

LAJITYYPISTÄ RIIPPUMATON TOTUUS

Journalismin, dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan
todellisuussuhteet

Johanna Jalonen
Journalistiikan pro gradu -työ
Jyväskylän yliopisto
Viestintätieteiden laitos
Huhtikuu 2002

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos VIESTINTÄTIETEIDEN
Tekijä JOHANNA JALONEN	
Työn nimi LAJITYYPISTÄ RIIPPUMATON TOTUUS. JOURNALISMIN, DOKUMENTTIELOKUVAN JA FIKTIOELOKUVAN TODELLISUUSSUHTEET.	
Oppiaine JOURNALISTIikka	Työn laji PRO GRADU -TYÖ
Aika HUHTIKUU 2002	Sivumäärä 58
Tiivistelmä - Abstract	
<p>Journalismin, dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan suhteet voidaan nähdä jatkumona. Journalismilta ja dokumenttielokuvalta vaaditaan totuudellisuutta, jopa tietynlaista objektiivisuutta. Fiktioelokuvalta totuudellisuutta ei kuitenkaan vaadita. Tutkielman tavoitteena oli osoittaa, että fiktioelokuvan suhde todellisuuteen ja totuuteen voi olla samanarvoinen dokumenttielokuvan ja tv-journalismin kanssa.</p> <p>Tutkielmassa on käytetty apuna professori Brian Winstonin rekonstruktiojatkumoa. Jatkumo kuvaa vallitsevaa ajattelutapaa, jonka mukaan rekonstruointi etäännyttää audiovisuaalisia representaatioita todellisuudesta. Mitä vähemmän rekonstruktioita, sen totuudenmukaisempi teos ja päinvastoin. Pysin kumoamaan Winstonin jatkumon ja osoittamaan, että fiktiivinen teos voi ilmaista yhtä totuudenmukaisia väitteitä todellisuudesta kuin dokumentaarinen tai journalistinen teos. Ohjaamani lyhytelokuva <i>Adamah</i> (Liite 1) toimii esimerkkinä fiktioelokuvan todellisuussuhteesta. Analysoin työprosessin eri vaiheita ja lopputulosta suhteessa muihin realistisiin pidettyihin elokuvan muotoihin ja todellisuuteen.</p> <p>Pysin todistamaan, että teoksen totuudellisuus on sen lajityypistä ja muodosta riippumaton. Objektiivisimpana pidetty materiaali tuottaa useita eri tulkintoja, toisaalta näyttelemisen voi paljastaa totuuden. Kyse on tekijän kyvystä havainnoida, ilmaista ja olla rehellinen. Eri muotoja luetaan eri tavoin sen mukaan miten ne on indeksoitu, eli määritelty. Voidaan myös väittää, että jokainen representatio on fiktiivinen representoivan luonteensa vuoksi.</p> <p>Tällöin jatkumosta muodostuu ympyrä, jossa todellisuus sijaitsee ympyrän keskipisteessä, representaation muodot ympyrän kehällä. Totuus joka sijaitsee ympyrän kehällä on subjektiivinen, keskipisteessä sijaitseva totuus on objektiivinen todellisuus. Näin ollen kaikki representaation muodot ovat yhtä subjektiivisia. Sekä journalismi, dokumenttielokuva että fiktioelokuva voivat ilmaista totuuden.</p>	
Asiasanat DOKUMENTTIELOKUVA – FIKTIOELOKUVA - TOTUUS	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto / Tourulan kirjasto	
Muita tietoja	

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos VIESTINTÄTIETEIDEN
Tekijä JOHANNA JALONEN	
Työn nimi LAJITYYPISTÄ RIIPPUMATON TOTUUS. JOURNALISMIN, DOKUMENTTIELOKUVAN JA FIKTIOELOKUVAN TODELLISUUSSUHTEET.	
Oppiaine JOURNALISTIIKKA	Työn laji PRO GRADU -TYÖ
Aika HUHTIKUU 2002	Sivumäärä 58
Tiivistelmä - Abstract	
<p>Journalismin, dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan suhteet voidaan nähdä jatkumona. Journalismita ja dokumenttielokuvalta vaaditaan totuudellisuutta, jopa tietynlaista objektiivisuutta. Fiktioelokuvalta totuudellisuutta ei kuitenkaan vaadita. Tutkielman tavoitteena oli osoittaa, että fiktioelokuvan suhde todellisuuteen ja totuuteen voi olla samanarvoinen dokumenttielokuvan ja tv-journalismin kanssa.</p> <p>Tutkielmassa on käytetty apuna professori Brian Winstonin rekonstruktiojatkumoa. Jatkumo kuvaa vallitsevaa ajattelutapaa, jonka mukaan rekonstruointi etäännyttää audiovisuaalisia representaatioita todellisuudesta. Mitä vähemmän rekonstruktioita, sen totuudenmukaisempi teos ja päinvastoin. Pysin kumoamaan Winstonin jatkumon ja osoittamaan, että fiktiivinen teos voi ilmaista yhtä totuudenmukaisia väitteitä todellisuudesta kuin dokumentaarinen tai journalistinen teos. Ohjaamani lyhytelokuva <i>Adamah</i> (Liite 1) toimii esimerkkinä fiktioelokuvan todellisuussuhteesta. Analysoin työprosessin eri vaiheita ja lopputulosta suhteessa muihin realistisiin pidettyihin elokuvan muotoihin ja todellisuuteen.</p> <p>Pysin todistamaan, että teoksen totuudellisuus on sen lajityypistä ja muodosta riippumaton. Objektiivisimpana pidetty materiaali tuottaa useita eri tulkintoja, toisaalta näyttelemisen voi paljastaa totuuden. Kyse on tekijän kyvystä havainnoida, ilmaista ja olla rehellinen. Eri muotoja luetaan eri tavoin sen mukaan miten ne on indeksoitu, eli määritelty. Voidaan myös väittää, että jokainen representaatio on fiktiivinen representoivan luonteensa vuoksi.</p> <p>Tällöin jatkumosta muodostuu ympyrä, jossa todellisuus sijaitsee ympyrän keskipisteessä, representaation muodot ympyrän kehällä. Totuus joka sijaitsee ympyrän kehällä on subjektiivinen, keskipisteessä sijaitseva totuus on objektiivinen todellisuus. Näin ollen kaikki representaation muodot ovat yhtä subjektiivisia. Sekä journalismi, dokumenttielokuva että fiktioelokuva voivat ilmaista totuuden.</p>	
Asiasanat DOKUMENTTIELOKUVA – FIKTIOELOKUVA - TOTUUS	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto / Tourulan kirjasto	
Muita tietoja	

SISÄLLYS:

1. JOHDANTO	1
2. DOKUMENTTIELOKUVALTA ODOTETAAN TOTUUDENMUKAISUUTTA	3
3. KAMERA VALEHTELEE, EI VALEHTELE, VALEHTELEE...	6
4. JOURNALISMIN JA DOKUMENTTIELOKUVAN SUHTEET	8
5. DOKUMENTTI- JA FIKTIOELOKUVAN SUHTEET	10
6. JOKAINEN ELOKUVA ON FIKTIOELOKUVA	11
7. REKONSTRUKTION ASTEET JATKUMONA	13
7.1. Lähinnä todellisuutta	15
7.2. Mielikuvituksen tuolla puolen	19
7.3. <i>Adamah</i> realistisessa elokuvaperinteessä	24
7.4. Journalismi, dokumentti- ja fiktioelokuva jatkumolla	26
8. YHTEISKUNNALLISET TEHTÄVÄT TUKEVAT JATKUMOA	27
8.1. Tiedottaja	28
8.2. Vaikuttaja	28
8.3. Onnellistuttaja	31
9. ONGELMALLINEN JATKUMON MUOTO	34
9.1. Totuus on muodosta riippumaton	35
9.2. Eri muotoja luettava eri tavalla	39
9.3. Tekijän tarve ilmaista itseään	41
9.4. <i>Adamahin</i> suhde todellisuuteen	42
9.5. Fiktio tarjoaa holistista maailmankuvaa	47
9.6. Taiteessa on totuus	49
10. LAJITYYPEILLÄ SAMA MATKA TODELLISUUTEEN	50
11. JOHTOPÄÄTÖKSET	53
LÄHTEET	55
LIITE 1. <i>ADAMAH</i> -ELOKUVA (VHS-kasetti)	

1. JOHDANTO

Journalismin, dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan suhteet voidaan nähdä jatkumona. Journalismi ja dokumentti lähestyvät toisiaan, samoin dokumentti ja fiktio. Muodot ikäänkuin liukuvat toisiinsa; rajatapauksissa on vaikea määritellä onko kyseessä journalistinen vai dokumentaarinen teos, dokumentti- vai fiktioelokuva. Journalismilta ja dokumenttielokuvulta vaaditaan totuudellisuutta, jopa tietynlaista objektiivisuutta. Fiktioelokuvulta totuudellisuutta ei kuitenkaan vaadita. Fiktiohan on fiktiota: kuvitteellista, keksittyä, sepitteellistä. Totuus ja sepite nähdään useimmiten vastakohtina.

Jatkumona näiden muotojen suhteet esiintyivät minulle henkilökohtaisestikin. Olen saanut koulutuksen radio- ja tv-journalismiin ja työskennellyt jonkin verran radiossa ja televisiossa ajankohtaistoimitusten reportterina. Kiinnostuin dokumenttielokuvasta paitsi siksi, että halusin keskittyä aiheisiini pidemmäksi aikaa ja syventää niitä, mutta myös siksi, että minua kiinnosti kuvan voima ja mahdollisuudet ilmaisijana. Televisiossa työskennellessäni koin, että kuva oli vain irrallinen illustroiva elementti, joka tuki raportin tekstiä. Dokumentin muoto on ilmaisullisesti paljon vapaampi. Lähdin opiskelemaan ohjausta ja kuvausta englantilaiseen Northern Media Schooliin. Aloitettuani maisterikurssin fiktion mahdollisuudet tuntuivat dokumenttia vielä paljon avoimemmilta ja houkuttelevammilta. Ohjasin kaksi fiktiivistä lyhytelokuvaa, mutta koen niiden olevan ytimeltään yhtä totuudellisia kuin jos olisin tehnyt samoista aiheista journalistisia tuotoksia. Jatkumo ei enää vaikutaakaan jatkumolta.

Dokumenttielokuvaan kohdistuu totuudellisuuden vaatimus, mutta toisaalta se on tekijänsä taiteellinen näkemys kertomuksen muodossa. Tämä kahtiajakoisuus on aiheuttanut kiistaa lähes koko dokumenttielokuvan historian ajan.

Dokumenttielokuvaa käsitteleviä tutkimuksia ja kirjallisuutta lukiessa ei voi olla huomaamatta totuudellisuuden ja taiteellisuuden aiheuttamaa ristiriitaa. Varsinkin viimeisen vuosikymmenen aikana dokumentin muodot ovat lähestyneet fiktiota, ja teoria keskittyy pohtimaan voivatko totuudellisuus ja taiteellisuus asua samassa teoksessa.

Fiktioelokuvan suhde todellisuuteen on dokumenttia monimutkaisempi. Todellisuuden tapahtumien kuvaamisen sijaan fiktio käyttää muun muassa näyttelijöitä esittämään todellisuuden tapahtumia. Puhutaan realistisesta fiktiosta, jonka aiheet ovat lähellä todellisuutta tai jonka muoto on mahdollisimman vähän manipuloitu. Vaikka kuinka realistista, fiktio on kuitenkin fiktiota, joka lähenee mielikuvitusta ja pakenee todellisuutta.

Tutkin journalismin, dokumentti- ja fiktioelokuvan suhdetta todellisuuteen. Ohjaamani lyhytelokuva *Adamah* (Liite 1) toimii esimerkkinä fiktioelokuvan todellisuussuhteesta. Käytän apunani dokumentin teoriaa ja kritiikkiä, sillä journalismin ja fiktioelokuvan välissä dokumentti on herkullinen näkökulma molempiin suuntiin. Rakennan pohdintaani englantilaisen professori Brian Winstonin kehittämän rekonstruktiojatkumon ympärille. Jatkumo kuvaa vallitsevaa ajattelutapaa, jonka mukaan rekonstruointi etäännyttää audiovisuaalisia representaatioita todellisuudesta. Mitä vähemmän rekonstruktioita, sen totuudenmukaisempi teos ja päinvastoin. Pyrin kumoamaan Winstonin jatkumon ja osoittamaan, että fiktiivinen teos voi ilmaista yhtä totuudenmukaisia väitteitä todellisuudesta kuin dokumentaarinen tai journalistinen teos. Luovuus ja taiteellisuus eivät estä totuuden mahdollisuutta.

2. DOKUMENTTIELOKUVALTA ODOTETAAN TOTUUDENMUKAISUUTTA

Chambers 21st century dictionary määrittelee totuuden aidoksi, faktuaaliseksi tai totuudelliseksi asiaintilaksi, joka on todistettu tai yleisesti hyväksytty todeksi. Fakta puolestaan määritellään asiaksi, jonka tiedetään olevan totta, jonka tiedetään olevan olemassa tai tapahtuneen. Fakta on pala informaatiota, todellisempi kuin pelkkä väite tai uskomus. (Chambers 1996, s. v. truth, fact.) Fakta ei ole fakta ellei se ole totta. Totuus voi olla jotakin, joka yleisesti hyväksytään todeksi.

Objektiivisuus on tietynlainen totuuden mittari. Jokin asia on totta itsessään, kun se ei ole ihmismielen kautta suodattunutta. Kuitenkin tieto on vain ihmismielen mahdollistama ja sen kautta olemassa oleva. Pertti Hemánuksen (1980, 16) mukaan sanoman objektiivisuus kuvaa sanoman ja todellisuuden välistä suhdetta. Mitä tarkemmin sanoma vastaa todellisuutta, sitä objektiivisempi se on.

Filosofiassa korrespondenssiteorian eli vastaavuusteorian mukaan väite on tosi, jos asiat ovat kuten väitteessä sanotaan. Väitteen ”ulkona on aurinkoista” voi tarkistaa todeksi tai epätodeksi yksinkertaisesti katsomalla ulos ikkunasta. Journalismin tai dokumenttielokuvan kohdalla väitteiden totuutta on paljon vaikeampi tarkistaa jo pelkästään siitä syystä, että niissä esitettävät väitteet ovat usein jo menneisyydessä. Korrespondenssiteorian ongelma laajenee tietämisen ongelmaksi: millainen vastaavuus voi olla asioiden todellisella tilalla ja ihmisen käsityksellä asioiden tilasta? (Teräväinen 1992, 66.)

Hemánus muistuttaa, että todenmukaisuuden käsite teoriassa on eri asia kuin todennäköisesti todenmukaiselta vaikuttava käytännössä. Ihmisten käsitykset todellisuudesta ovat erilaisia; totuudenvastainen väite saattaa jonkun mielestä vaikuttaa todennäköisesti oikealta, ja totuudenmukainen väite toisen ihmisen havainnon mukaan todennäköisesti väärältä. Hemánus kuitenkin uskoo, että tieteellisen ja journalistisen tutkimustyön avulla todenmukaisuus voidaan paljastaa todennäköiseltä näyttävän takaa, mutta se on käytännössä, ainakin journalistisessa työssä, usein hyvin vaikeaa tai jopa mahdotonta. (Hemánus 1980, 111.)

Kuten journalismilta, myös dokumentilta vaaditaan totuudenmukaisuutta. Koska dokumentin luotetaan toimivan tämän vaateen mukaan, kantavat tekijät vastuuta töidensä totuudellisuudesta. Brian Winston (2000, 1) aloittaa uusimman kirjansa *Lies, Damn Lies and Documentaries* toivomalla ruton iskevän niihin dokumentaristeihin, jotka käyttävät hyväksi asemaansa julkisina kommunikoijina ja ovat epärehellisiä yleisölleen tai dokumenteissaan esiintyville. Ruttoa hän toivoo tasapuolisesti myös kriitikoille ja sääntöjen luojille, jotka rajoittavat dokumentaristeille niin oleellista ilmaisunvapautta vain säilyttääkseen epämääräisen käsityksen julkisesta luottamuksesta. Winston vastaa kirjallaan Englannissa 1998 leimahtaneeseen mediajupakkaan, jossa otsikot epäilivät lähes jokaista dokumenttia jonkinlaisesta vilpillisyydestä. Dokumentin luovat muodot joutuivat ahtaalle.

Skandaali sai alkunsa vuonna 1996 valmistuneesta Carlton Televisionin tuottamasta dokumentista *The Connection*, joka kertoi uudesta huumereitistä Kolumbiasta Iso-Britanniaan. Dokumentti seurasi salakuljettajan matkaa. Vuotta myöhemmin brittilehti *Guardian* paljasti dokumentin olleen suurelta osin lavastettu. Dokumentissa annettiin ymmärtää muun muassa, että salakuljettaja pääsi tullista läpi Lontoossa Heathrow'n lentokentällä 60 heroiniannosta vatsassaan, mikä ei kuitenkaan pitänyt paikkaansa. Tosiasiassa mies pysäytettiin tullissa ja testattiin, mutta hänestä ei löytynyt mitään huumeita. Häntä ei myöskään päästetty tullin läpi, kuten dokumentti väitti, vaan pääsy Englantiin evättiin huumeista tai passista riippumattomista syistä. Monet muut dokumentissa esitetyt väitteet osoittautuivat perättömiksi tai harhaanjohtaviksi. (Winston, 2000, 10 - 15.)

