

DOKUMENTTIELOKUVAN NARRAATIO

**Edward Braniganin narratiivinen
skeema sovellettuna dokumentti-
elokuvaan Tallinnan tuhkimo**

Kai Jaskari

Journalistiikan pro gradu -työ

Jyväskylän yliopisto

Viestintätieteiden laitos

| | |
|--|-------------------------------------|
| Tiedekunta HUMANISTINEN | Laitos VIESTINTÄTIETEIDEN |
| Tekijä Kai Jaskari | |
| Työn nimi DOKUMENTTIELOKUVAN NARRAATIO. Edward Braniganin narratiivinen skeema sovellettuna dokumenttielokuvaan Tallinnan tuhkimo. | |
| Oppiaine journalistiikka | Työn laji pro gradu-työ |
| Aika 2000 | Sivumäärä 99 sivua |
| <p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tutkielmassa analysoidaan Tallinnan tuhkimo -dokumenttielokuvan kerrontaa professori Edward Braniganin kehittämän narratiivisen skeeman avulla. Narratiivinen skeema ohjailee tapahtumien järjestymistä narratiiviseksi, kerronnalliseksi, malliksi. Braniganin skeema koostuu kahdeksasta eri komponentista, "funktioista", jotka eivät esiinny ennalta määrätyssä järjestyksessä, kuten useissa muissa narratologisissa teorioissa. Tässä työssä rakennetaan Tallinnan tuhkimosta narratiivinen malli käyttäen viitekehystenä näitä kahdeksaa funktiota.</p> <p>Olellaisen osan analyysiä muodostaa kerronnan vastaanottoa ohjailevien epistemologisten tasojen erottelu. Nämä tasot muodostavat hierarkisen jatkumon aina elokuvan valmistamista ohjailevista historiallisista ehdoista yksittäisen henkilön mielenliikkeiden tarkasteluun. Tallinnan tuhkimosta nämä kaikki tasot on löydettävissä, mikä ei ole itsestäänselvää perinteisemmän dokumenttielokuvan kohdalla.</p> <p>Narratologista teoriaosuutta on vahvistettu katsauksella dokumenttielokuvan historiaan sekä pohdinnalla dokumenttielokuvan suhteesta todellisuuteen ja rajanvedosta muihin lajityyppeihin.</p> | |
| Asiasanat dokumenttielokuvat, narratologia, kerronta | |
| Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto/Tourulan kirjasto | |
| Muita tietoja | |

SISÄLLYSLUETTELO

| | |
|---|-----------|
| JOHDANTO | 1 |
| 1. DOKUMENTTIELOKUVAN AMBIVALENTTI LUONNE | 6 |
| 1.1. Historiallinen katsaus: Lumièren veljesten ajoista on yli sata vuotta | 6 |
| <i>1.1.1. Elokuva syntyi ei-fiktiivisenä viime vuosisadan lopulla</i> | 6 |
| <i>1.1.2. Vuosisadan alun matkafilmit ja avant-garde</i> | 7 |
| <i>1.1.3. Dokumenttielokuvan alkuajat: 10- ja 20-luku, 30-luvun alku</i> | 7 |
| <i>1.1.4. Dokumenttielokuvat, joiden piti muuttaa maailma: 30-luku ja maailmansota</i> | 9 |
| <i>1.1.5. Televisiodokumentin läpimurto sekä "ja tässä näette" -kerronta 1950-luvulla</i> | 12 |
| <i>1.1.6. Dokumenttielokuvan renessanssi 1960-luvulla</i> | 13 |
| <i>1.1.7. Perinteiden ja muutoksen 1970-luku</i> | 15 |
| 1.2. Dokumentin suhde todellisuuteen: objektiivisuuden illuusion tappio | 16 |
| <i>1.2.1. Faktion - kun fakta ja fiktio sekoitetaan</i> | 17 |
| 1.3. Dokumenttielokuvan genre: monta lähestymistapaa | 18 |
| <i>1.3.1. Bergerin pelkistetty genreluokitus</i> | 21 |
| <i>1.3.2. Carrollin aihepiireihin pohjautuva luokitus</i> | 21 |
| <i>1.3.3. Mastin ja Cohenin journalistiseen lähestymistapaan pohjautuva luokitus</i> | 21 |
| <i>1.3.4. Dokudraama - dokumenttielokuva vai draamaa?</i> | 22 |
| <i>1.3.5. Guynn: dokumentissa on aina läsnä kertomus</i> | 25 |
| 2. NARRAATIO, KERTOMUKSEN RAKENTUMINEN | 26 |
| 2.1. Narratologia ja kertomuksen olemus | 26 |
| <i>2.1.1. Narratologisen tutkimuksen typologia: viisi lähestymistapaa</i> | 27 |
| <i>2.1.2. Rimmon-Kenan: teksti on kertomus, kun siinä on kronologinen yhteys</i> | 28 |
| <i>2.1.3. Foster: kertomuksen minimiehtoihin kuuluu myös kausaalinen yhteys</i> | 29 |
| <i>2.1.4. Branigan: kertomuksen minimiehtoja ei pidä määritellä</i> | 29 |
| <i>2.1.5. Aylarado: narratiivisuutta käytettävä muutoksen analyysiin</i> | 30 |
| 2.2. Narratologian perusdikotomia: tarina ja kerronta | 30 |
| 2.3. Narratiivinen syntaksi | 31 |
| 2.4. Proppin tarinan funktiot | 32 |
| <i>2.4.1. Sadussa on seitsemän pysyvää henkilöahmoa</i> | 34 |
| <i>2.4.2. Mallin sato on korjattu sen laajennuksissa</i> | 34 |
| 3. BRANIGANIN NARRATIIVINEN SKEEMA | 36 |
| 3.1. Narratiivisen skeeman kahdeksan komponenttia | 36 |
| 3.2. Tapahtumien maailma ja kuvaruutu | 39 |
| <i>3.2.1. Diegesis ja nondiegeettiset elementit</i> | 39 |

| | |
|---|-----------|
| 3.3. Kerronnan epistemologiset tasot | 40 |
| 3.3.1. <i>Historiallinen auteur</i> | 42 |
| 3.3.2. <i>Ekstra-fiktionaalinen kertoja</i> | 43 |
| 3.3.3. <i>Nondiegeettinen kertoja</i> | 44 |
| 3.3.4. <i>Diegeettinen kertoja</i> | 45 |
| 3.3.5. <i>Henkilöhahmo</i> | 46 |
| 3.3.6. <i>Fokalisointi</i> | 46 |
| 3.3.7. <i>Henkilöhahmon fokalisoimaton kerronta</i> | 50 |
| 3.3.8. <i>Ulkoinen fokalisointi</i> | 51 |
| 3.3.9. <i>Sisäinen fokalisointi, pintataso ja syvätaso</i> | 52 |
| | |
| 4. TALLINNAN TUHKIMO | 53 |
| | |
| 4.1. Muutoksen 90-luku Virossa | 53 |
| 4.1.1. <i>Taloudellinen tilanne ennen itsenäistymistä</i> | 53 |
| 4.1.2. <i>Itsenäistymisen ensiaskleet</i> | 54 |
| 4.1.3. <i>Varjotalous ja uusi eliitti</i> | 55 |
| | |
| 4.2. Tiiu Silves, pioneerijohtajasta miljonääriksi | 56 |
| 4.2.1. <i>Tallinnan tuhkimon synopsis</i> | 57 |
| | |
| 4.3. Narratiivinen skeema käytännössä: Tallinnan tuhkimo | 60 |
| 4.3.1. <i>Historiallinen auteur: Dokumentiprojekti</i> | 60 |
| 4.3.2. <i>Orientaatio: Mystinen liikenainen</i> | 61 |
| 4.3.3. <i>Ekspositio: Neuvostojoukot miehittivät Viron</i> | 64 |
| 4.3.4. <i>Orientaatio ja ekspositio: curriculum vitae muutamalla sanalla</i> | 65 |
| 4.3.5. <i>Orientaatio: juureva päähenkilö</i> | 66 |
| 4.3.6. <i>Ekspositio: Isän tyttö</i> | 67 |
| 4.3.7. <i>Orientaatio: Joukkonsa johtaja</i> | 69 |
| 4.3.8. <i>Ekspositio: syntymäkaupunki Pärnun meediat ja lomalaiset</i> | 71 |
| 4.3.9. <i>Intiaatiotapahtuma: Avautuu tilaisuus uuteen liiketoimintaan</i> | 73 |
| 4.3.10. <i>Tavoite: Taloudellinen menestys ja mielenrauha</i> | 75 |
| 4.3.11. <i>Ekspositio: Johtaja jo lapsuudessaan</i> | 76 |
| 4.3.12. <i>Komplisoiva toiminta: Tiiun suhde virkavaltaan</i> | 76 |
| 4.3.13. <i>Orientaatio ja komplisoiva toiminta: Värimetallin kerääjät</i> | 77 |
| 4.3.14. <i>Komplisoiva toiminta: Sanomalehden paljastus mafiyhteyksistä</i> | 78 |
| 4.3.15. <i>Orientaatio ja ekspositio: Lastenkin tuntema miljonääri oli vähällä joutua Siperiaan</i> | 82 |
| 4.3.16. <i>Komplisoiva toiminta: Työntekijän kuolema</i> | 84 |
| 4.3.17. <i>Komplisoiva toiminta: Kummipojalle pistooli</i> | 85 |
| 4.3.18. <i>Orientaatio: Rakkauselämä</i> | 86 |
| 4.3.19. <i>Resoluutio: Liikesuhteita syntyy</i> | 87 |
| 4.3.20. <i>Komplisoiva toiminta: Murhan pelko</i> | 89 |
| 4.3.21. <i>Resoluutio: Mielenrauha</i> | 89 |
| 4.3.22. <i>Epilogi: Venäläisjoukot poistuvat, elämä jatkuu</i> | 90 |
| | |
| 5. POHDINTAA | 92 |
| | |
| LÄHTEET | 96 |

JOHDANTO

Etelä-Kalifornian yliopistossa työskentelevä professori Michael Renov kertoo *Theorizing Documentary* -teoksessaan tapauksesta, joka on yksi ilmentymä tämän tutkimuksen käsittelemästä asiakokonaisuudesta, dokumenttielokuvan tarinanmuodostamisesta eli narraatiosta. Kyseinen tapaus sattui Kaliforniassa keväällä 1991, ja se johti levottomuuksiin, jotka eivät jääneet muultakaan maailmalta huomaamatta. Näin Michael Renov (mt. 1993, 8 - 9):

The violence that followed the 29 April 1992 verdict in the trial of the four police officers accused of beating motorist Rodney G. King suggests an important linkage between visual documentation and value. For despite the very real loss of life and destruction, the furor that has enveloped Los Angeles since the original King arrest in March 1991 has been largely fueled by images and their interpretation: of King's beating; of the shooting of an African American teenager, Latasha Harlins, by a Korean American merchant; of the attack of white truck driver Reginald O. Denny during the postverdict unrest. It is darkly ironic that the original videotape of the King beating - casually shot by a camcorder-wielding bystander, George Holliday, and sold to a Los Angeles television station for \$500 - has been so repeatedly linked to the events that resulted in \$700 million worth of property damage in the big-budget media capital of the world. But the value of the King tape lay elsewhere, far from the sound stages and the star-studded back lots. The trial verdict, arson, and insurrection that rocked Los Angeles and the world issued from rival interpretations of images that were collectively assumed to have an unambiguous historical status. These images were understood to be inviolably "real" even while their meanings came to be vehemently contested. In many quarters, it was assumed that these images "spoke for themselves". We have learned the contrary only through much tragedy.

No longer ought we as a culture to assume that the preservation and subsequent re-presentation of historical events on film or tape can serve to stabilize or ensure meaning. One could imagine that the attorneys who defended the four Los Angeles police officers had perfected their tactics through a careful reading of contemporary film theory, so well did they manage to place the 12 jurors (none of them African American) “in the shoes” of the four defendants. The Holliday footage - viewed by at least a billion people worldwide - was made to support the preferred reading of the defence despite the apparently universal assumption of its status as undeniably “damning” evidence. The meaning of every tortured movement of King’s body during the 81 seconds of tape was interpreted by the defence through a variety of analytic techniques (reframing; repetition; reversed, slowed, or arrested movement). These techniques proved capable of “defamiliarizing” the tape’s subject matter which, in this case, amounts to dehumanising the victim. The “human” responses elicited from most viewers (e.g., an identification with the pain of the beating victim) could be wrung out of the “legal” spectator through multiple exposure and through constant recourse to a rationalized and reconstructed version of the event (a process which many a film scholar has experienced in teaching or analyzing an emotionally charged film sequence). In the end, the footage itself, its evidentiary status as “real”, could guarantee nothing. Everything hinged on interpretation which was, in turn, dependent on the context established through careful argumentation. One aspect of context - as in all film-viewing situations - existed well outside the visible evidence: the psychological and ideological predispositions of the spectators/jurors.

Renovin tekstin hedelmällisin ajatus on kirjattu jälkimmäisen kappaleen alkuun (mt. 1993, 8). Toisin sanoen: meidän pitäisi jo ymmärtää, elettyämme vuosikymmeniä televisio- ja elokuvakulttuurin vaikutuspiirissä, ettei historiallisten tapahtumien tallentaminen kuvanauhalle johda automaattisesti

siihen, että käsityksemme tapahtuneesta, sanotusta tai tehdystä, yhdenmukaistuisi.

Kingin pahoinpitelytapauksen nauhoitti siis amatöörikuvaaja, joka sattui olemaan videokameroineen tapahtumapaikalla. Voinemme olettaa, että hänen kompetenssinsa merkityksen tietoiseen manipulointiin on rajallinen. Siitä huolimatta oikeudenkäynnin lopputuloksena syytetyt vapautettiin vastoin useimpien oletuksia - ja kuvanauhatodisteesta huolimatta.

Kuvanauhalle tallennetun informaation monimerkityksisyys syntyy usealla eri tasolla. Tässä työssä tutkitaan dokumenttielokuvan narratiivista eli kerronnallista tasoa. Tutkielman tavoitteena on esitellä tapa, jolla elokuvan, tai dokumenttielokuvan, narraatiota voidaan analysoida rajoittamatta, edellä käsitellyn mukaisesti, havainnoitsijan tulkintamahdollisuuksia.

Tutkielman ensimmäinen jakso, Dokumenttielokuvan ambivalentti luonne, johdattelee meitä tähän kertomuksen muodostuksen ideaan. Se osoittaa, että dokumenttielokuvan käsite itsessään on hyvin monitasoinen. Historiallisesta perspektiivistä katsottuna dokumenttielokuvan on eri aikoina nähty palvelevan kovin erilaisia asioita: isänmaan parasta, kasvatusta, taiteellisia ambitioita, journalistisia tarpeita.

Dokumenttielokuvan suhdetta todellisuuteen pohditaan myös muutoin kuin historiallisessa valossa. Ensimmäisen jakson päätteeksi esitetään tutkijoiden erilaisia näkemyksiä dokumenttigenren rajanvedosta (ja rajanvedon mielekkyydestä) muihin genreihin akselilla fakta-fiktio sekä kertomuksen näkökulmasta.

Tutkielmassa käytetään käsitteitä dokumenttielokuva ja dokumentti synonyymisessä merkityksessä. Ilmaisua televisiodokumentti viljellään ainoastaan silloin, kun tekstin konteksti vaatii välineen korostamista.

Ratkaisua voi perustella elokuvasemiotiikan uranuurtajan, Christian Metzin, sanoin: on kyse kahdesta naapurisuhteessa olevasta kielellisestä systeemistä, joita erottaa joukko fyysisiä ominaisuuksia ja joukko vain toiselle systeemille kuuluvia, omia kielellisiä koodeja. Nuo erot ovat Metzin mukaan kuitenkin paljon vähäisemmät kuin ne erot, jotka erottavat nuo kaksi systeemiä muista kielellisistä systeemeistä. (mt 1974, 239).

Tutkielman toisessa osassa esitellään narratogian eli kertomuksia koskevan tieteen luonnetta ja perusperiaatteita. Tarkemmin käydään läpi Vladimir Proppin teoria kansansatujen morfologiasta, joka on narratologisten teorioiden klassikko, sekä Edward Braniganin tuoreempi narratiivisen skeeman teoria, joka on tutkielman empiirisen osuuden teoreettinen viitekehys.

Santa Barbaran yliopistossa Kaliforniassa työskentelevän professori Edward Braniganin valinta tutkielman "peruskiven muuraajaksi" johtuu hänen monipuolisuudestaan. Branigan liittyy yhteen kielitieteen ja kognitiotieteen saavutuksia ja soveltaa niitä elokuvaan, omintakeisesti ja pohdintaan stimuloivalla tavalla. Teoksessaan "Narrative Comprehension and Film" Branigan lisäksi erikseen käsittelee dokumenttielokuvan narraatiota, vaikka hänen päähuomionsa kohdistuukin fiktiioon.

Narratiivisen skeeman teoriaa sovelletaan Pirjo Honkasalon ja Marja Pensalan dokumenttielokuvaan Tallinnan tuhkimo. Elokuva kertoo virolaisesta liikenaisesta, joka on raivannut tiensä pioneerihohtajasta varakkuudella mitaten maan menestyksekkäimmäksi liike-elämässä toimivaksi naiseksi.

Juuri tämän dokumentin valinta tutkimuksen kohteeksi johtuu kahdesta tekijästä: ensinnäkin elokuvassa on selkeästi nähtävissä ja kuultavissa lukuisia tuotannollisia elementtejä, joilla on pyritty vaikuttamaan elokuvan narraatioon; toiseksi elokuvan aiheessa on varsin paljon yhteistä itse tekemäni televisiodokumentin kanssa.

Kiinnostukseni dokumenttielokuvaan kohtaan heräsi opintojen alkuvaiheessa, jolloin tein yhdessä opiskelutoverini Simo Väätäisen kanssa televisiodokumentin Pelimies Hanna. Dokumentti kertoo lahjakkaasta urheilijainaisesta Hanna Teerijoesta, joka ei naisten jääpallon eliittisarjoissa saanut riittävää vastusta itselleen, joten hän siirtyi pelaamaan kaukalopalloa miesten Suomen mestaruussarjaan.

Tutustutuessani alan tutkimusperinteeseen eniten minut on yllättänyt se, miten voimakkaasti englanninkielisistä maista tuleva tutkimus dominoi alaa. Näin voi väittää ainakin Suomesta ja Ruotsista saatavan kirjallisen aineiston perusteella.

Yhdysvallat on selvästi dokumenttielokuvan tutkimuksen kärkimaa. Se ei liene kovin hämmästyttävää, kun suhteuttaa havainnon maan ylivoimaiseen asemaan sähköisen mediateollisuuden kentässä.

Yllättävää sen sijaan on se, että dokumenttielokuvaa koskeva suomalainen tutkimus on hyvin niukkaa. Yksittäisiä kirjoituksia ja yleisluontoisia esityksiä muun televisiotutkimuksen yhteydessä löytyy, mutta yksinomaan dokumentti-elokuvaan keskittynyt akateeminen kiinnostus on rajallista.

Yksi selitys kiinnostuksen vähyyteen lienee se, että dokumenttielokuvat ovat hyvin sidottuja tekijöihinsä, mikä tekee niistä varsin epäkiitollisia ja vaikeasti yleistettäviä tutkimuskohteita. Analysoimalla yhtä dokumenttia - tai useita - tutkija ei kykene tekemään tarpeeksi kattavia johtopäätöksiä esimerkiksi televisioyhtiön "julkaisupolitiikasta". Eikä hän kykene arvioimaan lähdemateriaalinsa perusteella esimerkiksi suomalaisen dokumentin kuvakieltä tai laadullista asemaa kansainvälisen dokumenttielokuvan joukossa. Pitkälle yleistetyt väitteet voidaan helposti kumota noutamalla videohyllystä elokuva, josta muodostuu tutkijan teeseille poikkeus - tai poikkeuksen poikkeus.

Toinen syy löytyy Michael Renovin (mt. 1993, 1) sanoista "saattaa olla, että dokumenttielokuvan marginalisointi on lopussa". Suunta lienee kohdallaan, mutta lause sisältää käänteisesti sen tosiasian, että dokumenttielokuvat ovat vielä nykyisin uutisten ja ajankohtaisohjelmien varjossa edelleen marginaalissa.

Uskon kuitenkin, että dokumenttielokuva on relevantti tutkimuskohde. Myös useat televisioyhtiöt pitävät laadukkaiden dokumenttien tuottamista tärkeänä. Tanskalaiset Helle Fritze ja Mimi Olsen (mt. 1992, 39) sanovat, että dokumenttielokuvasta on tullut olennainen laadullisen kilpailun pelikenttä ja televisioasemien profiilinkirkastuksen tekijä Tanskassa. Brittiläinen Richard Kilborn (mt. 1996, 142) arvioi, että "nopeasti liikkuvan, viihteellisen kuvan entistä enemmän dominoimassa mediamaailmassa, puhtaasti numeroilla mitattuna, faktapohjainen televisio-ohjelmisto on enemmän kuin pitänyt oman asemansa muita lajityyppejä ja ohjelmaformaatteja vastaan." Yleisradion vuosikirjassa 1995 (1996, 46) todetaan, että dokumenttielokuvan keinoin kerrottu tarina muodostaa pysyvän ohjelma-arvon, jos elokuva on tarpeeksi hyvin tehty. Miksi siis dokumenttielokuvaa ei tutkittaisi?

1. DOKUMENTTIELOKUVAN AMBIVALENTTI LUONNE

Ei ole lainkaan itsestäänselvää, mitä tarkoitetaan, kun käytetään käsitteitä dokumentti, televisiodokumentti, dokumenttielokuva tai dokumenttiohjelma. Käsitteet ovat ongelmallisia erityisesti kahdessa suhteessa: mikä on dokumentin suhde todellisuuteen ja missä kulkee rajanveto muihin television genreihin eli lajityyppeihin.

Jotta olisi helpompi ymmärtää dokumenttia koskevia nykyisiä näkemyksiä, on perusteltua palata dokumenttigenren alkulähteille tarkastelemaan, miten käsitykset ovat muuttuneet.

1.1. Historiallinen katsaus: Lumièren veljesten ajoista on yli sata vuotta

1.1.1. Elokuva syntyi ei-fiktiivisenä viime vuosisadan lopulla

Yhdysvaltalaisen Richard M. Barsamin mukaan elokuvateatteri-instituution loivat ranskalaiset Auguste ja Louis Lumière viime vuosisadan viimeisellä vuosikymmenellä (mt. 1992, 378). Lumièren veljekset toivat elokuvan yleisön ulottuville, koska he uskoivat, että ihmisiä kiinnostaisi katsella elokuva toisistaan; elokuvia, jotka kuvasivat heidän arkista elämäänsä. (Barsam 1992, 378).

Kaikkein ensimmäinen elokuva syntyi kuitenkin jo edellisen vuosikymmenen puolella. Vuodelta 1889 peräisin olevissa William Friese-Greenin "liikkuvissa kuvissa" näytettiin, kuinka hyvinpukeutuneet lontoolaiset käveleskelivät Hyde Parkissa matkallaan kirkkoon (Barsam 1992, 17). Se, mitä valkokankaalla näkyi, oli aikaisten käsityksen mukaan totuudenmukaista, koska siinä oli tunnistettavissa tuttuja paikkoja ja tuttuja henkilöitä.

1.1.2. Vuosisadan alun matkafilmit ja avant-garde

1900-luvun kolmea ensimmäistä vuosikymmentä hallitsivat ei-fiktiivisen elokuvan saralla matka- ja tutkimusmatkafilmit. Elokuvien aiheina käytettiin safareita (esim. H.A. Snow: *Hunting Big Game in Africa*, 1923), vuorikiipeilyä (J.B.L. Noel: *Climbing Mount Everest*, 1922), luontoa (Cherry Kearton: *African Animals*, 1909), kaupunkeja (Pathé Frère: *In Seville*, 1909) ja alkuperäiskansoja (John E. Maple: *Indian Life*, 1918). (Barsam 1992, 42-45).

Barsamin mukaan matka-aiheiset elokuvat tarjosivat vuosisadan alun yleisölle paitsi faktatietoa muualta maailmasta myös mahdollisuuden "päiväunelmiin", koska sen ajan ihmiset eivät olleet tottuneet kuin kaikkein yksinkertaisimpaan paikallismatkailuun. Filmit kuvasivat vieraita kansoja ja tuntemattomia seutuja niin yksityiskohtaisesti, että ranskalaiset alkoivat kutsua niitä nimellä *documentaires*¹. Englannin kieleen puolestaan juurtui myöhemmin käsite *documentary*². (Barsam 1992, 42).

1920-luvulla avant-garde³ toi elokuvaan kokeilevuuden. Erityisesti Ranskassa taiteilijat, kuten Marcel Duchamp, Francis Picabia, Fernand Leger, Man Ray, Salvador Dali ja Jean Cocteau tekivät abstrakteja kokeiluja arkipäiväisistä aiheista. Vaikka kokeilut suljettiin taideyhteisön sisäpiirien suosioon, yleisö koki usein, etteivät uudenlaiset elokuvat palkinneet katsojia tarpeeksi. Niitä pidettiin liian vaativina. (Barsam 1992, 58).

1.1.3. Dokumenttielokuvan alkujat: 10- ja 20-luku, 30-luvun alku

Gerald Mast ja Marshall Cohen nimeävät varsinaisen dokumenttielokuvan isäksi John Griersonin. Tämä brittiohjaaja oli ensimmäinen, joka otti käyttöön dokumenttielokuvan⁴ käsitteen, joskin hänelle dokumenttielokuva merkitsi

¹ Todistusaineisto.

² "Dokumentteihin perustuva"; dokumenttiohjelma, -elokuva.

³ Taidesuunta avant-garde; ominaispiirteenä pyrkimys etulinjassa kulkemiseen.

⁴ Documentary.

ennen kaikkea yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen pyrkivää, tosiasiapohjaista elokuvaa (Mast & Cohen 1979, 586).

Grierson luonnehti filmintekijää ensisijaisesti patriootiksi ja vasta toissijaisesti taiteilijaksi. Hänen mukaansa elokuva ei ole taidetta eikä viihdettä, vaan se on julkaisun muoto, joka "kykenee käyttämään satoja julkaisukeinoja ja saavuttamaan satoja yleisöjä". (Grierson 1966, 185). Noita satoja yleisöjä oli Griersonin dokumenttielokuvakonseptin mukaan kasvatettava ja taivuteltava moraalisesti hyväksyttävään toimintaan ja ajatteluun (Barsam 1992, 80).

Richard Barsam pitää Griersonin dokumenttielokuvan pioneerin roolia samantapaisena kuin Mast ja Cohen. Grierson perusti Barsamin mukaan brittiläisen dokumenttielokuvaaliikkeen vuonna 1927. Hän johti Britannian hallituksen perustaman kauppajärjestön EMB:n⁵ filmiyksikköä, joka ehti tuottaa järjestön lopettamiseen, vuoteen 1933, mennessä yli sata elokuvaa. Näissä elokuvissa, jotka ennen vuotta 1933 olivat mykkäfilmejä, kuvattiin usein erilaisten "isänmaata rakentavien" elinkeinonharjoittajien toimintaa työssään. Tyypilliset EMB:n aikaansaannokset tallensivat yksityiskohtaisesti, miten esimerkiksi Skotlannissa kalastettiin lohta⁶, miten Englannin ja Skotlannin rajamaaston kukkuloilla laidunnettiin lampaita⁷ tai miten lentokoneen moottori rakennettiin⁸. (Barsam 1992, 77-86).

Barsam katsoo kuitenkin, että alkuaikojen brittiläistä dokumenttiperinnettä vastaavia elokuvia tehtiin Neuvostoliitossa jo aiemmin. Venäläisistä ohjaajista Dziga Vertoville⁹ voitaneen antaa kunnia siitä, että hän aloitti dokumenttimuotoisen propagandaelokuvan teoretisoinnin ja käytännön. (mt. 1992, 66).

Dziga Vertov oli jopa edellä aikaansa. Vuosien 1917 ja 1929 välillä, kun neuvostohallitus tuki avokätisesti taiteellista kokeilevuutta, Vertov oli yksi

⁵ Empire Marketing Board.

⁶ Arthur Eltonin *Upstream* vuodelta 1931.

⁷ Basil Wrightin *O'er Hill and Dale* vuodelta 1932.

⁸ Arthur Eltonin *Aero-Engine* vuodelta 1933, myös mykkäelokuva.

⁹ Christian Olsson (1974, 10) katsoo, että juuri Vertov loi toiminnallaan pohjan dokumenttielokovalle.

kaikkein omaperäisimmistä neuvosto-avant-garden edustajista, sekä teoreetikkona että käytännön elokuvantekijänä. Hänen tärkeimpänä saavutuksenaan voidaan pitää sitä, että hän kehitti cinéma vérité -nimellä¹⁰ myöhemmin tunnetuksi tulleen dokumenttielokuvan lajityypin. (Barsam 1992, 71).

Vertovin kaikkein eksperimentaalisimpien töiden perusta kumpusi konstruktivismista, jonka oppien mukaan taiteilija onkin insinööri, jonka tärkein velvollisuus on konstruoida hyödyllisiä objekteja ja osallistua aktiivisesti uuden yhteiskunnan rakentamiseen (Barsam 1992, 69). Vertovin (Petric 1987, 6) käsitys taiteesta pursui teknologian ylistystä:

Our artistic vision departs from the working citizens and continues through the poetry of the machine toward a perfect electrical man. - -
- Long live the poetry of moved and moving machines, the poetry of levers, wheels, steel wings, the metallic clamor of movement and the blinding grimace of the scoring electric current.

Vertovin teeseihin¹¹ (Petric 1987, 42) kuului se, että elämää täytyi kuvata "sellaisena kuin se on". Sen vuoksi kameramiehen tuli välttää kuvaamista paikallaan seisovalla kameralla, eli hänen täytyi liikkua kuin "kanootti, joka on eksyksissä myrskyävällä merellä". Hän ei myöskään tarvinnut kuvaustaan varten käsikirjoitusta, koska todellisuutta ei Vertovin mielestä voinut etukäteen käsikirjoittaa. (mt 1987, 42).

