimes.com/1989-03-12/entertainment/ca-1026_1_thin-blue-line/2

Matthews, P. 2011. The Battle of Algiers: Bombs and Boomerangs. Hakupäivä 21.4.2013 <http://www.criterion.com/current/posts/342-the-battle-of-algiers-bombs-and-boomerangs>

Méliès, G. 1899. L'impressioniste Fin De Siecle. Hakupäivä 29.3.2013 <https://www.youtube.com/watch?v=r8RXkIDHYPY>

Merriam-Webster. 2013a. Hakupäivä 14.4.2013 <http://www.merriam-webster.com/dictionary/mockumentary>

Merriam-Webster. 2013b. Hakupäivä 21.3.2013 <http://www.merriam-webster.com/dictionary/propaganda>

Morris, E. The Thin Blue Line. 1988. Lontoo: Optimum Releasing. DVD-levy.

Moore, M. Fahrenheit 9/11. 2004. Helsinki: Scanbox. DVD-levy.

Moore, M. Roger ja minä. 1989. Helsinki: Sandrew. DVD-levy.

Pontecorvo, G. Battle of Algiers. 1966. New York: Criterion Collection. DVD-levy.

Reiner, R. This Is Spinal Tap. 1984. Helsinki: Universal. DVD-levy.

Resnais, A. The Night and the Fog. 1955. New York: Criterion Collection. DVD-levy.

Rosenstone, R. A. 1995. Visions of the Past - The Challenge of Film to Our Idea of History. Cambridge: Harvard University Press.

Rothman, W. Documentary Film Classics. 1997. Cambridge: Cambridge University Press.

Seitamaa-Hakkarainen, P. 2000. Kvalitatiivinen sisällönanalyysi. Hakupäivä 21.4.2013
http://www.academia.edu/589363/Kvalitatiivinen_sisallon_analyysi

Thompson, H. S. 2010. Pelon valtakunta. Turku: Kustannusosakeyhtiö Sammakko.

Vertov, D. Man With a Movie Camera. 1929. Lontoo: British Film Institute. DVD-levy.

Wells, A. J. B. 2012. Made. Hakupäivä 21.3.2013 <http://www.theharvardadvocate.com/content/made?page=show>

Williams, L. 1998. Mirrors without Memories. Teoksessa B.K. Grant & J. Sloniowski (toim.) Documenting the Documentary - Close Readings of Documentary Film and Video. Detroit: Wayne State University Press, 379-396.

Zizek, S. 2013. Zero Dark Thirty: Hollywood's Gift to American Power. Hakupäivä 21.3.2013