Tällaista tapausta ei liene vaikea tuomita moraalisesti. Jo pelkästään päähenkilöä seuraava kuvaustyyli antaa ymmärtää, että dokumentin tapahtumat ovat tapahtuneet juuri näin, juuri tälle ihmiselle, ja onnekas kuvausryhmä on vain päässyt salakuljettajan matkaa seuraamaan. Itse asiassa ohjaaja onkin lavastanut tarinan joka *olisi voinut* tapahtua tällä tavalla ja muodossa tai toisessa ehkä tapahtuu useinkin, mutta sitä hän ei ole päässyt kuvaamaan. Se että huumeita salakuljetetaan Kolumbiasta Britanniaan voi olla totta rekonstruoinnista huolimatta. Se että dokumentissa esiintynyt mies salakuljetti huumeita kuvausryhmän ollessa paikalla, ei kuitenkaan ole totta. Jos dokumentti kertoisi katsojilleen kohtausten olevan lavastettuja, mutta tosiasioihin perustuvia, ei dokumentissa olisi moraalisesti mitään

vikaa. Tapahtumien rekonstruointi eli uudelleen rakentaminen on hyväksytty ja varsin tavallinen dokumentissa käytetty elementti, mutta katsojalle pitäisi olla tavalla tai toisella selvää, että kyse on rekonstruoinnista.

The Connection -esimerkki on tietenkin erikoistapaus ja tällaista sattuu harvoin, mutta ainakin Britanniassa se aiheutti kovasti hallaa dokumentaristien mahdollisuuksille ilmaista luovasti itseään. Winston (2000, 9) kirjoittaakin, että 1990-luvulla oli suorastaan vaarallista olla dokumenttielokuvan tekijä. Täysin normaaleja dokumentin tekotapoja syyteltiin vilpillisyydestä. Ohjaajat Virpi Suutari ja Susanna Helke sanovat todellisuusvaatimusten käyneen suorastaan ahdistaviksi. “Nyt todellisuudessa oikein ryvetään”, Suutari sanoo viitaten tositelevisioon (Virtanen 2001). Niin sanotussa tositelevisiossa kamera pystytetään keskelle kenen tahansa elämää, jonka arkisia käänteitä saattaa parhaimmillaan (tai pahimmillaan) saada seurata televisiolähetysten lisäksi 24 tuntia vuorokaudessa internetissä. Tositelevisiosta on muodostunut nykyaikainen direct cineman ja halvan saippuasarjan välimuoto.

Dokumentaristit ovat nimenomaan pyrkineet eroon liiasta kontrolloinnista ja vapauttamaan dokumentin muotoja ilmaisullisemmaksi. Suomalaisen dokumentaristi John Websterin (Webster 1999) mielestä dokumenttielokuvaa vuosikymmeniä sitoneita objektiivisuuden, totuudellisuuden ja todellisuuden vaateita pitäisi murtaa. “Jos hyväksymme sen ettei dokumenttielokuvassa voi olla objektiivisuutta tai yhtä universaaliala totuutta, voimme myös elokuvaa tehdessämme käsitellä muotoa ja sisältöä vapaammin. Esteettisemmin.” (Webster 1999.)

Dokumentaristit vaativat taiteellista vapautta ja työrauhaa. Objektiivisuuden ja totuudellisuuden vaatiminen dokumentilta ei ole yhtä yksinkertaista kuin journalismilta, koska dokumentti on vahvasti tekijänsä näkemys ja taiteellinen tuote. On harvinaista, että löytää viimeisen kymmenen vuoden aikana julkaistun dokumenttielokuvaa käsittelevän kirjan, joka ei puuttuisi kiistaan totuudellisuuden vaateen ja taiteellisen vapauden välillä. Miksi tätä keskustelua pitää käydä yhä uudelleen ja uudelleen? Brittiläinen John Grierson, jonka vaikutus dokumenttielokuvan kehitykseen on valtava, (ks. esim. Cousins - Macdonald 1996, 95) ja jota edelleen dokumentista kirjoittavat siteeraavat, oli jo 1930-luvulla sitä

mieltä, että dokumentti on todellisuuden luovaa käsittelyä, ei suinkaan todellisuutta itseään (Grierson 1966, 146). Stella Bruzzi (2000, 5) mukaan Grierson, Paul Rotha ja muut vanhat dokumenttielokuvan harjoittajat ja teoreetikot suhtautuivatkin paljon rennommin dokumentin kategoriaan kuin nykyteoreetikot. Bruzzi höykyttää kollegojaan liiasta ahdasmielisyydestä. Hänen mielestään olisi hedelmällisempää vain hyväksyä se, että dokumenttielokuva ei koskaan voi olla yhtä kuin todellisuus, että kamera ei koskaan voi tallentaa hetkeä sellaisena kuin se olisi ollut ilman kameran läsnäoloa. Dokumenttielokuvat muodostuvat esittävästä teosta (performative acts), joiden totuus syntyy juuri kuvauksen hetkellä. Samoin hän hyväksyisi tekijän subjektiivisen vaikutuksen, sillä jos sitä ei hyväksytä, jokainen dokumentti on tuomittu epäonnistumaan. Subjektiivista vaikutusta kun ei voi välttää. (Bruzzi 2000, 4.) Selväähän on, että subjektiivista valintaa tapahtuu jo kuvauspaikkaa, -aikaa ja -tapahtumaa valitessa, leikkauksesta puhumattakaan. Dokumenttielokuvan historiasta löytyy useita syitä siihen, miksi dokumentilta odotetaan objektiivisuutta ja totuudellisuutta.

3. KAMERA VALEHTELEE, EI VALEHTELE, VALEHTELEE...

André Bazin liittää valokuvauksen ja elokuvauksen niinkin pitkälle historiaan kuin kuvataiteiden syntyyn. Bazin arvelee kuolleiden palsamoinnin olleen kuvataiteiden syntyyn ratkaisevasti vaikuttanut seikka. Palsamoinnin avulla pyrittiin turvaamaan sielun henkiinjääminen. Myöhemmin savipatsaat korvasivat muumiot; henki sai elää patsaassa ruumiin kuoltua. (Bazin 1990, 13.) Kuvataiteet kehittyivät näin ollen tarpeesta vangita ja säilyttää ajassa katoavaa todellisuutta. Bazinin mielestä valokuvauksen keksiminen vapautti kuvataiteet todellisuuden kopioinnista:

“Valokuva ja elokuva ovat keksintöjä, jotka tyydyttävät lopullisesti ja jopa perusluonteensa mukaisesti realismin pakkomielteen. Vaikka maalari oli miten taitava, hänen teostaan rasitti aina väistämätön subjektiivisuus.” (Bazin 1990, 15.)

Bazin uskoi kameran tallentavan todellisuutta juuri sellaisena kuin se on, objektiivisesti. Hänen mukaansa juuri siksi kameran linssiäkin sanotaan objektiiviksi. Ensimmäistä kertaa kuvattavan esineen ja sen jäljitelmän välillä ei ollut kuin toinen mekaaninen esine, kamera. Ihmisen luovuus jäi prosessista pois. (Bazin, 1990, 15.)

Nykyisen objektiivisuuskäsityksen näkökulmasta Bazinin näkemys vaikuttaa naiivilta. Mehän otamme huomioon esimerkiksi kuvan rajaukseen tai sen laukaisuhetkeen liittyvän subjektiivisen vaikutuksen. Tosin Winstonin mielestä vaikuttaa siltä, että monet ihmiset uskovat vielä vanhaan “kamera ei koskaan valehtele” -sanontaan. Ihmiset uskovat entistä hanakammin, jos kuvaan on vielä yhdistetty vanhan arvostetun toimittajan tai asiantuntijan ääni. Arkisissa yhteyksissä kameran suhde ympäröivään maailmaan vaikuttaa yksinkertaiselta. Näyttäähän “isästä” otettu kuva tai videomateriaali aivan “isältä”. Winstonin mukaan julkisia kuvia harvoin kuitenkaan voidaan rinnastaa arkipäivän kotivideoon tai perhealbumiin. (Winston 2000, 133.) Julkisiin kuviin kohdistuu suurempia todistusvaatimuksia, niillä pyritään esittämään laajempia väitteitä kuin yksityisillä kuvilla, jotka tukevat lähinnä muistoa jostakin kuvaajan tai kuvatun elämään liittyneestä tapahtumasta tai asiasta. Kun kuvaa käytetään todisteena tai pohjana väitteelle, sen todellisuussuhteen monimutkaisuus tulee esille.

Samalla kuvalla voidaan esittää useita eri väitteitä tai toisaalta sama kuva voidaan tulkita hyvin monella tavalla. Carl R. Plantinga (1997, 73) mukaan kuva itsessään on melko määräämätön ja epäselvä, eikä yksittäisiä kuvia voi suoraan kääntää tietyiksi lauseiksi. Hän ottaa esimerkiksi koiran kuvan, jonka voidaan ajatella tarkoittavan ainakin että: “Tässä on koira.” Mutta se voisi kuitenkin myös tarkoittaa: “Tämä koira istuu” tai: “Kapiset koirat istuvat paljon” tai: “Tällaiselta näyttää aikuisen bokserin profiili.” Valokuvan tarkoitettua sanomaa voi tulkita suhteessa sen perinteiseen käyttöön, siihen liitettyyn tekstiin ja sen kontekstiin. (Plantinga 1997, 74.) Lehtikuvan kuvateksti rajaa kuvan merkityksen juttuun sopivaksi, dokumentissa sama voidaan tehdä esimerkiksi “voice-overin” eli juonnon avulla. Dokumentissa konteksti, tai pikemminkin kuvan suhde sitä ympäröiviin muihin kuviin, on tärkeä merkitystä määrittävä tekijä. Esimerkiksi kuva juoksevasta koirasta muuttuu sen mukaan leikataanko siitä kädet levällään kyykkivään, hymyilevään mieheen vai taaksensa vilkuilevaan, juoksevaan mieheen. Sergei Eisensteinin (ks. esim. 1978, 108) mukaan merkitys muodostuu nimenomaan leikkauksessa: toisistaan riippumattomien kuvien yhteentörmäyksessä: ei niinkään kuvassa itsessään. Kuvat ovesta ja korvasta leikattuna peräkkäin tuottavat ajatuksen salakuuntelusta. Tällöin kyse on kuvien tuottamasta ideasta, ajatuksesta tai käsityksestä ja niiden totuudenmukaisuudesta, ei kuvan itsensä todistusvoimaisuudesta.

Dziga Vertoville kamera oli väline ulkoiseen todellisuuteen tunkeutumiseen, väline, jonka avulla ihmiset voivat nähdä arkipäiväisen todellisuuden läpi ja sen toiselle puolen. Eisenstein puolestaan ei uskonut kameran itsessään kykenevän paljastamaan totuutta tai todellisuutta. Tällaiset paljastukset riippuivat elokuvan tekijästä ja hänen kyvystään löytää parhaat mahdolliset ilmaisulliset ja tyyllilliset keinot uskomansa totuuden representointiin. (Ks. esim. Hallam - Marshment 2000, 28-30.)

Kameran luonnetta todellisuuden tallentajana ja kuvan luonnetta todellisuuden representoijana voidaan pitää eräinä syinä dokumenttiin kohdistuvaan objektiivisuuden ja totuudellisuuden vaateeseen. Kameran keksintöä edeltävä dokumentointi ei kuitenkaan ollut sen objektiivisempaa kuin kameran jälkeenkään. Robert Coles (1997, 19) pitää historioitsijoita vanhimpina ammatikseen ihmisen toimintaa seuranneina. Sana "dokumentoida" yleistyi englannin kielessä varhaisella 1700-luvulla verbinä, joka merkitsi todisteiden antamisen toimintaa. Ensin dokumentoitiin kirjoittamalla paperille, myöhemmin valokuvien ja lopulta myös liikkuvan kuvan avulla. Ensi ajattelemalta historiankirjoitusten olettaisi olevan todellisuutta lähes täydellisesti vastaavia, ainakin niiden toivoisi olevan. Coles kuitenkin huomauttaa, että historioitsijoidenkin on järjestettävä tietoa; valittava millä asioilla on merkitystä, minkä taas jätävä pois; mitä asiaa käsitellään tiivistetysti, mitä korostetaan. Kyse on siis subjektiivisesta arvioinnista. (Coles 1997, 19-21.) Historiaa tuskin kuitenkaan pidetään yleisesti kenenkään subjektiivisena tuotteena, kuten ei myöskään journalismia. Winston (2000, 23) onkin sitä mieltä, että dokumenttielokuvan objektiivisuuden vaatimus johtuu siitä, että sen yleisesti oletetaan olevan journalismia.

4. JOURNALISMIN JA DOKUMENTTIELOKUVAN SUHTEET

Journalismi lähti tiedon välittämisen tarpeesta: sanomalehtien edeltäjänä pidetään virkamiesten ja kauppiaiden keskuudessa kulkeneita uutiskirjeitä. Ensimmäiset sanomalehdet alkoivat ilmestyä 1500-1600 -luvulla. (ks. esim. Hemánus 1992, 29.) Liikkuva kuva tuli mukaan tiedottamisen kenttään 1800-luvun lopulla. Pathé-veljekset avasivat ensimmäisen elokuvateatterin "Lumièren Kinematografin" eräissä pariisilaisissa kahvilassa vuonna 1895 (ks. esim. Kuoppamäki 1995, 41). Elokuva ei

syntynyt ensisijaisesti joukkotiedotuksen välineeksi, vaan elokuvissa näytettiin paljon viihdyttäviä näytelmäelokuvia ja hupailuja, mutta kuitenkin myös faktuaalisia uutisfilmejä, matka-, tiede- ja luontokuvia (ks. esim. Kuoppamäki 1995, 43).

John Grierson erotteli 1930-luvulla dokumenttielokuvan ja muut faktuaalisen filmin muodot, joka antoi dokumentille enemmän taiteellista vapautta, mutta samaan aikaan leviämään alkanut televisio ja sen kehitys sekoitti tämän erottelun. Televisioyhtiöt kannustivat journalistiseen dokumenttiin: haastatteluihin, keskusteluihin ja selostuksiin, jotka olivat halvempia tapoja kuvauskaluston vielä ollessa raskasta ja kömpelöä. (Winston 2000, 20-21.) 1960-luvulla, kun kalusto kehittyi kannettavaksi, syntyi myös uusi dokumenttielokuvan tyyli ja ajattelutapa: direct cinema, joka pyrki kuvaamaan ympäristöä siihen mitenkään puuttumatta. Winstonin mukaan tämä ei kuitenkaan auttanut erottautumista journalismista, sillä todellisuutta seuraava kuvaustapa mahdollisti objektiivisuuden vaatimuksen. Olivatpa direct cineman tekijät sitten huolissaan objektiivisuuden vaateesta tai innoissaan sen mahdollisuudesta, Winston on vakuuttunut, että kun myös journalismi lähti ulos kevyine kameroineen, kaikesta ei-fiktiivisestä tuotannosta tuli samaa puuroa. Luovuus jäi objektiivisen tarkkailun vaatimuksen alle. (Winston 2000, 22.) Luovan käsittelyn ei uskottu pystyvän totuudellisuuteen.

Journalismin on aina odotettu olevan mahdollisimman objektiivista, jotta vastaanottajat voivat luottaa sen välittämään tietoon. Pertti Hemánuksen (1980, 115) mukaan kaikki joukkotiedotussanomien antavat vastaanottajilleen kuvaa todellisuudesta. Journalistisen tuotoksen objektiivisuuden kriteereinä Hemánus pitää totuudenmukaisuutta ja olennaisuutta. Työprosessin aikana journalistin olisi työskenneltävä kuin tieteellinen tutkija ja annettava ennakko-odotuksilleen yhtäläinen mahdollisuus osoittautua oikeiksi tai vääriksi. Tällöin Hemánuksen (1980, 113) mielestä “lopputulos jää riippumaan vain siitä minkälaisia tutkittavat asiat todellisuudessa ovat — voidaan sanoa: jää riippumaan objektiivisesta todellisuudesta.”

Dokumenttielokuvan laskeminen journalismiin tietenkin siirtää joukkotiedotukseen kohdistuvat objektiivisuuden odotukset myös dokumenttiin. Ohjaaja John Webster (1999) haluaa tehdä selväksi, että dokumenttielokuva ei ole journalismia. Molemmat

pohjaavat todellisuuteen, ja aiheita lähestytään samalla tavalla — laajempi aihe puretaan pienempiin osiin, faktoihin — mutta “dokumentti on estetiikkaa, journalismi ei”. Webster on samaa mieltä Hemánuksen kanssa siitä, että journalismi käsittelee aihettaan tieteen tavoin analyyttisesti, deduktiivisesti ja yleisen logiikan käsitysten mukaisesti. Dokumenttielokuvaa hän sen sijaan vertaa maalaukseen tai musiikkiin, jossa katsojaa johdatetaan eri kohtausten ja osien avulla tunteen ja järjen polkua. Dokumenttielokuvassa ei voida tuoda esille sellaista faktojen määrää kuin journalismissa on mahdollista ja jopa välttämätöntä, vaan todellisuutta tulkitaan huomattavasti rajatummin. Se ei kerro yhtä ainoaa, oikeaksi todistettua ja kaiken kattavaa totuutta aiheestaan, vaan dokumentti on aina vain yhden ihmisen tulkinta todellisuudesta, ihmisen, joka päättää mitä elementtejä elokuvaansa valitsee ja miten niitä käyttää. (Webster, 1999.) Toisin sanoen Webster esittää, että dokumentissa voi olla monta totuutta ja ne voivat olla subjektiivisia. Millainen sitten on subjektiivinen totuus? Voiko totuus olla totuus jos se on subjektiivinen? Palaan asiaan tarkemmin muun muassa luvussa 9.6.