1.1.4. Dokumenttielokuvat, joiden piti muuttaa maailma: 30-luku ja maailmansota

Koko 30-luvulle ja toisen maailmansodan ajalle oli leimallista propagandaelokuvan voittokulku, joskin arkipäivän tapahtumatkin kiinnostivat elokuvantekijöitä myös. Elokuvahistorian ja erityisesti montaaitekniiikan yksi tärkeimmistä uranuurtajista Sergei Eisenstein kirjoitti avoimen kirjeen

¹⁰ Ks. jakso Dokumenttielokuvan renessanssi 1960-luvulla.

¹¹ Vertov kehitti ns. "kinosilmän" käsitteen, josta esim. Petric 1987, 42.

natsi-Saksan propagandaministerille, tohtori Goebbelsille. Tuossa kirjeessään hän hyvin kärkevään sävyyn paheksui saksalaista propagandafilmiä (mt. 1988, 282):

How dare you call on your cinema to depict life truthfully and not make it its first duty to cry out to the whole world about the thousands who are languishing and being tortured in the subterranean catacombs of your prisons, the torture chambers of your dungeons?
--- You are lying, Herr Goebbels.

Propagandaelokuvat yleistyivät kuitenkin muuallakin kuin Saksassa, varsinkin suurimmissa eurooppalaisissa valtioissa (Barsam 1992, 89 - 167). Yhdysvalloissa alkoi vuonna 1935 merkittävä dokumenttielokuvien sarja *The March of Time*¹². Sarjan tarkoituksena oli provosoida ihmisiä keskustelemaan yhteiskunnallisesti aroista aiheista. Tyypillinen *The March of the Time* -jakso on Barsamin mukaan vuonna 1936 esitetty elokuva *Progressive education*. Siinä kuvaillaan, kuinka "nykyajan kouluissa hauskanpito ja asioiden relevanttius ohjaavat lasten tulevaisuutta faktojen ja ulkoluvun asemesta". Vaikka ohjelmat rakennettiin varsin autoritaariseen sävyyn rehellisyyden ja objektiivisuuden vaikutelman aikaansaamiseksi, filmintekijät eivät epäröineet dramatisoida asioita rajustikin. Sen vuoksi elokuvista tuli usein sangen pinnallisia. (mt. 1992, 164).

Moskova ja Pariisi menettivät asemiaan elokuvakaupunkeina, varsinkin kun avant-garde jäi pois muodista. Hollannin, Belgian ja Saksan pääkaupungit sekä Bombay ja Shanghai nousivat uusiksi filmimetropoleiksi. Dokumenttielokuvan teon maailmanlaajuinen keskipiste säilyi kuitenkin Isossa-Britanniassa. Siellä itsenäiset filmintekijät¹³ järjestäytyivät omaksi liikkeekseen, jonka

¹² Raymond Fielding (1978, 75-76) luettelee kahdeksan pürrettä, minkä vuoksi *The March of Time* -sarjaa ei voi pitää tavanomaisena uutisfilmituotantona. Esimerkiksi: ohjelmaa näytettiin kuukausittain, siinä oli vain muutama aihe kerrallaan, se tulkitsi todellisuutta dramatisoimalla tapahtumia ja sitä varten tehtiin suuriakin tapahtumien lavastuksia.

¹³ Griersonin General Post Office Film Unit (aiemmin mainitun EMB:n jatkaja) dominoi brittiläistä dokumenttituotantoa.

ensimmäiseksi johtajaksi tuli Paul Rotha. Tuon liikkeen tiimoilta syntyi useita merkittäviä yhteiskunnallisiin epäkohtiin pureutuneita dokumenttielokuvia, kuten Arthur Eltonin ja Edgar Ansteyn Housing Problems¹⁴ ja Henri Storckin Les maisons de la misère¹⁵. (Barsam 1992, 107).

Suomalainen elokuva eli Joachim Mickwitzin (mt 1995, 238) mukaan kulta-aikoja 1930-luvun lopulla. Elokuvantekijät saavuttivat kansainvälisen tason niin teknisesti ja intellektuaalisesti. Myös yleisön parissa tapahtui professionalisoitumiskehitys, joka johti siihen, että se oli tyytymätön varsinaisten elokuvien alussa näytettyihin lyhyisiin dokumenttipätkiin. (Mickwitz 1995, 238).

Elokuvasta tuli Suomessakin tärkeä propagandan väline. Elokuvien retorinen sisältö muuttui raittiuden sanomaa ja yrittäjähenkisyyttä sisältäneestä valistuksesta entistä poliittisemmäksi. 1930-luvun lopulla saksalainen propaganda sai jalansijan Suomessa, eritoten anti-bolshevistisessä muodossa. (Mickwitz 1995, 244).

Toinen maailmansota siirsi elokuvantekijöiden mielenkiinnon kansallisista teemoista kansainvälisiin ongelmiin. Aiemmin tärkeinä pidetyt aiheet, kuten koulutuksen ja asuinolojen parantaminen tai ympäristön tila saivat väistyä sodan ja rauhan kysymysten tieltä. Elokuvien käsittelytapa oli poikkeuksellisen tilanteen mukainen: niissä kerrottiin, miten kansalaisten tulee toimia erilaisissa tilanteissa, kuten tulipalon sattuessa; niissä nostettiin omien joukkojen taistelumoraalia; niissä tehtiin propagandaa vihollista vastaan. (Barsam 1992, 173 - 238). David Welch (mt. 1987, 215) siteeraa saksalaista natsi-propagandafilmiä ohjaajaa Karl Ritteriä:

--- the ultimate purpose of all National Socialist films is to show the test of an individual within the community - for the individual's fate only has meaning when it can be placed at the service of the community, whereupon it becomes part of a people and nation.

¹⁴ Vuodelta 1935.

¹⁵ Vuodelta 1937.

1.1.5. Televisiodokumentin läpimurto sekä "ja tässä näette" -kerronta 1950-luvulla

Barsamin mukaan vuonna 1945 päättynyttä sotaa seurasi dokumenttielokuvan lama-aika. Merkittävin uusi suuntaus perinteien laajakangasdokumentin saralla oli Ranskassa syntynyt *cinéma vérité* -genre.¹⁶ Kaikkiaan 1950-luvun tärkein anti dokumenttielokuvalla oli kuitenkin televisio. Yhdysvalloissa televisiosta tuli 1950-luvulla dominoiva voima amerikkalaisessa informaationvälityksessä, ja sen mahdollisuuksiin dokumenttielokuvan välineenä alettiin vähitellen uskoa. (Barsam 1992, 280).

William Bluem pitää televisiodokumenttia kahden vaikutuksen sulautumana: toisaalta 1930-luvun radiodokumentin ja toisaalta elokuvateatterien dokumenttielokuvan. Televisiodokumentti toimi aluksi välittäjänä näiden kahden perinteen välillä: se tarjosi paitsi välittömän tallennuksen ajan tapahtumista myös reportteri-kertojan tulkitsemaan noita tapahtumia. Ensimmäiset televisiodokumentit olivat luonteeltaan uutismaisia, mutta vähitellen 1950-luvun puolella ne alkoivat saada omintakeisia piirteitä. (Barsam 1992, 280).

Dokumenttielokuvan teossa tapahtui selkeä muutos, kun Yhdysvalloissa alkoi vuonna 1951 ajankohtaisdokumenttielokuvien¹⁷ televisiosarja *See it now*, joka hylkäsi studiosta käsin tehdyn ajankohtaisohjelmien muodon ja toi ohjelmiin dokumenttielokuvan piirteitä. (Swallow 1966, 72).

Samalla dokumenttielokuvan kerrontaan tuli uusi piirre. Journalistit uskoivat, että televisio oli eräänlainen "kuljetusväline", jolla jutut välitettiin katsojille. *See it now* -sarjasta sai alkunsa segmentoitu "ja tässä näette" -kerronta¹⁸. *See it now* -sarjan tärkein tavoite oli tehdä syvällisiä reportaaseja - kertoa ja näyttää amerikkalaiselle yleisölle, mitä maailmassa tapahtui - käyttämällä elokuvaa narratiivisena työkaluna. Etusijalla olivat toimittajat, jotka esittivät juttunsa kompetentteinä ajankohtaisasiantuntijoina. Kerronnan rakenne

¹⁶ *Cinéma vérité* kääntyy suomeksi muodossa "totuuselokuva". Lisää *cinéma vérité*stä ja sen johdannaisesta *direct cinemasta* seuraavassa jaksossa (1960-luku).

¹⁷ *Current affairs documentary*.

¹⁸ Bluemin tekstin alkuperäismuoto on "Here you see" narration.

muodostui sellaiseksi, että kamerahenkilökunnan tehtäväksi jäi nauhoittaa se, mitä toimittajat olivat havainnoineet. (Bluem 1972, 94).

Uudesta ajankohtaisdokumentaarisuuden suuntauksesta huolimatta Alan Rosenthalin (mt. 1984, 11) mukaan vielä 1950-luvulla dokumenttia koskevat teoreettiset kirjoitukset käsittelivät, varsin holhoavaan sävyyn, dokumentin kasvatuksellisia ja yhteiskunnallisia tavoitteita, vaikka elokuvan käyttö propagandan välineenä olikin jo koettu ja tunnustettu¹⁹.

1.1.6. Dokumenttielokuvan renessansi 1960-luvulla

1960-luku oli dokumenttielokuvan kulta-aikaa. Richard Barsam kuvailee jopa, että se syntyi uudelleen tuolla muutosten vuosikymmenellä. Elokuvia tuotettiin huomattavasti aiempaa enemmän, sekä elokuvateattereihin että televisioon, ja niiden laatu parani. Erityisen vahvaksi kasvoi anglo-amerikkalainen dokumenttielokuvan status. (mt. 1992, 300). Anglo-amerikkalaisen tuotannon valta-asemaan ja tuotantovolyymien kasvuun Barsam (mt. 1992, 300) luettelee useita syitä:

- 1) Anglo-amerikkalaisella dokumenttielokuvalla oli vahvat perinteet.
- 2) Dokumenttielokuvia tuotettiin ja levitettiin aiempaa itsenäisemmin.
- 3) Television potentiaali kasvoi myös dokumenttielokuvien lähetykskanavana.
- 4) Yhdysvalloissa - ja myös muualla - kokeiltiin uusia elokuvallisia muotoja.
- 5) Teknologia kehittyi nopeasti ja välineet tulivat keveämmiksi ja liikkuvammiksi.
- 6) Ohjaajien, tuottajien ja toimittajien joukkoon tuli yhä enemmän naisia.
- 7) Dokumenttielokuvat pitenivät jopa yli puolitoistatuntisiksi.

Kaikista mainituista syistä ennen kaikkea uusien elokuvallisten muotojen kokeilu vaikutti Barsamin mukaan dokumenttielokuvan uuteen nousuun. Ranskassa oli jo edellisen vuosikymmenen puolella kehitetty *cinéma vérité*n

¹⁹ Ks. esim. Paul Rotha (1966). Rothan teosta *Documentary Film* pidetään dokumenttielokuvan alalla senaikaisena merkkiteoksena. Alkuteos on vuodelta 1935 ja uudistettu kolmas painos vuodelta 1952.

lajityyppi, joka toisaalta mahdollisti käytännössä katsoen rajattomat mahdollisuudet elokuvallisen muotokielen käyttöön²⁰ ja toisaalta vaati, että elokuvan täytyi silti saada muotonsa ei-fiktiivisen substanssinsa pohjalta. (Barsam 1992, 300)

Barsam pitää *cinéma vérité*tä ranskalaisen uuden aallon elokuvakielen sovellutuksena reaali maailmaan. *Cinéma vérité*ssä kameramies sai aktiivisen roolin - kameran takana ja välillä jopa kameran edessä. Hänen täytyi kyetä luomaan epämuodollinen ja spontaanilta vaikuttava visuaalinen tyyli. Niinpä otokset valaistiin usein tarkoituksellisen kehnosti, ja ne kuvattiin käsivaralta, jotta katsojalle välittyisi realistisuuden tuntu kuvaustilanteesta. (Barsam 1992, 303).

Ranskalaisesta innovaatiosta kehittyi 1960-luvulla Yhdysvalloissa *direct cinema*, jota toisinaan pidetään *cinéma vérité*n synonyymina, mutta esimerkiksi Richard Barsam laskee sen omaksi genrekseen. Hänen mukaansa (mt. 1992, 395) *direct cinema*lle on ominaista:

- 1) dokumenttielokuvan perinteen hylkääminen
- 2) kontrolloimaton todellisten ihmisten kuvaaminen todellisissa tilanteissa
- 3) perinteisen ohjauksen ja käsikirjoituksen hylkääminen
- 4) katsojalle muodostuva spontaani tunne "paikalla olemisesta"
- 5) tarkkailun etusija puhuttuun kerrontaan nähden
- 6) kannettavan, kevyen välineistön käyttö
- 7) äänen live-tallennus
- 8) leikkauksen etusija pitkiin otoksiin nähden
- 9) muodon etusija sisältöön nähden

*Cinéma vérité*n ja *direct cinema*n ero tulee esille erityisesti kohdassa 5, tarkkailun etusija puhuttuun kerrontaan nähden. Erik Barnouw kuvailee lajityyppien eroa siten, että *direct cinema* -suuntauksen dokumentaristi lähti

²⁰ *Cinéma vérité*n elokuvallinen muotokieli sai vaikutteita ennen kaikkea toisen maailmansodan jälkeisestä kokeilevasta fiktiivisestä elokuvasta, kuten italialaisesta neorealismista ja ranskalaisesta uuden aallon tuotannosta (Barsam 1992, 301).

kameroineen tapahtumien keskipisteeseen odottamaan toiveikkaasti, että kriisi tai katastrofi syttyisi. Hän oli pikemminkin tapahtumiin osallistumaton observoija, kun taas cinéma vérité -tyylin taiteilijat usein toimivat provokaattoreina. He loivat itse tilanteita. (Barnouw 1993, 254-255).

1.1.7. Perinteiden ja muutoksen 1970-luku

Vielä 1970-luvulla joissain filmintekijäpiireissä uskottiin dokumenttielokuvan mahtiin todellisuuden tallentajana. Puolalainen elokuvaohjaaja Krzysztof Kieslowski (mt. 1993, 87) kertoo autobiografisessa teoksessaan 1970-luvun alun dokumenttielokuvien ohjauksesta:

Minulla oli tarve kuvata maailmaa sellaisena kuin se oli, ja se oli meistä hyvin kiehtovaa. Kommunistit olivat kuvanneet maailmaa sellaisena kuin sen pitäisi olla eikä sellaisena kuin se todella oli. Me - ja meitä oli paljon - yritimme kuvata tätä maailmaa ja meistä oli kiehtovaa kuvata jotain mitä ei oltu (sic) vielä kuvattu. Se on tunne siitä että antaa elämän jollekin, koska hiukan siitä oli kysymys.

Tuon ajan toista laitaa edustavan näkemyksen mukaan dokumenttielokuvan funktio on tehdä elämästä draamaa. William Bluemin (mt. 1972, 14) mielestä dokumenttielokuva muodostaa harmaan vyöhykkeen taiteen ja journalismin välille. Hän kirjoittaa, että se selektiivinen ja järjestelvä prosessi, joka tapahtuu sekä kokemuksen²¹ lähettämisen että vastaanoton yhteydessä, on fundamentaali sekä subjektiiviselle - taiteelliselle- että objektiiviselle - journalistiselle - kommunikaatiolle. (Bluem 1972, 14).

1970-lukua voidaan muutenkin kuvata varsin kahtiajakautuneeksi dokumenttielokuvan kehityksen suhteen. Barsamin mukaan ajalle oli leimallista toisaalta perinteissä pitäytyminen ja toisaalta muutos. Vain harvat tuon ajan filmintekijät olivat kiinnostuneita sosiaalisten ongelmien kuvauksesta tai

²¹ Experience.

elokuvallisesta kokeilusta, joka vuosikymmentä aiemmin, kukoisti cinema véritén muodossa. Siitä huolimatta 70-luvulla pääsi valokeilaan useita tärkeitä dokumenttielokuvan ohjaajia, jotka jäivät elokuvahistoriaan²² ja jotka kehittivät dokumenttielokuvaa niin tekniikaltaan kuin estetiikaltaan lähemmäs fiktiivisen elokuvan kuvakieltä. (Barsam 1992, 328).

1.2. Dokumentin suhde todellisuuteen: objektiivisuuden illuusion tappio

Nykyisin dokumenttiteoreetikot pitävät dokumentin totuudenmukaisuutta näennäisenä ja jopa mahdottomana. Esimerkiksi Alan Rosenthal kiistää tyystin dokumentin kyvyn kuvata todellisuutta lähimainkaan objektiivisesti. Hänen (mt. 1988, 13) mielestään kaikki dokumentissa perustuu subjektiiviseen valintaan, ja lopputulosta manipuloivat esimerkiksi poliittiset koodit, ohjaajan²³ läsnäolo, kuvaustapa ja leikkaus.

Winston sanoo, että viimeistään kuvan digitalisointi tuhoaa kuvan kyvyn todistaa mitään muuta kuin digitalisointiprosessia. Jotta dokumentti voisi selvitä hengissä, sen on irtauduttava totuudenmukaisuuden vaatimuksestaan (mt. 1995, 259):

...in such a technological situation, Grierson's original strong claim on actuality will stand no chance at all. As it collapses, it will bring down the entire documentary edifice. The only hope is for documentary to shift to a new site where, paradoxically, because less is claimed, more might be sustained. (Winston 1995, 259).

Semioottisen elokuvateorian uranuurtaja Christian Metz on valmis menemään dokumentaarisuuden suhteuttamisessa niin pitkälle, että hän pitää kaikkia elokuvia fiktiona, koska ne ovat joka tapauksessa ainoastaan esityksiä todellisuudesta. Elokuvassa näkyvä juna on hänen näkemyksensä mukaan

²² Barsam mainitsee useita, kuten Albert ja David Mayslesin, Frederick Wisemanin, Emile de Antonion, Louis Mallen ja Marcel Ophulsin.

²³ Käytännön ohjelmatyössä useimmiten toimittajan läsnäolo

fiktiota, koska se ei ole fyysisesti olemassa katsojan kosketeltavissa. Katsoja voi havaita ainoastaan junan representaation. (mt 1974, 9).

Kuitenkin, jos tulkitsemme dokumenttielokuvan Metzlin tavoin, joudumme Rosenthalin (1984, 13) sanoin maalaisjärjen käytöstä semanttiseen hiustenhalkomiseen, jonka hyöty on kyseenalaista.

1.2.1. Faktion - kun fakta ja fiktio sekoitetaan

Vaikka objektiivisuuden illuusion tappio onkin yleisesti tunnustettu, dokumenttielokuvan luonteenomaisimpana ominaisuutena pidetään edelleen tosiasiapohjaisuutta.

Tanskalainen Soeren Kjoerup (1992, 62) varoittaa faktan ja fiktion sekoittumisesta journalismissa. Tätä ilmiötä, jota Kjoerup nimittää *faktioniksi*, kutsutaan yhteydestä riippuen myös nimillä *faction*, *friction*²⁴ ja *infotainment*²⁵.

Kjoerupin (1992, 63) mukaan faktion ei ole mikään uusi ilmiö, ja juuri dokumenttielokuvalla on faktion-perinteitä:

--- genre määritteli itsensä (dokumenttielokuvan puhemies John Griersonin sanoin, lisäys sk) melko selvästi faktioniksi. Dokumenttaarisuus, sanoi Grierson, on “a creative treatment of actuality” - eli nykypäivän sosiaalisen todellisuuden taiteellista käsittelyä.

Kjoerup (1992, 65) ottaa pelkistetyssä tarkastelussaan esille neljä aspektia, joiden perusteella fakta- ja fiktio-ohjelmat tulee hänen mielestään voida erottaa toisistaan.

- 1) ohjelman tavoite
- 2) ohjelman aineisto
- 3) ohjelman tuotantotapa
- 4) ohjelman muoto

²⁴ Kitka, hankaus (engl.). Ks. Petley, Julian. 1996. Fact plus fiction equals friction.

²⁵ Yhdistelmä sanoista information (engl. tieto, informaatio) ja entertainment (engl. viihde).

| Fakta- ja fiktio-ohjelmien erottavat tekijät | | |
|--|--|---|
| | Fakta | Fiktio |
| 1 | | |
| Tavoite | Informatiivinen | Viihteellinen, elämyksellinen |
| Aineisto | Todellisuuspohjainen | Keksitty |
| 2 | | |
| Tuotantotapa | Journalistinen prosessi | Itsetarkoituksellisen elämshakuinen |
| Muoto | Joukko muodollisia ja ilmaisullisia piirteitä, joita pidetään "faktuaalisina": | Joukko muodollisia ja ilmaisullisia piirteitä, joita pidetään "fiktiivisinä": |
| 1 Ensisijaiset tekijät | toimittajan suora katsekontakti, | katsekontakti poikkeus, raflaava valaistus, monimerkityksen leikkaus |
| 2 Toissijaiset tekijät | suora leikkaus pelkistetty valaistus | |

Kuviol. Kjoerup: Fakta- ja fiktio-ohjelmien erottavat tekijät.

ohjelmamuotojen kehittymisen sitä mukaan kun television ja elokuvan tekniikka ja muotokieli muuttuvat.

1.3. Dokumenttielokuvan genre: monta lähestymistapaa

Dokumenttielokuvaa on pyritty varhaisessa genretutkimuksessa kategorisesti sijoittamaan "omalle paikalleen" muiden faktapohjaisten televisiogenrejen joukkoon. Teoksessaan *American Television Genres* Stuart M. Kaminsky ja Jeffrey H. Mahan toteavat, että yksi syy kiinnostukseemme genrejä²⁶ eli lajityyppejä kohtaan on se, että ihmisillä on tarve luokitella asioita. Sana genre itsessään tarkoittaa Kaminsky ja Mahanin mielestä juuri järjestystä. (Kaminsky & Mahan 1986, 17).

²⁶ Seija Ridell (1992, 3) määrittelee genren yhteiskunnalliseksi tekstikäytännöksi, jossa tekstejä tuotetaan ja luetaan tätä koskevien sille ominaisten sääntöjen ja odotusten muodostamassa historiallisesti ehdollisessa horisontissa.

Kaksi ensin mainittua aspektia ovat faktan ja fiktion erottelussa Kjoerupin mukaan (1992, 65) olennaisimpia, kun taas jälkimmäiset kaksi aspektia ovat alttiita ajan myötä seuraaville merkityksen muutoksille. Näin ollen Kjoerupin tarkastelu sallii fakta-fiktio -jaottelun rajoissa

Seija Ridell kuitenkin muistuttaa, että genren käsitteen luokitteleva käyttö on tautologista (mt. 1993, 4):

Sen (genren luokittelevan käytön, lisäys kj) avulla ei päästä juurikaan pidemmälle kuin käyttämällä tuotannollisia lajikäsitteitä, jotka jo pitävät sisällään ajatuksen, että tietynlaiset tekstit kuuluvat samaan ryhmään ja traditioon ja että teksti- tai ohjelmatyyppejä vastaavat yhteisten muodollisten ja/tai sisällöllisten piirteiden lisäksi kullekin ominaiset tuotannolliset ja tulkinnalliset konventiot. Vasta huomion kiinnittäminen tämän tunnistamisen taustalla vaikuttaviin merkityksenannon kulttuurisiin käytäntöihin tekee genrestä teoreettisesti kiinnostavan kysymyksen.

Erilaisia genreteorioita tutkinut Hietala (mt. 1996, 101) puolestaan huomioi, että lajityypin käsitettä käytetään itsestäänselvytenä, vaikka genreteoreettinen käytäntö on varsin kirjavaa:

--- yhden kriitikon genre näyttää olevan toisen alagenre, jotkut tarjoavat lajityypin kriteeriksi visuaalista tyyliä, toiset taas kerronnallista kaavaa. --- Kriteerien löytämistä hankaloittaa vielä se, että vakiintuneetkin lajityypit näyttävät perustuvan erilaisiin erottaviin elementteihin: yhden erottaa ammatti (yksityisetsivä), toisen fyysinen ympäristö (western), kolmannen tietynlainen performanssi (musikaali).

Hietalan (1997, 174-175) mukaan genreteoriassa voidaan erottaa lähtökohdiltaan hyvin erilaisia suuntauksia, jotka käytännön genreanalyysissä usein sekoittuvat:

- 1) auteuristinen genreteoria: genrekonventiot ovat ohjaajan työkaluja omien näkemysten välittämiseen
- 2) ideologinen genreteoria: genre pyrkii tekemään itsestäänselväksi jonkin ideologisen järjestelmän tai diskurssin

- 3) historiallinen tai institutionaalinen genreteoria: lajityypit eroavat toisistaan elokuvan tai television tuotannollisten tekijöiden perusteella
- 4) strukturalistinen genreteoria: genre ja sen muutokset ovat kielellis-myyttisiä struktuureja
- 5) rituaalinen genreteoria: lajityyppi on kulttuurinen ongelmanratkaisun prosessi; "kulttuuri puhuu itselleen"²⁷
- 6) kulttuurintutkimukselliset genreteoriat: genre on syntyajankohtansa kulttuurivirtausten ja -ristiriitojen sekä pelkojen ja toiveiden heijastusta tai sitten "katsojan puhumista itselleen"²⁸

Myös Esa Reunanen (mt. 1993, 21) toteaa, että teksti voi merkitä jotain ainoastaan suhteessa erilaisiin konteksteihin. Ridellin (mt. 1993, 10) mukaan journalistista tekstiä on mahdollista eritellä empiirisesti

- 1) tekstien ja tekijän (journalistisen käytännön) välisen suhteen kannalta,
- 2) tekstien yleisöön kohdistaman puhuttelun kannalta ja
- 3) tekstien (puhuttelun) ja yleisön luentojen välisen suhteen kannalta

Koska tässä tutkielmassa ei ole tarkoituksenmukaista kontekstualisoida tutkimuskohdetta Ridellin tarkoittamassa laajuudessa, hänen argumentaationsa vie pohjan siltä, että tässä yhteydessä määriteltäisiin hyvin tarkasti, mitä tarkoitetaan dokumenttielokuvalla, ja siltä, että yritettäisiin tehdä tiukka rajanveto dokumenttigenren ja sen sukulaisgenrejen välille. Seuraavassa esitetään kuitenkin kolme toisistaan varsin selvästi poikkeavaa genreluokittelun kehittelmää, jotta havainnollistuisi, kuinka mittavista käsityseroista on kyse. Tämän kappaleen lopuksi vielä pohditaan hieman dokumenttigenren rajatapauksen, dokudraaman, luonnetta.

²⁷ Rituaalisten mielestä populaarigenret nostavat esiin uusia arvoja pyrkien saattamaan ne synteisiin - usein näennäiseen. Näin taataan "kulttuurinen rauhantila". (Hietala 1997, 173).

²⁸ Olennainen kysymys tällaisessa tutkimuksessa on se, miten katsojat käyttävät jotakin genreä (Hietala 1997, 175).

1.3.1. Bergerin pelkistetty genreluokitus

Arthur Asa Bergerin (1992, 5-6) pelkistetyssä genreluokitusessa jäljelle on jäänyt ainostaan neljä televisiogenreä: ajankohtaisohjelmat, kilpailut, suostutteluohjelmat²⁹ ja draamat. Dokumenttielokuvat kuuluvat Bergerin luokituksessa ajankohtaisohjelmiin, kun taas suostutteluohjelmien perimmäisenä tarkoituksena on saada katsoja toimimaan tai ajattelemaan tietyllä tavalla. (Berger 1992, 6).

1.3.2. Carrollin aihepiireihin pohjautuva luokitus

Raymond L. Carroll jaottelee dokumenttielokuvat aiheen mukaan kuuteen luokkaan: uutisdokumentteihin, yhteiskunnallisiin ja historiallisiin dokumentteihin sekä kulttuuri-, human interest- ja luontodokumentteihin. Luonteenomaista niille kaikille on se, että ne ovat nauhoitettua tosiasiapohjaista esitystä. (Rose et al. 1986, 236-244).

1.3.3. Mastin ja Cohenin journalistiseen lähestymistapaan pohjautuva luokitus

Gerald Mastin ja Marshall Cohenin luokituksessa puolestaan lähdetään siitä, että varsinainen genre on nimeltään ei-fiktiivinen elokuva³⁰. Nimitystä perustellaan sillä, että kaikki dokumenttielokuvat ovat ei-fiktiivisiä, mutta kaikki ei-fiktiiviset elokuvat eivät suinkaan ole dokumenttielokuvia (Mast & Cohen 1979, 582).

Mastin ja Cohenin mallissa (mt. 1979, 584) ei-fiktiivisen elokuvan ohjaaja voi valita kolmesta lähestymistavasta, jotka muodostavat ei-fiktiivisen elokuvagenren alagenret. Nämä ovat:

²⁹ Persuasions. Berger 1992, 6.

³⁰ Nonfiction film. Ks. Mast & Cohen 1979, 582.

- 1) faktuaalinen elokuva³¹,
- 2) dokumenttielokuva³² ja
- 3) cinéma vérité³³.

Faktuaalisen ja dokumentaarisen lähestymistavan ero on Mastin ja Cohen mukaan vastaava kuin päivälehdessä pääkirjoituksen ja uutisjutun. Dokumenttielokuvan, kuten pääkirjoituksenkin, ollessa kyseessä katsoja voi jo etukäteen varautua siihen, että todellisuutta on tulkittu tekijän mielipiteen mukaisesti. Faktuaalinen elokuva on myös tulkinta todellisuudesta, mutta siihen sisältyy pyrkimys objektiivisuuteen. Mast ja Cohen pitävät Leni Riefenstahlin Berliinin olympialaisista tekemää elokuvaa Olympia³⁴ esimerkkinä faktuaalisesta elokuvasta. (mt. 1979, 584-585).

Cinéma vérité puolestaan hyväksyy ajatuksen, jossa ei-fiktiivinenkin elokuva voi saavuttaa taidemuodon statuksen. Cinéma vérité:ssä kahdenlainen kieli on tärkeää: toisaalta elokuvakerronnallinen kieli ja toisaalta puhuttu kieli ja sen mukana ääniympäristö. Mastin ja Cohenin mukaan tämän lajityypin elokuvissa käytetään hyvin harvoin kertojaa. Filmintekijä käsitetään pikemminkin välittäjäksi katsojan ja elokuvan subjektien välillä kuin käsikirjoittajaksi tai toiminnan muokkaajaksi ja kommentoijaksi. (mt. 1979, 589-590).

1.3.4. Dokudraama - dokumenttielokuva vai draamaa?

Dokumenttielokuvan harmaalle vyöhykkeelle jää ohjelmamuoto, jossa käytetään hyväksi fiktiota dramatisoimalla näyttelijöiden avulla tai lavastamalla uudelleen tilanteita, jotka ovat tapahtuneet aiemmin. Tätä ohjelmamuotoa kutsutaan dokudraamaksi³⁵.

³¹ Factual approach (Mast & Cohen 1979, 584).

³² Documentary approach (Mast & Cohen 1979, 584).

³³ Cinéma vérité (Mast & Cohen 1979, 584). Ks. jakso Dokumenttielokuvan renessanssi 1960-luvulla.

³⁴ Vuodelta 1938.

³⁵ Tanskalainen Joergen Stigel (1990, 318) kutsuu vastakkaista ilmiötä eli näyttävästi dramatisoitua, todellisissa olosuhteissa kuvattua dokumenttielokuvaa nimellä dramadok.

Julian Petley analysoi dokudraamaa kahden toisistaan poikkeavan ulkoasun ilmentymänä: dramaattisen fiktion ja dokumenttielokuvan. Hän toteaa, että dokumenttielokuvan ulkoasu saattaa näyttää tarjoavan katsojalle välittömän näkymän todelliseen maailmaan, "avata ikkunan todellisuuteen", mutta tuo näkymä on konstruoitu draaman konventioiden ehdoilla. (mt. 1996, 17-18).

Dokudraama yhdistää nuo kaksi ulkoasua aivan erityisellä retoriikalla. John Caughie (1980, 27) kuvaa tuota retoriikkaa seuraavasti:

What seems specific to documentary drama as compared with narrative realist film is that, whereas classical realist film depends to a greater or lesser extent on the illusion of unmediated vision, on a transparency of form and style, documentary drama operates a rhetoric of mediated style which is clearly marked, but which has a prior association with truth and neutrality. If classical realist film depends on a certain invisibility of form, and on a spectator who forgets the camera, the documentary look takes its appearance of objectivity from its place within the conventions of documentary: thus, the hand-held camera, the cramped shot, natural lighting, inaudible sound. The appearance in the fiction of the documentary look, easily visible but unsteady and apparently unpremeditated, establishes the impression of a basis of unproblematic fact.

Väljästi nähtynä dokudraama-käsitteen alle voitaneen myös laskea erilaiset poliisi-, palo- ja pelastushenkilökunnan sankaritarinoista kertovat televisiosarjat, kuten yhdysvaltalainen Call 911, Hälytys 911 tai brittiläinen Crimewatch UK. Richard Kilbornin (1994, 432) mukaan ne on rakennettu seuraavalla tavalla:

--- they closely follow narrative modes employed in other types of fictional representation. There is, in other words, a conscious trading on the television audience's familiarity with a whole repertoire of dramatic fiction in both film and television. For instance: stories will be told in such a way that tensions are built and climaxes reached in a manner that is more akin to the

narratives of popular TV drama than to the more reflective style of an informative documentary. By the same token, many techniques familiar from action movies - fast editing, pulsating mood music and other tension-building devices - are also employed, all calculated to heighten the sense of dramatic involvement.

Dokudraaman asema muiden television ohjelmamuotojen joukossa on tätä nykyä varsin poleeminen. Thomas Hoffer, Robert Musburger ja Richard Alan Nelson (1985, 181) kuvaavat dokudraaman statusta journalistiyhteisön sisällä alhaiseksi:

In recent years, however, docudramas have evoked sharp criticism and occasional meritorious acclaim. "Controversial" is a mild way of describing the current condition of this hybrid form, a program type which has never defined itself very clearly. For the journalistic community, and some documentary film-makers, this mixture of fact and fiction is simply incompatible and abrasive to repertorial traditions. The docudrama has been accused more than once of committing the same sins as newspapers and the documentary: sensationalism, exploitation, the creation of "news stars" (or "news victims", *lisäys th&rm&ran*), and the generation of audiences to sell to advertisers.

Yhdysvaltalaisen ohjaajaan Errol Morrisin tapaus lienee ärimmäinen esimerkki siitä, mihin tiedotusvälineiden vaikutus saattaa yltää. Morris ohjasi vuonna 1988 dokudraaman *The Thin Blue Line*, jossa ohjaaja käytti film noirille³⁶ tyypillisiä rikoselokuvan valaistus- ja kuvakeinoja - osoittaakseen, miten vaikeaa on tietää totuus. Näyttelijöiden kanssa kuvattu elokuva kertoo kuolemaantuomitusta miehestä. Kuvausten aikana Morris tuli vakuuttuneeksi miehen syyttömyydestä rikokseen, josta hänet oli tuomittu. Elokuvan valtaisa

³⁶ "Musta elokuva". Tämä elokuvan lajityyppi kuvaa inhimillisen käyttäytymisen karuja, joskus groteskejakin piirteitä.

suosio ja sen tiimoilta heränneet kysymykset saivat aikaan uuden oikeudenkäynnin. Syytetyn tuomio kumottiin. (Desjardins 1995, 405).

1.3.5. Gynn: dokumentissa on aina läsnä kertomus

Edeltäneiden dokumentin totuudenmukaisuutta ja fakta/fiktio -rajanvetoa koskevien, paikoin ristiriitaisiltakin vaikuttavien näkemysten, ei välttämättä tarvitse sotia keskenään. Näkemykset voidaan koota William Gynnin (Winston 1995, 119) ajatukseen:

We are thus led to the conclusion that what distinguishes documentary from the fiction film is not the simple presence or absence of narrative. Narrative is never absent in documentary films, even if its presence is more or less marked. Nor can we ascribe a particular mode of narration to documentary, given the heterogeneity of (its) texts. --- Certain documentaries closely resemble the fiction film in that they deploy its basic signifying structures at many textual levels; others mark out their distance by adopting these structures episodically or by restricting them to certain textual functions.

Gynnin (Winston 1995, 119) mukaan siis dokumenttielokuvassa on aina mukana kertomus. Se ei voi koskaan puuttua dokumentista kokonaan. Tai kuten Brian Winston (1995, 119) sanoo: ei-kertomus³⁷ toimii aina paremmin päässä kuin valkokankaalla.

³⁷ Non-narrative.

2. NARRAATIO, KERTOMUKSEN RAKENTUMINEN

Frank McConnellin käsityksen mukaan elokuva on, kuten kirjallisuuskin, yksi tapa luoda myyttejä. McConnell korostaa, että myyttiä ei pidä ymmärtää valheeksi, saduksi tai taikauskoksi, tai miksikään muuksi käsitteeksi, joilla myytti usein halutaan korvata. Pikemminkin se tulee käsittää alkuperäisessä, kreikankielisessä merkityksessään *muthos* eli sana, kertomus tai tarina. (mt. 1979, 6-7). Myös Nöth (mt. 1995, 367) toteaa, että narratiivisuus, kerronnallisuus, ylittää spesifit genre- ja ilmaisuvälinerajat.

2.1. Narratologia ja kertomuksen olemus

Narratologia on tieteen alue, joka tutkii kertomuksia. Se ei kuitenkaan ole yksiselitteinen tieteenala, vaan sen sisältä löytyy useita erilaisia lähestymistapoja. Useita niistä voidaan pitää semioottisina.

Väljästi ymmärrettynä narratologian voidaan katsoa periytyneen meidän päiviimme jo antiikin ajoilta, Platonilta ja Aristoteleelta. Käsitteenä narratologia vakiintui kuitenkin vasta kuluvalle vuosisadalle. Laajaa tieteellistä kiinnostusta narratologia alkoi herättää vasta 1960-luvun lopulla. (Prince 1982).

Varhaisimman narratologian kiinnostuksen kohteena oli ennen kaikkea juuri tarinan analyysi (Tammi 1992, 169). Narratologit tutkivat tarinoiden paradigmaattisia³⁸ syvämerkityksiä ja tarinan rakenteen syntagmaattisuuteen³⁹ eli peräkkäisyyteen liittyviä säännönmukaisuuksia. (Törrönen 1992, 7). Sittenmin narratologia on laajentunut muun muassa kerronnallisen ajattelun tutkimukseksi, "psykonarratologiaksi" (Branigan 1992, 12). Psykonarratologian

³⁸ Paradigmaattinen - esim. Monaco (1981, 145): vaihtoehtoinen, valinnanvarainen, *categories of choice*. Berger (1991, 13): paradigmaattinen rakenne - tekstiin "piiloutuneiden" vastakkaisten vaihtoehtojen malli. Fiske (1996, 81): paradigma - yksikköjoukko, josta kulloinkin vain yksi yksikkö voidaan valita.

³⁹ Syntagmaattinen - esim. Monaco (1981, 145): rakennettu, konstruoitu, *categories of construction*. Berger (1991, 13): syntagmaattinen rakenne - tapahtumien ketju. Fiske (1996, 83): syntagma - kun yksikkö on valittu paradigmasta, se yleensä liitetään yhteen muiden yksiköiden kanssa, ja yhdistelmää kutsutaan syntagmaksi.

lipunkantajista mainittakoon Dan Lloyd, joka on ongelmanratkaisumalleja koskevissa tutkimuksissaan kehittänyt rationaalisen logiikan käsitteen rinnalle käsitteen *narratiivinen logiikka*.⁴⁰

Tieteenala on versonut laajalle harovan tutkimuskentän, johon ovat antaneet panoksensa niin psykoanalyttisen kuin strukturalistisen, niin marxilaisen kuin feministisen tutkimusperinteen seuraajat. Laajimmin narratologisia teorioita ovat kehitelleet kieli- ja kirjallisuustieteilijät.

2.1.1. Narratologisen tutkimuksen typologia: viisi lähestymistapaa

Narratologiaan suuntautuneet yliopistojen tutkijat ja opettajat saivat kauan kaipaamansa työkalun, kun Shlomith Rimmon-Kenan vuonna 1983 julkaisi teoksensa *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*.⁴¹ Kirja keräsi samoihin kansiin tärkeimmät siihen mennessä kehitellyistä narratologisista teorioista.

Tässä ei kuitenkaan käydä näitä teorioita yksittäin läpi, vaan tieteenalan monimuotoisuuden hahmottamiseen käytetään Braniganin (1992, 118 - 124) viisikohtaista narratiivisten teorioiden typologiaa:

- 1) Ensimmäinen teoriatyyppe keskittyy tapahtumasarjojen kehittymisen logiikkaan. Tämän tyyppisten teorioiden päämääränä on hahmottaa kertomuksen *runko*, joka muodostuu kausaalisuhteilla ketjutetuista tapahtumista.
- 2) Toinen teoriatyyppe pohdiskelee kertomuksen *tyyliä*. Nämä teoriat pyrkivät paljastamaan, millä välinespesifeillä keinoilla ja tekniikoilla kertomuksen runko saadaan muuttumaan kertomukseksi.
- 3) Kolmas teoriatyyppe käsittelee kertomusta itseään *yleisenä välineenä* - diskurssina tai puheaktina - joka näyttäytyy erityisessä välineessä, kuten elokuvassa tai kirjallisuudessa. Tämän lähestymistavan teoriat ovat kiinnostuneita siitä, miten kerrontatekniikat toimivat yleisinä kommunikaation välineinä, kun ne muokkaavat katsojalle tai lukijalle ennalta olemassa olevaa kertomusta. Kerronta ei näissä teorioissa niinkään pohjaudu esteettiseen diskurssiin, vaan se liitetään

⁴⁰ Ks. Lloyd 1989.

⁴¹ Suomenkielinen käännös *Kertomuksen poetiikka* vuodelta 1991. Kääntänyt Auli Viikari.

vahvasti ihmisten tavoitteisiin ja informaationvaihtoon. (Näin ollen kerronnalla on selvä retorinen funktio, lisäys kj.)

- 4) Tuoreimmat narraatioteoriat ovat siirtäneet huomion tekstin tekijöistä ja kertojista *lukijoihin*.⁴² Näissä reseptiteorioissa pohditaan, mitkä ehdot tekevät tekstin lukemisen mahdolliseksi ja miten lukija “järkeilee”, tulkitsee tekstiä. Reseptiteoriat saattavat myös määritellä lukijan “odotushorisontin” historiallisessa tai sosiologisessa kontekstissa.
- 5) Viides teoriatyypin on sukua reseptiteorioille, mutta teoriatyypin välillä on kuitenkin huomattava lähtökohtaero. Edellä mainitut *viettiteoriat*⁴³ lähtevät siitä, että lukijan kognitiiviset ominaisuudet eivät ole merkitykseltään ensisijaisia. On pikemminkin olemassa voimia, jotka ohjailevat itse kognitiota, tiedostamistapahtumaa.⁴⁴ Viettiteorioista tunnetuin on psykoanalyysi.

Ensimmäisen tyypin (Proppin kansansatujen morfologia) ja viidennen tyypin (Braniganin narratiivinen skeema) teorianmuodostukseen palataan vielä jatkossa.

2.1.2. Rimmon-Kenan: teksti on kertomus, kun siinä on kronologinen yhteys

Narratologia kuuluu niihin tieteenaloihin, joiden parissa ei vallitse yksimielisyyttä edes siitä, mitkä ominaisuudet kvalifioivat tutkimusmateriaalin kyseisen tieteen piiriin, Narratologisen tutkimuksen primaarikohde, kertomus, on määritelty lukuisalla eri tavalla.

Rimmon-Kenanin määritelmän mukaan teksti⁴⁵ täyttää kertomuksen⁴⁶ mittapuun jo silloin, kun siinä on ainakin kaksi tapahtumaa, joiden voidaan katsoa olevan kronologisessa yhteydessä toisiinsa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että niiden tulisi esiintyä tekstissä kronologisessa järjestyksessä. (mt.

⁴² Teksti laajasti ymmärrettynä puhuttuna tai kirjoitettuna diskurssina. Vastaavasti lukija laajasti ymmärrettynä kirjallisen tekstin lukijana tai audiovisuaalisen tekstin kuuntelijana tai katsojana.

⁴³ Drive theories.

⁴⁴ There are forces “driving cognition itself (Branigan 1992, 122).

⁴⁵ Teksti laajasti ymmärrettynä puhuttuna tai kirjoitettuna diskurssina.

⁴⁶ Narrative.

1983, 19). Rimmon-Kenanin määritelmä sisältää implisiittisesti eron esimerkiksi yksittäisen tapahtuman kuvaukseen, joka ei siis ole kertomus, ellei se sisällä kyseistä kronologista aspektia.

2.1.3. Foster: kertomuksen minimiehtoihin kuuluu myös kausaalinen yhteys

Foster (Branigan 1992, 11) määrittelee vastaavat minimiehdot, jotka tekstin on täytettävä ollakseen kertomus. Hän lisää Rimmon-Kenanin kronologian vaatimukseen kausaalisuuden vaatimukseen. Asian havainnollistamiseksi voimme todeta, että (Branigan 1992, 11)⁴⁷ ---

--- seuraavat virkkeet eivät täytä kertomuksen mittapuuta:

1a) Kuningas kuoli ja kuningatar kuoli sitten (kronologia).

2a) Marja söi omenan.

--- seuraavat virkkeet puolestaan ovat kertomuksia:

1b) Kuningas kuoli, ja sitten kuningatar kuoli suruunsa (kausalisuhde).

2b) Sirkka oli hyvä ihminen mutta sitten hän lankesi rikoksen poluille.

(vapaa käänös kj, Branigan 1992, 11)

2.1.4. Branigan: kertomuksen minimiehtoja ei pidä määritellä

Edward Branigan (1992, 11) ottaa esille muita kertomuksen määritelmiä (esim. Chatman⁴⁸, Metz⁴⁹, Prince⁵⁰), jotka kaikki hänen mielestään ovat puutteellisia juuri liian spesifiytensä ja ahtautensa takia.

Branigan uskoo, että kertomuksen olemuksen havainnollistamiseksi tarvitaan kuvailu, joka välttää tiukan loogiset määritelmät kertomuksen minimiehdoista. Tarvittavan kuvailun on kuitenkin kyettävä suurempaan

⁴⁷ Vapaa käänös kj.

⁴⁸ (Narrative is, lisäys kj) a connected sequence of... *statements*, where "statement" is quite independent of the particular expressive medium.

⁴⁹ (Narrative is, lisäys kj) a closed *discourse* (i.e., a sequence of predicative statements) that proceeds by unrealizing a temporal sequence of events.

⁵⁰ (Narrative is, lisäys kj) a... *recounting* (of, lisäys eb) a chrono-logical sequence, where sequence is taken to be a group of non-simultaneous topic-comment structures the last one of which constitutes a modification of the first.

tarkkuuteen kuin pelkkä pragmaattisten uskomusten toteaminen. (mt. 1992, 13).

Tuonnempana⁵¹ palataan tähän kuvailuun, josta jatkossa käytämme nimitystä *narratiivinen skeema*.

2.1.5. Alvarado: narratiivisuutta käytettävä muutoksen analyysiin

Myös Manuel Alvarado haluaa pitää narratiivisuuden käsitteen avarana. Hän korostaa kertomuksen reunaehtojen asemesta narratiivisuuden funktionaalista aspektia; narratiivisuus voi hänen mielestään olla merkittävä analyttinen käsite vasta sitten, kun sitä käytetään muutoksen, eron ja edistyksen mahdollisuuden tutkimiseen (mt. 1980, 9). Määritelmän "muutos", "ero" ja "edistys" antavat mahdollisuuden hyvin väljään narratiivisuuden tulkintaan.

2.2. Narratologian perusdikotomia: tarina ja kerronta

Narratologit havaitsivat jo varhain tarpeelliseksi tehdä eron narratiivisen kerronnan ja kerrottujen tapahtumien välillä. Tämä jaottelu ilmaistiin aluksi dikotomioina, kuten Aristoteleen *mythos* versus *mimesis* tai myöhempi tarina versus kerronta. Myöhemmin näistä dikotomioista on tehty laajennuksia, jotka ovat poistaneet alkuperäisen kahtiajako-luonteen⁵². (Nöth 1995, 369).

Chatman (mt. 1989, 19) kuvaa kyseistä narratologian perusjakoa seuraavasti:

A story⁵³ (histoire) is the content or chain of events (actions, happenings), plus what may be called the existents (characters, items of settings); and a

⁵¹ Jaksossa Braniganin narratiivinen skeema.

⁵² Esimerkiksi Genette korvaa dikotomian kolmella kerronnallisuuden tasolla: 1) tarina, kerronnallisen sisällön signified, 2) kertomus, signifier eli narratiivisen tekstin diskurssi itsessään ja 3) kerronta, narratiivisen toiminnan tuottaminen. (Nöth 1995, 369)

⁵³ Tarina.

discourse⁵⁴ (discours) --- is the expression, the means by which the content is communicated. In simple terms, the story is the *what* in a narrative that is depicted, discourse is the *how*.

Tunnetuin versio tästä jaosta lienee venäläisten formalistien Sklovskijin ja Tomasevskijin erittely *fabula* - *sjuzet*⁵⁵. Näiden venäläisten narratologiien mukaan *fabula* on pohjimmaiselta luonteeltaan seurausta tapahtumista, tavallaan kertojan raaka-ainetta, kun taas *sjuzet* on tulosta kertojan luovasta, kerronnallisesta muunnosprosessista. (Nöth 1995, 369).

2.3. Narratiivinen syntaksi

Vaikka kertomuksen tarina-aspekti onkin ylikielellinen, sen väitetään olevan samalla rakenteeltaan luonnolliselle kielelle homologinen⁵⁶ ja sen vuoksi soveltuvan lingvistisillä malleilla analysoitavaksi. (Rimmon-Kenan 1991, 16).

Kertomukset voidaan jakaa perusyksikköihin, joita kutsutaan narreemeiksi. Säännöt, joilla narreemeja voidaan yhdistellä kertomuksiksi, muodostavat narratiivisen syntaksin eli kieliopin. (Nöth 1995, 371). Tällainen analyysi pyrkii usein rakentamaan kertomuksen 'kielioppeja' jotka soveltavat suoraan lingvistisiä metodeja ja käsitteitä, jotka tällöin muuttuvat usein jossain mielessä metaforisiksi (Rimmon-Kenan 1991,16).

Greimas (1971, 794) luonnehtii narratiivista syntaksia varsin väljästi:

Lingvisti ei voikaan olla huomaamatta, että kertovissa rakenteissa on silmäpästävästi toistuvia piirteitä, että nämä toistuvuudet voidaan kirjata erillisiksi säännönmukaisuuksiksi, ja että ne tällä tavoin johtavat narratiivisten kielioppien muodostamiseen. Tässä tapauksessa on ilmeistä, että lingvisti käyttää kieliopin käsitettä sen yleisimmässä ja

⁵⁴ Kerronta.

⁵⁵ Useimmiten käännetään juuri tarina - kerronta.

⁵⁶ Rakenteeltaan yhtäläinen.

ei-metaforisessa mielessä: tällainen kielioppi käsittäisi rajallisen määrän narratiivisten yksikköjen rakenteellisen järjestymisen periaatteita sekä näiden yksikköjen yhdistelyä ja toimintaa koskevia sääntöjä, joiden pohjalta kertovat objektit tuotetaan.

2.4. Proppin tarinan funktiot

Narratiivisen syntaksin ensimmäisenä hahmottajana voitaneen pitää venäläistä Vladimir Proppia, jonka urauurtava tutkimus venäläisten kansansatujen morfologiasta julkaistiin jo vuonna 1928. Propp löysi saduista 31 pysyvää rakenneosasta, joita hän nimitti tarinan *funktioiksi*. (Nöth 1995, 371). Seuraavassa Proppin funktiot englanninkielisestä teoksesta (mt. 1973, 25-56) ja niiden suomenkieliset käännökset (Apo 1974, 47-48; Tarasti 1980, 221-222). Fiske jaottelee funktiot vielä kuuteen eri kategoriaan⁵⁷ (mt 1987, 135-136).

Preparation (valmistelu)

- 1) Absence (poissaolo)
- 2) Interdiction (kielto)
- 3) Violation (kiellon rikkominen)
- 4) Reconnaissance (tiedustelu)
- 5) Delivery (tiedon antaminen; tiedon luovuttaminen)
- 6) Fraud (petos)
- 7) Complicity (petoksen uhriksi joutuminen)

Complication (hankaluudet)

- 8) Villainy (konnuus)
- 8a) Lack (puute)
- 9) Mediation, the connective moment, (onnettomuudesta tiedottaminen; kehotus)
- 10) Beginning counteraction (päättös vastatoimiin ryhtymisestä)

⁵⁷ Kategorioiden käännökset kj.

Transference (siirtyminen)

- 11) Departure (lähtö)
- 12) The first function of the donor (lahjoittajan antama haaste; kokeen määrääminen)
- 13) The hero's reaction (sankarin reaktio; kokeen kohtaaminen)
- 14) The provision, receipt of magical agent (taikaesineen saaminen)
- 15) Spatial translocation (siirtyminen määräpaikkaan)

Struggle (taistelu)

- 16) Struggle (taistelu)
- 17) Marking (tuntomerkillä varustaminen)
- 18) Victory (voitto)
- 19) The initial misfortune of lack is liquidated (onnettomuuden tai puutteen poistaminen)

Return (paluu)

- 20) Return (paluu)
- 21) Pursuit, chase (takaa-ajo)
- 22) Rescue (pelastuminen)
- 23) Unrecognized arrival (saapuminen tuntemattomana)
- 24) Claims of false, bogus hero (valesankarin vaatimukset)
- 25) The difficult task (vaikea tehtävä)
- 26) A task is completed (tehtävän suorittaminen; tehtävästä suoriutuminen)

Recognition (tunnistaminen)

- 27) Recognition (tunnistaminen)
- 28) Exposure (paljastus)
- 29) Transfiguration: new appearance (sankarin muodonmuutos)
- 30) Punishment (rangaistus)
- 31) Wedding (häät)

Myöhemmin Propp pelkisti mallinsa käsittämään 20 perusfunktiota. Mitään funktioista ei poistettu uudessa mallissa, mutta niitä yhdisteltiin. (Greimas 1983, 224-225).

2.4.1. Sadussa on seitsemän pysyvää henkilöahmoa

Propp siis näkee tästä narratiivisesta syntaksista johtuen kertomusten koostuvan määrätystä määrästä rakenneosasia, joiden esitystapojen määräkin on rajoitettu. Tästä johtuen näissä saduissa on myös määrätty määrä (7) pysyvää henkilöahmoa: 1) konna, 2) lahjoittaja (varustaja), 3) auttaja, 4) etsitty henkilö ja hänen isänsä, 5) liikkeellelähettäjä⁵⁸, 6) sankari ja 7) valesankari. (Hawkes, 91).

Semiotiikan uranuurtaja John Fiske (1990, 135) pitää Proppin esitystä äärimmäisenä esimerkkinä syntagmaattisesta strukturalistisesta analyysistä. Propp meni johtopäätöksissään hyvin pitkälle: hän vakuuttui siitä, että kuvaillut funktiot ovat vakaita, pysyviä elementtejä tarinassa, riippumatta siitä kuka niitä toteuttaa tai miten niitä toteutetaan. (Fiske 1990, 137). Hän myös uskoi, että funktiot esiintyvät aina samassa järjestyksessä, joskin kaikkien funktioiden ei tarvitse olla läsnä kaikissa tarinoissa (Propp 1973, 25-65).

2.4.2. Mallin sato on korjattu sen laajenuksissa

Proppin mallia ei tule kuitenkaan käsittää universaaliksi tarinan malliksi, joka pätesi kaikkiin narratiivisiin teksteihin. Pikemminkin se täytyy rajoittaa malliksi, joka kuvaa nimenomaan perinteisten venäläisten kansansatujen kertomuksen rakennetta. Proppin mallia voidaan kritisoida siihen käytetyn materiaalin yksipuolisuudesta ja "lukitun" järjestyksen aiheuttamasta jäykkyydestä (Rimmon-Kenan 1983, 21). Mallin hedelmällisyys piilee ennen kaikkea siinä, miten sen käyttöä on laajennettu sittemmin.

Proppin mallia on hyödynnetty muun muassa elokuvien, tv-sarjojen ja viihdekirjallisuuden tutkimuksessa. Esimerkiksi John Fiske pitää mallia

⁵⁸ Henkilö, joka lähettää sankarin matkaan.

“enemmän tai vähemmän soveltuvana” useimpiin television viihdeohjelmiin, ja välillä tuo yhdenmukaisuus saavuttaa hänen mielestään “hämmästyttävän” laajuuden (mt. 1987, 137):

I tested the structure on an episode of Bionic Woman and found that the pre-title sequence conformed to “Preparation”. “Complication” took the narrative to the next commercial break and so on. Some sections and functions are more emphasized in television narrative than others, for instance “Struggle” can be long and elaborate, “Return” and “Recognition” can be very rapid. Sometimes functions 16 (struggle, lisäys kj) and 19 (the initial misfortune of lack is liquidated, lisäys kj) are repeated to emphasize action and sometimes the functions of the false hero are very muted. But in general the structure underlies the typical television narrative with remarkable consistence. (Fiske 1987, 137-138).

Tutkimusten tarkoituksena ei ole kuitenkaan aina ollut niinkään tarinakaavojen konstruointi, vaan mallin avulla on pyritty tekemään laajempia yhteiskunnallisia tulkintoja.

Onpa Proppin malliin tukeutuvan lännenelokuva-analyysin pohjalta tehty (Wright 1975) koko yhdysvaltalaisista yhteiskuntaa tulkitseva merkitysanalyysi. Tunnetuimmat Proppin narratiivisen syntaksin kehittelijät lienevät kuitenkin Claude Bremond⁵⁹ ja Algirdas Julien Greimas⁶⁰ (Nöth 1995, 371).

⁵⁹ Ks. Bremond, Claude. 1966. La logique des possibles narratifs. Communications 8, sivut 60-76.

⁶⁰ Algirdas Julien Greimasin teos *Sémantique structurale: Recherche de méthode* (1966) on vaikuttanut voimakkaasti semioottiseen tutkimukseen. Greimasin *semioottisen projektin* nimellä kulkeva teoria on kerännyt ympärilleen kokonaisen semioottisen koulukunnan, Pariisin koulukunnan. Hänen ideoitaan on hyödynnetty hyvin monilla semiotiikan alueilla aina tilan, maalauksen, teologian, lain ja yhteiskuntatieteen semiotiikasta lähtien. Greimaslaisen tutkimuksen tärkein tutkimuskohde on kuitenkin tekstintutkimus, erityisesti narratiivisten tekstien tutkimus. (Nöth 1995, 314).

3. BRANIGANIN NARRATIIVINEN SKEEMA

Toinen tarkastelemamme narratiivinen syntaksi⁶¹ sijoittuu ajallisesti Proppin funktiomallia lähemmäs nykypäivää. Edward Braniganin *narratiivinen skeema* on 1990-luvun tuote.

Braniganin narratiivinen skeema pohjautuu Mary Louise Prattin⁶² tulkintaan sosiolingvisti William Labovin⁶³ tutkimuksista. (Branigan 1992, 17).

3.1. Narratiivisen skeeman kahdeksan komponenttia

Narratiivinen skeema koostuu seuraavasta kahdeksasta komponentista⁶⁴ tai Proppia mukaillen funktiosta, joita voidaan toistaa eri tavoin lukemattomia kertoja (Branigan 1992, 18):

- 1) Abstrakti (*abstract*) on kompakti tiivistelmä tulevasta tilanteesta. Jos abstraktia pitkitetään, siitä tulee prologi (*prologue*).
- 2) Orientaatio (*orientation*) on tämänhetkisen asiointilan kuva (esimerkiksi paikka, aika, henkilö). Ekspositio (*exposition*) antaa tietoa menneistä tapahtumista, joilla on vaikutusta nykyhetkeen.

⁶¹ Braniganin malli voidaan tulkita narratiiviseksi syntaksiksi nimenomaan "greimaslaisittain" nähtynä - eli sellaisena narratiivisena kielioppina, jossa on rajallinen määrä narratiivisten yksikköjen rakenteellista järjestymistä koskevia sääntöjä.

⁶² Ks. Pratt 1977.

⁶³ Ks. Labov 1966. Labov tutki New Yorkin kantakaupungin vähemmistöryhmien arkipäiväistä kielenkäyttöä, ja nimenomaan heidän kielenkäyttönsä narratiivisia lainalaisuuksia.