5. DOKUMENTTI- JA FIKTIOELOKUVAN SUHTEET

Jos välit ovat hämärät dokumenttielokuvan ja journalismin välillä, sitä ne ovat myös dokumentin ja fiktioelokuvan välillä. Bill Nichols (1991, 32) esitteli kirjassaan *Representing reality* neljä dokumentin tyyppiä vuonna 1991, mutta vain kolme vuotta myöhemmin toi esiin uuden tyylin: performatiivisen dokumentin, joka käyttää runsaasti subjektiivisia elementtejä. Hänen mielestään faktan ja fiktion rajat olivat huolestuttavasti sekoittuneet. (Nichols 1994, 100-102.)

Tuiki Alitalo kirjoitti 90-luvun puolivälissä miten suomalaiseen dokumenttiin oli löytynyt uusi koskettava tyylilaji: subjektiivisuus. Dokumenteissa saatettiin esittää asioita täysin tekijän omasta henkilökohtaisesta näkökulmasta, mikä ei ole ollut suomalaiselle dokumentille tyyppillistä tai edes hyväksyttyä. Niissä käytetyn kuvamateriaalin aitouden asteita ei mitenkään eritelty. Alitalon mukaan tuloksena oli kokonaisuus, johon voi eläytyä. (Alitalo 1995, 55.)

Englantilainen John Corner (1996, 27) odotteli mielenkiinnolla miten lisääntyneet symboliset elementit pärjäävät edelleen jatkuvassa realismisuuden ja aktuaalisuuden vaatimuksen ilmapiirissä vuosituhaten vaihdetta lähestyttäessä. Vuosituhhat on vaihtunut, ja keskustelu tuntuu jatkuvan. Winstonin *Lies, Damn Lies and Documentaries* (2000) on eräänlainen vastaus Cornerin pohdintaan. Symbolisten elementtien käyttöä ei hyväksytä, koska niiden oletetaan vähentävän totuudellisuutta. On tietenkin kyseenalaista, onko dokumentin muotojen henkilökohtaistumisella tai realismista etäntymisellä mitään tekemistä ”huijaukshujen” ja niitä seuranneiden ”sensuurikeskustelujen” kanssa. *The Connection* -esimerkissä ei ainakaan ollut kyse mistään uudentlaisesta dokumentin tekemisen muodosta, vaan kertakaikkisesta lavastuksesta.

Myös Suomessa dokumentin rajat tuntuvat puhuttavan edelleen. Helmikuussa 2002 järjestetyn Helsingin Dokumenttielokuvafestivaalin tämänvuotisena teema oli dokumentti- ja fiktioelokuvan rajankäynti. Niin yleisön kuin kriitikkojenkin suosioon viime vuosina nousseet Virpi Suutari ja Susanna Helke kolkuttelevat fiktion rajoja järjestelemällä kuvaustilanteita ja puuttamalla todellisuuteen. Heidän tekotapansa lähenee Leena Virtasen (2001) mukaan fiktiota: lähinnä italialaista neorealismia ja ranskalaisen Robert Bressonin töitä, joissa hän käytti tavallisia ihmisiä näyttelijöiden sijasta. Dokumentaristeille itselleen heidän omat rajansa tuntuvat olevan kuitenkin tärkeimmät. Pirjo Honkasalo sanookin alkavansa välittömästi haukotella, kun keskustelu siirtyy siihen, mikä dokumentin rajoissa on sallittua, mikä ei (Hytönen 1999).

6. JOKAINEN ELOKUVA ON FIKTIOELOKUVA

Dokumentti- ja fiktioelokuva syntyivät samasta äidistä, liikkuvan kuvan keksinnöstä, mutta lähtivät omille poluilleen hyvin varhain. Klassinen elokuvateoria jakautui ensimmäisten elokuvien todellisuussuhteen mukaan kahteen leiriin: formatiiviseen ja realistiseen teoriaan (Hietala 1994, 17; Andrew 1976, passim). Lumière-veljekset pyrkivät kuvaamaan todellisuutta mahdollisimman uskollisesti, kun taas samoihin aikoihin aloittanut Georges Méliès loi fiktiivistä fantasiaa. Häntä pidetäänkin elokuvallisen kerronnan eli narraation alullepanijana. (Hietala 1994, 15.)

Henry Bacon (2000, 18) määrittelee kerronnan “kahden tai useamman peräkkäisen tapahtuman esittämiseksi kausaalisesti toisiinsa liittyvinä ja jostakin tietystä näkökulmasta käsin”.¹ Fiktio eli sepitteen todellisuussuhde on tietyllä tavalla metaforinen. Baconin mukaan fiktiossa ei ole oleellista se, ovatko kuvatut tapahtumat tapahtuneet esitettävässä muodossa tai ollenkaan: ne ovat vain rakennelma katsojan mielessä elokuvan tarjoaman informaation pohjalta. Oleellista on, että elokuvan tapahtumat ovat *ikään kuin* tapahtuneet ennen niiden kertomista.

Elokuvan muotona fiktiota ei rasita objektiivisuuden tai totuudellisuuden vaatimukset. Fiktio luonteeseen kuuluu, että se on keksittyä, kuviteltua ja rakennettua, eikä sillä välttämättä tarvitse olla mitään tekemistä todellisuuden kanssa. Käsikirjoittaja, ohjaaja, näyttelijät ja koko työryhmä rakentavat eräänlaisen hetkellisen sivutodellisuuden. Tosin yhteiskunnallisesta näkökulmasta on vaadittu objektiivisuutta fiktioltakin. Pertti Hemánuksen (1980, 123) mukaan fiktiota ei voida jättää objektiivisuusvaatimusten ulkopuolelle, koska myös fiktio kuvaa todellisuutta ja vaikuttaa katsojien käsitykseen todellisuudesta. Fiktio luonteeseen kuuluu todellisuuden kuvaaminen esittävän ilmaisun avulla. Ei voida vaatia, että elokuvassa esiintyvien ihmisten ja tapahtumien pitäisi korreloida suoraan todellisuutta, kuten esimerkiksi uutisissa, mutta “objektiivisuuden nimissä niiltä on vaadittava että henkilöt ja tapahtumat voisivat olla todenmukaisia” (Hemánus 1980, 125). Jos fiktio kuvaa todellisuutta esittävän ilmaisun avulla, fiktiossa voidaan esittää väitteitä todellisuudesta ja että nämä väitteet voivat olla hyvinkin totta. Ne vain ilmenevät fiktiivisessä muodossa.

Aumontin, Bergalan, Marien ja Vernetin (1996, 87) teorian valossa dokumentin ja fiktion rajojen hämärtyminen vaikuttaa epäoleelliselta. Aumont ym. väittävät, että jokainen elokuva on fiktioelokuva. Sepite- eli fiktioelokuvahan ei representoi suoraan todellisuutta vaan jotakin kuvitteellista, rakennettua tarinaa todellisuudesta. Aumontin ym. mukaan fiktioelokuva koostuu kaksinkertaisesta representaatiosta. Kuvaustilanteessa näyttelijät representoivat lavasteissa tarinan ensimmäisen kerran, ja valmis elokuva representoi yhteen leikattuina kuvina tuon ensimmäisen representaation. Tämä jälkimmäinen representaatio, eli elokuvan kuvat ja äänet,

¹ Bacon (2000, 18) huomauttaa, että kerronnan käsite ei rajoitu fiktion eli sepitteeseen, ja on olennaista ottaa se huomioon, mutta keskityn kuitenkin tässä fiktion.

tekee todellisuudestakin näytöksen, speaktaakkelin. Näin ajateltuna jopa dokumenttielokuva on ainakin yksinkertainen representaatio ja Aumontin ym. mielestä näin ollen fiktio. (Aumont ym. 1996, 87-88.) Väitteen voi laajentaa koskemaan myös journalismia. Aumontin ym. mukaan representaation luonne itsessään on fiktiivinen. Kaikki mikä ei ole todellisuutta, on fiktiota.

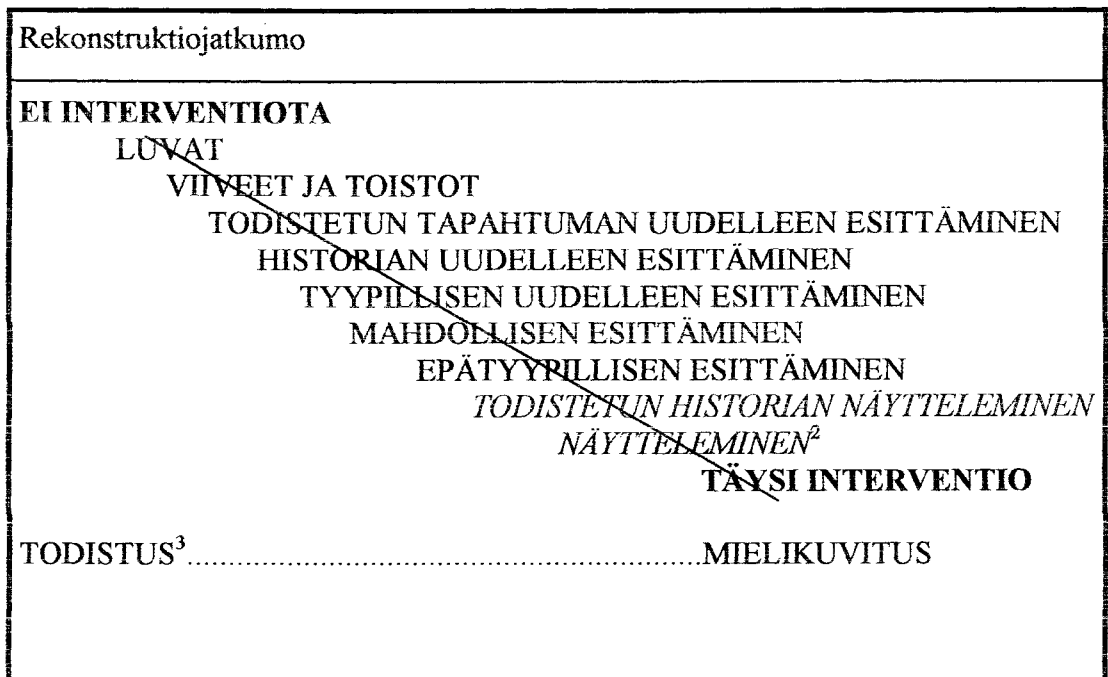
Bill Nichols sen sijaan on tätä ajattelumallia jyrkästi vastaan. Hänen mielestään on kyseenalaistettava se oletus, että dokumentti olisi yhtä fiktiivistä kuin mikä tahansa fiktio; että maailma, jossa elämme olisi sosiaalinen rakennelma yhtä paljon kuin fiktio on kuvitteellinen; että saisimme irti todellisuudesta vain sen, mitä koodiemme ja merkkiemme järjestelmät meille antavat (Nichols 1991, 108). Nichols myöntää, että dokumentilla on monia samoja piirteitä fiktion kanssa, mutta uskoo, että dokumentti pystyy representoimaan ja asettamaan väitteitä historiallisesta todellisuudesta. Fiktiokin voi ankkuroida tarinansa historialliseen todellisuuteen — menneeseen tai nykypäivään — ja monet se elementit, kuten puuvustus ja lavastus, voivat olla hyvinkin autenttisia. Sen suhde todellisuuteen on kuitenkin aina vain metaforinen. Fiktio esittää tapahtumien, motiivien ja tarkoitusten *kaltaisuutta*. (Nichols 1991, 109-115.) Voidaan tietenkin pohtia, esittääkö dokumenttikin vain tapahtumien kaltaisuutta, varsinkin kun tapahtumia rekonstruoidaan. Todellisuus voi muuttua kameran vaikutuksesta.

7. REKONSTRUKTION ASTEET JATKUMONA

Vallitsevan käsityksen mukaan dokumentti lähenee fiktiota mitä enemmän dokumentin ohjaaja puuttuu todellisuuden kulkuun; järjestää jo tapahtuneita tilanteita uudelleen, valaisee, sommittelee ihmisiä kuvattavassa tilassa, pyytää heitä tekemään asioita, jotka eivät luonnollisesti juuri silloin tapahtuisi ja niin edelleen (ks. esim. Winston 2000, 105). Kuten jo edellä mainitsin, myös ohjaajan henkilökohtaisten näkemysten, tunteiden ja muistojen alucelle mentäessä dokumentti häilyy fiktion rajamailla.

Eriasteinen rekonstruointi eli “uudelleen rakentaminen” on hyvin tavallinen dokumentissa käytetty elementti. Rekonstruoinnin astetta pidetään yhtenä objektiivisuuden ja subjektiivisuuden määreenä. Mitä vähemmän materiaalissa on ihmisen interventiota, sen objektiivisempaa materiaali on. Brian Winston (2000, 106) esittää tämän suhteen jatkumolla, johon hän on kerännyt intervention eri asteita:

Kaavio 1:



Winstonin mukaan dokumenttielokuvan tuotannon maailmassa on olemassa jatkumo, joka lähtee non-interventiosta ja päättyy fiktiivisen elokuvan totaaliseen manipulaatioon ja kontrolliin. Toisessa päässä voisi siis olla esimerkiksi valvontakamera, toisessa *Star Wars* -elokuva. Näytteleminen on tietenkin täyttä fiktiota, ja todistetun historian näytteleminen ns. dokudraamaa, mutta kaikkia muita jatkumon asteita on pidetty dokumentille täysin sallittuina menetelminä. Uutiset Winstonin mukaan voivat käyttää vain kolmea ensimmäistä intervention astetta. (Winston 2000, 106.)

Kuvausmateriaali, jossa ei ole ollenkaan interventioita, on kuvattu ilman minkäänlaista suhdetta kuvaajan ja kuvattavan välillä. Winstonin valvontakamera-

² Huomaa: Dokumenttitradition ulkopuolella olevat keinot merkitty kursivilla. Winstonin korostus.

³ Todistamisella tässä tarkoitetaan jonkin tapahtuman näkemistä, silminnäkemistä, todistamista. Alkuperäinen englannin kielinen vastine “witness” ja “to witness”.

esimerkissä ei edes ole kuvaajaa, vaan kamera kuvaa sen rajaamalla alueella olevia ihmisiä täysin sattumanvaraisesti. Intervention eli asiantiloihin puuttumisen, väliintulon, ensimmäinen aste on kuvausluvan kysyminen kuvauksen kohteilta. Toinen aste on viivyttää kuvattavien toimintaa, jotta esimerkiksi kuvaaja ehtii käynnistää kameran, tai pyytää kuvattavia toistamaan toimintansa ilman mitään aikaisempaa taustatutkimusta. Kolmas aste on pyytää kuvattavia esittämään uudelleen toimintoja, joita ohjaaja tai kuvaaja on nähnyt kuvattavien tekevän taustatutkimuksen aikana; seuraavaan asteeseen siirrytään jos pyydetään esittämään uudelleen toimintoja, joita ohjaaja tai kuvaaja ei ole nähnyt, mutta jotkut muut ovat. Viides aste on pyytää kuvattavia toistamaan toimintoja, joita on nähty muiden samankaltaisten ihmisten tekevän aikaisemmin taustatutkimuksessa. Kuudentena asteena ovat pyynnöt toimintojen esittämisestä, jotka ovat mahdollisia, mutta niitä ei ole kukaan koskaan todistanut. Seuraava askel on pyytää kuvattavia esittämään hypoteettista, epätyypillistä tilannetta, kahdeksas askel on jo näyttelystä todistettujen (nähtyjen) tilanteiden pohjalta. Täyden intervention asteella näyttelijät näyttävät kuviteltuja tapahtumia, mikä tietenkin on täyttä fiktiota. (Winston 2000, 105-106.)

Winstonin jatkumo kattaa siis kaiken valvontakamerasta journalismiin ja dokumentin kautta science fictioniin. Erittelen jatkumon varrelta esimerkkejä journalistisista, dokumentaarisista ja elokuvallisista muodoista, jotka vastaavat joitakin jatkumon asteita. Pyrin huomioimaan esimerkeissäni Winstonin esittämiä rekonstruoinnin ja intervention eri asteita, mutta otan huomioon myös muita objektiivisuuteen tai subjektiivisuuteen vaikuttavia asioita. En yritä käydä läpi koko liikkuvan kuvan kirjoja ja asettaa sitä jatkumolle, sillä se ei ole tässä työssä tarkoituksenmukaista. Pyrin vain tuomaan esille muutamia esimerkkejä, jotka näen asiaa valottavina.