⁶⁴ Suomenkieliset käännökset kj. Käänöksissä on pitäydytty pitkälti alkuperäiskielen mukaisissa muodoissa banalisoinnin ja merkitysten muutosten välttämiseksi. Esimerkiksi 'orientation' kääntyi suomen kielelle muotoon 'perehdytys', mutta myös 'exposition' -käsitteessä on kyse perehdyttämisestä. On kuitenkin ilmeistä, että tällainen käännöstapa vaikeuttaa tekstin sujuvaa lukemista analyysivaiheessa.

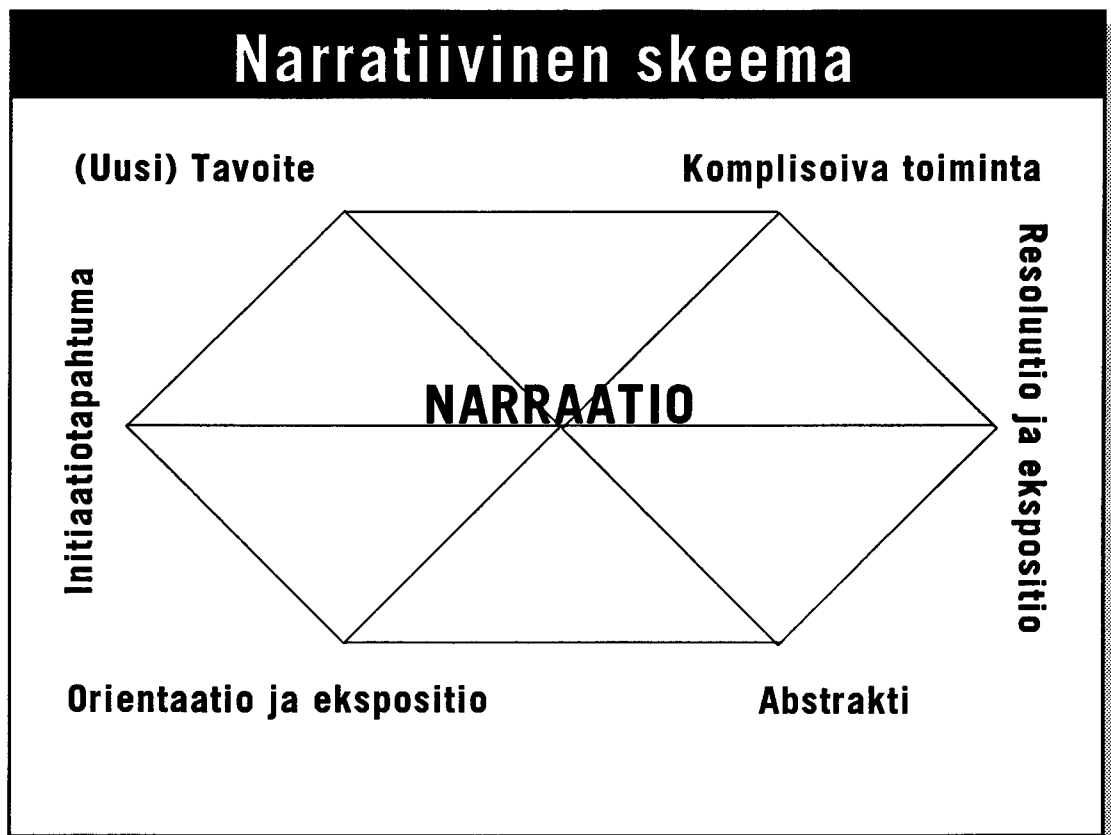
- 3) Initiaatiotapahtuma (*initiating event*) muuttaa nykyistä tilannetta. Sellaisen kertomuksen, jossa orientaation ja eksposition tuloa viivästytetään⁶⁵ ja joka aloitetaan initiaatiotapahtumalla, sanotaan alkavan *in medias res*.
- 4) Tavoite (*goal*) on ilmaus aikomuksista tai päähenkilön (sankarin, protagonistin) emotionaalinen vastaus initiaatiotapahtumaan.
- 5) Komplisoiva toiminta (*complicating action*) syntyy initiaatiotapahtuman seurauksena ja muodostaa esteen tavoitteen saavuttamiselle.
- 6) Resoluutio⁶⁶ (*resolution*) päättää konfliktin tavoitteiden ja esteiden välillä sekä etabloivat uuden tasapainoisen tilanteen.
- 7) Epilogi (*epilogue*) on tarinan implisiittinen opetus. Siihen saattaa sisältyä tarinan henkilöhahmojen eksplisiittisiäkin reaktioita resoluutioon.
- 8) Narraatio⁶⁷ (*narration*) työskentelee jatkuvasti todistaakseen implisiittisesti tai eksplisiittisesti, että a) kertoja (*narrator*) on kompetentti ja uskottava järjestellessään tapahtumia ja raportoidessaan niistä ja että b) tapahtumat itsessään ovat epätavallisia, omituisia tai muuten huomionarvoisia.

Nämä kahdeksan funktiota eivät esiinny ennalta määrättyssä järjestyksessä, kuten Proppin mallissa. Elementtien väliset suhteet voidaan esittää kuusikulmion muodossa. Kuusikulmio luonnehtii Braniganin mukaan kertomuksen kulkua osuvammin kuin tavanomaiset hierarkiset diagrammit, jotka eivät kykene vangitsemaan kertomuksen luomia monimutkaisia semanttisia suhteita. (Branigan 1992, 18). Braniganin narratiivinen skeema esitetään graafisessa muodossa seuraavalla sivulla:

⁶⁵ Kansankielisesti voisimme puhua kertomuksesta, joka alkaa "keskeltä juonta".

⁶⁶ Voittaisiin kääntää myös käsitteparilla kliimaksi ja ratkaisu.

⁶⁷ Tässä on kyse aiemmin mainitun narratologian perusdikotomian tarina-kerronta jälkimmäisestä osasta, josta käytimme siis muun muassa nimiä mimesis, sjuzet ja discourse sekä discours.



Kuvio2. Braniganin narratiivisen skeeman funktiot. Narraatio on koko ajan läsnä ohjaamassa kertomuksen kulkua.

Braniganin mallin sisään voidaan mennä mistä kulmasta tahansa. Sen vuoksi kuvion avulla voidaan tuoda esille rakenne eri tyyppisistä kertomuksista; sellaisistakin, jotka alkavat esimerkiksi juonen ratkaisusta, resoluutiosta.

Vaikka kertomuksen syntagmaattinen rakenne olisi hyvin epäkonventionaalinen, mallista löytyy "reitti" rakenteen paljastamiseen. Elementtejä voidaan siis yhdistellä periaatteessa rajattoman monta kertaa ja rajattomassa järjestyksessä. Narraatio on koko ajan läsnä (keskellä) ohjaamassa kertomuksen kulkua.

Branigan pitää tärkeänä (mt. 1992, 18), että skeema on sovellettavissa useille kertomuksen eri tasoille: kameran liikkeisiin, kuvakompositioon, yksittäiseen otokseen, kokonaiseen jaksoon, näytökseen jne.

3.2. Tapahtumien maailma ja kuvaruutu

Kertomuksen syntyminen elokuvassa perustuu Braniganin mukaan katsojan kykyyn luoda kolmiulotteinen maailma kaksiulotteisesta valon ja varjon vaihtelun kentästä. Katsoessaan elokuvaa katsoja on tekemisissä kahden eri ajan, paikan ja kausaalisuuden ulottuvuuden kanssa: toisaalta tapahtumien maailman ja toisaalta valkokankaan tai kuvaruudun ajan, paikan ja kausaalisuuden. (mt. 1992, 33).

3.2.1. Diegesis ja nondiegeettiset elementit

Branigan jakaa tapahtumien maailman vielä kahteen eri osaan, diegeettiseen ja nondiegeettiseen. Käsitteellä diegesis Branigan tarkoittaa sitä kuviteltua maailmaa, jossa tekstin henkilöhahmot elävät ja jossa tietyt asiat tapahtuvat tiettyjen lainalaisuuksien vallitessa. Katsoja voi myös olettaa, että kyseisten lainalaisuuksien vallitessa voi tapahtua sellaisiakin asioita, joista tekstissä ei kerrota tai joita ei näytetä. Diegeettinen maailma ylittää tekstissä aistein havaittavan ulkopuolelle: katsoja tietää että tekstin henkilöhahmot voivat nähdä, kokea ja kuulla kyseisessä maailmassa paljon muutakin kuin mitä katsoja havaitsee henkilöhahmon kokevan. Näin ollen voidaan sanoa, että diegesis on implikoitu spatiaalinen, temporaalinen ja kausaalinen henkilöhahmojen järjestelmä. (Branigan 1992, 35).

Tekstin nondiegeettiset elementit puolestaan ovat tapahtumien henkilöhahmojen ulottumattomissa. Diegeettisen ja nondiegeettisen eron havainnollistamiseksi voidaan sanoa, että esimerkiksi ääni on diegeettinen, jos katsoja voi olettaa, että myös tekstin henkilöhahmot saattaisivat kuulla sen. Sen sijaan jännityksen luomiseksi mukaan otettu taustamusiikki on nondiegeettistä, koska se on osoitettu ainoastaan katsojalle. (Branigan 1992,35).

Eryteisesti Branigan (mt. 1992, 35) painottaa, että myös dokumenttielokuva luo oman diegeettisen maailmansa tapahtumiaan varten⁶⁸.

⁶⁸ Tätä aihetta käsitellään Tallinnan tuhkimon analyysin yhteydessä.

3.3. Kerronnan epistemologiset tasot

Edellä kuvailtu narratiivinen skeema ohjailee siis tapahtumien järjestymistä narratiiviseksi malliksi. Tämä ei kuitenkaan vielä riitä analyysin pohjaksi.

Braniganin teoria lähtee siitä, että kerrontaa ei voida analysoida riittävän syvällisesti nojautumalla pelkästään kerronnan välinettä (esimerkiksi elokuvaa) koskeviin yleisiin lainalaisuuksiin. Kerronnalle on määriteltävä tarkoituksenmukaiset kerronnan vastaanottoa ohjailevat kontekstit tai tasot. (mt. 1992, 86).

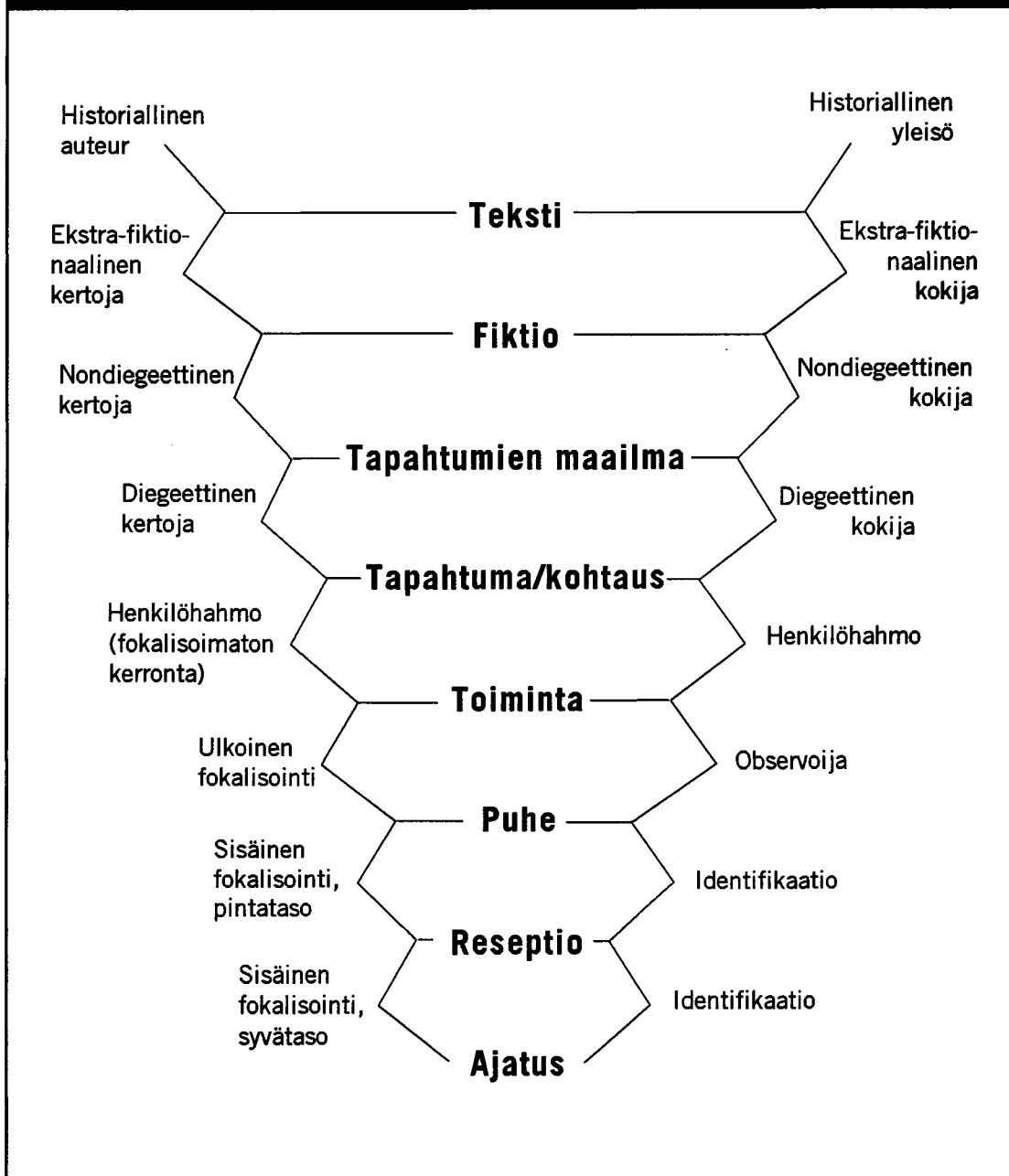
Levels of a text are postulated in order to explain how data is systematically recast by the spectator from one perceptual context to another. What is remembered and what is forgotten by a spectator is systematic, not accidental.

Branigan on määritellyt kahdeksan⁶⁹ tällaista kerronnan tasoa, jotka ovat hierarkisessa suhteessa toisiinsa. Jokainen taso siis määrittelee sen epistemologisen kontekstin, jossa tekstiä käsitellään. Tasojen hierarkia muodostaa jatkumon tarinan toimijan sisäisen dynamiikan tarkastelusta aina niiden historiallisten ehtojen kuvailuun, jotka ohjailevat itse artefaktin⁷⁰ valmistamista. (mt. 1992, 86-87). Tämä hierarkia esitellään seuraavan sivun kaaviossa.

⁶⁹ Branigan on laajentanut Susan Lanserin (1981, 131-148) kuusiportaista roolihierarkiaa, jossa tämä kuvailee tyypillisiä tapoja, joilla lukija "osallistuu" kirjalliseen tekstiin. Branigan on lisännyt Lanserin hierarkiaan kaksi alinta, toimijan sisäistä dynamiikkaa tarkastelevaa tasoa. Braniganin ja Lanserin luokittelut eroavat toisistaan myös nimitysten suhteen.

⁷⁰ Tässä lopputuote, elokuva. Nykysuomen sanakirja määrittelee artefaktin ihmisen tekemäksi esineeksi, teennökseksi tai tekotuotteeksi.

Narraation kahdeksan tasoa



Kuvio3. Tekstiin sisältyy hierarkinen narraatiotasojen sarja, jossa jokainen taso määrittelee sen epistemologisen kontekstin, jonka puitteissa tekstiä koskevia tietoja kuvaillaan. Yksittäinen teksti saattaa sisältää miten monta tasoa tahansa: aina henkilöhahmon sisäistä dynamiikkaa kuvaavista fokalisaatiotasosta tasoon, joka kuvailee itse artefaktin tuottamista määrittäviä olosuhteita. (Branigan 1992, 87).

3.3.1. Historiallinen auteur

Kerrontatasojen ylimmän hierarkiatason muodostaa *historiallisen auteurin*⁷¹ käsite. Käsite on moniulotteinen: historiallinen auteur ei ole olemassa ainostaan henkilönä, joka on luonut tekstin, vaan myös kulttuuristen legendojen⁷² muodossa. Kirjailija toimii osana sosiaalista viiteryhmäänsä. (mt. 1992, 87-88).

Branigan havainnollistaa eri kerrontatasoja jakamalla Alfred Hitchcockin elokuvan *The Wrong Man*⁷³ kerronnan kyseisiin tasoihin. Elokuvan historiallinen auteur on paitsi Hitchcock itse myös häneen liitetyt uskomukset ja odotukset:

For example, Alfred Hitchcock as an individual is defined by the events of his life, traits of his personality, the labor he expended in making films, his view of himself, and the shaping influences of his time. He is one of the text's first critics with respect to the "historical audience", however, he is also a character, or legend of the time. The audience knows Hitchcock on the basis of popular beliefs about him and by virtue of sharing with him certain kinds of knowledge about society. Hitchcock's public persona (which he alertly helped to author) is composed of his famous profile, a bit of theme music, television monologues, interviews, publicity, cameo appearances in his films, and so on. As result his name has become a brand name... (mt 1992, 87-88).

Alfred Hitchcock on siis kahtalainen historiallinen auteur: toisaalta oman menneisyytensä, persoonallisuutensa, omakuvansa ja ympäröivän yhteiskunnan muokkaama konkreettinen tekstin luoja; toisaalta suorastaan

⁷¹ Historical author. Muilla tasoilla Branigan käyttää käsitettä narrator, kertoja, joka on selkeästi sidottu juuri tarkasteltavaan tekstiin. Auteur, kirjailija, ankkuroi tekstin laajempaan asiayhteyteen.

⁷² Cultural legends.

⁷³ Vuodelta 1956.

instituutio, jonka tunnettuus luo katsojalle odotushorisontin, jonka rajoissa tekstiä tulkita.

The Wrong Man⁷⁴ -elokuva on sanottu puolidokumentaariseksi. Kuvaajalleen Hitchcock sanoi, että elokuvan tulee näyttää siltä, että se olisi kuvattu dokumentaarisella⁷⁵ tyyllillä. Mahdollisimman suuren autenttisuuden saavuttamiseksi tapahtumat rekonstruointiin niissä mukana olleiden ihmisten kanssa. Hitchcock järjesti myös tapaamisen päänäyttelijöidensä ja tapahtumissa mukana olleen perheen kanssa. (Nyman 1992, 20-21).

3.3.2. Ekstra-fiktionaalinen kertoja

Kaikilla teksteillä, myös fiktiivisillä, on väistämättä ei-fiktiivinen ulottuvuutensa: esimerkiksi elokuvien tekoon tarvitaan raaka-aineita ja työvoimaa; niitä markkinoidaan; niillä on psykologinen vaikutus yleisöön ja mahdollisesti myös yhteiskunnallista merkitystä; kustannuksia syntyy.

Braniganin mukaan on määriteltävä siirtymätaso, joka toimii välittäjänä fiktion ja ei-fiktion välillä. Ristiriitojen välttämiseksi fiktiota koskevia toteamuksia ei voi tehdä itse fiktion sisältä, vaan sitä abstraktimmasta kontekstista, joka tässä nimetään ekstra-fiktionaaliseksi tasoksi. Tämän tason toimijaa, joka voi esiintyä eksplisiittisesti tai implisiittisesti, nimitetään ekstra-fiktionaaliseksi kertojaksi. (mt. 1992, 88).

The Wrong Man -elokuvassa toimii hyvin vahva implisiittinen⁷⁶ ekstra-fiktionaalinen kertoja, muun muassa seuraavassa kohtauksessa: päähenkilö Manny⁷⁷ Balestro poistuu yökerhosta. Samanaikaisesti kaksi poliisia ohittaa hänet vasemmalta puolelta. Kamerakulmien avulla on saatu aikaan vaikutelma, jossa poliisit näyttävät siirtyvän Mannyn molemmille puolille, ikään kuin pidättämään tätä. Olosuhteet luovat tilanteen, jonka perusteella katsoja voi

⁷⁴ Suomessa elokuva tunnetaan paremmin nimellä Väärä mies.

⁷⁵ In a style unmistakably documentary.

⁷⁶ Kaikki teoreetikot eivät hyväksy implisiittisen kertojan konseptia (tästä käytetään myös suomenkielistä muotoa sisäistekijä). Esimerkiksi Genette (1988, 135) pitää käsitettä tarpeettomana.

⁷⁷ Henry Fonda.

olettaa syyttömän Mannyn joutuvan elokuvan nimen mukaiseen "väärän miehen" asemaan. (mt. 1992, 90-91).

Booth (1961, 67) kutsuu tämänkaltaista implisiittistä kertojaa "kirjailijan toiseksi minäksi". Rimmon-Kenan (1991, 111) sanoo, että kirjailija voi implisiittisen kertojan kautta tuoda esille itselleen vieraita, jopa vastenmielisiä aatteita, uskomuksia ja tunteita. Metz (1974, 20-21) vertaa implisiittistä kertojaa "seremoniamestariksi", joka kääntää katsojan puolesta sivuja ennalta määrättyjen kuvien albumissa.

3.3.3. Nondiegeettinen kertoja

The Wrong Man -elokuvan alussa katsoja viedään ravintolaan kuuntelemaan musiikkia. Ennen varsinaisia alkutekstejä valkokankaalle ilmaantuu seuraava otsikko: "The early morning hours of January the fourteenth, nineteen hundred and fifty-three, a day in the life of Christopher Emanuel Balestrero that he will never forget... Narratiivisen skeeman käsittein otsikolla on orientaatio-tehtävä. Se esittelee meille asioiden tilan tapahtumamaailmassa, mutta kerronta itsessään ei ole osa näitä tapahtumia. Branigan kutsuu tällaista kerrontaa nondiegeettiseksi kerronnaksi ja tämän epistemologisen tason kertojaa nondiegeettiseksi kertojaksi⁷⁸. Erotuksena ekstra-fiktionaalisen tason kerronnasta, nondiegeettinen operoi tekstin sisällä (Branigan 1992, 99).

Nondiegeettisen kerronnan ansiosta katsojan on myös mahdollista tietää, mitä tapahtuu tai on tapahtunut sen jälkeen, kun varsinainen tarina on loppunut, kuten The Wrong Man -elokuvan lopputekstissä:

Two years later, Rose Balestrero walked out of the sanitarium - completely cured. Today she lives happily in Florida with Manny and the two boys... and what happened seems like a nightmare to them - but it did happen... (Branigan 1992, 249).

⁷⁸ Tässä esimerkissä kyseessä on implisiittinen nondiegeettinen kertoja. Kertojaa voitaisiin väittää perustellusti myös eksplisiittiseksi, mutta Branigan (1992, 99) toteaa, että rajanveto eksplisiittisen ja implisiittisen välillä on arviointikysymys. Tässä tapauksessa kertoja ei ole katsojan nähtävissä eikä kuultavissa, joten hän tulkitsee kertojan implisiittiseksi.

3.3.4. Diegeettinen kertoja

Rajanvetoa hierarkian seuraavaan kerrontatasoon voidaan havainnollistaa samalla esimerkillä kuin edellä: jos elokuvan alkujakson kohtalokas teksti olisikin esitetty katsojalle siten, että tämä olisi sattunut kuulemaan saman uhkauksen Balestrerolle kohtalokkaasta päivästä jonkun pöytäseurueen keskustelussa, olisi kerronta ollut diegeettistä, tekstin henkilöhahmojen maailmassa tapahtuvaa. (Branigan 1992, 99).

Diegeettinen kertoja voidaan nähdä tapahtumien silminnäkijänä, jota ei oikeastaan ole olemassa. Manny Balestreron ja kahden poliisin välistä kohtausta⁷⁹ voidaan kuvailla diegeettisen kerronnan tasolla seuraavasti: Jos paikalla *olisi ollut* silminnäkijä, hän *olisi nähnyt* Mannyn saapuvan ravintolasta; hän *olisi kuullut* ravintolasta kantautuvan musiikin; hän *olisi nähnyt* kahden poliisin kävelevän ravintolan edustalla ja ohittavan Mannyn. (Branigan 1992, 95, painotus kj). Vaikka tällaista silminnäkijää ei paikalla ollutkaan, sellaisen voidaan olettaa olevan olemassa, ja tätä kertojaa koskevat samat fyysiset lainalaisuudet kuin tekstin henkilöitä, kuten Mannyä. Kertoja elää tarinan henkilöhahmojen todellisuudessa.

Ekstra-fiktionaalisen, nondiegeettisen ja diegeettisen tason erot sekä kerrontatasojen samanaikaisuus hahmottuvat selkeästi seuraavan esimerkin avulla: 1) Aluksi katsoja näkee kuvan yökerhosta ulkoa päin. Samanaikaisesti kuullaan musiikkia, joka on yhtä voimakasta kuin se olisi sisätiloissa. Ääniperspektiivin puuttuminen viittaa siihen, että musiikki kuuluu ekstra-fiktionaalisen kerronnan piiriin. Kun kuva siirtyy yökerhon sisätiloihin, ilmestyvät kuvaan alkutekstit: "Warner Bros. Pictures Presents... Henry Fonda... Vera Miles... in Alfred Hitchcock's... THE WRONG MAN". Alkuteksteihin liitettynä musiikki on ekstra-fiktionaalista. 2) Alkutekstien alla katsoja näkee miksattuja kuvia yökerhon sisältä. Nämä kuvat indikoivat sitä, että katsoja näkee otteita kokonaisesta ravintolaillasta. Samalla taustalla kuuluva musiikki esitetään tyypillisenä ravintolamusiikkina, jolloin tässä roolissa sama musiikki muuttuu nondiegeettiseksi. Ainoastaan katsoja voi kuulla sen; yökerhon asiakkaat

⁷⁹ Kohtausta käsiteltiin aiemmin ekstra-fiktionaalisen kerronnan yhteydessä.

kuulevat tietysti eri hetkinä eri musiikin. 3) Kun ilta lähenee loppuaan ja klubin asiakkaat kaikkoavat vähitellen, katsojalle paljastetaan taka-alalla soittava yhtye, jonka yksi jäsenistä on päähenkilö Manny. Kun alkutekstit loppuvat ja katsoja näkee yhtyeen todella soittavan taustalla kuuluvaa melodiaa, musiikki muuttuu diegeettiseksi. Musiikki taukoaa, kun yhtye lopettaa soittamasta. (Branigan 1992, 97).

3.3.5. Henkilöhahmo

Neljällä ylimmällä kerrontatasolla toimii siis kertoja. Neljällä alimmalla epistemologisella tasolla huomioidaan se, että myös kertomuksen henkilöhahmot⁸⁰ tuottavat katsojalle informaatiota tapahtumien maailmasta. Tarkasti ottaen esimerkiksi puhuva tai ajatteleva elokuvan henkilö ei kerro katsojalle mitään, koska tämä ei elä samassa maailmassa. Laajemmin ymmärrettynä voidaan kuitenkin sanoa, että henkilöhahmo kertoo tarinaa oman maailmansa kokemusten kautta - puhumalla toisille, ajattelemalla "ääneen", tarkkailemalla ympäristöään. (Branigan 1992, 100).

Seuraavien tasojen käsittelemiseksi on tähän asti käytössä ollut instrumenttivalikoimaa laajennettava *fokalisoinnin* käsitteellä.

3.3.6. Fokalisointi

Fokalisoinnin käsitteen otti käyttöön Gérard Genette. Teksti esittää kertomuksen aina jostain perspektiivistä, jonka kertoja muuttaa sanalliseen muotoon mutta joka silti ei välttämättä ole kertojan oma näkökulma. Tätä välitystoimintaa Genette kutsuu fokalisoinniksi⁸¹ (mt. 1972, 206).

Fokalisoinnilla on sekä subjekti että objekti: toisin sanoen fokalisoijan lisäksi kertomuksessa on fokalisoinnin kohde. Fokalisoija on agentti, jonka

⁸⁰ Branigan käyttää alkuperäistekstissä nimitystä *character*, joka kääntyy kehnosti suomeen riittävässä laajuudessa. Henkilöhahmo tulee tässä käsittää siten, että se voi olla myös esimerkiksi eläin.

⁸¹ Genetten mukaan fokalisointi abstraktina käsitteenä soveltuu käytettäväksi narratologian välineenä paremmin kuin esimerkiksi näkökulman tai perspektiivin tai prisman käsitteet, joita rasittavat kertomuksen visuaaliseen aspektiin liitettävät sivumerkitykset.

havainto antaa suuntaviivat esitystavalle, kun taas fokalisoitu on on fokalisoijan havaitsema kohde. (Bal 1977, 29-33).

Rimmon-Kenan (1991, 95) on muotoillut viisi fokalisoinnin keskeistä periaatetta:

- 1) Periaatteessa fokalisointi ja kerronta ovat kaksi erillistä toimintoa.
- 2) Niin sanotuissa kolmannen persoonan henkilökeskeisissä esitysmuodoissa⁸² fokalisoijana on tietoisuuden keskus (tai tapahtumien "heijastaja"), kun taas se, joka käyttää kolmatta persoonaa, on kertoja.
- 3) Fokalisointi ja kerronta ovat erillisiä toimintoja myös ensimmäisen persoonan retrospektiivisissä⁸³ kertomuksissa.
- 4) Fokalisoinnin kannalta kolmannen persoonan henkilökeskeinen kerronta ja ensimmäisen persoonan retrospektiivinen kerronta eivät eroa toisistaan. Kummassakin fokalisoiija on henkilö esitetyn maailman sisällä. Ainoa erottava tekijä on kertojan identiteetti.
- 5) Fokalisointi ja kerronta voidaan kuitenkin joskus myös yhdistää, kuten jatkossa ilmenee.

Muun muassa Rimmon-Kenan (1991, 95-99) ja Branigan erottelevat⁸⁴ fokalisoinnin joko ulkoiseksi tai sisäiseksi⁸⁵ suhteessa tarinaan. Ulkoinen fokalisointi lähenee Rimmon-Kenanin mukaan kertovaa agenttia, minkä vuoksi sen välittäjää on kutsuttu kertoja-fokalisoijaksi⁸⁶ (mt. 1991, 96).

⁸² Rimmon-Kenan mainitsee esimerkkeinä kolmannen persoonan henkilökeskeisistä esitysmuodoista kaunokirjalliset teokset James: The Ambassadors ja Joyce: Taiteilijan omakuva.

⁸³ Takautuva.

⁸⁴ Rimmon-Kenan on soveltanut käsitettä kirjallisuuden ja Branigan elokuvan narratologian tutkimukseen.

⁸⁵ Tämä fokalisoinnin jako poikkeaa alkuperäisestä Genetten kolmijaosta a) ulkoisesti ja b) sisäisesti fokalisoitu sekä c) fokalisoinnaton. Genetten luokittelua (mt. 1972, 206-207) on kritisoitu siitä, että se perustuu kahteen erityyppiseen kriteeriin, nimittäin fokalisoijan ja fokalisoidun asemaan. Sen vuoksi kategoriat eivät ole suoraan rinnastettavissa.

⁸⁶ Kertoja-fokalisoijan käsite ei ole kaikkien narratologioiden hyväksymä. Esimerkiksi Chatman on sitä mieltä, että kertoja ei voi fokalisoida lainkaan, koska hän on kertomuksen ulkopuolella; hän on eri ajassa ja paikassa, joten hän ei voi nähdä eikä kuulla tapahtumia (mt. 1986, 193).

Branigan ajattelee vastaavasti, että ulkoinen fokalisoija on jossain määrin tietoinen siitä, mitä fokalisoidulle tapahtuu mutta tietoisuus syntyy fokalisoidun ulkopuolella (mt. 1992, 103). Ulkoinen fokalisoija ei näin ollen voi olla varma, kokeeko hän tapahtumat, tunteet ja olotilat todenmukaisella tavalla, vaan fokalisointi on hänen kokemuksiinsa pohjautuva tulkinta kertomuksen maailmasta.

Sisäinen fokalisointi tapahtuu puolestaan tapahtumien sisältä käsin (Rimmon-Kenan 1991, 96). Elokuvan sisäisessä fokalisoinnissa kertomusmaailma ja valkokankaan tapahtumat sulautuvat yhteen (Branigan 1992, 102). Elokuvasssa näytetään täsmällisesti, mitä henkilö näkee, mitä värejä hänen päässään liikkuu tai mitä hän ajattelee juuri nyt.⁸⁷

Jatkossa käsitellään fokalisoitintyyppisiä Braniganin mukaan. Seuraavaan on kuitenkin koottu esimerkit fokalisoitintyyppien muodostamasta nelikentästä Rimmon-Kenanin tarkoittamalla tavalla.

Samaan tapaan kuin fokalisoija voi olla ulkoinen tai sisäinen, myös fokalisoitu voidaan nähdä ulkoa tai sisältä käsin. Ensin mainitussa tapauksessa fokalisoitu henkilö tai asia esitetään ainoastaan ulkonaisilta ominaisuuksiltaan⁸⁸ (eksplisiittisesti), jolloin hänen tunteensa ja ajatuksensa jäävät näkymättömiin. Jälkimmäisessä tapauksessa fokalisoija tunkeutuu fokalisoitun tunteisiin ja ajatuksiin. (Rimmon-Kenan 1991, 97-98).

Seuraavaan on koottu esimerkit⁸⁹ näiden fokalisoitintyyppien muodostamasta nelikentästä:

⁸⁷ Genette kehottaa testaamaan fokalisoinnin laatua kirjoittamalla kyseessä oleva teksti uudestaan ensimmäisessä persoonassa. Jos se käy päinsä, kyseessä on silloin sisäinen fokalisointi. (mt. 1972, 210). Koska koe saavuttaa pikemminkin todennäköisyyden asteen, ei kieliopillista tarkkuutta, sitä voidaan pitää ainoastaan ohjeellisena (Rimmon-Kenan 1991, 97).

⁸⁸ Eksplisiittisesti, lisäys kj. Katsoja / lukija voi toki päätellä "rivien välistä", mitä henkilön päässä liikkuu, kun fokalisoitun äänen kuvaillaan värisevän, hänen sanotaan punetuvan kasvoiltaan, hänen sanotaan marssivan nopein, määrätietoisin askelin tai hänen toimintaansa kuvaillaan jollain vastaavalla tavalla.

⁸⁹ Esimerkit on valittu kaunokirjallisuudesta paikallistamisen helpottamiseksi. Vastaavat esimerkit olisi voitu valita myös kuvanauhoilta.

1) Sisäinen fokalisoiija tarkastelee fokalisoitua⁹⁰ sisältä käsin:

Minulla on eri juttu. Minä olen iloinen jos pääsen eroon toisen miehen vaimosta. Kuin söisi toisen lautaselta. (Joyce, 1964, 363)

2) Sisäinen fokalisoiija tarkastelee fokalisoitua⁹¹ ulkoa käsin:

Tästä apatiasta toipuakseni käytin kerääntyneet lomapäiväni ja lähdin Buenos Airesiin ja Rioon. Kävelin mailikaupalla pitkin kuhisevia kaupunkoja, join eleganteissa ravintoloissa ja savuisten pystybaarien korkeiden bankkutiskien ääressä. (Mailer 1995, 5).

3) Ulkoinen fokalisoiija tarkastelee fokalisoitua sisältä käsin:

"Miksi lähditte pois kotoanne, Aaltonen?" Tämä kysymys oli kiusannut häntä, hän tahtoi tietää, hän tahtoi omistaa myös miehen menneisyyden voidakseen olla varma siitä, ettei mikään voinut erottaa miestä hänestä. Peläten hän odotti vastausta... (Waltari 1992, 317).

4) Ulkoinen fokalisoiija tarkastelee fokalisoitua ulkoa käsin. Tämän Branigan (mt 1992, 100) näkee pikemminkin fokalisoimattomana kerrontana. Henkilöhmo ei olekaan fokalisoiija vaan kertova agentti⁹²:

Kullervo, Kalervon poika, Sinisukka äijön lapsi,
Hivus keltainen, korea, Kengän kauto kaunokainen,
Itse läksi astumahan Luota seppo Ilmarisen,
Ennenkuin isäntä saisi Naisen kuolon korvihinsa,
Painuisi pahoille mielin, Tapahtuisi tappelohon.
(Kalevala 1958, 216).

⁹⁰ Tässä itseään.

⁹¹ Tässäkin itseään.

⁹² Tästä lisää kohdassa "Henkilöhahmon fokalisoimaton kerronta".

Neljä ylimmäistä narraation tasoa hyödyntävät siis erityyppisiä "kertojia". Sen sijaan neljällä alimmaisella tasolla huomioidaan se, että myös elokuvan tai tekstin henkilöhahmot tuottavat informaatiota tapahtumien maailmasta, mutta kuitenkin hyvin eri tavalla kuin kertojat tekevät. Tapahtumien hahmo, joka näyttelee, puhuu, tarkkailee tai ajattelee ei tarkkaan ottaen "kerro" katsojille tai lukijoille mitään, koska nämä eivät ole osallisina tapahtumien maailmassa. Laveasti ymmärrettynä nämä hahmot kuitenkin kertovat tarinaa, mutta ainoastaan välillisesti, kokemustensa ja elämystensä kautta. (Branigan 1992, 100).

3.3.7. Henkilöhahmon fokalisoimaton kerronta

Branigan erottelee neljä erilaista tapaa, tasoa, joilla tarinan henkilöhahmot toimivat tapahtumien välittäjinä. Ylin tällainen taso on tapahtumien perustaso, jossa henkilöhahmot toimivat kausaalisten tapahtumaketjujen fokuksina. Branigan kutsuu tätä tapahtumien perustasoa henkilöhahmon fokalisoimattomaksi eli neutraaliksi kerronnaksi. (Mt. 1992, 100-101).

Tällä tasolla katsojan tai lukijan mielenkiinto keskittyy siihen, miten henkilöhahmot vaikuttavat toisiinsa tarinan kausaaliosassa viitekehysessä. Katsoja saa lisätietoa henkilöhahmoista heidän toimintansa ja puheensa kautta, samalla tavalla kuin tapahtumien henkilöhahmot saavat lisätietoa toisistaan. Fokalisoimattomalla kerrontatasolla katsojan tietoisuus rajoittuu siihen, mitä eksplisiittisesti on nähtävissä ja kuultavissa henkilöhahmojen toiminnasta. Tässä rajoitetussa kontekstissa henkilöhahmot ovat selkeästi tapahtumien agentteja, joita määrittävät heidän tekonsa. (Branigan 1992, 100).

Elokuvan synopsis operoi pääasiassa henkilöhahmon fokalisoimattomalla tasolla. Jane Sloan kuvailee filmografiassaan *The Wrong Man* -elokuvan tapahtumia:

Manny goes home on the subway, reads the paper, and checks the racing sheet and an ad for a new car. He stops in a shop for a cup of coffee, where he sits at a booth and marks the form. In the shadow of

the elevated train tracks, he walks down a street of row houses to his front door... (Sloan 1993, 284).

3.3.8. Ulkoinen fokalisointi

Fokalisoimattoman kerrontatason eroa alempiin fokalisoinnin tasoihin voidaan havainnollistaa aistiverbipareilla: fokalisoimattomalla tasolla katsoja voi havainnoida henkilöhahmon "katselevan" ja "kuuntelevan" pikemminkin kuin "näkevän" tai "kuulevan" (Branigan 1992, 102). Katseleminen ja kuunteleminen ovat tässä yhteydessä vastaavia toiminnan indikaattoreita kuin käveleminen tai saksofonin soitto.

Fokalisoinnissa puolestaan lähtökohtana on henkilöhahmon oma tietoisuus ympäröivän maailman tapahtumista. Henkilöhahmo tekee aistihavaintoja ja tuntee, ajattelee, muistelee, pelkää, ymmärtää, kokee syyllisyydentunnetta jne. (Branigan 1992, 101-102).

Fokalisoinnissa on kyse intiimimmästä, yksityisemmästä tietoisuuden tasosta kuin tähän asti on käsitelty. Braniganin luokittelussa kuudennen epistemologisen tason muodostaa ulkoinen fokalisointi, jossa siis henkilöhahmon, fokalisoijan, tietoisuus syntyy fokalisoitun ulkopuolella. Branigan kuvailee tätä tasoa luonteeltaan semi-subjektiiviseksi, kuten esimerkiksi *The Wrong Man* -elokuvassa esiintyvän katsekontaktin kohdalla: katsoja näkee *mitä* Manny katsoo, *milloin* hän katsoo, mutta *ei tämän omasta* näkökulmasta, vaan katsojan on *oletettava* näkevänsä saman kuin Manny ja samalla tavalla kuin tämä asiat näkee. (Branigan 1992, 102-103).

The Wrong Man -elokuvan alkutekstejä seuraavassa kohtauksessa kamera seuraa, kun Manny tarkastelee neljää sanomalehden sivua, vaihtelevin kasvonilmein. Katsoja näkee kaikki kyseiset sivut ja hänelle herää kysymys: mitä merkitystä juuri näillä sivuilla on Mannyille ja miten ne liittyvät toisiinsa. Näissä otoksissa Manny etabloidaan selkeästi huomion keskipisteeksi: katsoja saa hänestä paljon tietoa, vaikka tämä ei ole vielä sanonut sanaakaan. Fokalisointi on kuitenkin ulkoista, koska otoksia ei ole esitetty Mannyn omasta näkökulmasta. (Branigan 1992, 103).

3.3.9. Sisäinen fokalisointi, pintataso ja syvätaso

Sisäinen fokalisointi on Braniganin luonnehdinnan mukaan vielä yksityisempää ja subjektiivisempää kuin ulkoinen fokalisointi. Ainoastaan fokalisoijana toimiva henkilöahmo pystyy välittämään kokemuksensa katsojalle, koska on kyse hänen omista kokemuksistaan. Sisäinen fokalisointi vaihtelee yksinkertaisesta fokalisoijan tekemästä havainnosta aina syviin ajatuksiin, uniin, hallusinaatioihin, muistelmiin jne. Näistä muodostuu Braniganin kerrontatasojen hierarkian kaksi alinta tasoa: pintatason sisäinen fokalisointi ja syvätason sisäinen fokalisointi.

Pintatason sisäisestä fokalisoinnista on kyse, kun Manny Balestrero pidätetään ja hän istuu poliisiauton takapenkillä kahden etsivän välissä ja *näkee* subjektiivisesti kuvattuna, miten hänen vaimonsa jatkaa puoliavoimien kaihtimien takana työtään tietämättä, näkemättä sitä, mitä muutaman askeleen päässä oven ulkopuolella on tapahtunut⁹³.

Kun saattue pääsee poliisiasemalle, muuttuu fokalisointi pintatasolta syvätasolle. Vinosti rajattua kuvaa poliisiasemasta Balestreron silmin, kun hän astuu ulos autosta, on käytetty eräänlaisen huimauksen kuvittamiseen.⁹⁴ Syvätason sisäinen fokalisointi ilmaisee tässä tilanteessa, miten Manny reagoi tunteenomaisesti siihen, kun elämän normaali järjestys ja tasapaino järkkyvät.

⁹³ Otokesen kuvailu Nyman 1992, 48.

⁹⁴ Otokesen kuvailu Nyman 1992, 48.

4. TALLINNAN TUHKIMO

Braniganin narratiivisen skeeman teoriaa on sovellettu suomalaiseen, Virossa kuvattuun dokumenttielokuvaan Tallinnan tuhkimo⁹⁵. Pirjo Honkasalon kuvaama ja Marja Pensalan leikkaama elokuva kertoo virolaisesta liikeneisesta, joka käyttää rautaisella kädellä hyväkseen markkinatalouden myötä Virossa auenneita liiketoiminnan mahdollisuuksia. Ennen elokuvan tapahtumiin uppoamista on syytä luoda lyhyt katsaus Virossa 90-luvulla vallinneisiin poliittis-taloudellisiin olosuhteisiin.

4.1. Muutoksen 90-luku Virossa

4.1.1. Taloudellinen tilanne ennen itsenäistymistä

Viron kansallinen herääminen käynnistyi räjähdysmäisenä vuonna 1988. Jo kaksi vuotta myöhemmin Viron neuvostotasavallan korkein neuvosto antoi suvereenisuusjulistuksen⁹⁶, ja lopulta elokuun 20. päivänä 1991 Viro antoi itsenäistymisjulistuksen. Länsimaat ja myös Neuvostoliitto⁹⁷ hyväksyivät tämän julistuksen pian tämän jälkeen. Vuonna 1992 maassa ryhdyttiin toden teolla valmistautumaan markkinatalouteen⁹⁸, ja Viron oma rahayksikkö, Viron kruunu, julistettiin maan rahayksiköksi. (Üksvärav & Nurmi 1993, 9-10).

Jo ennen Baltian maiden itsenäistymistä alue oli Neuvostoliiton vaurain ja kehittynein osa. Viron kansantulo oli vuonna 1989 noin 17 prosenttia korkeampi kuin Neuvostoliiton keskimäärin. Väestön arvioitu elinikä oli korkeampi, lapsikuolleisuus alhaisempi, lihankulutus suurempi, asuinpinta-ala

⁹⁵ Yleisradio on esittänyt Tallinnan tuhkimon 28. helmikuuta 1996 sekä 17. kesäkuuta 1998.

⁹⁶ Viron miehityksen ei katsottu katkaissees tasavallan olemassaoloa juridisesti (Ojala 1992, 52). Baltian maat julistivat olleensa itsenäisiä vuodesta 1918 vuoteen 1940 (Tiusanen 1993, 5). Nyt ne ikään kuin jatkoivat siitä, mihin toisen maailmansodan alkuaikoina jäätin.

⁹⁷ Neuvostoliiton kansanedustajien kongressi tunnusti Baltian maiden itsenäisyyden 6. syyskuuta 1991. (Ojala 1992, 65).

⁹⁸ Jo aiemmin oli säädetty markkinatalouteen tähtääviä lakeja, jotka muun muassa pyrkivät vähentämään byrokratiaa. (Ojala 1992, 65).

henkeä kohden suurempi ja säästöjen määrä korkeampi kuin Neuvostoliitossa keskimäärin. (Tiusanen 1993, 8).

Kuitenkin verrattuna esimerkiksi suomalaiseen elintasoon Virossa oltiin varsin köyhiä, ja kuilu maiden välillä oli kasvanut koko Neuvostoliiton ajan. Vuonna 1988 suomalaisten kansantulo oli virallisen ruplan kurssin mukaan laskettuna henkeä kohden lähes viisi kertaa virolaisten kansantuloa korkeampi. Sen lisäksi rupla oli selvästi yliarvostettu. Kuvaavaa on, että virolaisen täytyi tuolloin työskennellä kuusi kertaa kauemmin kuin suomalaisen ansaitakseen itselleen väritelevisio. (Hagfors & Kuus 1993, 308-310).

Baltia oli myös hyvin riippuvainen neuvostotasavaltojen välisestä kaupasta. Tiusasen mukaan "oikean" ulkomaankaupan osuus oli vuonna 1988 vain noin kymmenesosa⁹⁹ bruttokansantuotteesta¹⁰⁰. Viron kauppa muihin neuvostotasavaltoihin ylsi 69 prosenttiin BKT:stä, ja kaksi kolmasosaa siitä suuntautui Venäjälle. Erityisen voimakkaasti Baltia tarvitsi Venäjän toimittamia metalleja, polttoaineita ja kemikaaleja. (mt. 1993, 9-10).

Vuonna 1991 neuvostotalouden negatiivinen kehityssuunta voimistui. Syksyllä Venäjän liittovaltio ilmoitti vapauttavansa useimmat hinnat. Seuraavan vuoden alussa tapahtunut hintareformi aiheutti räjähdysmäisen inflaatioaallon, joka levisi myös Baltiaan. Virossa se kipusi vuoden aikana peräti 400 prosenttiin. (Tiusanen 1993, 32, 46).

4.1.2. Itsenäistymisen ensiaskeleet

Itsenäistymisen jälkeen virolainen yrittäjäkulttuuri koki renessanssin: vuoden 1995 alkuun mennessä maassa oli rekisteröity yli 83 000 uutta yritystä. Näiden kolmen vuoden aikana julkisyriyten osuus romahti neljänneksestä vain kahteen prosenttiin. Yritykset ovat tyypillisesti kooltaan hyvin pieniä: 97 prosenttia niistä on alle viidenkymmenen työntekijän pienyrityksiä. Ylivoimaisesti suurin osa yrityksistä toimii kaupan alalla, ja puolet niistä on rekisteröity pääkaupungissa Tallinnassa. (Liuhto 1997, 53-54).

⁹⁹ Virossa 11 prosenttia. (Tiusanen 1993, 9).

¹⁰⁰ Lyhenne BKT.

Neuvostotalouden stagflaation aikana itsenäistyneet Baltian maat ovat erittäin velkaantuneita. Alueen talouden avautuminen länteen toi samalla esiin elintasoerot: keskimääräinen kuukausipalkka vuoden 1993 alussa oli Virossa ainoastaan 60 Yhdysvaltain dollaria¹⁰¹, mikä oli vain kuudesosa unkarilaisen keskipalkasta ja murto-osa läntisten naapurimaiden keskipalkoista. (Tiusanen 1993, 11).

Saar ja Haikonen ovat tutkineet, miten virolaiset itse suhtautuivat muuttuneeseen ja muuttuvaan tilanteeseensa. Eniten päänvaivaa 1 010 vastanneelle aiheuttivat rikollisuuden lisääntyminen ja liian heikko elintaso sekä maan Venäjän-suhteet. Yli puolet, 56 prosenttia, vastanneista oli sitä mieltä, että kansalaisten elintaso on menossa huonompaan suuntaan. Vallitsevaan elintasaan¹⁰² tyytymättömiä oli 53 prosenttia ja tyytyväisiä 24 prosenttia. Samaan aikaan kuitenkin 57 prosenttia uskoi, että markkinatalous kehittyy parempaan suuntaan. Kolme viidesosaa vastanneista arveli, että rikollisuutta pystytään tulevaisuudessa kitkemään yhä vain heikommin tuloksin. (mt. 1998, 33-39).

Talouden tunnuslukujen valossa kansalaisten pessimistiselle tulevaisuudenkuvalle ei ollut vastinetta. Teollisuuden tuotanto kasvoi 13,4 prosenttia vuonna 1997 ja kasvu pysytteli vielä vuoden 1998 alkupuolella yli 11 prosentissa. BKT kasvoi 11,4 prosenttia vuonna 1997 ja seuraavan vuoden alkupuolella 8 prosenttia. Työttömyys jäi alle 5 prosenttiin työvoimasta. Pahasti alijäämäinen kauppatase kuitenkin kieli siitä, että maan talouden lähtötilanne oli hyvin vaikea. Kauppataseen alijäämä oli vuonna 1997 peräti 32,1 prosenttia. (Economic Commission for Europe 1998, 12-14).

4.1.3. Varjotalous ja uusi eliitti

Läntisen elämäntyylin esiinmarssi, tarve hankkia statussymboleja ja toisaalta paikallisen palkkatason riittämättömyys läntisen elintason saavuttamiseksi ovat olleet tärkeimpiä syitä varjotalouden kasvamiseen. Laittoman

¹⁰¹ Liettuassa keskimääräinen kuukausipalkka oli vain 20 dollaria.

¹⁰² Vuonna 1998.

työvoiman käyttö, lahjonta sisäpiirin tietojen saamiseksi tai poliittisiin päätöksiin vaikuttamiseksi, kirjanpito vilppi ja rahanpesu ovat yleistyneet Virossa. (Raagmaa 1997, 161)

Varjotalouden kasvu puolestaan on tuonut mukanaan uusia mahdollisuuksia etuoikeutetulle osalle kansasta mutta samalla kasvaneen materiaalsen epätasa-arvon (Raagmaa 1997, 164).

Näinkään suuret muutokset eivät kuitenkaan välttämättä merkitse täydellistä etuoikeutetun kansanosan vaihtumista. Steen (mt. 1997, 52) on tutkimuksissaan tullut siihen tulokseen, että suurin osa Baltian entisistä eliiteistä on säilyttänyt johtavan asemansa yhteiskunnassa, joskin usein uusissa tehtävissä.

Toisaalta myös uusia eliittejä on syntynyt. Steenin mukaan (mt. 1997, 52) eliitit ovat etsineet tiensä huipulle useita eri reittejä käyttäen:

- 1) kommunistipuolueen jäsenyyden kautta syntyneitä suhdeverkkoja hyväksi käyttäen
- 2) ammatillisiin ominaisuuksiin: korkean professionaalisuuden avulla
- 3) nuoruuden turvin: menneisyyden varjo ei rasita nuorta ikäpolvea
- 4) etnisen taustan perusteella: eri kansallisuuksien "omat edustajat"

Tyypillinen virolaisen eliitin edustaja on korkeasti koulutettu¹⁰³ keski-ikäinen mies¹⁰⁴, joka uskoo autoritaariseen johtamistapaan selvästi enemmän kuin länsieurooppalaiset¹⁰⁵ kollegansa. (Steen 1997, 60, 62-63, 85).

4.2. Tiiu Silves, pioneeri johtajasta miljonääriksi

Henkilödokumentissa sekvenssi yksilön elämästä muuttuu kertomukseksi. Tai kuten Bill Nichols (mt. 1986, 114) asian ilmaisee: dokumentti operoi eletyn

¹⁰³ Johtoasemassa olevista 94 prosentilla on vähintään yksi korkeakoulututkinto

¹⁰⁴ Vain 11 prosenttia eliitteihin kuuluvista on naisia.

¹⁰⁵ Tutkimuksessa esitettiin väite "It will always be necessary to have some strong, able people that run everything". Virolaisista parlamentin jäsenistä 68 prosenttia oli jokseenkin tai täysin samaa mieltä, britannialaisista 39 prosenttia ja italialaisista vain 33 prosenttia.

elämän ja kerrotun elämän välisellä rajamaalla. Pirjo Honkasalon ja Marja Pensalan elokuva Tallinnan tuhkimo kertoo Tiiu Silveksen, elokuvan mukaan Viron rikkaimman naisen, nykypäivästä ja menneisyydestä.

4.2.1. Tallinnan tuhkimon synopsis¹⁰⁶

Rentona lepäävä käsi, jossa on suuri sormus, näkyy lähikuvassa. Tiiu Silves kysyy venäjäksi neuvoa ennustajalta, joka kertoo että hänen kauppansa onnistuvat kovan työnteon seurauksena ja että Vladimir Zhirinovski ei pääse valtaan Venäjällä. Tiiu naurahtaa helpottuneena ja tekee ristinmerkin.

Alkutestit toteavat elokuvan kertovan Viron rikkaimmasta naisesta.

Historiallisessa venäläisessä propagandaelokuvan katkelmassa neuvostojoukot miehittävät Viron.

Tiiu istuu veneessä kolmen miehen kanssa kalastamassa. Hän kertoo lapsuudestaan, jolloin tuli hyvin pian selväksi, että hän on "isänsä tyttö" ja hänen sisarensa on "äidin tyttö". Tiiu katselee haikeana maisemia. Hän kertoo, kuinka vanhempien erotessa hänen äitinsä sai uhkailemalla hänet valitsemaan äidin huoltajakseen.

Tiiun yrityksen työntekijät kävelevät jonossa pihamaalla, Tiiu etunenässä. Radiouutiset, äänilähdettä ei näy kuvassa, raportoivat, kuinka Viron ja Venäjän välit ovat kiristyneet.

Välilylty, planssi, esittelee yhden Tiiun kalakavereista kenraalimajuri Rein Sillariksi, Neuvosto-Viron KGB:n viimeiseksi johtajaksi 1988-1991 ja Tiiun oikeaksi kädeksi. Sillar huuhtelee kaloja, ja perkaa niitä kalatovereidensa kanssa. Planssi esittelee naapuritalon isännän. Tiiu lupautuu tuomaan humalaiselle naapurin miehelle aseensa. Kalat savustetaan.

Radiouutiset kertovat venäläisillä sotilailla olevan eläkeongelmia. Tiiu kertoo lähikuvassa, kuinka hän kokee ympäröivän maailman keskellä yhteyden kosmokseen. Tiiu kävelee rantamaisemissa. Hän sanoo vapautuvansa

¹⁰⁶ Tämä on banalisoitu versio Tallinnan tuhkimon tarinasta eli fabulasta (eli mythos, histoire, story). Tässä ei tehdä erottelua tarinan signifiedin ja signifierin välillä, mikä sinänsä olisikin varsin subjektiivista spekulatiota.

kyseisissä maisemissa kaikista paineista ja lähtevänsä aina takaisin vastahankaisesti.

Planssissa lukee Tiun syntyneen Pärnun kylpyläkaupungissa. Propagandafilmissä työnsankarit lomailevat ja virkistyvät kylpylässä. Planssissa lukee: "Venäläiset asettuvat taloksi."

Tiiu jatkaa kävelyretkeään mielenrauhan maisemissa. Hän syyttää äitiään hienohelmaksi.

Planssi kertoo Tiun liittyneen kansakoulussa pioneereihin. Propagandafilmissä pioneerijoukko vannoo pioneerivalan, marssii juhlakulkueessa Stalinin kuvaa ylistäen. Stalinin patsas paljastetaan.

Kuva siirtyy Tallinnan kadulle, nykypäivään¹⁰⁷. Tiun yrityksen Silves Enterprisen pääkonttorissa vietetään sihteerin syntymäpäiviä. Tunnelma on samanaikaisesti välitön mutta työntäyteinen. Puhelin soi taustalla. Tiiu ojentaa päivänsankarille kukkia. Radiouutiset raportoivat Gratshovin lisäävän neuvostojoukkojen määrää. Tiiu istuu johtajan paikalla ja syö kakkua. Hänelle tuodaan työpapereita. Yksi työtovereista esittelee uutta, italialaista takkia. Tiiu pilkkaa häntä mafiosoksi. Työporukka keskustelelee Tiun johdolla uudesta liikeideasta. Tiiu kehottaa miehiä panemaan toimeksi.

Planssi kertoo Tiun ansioituneen 1500 pioneerin johtajana. Hän ja yksi lähimmistä työtovereista, Kolja, tallustelevat romuttamalla. Radioääni kertoo Venäjän ja Latvian välien kiristyneen. Tiiu ja Kolja pohtivat, miten he myyvät romumetallin. Yrityksen miehen työskentelevät romujen kimpussa. Tiiu ja Kolja keskustelelevat poliisin toimenpiteistä.

Parikymmentä miestä tonkii kaatopaikalla roskia ja etsii metalleja. Neljä heistä näytetään lähikuvassa kameraan katsoen.

Eesti Ekspress -lehteä painetaan. Lehdessä on juttu siitä, kuinka Tiiu Silvestä epäillään yhteyksistä Venäjän mafiaan. Tiiu kertoo samalla kun lehden painoprosessia näytetään, millainen suhde hänellä on kahteen Permin mafia jäseneseen ja miten taiwanilainen liikemies murhattiin. Vanhassa lastenelokuvassa pahantahtoinen koira nauraa ivallisesti. Tiiu istuu auton takapenkillä,

¹⁰⁷ Nykypäivään tarkoittaa tässä Viron itsenäisyyden aikaan, Tiiu Silveksen nykyiseen arkeen.

lähes tyystin kasvot varjossa, ja kertoo, että hänellä on kahden permiläispojan passit ja viisumit. Hän antaa ymmärtää, että poliisi on erehtynyt väittäessään poikien maahantuloa laittomaksi.

Planssi kertoo, miten 1958-1963 Tiiu kävi kansakoulua Stackelbergin sukukartanossa Roosna-Attikussa. Tiiu saapuu lapsuutensa kouluun vierailulle. Lapset ympäröivät hänet ja huutelevat kerta toisensa jälkeen "miljonääri". Tiiu muistelee kaiholla kouluajojaan ja sitä, kuinka perhe säästyi Siperiaan joutumiselta, vaikka heidät oli jo määrätty sinne. Lehtori opettaa luokkaansa, jonka oppilaiden joukossa myös Tiiu istuu. Propagandafilmi valistaa, miksi tulee opiskella venäjää.

Auton penkillä tehty tilitys rikollisuudesta jatkuu. Tiiu kertoo työntekijästään, joka tiesi kuolevansa nuorena ja jonka vaimo oli juuri raskaana, kun mies sitten murhattiin. Tiiu vetää tapauksesta sellaisen johtopäätöksen, että bisnestä on tehtävä rehellisesti. Hänen mielestään minkäänlaisia rikoksia ei uskalla tehdä.

Tiiun käy ostoksilla kaupassa, jota pitävät hänen kummipoikansa vanhemmat ja jossa tämä työskentelee. Tiiu antaa vanhemmille neuvoja kaupankäynnistä ja tarjoaa pojalle rahaa pistoolin ostoon. Koko joukko keskustelee siitä, millainen pistooli olisi kaikkein paras. Historiallisissa filmeissä soditaan ja lapset leikkivät sotaa.