7.1. LÄHINNÄ TODELLISUUTTA

Stella Bruzzi saattaisi asettaa jatkumon alkuun ns. Zapruder-materiaalin; presidentti Kennedyn murhasta marraskuussa 1963 "vahingossa" kuvatun filminpätkän. Naisten vaatetehtailija Abraham Zapruderin tarkoituksena oli kuvata kaitafilmikamerallaan presidentti Kennedyn Dallasin vierailusta muisto kotiin katseltavaksi. Aamuinen sade sai hänet jättämään kameransa kotiin, mutta hänen sihteerinsä suostutteli hänet

hakemaan sen vielä ennen presidentin tuloa. Kuvamateriaali oli amatöörimaisesti kuvattua, heiluvaa ja epätarkkaa, mutta se ikuisti Kennedyyn osuneet laukaukset ja siitä tuli maailman kuuluisimmat 22 sekuntia pitkäksi aikaa. (Bruzzi 2000, 13.) Bruzzin mukaan juuri tämänkaltainen puhdas rekisteröinti edustaa turmeltumatonta totuutta ja vähiten vääristävää todellisuuden taltiointia (Bruzzi 2000; 11, 15). Täysin viattomin aikein amatöörikuvaaja sattuu tallentamaan presidentin salamurhan; ilman minkäänlaisia taiteellisia tai merkitystä luovia aikeita (Bruzzi 2000, 14). Se on verrattavissa arkipäivän “kuvannäppäilyyn” tai kotivideoon, jossa todellisuus näyttäytyy sellaisena kuin se on.

Kontrasti amatööriyden ja materiaalin historiallisesti niin tärkeän sisällön välillä tekee materiaalista Winstonin jatkumolla hyvin objektiivista. Kuvaajan ja kuvattavan välillä ei ole minkäänlaista perustettua suhdetta. Kotifilmin pätkään ei ole tarvinnut kysyä Kennedyn lupaa, ja tarkoituksena on ollut pelkästään tallentaa presidenttiparin kasvot, ilmeet, olemus. Kuvaajan läsnäolo ja valinnat kuvatessa tietenkin vähentävät filmin objektiivisuutta, mutta toisaalta kuvaajan viaton amatööriys tekee materiaalin lähes valvontakameran materiaalia vastaavaksi. Inhimillisen eron huomaa siinä, että valvontakamera olisi järkkymättä kuvannut sille rajattua alaa, kun taas Zapruderin kamera heilahtaa järkytyksestä luotien osuessa presidenttiin (Bruzzi 2000, 13).

Tietenkään dokumentin tai uutisraportin tekijä ei voi mennä ulos ja pitää kameraa sattumanvaraisesti päällä siinä toivossa, että filmille tai videolle tarttuisi vahingossa eli mahdollisimman objektiivisesti jotakin. Zapruder-materiaalia oli vain 22:n sekunnin verran, kaikki yhdessä kuvassa (Bruzzi 2000, 13). Dokumentaristi ei voi tehdä puolen minuutin elokuvia ollakseen objektiivinen, vaan kuvia on valittava ja leikattava yhteen, mikä jälleen lisää subjektiivisuutta. Useimmiten kuvattavilta on myös pyydettävä lupa, kuten Winstonin jatkumon toinen intervention aste osoittaa.

60-luvulla kehittyneitä amerikkalaista direct cineman ja ranskalaista cinéma véritén suuntausta on pidetty dokumenttitradition objektiivisimpina. Näillä suuntauksilla oli monia erojakin, mutta niillä oli eräs olennainen yhdistävä tekijä. Uusi kevyt kuvauskalusto mahdollisti perinteisen kiillotetun, “ammattimaisen” estetiikan hylkäämisen, ja suuntauksat pyrkivät välittömyyteen ja intiimiyteen seuraamalla kuvattaviaan lavastamatta tilanteita. Usein käsivaralta kuvattu, rakeinen ja joskus

epätarkkakin materiaali tuli edustamaan autenttisuutta. Suuntaukset kuitenkin erosivat juuri intervention käytön määrässä. Direct cineman ohjaajat olivat haastattelua vastaan ja uskoivat pystyvänsä tallentamaan todellisuutta siihen vaikuttamatta, jos kuvausryhmä kykeni liikkumaan riittävän huomaamattomasti. Cinéma véritén edustajat sen sijaan seurasivat, haastattelivat, keskeyttivät ja avoimesti provosoivat, ja pyrkivät näin saavuttamaan totuuden. (Ks. esim. MacDonald & Cousins 1996, 250.) Kun direct cineman tekijät pyrkivät häivyttämään jälkensä töistään, cinéma véritén tekijät näyttivät katsojalle rehellisesti miten he toimivat.

Winstonin jatkumon mukaan molemmat suuntaukset ovat hyvin totuudenmukaisia, objektiivisuudessa mahdollisesti heti valvontakameran tai Zapruder-filmin kaltaisen materiaalin jälkeen. Kuvattavien kanssa on tietenkin sovittava, että heitä saa observoida, mutta molempien suuntausten periaatteisiin kuuluu, että tapahtumia seurataan niiden tapahtuessa, eikä niitä rekonstruoida.

Direct cineman veteraani Albert Maysles (s.1933) ei käytä haastatteluja eikä kertojia ollenkaan, sillä hän uskoo puhtaan observoinnin kautta pystyvänsä kertomaan tosiasioihin perustuvan totuuden. Itse asiassa hänen mielestään haastattelu rajaa todellisuutta; kysymys määrittelee vastauksen, jolloin se ei enää ole puhdasta todellisuutta. Hänen elokuvissaan ihmiset puhuvat, jos puhuvat, vapaasti mitä heidän mieleensä juolahtaa. (Koiso-Kanttila 2001, 14-15.)

Näin ollen direct cinema -dokumenttien pitäisi jatkumon logiikan mukaan olla cinéma véritéä objektiivisempia vähäisemmän intervention vuoksi. Cinéma vérité tekee interventioita haastattelemalla ja keskeyttämällä kuvattavan toimintaa kysymyksillä. Haastattelemisen ei ole rekonstruointia, mutta se on interventiota. Winston kuitenkin käyttää molempia termejä kaaviossaan, aivan kuin ne olisivat rinnastettavissa. Ehkä jatkumon päissä pitäisi olla "ei rekonstruointia" ja "totaalinen rekonstruointi" intervention sijaan.

Bill Nichols on jaotellut dokumenttielokuvat viiteen eri tyyppiin: ekspositorinen, refleksiivinen, havainnoiva, interaktiivinen ja performatiivinen⁴ dokumentti (Nichols 1991, 32; Nichols 1994, 96). Havainnoiva dokumentin tyyppi vastaa direct cineman, ja interaktiivinen cinéma véritén suuntausta (Nichols 1991, 38, 44). Ekspositorinen dokumentti on lähinnä ajankohtaisreportaasin muotoa; Nichols sisällyttääkin uutis- ja ajankohtaisreportaasin ekspositoriseen tyyppiinsä. Se puhuttelee katsojia suoraan esittämällä väittämiä todellisuudesta autoritaarisen voice-overin eli juonnon avulla (ns. voice of god -kommentaari). Ekspositorinen dokumentti rakentuukin juuri juonnon ympärille; kuvat toimivat lähinnä illustroivana tukena dominoivalle tekstille. Joukossa voi olla haastatteluja, mutta nämäkin ovat alisteisia tekijän tai kommentaattorin voice-overille. Uutisten tapauksessa myös uutistenlukija voi toimia tänä auktoriteettina. (Nichols 1991, 34-37.)

Winstonin jatkumolla uutis- ja ajankohtaisreportaasit sijoittuisivat alkupäähän. Toimittaja kysyy useimmissa tapauksissa kohteelta kuvausluvan, saattaa pyytää häntä odottamaan tai toistamaan jonkin toiminnon, jotta se saataisiin tallennetuksi. Samoin aiemmin nähtyä toimintaa voidaan pyytää toistamaan; Winstonin mukaan uutiset rajoittuvatkin tähän kolmanteen interventioon asteeseen. Mielestäni ajankohtaisreportaasin ja ekspositorisen dokumentin kohdalla kyseeseen voi tulla myös sellaisen toiminnon toistaminen, jota toimittaja tai dokumentaristi itse ei ole kohteen koskaan nähnyt tekevän, mutta tietää tämän tehneen niin.

Nicholsin refleksiivinen dokumentin tyyppi ei niinkään kerro suoraan historiallisesta todellisuudesta, vaan ennemminkin representaation prosessista itsestään. Refleksiivisen dokumentin tekijä kyseenalaistaa tietämisen mahdollisuuden tuomalla esille oman representaationsa ongelmallisuuden. Dokumentin yhteydessä saatetaan nostaa esiin kysymyksiä, kuten: "Miten representaatio voi olla riittävä kohteeseensa verrattuna?" tai "Miten voidaan esittää dokumentissa jotakin, mitä ei enää voi kuvata, koska se on menneisyyttä?" Olemalla rehellinen näistä ongelmista, refleksiivinen dokumentti voi (perustellummin) käyttää näyttelijöitä, rekonstruoituja kohtauksia ja poeettisia keinoja. 1980-luvun loppupuolella keskustelua herättänyt Errol Morrisin dokumentti *The Thin Blue Line* tuntuu olevan Nicholsin

⁴ Tyyppeiden suomennot Henry Baconin artikkelista "Dokumenttielokuvan postmodernismi". Filmihullu 4/1996: 23-26.

mieliesimerkki refleksiivisestä dokumentin muodosta. Amerikkalaisen poliisin tappoa käsittelevässä dokumentissa tapahtumien kulusta näytellään useita eri rekonstruoituja versioita, jotka eivät kerro, mitä murhapaikalla “oikeasti” tapahtui. Kohtaukset demonstroivat eri lausuntojen valottamia *mahdollisuuksia* tapahtumien kulusta. (Nichols 1991, 56-59; Bacon 1996, 24-25.) Winstonin rekonstruoinnin asteikolla refleksiivinen dokumentti sijoittuu lähelle täyttä interventiota ja mielikuvitusta: se ei ainoastaan esitä mahdollisia ja epätyypillisiä tapahtumia, se myös käyttää ammattinäyttelijöitä. Nicholsin mukaan dokumentaristi voi näyttelijän avulla esittää representaatioita muustakin kuin henkilöstä itsestään. Ns. tavallisten ihmisten käyttäminen voi olla ongelmallista, koska he esittävät itseään. Näyttelijä voi edustaa toista ihmistä, ihmistyyppiä, ihmisjoukkoa tai abstraktia ideaa. (Nichols 1991, 59.) Totta, mutta juuri sitä tähän näyttelijät fiktiossakin tekevät.

Nicholsin jaottelun viides dokumentin tyyppi on performatiivinen dokumentti, joka Nicholsin (1994, 96) mukaan lopettaa reaalisen representoinnin. Performatiivinen dokumentti irrottautuu perinteisestä, realistiseksi mielletystä ilmaisusta. Se ei pyri objektiivisuuteen tai järkipärisyyteen, vaan kokemuksesta saatuun tietoon, subjektiivisuuteen ja poeettisuuteen; sekä sisällöltään, että esitystavaltaan. (Bacon 1995.) Nicholsin mielestä performatiivinen dokumentin muoto ei perustu argumentointiin, vaan vihjaukseen (Nichols 1994, 100). Se ei esitä suoraa objektia itsensä ulkopuolella, vaan antaa etusijan tunteellisille ulottuvuuksille meidän itsemme ja “tekstin” välillä (Nichols 1994, 102).

Raja fiktion ja dokumentin välillä on erittäin hämärä ja hienosyinen. Refleksiivinen ja performatiivinen dokumentti toimivat hyvin samankaltaisesti fiktion kanssa. Nichols väitti aiemmin, että dokumentti voi esittää väitteitä todellisuudesta, mutta fiktion suhde todellisuuteen on vain metaforinen. Refleksiivinen ja performatiivinen dokumentti ovat Nicholsin määritelmän mukaan kuitenkin hyvin metaforisia. Voidaankin kysyä, mikä niistä tekee dokumentteja.

7.2. MIELIKUVITUKSEN TUOLLA PUOLEN

Winstonin jatkumon lopussa on näyttelemisen ja näin ollen fiktioelokuva. Jatkumolla se on lähimpänä “mielikuvituksen” käsitettä ja kauimpana todistetusta todellisuudesta. Näyttelemisen ei tarkoita ainoastaan ammattinäyttelijöitä, sillä on

paljon ohjaajia, jotka käyttävät elokuvissaan ns. "oikeita" ihmisiä, jotka saattavat esittää itseään, mutta fiktiivisissä — käsikirjoitetuissa tai improvisoiduissa — puitteissa. Winstonin ääriesimerkki oli *Star Wars*, tulevaisuuteen ja avaruuteen sijoittuva fantasiaelokuva. Vaikuttaisi siis siltä, että jokin "realistisempi" fiktioelokuva voisi Winstonin jatkumolla sijoittua hieman lähemmäs todellisuutta, vaikka Winston ei fiktioelokuvan muotoja erittelekään.

Myös Jussi-Pekka Rantanen näkee realistisen ja fantasiaelokuvan väliset suhteet jatkumona elokuvien aiheen ja ilmaisun mukaan. Realististen elokuvien tavoitteena on jäljitellä todellisuutta mahdollisimman uskollisesti, kuin peilaten.

Äärimuodossaan realistinen elokuva lähestyy dokumenttia, keinoinaan pelkistäminen, spontaanius ja välittömyys. Fantasiaelokuvan ohjaaja puolestaan pyrkii ilmaisemaan oman näkemyksensä todellisuudesta tyylittelemällä ja muuttamalla kuvattavaa maailmaa. (Rantanen 2000, 15.) Tuon tässä esille muutamia elokuvan suuntauksia ja yritän sijoittaa ne Winstonin jatkumolle. En yritä käydä läpi koko fiktioelokuvan kirjoa, vaan keskityn lähinnä sellaisiin elokuvan suuntauksiin, jotka ovat tavalla tai toisella pyrkineet olemaan realistisia. Asetan jatkumolle myös tekemäni elokuvan *Adamah*.

Koska Winston ei puutu fiktion sen enempää, käytän apuna ranskalaisen André Bazinin realismin kriteerejä. Bazinia on pidetty Sergei Eisensteinin rinnalla kaikkein merkittävimpana elokuvateoreetikkona. Bazin edusti realistista teoriaperinnettä, kun taas Eisenstein uskoi formatiiviseen teoriaan, joka korosti taiteilijan itseilmaisua. (Ks. esim. Hietala 1992, 64.) Kuten aiemmin jo tuli ilmi, Bazin uskoi vakaasti kameran mahdollisuuksiin todellisuuden tallentajana. Edellytyksenä oli kuitenkin eettinen (sosiaalinen), sekä esteettinen realismi (Hietala 1992, 67-68). Aumont ym. (1994, 117) selventävät samaa jaottelua termeillä: aiheiden realismi ja ilmaisuainesten (kuvien ja äänten) realismi. Bazin ihaili 40-luvulla alkanutta italialaista neorealismia suuntausta, koska se toteutti sekä eettistä että sosiaalista realismia (Hietala 1992, 66).

Neorealismi syntyi ahdistuksesta, jonka kaksikymmentä vuotta kestänyt fasismi jätti jälkeensä. Elokuvantekijät halusivat hylätä tarinoinnin ja pystyttää kameran keskelle mullistuksia läpi käyvää yhteiskuntaa. (Marcus 1986, xiv.) Neorealismia

käytäntöihin kuului todellisilla kuvauspaikoilla kuvaaminen (studion sijasta), pitkät otokset, mahdollisimman vähäinen leikkaus, luonnollinen valaisu, laajat kuvat sekä ajan ja tilan jatkuvuuden ylläpitäminen (Marcus 1986, 22). Nämä kaikki kuvaukseen ja leikkaukseen liittyvät käytännöt tukivat ilmaisullista realismia. Tarkoituksena tällaisessa lähestymistavassa on antaa katsojalle tilaa tehdä oma tulkintansa eikä syöttää ohjaajan omaa tulkintaa esimerkiksi tiukoilla lähikuvilla. Bazin (1967, 33-35) korosti erityisesti kuvien laajuutta ja syvätarkkuutta: hänen mielestään yhtenä laajana otoksena kuvattu kohta, jonka etu- ja taka-ala ovat yhtä terävät, oli ideaalinen: se oli realistisempi ja lähempänä katsojaa. Eettistä realismia elokuvissa tukivat paikalliset ja ajankohtaiset aiheet; avoinloppuiset juonet; työväenluokkainen, ”oikeista” ihmisistä koottu päähenkilöjoukko; kansanomaisen kielen ja yhteiskunnallinen kritiikki (Marcus 1986, 22).

Monille kriitikoille neorealismi oli moraalinen väline, jonka tehtävänä oli edistää ”oikeaa objektiivisuutta” — objektiivisuutta, joka saisi katsojat hylkäämään henkilökohtaisen näkökulman rajoitukset ja näkemään ”toisten” todellisuuden (Marcus 1986, 23). Neorealismien edustajien mielestä narratiivi eli tapahtumien fiktiivisiksi muuttaminen ei poistanut elokuvasta sen totuudellisuutta. Juoni oli vain tapa rakentaa mielekäs kokonaisuus, jonka uskollisuus historialliselle todellisuudelle painoi aina enemmän kuin mikään muodollinen tai esteettinen keino. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että elokuvassa esiintyvien henkilöiden olisi pitänyt esittää jotakuta tiettyä olemassaolevaa tai -ollutta ihmistä (esim. Mussolini tai naapurin emäntä), vaan henkilö saattoi edustaa jotakin ihmistyyppiä, ideaa tai tekoa, ja silti olla realistinen ja totuudenmukainen. (Marcus 1986, 36-37.) Esimerkiksi Roberto Rosselinin *Rooma, avoin kaupunki* –elokuvan nuori päähenkilö ”Romoleto” liittyy myyttiin Rooman synnystä. Elokuvassa Romoleto ottaa Rooman haltuunsa, pelastaa sen saksalaisilta sotilailta ja johdattaa kohti parempaa huomista — symbolisesti. (Marcus 1986, 48-49.)