Tiiu makaa hierojan penkillä selluliittihieronnassa. Hän kutiaa ja naureskelee makeasti. Hieronnan aikana hän pohdiskelee elämänsä onnellisuutta ja sitä, millaista rakkautta hän on saanut osakseen. Kampaajan tuolissa istuessa radioääni kertoo neuvostojoukkojen vetäytymispäivän määritetyn. Tiiu vaikuttaa olevan tyytyväinen uuteen ulkonäköönsä.

Venäläisellä asetehtaalla vietetään tuotantolaitoksen 95-vuotisjuhlia. Tiiu ja Rein ovat ainoat virolaisvieraat. Tehtaan kunnostautuneet työntekijät palkitaan. Tiiu pitää puheen puhuen välillä viroa ja välillä venäjää. Hän sekoilee sanoissaan ja samoin tekee tulkki. Tiiun ja tulkin välille syntyy sanallista kisailua, jolle yleisö nauraa. Juhlaväki tanssii, taustalla kuuluu katkelmia Tiiun puheesta. Cocktail-tilaisuudessa Tiiu tapaa vanhan tuttavansa ja puhuu small talkia. Tiiu ja Rein lähtevät pois autolla.

Tiiu kertoo jälleen auton takapenkillä bisneksenteon vaaroista. Hän väittää ettei pelkää, koska kenelläkään ei ole syytä murhata häntä.

Tiiu kuuntelee saksofonin soittoa kirkossa. Hän toteaa kirkon omaksi "rauhan paikakseen".

Planssi kertoo, miten elokuun 28. päivänä 1994 viimeiset venäläiset aseenkuljetusjunat lähtevät Kloogan ja Tallinnan asemilta. Kloogan asemalla ihmisjoukko odottaa junanvaunujen liikahtamista. Kuuluu yksittäisiä huraa-huutoja ja venäläisvastaisia tuhahduksia. Viron lippu liehuu, punatähti lojuu maassa, Stalinin patsas makaa maahan sysättyinä. Juna kolkuttaa eteenpäin.

Kirkossa ohjelma jatkuu. Lapsikuoro esiintyy. Erikoislähikuvassa näytetään, kuinka pieni tyttö laulaa viattomasti ja innokkaasti. Tiiu itkee ilosta.

4.3. Narratiivinen skeema käytännössä: Tallinnan tuhkimo

Tallinnan tuhkimo täyttää Rimmon-Kenanin (mt. 1983, 19) asettaman minimiehdon: teksti on kertomus, koska siinä on tapahtumia, jotka ovat toisiinsa kronologisessa suhteessa. Dokumentti sisältää eri tavoin Tiiu Silveksen elämästä kerrottuja tapahtumia, jotka sijoittuvat aikajanalla hänen elämänsä hyvin eri vaiheisiin, pääasiassa kuitenkin nykypäivään ja lapsuuteen.

Myös Fosterin (Branigan 1992, 11) kausaalisuhteiden minimivaatimus täyttyy. Esimerkiksi: Tiiu Silves oli pioneeri, puolueen jäsen ja hyvä työläinen mutta uusien aikojen koitettua hänestä tuli miljoonia taskuunsa kahmiva kapitalisti. Tässä yhteydessä voidaan kuitenkin kysyä, kuinka paljon Tallinnan tuhkimossa on Fosterin tarkoittamassa merkityksessä itsenäisiä pikkukertomuksia, jotka eivät kuitenkaan lopulta keskenään liity toisiinsa kausaalisesti? Koska tämä pohdiskelu lienee varsin hedelmätöntä, jätetään Braniganin (mt. 1992, 13) tapaan kertomuksen minimiehtojen pohdiskelu ja havainnollistetaan kyseisen tekstin olemusta narratiivisella skeemalla.

4.3.1. Historiallinen auteur: Dokumenttiprojekti

Ennen varsinaisen elokuvan alkamista kuvaruutuun ilmestyy logo, jonka perusteella katsoja voi tunnistaa Tallinnan tuhkimon kuuluvan TV 2:n

Dokumenttiprojekti-sarjaan. Logossa lukee: "Dokumenttiprojektin Hyvä kesä 1998."

Tässä toimii historiallinen auteur: Dokumenttiprojekti tunnetaan sarjana, joka on pyrkinyt edistämään dokumenttielokuvan arvostusta Suomessa ja joka on tuonut TV 2:lle etabloidun, dokumenttielokuville varatun segmentin. Vaikka kyse onkin tuotannollisesta viitekehuksesta, Dokumenttiprojektin "leima" antaa katsojalle tunteen siitä, että kyseinen dokumentti on suunniteltu sopivaksi televisioyhtiön kokonaistarjontaan ja että dokumentti täyttää sarjaan pääsemisen ehtona olevat laatuvaatimukset. Toiselle katsojalle puolestaan voi välittyä sellainen tunne, että tällaisten sarjojen, kuten Dokumenttiprojekti ja Ykkösdokumentti, ulkopuolella lähetettävät dokumentit ovat statukseltaan korkea-arvoisempia, koska ne on "nostettu" itsenäisen ohjelman asemaan. Vaikka reseptiot vaihtelevatkin, Tallinnan tuhkimon avauksen yhteydessä joka tapauksessa toimii historiallinen auteur, joka antaa viitekehysten koko elokuvalle. Tähän viitekehukseen elokuvan tekijät eivät luonnollisesti voi vaikuttaa muutoin kuin valitsemalla sen foorumin, jossa elokuva esitetään.

4.3.2. Orientaatio: Mystinen liikenainen

Elokuvan alkukuvassa näkyy naisen käsi, jossa on valtavan suuri sormus. Seuraavaksi nähdään lähikuvassa vaaleahiuksinen nainen, joka katsoo lähes suoraan kameraan punasävyisessä, hieman hämärässä valaistuksessa. Nainen sanoo venäjäksi:

"Minulla on vielä toinen asia. Sanoisin, että iso ostaja haluaa ostaa minulta tavaraa. Venäjän valtio haluaa ostaa mitä toimitan. Onnistuuko kauppa vai? Mitä luulet?"

Tässä vaiheessa ei vielä näytetä keskustelukumppania. Katsoja kuulee kuitenkin taustalta vastauksen:

"Minä katson mitä näen."

Ensimmäinen nainen jatkaa:

"Myyn maitopulveria."

Nyt näytetään myös keskustelun toinen osapuoli, lähikuvassa, vasemmassa profiilikuvassa. Hän on tummatukkainen nainen, joka puhuu pois päin katsojasta:

"Se onnistuu. Mutta se vaatii paljon työtä."

Tällä kertaa ei näytetä kysyjää, joka replikoi vastaukseen:

"Niin ajattelin."

Tummahiuksinen nainen jatkaa kuvassa:

"Se vaatii paljon neuvotteluja, mutta onnistuu kuitenkin."

Kuva vaihtuu puolikuvaksi, jossa näytetään koko keskustelutilanne. Vaaleahiuksinen nainen näytetään edelleen edestä päin, tummahiuksinen vasemmasta profiilista, tai jopa hieman takaviistosta. Aihe vaihtuu:

"Mitä luulet? Pääseekö Zhirinovski valtaan Venäjällä?"

"Ei."

"Ei pääse?"

"Ei."

"Jumalan kiitos."

Lopuksi vaaleahiuksinen nainen naurahtaa, vilkaisee kameraan ja tekee ristimerkin.

Tämä alkujakso toimii orientaationa asioiden nykytilaan. Katsojalle esitellään mystinen liikenainen, joka kysyy liikeasioissa neuvoa ennustajalta. Kaikki kohtauksessa on fokusoitu vaaleahiuksiseen naiseen. Katsoja voi olettaa,

että tämä on kertomuksen kannalta merkittävä henkilö, jos ei suorastaan koko kertomuksen päähenkilö.

Fokalisoimattomalla kerrontatasolla katsoja siis pääsee osalliseksi konsultaatiotilanteesta, jossa liikemies saa vahvistuksen liiketoimilleen ennustajalta. Tilanteen mystisyyttä lisäävät huoneen punainen kajo sekä hämäryys, jotka voidaan tulkita diegeettisiksi ominaisuuksiksi. Mystisyyden lisäämiseksi taustalle on vielä "istutettu" äänimaailma, jossa sekoittuvat lintujen harvatahtinen sirkutus ja yksittäiset shamanististen instrumenttien äänet. Tässä toimii nondiegeettinen kerronta, joka siis ei kuulu tapahtumien maailmaan vaan se on suunnattu katsojille. Keskustelun osanottajat eivät voi tätä mystisyyden lisäarvoa havaita.

Orientaliojaksossa viitataan myös henkilön uskonnollisuuteen. Fokalisoimattomalla tasolla katsoja näkee henkilön tekevän ristinmerkin, kun hänen jumalansa pitää yltiökansallismielisen Vladimir Zhirinovskin pois vallan kahvasta. Ulkoisen fokalisoinnin tasolla kohtaaminen on tulkinnanvarainen: ristinmerkki voidaan tulkita aidon uskon indikaattoriksi, henkilön persoonalliseksi tavaksi tai suorastaan ironiaksi. Asia jää toistaiseksi ratkeamatta, koska katsojalle ei avata sisäisen fokalisoinnin tasoa.

Gongi kumahtaa, ja alkutekstit ilmestyvät ruutuun: "Pirjo Honkasalon ja Marja Pensalan elokuva. Viron rikkaimmasta naisesta. Tallinnan tuhkimo. Askungen i Tallinn. The Cinderella of Tallinn. Tekstit operoivat samanaikaisesti usealla eri tasolla. Historiallinen auteur tuo mukanaan yhteyden Pirjo Honkasalon aiemmin tekemiin Viro-filmatisointeihin ja naiskuviin¹⁰⁸. Taustalla kuuluva venäläistyypinen musiikki on ekstra-fiktionaalista. Se liittyy alkuteksteihin ja siten sillä on tuotannollinen funktio. Nondiegeettinen kertoja puolestaan orientoi katsojan elokuvan aiheeseen Viron rikkain nainen, mutta itse kertomuksen ulkopuolelta.

¹⁰⁸ Esimerkiksi Tanjuska ja seitsemän perkelettä.

4.3.3. *Ekspositio: Neuvostojoukot miehittivät Viron*

Alkutekstien jälkeen seuraa sekvenssi historiallista kuvaa. Kuvassa näkyy yleiskuvassa otoksia raja-asemalta. Venäjänkielinen kertoja selostaa kuvan tapahtumia:

Kuten aina, rajalla on hiljaista. Piikkilanka erottaa kaksi maata. Yya-sopimusta toteuttaakseen¹⁰⁹ on neuvostojoukkojen tänään astuttava ystävällisen Viron maaperälle... Neuvostoarmeija kulkee ystävällisen Viron alueella tarkan ennakkosuunnitelman mukaisesti. Jokaisessa tienristeyksessä seisoo opas neuvomassa kolonnille suuntaa.¹¹⁰

Tässä vaiheessa raja-aseman piikkilangoitetut portit avataan ja taustalla häivähtää Viron kansallislaulu, joka nopeasti vaihtuu Neuvostoliiton kansallis-hymniksi ja vaihtuu vielä kerran venäläiseksi lauluksi:

Mahtava armeija isänmaan,
eespäin puolesta Stalinin ja puolueen.
Emme peräänny askeltakaan
vaan harppauksin etenemme.

Sotilaat tanssivat ja laulavat kasakkalaulua. Peräkkäin on leikattu kuvia, joissa neuvostoarmeijan miehistönkuljetusautot ja panssarivaunut kulkevat sekä oikealle että vasemmalle. Armeijan varusteita tulee paikalle myös rautateitse. Otoksesta välittyy sellainen vaikutelma, että puna-armeijan joukkoja on menossa joka suuntaan ja ne ottavat haltuunsa kaikki ilmansuunnat.

¹⁰⁹ Leninin johtama Neuvosto-Venäjän hallitus lupasi vuonna 1920 Tartossa solmitussa rauhansopimuksessa hyväksyä Viron itsenäisyyden ja määritteli rauhanomaisen rinnakkaiselon maiden välisten suhteiden perustaksi samalla luopuen ikuisiksi ajoiksi kaikista alueellisista oikeuksista Viron suhteen. Itsenäisyyttä kesti kuitenkin vain noin kaksikymmentä vuotta. (Ojala 1992, 33).

¹¹⁰ Tallinnan tuhkimon käännökset venäjältä ja virosta suomeen TV 2:n lähetyksestä 17. kesäkuuta 1998. Kääntäjä tuntematon.

Katkelmalla on ekspositiofunktio: jaksossa käydään välähdyksenomaisesti läpi se, kuinka neuvostojoukot miehittivät Viron¹¹¹. Tiiu Silves ei ollut tuolloin vielä syntynytäkään. Jakso kuitenkin havainnollistaa, millaisiin olosuhteisiin hän neljätoista vuotta myöhemmin syntyi. Kyseinen ekspositio pohjustaa katsojan ymmärtämystä Tiiun myöhemmistä elämänvaiheista.

Jakson kuvitus on käsitelty sävyttämällä kuva siniharmaaksi, kuten koko elokuvan aikana kaikki muutkin Tiiun elämään ainoastaan epäsuorasti liittyvät jaksot. Jakso toimii kokonaisuudessaan pääasiassa nondiegeettisellä tasolla. Sitä alemmilla kerrontatasoilla tapahtumat eivät käy lainkaan.

Tässä episodissa toimii kuitenkin myös historiallinen auteur. Ääni- ja kuvamaailma palauttavat mieliin toisen maailmansodan tapahtumat. Suomen ja Viron historiaa tuntevalle katsojalle jakso tarjoaa mahdollisuuden vertailujen tekemiseen. Jakson provokatiivista kertojan tekstiä ei kommentoida missään elokuvan vaiheessa, eikä tässä vaiheessa myöskään kerrota, mikä on Tiiun suhde miehitysvallan edustajiin.

4.3.4. Orientaatio ja ekspositio: curriculum vitae muutamalla sanalla

Seuraavassa osuudessa annetaan ymmärtää, että Tiiu ei nuorempana kuulunut nomenklatuuraan. 80-luvun puolivälissä hän myi kukkia pääkaupungissa. Tiiun nousu kansakunnan eliittiin perustui hänen tavattoman herkkään liikemiesvaistoonsa: hän "keksi" ruveta myymään romumetalleja. Elokuvassa liikutaan edelleen pääasiassa nondiegeettisellä tasolla, joskin edellisen jakson junan äänet muuttuvat tässä ekstra-fiktionaalisiksi. Juna jarruttaa ja pysähtyy, samalla kun informaatiota välitetään ruudun ylitse rullaavan, sinimustalle taustalle kirjoitetun tekstin avulla:

¹¹¹ Viro, Latvia ja Liettua miehittiin kesäkuussa 1940 ja liitettiin elokuussa Neuvostoliittoon. Virossa järjestettiin 14.-15. päivänä heinäkuuta 1940 vaalit, joissa valittu parlamentti anoi vielä heinäkuun aikana Neuvostotasavaltojen Liiton jäsenyyttä. Virossa tuli neuvostotasavalta. Vuonna 1989 Viron parlamentti asetti erityisen komitean tutkimaan vuoden 1940 tapahtumia. Niin sanotun Arinta-raportin johtopäätös oli selkeä: vaikka Viron liittäminen osaksi Neuvostoliittoa oli tapahtunut muodollisesti demokraattisten periaatteiden mukaisesti, käytännössä kyseessä oli kuitenkin karkea itsemääräämisoikeuden loukkaus, koska vaalit järjestettiin vasta neuvostoarmeijan jo miehitettyä maan. (Ojala 1992, 34-35).

Tiiu Silves on Viron rikkain nainen.
Hän on kertonut yhtiönsä liikevaihdon ylittävän
Viron valtion budjetin moninkertaisesti.
Neuvosto-Viron aikana Tiiu Silves
toimi matematiikan opettajana.
Vuonna 1984 hän alkoi myydä kukkia
Tallinnan Virukadulla.
Muutaman vuoden kuluttua hän keksi vaihtaa
moottorisahoja romumetalliin.

Kun Neuvostoliitto romahti
jäi Venäjän ja Viron raja vielä auki.
Tiiu Silves keräsi Neuvostoliiton
raskaan teollisuuden metallijätteet
ja myi romun länteen.
Pravda kirjoitti vuonna 1989:
"Rouva Silves myy koko Neuvostoliiton."

Vuonna 1991 Viro itsenäistyi.
Tämän elokuvan alkaessa
Viron rajoilla peritään jo tullia.
Metallikauppa on tyrehtymässä ja Venäjän mafia
juurtunut virolaiseen arkipäivään.

Tässä vaiheessa annetaan eksplisiittinen vihjaus tapahtumia kompli-
soivasta toiminnasta, rikollisuudesta. Edelleen pysytään kuitenkin orientaatio-
vaiheessa, koska initiaatiotapahtumaa ei ole vielä koettu, eikä katsoja voi olla
varma siitä, että elokuvassa käsiteltäisiin jatkossa mafiaa.

4.3.5. Orientaatio: juureva päähenkilö

Seuraavassa kohtauksessa Tiiu puhuu haastattelijalle, jota ei näy kuvassa.
Hän selvittää, miten hän menetti neitsyytensä:

-Tässä puskassa sain ensimmäisen kerran, ja minä olin viisi...

-Saanko kysyä, kuka se oli?

-Minä olin 15-vuotias, ja kesällä täällä kävi töissä pihkovalaisia rakentajia. Hän oli 21-vuotias venäläinen rakentaja. Ja minä pukkasin hänet tuohon puskaan!

Fokalisoimattomalla kerrontatasolla katsoja näkee Tiun puhumassa, nauramassa ja esittelemässä pajupusikkaa, jossa hän sanoo rakastelleensa ensimmäisen kerran. Narration kannalta merkittävin kerronta tapahtuu kuitenkin fokalisaation tasolla. Päähenkilön sisäisen, pintatason fokalisoinnin kohteena ovat hän itse nuorena sekä hänen ensirakastajansa, venäläinen rakennusmies. Fokalisaatio ilmenee tässä tilanteessa rakkaina muistoina menneisyydestä.

Periaatteessa kohtauksella on ekspositiofunktio, koska siinä kerrotaan menneistä tapahtumista. Näillä tapahtumilla ei kuitenkaan ole vaikutusta nyky-päivään, ainakaan elokuvan kautta todennettavalla tavalla, eivätkä ne ole itsessään relevantteja tarinan kannalta. Sen sijaan kohtauksella voidaan katsoa olevan myös orientaatiotehtävä, jolla on merkitystä katsojan arviolle päähenkilön luonnekuvasta. Tämä vaikuttaa olevan varsin ronski ja juureva nainen, jolle on tuttua myös perinteisesti miehinen diskurssi.

4.3.6. Ekspositio: Isän tyttö

Edellä implisiittisesti esiin tuotu maskuliininen puoli päähenkilössä saa myös eksplisiittistä vahvistusta seuraavassa kohtauksessa. Tiiu on lähtenyt kalastamaan kolmen miehen kanssa. Miehet hoitavat kalastuksen, Tiiu istuskelee ja mietiskelee. Hän puhuu, mutta hänen ei näytetä puhuvan. Pikemminkin hänen annetaan voice-over -tekstin avulla ymmärtää pohdiskelevan lapsuuttaan.

Kun olin viisivuotias, äiti ja isä erosivat. Tässä maassa on laki, että lapset yleensä jäävät äidille. Mutta minua oli kasvattanut isoäiti jo

yksivuotiaasta. Minä olin isän näköinen ja isin lapsi. Isä piti minusta. Sisko oli ihan sataprosenttisesti äidin lapsi. Meillä on ihan samanlaiset äänet, ettei äitikään erota niitä.

Kävi niin, että isä halusi toisen lapsista itselleen. Hän halusi minut. Meidät lapset vietiin Tallinnaan tuomioistuimen eteen, koska isä halusi juuri minut. Minun piti todistaa, että halusinko minä isän vai äidin luo asumaan.

Kun olin lakitoimistossa, äiti sanoi minulle, että jos päätät mennä isän luo, niin muista että siitä hetkestä äiti on sinulle kuollut, etkä voi enää asua isoäidin luona.

Käsitätte, että kun viisivuotiaan on pakko päättää, on luonnollista, että päätin jäädä äidin luo. Minä rakastin omaa isoäitiäni niin kuin isää.

Koko edellisen eksposition ajan taustalla kuuluu hyvin suggestiivinen ekstra-fiktionaalinen klassinen musiikkikappale, joka kulminoituu naispuolisen oopperalaulajan melankoliseen, lähes epätoivoiseen vuodatukseen. Tähän on sekoitettu veneen moottorin ja lokkien ääniä, jotka vaihtelevat diegeettisestä nondiegeettiseen, koska ne selvästikään eivät kuulu kaikkien kuvien luonnolliseen äänitaustaan.

Tässä kohtauksessa toimii hyvin vahva implisiittinen eksta-fiktionaalinen kertoja, joka tulee esiin erityisesti auditiiivisesti mutta myös visuaalisesti. Esimerkiksi kohtaan, jossa Tiiu puhuu vaikeasta ratkaisustaan, on leikattu otos, jossa hän katselee haaveillen kohti horisonttia. Sen jälkeen kamera tekee sivuttaisen siirtymän¹¹² Tiiusta vasemmalle horisonttiin painuvan auringon¹¹³ jättämään vedenpinnan heijastukseen. Se, mitä katsoja näkee nykyhetkellä on kovin kaukana lakituvista ja avioero-oikeudenkäynneistä. Aava meri ja aurin-
gonlasku tuovat menneisyyden tapahtumalle lopullisuuden tunnelman: näin tapahtui, eikä asioita voida enää muuttaa.

¹¹² Panoroinin.

¹¹³ Kohtauksen kokonaisvaikutelma luo katsojalle tunteen, että aurinko on juuri laskemassa. Tosiasiassa kuvasta ei selviä, onko kyseessä aamu vai ilta.

4.3.7. Orientaatio: Joukkonsa johtaja

Elokuva palaa jälleen nykyhetkeen. Tiiu ja hänen kuusi työntekijäänsä astelevat identifioimattoman rakennuksen edessä jonossa kameran ohitse ja Tiiu esittelee mennessään joukkonsa:

Tämä on koko meidän työmaaporukka, joka kahteen vuoteen on ensimmäistä kertaa pari päivää lomalla.

Tämä lavastetulta vaikuttava kohtaaminen orientoi katsojan ensimmäistä kertaa Tiiun työpaikan maailmaan, vaikkakin juuri tässä tilanteessa ollaan lomailmassa. Sisäisen fokalisaation pintatasolla esitetään implisiittisesti väite, jonka mukaan Tiiun joukko on hyvin työteliästä väkeä.

Henkilöiden asettelu on hyvin hierarkkinen. Tiiu kulkee joukkonsa kärkeä, ja hän on ainoa joka puhuu. Muut seuraavat kiltisti ja vaitonaisesti johtajansa. Vaikutelma syntyy osittain diegeettisin keinoin: Tiiun karisma tuo hänen työntekijöilleen mukanaan nimenomaan alaisen roolin. Toisaalta vaikutelman aikaansaamiseksi toimii myös ekstra-fiktionaalinen narraatio: henkilöt on aseteltu tepastelemaan jonossa, kuten linnunpoikaset seuraavat emoaan.

Nondiegeettinen kertoja orientoi yleisön samalla diegesiksen yhteiskunnalliseen alueeseen. Edellisen otoksen alla kuulemme radiouutisia:

Viron radion uutiset. Vielä ei ole päästy sopimukseen venäläisten joukkojen pois vetämiseksi (sic) Viirosta. Venäjä sanoo, ettei Viro ole pitänyt lupaustaan.

Nondiegeettinen kyltti esittelee yhden työntekijöistä.

Kenraalimajuri Rein Sillar. Neuvosto-Viron KGB:n viimeinen johtaja 1988-1991. Tiiun oikea käsi.

Katsoja saa näin yhdessä välähdyksessä nondiegeettisen narraation avulla tiedon, jonka mukaan Tiiun lähin alainen on pelätyn KGB:n entinen johtaja. Tätä

yhteyttä ei diegeettisellä tasolla oteta esiin. Samalla saadaan implisiittistä informaatiota siitä, että Tiiulla lienee korkean tason suhteita.

Kuva siirtyy takaisin kalamatkalle. Rein huuhtelee ja perkaa saaliiksi saatuja kaloja. Niitä on tultu savustamaan naapurin isännän tiluksille. Tiiun johtajan roolia vahvistetaan, sillä hän on kaiken huomion keskipiste.

-Tiiu istuu sinun viereesi.

-Anna Tiiulle hanskat.

-Mistä minä otan hanskat? Oi! Nyt on isäntä pitkällään. Tällaista se on saariston naisen elämä. Oi, oi! Antakaa ne nyt. Oi, kun ihanaa.

-Tiiu, pane hanskat käteen. Valmista on.

Naapurin isäntä on humalassa. Tiiu ja isäntä istahtavat nuotiolle keskustelemaan kahden kesken. Lähikuvassa katsoja näkee, kuinka isäntä on kietonut kätensä Tiiun ympäri saadakseen tästä tukea horjuvassa olotilassaan. Tämä voidaan samalla nähdä metaforana siitä, miten Tiiu pitää huolen hänen suosionsa piiriin kuuluvista henkilöistä. Hän tarjoutuu ostamaan isännälle pistoolin:

-No, kerrotaanpa nyt uutiset. Kenen karjaa tuo on? Paljon lemmiä.

Onko ne yhden talon lemmät?

-Kolme on mun.

-Tuolla ne on kaikki yhdessä.

-Joo.

-Onko kalastajan elämä muuttunut paremmaksi? Ostetaanko kalaa?

-Paremmaksi ei ole muuttunut. Mutta silti ostetaan.

-Haluatko, että tuon sinulle pyssyn? Mä tuon. Pienen kaasupistoolin.

Joo, mä tuon.

4.3.8. Ekspositio: syntymäkaupunki Pärnun meediat ja lomalaiset

Kaksi autoa ajaa peräkanaa. Niistä on miksattu peräkkäin useita otoksia, joissa valaistusolosuhteet vaihtelevat. On saatu aikaan vaikutelma siirtymisestä, ja vieläpä varsin pitkästä matkasta, joka vie aikaa. Nondiegeettinen radioääni valaisee jälleen, miten neuvostojoukkojen tilanne kehittyi Virossa:

Keskeinen kysymys on entisten venäläisten sotilaitten eläkeongelma...

Tiiu seurueineen on matkustanut rannalle, jossa usva leijuu ja vedenpinta on tyven. Tiiun sisäisellä, pintatason fokalisaatiolla on ekspositiofunktio, mutta katsoja ei vielä tässä vaiheessa saa tietää perimmäistä motiivia, miksi Tiiu tuntee paikan:

Tämä on tämmöinen paikka mihin Neuvostoliiton aikana kerääntyivät kaikki meediat ja käsilläparantajat. Syksyllä ja keväällä tänne kerääntyivät linnut ja eläimet. Vanhat ihmiset puhuvat, että tästä on suora yhteys kosmokseen...

Luonnon kauneuden ylistys jatkuu, kunnes päästään syvätason fokalisaatioon. Tällä paikalla on Tiiulle jokin erityinen merkitys:

...Joka kerta, kun tulen tänne, lähden hyvin raskain sydämin pois. Mä en halua mennä.

Nondiegeettinen välikyltti kertoo katsojalle, että kyseessä on Tiiun syntymäkaupunki Pärnu:

Tiiu Silves, s. Halgma syntyi Pärnun kylpyläkaupungissa.

Seuraa propagandafilmi, jossa lukija kertoo kuinka raskaan työn jälkeen Pärnussa vietetty loma ja kylpylähoidot antavat uutta tarmoa palata töihin. Tämä propagandafilmi voidaan tulkita ekstra-fiktionaaliseksi tehokeinoksi

aikaansaada kontrasti sille toisenlaiselle Pärnulle, jossa Tiiu kaipasi äitiään. Tiiu jatkaa kävelyään rannalla ja fokalisaatiotaan, jossa yhdistyvät pintatason kuvailu ja syvätason arvostelu hienostelevaa äitiä kohtaan:

Äiti ei ylipäätään osallistunut siskon ja minun kasvatukseen. Äiti oli rouva, opettaja, joka käveli hansikkaat kädessä. Hän ei koskaan tehnyt pellolla töitä. En tiedä, osaako hän edes lypsää lehmää.

Nondiegeettinen narraatio välikyltin muodossa kertoo kuitenkin, että Tiiu löysi kotinsa ulkopuolelta yhteisön, johon hän kykeni samastumaan. Hän liittyi kansakouluaikanaan pioneereihin. Kylttiä seuraa jälleen propagandafilmi, jossa virolaislapset vannovat pioneerivalaa:

Minä, Neuvostoliiton nuori pioneeri vannon tovereitteni edessä rakastavani omaa Neuvosto-kotimaatani, eläväni, oppivani ja taistelevani niin kuin opetti suuri Lenin ja niin kuin opettaa kommunistinen puolue.

Taisteluun kommunistipuolueen puolesta. Ole valmis! Aina valmiina!

Myös vanhemmat osallistuvat propagandafilmin juhlamenoihin. Tässä yhteydessä mukaan tuodaan teema, johon palataan myöhemmin, nimittäin Stalinin patsas. Tällä kertaa se paljastetaan, mutta historiallinen auteur toimii kohtauksessa niin, että katsojalle tulee mieleen ajallisesti tuoreemmat kuvien kaatamiset. Muutoin kohtaaminen toimii nondiegeettisellä tasolla, viestin ollessa se, että tällaisen joukon jäseneksi Tiiu ryhtyi.

Me seisomme kunniavartiossa omien lastemme edessä, niiden edessä, joiden kunniaa tekevissä käsissä on Neuvosto-Viron tulevaisuus. Meidän kaunis ja valoisa huomistemme. Koko maailman voimia ei voi voittaa, kun rauhaa puolustaa Moskova, sitä puolustaa Stalin.

4.3.9. Initiaatiotapahtuma: Avautuu tilaisuus uuteen liiketoimintaan

Vasta tässä kohdassa elokuvaa päästään varsinaiseen initiaatio-tapahtumaan. Katsoja siirretään ajassa nykytilanteeseen, ja ensimmäistä kertaa nykyhetken tapahtumilla on enemmän kuin orientoiva tehtävä. Kuvaruudun, screenin maailmassa on kulunut lähes 16 minuuttia. Kyltti kertoo, mikä tilanne on muodollisesti:

Silves Enterprise -yhtiön pääkonttori. Sihteerin syntymäpäivät.