Neorealismien realismi piili sekä elokuvan sisällössä, että sen muodossa. Vittorio De Sica etsi draamaa jokapäiväisistä tapahtumista ja uutisista, jotka sellaisinaan olivat jo käyneet vanhoiksi (Marcus 1986, 55). Näin elokuvien sisällöllä oli journalismin kaltainen tuntuma todellisuuteen. Toisaalta neorealismi kuitenkin korosti jo edellä mainittua ilmaisuvälineiden realismia, jolloin totuudellisuus on

hyvinkin muotokeskeinen. Hallamin ja Marsmentin (2000, 43) mielestä neorealismi löysi harmonisen yhteyden muodon ja sisällön, ilmaisun ja teeman välillä.

Liikkeenä neorealismi oli kuitenkin kestämaton; seitsemän vuoden aikana tuotettiin vain 21 elokuvaa, jotka eivät menneet yleisöön (Marcus 1986, xvi). Liikkeen perustajana pidetty Roberto Rosselinikin hylkäsi neorealismien suuremman subjektiivisuuden ja syvyyden vuoksi (Marcus 1986, xi). Kun on kyse vastarintaliikkeestä, jolla on tietyt säännöt, tulee vastaan vaihe, jolloin sääntöjä on rikottava, jotta liikkeestä ei tule oma valtavirtansa. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Rosselini ei kyennyt ilmaisemaan riittävän syvällisiä ajatuksia neorealismien puitteissa. Ehkä syvällisyys vaatii realismista irrottautumista, todellisuuden palasten yhdistelyä ja analysointia, ei vain niiden tallentamista.

50- ja 60-luvun vaihteessa syntynyt ranskalainen ”uusi aalto” on liikkeenä verrattavissa neorealismiin. Uuden aallon ohjaajat ihailivat neorealisteja ja saivat heiltä vaikutteita (Bordwell 1997, 464-465). Sekä neorealismi että uusi aalto yrittivät vapautua tekniikan ikeestä, lähestyä todellisuutta ja pitää tuotantokustannukset alhaisina. Toiviaisen mukaan uuden aallon elokuvat merkitsivät ”realismin voittoa studiokeskeisen laaturinteen rinnalla” (Toiviainen 1995, 143). Ne kuvattiin useimmiten aidoilla kuvauspaikoilla, vähäisellä valaistuksella, pitkillä otoksilla käsivaralta ja lyhyessä ajassa. Esimerkiksi Jean-Luc Godardin *Viimeiseen hengenvetoon* (1960) on kuvattu Pariisin kaduilla ja Godardin pienessä asunnossa. (ks. esim. Bordwell 1997, 402.)

Uuden aallon ohjaajat eivät kuitenkaan pyrkineet olemaan objektiivisia ja häivyttämään jälkiään teoksistaan, vaan liikkeen pääideana olikin ns. auteur-ajattelu eli tekijän politiikka. Elokuvan ohjaaja oli taiteilija. Tekijän ei tarvinnut välttämättä kirjoittaa elokuvan käsikirjoitusta, vaan hänen persoonansa näkyi elokuvan tyyliässä. Useimmat uuden aallon ohjaajat kuitenkin myös käsikirjoittivat elokuvansa. Saman tekijän elokuvat muodostivat yhtenäisen tyylimaailman. (Bordwell 1997, 465.)

Nykypäivänä todentunneen kaipuuta edustaa Tanskasta alkuun lähtenyt Dogme 95 -liike. Manifestissaan Dogme 95 julistaa uuden aallon auteur-ajattelun porvarilliseksi romantiikaksi, mutta myöntää liikkeen tarkoituksen olleen saman kuin itsellään:

pelastaa elokuva teennäisyydeltä (Rantanen 2000, 187). Eräs liikkeen ohjaajista, Lone Scherfig, pitää neorealismia, uutta aaltoa ja Dogme 95:tä liikkeinä, joita yhdistää naiivi ja puhdas ilmaisu (Kelly 2000, 129).

Ohjaajat Lars von Trier ja Thomas Vinterberg kyllästyivät teknisen täydellisyyden tavoitteluun ja valtavirtaelokuvan keinotekoisuuteen (Rantanen 2000, 67). Manifestin mukaan uuden teknologian avulla “kuka tahansa milloin tahansa voi pyyhkiä pois viimeisetkin totuuden rippeet”. Manifesti pitää arvattavuutta ja dramaturgiaa valtavirtaelokuvassa samoina asioina. Niistä on tullut pyhä lehmä, jota palvotaan. Kaiken kunnian saa pinnallinen elokuva, joka on vain illuusiota. Dogme 95 julistautuu illuusiota vastaan kymmenen kohdan siveysvalalla, johon kuuluu muun muassa aidoilla kuvauspaikoilla kuvaaminen käsivaralta. Varsinainen lavastus on kielletty; lavastuksessa saa esiintyä vain kuvauspaikalta löytyneitä esineitä. Kaikki ääni, myös musiikki, on äänitettävä yhdessä kuvan kanssa. Valaisu ja suotimet (filterit) ovat kiellettyjä, eikä elokuvassa saa olla “teeskenneltyä” toimintaa, kuten murhia. Ohjaajan nimeä ei saa näkyä teksteissä. (Rantanen 2000, 187-188.)

Thomas Vinterbergin mukaan Dogme 95 pyrkii etsimään totuutta (Porton 1999, 17-19). Lone Scherfigin mielestä oleellista manifestissa on sitoumus totuuden etsimiseen, eivät niinkään rajoitukset valaistuksen, lavastuksen tai musiikin suhteen (Kelly 2000, 129). Millainen tämä totuus sitten on? Rantasen mukaan dogmasääntöjä noudattamalla ohjaaja voi tuottaa “aidon, illuusiottoman ja totuudenmukaisen elokuvan, joka on uskollinen kertomansa tarinan hengelle”. Dogmaelokuvan totuus ei siis niinkään viittaa suoraan todellisuuteen, vaan totuuteen fiktiivisen käsikirjoituksen tarjoamissa raameissa. Kameran edessä pyritään mahdollisimman aitoon ilmaisuun. Tekniikalla ei pyritä peittelemään mitään, vaan se pyritään riisumaan pelkistetyksi, jotta ilmaisun aitous pääsee esille. Näin Dogme 95:n elokuvat toteuttavat ainakin jossain määrin Bazinin mielimää esteettistä realismia. Sosiaalinen realismi puolestaan ei ole yhtä näkyvää kuin neorealismissa; dogmaelokuvien aiheet eivät ole yhtä selkeän yhteiskunnallisia.

Neorealismi, uusi aalto ja Dogme 95 ovat kaikki eri vuosikymmenten kapinallisia liikkeitä valtavirtaelokuvaa vastaan ja aitouden puolesta. Hallamin ja Marshmentin mukaan formalisteille realismi toteutuu juuri silloin, jos elokuva rikkoo totuttuja

konventioita (Hallam - Marshment 2000, 14). Winstonin jatkumolla ne sijoittuvat tietenkin “täyden intervention” toiselle puolelle, ovathan ne kaikki fiktiivisiä. Neorealismi voisi kuitenkin sijoittua lähimmäksi dokumentin ja fiktion rajaa, käyttiväthän neorealismien ohjaajat näyttelijöiden sijasta usein “oikeita” ihmisiä, elokuvien aiheet keskittyivät yhteiskunnan sen hetkisiin ongelmiin, ja ajan ja tilan jatkuvuus pyrittiin säilyttämään elokuvien leikkauksessa. Ennen uuden aallon elokuvia jatkumolle voisi asettaa Dogme 95, koska se ei korosta subjektiivista tekijää, kuten auteur-käsitteen luonut uusi aalto.

7.3. ADAMAH REALISTISESSA ELOKUVAPERINTEESSÄ

Lyhytelokuva *Adamah* ankkuroituu kevyesti realistiseen elokuvaperinteeseen. Joitakin realistisen perinteen piirteitä siitä kuitenkin löytyy. Kuvauspaikat ovat kaikki aitoja: studiotilaa ei ole käytetty. Dogme 95:n tavoin miltei kaikki rekvisiitta on kuvauspaikalta löytyntä. Kuvat ovat usein ajallisesti pitkiä ja rajauksellisesti melko usein laajoja, mutta harvoin käsivaralta kuvattuja. Valaisu on luonnollista, mutta sisätiloissa kuitenkin suunniteltua ja rakennettua. Dialogi on kokonaisuudessaan kuvan yhteydessä äänitettyä, efektiäännet on kuitenkin tehty erikseen. Musiikki on myös lisätty jälkikäteen, mutta sen käyttö on aina motivoitu tilassa olevalla soittimella ja henkilöiden toiminnalla, mikä käytäntönä on realistisempaa kuin musiikki, jota elokuvan henkilöt “eivät kuule”, ja jonka olemassaolon tarkoituksena on vain herättää katsojassa tiettyjä tunteita. Kuvissa ei ole pyritty syvätarkkuuteen, ainakaan sillä tarkoituksella, että se lisäisi realismia. Alkuperäisen suunnitelman mukaan kaupunkikohtauksissa tarkkuusalueen piti olla pienempi, mikä olisi kuvannut henkilöiden irrallisuutta ympäristöstään. Loppupuolen luontokohtauksissa tarkkuusalueesta kaavailtiin suurta, mikä olisi integroinut Ellien siihen ympäristöön. Käytännön syistä (tilan puute, valaistus jne.) suunnitelma ei kaupunkikohtauksissa kuitenkaan toiminut. Leikkauksessa ei juurikaan ole toteutettu realistiselle perinteelle ihanteellista ajan ja tilan jatkuvuutta. Vaikka tarinan sisällä ei ns. “flashbackeja” eli takautumia ole, alkaa elokuva kuitenkin loppuun liittyvällä kuvalla. Tarina on näin kehämuotoinen. Leikkauksessa aikaa on tiivistetty ns. hyppyleikkauksella. Kohtauksista on poimittu olennaiset tapahtumat ja rakennettu niistä toimiva ajan ja tilan kokonaisuus, jossa esimerkiksi henkilön kävelyä huoneen toiselle puolelle ei näytetä, ellei se juonen kannalta ole tarkoituksenmukaista.

Toisaalta esimerkiksi Godard käytti hyppyleikkausta runsaasti, mikä hollywoodilaisen valtavirtaelokuvan huomaamattomaan, jälkensä peittävään leikkaukseen verrattuna on paitsi tyyliä myös realistista.

Elokuva pyrkii neorealismiin tavoin yhteiskunnalliseen kritiikkiin, mutta sen juoni on neorealismiin ihanteiden valossa keinotekoinen. Uuden aallon tekijän politiikka sopiikin Adamahiin paremmin, sillä sen taustalta paistaa voimakas ohjaajan tarve ilmaista oma persoonallinen näkemyksensä, sekä siinä mitä sanotaan, että miten sanotaan. Elokuva on ensi sijassa tekijänsä näköinen kuin minkään tietyn lajityypin edustaja.

Juoni ei pohjaa suoraan todellisuuteen; elokuvan henkilöt ja tapahtumat eivät ole olemassa sellaisina kuin ne esitetään, vaan ne ovat keksittyjä. Hahmot itse asiassa ovat symbolisia, erityisesti Adam, jonka tarkoituksena on representoida koko ihmiskuntaa. Nimi "Adam" viittaa kristillisen käsityksen mukaisesti ensimmäiseen ihmiseen. Elokuvan lopussa oleva teksti kertoo, että vanhan heprean kielellä sanat "adam" ja "adamah" tarkoittavat "maata" ja "multaa". Näin syntyy oletus, että kristillisessä perinteessä ensimmäinen ihminen on nimetty maan mukaan. "Maasta sinä olet tullut ja maaksi sinun pitää jälleen tuleman..." Kuitenkin elokuvan Adam on nykyihmisen tapaan eristäytynyt maasta ja luonnosta; päähenkilöiden elämä kiertää kulutuksen kehää, jonka osana luonto ei esiinny kuin unelmissa. Kehässä esiintyy myös pariskunnan asunnon ulkopuolella kaahaava auto, joka tavallaan edustaa Adamin kohtaloa. Adam kuolee auto-onnettomuudessa. Adamin tyttöystävä, joka huolissaan maailman tilasta on haaveillut luontoon palaamisesta ja turtumuksen katoamisesta, tekee päätöksen Adamin puolesta ja vie hänet takaisin sinne minne ihminen kuuluu eli yhteyteen maan kanssa. Juoni on symbolinen, mutta sillä on yhteiskunnallinen sanoma, ja henkilöt pyrkivät kuvaamaan kahta nykyajan nuorille tyypillistä ajattelusuuntaa. Kuten aikaisemmin kävi ilmi, myöskin neorealismiin elokuvat olivat täynnä symboliikkaa, mikä ei ainakaan Marcusin (1986, 36-37) mukaan vähentänyt niiden sosiaalista realismia.

Kuitenkin myös dialogi on symbolista ja paikoin lähes luonnotonta. Näyttelijät ovat nuoria ammattinäyttelijöitä, eikä elokuvan tapahtumat liity heidän elämäänsä tai todellisuuteensa muulla tavalla kuin että he kykenivät tunnistamaan

käsikirjoituksessa olleita tunteita ja ideoita tutuiksi. Kaiken kaikkiaan *Adamah* vaikuttaa Bazinin realismin kriteerien mukaan olevan “keskivertofiktio”, joka sijoittuisi jatkumolla neorealismiin, Dogme 95:n ja uuden aallon jälkeen, mutta kuitenkin vielä kauas fantasiaelokuvan luomista maailmoista.

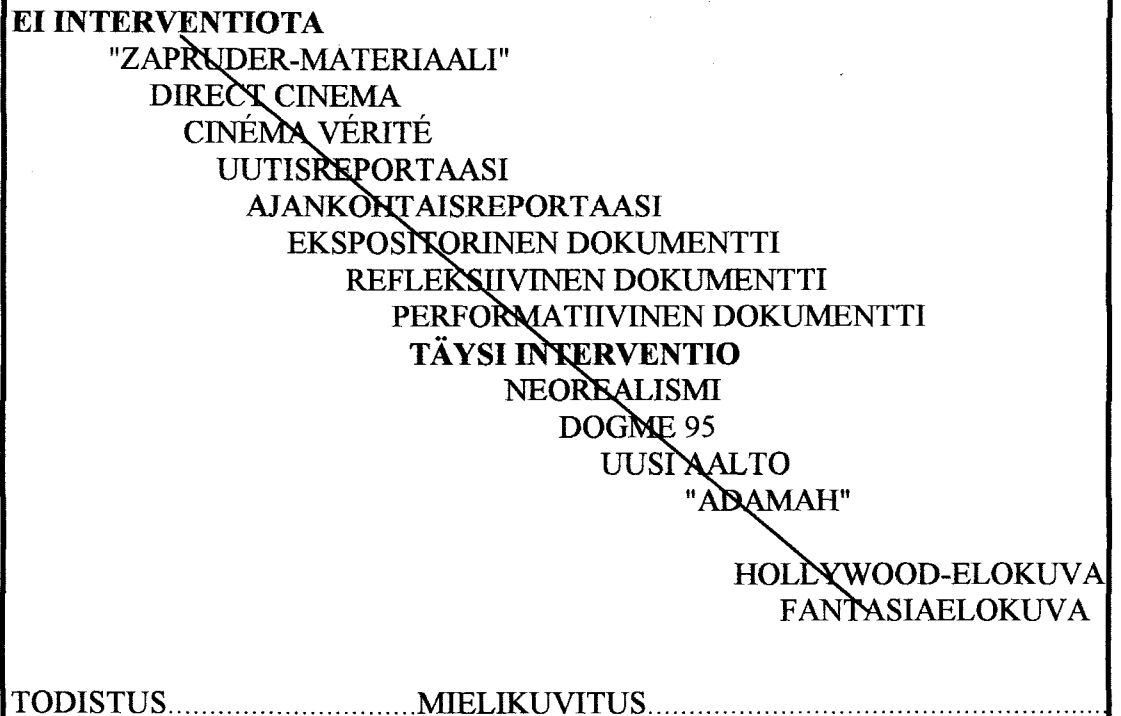
Adamah ei tietenkään kuulu yhteenkään näistä historiallisista elokuvan suuntauksista, mutta lukisin sen kuitenkin samaan kategoriaan, jonka voisi yleisemmin määritellä eurooppalaiseksi taide-elokuvaksi (art cinema). Se kehittyi Hallamin ja Marshmentin (2000, 45) mukaan juuri neorealismiin tyylistä ja periaatteista. Taide-elokuvan vastapoolina pidetään tarinaan keskittyvää klassista elokuvaa, jota Hollywood on tuottanut menestyksekkäimmin. Poliittiseen ilmaisunvapauteen ja henkilökohtaiseen näkemykseen sitoutunut käsityöläistuotanto on vastustanut Hollywoodin unelmatehtaan maailmanvalloitusta. Yhteiskunnallisten aiheidensa ja realistisina pidettyjen muotojensa lisäksi taide-elokuvan realismi näyttäytyy Bordwellin (1985, 206) mukaan juonen syy-seuraus -suhteiden löysentämisenä ja elokuvan symbolisen ulottuvuuden korostamisena käsittelemällä henkilöiden psykologisia ailahteluja. Kohtaukset saattavat olla täysin sattumanvaraiselta vaikuttavien tapahtumien ketju, jonka loppu jää avoimeksi. Taide-elokuvan tyypillinen päähenkilö on itseään ja ympäristöään kyseenalaistava ihminen, jonka motiivit ja päämäärät saattavat vaihdella tai olla täysin kadoksissa. Taide-elokuva keskittyy henkilöihin ja heidän sisäiseen maailmaansa, kun taas klassinen Hollywood-elokuva keskittyy juonen eteenpäin viemiseen. (Bordwell 1985, 207.) Hollywood-elokuva sijoittuisikin jatkumolle sekä neorealismiin, uuden aallon, Dogme 95:n ja Adamahin jälkeen.

7.4. JOURNALISMI, DOKUMENTTI- JA FIKTIOELOKUVA JATKUMOLLA

Olen poiminut journalismin, dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan suuntauksista esimerkkejä ja verrannut niitä Winstonin rekonstruktiojatkumon kriteereihin, sekä fiktioelokuvan kohdalla yleisesti realistisina pidettyihin että André Bazinin realismin kriteereihin. Suuntauksista voisi rakentaa Winstonin jatkumon pohjalta johdannaisen:

Kaavio 2.

Journalismin, dokumentin ja fiktioelokuvan suuntausten jatkumo:



Jatkumolle voisi asettaa monia muita muotoja, ja joku voisi olla eri mieltä niiden järjestyksestä. Tarkoituksena ei kuitenkaan ollut tarkan paikan löytäminen jokaiselle muodolle muiden joukossa, vaan osoittaa miten Winstonin rekonstruktiojatkumo korreloi journalismin, dokumentin ja fiktioelokuvan muotojen kanssa. Kun rekonstruoinnin astetta pidetään todellisuussuhdetta määräävänä tekijänä, on fiktioelokuvalla kaikkein kaukaisin suhde todellisuuteen ja näin myös totuuteen.

8. YHTEISKUNNALLISET TEHTÄVÄT TUKEVAT JATKUMOA

Journalismin, dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan yhteiskunnalliset tehtävät, odotukset ja määritelmät tukevat todellisuussuhteita, jotka syntyvät Winstonin jatkumolla. Kuten rakenteelliset muodot, myös yhteiskunnalliset tehtävät muuttuvat jatkumolla liikuttaessa.

8.1. TIEDOTTAJA

Bruun, Koskimies ja Tervonen (1986, 62) antavat uutisille kaksi päätehtävää. Ensimmäinen on siirtää tapahtumaa tai asiaa koskevia tietoja yleisölle eli välittää tietoa. Toisena tehtävänä on integroida eli luoda ja ylläpitää sosiaalisia siteitä. Välitettävän tiedon on oltava ajankohtaista eli tapahtumasta pyritään kertomaan mahdollisimman nopeasti. Nykyiset ympärivuorokautiset uutiskanavat pääsevät lähelle reaaliaikaa. Asiat tai tapahtumat, jotka ovat jo menettäneet ajankohtaisuutensa voivat aktualisoitua myös sillä perusteella, mitä journalistit ja muu yhteiskunta pitävät reaalisessa todellisuudessa olennaisena tai mitä tietoja asiasta sillä hetkellä on käytettävissä. (Bruun - Koskimies - Tervonen 1986, 48-49.)

Klaus Bruhn Jensen (1986, 32) näkee uutiset välittäjänä poliittisten instituutioiden ja kansan välillä käytävässä keskustelussa ja päätöksenteossa. Bruun ym. (1986, 43) olivat jo 1980-luvun puolivälissä sitä mieltä, että joukkotiedotuksen merkitys on kasvanut niin, että myös siitä on muodostunut yhteiskunnallinen instituutio. Hemánuksen (1980, 115) mukaan uutisten suureen yhteiskunnalliseen merkitykseen vaikuttaa uutisten tarjonnan ja kulutuksen suuri määrä; se että uutiset tuovat esille asioita, joista muuten olisi vaikea saada tietoa; ja se että ihmiset luottavat uutisiin. Jos tarjonnan määrää tarkastellaan, uutisten merkittävyys lisääntyy entisestään kun uutistarjonnasta tulee ympärivuorokautista myös Suomessa. Uutiset ovat merkittävä yhteiskunnallinen vaikuttaja, ja tiedon, jota se välittää oletetaan olevan objektiivista suhteessa todellisuuteen eli mahdollisimman todenmukaista ja olennaista (ks. esim. Bruun ym. 1986, 25). Kuten aiemmin jo kävi ilmi, Hemánus vertaa uutisen tekoprosessia tieteelliseen tutkimukseen. Näin jatkumon alkupäähän sijoittuu yhteiskunnallisesti hyvin tärkeä ja merkittävä, tieteenomaisen tiedon muoto.

8.2. VAIKUTTAJA

Ei dokumenttielokuvankaan yhteiskunnallista merkitystä voi vähätellä. Tuottaja Ilkka Vehkalahden (1999, 7) mukaan tekijät käyttävät dokumenttielokuvaa välineenä, jonka avulla voi tuoda esille yhteiskunnallisia epäkohtia ja muuttaa maailmaa. Dokumentin yhteiskunnalliset tehtävät ovat kuitenkin ristiriitaiset, koska se omaa piirteitä sekä journalismista että fiktioelokuvasta. Useimmiten sen on

katsottu kuuluvan joukkotiedotuksen piiriin ja näin ollen toteuttavan sen kanssa samoja kriteerejä. Winston (2000, 102) harmittelee, että Britanniassa eettinen sääntely kohdistuu "faktuaalisten ohjelmien" kategoriaan, joka sisältää kaiken uutisista puutarhanhoito-ohjelmiin, keskusteluohjelmiin ja dokumenttiin. Tämä tietenkin rajoittaa dokumentin ilmaisumuotoja.

Journalismin ja dokumentin erottelun puolesta puhuvan John Websterin mielestä journalismin ja dokumentin käyttötarkoitukset ovat aivan erilaiset. Uutiset on tarkoitettu päivittäiseen kulutukseen, ajankohtaisreportaasi on hieman syvällisempi katsaus lähipäivien tapahtumiin. Reportaasin käyttöikä on hieman pidempi kuin uutisten, mutta kuitenkin vielä melko lyhyt, kun taas hyvän dokumenttielokuvan käyttöikä on periaatteessa rajaton. Webster vertaa dokumenttielokuvaa romaaniin, jossa on samoja piirteitä, kuten päähenkilöt ja vahva juoni. Websterin mielestä hyvässä dokumenttielokuvassa aihe on kertomuksen muodossa ja siinä käsitellään yleismaailmallisia teemoja, jotka eivät ole sidoksissa aikaan. (Webster 1999, 6.) Websterin määritelmä kuulostaa erehdyttävästi fiktion määritelmältä.

Bruunin ym. mukaan journalismi eroaa fiktiosta juuri siinä, että fiktio voi säilyttää ajankohtaisuutensa vuosisatoja. Journalismi toimii vain tietyllä hetkellä tietyssä paikassa ja menettää ajankohtaisuutensa. Ero liittyy siihen, että journalismissa tarkastellaan aktualisoituneita asioita, kun taas fiktiossa esiintyvät potentiaaliset tapahtumat, joiden "ajankohtaisuus ei riipu tämän tai huomisen päivän tapahtumista". (Bruun ym. 1986, 49) Toisin kuin Webster, Bruun ym. laskevat dokumentin journalismin piiriin, eli aktuaalisuudesta riippuvaiseksi. On kuitenkin mielenkiintoista, että he toisaalta käyttävät ajankohtaisuus-käsitettä fiktiosta. Ajankohtaisuus käsitteenä liitetään usein juuri uutisiin ja muihin faktuaalisiin ohjelmiin, jotka käsittelevät "päivänpolttavia" kysymyksiä. Ajankohtaisuus on kuitenkin jotakin ajasta riippumatonta, jotakin oleellista, jotakin ihmisluontoa minä tahansa aikana koskettavaa.

Kuten jo aiemmin mainitsin, brittiläinen John Grierson määritteli dokumenttielokuvan todellisuuden luovaksi käsittelyksi (Grierson 1966, 146; Plantinga 1997, 9). Winstonin (2000, 20) mukaan hän siis erotti dokumentin journalismista ja vapautti näin dokumentin ilmaisumuotoja. Niinikään brittiläiset

Kevin Macdonald ja Mark Cousins (1996, xi) sen sijaan syyttävät Griersonia dokumentin sitomisesta liialliseen yhteiskunnallisuuteen. Grierson sai ihmiset uskomaan, että ainoa tekemisen arvoinen dokumentti on utilitaristinen, pedagoginen ja persoonaton, Macdonald ja Cousins puhisevat. Elokuvan oli oltava faktuaalinen ja yhteiskunnalle opetuksellisesti hyödyksi. Griersonin mielestä dokumenttielokuvan taiteellista panosta oli liiaksikin korostettu, sillä vain jos elokuva saavutti utilitaariset vaatimukset, se oli myös taiteellisen kiitoksen arvoinen (Grierson 1966, 289). Taiteellisuus oli sivutuote; itsessään se oli vain itsekkyyden ja esteettisen rappeutuneisuuden merkki (Grierson 1966, 151). Macdonaldin ja Cousinsin mielestä ainakin Iso-Britannia, Kanada ja USA, mutta myös muita maita on saanut kärsiä griersonilaista krapulaa aina näihin päiviin saakka. Muunlaisia dokumentin muotoja on pidetty epäilyttävinä, mikä tietenkin on rajoittanut dokumentin ilmaisumuotoja. (Cousins - Macdonald 1996, 94-95.)

Carl R. Plantinga huomauttaa, että poeettisia dokumenttielokuvan muotoja on hyljeksitty, koska dokumentin ainoana oikeana tarkoituksena on pidetty yhteiskunnallisuutta ja poliittisuutta, ei esteettisyyttä. Hänen mielestään on ahdasmielistä tuomita esteettisyys itsessään, sillä suuri osa taiteesta kykenee syvälliseen poliittiseen ja yhteiskunnalliseen analyysiin. (Plantinga 1997, 193-194.)

Bill Nichols esittää, että Grierson korosti dokumentin yhteiskunnallista tarkoitusta vastaiskuna fiktioelokuvien sensaatiohakuille ja yliyksinkertaistetuille representaatioille todellisuudesta. Dokumentti saattoi Griersonin mukaan käsitellä todellisuutta luovasti eli narraation ja dramatiikan tekniikoin, mutta sen tarkoitus oli mobilisoida katsojia toimimaan maailmassa paremmilla tiedoilla ja tarkemmilla käsityksillä yhteiskunnallisista rakenteista ja historiallisista prosesseista. (Nichols 1994, 46-47.)

Grierson itse kirjoitti dokumentin olevan mainio propagandan ase (Grierson 1966, 280). Onhan tästä esimerkkejä — erityisesti natsiajan Saksa ja Leni Riefenstahl todistivat dokumentin voimaa yhteiskunnallisena vaikuttajana. Grierson vei propagandan käsitteen kuitenkin pidemmälle; hänen mielestään propaganda ja koulutus voitiin katsoa yhdeksi ja samaksi asiaksi (Grierson 1966, 294). Halu tuottaa propagandaa oli modernin yhteiskunnan ilmiö, jota esiintyi kaikkialla ympärillämme,

erityisesti sanomalehdissä, uutisissa ja dokumenttielokuviissa. Toimittajat ja ohjaajat olivat opettajia. Dokumentin olisi Griersonin mielestä pitänyt häpeilemättä tunnustaa propagandistinen piirteensä ja käyttää kouluttavaa kykyään hyväkseen. (Grierson 1966, 287.) Griersonin suomalainen aikalainen Nyrki Tapiovaara (1995, 91) piti 1930-luvulla dokumenttielokuvaa aseena luokkataistelussa:

“Filmimiehen ei tarvitse muuta kuin ennakkoluulottomasti viedä kameransa pois tavanomaisen näytelmäfilmin valheellisesta elämänympäristöstä ja ruokkia sitä aiheilla, joiden ympärillä taistelu yhteiskunnassa käy, ja hän tekee palveluksen työväenluokalle.”

Tapiovaara kuitenkin pitää dokumenttielokuvaa nimenomaan taiteena ja ylistää muun muassa rytmiä dokumentin ilmeikkäimpänä keinona toisin kuin Grierson, jolle muoto sinänsä oli toissijainen.

Griersonin vaikutuksesta dokumenttielokuvaan on monia mielipiteitä, kuten on käynyt ilmi. Toiset pitävät hänen luomaansa dokumentin määritelmää ja suuntausta positiivisena, toiset negatiivisena. Siitä kai kuitenkin voidaan olla yhtä mieltä, että dokumentti voi olla voimakas yhteiskunnallinen vaikuttaja muodostaan huolimatta. Plantingan mukaan dokumenttielokuva neuvottelee kulttuurisia arvoja ja tarkoituksia, kylvää informaatiota, edistää yhteiskunnallista muutosta ja synnyttää merkittävää kulttuurista keskustelua (Plantinga 1997, 191). Se pohjaa faktaan, mikä antaa sille painavuutta, mutta elokuvallisilla keinoillaan se kykenee vaikuttamaan tunteisiin. Tämä on rautainen yhdistelmä, johon uutinen tai fiktioelokuva ei pysty.

8.3. ONNELLISTUTTAJA

Elokuvan keksijöinä pidetyt Lumière-veljekset eivät uskoneet elokuvalla olevan muuta ulottuvuutta kuin tapahtumat, joita se kuvasi. Alusta lähtien elokuvalla oli kuitenkin kannattajia, jotka halusivat antaa elokuvalla taiteen aseman. Heidän mielestään elokuva oli muiden taiteiden kanssa tasa-arvoinen, koska se muutti maailman kaaoksen ja merkityksettömyyden omaksi rakenteekseen ja rytmikseen. (Andrew 1976, 12.)

Formalistista perinnettä edustanut Rudolf Arnheim (Andrew 1976, 39) piti taiteen tehtävänä havaita ja ilmaista olemassaolon yleisiä lainalaisuuksia. Kaikki ihmiset purkavat ärsykkeiden antamaa raakamateriaalia maailmasta objekteiksi ja tapahtumiksi, mutta taiteilija menee pidemmälle abstrahoimalla näistä objekteista ja tapahtumista niiden yleiset piirteet. Sergei Eisensteinin (1978, 106) mukaan taiteen yhteiskunnallinen tehtävä on tuoda esiin kaiken olemassaolevan ristiriidat. Vain se, mikä edistää sivistystä ja ajankohdan tärkeimpien kysymysten käsittelyä on tärkeää (Eisenstein 1978, 75). Tämän elokuva Eisensteinin mukaan tekee tietenkin montaa avulla. Kahden toisistaan riippumattoman kuvan yhteentörmäyksessä syntyy idea jostakin kolmannesta (Eisenstein 1978, 108). Elokuva siis yhdistelee todellisuuden elementtejä ja rakentaa niistä uuden todellisuuden. Formalistina Eisenstein pitää elokuvaa taiteena, mutta sen yhteiskunnallisina tehtävinä kuitenkin Griersonin tapaan sivistämistä ja keskustelun herättämistä. Sanat "huvittaminen" ja "viihdyttäminen" ärsyttävät häntä. Elokuvan tehtävänä ei Eisensteinin mielestä ole viihdyttää, vaan koskettaa ja saada yleisö "käyttämään hyväkseen". Huvittaminen ja viihdyttäminen käsitteinä viittaavat hänen mukaansa sisäisen tematiikan määrään, ei laatuun. (Eisenstein 1978, 159.)

Varsinkin tarinaan keskittyvää Hollywood-elokuvaa pidettiin jo 40-luvulla viihdyttäjänä. Se oli maailma johon saattoi paeta. Hans Kutter oli huolissaan elokuvan turmelevasta vaikutuksesta. Hänen mielestään elokuva vääristeli todellisuutta viihdyttämistarkoituksessa ja sai näin ihmiset vieraantumaan arkipäivästä. Kutter pelkäsi, että elokuva saa katsojansa jättämään elämänsä päämäärät ja pakenemaan haavemaailmaan, jossa saavutuksiin ei päästä kovalla työllä, vaan satumaisen hyvällä onnella (Kutter 1995, 160-161.)⁵ Viktor Tiainen piti Hollywood-elokuvia suorastaan uhkana kansanterveydelle:

"Mutta amerikkalainen elokuva on myös ensimmäisellä sijalla mitä tulee filmien sentimentaalisuuteen, niiden sisällön mitättömyyteen ja aatteelliseen köyhyyteen. Viime aikoina ovat nämä kielteiset piirteet yhä korostuneet, vieläpä siinä määrin, että rikos-, kauhu- ja sadistisia aiheita suosivassa amerikkalaisessa elokuvassa aletaan nähdä paitsi kulttuurivaara, myös vaara kansanterveydelle." (Tiainen 1995, 225.)⁶

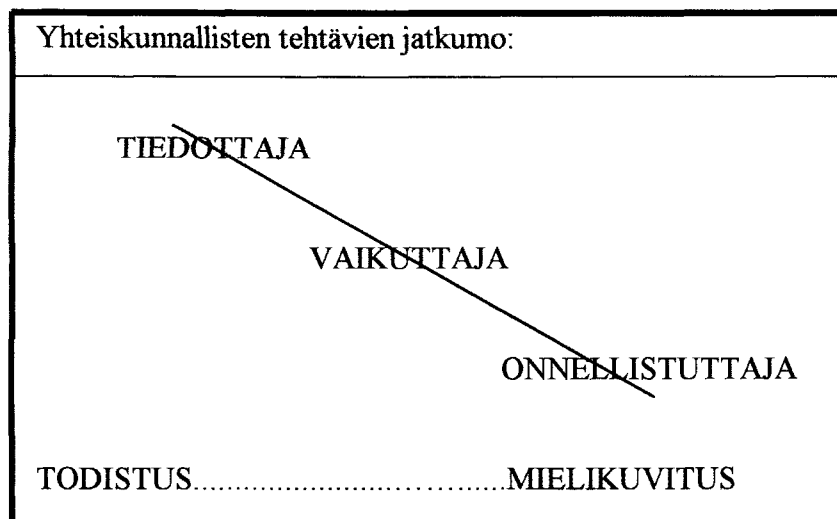
⁵ Kirjoitus ilmestynyt ensimmäisen kerran julkaisussa Elokuvateatteri 10/1945

⁶ Kirjoitus ilmestynyt myös Kirjailijaryhmä Kiilan albumissa 1948. Helsinki: Nelopaino.