Vaikka juhlan sankari onkin Tiiun sihteeri Tamara, fokalisaatiokeskus on edelleen Tiiu. Kaikki nähdään joko hänen näkökulmastaan tai häneen suhteutettuna. Hän myös asettuu fyysisesti hallitsemaan koko tilaa suuren pöytänsä takaa. Kaikki muut ovat pöydän toisella puolella. Päivänsankari jää statistiksi, joka esiintyy vain lyhyessä otoksessa, kun Tiiu ojentaa hänelle kukkia:

-No, Tamara. Vuodet tulevat ja menevät. Ajalla on alati kiire. Ole aina yhä tehokas.

-Kiitos paljon. Sydämelliset kiitokset.

Tässä tilanteessa tilan käytön valintoja voidaan pitää diegeettisinä. Johtajan paikka on suuren pöydän toisella puolella, ja alaiset tietävät kuuluvansa toiselle puolelle, josta myös kameraryhmä tapahtumia tallentaa. Katsoja vieraannutetaan nykyhetken tilanteesta nondiegeettisesti. Radiouutiseten lukija toteaa Venäjän ja Viron välisissä suhteissa tapahtuneen muutoksen Virolle epäedulliseen suuntaan:

Vasili Svirinin mielestä ei ole mahdollista, että venäläiset lähtevät ennen elokuun 31. päivää. Venäjän puolustusministeri Pavel Gratshev on ilmoittanut, että tilanteen niin vaatiessa, Viroon tuodaan lisää joukkoja.

Vieraannuttamista jatketaan puhelimen äänillä, joiden ääniperspektiivin puuttuminen viittaa siihen, että ne on lisätty elokuvaan jälkikäteen. Näin ollen ne

kuuluvat nondiegeettisen narraation piiriin. Katsojan huomio kiinnitetään puhelimen yhä kiivaampaan pirinään myös eksta-fiktionaalisesti. Väliin esitetään yllättäen lyhyt, jännityselokuvalle tyypillisellä musiikilla höystetty filminpätkä, jossa mies tilaa kaukopuhelua Leningradiin¹¹⁴. Puhelinten äänet konttorissa vievät tapahtumien keskipisteen syntymäpäivistä liiketoimiin. Tiiun työtoveri Kolja alkaa puhua kaupanteosta:

-Ne on siellä saarella. Sieltä ei saa tavaroita pois kuin helikopterilla. Kauppasivat koko saarta, mutta mä sanoin, ettei me niin hölmöjä olla.

Samalla, kun Tiiu ihastelee hänen eteensä tuotua kakkua, hänen käteensä työnnetään paperi. Fokalisoimattomalla kerrontatasolla tapahtuu samanaikaisesti useita asioita, joita fokalisaatio valottaa. Katsoja voi ulkoisen fokalisaation tasolla havaita Tiiun suhtautuvan penseästi ilmeisesti liiketoimiin kuuluvan paperin sisältöön. Aivan varma katsoja ei reaktiosta voi kuitenkaan olla, koska sisäisen fokalisaation tasolla Tiiu ei paljasta mielteitään. Hän vaikuttaa lähinnä olevan kiinnostunut kakusta. Paperin hän kääntää kuitenkin nopeasti annettavan Volodjalle, joka esitellään seuraavassa otoksessa. Tämä on ostanut itselleen uuden italialaisen pikkutakin. Samassa yhteydessä lasketaan leikkiä mafia-teemalla:

-Roomasta, italialainen.

-Mafioso. Mafioso, mafioso.

-Minä jo sanoin, että takki pois. Firmassa on tiukat pukeutumissäännöt.

Syntymäpäiväjuhlat muuttavat täysin luonnettaan. Tilanteesta tulee hektinen työtilanne, kun on avautunut uusi mahdollisuus liiketoimiin. Tiiu pitelee lankoja käsissään.

¹¹⁴ Nykyiseen Pietariin.

-Kuuntele. Olet upseeri. Puhun sinulle. Haluatko panna tuotannon meillä alulle? Kolja! Kuuntele sinäkin. Meillä on Schweller. Siihen tarvitaan Schweller. Viedään se sinne. Pitäisikö hankkia lisenssi, näytteitä tai patentti?

-Koko tasavallassa ei ole toista firmaa (heristää etusormeaan). Yksi tosin aloitti, mutta otamme sen itsellemme. Jotta tämä ei jäisi vain minun puheekseni, toimikaa. Kuulin vasta nyt koko jutusta. Kolja! Sinä myös! Kuuntele. Käsitätkö vai et? Tuijotat kuin kevätkolli.

4.3.10. Tavoite: Taloudellinen menestys ja mielenrauha

Tiiu esitetään syntymäpäiväjuhlahkohtauksessa ikään kuin hän olisi juuri silloin omassa elementissään. On avautunut mahdollisuus uusiin aluevaltauksiin liike-elämässä, ja sen vuoksi on toimittava nopeasti. On myös saatava koko joukko ymmärtämään toiminnan kiireellisyys:

-Tosi Helppoa. Käsitätkö? Mikä vaan on helppoa, jos bisnes on hyvä. Se, joka ensin ehtii, saa markkinat.

-Virossa on jo yksi firma. Siinä on sen firman esite.

-Jumbo 500 Tallinn on jo aloittanut. Leveys, pituus, korkeus, kaikki löytyy.

Elokuvassa ei missään vaiheessa paljasteta, millaisesta liiketoiminnasta pohjimmiltaan on kyse. Se ei kuitenkaan ole tavoitteen kannalta olennaista. Tavoitteiksi muodostuvat onnistuneet liiketoimet ja sitä kautta henkilökohtainen mielenrauha. Tiiu on tottunut johtamaan joukkoja, ja hänen oma hyvinvointinsa riippuu siitä, saako hän ympäristönsä toimimaan haluamallaan tavalla.

Tavoitetta analysoidessa joudutaan tekemisiin dokumenttielokuvan yhden perimmäisen erikoispiirteen kanssa: elokuvan tapahtumia tai varsinkaan sen vuorosanoja ei voida suoranaisesti käsikirjoittaa. Elokuvan kausaali- ja kontekstuaalisen fokuksen, Tiiun, tavoite voitaisiin nähdä myös ekstra-fiktionaalisella tasolla: Tiiu haluaa antaa elokuvan tekijälle itsestään kuvan menestyvänä ja ennen kaikkea rehellisenä liikemiehenä.

Tämä tulkinta toisi initiaatiotapahtuman ja tavoitteen heti elokuvan alussa katsojan ulottuville, mutta analyysissä jouduttaisiin hiustenhalkomisen puolelle ja ratkaisemattomien kysymysten eteen. Koko kerrontatasojen kirjo jouduttaisiin "transponoimaan" alaspäin, kuten musiikissa vaihdetaan sävellajia. Ekstra-fiktionaalisesta kerronnasta tulisikin osa diegesistä. Jouduttaisiin pohtimaan, mitkä kohtauksista on lavastettu, ja millaisiin kysymyksiin päähenkilö ei ole suostunut vastaamaan. Samalla nykyisessä ratkaisutavassa ylempien kerrontatasojen tapahtumat menettäisivät suuren osan merkityksestään.

4.3.11. Ekspositio: Johtaja jo lapsuudessaan

Elokuva siirtyy takaisin menneisyyteen, Tiiun lapsuuteen, nondiegeettisen välilytin avulla:

Tiiu ansioituu 1500 pioneerin johtajana

Koko seuraava katkelma on kuvallisella tasolla ekstra-fiktionaalinen. Sillä on ekspositiotehtävä, ja nondiegeettisellä tasolla se toimii vertauskuvana Tiiun nuoruuden aktiviteeteista. Välähdyksessä kuvataan pioneerejä, jotka nuoresta iästään huolimatta vaurastuttavat isänmaataan Neuvostoliittoa. Tällaisen suuren joukon johtaja Tiiu oli jo lapsuudessaan. Tiiu ei esiinny kuvissa, mutta katkelma on analogia siitä, miten Tiiu aikoinaan osoitti johtajanlahjansa jo nuorena seistessään 1500 pioneeritoverinsa keulakuvana.

Tallinnan keskikoulun no 25 pioneeriryhmän tervehtiessä lähtee matkaan vuoden viimeinen kuorma romumetallia. Me kaikki tahdomme palvella kotimaata: aikuiset seitsemän vuotta, me pioneerit kaksi vuotta.

4.3.12. Komplisoiva toiminta: Tiiun suhde virkavaltaan

Tiiu ryhtyy toteuttamaan uusia liiketoimiaan. Hän kävelee työtoverinsa Koljan kanssa romumetalliläjien keskellä.

Kohtauksessa toimii näkymätön diegeettinen kertoja, jonka voitaisiin kuvitella olevan paikalla kuulemassa asioita, joita ei ole tarkoitettu katsojien korviin.

-Tässä on rautaa, sen näkee heti päältä. Entäs tuo tuolla?

-On vaikea sanoa, mitä kasan keskellä on.

-Onko siellä kultaa, hopeaa?

-Ei, ei, nämähän ovat lentokoneen osia. Titaania. Se on myös arvometalli. Ne ovat pitkään halunneet ostaa tätä.

-Hyvä, myydään niille ensin tämä kasa tästä. No mitäs tuo on? Onko se alumiinia?

-Ei, ei. Se on silumiinia.

-Eikö me voida myydä alumiini ja silumiini erikseen? Myydään silumiini silumiinina. Mutta niiden kanssa mä kyllä tingin viimeistä kertaa.

Tiun liiketoimien rehellisyys kyseenalaistuu, kun katsoja pääsee osalliseksi Tiun ja Koljan keskustelusta, jossa he pohtivat sitä, miten poliisi suhtautuu tulossa oleviin liiketoimiin.

-Eikö se saanut itselleen mitään?

-Ei kukaan saanut mitään.

-Poliiseille?

-Mutta eikö se ole...

-Ei, se on virallisesti minulla. Pannaan se minun nimiin ja sillä süisti. Ei poliisi tarkista sitä.

4.3.13. Orientaatio ja komplisoiva toiminta: Värimetallin kerääjät

Seuraa screen-ajassa kolme minuuttia 28 sekuntia kestävä, irralliselta vaikuttava kohtaus, jota ei sen koommin selitetä. Kohtauksessa ei puhuta mitään, ja sen aktoreita ovat kaatopaikalla peuhaavat, takkupäiset ihmiset sekä lokit. Kohtaus esitellään nondiegeettisellä välilylyllä "Värimetallin kerääjät".

Värimetallien kerääjät ovat ihmisiä, jotka tonkivat kaatopaikalta uusiokäyttöön ja myyntiin kelpaavia metalliesineitä. Kohtauksen alussa kuullaan diegeettistä naurulokkien raakkumista, joka on nondiegeettisesti vahvistettu intensiteetiltään moninkertaiseksi. Lokit kaartelevat jätekasojen ympärillä, samalla kun kaatopaikan väki kääntelee jätevuoria löytääkseen seasta jotain arvokasta. Taustalla kuuluu myös kertomuksen ulkopuolista, ekstra-fiktionaalista, alttoviulun soittoa, joka tuo kaatopaikan ihmisjoukon toimintaan surumielisen sävyn.

Kohtauksen loppua kohden alttoviuluun yhtyy koko jousiorkesteri, ja lokkien äänet katoavat. Kuvassa näkyy kuitenkin entistä sankempi ja aggressiivisempi lokkiparvi, ja kuvan ihmiset hyökivät yhä kiivaammin juuri saapuneiden jätekasojen kimppuun. Diegeettisen akustisen ympäristön puuttuminen tuo toimintaan unenomaisen ja ahdistavan sävyn. Lähi- ja puolikuvissa esitellään vuorotellen neljä ryysyistä metallinkerääjää, joista viimeinen on kätensä loukannut nuori poika.

Katsojalle jää epäselväksi, ovatko kyseiset ihmiset Tiiun palkollisia, jotka tekevät tämän puolesta varsinaisen likaisen työn, vai onnenonkijoita, jotka eivät ole kyenneet organisoimaan metallinkeruuta tuottavaksi liiketoiminnaksi Tiiun tavoin.

Kohtauksella on orientaatiotehtävä: se havainnollistaa katsojalle, kuinka alkeellisin menetelmin ja kuinka epähygieenisissä olosuhteissa metallinkerääjät joutuvat työskentelemään. Samalla kohtausta voidaan pitää komplisoivana toimintana: Tiiun imago kärsii. Edellisessä kohtauksessa Tiiu tepasteli kalliilta vaikuttavassa jakussaan, pitkälle koneistetussa ympäristössä tehden nopeita päätöksiä. Jälkimmäisen kohtauksen metallinkerääjät rinnastettuna edellisen kohtauksen bisnesnaiseen vaikuttavat riistetyiltä, olivat he sitten tämän palkollisia tai eivät.

4.3.14. Komplisoiva toiminta: Sanomalehden paljastus mafiyhteyksistä

Tiiu kertoo tarinan Permin mafiaan kuuluvan nuoren miehen kuolemasta. On tullut aika palata filmin alkupuolella väläytettyyn mafiyhteyteen. Tähän yhteyteen on niputettu kaksi eri mafiakontekstia: toisaalta Tiiun puheille

pyrkineen, "Taiwanilainen"-nimellä tunnetun pojan kuolema, ja toisaalta sanomalehden paljastama yhteys kahteen väitetysti väärennetyillä passeilla Virossa oleskelevaan nuoreenmieheen.

9.9.1994 Eesti Ekspress syyttää Tiiu Silvestä mafiakontakteista.

Epäselvyyttä Tiiu Silveksen allekirjoituksessa

Tiiun kertomuksen väliin on ekstra-fiktionaalisin keinoin leikattu välähdyksiä Eesti Ekspress -lehden painoprosessista. Kertomus ikään kuin moninkertaistuu, kun katsoja näkee ja kuulee painokoneiden jyskytyksen ja satojen lehtien vauhdikkaan matkan liukuhihnalla. Tiiu jatkaa kertomustaan auton takapenkillä.

-Yksi pieni Permin mafian poika kysyi monta kertaa, miten järjestetään tullipaperit ja sopimukset. Opetin häntä. Hänen nimensä oli Aleksander Siirak, eli kutsumanimeltään Taiwanilainen. Kun hän tuli toimistoon ensimmäistä kertaa...

Tässä välissä väläytetään, miltä Eesti Ekspress- lehden juttu näyttää taittovedoksena. Tekstistä voi tunnistaa Tiiu Silveksen nimen peilikuvana.

-...hänellä oli suu täynnä kultahampaita. Hänellä oli kaunis takki...

Painolinja sylkee lehtiä kiivaaseen tahtiin.

-...hän oli muodikas ja hän sanoi, että alkaa tehdä rehellistä bisnestä. Hänen rehellinen bisnes oli kiinteistö- ja autobisnes. Ei metallibisnes...

Lisää lehtiä painetaan.

-...Pari päivää myöhemmin Taiwanilainen tuli toimistoomme ja nauroi...

Painolinjaa väläytetään vielä kerran.

... Parin päivän päästä taiwanilainen murhattiin.

Tässä välissä näytetään Eesti Ekspress -lehden logoa ja painotalon julkisivua. Seuraa ekstra-fiktionaalinen katkelma nukketeatterinäytelmästä, jossa susi nauraa mielipuolisesti ja hyökkää lehmän kimppuun. Yleisössä istuvat lapset riemuistuvat. Eesti Ekspressin artikkeli on valmistunut, ja Tiiu pitelee sitä käsissään. Hän lukee katkelman artikkelista.

Tässä on se sama artikkeli, jota kävin eilen järjestämässä Eesti Ekspressin toimituksessa. Poliisin¹¹⁵ järjestäytynyttä rikollisuutta vastaan taisteleva osasto pidätti Permin mafian nuoren jäsenen Sergei Kuznetshovin, joka esitti väärennetyn passin.

Tiiu ei käännä katsettaan haastattelijaan päin, vaan puhuu polvilleen. Ulkoisen fokalisaation tasolla katsoja havaitsee Tiiun olevan hieman hermostunut.

Passi ei ole väärennetty. Hänen aito passinsa on minulla. Se ei ole väärennetty vaan aito. Minä voin näyttää, joo, se on mukanani.

Semi-subjektiivisella, ulkoisen fokalisaation tasolla katsoja näkee Tiiun tuijottavan lehtiartikkeliä. Katsoja voi olettaa Tiiun olevan närkästynyt lehden kirjoittelusta, mutta närkästyksen syytä katsoja ei voi varmuudella tietää.

Poliisi sanoo löytäneensä Kuznetshovin kädestä metallimiljonääri Tiiu Silveksen yhtiön Silves Enterprise Oy:n kirjepaperin, jossa oli Tiiu Silveksen allekirjoitus. Sekä Kuznetshovin että hänen toverinsa passit on lähetetty Moskovaan Viron viisumin pidentämiseksi. Tiiu Silves myönsi Ekspressille antaneensa kyseisen kirjeen ja pitävänsä hallussaan passeja. Passit ovat tässä. Tämä on

¹¹⁵ Kursivoitu teksti: Tiiu lukee artikkeliä ääneen. Kursivoimaton teksti: Tiiun vapaata puhetta.

myönnetty Permin kaupungissa 3. marraskuuta 1993. Tämä on aito passi. Tämä ei ole väärennetty passi. Toinen on myönnetty 3. syyskuuta 1993, myöskin Permin kaupungissa. Myöskään se ei ole väärennetty passi. Tässä passissa on 24.5. tänä vuonna myönnetty viisumi. Jos se on aito, Viron poliisi on erehtynyt. Sillä ei ole oikeutta mitätöidä passia. Minä en suojele heitä, mutta sanon, mikä on laki. Sanon sen, mikä täytyy sanoa. Sanon sen. Niin nuoria ja pieniä poikia, lyhytkasvuisia pojannulikoita.

Sisäisen fokalisoinnin tasolla katsojan tulkintaa tilanteesta ei voida pitää luotettavana, koska elokuvan tekijät jättävät tämän tason avoimeksi. Dokumenttielokuvan ominaispiirteisiin kuuluu lisäksi se, että edes elokuvan tekijät eivät voi aina luottaa haastateltaviensa lausuntoihin. He voivat korkeintaan luoda tilanteen, joka tarjoaa useampia tulkintamahdollisuuksia kuin henkilöhahmon fokalisoimattoman kerrontataso yksinään kykenisi tarjoamaan.

Näin ollen, kun Tiiu väittää, ettei hän suojele rikollisia vaan hän haluaa ainoastaan lain toteutuvan, katsojalle tarjoutuu mahdollisuus omaksua tämä fokalisoimattoman kerrontatason selitys. Tässä tilanteessa Tiiu istuu autossa, kasvot lähes tyystin varjossa. Ekstra-fiktionaalinen kertoja puuttuu tilanteeseen: kohtaukseen on leikattu kolmeen otteeseen mustiin aurinkolaseihin sonnustautuneen, pokerinaamaisen autonkuljettajan kuva. Tiiu puolustelee nuorten miesten rehellisyyttä ja puhdistaa samalla omaa mainettaan. Aina välillä katsoja näkee, kuinka matka etenee mafiatyyllisen autonkuljettajan tuijottaessa hievahtamatta eteensä.

Leikkaustapa sekä valaistusolosuhteet antavat katsojalle mahdollisuuden aprikoida, mitä Tiiun sisäisellä fokalisointitasolla tapahtuu. Pintatasolla hän kokee olevansa haastattelutilanteessa, jossa hänen on seliteltävä epämiellyttäviä vihjauksia yhteyksistä rikollisten toimintaan. Syvätason aktiviteetin luonnetta katsoja voi vain aavistella: kokeeko Tiiu ahdistusta sen vuoksi, että lehden toimittaja on päässyt liian lähelle totuutta? Onko hän kiukkuinen sen vuoksi, että hänen liiketoimensa on syyttä leimattu epäilyttäväksi? Onko hän saanut määrätietoisuuden puuskan, jonka voimalla hän

raivaa tieltään kiusallisen, liiketoimia varjostavan paljastuksen? Vai onko hän täysin välinpitämätön koko tapauksesta, koska vastaavia tilanteita tulee eteen harva se päivä?

Henkilöhahmon fokalisoinnalla tasolla Tiiu yrittää kääntää tilanteen edukseen. Hänen tarkoituksensahan on vain saada nuoret pojannulikat kaidalle tielle:

Pari päivää ennen kuin Taiwanilainen murhattiin, hän halusi ehdottomasti tavata minut. Hän kävi parina päivänä toimistossa ja pyysi, että kuuntelisin vielä viisi minuuttia. Minulla oli niin paljon vieraita. Olin niin varattu, etten ehtinyt ottaa häntä vastaan. En jaksanut enää, kun olin jo kahdeksan-kymmenen tuntia kuunnellut ulkomaalaisia. Sen vuoksi olen vähän surullinen. Voi olla, että hän tarvitsi neuvoa tai epäili jotain. Myöhemmin ajattelin, että kyllä hän epäili jotain, koska hän oli pyytänyt äidiltään, että jos hän kuolee, niin hänet tulee ehdottomasti haudata Viron maan multiin. Hän oli niin lyhytkasvuinen, sellainen herttainen. Hän oli käynyt hyvin vähän kouluja, ja hänellä oli vain isot nyrkit. Uskon, että hänestä olisi saanut rehellisen bisnesmiehen.

4.3.15. Orientaatio ja ekspositio: Lastenkin tuntema miljonääri oli vähällä joutua Siperiaan

Rikollisyhteyksien pohdiskelu keskeytetään sekvenssillä, joka luo voimakkaan kontrastin mafiaympäristölle. Kertomuksessa tapahtuu spatiaalinen siirtymä Tiiun kouluajojen kaupunkiin Roosna-Allikuun.

1958 - 1963 Tiiu käy kansakoulua Stackelbergin sukukartanossa Roosna-Allikussa.

Diegesiksessä Tiiu saapuu vanhaan kouluunsa, jossa kymmenet lapset piirittävät hänet. Kaikki tunnistavat oman seutukunnan suuren naisen, miljonääri Silveksen. Tilanteella on orientaatiotehtävä, jossa toisaalta kerrotaan uusia asioita Tiiun menneisyydestä, mutta myös toisaalta luodaan hänestä kuva

lapsirakkaana ja suosittuna ihmisenä, joka ei unohda juuriaan ja kotiseutunsa ihmisiä.

-Olen käynyt tätä koulua.

-Joo, me tiedetään.

-Kaksi ensimmäistä lukukautta.

-Miljonääri, miljonääri.

-Tulin vain katsomaan, miten asiat ovat täällä muuttuneet. Tuon puun alla otettiin ensimmäinen luokkakuva.

Orientaatio muuttaa luonnettaan ekspositioksi, kun Tiiu alkaa kertoa omasta koulunkäynnistään. Kamera-ajot tyhjiä luokkasaleissa, kuvat vanhasta, saksalaisesta oppimateriaalista sekä ekstra-fiktionaalinen klassinen musiikki siirtävät katsojan menneisyyteen, vaikka kuva pysyttelee nykyhetkessä. Tiiu kertoo tarinan siitä, kuinka hän oli vähällä joutua Siperiaan.

Olen syntynyt 22. heinäkuuta 1954... Pärnussa. Kuukauden kuluttua äiti vei minut isoäidin luo. Siellä kasvoim ja menin kouluun. Kun olin kahdeksan isoäiti vei minut Roosna-Allikuun. Äidin puoleinen isoisä oli saksalainen. Kun Venäjän armeija tuli sodan loputtua... minä olin silloin yksivuotias kun viimeiset ihmiset vietiin Siperiaan. Viimeisellä listalla oli saksalaisen sukunsa takia minun äitini. Äitiä varoitettiin. Eräs venäläinen upseeri joka oli ollut äidin sulhanen, varoitti häntä. Minut ja sisko pantiin taakkaan piiloon. Äidin sulhanen kätki äidin, ja niin me välttyimme Siperialta.

Ekspositiossa luodaan vaikutelma henkilöstä, joka on nähnyt epäoikeudenmukaisuutta ja joka on selvinnyt uhkaavista vaaratilanteista. Kun kertomuksessa palataan nykyhetkeen ja orientaation, katsoja näkee pulpetin ääressä herttaisen rouvan, joka istuu kymmeniä vuosia nuorempien koululaisten keskellä tekemässä kirjoitusharjoituksia opettajan sanelun mukaan.

Muinaisaikaa seurasi vanha aika. Piste. Kirjoittakaa, kirjoittakaa. Muinaisajaksi kutsutaan historian vanhinta ajanjaksoa.

4.3.16. Komplisoiva toiminta: Työntekijän kuolema

Nondiegeettinen planssi esittelee katsojalle uuden henkilön:

Aivo Jahu,
Silves Enterprise -yhtiön työntekijä.

Jälleen tapahtuu selkeä tunnelman muutos. Kertomuksessa palataan automatkalle ja mafiakeskusteluun. Äskeisen sekvenssin lapsirakas rouva kertoo siitä, kuinka hänen palkollisensa murhattiin raa'asti. Taas joudutaan kuitenkin tekemisiin dokumenttielokuvan tuotannollisten erikoispiirteiden kanssa: sisäisen fokalisaation tasot ja samalla kertojan tarkoitusperät jäävät tulkinnanvaraisiksi. Elokuvan tekijät eivät ole voineet manipuloida päähenkilölle tiettyjä repliikkejä tai tiettyä tunnetilaa samalla tavalla kuin fiktiivisessä elokuvassa. Tiiun oma toiminta ja tavoitteet ohjailevat tilannetta voimakkaasti, mutta katsoja ei saa koskaan tietää, millä tavalla.

Henkilöhahmon fokalisoimattomalla kerrontatasolla Tiiu kuvailee työntekijäänsä kuin äiti kuvailisi kaidalta tieltä eksynyttä lastaan. Samalla hän saa tilaisuuden kertoa implisiittisesti, että hänen omiin liiketoiminnallisiin periaatteisiin kuuluu rehellisyys. Ulkoisen fokalisaation tasolla katsoja havaitsee surumielisen, huokailevan naisen, joka vaikuttaa turhautuneen alistuneelta, koska 30-vuotiaan firman työntekijän täytyi jättää tämä maailma niin nuorena.

Aivo oli hyvin miellyttävä ihminen, miellyttävä poika. Hän oli juuri perustanut perheen ja vaimo oli raskaana. Perjantai-iltana hän sanoi minulle: "Mä olen onnellinen. Minulla on kaikkea." Sitten hän sanoi: "Tiedätkö, Tiiu, minä kuolen nuorena." Hän oli juuri täyttänyt 30 vuotta. Ja suo hyvä Jumala, että selviäisi, kuka hänet murhasi. Niin raa'asti murhattu, että murhaaja istui vierellä. Se merkitsee sitä, että murhaaja ja hän tunsivat läheisesti. Hän ei epäillyt sitä murhaajaa.

Hänellä oli täytekakku autossa ja hänen piti puoli tuntia myöhemmin tavata työtovereita. Pöytä oli katettu valmiiksi. Ja samassa hänen elämä oli loppu. Ja kun myöhemmin katsotaan, kun on selvinnyt tiettyjä asioita, voi olla että tämä on malliesimerkki siitä, että jos haluaa tehdä bisnestä, se pitää tehdä rehellisesti. Ei saa tehdä minkäänlaista rikos-hommaa. Ei saa mennä mukaan mihinkään rikosporukkaan. Raha, joka tulee rikollisuuden kautta, on likaista rahaa. Se raha ei tuo koskaan onnea.

Sisäisen fokalisaation tason aktiviteetteja katsoja voi vain arvailla. Tiiu ei vaikuta erityisen nurkkaan ahdetulta; hän ehkä puhuu totta. Hän ehkä kokee, että nuoren työntekijän kuolema oli täysin tarpeeton. Hän ehkä on vakuuttunut siitä, että Aivo Jahu eläisi, jos tämä olisi pysytellyt rehellisessä kaupanteossa.

4.3.17. Komplisoiva toiminta: Kummipojalle pistooli

Katsoja tutustutetaan jälleen uuteen henkilöön. Tällä kertaa esitellään ensimmäistä kertaa henkilö, joka on sukua Tiiulle:

Kaido,
Tiiun kummipoika.

Tiiu on pistäytynyt vierailulle kummipoikansa perheen sekatavara-kauppaan. Poika moittii äitiään, joka ei nuorukaisen mielestä ymmärrä nyky-aikaa. Sen sijaan kummitäti vaikuttaa ymmärtävän nykyaikaa sitäkin paremmin: hän haluaa hankkia suojatilleen pistoolin. Screen-ajassa kohtausta kestää yli neljä minuuttia, vaikka se ei sisällä Tiiun haastatteluosuuksia. Lähes koko aika kuluu aseiden ominaisuuksien pohdiskeluun.

-Ostanko pistoolin?

-Kun minä tulen Saksasta, voisin tuoda sinulle pistoolin. Saat paremman ja halvemman.

-Millä hinnalla?

- Sinä voisit saada sen... Toin Gennadin veljellekin. Saisit laatupistoolin.
- Minä annan poliisille paperit.
- Noin 150 dollaria halvemmalla.
- Pistooli vai? Seitsemän- vai yhdeksänmillinen?
- Yhdeksän.
- Siis minä saan tämän parin kuun päästä.
- Parin kuun päästä. Minä otan asiasta selvää.

Kohtauksen pitkä kesto ja yksityiskohtien kuvailu tekevät pistoolin roolista merkittävän. Keskustelun taustalla kuuluu nondiegeettistä karpäsen surinaa. Ääni kuuluu luonnostaan myös diegesikseen, mutta elokuvan tekijät ovat vahvistaneet sen lähes häiritsevälle tasolle. Karpäsen surina ja kaupan pimeä valaistus antavat yhdessä koko tilanteelle hämäräperäisen vaikutelman. Vaikutelmaa lisää vielä se, että Tiiu kaivaa käsilaukustaan Yhdysvaltain dollareita ja antaa ne kummipojalleen.

Seuraavaksi näytetään ekstra-fiktionaalinen väläys, jossa pienet lapset ovat pioneerien leikkisotaharjoituksessa. Nuorukaisen pistoolinhankinnan yhteyteen liitettynä leikkisota saa uuden, nondiegeettisen tason merkityksen: siitä syntyy jatkumo leikkiaseiden kanssa peuhaamisesta oikean aseiden käyttämiseen.