Eurooppalaista taide-elokuvaa onkin pidetty paitsi amerikkalaista elokuvaa realistisempänä, myös älyllisesti haastavampana.

Topo Leistelä näki vuonna 1937 elokuvan yhteiskunnan “onnellistuttajana”; valona joka antaa “rikkinäisille ihmisille uuden uskon itseensä” ja eheyttää heidän persoonallisuutensa ja elämänkaarensa. Tämän vuoksi elokuva Leistelän mielestä oli kiinnostavampi yhteiskunnallisena ilmiönä kuin taiteena. (Leistelä 1995, 120.) Jos elokuvaa pidetään onnellistuttajana tai viihdyttäjänä, se vahvistaa elokuvan asemaa Winstonin jatkumon loppupäässä. Elokuva on ei-tiedollista mielikuvituksen tuotetta, jonka tarkoitus on vain viihdyttää. Jatkumosta voidaan journalismin, dokumentin ja fiktioelokuvan muotojen yhteiskunnallisten tehtävien perusteella rakentaa tämänkaltainen variaatio:

Kaavio 3:



Mielestäni ei kuitenkaan ole kyseenalaista etteikö taide olisi hyvinkin voimakas yhteiskunnallinen ilmiö ja vaikuttaja. Viihteen kohdalla asiaa joutuu kuitenkin pohtimaan. Taiteen ja viihteen ero lienee niiden tarkoitusperissä. Viihde ei välttämättä pyri yhteiskunnalliseen sanomaan tai kritiikkiin, vaan ensisijaisesti nimenomaan viihdyttämään; saamaan katsojansa hyvälle tuulelle. Viihteen tarkoituksena ei ehkä ole yhteiskunnallinen vaikuttaminen, mutta suosituudessaan ja laajassa saatavuudessaan siitä tulee vaikuttaja. Kokonaan toinen aihe on se, kuinka paljon viihteen suuri kulutus oikeastaan vaikuttaa ihmisten asenteisiin ja sitä kautta koko yhteiskuntaan. Taide sen sijaan pyrkii yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen paljon suuremmin ja tarkoitushakuisemmin. Toki se pyrkii tuottamaan esteettisiä elämyksiä,

mutta harvemmin ilman sisältöä. Taide mielestäni on ensisijaisesti väline halutun viestin välittämiseen. Syy siihen, miksi taiteellisuus ja yhteiskunnallisuus on saatettu erottaa on todennäköisesti se, että taide on peittelemättömästi subjektiivista.

Elokuvan taiteena pitämisestä seuraa, että elokuva on yhden taiteilijan omakohtaisen maailmankatsomuksen, tunteiden ja kokemusten ilmaus (Caughie 1981, 10). Jos siis elokuva on taidetta, sillä on lupa olla subjektiivista. Mutta tarkoittaako se, ettei fiktiivinen elokuva voi esittää väitteitä todellisuudesta? Journalismia ja dokumenttielokuvaa pidetään "totuudellisina", koska ne ovat näennäisesti objektiivisia. Sanotaan, että henkilökohtainen on poliittista. Eikö subjektiivinen siis silloin ole yhteiskunnallista?

9. ONGELMALLINEN JATKUMON MUOTO

Winstonin rekonstruktiojatkumolla journalismista, dokumentista ja fiktiosta muodostuu yksi suora, jolla ne ovat kuin saman muodon eri variaatioita, jotka liukuvat objektiivisesta subjektiiviseen; todellisuudesta kohti epätodellista; totuudesta kohti epätotuutta. Tämä on ongelma, jonka Winston vain osittain huomioi. Winston (2000, 102-106) puuttuu siihen, että liukuva jatkumo tekee esimerkiksi journalismin ja dokumentin erottelun entistä vaikeammaksi. Hän näkee tämän ongelmaksi lähinnä sääntelyn kannalta. Eettisesti värittyneet kiistat dokumenteille sallituista muodoista vähenisivät, jos olisi selvää mitkä rekonstruktion asteet ovat esimerkiksi dokumentille sallittuja. Toisaalta hän pyrkii jatkumolla juuri tekemään tämän selveemmäksi.

Minusta ongelmallisinta on jatkumon muoto. Jatkumo olettaa, että mitä fiktiivisempään suuntaan viestinnän muoto muuttuu, sitä kauemmas se loittonee todellisuudesta. Winston käsittelee jatkumolla pintapuolisesti muotoa, rekonstruktion eri asteita, mutta se väistämättä asettaa journalismin, dokumentin ja fiktion tyypit kokonaisuudessaan suhteeseen todellisuuden ja mielikuvituksen kanssa. Winston väittää, että mitä enemmän teoksen muotoa muutetaan, mitä rekonstruoidumman muodon se saa, sitä kauemmas teos loittonee todellisuudesta. Jos todellisuus ja totuus katsotaan samaksi asiaksi, väite laajenee koskemaan totuutta: teoksen muotoa muutettaessa teos lähenee tai loittonee totuudesta. Seuraavassa

luvussa pyrin osoittamaan, että eri representaation muodot eivät lähene totuutta tai loittone siitä, vaan ovat saman etäisyyden päässä todellisuudesta.

9.1. TOTUUS ON MUODOSTA RIIPPUMATON

Valvontakameran tallentama materiaali saattaa olla sattumanvaraista ja inhimillisen valinnan vähäisyyden vuoksi objektiivista, mutta materiaalin sisältö ei kuitenkaan kerro yhtä ainutta puhdasta totuutta. Intervention puutteesta ja materiaalin sattumanvaraisuudesta huolimatta Abraham Zapruderin kuvaama filminpätkä tuotti hyvin monenlaisia tulkintoja todellisista tapahtumista presidentti Kennedyn murhapaikalla. Materiaali todistaa, että Kennedyä on ammuttu, mutta siihen sen todistusvoima jääkin. Bruzzin mukaan materiaalia käytettiin lukuisten täysin erilaisten salaliittoteorioiden todisteena. Filminpätkää analysoitiin uudelleen ja uudelleen ja sen kuvan laatua pyrittiin digitaalisesti parantamaan, mutta totuutta murhaajasta tai teon motiiveista se ei pystynyt tarjoamaan. (Bruzzi 2000, 16.)

Materiaali ei ollut epätosi, mutta riittämätön. Vaikka ihmisen subjektiivinen valinta pystyttäisiinkin eliminoimaan, kaiken kuvatun ulkopuolelle jää aina kuvaamatonta. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ollut ryhtyä enää väittelemään täydellisen objektiivisen totuuden tallentamisen mahdollisuudesta, sillä sen mahdottomuudesta vallinne jo yksimielisyys. Mielestäni on kuitenkin huomionarvoista, että lähimmäksi todellisuutta asetetusta materiaalista voi tehdä lukuisia tulkintoja.

Objektiivisimmankin materiaalin totuus muuttuu jokaisen katsojan edessä tulkinnaksi. Bruzzi (2000, 17) huomauttaa kuvaavasti: "Teksti on yksinkertainen, mutta merkitys ei." Jos Abraham Zapruder olisi valinnut toisen kuvauspaikan, materiaali olisi avannut mahdollisuuksia taas uudenlaisille tulkinnoille. Jos Zapruder olisi päättänytkin jättää presidentin huomioimatta ja keskittyä kuvaamaan ohi lentävää lintua, olisi kamera saattanut poimia jotakin, joka olisi itse asiassa auttanut murhatutkimuksissa; ehkä jopa paljastanut murhan tekijän. Todellisuus on aina kameran rajaamaa kuva-aluetta laajempi ja monimutkaisempi.

Winston asettaa uutis- ja ajankohtaisreportaasin lähelle todellisuutta, mutta audiovisuaalisen viestinnän muotona se ei ole kovinkaan todellisuudelle läheinen. Uutisjuttujen kuvamateriaali on yleensä melko irrallista ja sitä pitää koossa voice-

over eli juonto. Dokumenttitraditiossa voice-overia on pidetty suorastaan vääristävänä ja fiktiivistävänä (Bruzzi 2000, 40). Uutis- ja ajankohtaisjutut kuitenkin tukeutuvat siihen: harvoin pelkkää kuvaa katsoessaan pääsee selvyteen raportin "juonesta". Varsinkin abstraktimmissa aiheissa kuvamateriaali toimii usein vain toimittajan juonnon illustroijana (ks. esim. Hietala 1990, 27). Kuva saattaa liittyä vain löyhästi aiheeseen. Leikkaus noudattaa harvoin ajan ja tilan jatkuvuutta. Lance W. Bennettin mukaan juuri uutisraportin standardoitu muoto tukee objektiivisuuden illuusiota. Dokumentaariset raportointikeinot ikäänkuin mahdollistavat sen, että reportterit välittävät vain sitä, mitä voivat observoida tai tukea fyysisillä todisteilla. (Bennett 1988, 120.) Mutta kuten Zapruder-materiaalin useat tulkinnat osoittivat, samoja fyysisiä todisteita voidaan käyttää hyvin monenlaisten väitteiden tukemiseen.

Reportaasin totuus on riippuvainen toimittajasta, hänen kyvystään observoida ja välittää asioita, ei niinkään reportaasin kuvamateriaalin todistusvoimaisuudesta, siitä että voisi kuvaa katsomalla omin silmin todistaa asioiden tapahtuneen juuri raportin esittämällä tavalla. Olkoonkin, että reportaasia varten kuvattu materiaali on suoraan todellisuudesta, mutta merkityksellistä on useimmiten kuitenkin se, mitä sanottavaa toimittajalla on näihin kuviin liittyen. Haastattelu on olennainen ja paljon käytetty keino uutis- ja ajankohtaisjutuissa. Haastattelun avulla osa todistusvastuusta siirtyy haastateltavalle. Silminnäkijä voi vahvistaa tapahtumien kulun, asiantuntija vahvistaa tutkimustuloksen.

Hietala (1990, 24) pitää koko uutislähetysten muotoa objektiivisuuden illuusiota ylläpitävänä rakennelmana. Hän luettelee studiotilan elementtejä ja hierarkisia rakenteita, jotka luovat uskottavuutta. Kerronnallisessa hierarkiassa alaspäin mentäessä subjektiivisuuden aste nousee. Ylin auktoriteetti, uutistenlukija, antaa vaikutelman objektiivisesta ei-kenenkään-näkökulmasta, mutta toimittajat ja varsinkin paikan päältä raportoivat toimittajat ovat subjektiivisempia ja ottavat kantaa. Kaikkein subjektiivisimpia ovat silminnäkijät ja kokijat, joita "suorastaan vaaditaan esittämään oma näkemyksensä tilanteesta". Objektiivinen totuus näyttää kuitenkin toteutuvan, kun kuullaan useampia erilaisia mielipiteitä. (Hietala 1990, 24-27.) Hietalan tyyli analysoida uutisia on melko värikästä, mutta huomionarvoista tässä on mielestäni se, että todellakin tietyt journalismin, dokumentti- ja

fiktioelokuvan tyypit pyrkivät muodoltaan *näyttämään* realistisilta ja objektiivisilta. Voidaan kuitenkin kysyä, tekeekö se niistä muita tyyppisiä totuudenmukaisempia.

Amerikkalainen dokumentaristi Errol Morris (Bates 1989, 17) syyttää direct cinemaa ja cinema véritéä valheellisen perinnön jälkeensä jättämisestä. Hänen mielestään suuntaukset aiheuttivat dokumenttielokuvalla kahden- tai jopa kolmenkymmenen vuoden taantumuksen. Direct cineman tekijät pyrkivät kieltämään ja häivyttämään oman henkilökohtaisen jälkensä dokumenteistaan, ja uskoivat, että observoivilla metodeilla voitiin saavuttaa objektiivinen totuus, mihin muut dokumentin muodot eivät kyenneet. Morris on kuitenkin sitä mieltä, että tällaisen uskomuksen ylläpitäminen on haitallista muille dokumentin muodoille, sillä totuus ei ole riippuvainen muodosta:

"Ei ole mitään syytä miksi dokumenttielokuvat eivät voi olla yhtä persoonallisia kuin fiktiiviset elokuvat ja kantaa tekijöidensä leimaa. Tyyli tai ilmaus eivät takaa totuutta. Totuutta ei takaa mikään."⁷ (Bates 1989, 17.)

Morris viittaa tässä mielestäni tekijän etiikkaan ja rehellisyyteen. Dokumentaristi ei voi pyyhkiä itseään pois tekoprosessista, mutta hän voi pyrkiä olemaan mahdollisimman rehellinen kohteelleen ja katsojalleen, olipa teoksen muoto sitten observoiva tai lavastetumpi. Bruzzin mielestä dokumentaristit ovat irrottautuneet direct cineman ikeestä teoreetikkoja helpommin, ja löytäneet monia erilaisia dokumentin muotoja, jotka esittävät monimutkaisia totuuksia, jotka nousevat nimenomaan todellisuuden ja tekijän välisestä *suhteesta* (Bruzzi 2000, 6).

Winstonin jatkumolla esittäminen lähestyy mielikuvitusta. Fiktioelokuvan käsikirjoituksessa saattaa olla kuvitteellisia tapahtumia, joita näyttelijät esittävät, mutta se ei kuitenkaan estä totuuden mahdollisuutta. Totuus voidaan esittää monella eri tavalla. Winstonin jatkumon mukaan uudentyyppiset performatiiviset dokumentit ovat paljon kauempana todellisuudesta kuin esimerkiksi observoiva direct cinema. Bruzzin (2000, 125) mukaan esittämistä (performance) on kuitenkin kaikissa dokumentin tyypeissä. Direct cineman tekijät olivat sinisilmäisiä jättäessään huomiotta sen, kuinka heidän läsnäolonsa todellisissa tilanteissa vaikutti

⁷ Suomennos minun.

peruuttamattomasti kyseisiin tilanteisiin. Bruzzi ei usko, että kuvattava koskaan olisi oma itsensä, vaan kysymys on aina jonkinasteisesta esittämisestä. Esittämistä on pidetty epäilyttävänä, koska se on yhdistetty valheellisuuteen ja fiktiivisyyteen. Bruzzin mielestä esittäminen kuitenkin kuuluu dokumenttiin. Se voi pitää sisällään autenttisuutta ja paljastaa totuuden, joka ei ole yhtään vähemmän paikkansa pitävä kuin totuus, joka on olemassa kameroiden poissaollessa. (Bruzzi 2000, 123-125.)

Perinteinen käsitys dokumentista todellisuuden uskollisena peilaajana perustuu oletukseen siitä, että tuotantoprosessin jäljet on peitettävä, mihin esimerkiksi direct cinema pyrki. Päinvastaisesti uudet performatiiviset dokumentit julistavat toisenlaista dokumentin totuutta, joka on avoin rakennetusta muodostaan. Kuten dokumentaristi Morris, myös Bruzzi nostaa esiin rehellisyyden. Totuus ei ole riippuvainen teoksen muodosta, vaan tekijän rehellisyydestä myöntää, että 'objektiivista totuutta en kykene välittämään, tämä on minun näkemykseni totuudesta'. (Bruzzi 2000, 154-155.)

Dokumentaristi Kiti Luostarisen mielestä ainoa rehellinen tapa lähestyä aihetta on oma näkökulma, koska objektiivista totuutta ei voi saavuttaa.

"Ainut mistä voi puhua on sellanen tekijän moraalii, että pitää itse työnsä motiivina sitä, että on tarkoitus nimenomaan löytää todellisuudesta jotain kiinnostavaa ja tutkia sitä eikä vääristellä. - - Mä en usko siihen, että joku muoto kertois enemmän totuuksia kuin joku toinen muoto." (Kiti Luostarinen, henkilökohtainen tiedonanto, 22.2.1999.)

Myöskään Virpi Suutari ei usko totuuden olevan riippuvainen dokumentin muodosta:

"Jokainen dokumentin tekijähän etsii totuutta, pyrkii esittämään mahdollisimman tosia asioita elämästä. Se on lähtökohta, mutta kun sä kuvaat ja valitset tiettyjä tapoja, niin se lähtee siitä sun subjektista. - - En mä kyllä lähtisi kategorisoimaan ja tuomitsemaan jotain esittämisen tapoja vähemmän epätosina. - - Mä oon siitä havainnosta vastuussa, että sen pitäis olla mahdollisimman rehellinen ja tosi." (Dokumentaristi Virpi Suutari, henkilökohtainen tiedonanto, 23.2.1999.)