Ei tämä ole oikea sota. Pioneerit käyvät leikkisotaa. Siihen voivat osallistua vain nokkelimmat ja älykkäimmät.

4.3.18. Orientaatio: Rakkauselämä

Jälleen siirrytään tyystin toiseen ympäristöön ja toiseen tunnelmaan. Tiiu makaa hierontapenkillä selluliittihieronnassa. Tilanne on hyvin staattinen, valaistus punasävyinen. Yksinkertaisin ekstra-fiktionaalisin keinoin tilanteesta on tehty intiimi, ja tilanteen henkilökohtaisuutta lisäävät paljaan ihon sekä hierojan kosketuksen näkeminen. Tiiu kertoo rakkaudesta.

Minä sanon, että minun elämässä on ollut hyvin paljon rakkautta. Voi olla, että olen itsekin antanut paljon rakkautta. Ihan totta, siis tätä aitoa rakkautta on ollut minun elämässä hyvin hyvin paljon. Olen saanut sitä, en omilta lähisukulaisilta. No ensiksi olen saanut hyvin paljon rakkautta ja kunnioitusta pojaltani ja kahdelta seuraavalta mieheltäni. Olen saanut sellaista rakkautta mistä ehkä naiset unelmoivat, että mies kantaa naista kuin kukkaa kämmenellä. Sellaista on minun elämässä.

Tässäkin intiimissä tilanteessa fokalisoidun kerronnan tasolla puhe siirtyy kuitenkin rahaan:

Minä kutisen hirveästi. Olen lapsesta asti pelännyt kutittamista. Kutittaminen tekee hyvää... Raha tuo mukanaan hirveän paljon kateellisia ihmisiä. Minä sanon, että raha ei tuo onnea. Onnen pitää tulla ilman rahaa, ihan sielusta, sydämeistä.

4.3.19. Resoluutio: Liikesuhteita syntyy

Tiiun kaunistautuminen jatkuu kampaajalla. Hän lukee juorulehteä ja radiosta kuuluu uutiskatsaus, joka kertoo Viron ja Venäjän väliin olevan edelleen tulehtuneet.

Venäjä väittää, että Viro on luvannut rakentaa 23 miljoonalla dollarilla asuntoja venäläisille. Viro ei ole täyttänyt lupauksiaan, jotka olivat 31.8. tapahtuvan vetäytymisen edellytys. Tästä syystä Venäjän valtuuskunta ilmoittaa, että sen 15. neuvottelukierroksella tekemä ehdotus on menettänyt merkityksensä.

Tiulla ei tunnu kuitenkaan olevan vaikeuksia paikallisten venäläisten seurassa: nondiegeettinen välilyönti paljastaa ensimmäistä kertaa täysin eksplisiittisesti, että Tiulla on hyvät suhteet miehitysvallan kansalaisiin - vieläpä aseellisuuden edustajiin.

7.5.1994 venäläinen asetehdas Dvigatel viettää 95-vuotisjuhlia Tallinnan keskustassa. Tiiu Silves ja Rein Sillar ovat tilaisuuden lähes ainoat virolaiset kutsuvieraat.

Jakson aluksi luodaan kuva neuvosto-tyyppisestä työnsankarien juhlasta. Ahkerat puurtajat palkitaan, Tiiu ja Rein istuvat kunniavieraspenkillä valtaisa kukkakimppu sylissään.

Tänä juhlavuonna 1994 markkinoita tutkiva kansainvälinen komissio antoi Euromarketti-palkinnon, 12 kunniamerkkiä, koneita valmistavalle Dvigatel-tehtaalle. Se on palkinto laatutyöstä ja nyt lavalla seisovien ihmisten kova työ on vaikuttanut tehtaan tekniseen potentiaaliin. Parhaat onnittelumme!

Seuraa screen-ajassa 2 minuuttia 50 sekuntia kestävä katkelma Tiiun tervehdyspuheesta asetehdaan syntymäpäiväjuhlilla. Tiiu hauskuuttaa yleisöään pilaillemalla tulkin kanssa. Puheessaan hän tuo selvästi esille venäläis-sympatiansa, ja välillä hän puhuukin venäjäksi.

Kun tänään tulin tähän taloon meidät otti vastaan entisajan tangoja soittava puhallinorkesteri. Ne ovat meidän kaikkien nuoruusvuosilta. Olen toki muita nuorempi, mutta silti minä muistan, ehkä parin kolmen vuoden vuoden ikäisestä, juuri tällaisen musiikin. Vanhat venäläiset elokuvat, vanhat venäläiset rytmit...

Juhlan aikana käy selväksi, että Tiiun suhdeverkko¹¹⁶ on hyvin laaja, ja hän laajentaa sitä hyvin tottuneesti. Ekstra-fiktionaalisen leikkauksen keinoin juhlien virallista osuutta seuraavasta vapaammasta tanssiosuudesta välittyy kuva, jossa huvittelu muuttuukin vakavaksi kaupanteoksi. Elokvassa on leikattu peräkkäin

¹¹⁶ Vertaa Steenin (1997,52) käsitykseen Viron eliittien pääsemisestä yhteiskunnan huipulle. Tallinnan tuhkimo viittaa siihen, että Tiiu Silves on saavuttanut asemansa paitsi liikemiesvaistonsa myös kommunistipuolueen jäsenyyden luoman suhdeverkon avulla.

otoksia, jossa Tiiu cocktailmalja kädessään kevyesti vaihtaa nuoruudenmuistoja yhden vieraan kanssa, ja seuraavassa hetkessä hän onkin jo ostamassa koko yrityksen.

-Mä voin antaa suosituksia ja rahaa... Ei, haluan ostaa koko firman.

-Koko firman? Onni potkii meitä

Tällä jaksolla on resoluutiofunktio: kauppoja syntyy ja Tiiun ekspanssiivinen asenne tekee hänestä entistä merkittävämmän. Vaikka näyttää siltä, että venäläiset sotilasjoukot joutuvat poistumaan maasta, Tiiun suhteet Viron venäläisiin merkkihenkilöihin ovat kunnossa, ja hän kykenee käyttämään niitä hyväkseen kaupanteossa. Tiiu vaihtaa käyntikortteja ja jättää juhlapaikan mustalla dollarihymyllään.

4.3.20. Komplisoiva toiminta: Murhan pelko

Elokuvassa palataan vielä mafiateemaan. Ympäristö on jälleen auto, mutta tällä kertaa elokuvan tekijät eivät näytä autonkuljettajaa, tällä kertaa Tiiun silmät ovat selvästi näkyvissä. On kyse siitä, pelkääkö Tiiu joutuvansa itse murhatuksi:

En pelkää. Minä en pelkää sillä en ole tehnyt rehellistä... ei... epärehellistä bisnestä. En ole tehnyt likaista bisnestä. Minä en ole pettänyt ketään. Minulle on joskus jäänyt vähän pienempi prosentti ja joskus jään itse miinukselle. Mutta minun on ollut pakko täyttää lupaukset. Siksi sanonkin, kun kysytään enkö pelkää että minut murhataan, että mitä syytä on murhata minut. Kateus on ainoa syy murhata minut. Minua vihataan siksi, että on kateellisia ihmisiä. Se on se syy. Businesssyitä minun murhaamiseksi ei ole.

4.3.21. Resoluutio: Mielenrauha

Kuin Tiiun pelottomuuden vakuudeksi seuraa screen-ajassa noin kahden minuutin mittainen jakso, jossa "Kastekirkko"-kyllin taustalta alkava ekstra-fiktionaalinen saksofonin soitto muuttuu diegeettiseksi. Tiiu istuu

kirkonpenkillä kuuntelemassa saksofonin haikeaa ääntä, ulkoisen fokalisaatiotason merkeistä päätellen vailla pelkoa.

4.3.22. Epilogi: Venäläisjoukot poistuvat, elämä jatkuu

Nondiegeettinen planssi viestii katsojalle, että venäläiset ja virolaiset ovat päässeet sopimukseen venäläisjoukkojen poistumisesta.

28.8.1994 lähtevät viimeiset venäläiset aseenkuljetusjunat Kloogan ja Tallinnan asemilta.

Joukko virolaisia on saapunut Kloogan asemalle seuraamaan tapausta: miehet istuvat junalaiturilla ja polttavat, pariskunta osoittelee junanvaunuja, jotka lähtevät liikkeelle. He ovat huolestuneita siitä, mitä virolaiset tekevät heille, kun venäläisjoukot ovat menneet. Väliin on leikattu panorointi pitkin venäläisen sotilasaluksen hyllyn kylkeä.

Puhkeaa rankkasade. Taustalle on leikattu nondiegeettinen ote puheesta, jossa venäläiset saavat kuulla kunniansa:

Samalla tavalla kuin tulivat, venäläiset lähtivät Virosta tänään, Anno Domini 1994, varkain, salaa. Mitä eivät pystyneet ottamaan mukaan, sen tuhosivat.

Puheen alla näkyy maahan paiskattuna "Kasarmin parhaat soturit" -kyltti ja punatähti. Päälle kuuluu vielä nondiegeettinen historiallisen päivän silminnäköjen sadatus:

Vanha Jumala kusee niiden päälle kun vihdoinkin lähtivät menemään!

Viimeinenkin juna lähtee öisessä kaatosateessa. Kamera panoroi kaatuneeseen Stalinin patsaaseen. Aamu valkenee ja sää kirkastuu toisaalla.

Elokuvan epilogi haluaa todistaa, kuinka elämä jatkuu, vaikka ympäröivä maailma muuttuu. Kuva siirtyy kastekirkkoon, jossa Tiiu kuuntelee lasten laulua.

Äiti saavut, mitä sä näet?
Lasten mustat kasvot ja kädet.
Hillopurkki on tyhjänä,
maustetölkki sirpaleina.
La-la-la-lal-la-la-la-la-laa

Kirkassilmäinen, laulava tyttö toimii metaforana elämän uudistumisesta ja inhimillisestä halusta päästä eteenpäin elämässä. Tällä kertaa Tiiun fokalisaatio-
tasojen arvioinnissa on vähemmän tulkinnanvaraa. Hän liikuttuu kyyneliin.

Mutta äiti hymyilee vaan,
sanoo, vielä kasvaa mä saan.
Läksyt tee ja kirjoja lue,
oikeaan kauppaan myyjäksi tule.
La-la-la-lal-la-la-la-laa.

5. POHDINTAA

Seija Ridell (mt. 1997, 144) muistuttaa, että kun narratologiaa sovelletaan journalismintutkimukseen, se ei tiukan tekstilähtöisyytensä vuoksi voi tarjota teoreettista osviittaa uutisten tiedotusopilliselle tarkastelulle. Vastaavaan ongelmaan, joskin lievemässä muodossa, voidaan törmätä myös dokumentti-elokuvaa tutkittaessa. Tämä rajoitus ei kuitenkaan Ridellinkään mukaan ole ylitsepääsemätön (mt. 1997, 144):

Narratologia esittää omissa rajoissaan pätevän kuvauksen monien journalismintutkijoiden kritisoimasta realistisesta esitystavasta. Journalismintutkimuksen kannalta kysymys kuuluukin, miten narratologisia työkaluja voitaisiin käyttää hyödyksi laajemmasta yhteiskuntatieteellisestä ja -kriittisestä näkökulmasta.

Kärkevin narratiivisiin skeemoihin kohdistettu kritiikki koskee teorioita, jotka pyrkivät hahmottamaan kertomuksen rungon tai jotka keskittyvät kertomuksen tyylin pohdiskeluun.¹¹⁷

Esimerkiksi Feuer (MacCabe et al 1986, 101-114) kritisoi perinteisten narratiivisten teorioiden, joihin muun muassa Proppin funktiomalli kuuluu, soveltuvan paremmin "maskuliinisten" kertomusten tutkimiseen, esimerkiksi poliisi- tai seikkailusarjojen analysointiin. Kiistämättä Proppin kansansatujen morfologia sisältää mieluummin perinteisten miehisten sankaritarinoiden rakenneosasia kuin esimerkiksi "feminiinisten" saippuaopperoiden aineosasia. Tätä ongelmaa ei ole Braniganin narratiivisessa skeemassa.

Noël Carrol (1988,172) pitää elokuvien rakennemallien rakentamista sinänsä teoreettisesti mielekkäänä, mutta hän haluaa kuitenkin tarjota rinnalle oman kilpailevan teoriansa.

¹¹⁷ Ks. Braniganin narratiivisten teorioiden typologia (mt. 1992, 118-124).

Carrollin mielestä elokuvan peräkkäiset jaksot ovat toisilleen kausaalisuhteessa pikemminkin alisteisia kuin tasa-arvoisia. Siitä johtuen on luontevaa selittää katsojan odotukset kysymys/vastaus -mallilla. Katsoja tekee alitajuntaisesti kysymyksiä¹¹⁸ jatkuvasti ja odottaa saavansa niihin vastaukset. (mt 1988, 172).

Edward Braniganin narratiivinen skeema on perinteisiä narratiivisia teorioita holistisempi. Pro gradu -työn laajuudessa tutkielmassa on vaikeaa olla tekemättä vääryyttä teorian kehittäjälle: Braniganin teoreettinen viitekehys on tässä esitettyä selvästi moniulotteisempi. Eritoten Braniganin elokuvan subjektiivisuutta ja katsojan kognitiivista prosessia käsittelevät pohdiskelut antavat aihetta lisätutkimuksiin. Tässä laajudessa nämä aspektit tulevat pikemminkin esille implisiittisesti analyysin yhteydessä.

Samalla, kun Braniganin narratiivista skeemaa voidaan pitää tutkijalle antoisana ja monipuolisena lähtökohtana, teorian heikkous on sen käytön rajallinen instrumentaalinen hyöty kertomuksen rakentamisessa, esimerkiksi dokumentitoimittajan työssä. Se soveltuu pikemminkin "paljastamiseen"; toimivan kertomuksen "rakennusohjeeksi" siitä ei ole. Rajattomat mahdollisuudet kantavat repussaan rajattomasti epäonnistumisen mahdollisuuksia. Se kylläkin tekee toimittajan tai ohjaajan tietoiseksi tekstin tuotannon ja vastaanoton monimuotoisuudesta.

Tallinnan tuhkimoa tutkittaessa Braniganin teoreettinen viitekehys auttoi ennen kaikkea kiinnittämään huomiota tietoisuuden eri tasoihin elokuvassa - sekä tuotannollisella tasolla että tapahtumien maailmassa.

Klassinen dokumentti pyrkii esittämään tapahtumat fokalisoimattomina tai ulkoisesti fokalisoituina¹¹⁹. Toisin sanoen esiin tuodaan ainoastaan niiden julkiset, intersubjektiiviset aspektit. Henkilöhahmon sisäinen fokalisointi ei ole tällaisessa dokumentissa sallittua, koska hänen mentaaliset kokemuksensa eivät ole intersubjektiivisia. Myös ylempien kerrontatasojen käyttö pyrittiin

¹¹⁸ Will x happen or not? Will x propose to y? Will z draw his gun? (Carroll 1988, 172).

¹¹⁹ Vrt. Historiallinen katsaus: Lumiären veljesten ajoista on kulunut sata vuotta.

minimoimaan tällaisissa dokumenteissa ainoastaan historiallisen auteurin tasoon. (Branigan 1992, 294).

Tallinnan tuhkimo on kuitenkin moderni dokumentti, jossa kerrontatasojen määrää ei ole haluttu rajoittaa.

Tallinnan tuhkimossa on käytetty varsin paljon nondiegeettisen tason kerrontaa, eritoten plansseja, joissa todetaan tiettyjä asioita päähenkilön elämästä. Esimerkiksi Tiiu Silveksen kerrotaan liittyneen lapsuudessaan pioneereihin. Ajallisten rajoitusten vuoksi kyseisiä pioneeriaikoja ei ole voitu ottaa mukaan reaaliaikaisena fokalisaationa. Tätä havaintoa voitaneen laajentaa siten, että nondiegeettisen tai ekstra-fiktionaalisen tason kerrontaan joudutaan turvautumaan suuressa määrin silloin, kun dokumentin aiheeksi on valittu tapahtumaketju, jonka aikajänne ylittää kuvauksiin käytössä olevan ajan.

Toisessa yhteydessä Tiiu Silveksen "oikeaksi kädeksi" nimetään KGB:n entinen johtaja. Tällaisen yhteyden luominen käy nondiegeettisellä kerrontatasolla varsin yksinkertaisesti: Rein Sillarin todetaan olevan entinen KGB-johtaja ja heti perään hänen todetaan olevan "Tiiun oikea käsi". Silves tai Sillar tuskin itse korostaisivat tätä yhteyttä. Katsoja kuitenkin muodostaa näiden kahden tiedon välille sillan, joka samalla herättää kysymyksiä: Minkä tyyppistä näiden kahden yhteistyö on? Onko kaikki laillista? Käytetäänkö heidän bisneksessään KGB:n viljelemiä kovia otteita? Onko Sillarilla käytössään sisäpiirin tietoa, jota käytetään bisneksessä häikäilemättömästi hyväksi?

Kun dokumenttielokuvan henkilön kerronta esitetään sisäisen fokalisoinnin tasolla, kerronnan uskottavuuden taso muuttuu. Ajatellaanpa, että seuraava kohta, joka Tallinnan tuhkimossa esitettiin fokalisoimattomana kerronatanana, olisikin esitetty sisäisen fokalisoinnin tasolla:

Tässä passissa on 24.5. tänä vuonna myönnetty viisumi. Jos se on aito, Viron poliisi on erehtynyt. Sillä ei ole oikeutta mitätöidä passia. Minä en suojele heitä, mutta sanon, mikä on laki. Sanon sen, mikä täytyy sanoa. Sanon sen. Niin nuoria ja pieniä poikia, lyhytkasvuisia pojannulikoita.

Teknisesti kyseinen haastattelutilanne olisi jätetty siis näyttämättä, ja nämä sanat olisi esitetty ikään kuin Tiiun ajatuksina. Ajattelu on luonteeltaan selvästi intiimimpää kuin puhuminen; sitä ei ole periaatteessa tarkoitettu muiden korviin. Tässä otoksessa Tiiun sanoista olisi tullut uskottavampia, koska tekstisisältö olisi tällöin Tiiun sisäistä monologia.

Nondiegeettisen tason informaatiota tarkoin seuraten osoittautuu myös osoittautuu, että elokuvan kronologia on rikottu. Tiiu Silveksen epäillyt mafia-kontaktit tulivat todellisuudessa julkisuuteen vasta sen jälkeen, kun asetehdaan juhlat oli pidetty ja venäläiset sotilaat olivat jättäneet maan.

9.9.1994 Eesti Ekspress syyttää Tiiu Silvestä mafiakontakteista.

Epäselvyyttä Tiiu Silveksen allekirjoituksessa

7.5.1994 venäläinen asetehdas Dvigatel viettää 95-vuotisjuhla Tallinnan keskustassa. Tiiu Silves ja Rein Sillar ovat tilaisuuden lähes ainoat virolaiset kutsuvieraat.

28.8.1994 lähtevät viimeiset venäläiset aseenkuljetusjunat Kloogan ja Tallinnan asemilta.

Tallinnan tuhkimossa esiintyvät kaikki kahdeksan kerrontatasoa. Niiden analysoinnissa voitaisiin päästä vielä paljon suurempaan tarkkuuteen: kustakin kohtauksesta löytyisi lisää tutkittavaa niin valaistuksen, kamerakulmien, haastateluolosuhteiden kuin leikkauksen suhteen. Lista on pitkä. Tässä tutkielmassa esitetty analyysi on kuitenkin ainostaan yhden henkilön valikoitu tulkinta, joka Braniganin lähtökohdan mukaisesti ei ole yhdenmukainen kaikkien katsojien tulkinnan kanssa.

LÄHTEET

- Alvarado, Manuel.** 1980. Photographs and Narrativity. *Screen Education* 32-33.
- Apo, Satu.** 1974. Kansansadun struktuurien tutkimus. Teoksessa Tarasti (toim.). *Strukturalismia, semiotiikkaa, poetiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Barnouw, Erik.** 1993. *Documentary. A history of the non-fiction film*. Toinen painos. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Barsam, Richard, M.** 1992. *Non-Fiction Film. A Critical History*. Toinen, laajennettu painos. Bloomington: Indiana University Press.
- Berger, Arthur Asa.** 1992. *Popular Culture Genres. Theories and Texts*. Newbury Park: SAGE Publications.
- Berger, Arthur Asa.** 1991. *Media Analysis Techniques*. Newbury Park & Lontoo & New Delhi: SAGE Publications.
- Bluem, William A.** 1972. *Documentary in American Television. Form, Function, Method*. New York: Communication Arts Books.
- Branigan, Edward.** 1996. *Narrative Comprehension and Film*. Toinen painos. Lontoo: Routledge.
- Carroll, Raymond L.** 1985. *Television Documentary*. Teoksessa Rose (toim.). *TV Genres. A Handbook and Reference Guide*. Westport: Greenwood Press.
- Caughie, John.** 1984. *Progressive Television and Documentary Drama*. *Screen* 21 (3).
- Chatman, Seymour.** 1989. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Viides painos. Ithaca: Cornell University Press.
- Desjardins, Mary.** 1995. *Cinema and Communication*. Teoksessa Downing & Mohammadi & Sreberny-Mohammadi. *Questioning the Media. A Critical Introduction*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Economic Commission for Europe.** 1998. *Economic Survey of Europe 1998 No. 2*. Geneve: United Nations.
- Eisenstein, Sergei.** 1988. *Writings 1922 - 1934*. Toimittanut Richard Taylor. Lontoo: British Film Institute.
- Feuer, J.** 1986. *Narrative Form in American Network Television*. Teoksessa MacCabe et al. *High Theory / Low Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Fielding, Raymond.** 1978. *The March of Time 1935 - 1951*. New York: Oxford University Press.
- Fiske, John.** 1996. *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Neljäs painos. Tampere: Vastapaino.
- Fiske, John.** 1990. *Television Culture*. Kolmas painos. Lontoo & New York: Routledge.

- Fritze, Helle & Olsen, Mimi.** 1992. Krig på kniven - eller på kvaliteten? Den danske TV-dokumentarisme i konkurrencealderen. *Mediekultur* 19. Århus: Sammenslutningen af Medieforskere i Danmark.
- Genette, Gérard.** 1988. *Narrative discourse revisited*. Ithaca: Cornell University Press.
- Greimas, Algirdas Julien.** 1983. *Structural Semantics. An Attempt at a Method*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Greimas, Algirdas Julien.** 1980. *Strukturaalista semantiikkaa*. Tampere: Gaudeamus.
- Greimas, Algirdas Julien.** 1971. *Narrative Grammar: Units and levels*. *Modern Language Notes* 1971: 86.
- Grierson, John.** 1966. *Grierson on Documentary*. Toimittanut Forsyth Hardy. Lontoo: Faber.
- Hagfors, Robert & Kuus, Toivo.** 1993. *Income - Structure and Distribution*. Teoksessa *Lugus, Olev & Vartia, Pentti. Estonia and Finland. A Retrospective Socioeconomic Comparison*. Elinkeinoelämän tutkimuslaitoksen julkaisuja. Tampere: Tammer-Paino.
- Hawkes, Terence.** 1977. *Structuralism & Semiotics*. Lontoo: Methuen.
- Hietala, Veijo.** 1997. *Genre-teoria ja formaalinen analyysi*. Teoksessa *Koivunen, Anu & Hietala, Veijo. Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:61. Vammala: Vammalan Kirjapaino Oy.
- Hietala, Veijo.** 1996. *THE END. Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*. BTJ Kirjastopalvelu Oy. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Hoffer, Thomas & Musburger, Robert & Nelson, Alan.** 1985. *Docudrama*. Teoksessa *Rose (toim.). TV Genres. A Handbook and Reference Guide*. Westport: Greenwood Press.
- Kaminsky, S. M. & Mahan, J. H.** 1986. *American television genres*. Chicago: Nelson-Hall.
- Kieslowski, Krzysztof.** 1993. *Kieslowski on Kieslowski*. Toimittanut Danusia Stok. Helsinki: Like-Kustannus.
- Kilborn, Richard.** 1996. *New contexts for documentary production in Britain*. *Media, Culture & Society* 18 (1). Lontoo: SAGE Publications.
- Kilborn, Richard.** 1994. *How Real Can You Get?: Recent Developments in "Reality" Television*. *European Journal of Communication* 9 (4).
- Kjoerup, Soeren.** 1992. *Faktion - en farlig blanding!* *Mediekultur* 19. Århus: Sammenslutningen af Medieforskere i Danmark.
- Labov, William.** 1966. *The social Stratification of English in New York City*. Washington, D.C.: Center for Applied Linguistics.
- Liuhto, Kari.** 1997. *Organisation and Management Transition in Estonia: a Cultural Approach*. Teoksessa *Hood, Neil & Kilis, Robert & Vahlne, Jan-Erik. Transition in the Baltic States. Micro-Level Studies*. Lontoo: MacMillan Press Ltd.
- Lloyd, Dan.** 1989. *Simple Minds*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Mast, Gerald & Cohen, Marshall (toim.).** 1979. *Film Theory and Criticism*. Toinen painos. New York: Oxford University Press.

- McConnell, Frank.** 1979. *Storytelling and Mythmaking. Images from film and literature.* New York: Oxford University Press.
- Metz, Christian.** 1974. *Language and Cinema.* Haag: Mouton.
- Mickwitz, Joachim.** 1995. *Folkbildning, Företag, Propaganda. Den icke-fiktiva filmen på det fält där nationellt symbolgods skapades under mellankrigstiden.* Vammala: Suomen Historiallinen Seura.
- Monaco, James.** 1981. *How to read a film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media.* Toinen painos. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Nichols, Bill.** 1986. *Questions of Magnitude.* Teoksessa Corner et al. *Documentary and the Mass Media.* Lontoo: Edward Arnold.
- Nyman, Heikki.** 1992. *Hitchcockin kosketus. Alfred Hitchcockin elokuvat. Osa IV. Väärästä miehestä (1956) uran loppuun.* Helsinki.
- Nöth, Winfried.** 1995. *Handbook of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.
- Ojala, Marjo.** 1992. *Viron uudistuva talous ja oikeus. Sosialismista kohti markkinoita.* Lakimiesliiton kustannus. Helsinki: Multiprint.
- Olsson, Christian.** 1974. *Taisteleva dokumenttielokuva.* Helsinki: Suomen elokuvakerhojen liitto.
- Petley, Julian.** 1996. *Fact plus fiction equals friction.* *Media, Culture & Society* 18 (1). Lontoo: SAGE Publications.
- Petric, Vlada.** 1987. *Constructivism in Film: The Man With the Movie Camera. A Cinematic Analysis.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Pratt, Mary Louise.** 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington: Indiana University Press.
- Prince, Gerald.** 1982. *Narratology. The Form and Function of Narrative.* Berlin & New York & Amsterdam: Mouton Publishers.
- Propp, Vladimir.** 1973. *Morphology of the Folktale.* Austin: University of Texas Press.
- Raagmaa, Garri.** 1997. *Growth in the Hidden Economy: The Case of Estonia.* Teoksessa Hood, Neil & Kilis, Robert & Vahlne, Jan-Erik. *Transition in the Baltic States. Micro-Level Studies.* Lontoo: MacMillan Press Ltd.
- Renov, Michael (toim.).** 1993. *Theorizing Documentary.* New York: Routledge.
- Reunanen, Esa.** 1993. *Journalismin genret kontekstien konteksteina. Saussurelais-bahntinilainen näkökulma tekstien tuottamiseen ja tulkintaan.* *Tiedotustutkimus* 16 (2).
- Ridell, Seija.** 1997. *Miten uutinen puhuttelee?: journalistiset tekstit retorisisina sosiaalisina muotoina.* Teoksessa Koivunen, Anu & Hietala, Veijo. *Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto.* Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:61. Vammala: Vammalan Kirjapaino Oy.
- Ridell, Seija.** 1993. *Ei yksin teksteistä. Geneerinen näkökulma journalismin tutkimiseen.* *Tiedotustutkimus* 16 (2).

- Rimmon-Kenan, Shlomith.** 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Lontoo: Methuen.
- Rimmon-Kenan, Shlomith.** 1991. *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Rosenthal, Alan (toim.).** 1988. *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press.
- Rotha, Paul.** 1966. *Documentary Film*. Viides painos. Glasgow: The University Press Glasgow.
- Saar, Andrus & Haikonen, Jyrki.** 1998. *Viron huominen - mielipideilmaston kertomaa*. Teoksessa *Viron huominen. Raportti Viron nykypäivästä ja tulevaisuudesta*. Elinkeinoelämän valtuuskunnan julkaisuja. Helsinki: Painotalo MIKTOR.
- Schleifer, Ronald.** 1987. *A. J. Greimas and the Nature of Meaning. Linguistics, Semiotics and Discourse Theory*. Lontoo: Croom Helm.
- Sloan, Jane E.** 1993. *Alfred Hitchcock. The Definitive Filmography. A Guide to References and Resources*. Berkeley: University of California Press.
- Steen, Anton.** 1997. *Between Past and Future: Elites, Democracy and the State in Post-Communist Countries. A Comparison of Estonia, Latvia and Lithuania*. Aldershot: Ashgate.
- Stigel, Joergen.** 1990. *TV-blandingsgenrer*. Teoksessa *Stigel (toim.) Mediehåndbogen*. Kööpenhamina: Gyldendal.
- Suomi/englantti/suomi. Sanakirja.** 1996. Toim. Rekiaro Ilkka & Robinson Douglas. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.
- Swallow, Norman.** *Factual Television*. 1966. Guilford: Focal Press.
- Tammi, Pekka.** 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Tiusanen, Tauno.** 1993. *Baltian maat muutoksessa*. Elinkeinoelämän valtuuskunnan julkaisuja. Helsinki: Painotalo MIKTOR.
- Törrönen, Jukka.** 1992. *Kertomus ja tulkinta: Harlekiinromanssi, tutkijaluenta ja lukiolaisluennat*. Helsingin yliopisto. Sosiologian laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Welch, David.** 1987. *Propaganda and the German Cinema 1933 - 1945*. New York: Oxford University Press.
- Winston, Brian.** 1995. *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. Lontoo: British Film Institute.
- Üksvärav, Raoul & Nurmi, Raimo.** 1993. *Estonian Economy and Management in the Early 1990's*. Turku: Turun kauppakorkeakoulun monistamo.
- Yleisradion vuosikirja 1995.** 1996. Helsinki: YLE TKMA / Painotuotepalvelu.