Jos totuus on teoksen muodosta riippumaton, Winstonin jatkumo kumoutuu. Silloin performatiivinen dokumentti ei ole sen kauempana todellisuudesta kuin Zapruder-materiaalikaan. Myös fiktioelokuva voi olla saman etäisyyden päässä todellisuudesta kuin dokumenttielokuva tai uutisraportti.

Realistisina pidetyt fiktioelokuvan muodot ovat Aumontin ym. mukaan realistisia vain suhteessa toisiin elokuviin, eivät suhteessa todellisuuteen. Heidän mukaansa neorealismi ei ollut yhtään sen lähempänä todellisuutta kuin mikään muukaan fiktion

muoto. Neorealismi käytti tavallisia ihmisiä näyttelijöiden sijasta, mutta tavallisuus ei poista sitä, että heidän on silti näyteltävä, mukauduttava käsikirjoitukseen, kuvaustahtiin ja -järjestykseen. Aumont ym. eivät pidä yhteiskunnallisia aiheitakaan realismina, vaan huomauttavat, että siitäkin muodostuu oma konventionsa. (Aumont ym. 1996, 117-122.) Aumontin ym. kommentti ei kumoa Winstonin jatkumon järjestelyä sinänsä, heidän teoriansa pohjalta toiset muodot voivat olla toisia realistisempia, mutta vain *suhteessa toisiinsa*. Näin ollen jatkumo voi olla olemassa, mutta ilman minkäänlaista sidettä todellisuuteen. Kuten aiemmin jo kävi ilmi, Aumontille ym. jokainen representaatio on fiktiivinen, juuri siksi että on representaatio. Mikään jatkumolla esiintyvistä muodoista ei kykene saavuttamaan todellisuutta, vaan ne ovat todellisuuden representaatioita ja sen vuoksi myös subjektiivisia. Winstonin jatkumo viittaa kuitenkin juuri todellisuussuhteeseen ja on näin ollen Aumontin ym. väitteen valossa mitätön.

9.2. ERI MUOTOJA LUETTAVA ERI TAVALLA

Bruunin ym. mukaan fakta ja fiktio on pyritty journalismissa erottamaan, jotta yleisö voisi *orientoitua* näkemäänsä ja kuulemaansa oikealla tavalla (Bruun ym. 1986, 47-48). Kaikki representaatiot journalismista fiktiiviseen elokuvaan tehdään vastaanottajan katsottavaksi ja kuultavaksi, jolloin vastaanottaja "lukee" eli tulkitsee näkemäänsä ja kuulemaansa. Noël Carrollin (Plantinga 1997, 16) indeksoinnin teorian mukaan katsoja lukee elokuvia ja ohjelmia sen mukaan, miten ne ohjelmatiedoissa, mainonnassa ja konventioidensa raameissa määrittyvät. Esimerkiksi dokumentin ja fiktion rajatapauksissa katsoja suhtautuu teokseen ja lukee sitä dokumenttina, jos ohjelmatiedoissa sitä kutsutaan dokumentiksi. Plantingan mukaan sama lause voidaan esittää sekä dokumentaarisessa että fiktiivisessä kontekstissa. Dokumentaarisessa kontekstissa lause esittää väitteen todellisuudesta. Fiktiivisessä kontekstissa lause houkuttelee harkitsemaan kyseistä asiantilaa. Kun katsoja tietää, että kyseinen ohjelma on luokiteltu dokumentiksi, hän ottaa siinä esitetyt väitteet faktoina. (Plantinga 1997, 16-18.)

Plantinga siis väittää, että teoksen luenta riippuu sen ilmoitetusta paikasta kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa miljöössä, eikä siitä kuinka tarkasti tai objektiivisesti teos kuvaa maailmaa. Myös teoksen konventionaalinen muoto

kehottaa lukemaan sitä tietyllä tavalla. Esimerkiksi haastattelu, voice-over ja selostus ovat elementtejä, jotka viittaavat reportaasiin tai dokumenttiin. Dokumentissa oleellisia ovat faktat, jotka ovat dokumentin "pinnassa". Dokumenttia siis luetaan niin, että tavallaan jokainen erillinen lause voidaan ottaa faktana tai väitteenä todellisuudesta. Fiktiossa sen sijaan on epäolennaista, onko siinä faktoja vai ei. Fiktiota luetaan syvemältä, sen jokaista väitettä ei verrata todellisuuteen, vaan sen totuus paljastuu ehkä vasta pitkän pohdinnan jälkeen. Tässä pitää muistuttaa, että fakta ja totuus eivät ole synonyymejä. Trinh T. Minh-ha (1993, 98) huomauttaa, että koska totuus usein rinnastetaan faktan kanssa, taianomaisten, poeettisten tai järjettömien piirteiden avoin käyttö johtaa automaattisesti teoksen hylkäämiseen ei-faktuaalisena. Hänen mielestään konseptit eivät ole yhtään vähemmän käytännöllisiä kuin kuvat tai äänet. Faktaa siis pidetään konkreettisenä palana informaatiota, mutta totuus voi olla jopa taianomainen tai järjetön.

Argumentointi voi Henry Baconin mukaan olla eksplisiittistä eli avointa ja peittelemätöntä; tai implisiittistä eli epäsuoraa. Fiktiossa argumentaatio on useimmiten implisiittistä. Yleisön oletetaan vetävän tietyt johtopäätökset ja löytävän tekijän tarkoittaman väittämän pelkästään tarinaa seuraamalla. Väittäjä voi olla esimerkiksi moraalinen; varsinkin valtavirtaelokuvissa esiintyy usein implisiittinen väittäjä: "Rikos ei kannata". Argumentti voi olla myös varsin vertauskuvallinen ja vaikeasti havaittavissa. Bacon käyttää esimerkkinä Kieslowskin *Kymmenen käskyä* -sarjaa ja Bressonin *Raha*-elokuvaa, joissa molemmissa tekijän esittämät väittämät ovat hyvin epäsuoria, eivätkä ehkä tulisi esille ilman elokuvan nimen tarjoamaa viitettä. (Bacon 2000, 29.) Fiktiivinen elokuva voi esittää väitteitä todellisuudesta, mutta katsojan on luettava fiktiota eri tavalla kuin dokumenttia löytääkseen väittämän. Tämän jälkeen on mahdollista harkita, onko väittäjä totuudenmukainen vai ei.

Formalistisen teorian mukaan teoksen muoto määrää sen merkityksen, uusi merkitys voidaan saavuttaa vain muotoa muuttamalla (ks. esim. Hallam - Marshment 2000, 14). Muotoa ja sisältöä ei voi erottaa, vaan jokainen yksittäinen kuva rakentaa merkitystä. Merkitys on siis muodosta riippuvainen. Aikaisemmin väitin, että totuus on teoksen muodosta riippumaton. Nämä lauseet eivät kuitenkaan ole ristiriidassa. Mikä sitten on merkityksen ja totuuden välinen suhde? Trinh T. Minh-han mukaan

totuus ei antaudu nimiksi tai yksittäisiksi kuviksi, ja merkitys pitäisi pyrkiä jättämään avoimeksi. Totuus ja merkitys usein rinnastetaan keskenään, mutta se mitä pidetään totuutena ei useinkaan ole muuta kuin merkitys. Jonkin asian merkityksen ja sen totuuden väliin jää etäisyys, väli jota ilman sekä merkitys että totuus olisivat muuttumattomia. (Minh-ha 1993, 92.)

Representaatioista puhuttaessa totuus voidaan nähdä tarkoituksena, intentiona, jonka teoksen tekijä haluaa muodossa tai toisessa tuoda esille ja jonka tekijä on havainnut ja uskoo todeksi. Merkitys puolestaan voidaan nähdä teoksen lopputuloksena, sinä mitä valmiista teoksesta voidaan lukea ja ymmärtää. Merkitys voi vaihdella katsojan tulkinnasta riippuen. Merkityksen olisi tietenkin hyvä olla myös sellainen, että tekijän tarkoittama totuus kävisi teoksesta ilmi.

9.3. TEKIJÄN TARVE ILMAISTA ITSEÄÄN

Uutis- ja ajankohtaisraportin muoto on hyväksytty totuudenmukaiseksi, ja kuten aiemmin kävi ilmi, kriittisimpien mielestä väärin perustein. Kuten Winstonin jatkumo osoittaa, fiktiota on totuttu pitämään epätodenmukaisimpana. Siltä ei osata vaatia tai ei tarvitse vaatia totuudenmukaisuutta, koska sen muoto on fiktiivinen, toisin sanoen keksitty ja mielikuvituksellinen. Dokumenttielokuvaan kohdistuu samat totuuden ja objektiivisuuden vaateet kuin journalismiin, mutta sen muoto lähenee fiktioelokuvaa. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että teoreetikot ovat tästä dualismista tekijöitä huolestuneempia. Ainakaan kaikki dokumentaristit eivät tunnu näkevän tätä ristiriitana laisinkaan, vaan heidän mielestään totuus on dokumentin muodosta riippumaton. Aiheen laatu ja tekijän näkemys määrittävät pitkälti muotoa. Totuus on riippuvainen paitsi tekijän moraalista, hänen havainnointi- ja viestintäkyvystään. Tämä mielestäni koskee kaikkea uutisraportista fiktioelokuvaan. Tekijän näkökulmasta yhteistä näille kaikille tyypeille on myös se, että ne tavalla tai toisella lähtevät tekijän tarpeesta ilmaista itseään. Eri muodoissa tekijöiden intressit varmasti vaihtelevat, mutta uskon jonkinlaisen ilmaisun tarpeen olevan niiden kaikkien taustalla.

Muotojen konventiot rajoittavat sitä miten tekijä asiansa voi ilmaista. Journalismin muoto on kaikkein rajoitetuin, dokumentin jo paljon vapaampi, fiktion voisi kuvitella olevan lähes rajaton. Joskin ainakin kaupallisen fiktion rakenne on melko määrätty. Kiti Luostarinen uskookin, että dokumentin mahdolliset muodot ovat nykyään vapaammat ja luovemmat kuin fiktion, jota rajoittaa levityksen ja myymisen vaatimukset (Luostarinen, henkilökohtainen tiedonanto, 22.2.1999). Kuten aiemmin jo mainittiin, dokumenttielokuvan muodot ovat vapautuneet viimeisen vuosikymmenen aikana ja myös lähentyneet fiktion muotoja. Juuri tähän on aiheuttanut kiistaa dokumenttielokuvaa koskevissa kirjoituksissa. Kykenevätkö nämä rajoja rikkovat muodot välittämään totuuden? Brian Winstonin mielestä totuus on paitsi oleellinen ja välttämätön eettinen osa journalismia, samalla se kuitenkin rajoittaa tekijän ilmaisunvapautta (Winston 2000, 119). Dokumenttielokuvan on myös oltava totuudenmukainen säilyttääkseen uskottavuutensa, mutta paljon selkeämmin kuin journalistinen teos, dokumentti on henkilökohtaisen itseilmaisun väline (Winston 2000, 128). Fiktioelokuvan mahdollisuudet itseilmaisuuksiin ovat dokumenttielokuvaa vielä avoimemmat.

Krzysztof Kieslowski siirtyi dokumentista fiktion, koska fiktiossa voi näyttää asioita, joita dokumentissa ei eettisistä tai käytännöllisistä syistä voi näyttää. Rakkauselokuvaa tehdessä ei voi mennä makuuhuoneeseen, jossa "oikeat" ihmiset rakastelevat. Kuolevan kuvaamista on eettisesti vaikea perustella, koska kokemus on niin intiimi. (Kieslowski 1993, 86.) Vaikka tämänkaltaiset aiheet taipuvat paremmin fiktion muotoon, ovat ne silti hyvin todellisia jokapäiväiseen elämään kuuluvia aiheita, eikä fiktiivinen muoto poista niiden totuudellisuutta.

9.4. ADAMAH:IN SUHDE TODELLISUUTEEN

Tästä työstä piti alunperin tulla dokumenttielokuva. Suunnitellessani elokuvaa minua pohdituttivat kysymykset ympäristön ja ihmisen välisestä suhteesta ja koko maailman tilasta. Opiskelin tuoretta Earthwatchin *Maailman tila 2000* -raporttia, luin artikkeleita ja katselin ohjelmia ihmisten ja ympäristön pahoinvoinnista, kiukuttelin kun uudessa kotimaassani Englannissa kierrätys ei toiminut ja ahdistuin. Näin mielessäni painajaismaisia tulevaisuudenkuvia maapallon tuhoutumisesta ja vihasin sitä surutta kuluttavaa ihmiskuntaa. Kuitenkaan en itse ollut valmis luopumaan

mukavuuksistani ja ahdistuin entisestään. Minusta vaikutti yhä enemmän siltä, että ihminen on ylittänyt oikeutensa luonnon kiertokulussa, irrottautunut siitä, päätenyt käyttämään luontoa vain omien tieteellisten, taloudellisten ja viihteellisten saavutustensa edistämiseen. Suomalaisilla on vielä melko kunnioittava ja läheinen suhde luontoon, mutta harva kuitenkaan elää suorassa yhteydessä siihen. Englantilaisten suhde luontoon vaikutti suomalaisen silmään täysin olemattomalta. Minua vaivasi ajatus siitä, että vaikka me olemme osa luonnon kiertokulkua siinä missä kaikki muukin elämä maapallolla, kuvittelemme kykenevämmekään astumaan tästä kierrosta ulos ja elämään siitä erillisinä. Pohdin mahdollisia dokumentin aiheita, muun muassa ylikalastusta ja kituvaa kalastajan ammattia Britannian rannikkokylissä. Monet pohtimani asiat kulminoituivat tässä ja muissa harkitsemisissä aiheissa, mutta ne eivät kuitenkaan tuntuneet osuvan asian ytimeen.

Modernin taiteen museossa törmäsin sattumalta tietoon, joka hätkähdytti minua. Vanhassa heprean kielessä sanat "adam" ja "adamah" tarkoittavat "maata" ja "maaperää".⁸ Kontrasti "ensimmäisen" ihmisen, jota kristillinen perinne nimitti Adamiksi eli "maaksi", ja nykyihmisen välillä tuntui huikealta. Se, että ihminen kuuluu kiinteään yhteyteen maan kanssa, oli ollut Raamatun kirjoittajille näin konkreettisella tavalla ilmiselvää. Otin yhteyttä erääseen heprean kielen professoriin, joka vahvisti käännöksen oikeaksi. Tämä oli kieleen ja historiaan liittyvä fakta, ja tästä konseptista halusin tehdä elokuvani. Halusin jollakin tavalla sanoa, että ihminen kuuluu yhteyteen maan kanssa, huolimatta siitä kuinka erillään luonnosta se nykypäivänä onkin.

Fiktio tuntui kaikkein sopivimmalta muodolta käsitteellisen aiheeni ilmaisuun. Toki olisin edelleenkin voinut valita muodoksi dokumentin ja lähteä pohtimaan aihetta keräämiäni faktojen pohjalta, pitää hepreankielistä käsitettä dokumentin keskipisteenä ja näkökulmana. Mielessäni oli kuitenkin kehittynyt ajatus Adam-nimisestä miehestä, joka nauttii elämästään kuluttajana kaupungissa, ja naisesta, joka kulutusoravanpyörään turtuneena unohtii yhteydestä luontoon. Adam päättyy lopulta yhdeksi maan kanssa, mutta vain kuoleman kautta. Mielessäni Adam edustaa koko

⁸ Englanniksi earth, earthling/ dirt, dirtling/ soil.

ihmiskuntaa, joka on niin eristäytynyt luonnosta, että palaa kiinteään yhteyteen maan kanssa vasta kuollessaan, jolloin yhteyden ymmärtäminen on liian myöhäistä.

Vielä käsikirjoitusvaiheessa etsin ympäristön tilaa koskevia faktoja, sillä halusin naispäähenkilön Ellien esittämien tilastotietojen olevan todellisia. Ajattelin sen lisäävän elokuvan painoarvoa. Koska kirjoitin fiktiota, oli henkilön vuorosanoilla oltava myös jokin syy, symbolinen merkitys ja toisaalta jokin yhteys juonen tapahtumiin, mikä teki tehtävästä vaikean. Opettajani, kokeellisen elokuvan ohjaaja Breda Beban kuitenkin muistutti, että fiktiivisen elokuvan pinnassa esiintyvien seikkojen ei oleteta olevan todellisuutta sinällään vastaavia faktoja. Oli siis samantekevää tai ainakin epäoleellista olivatko toisen päähenkilön esittämät vuorosanat faktoja vai eivät. Fiktiivisen elokuvan todenmukaisuus piilee muodon sijasta sen ytimessä.

Elokuvan kolmannessa kohtauksessa Ellie väittää, että kahden kultaisen vihkisormuksen valmistaminen tuottaa viisi tonnia jätettä Kazakstanissa. Tämä tilastotieto ei täysin pidä paikkaansa. Olin lukenut kullankaivuun ympäristövaikutuksista, mutta käsikirjoitusta kirjoittaessani en enää löytänyt tietoa, enkä voinut tarkistaa oliko kyseessä viisi tonnia vai viisitoista tonnia jätettä. Tämä tieto itsessään ja sen todenperäisyys on kuitenkin epäolennaista. Merkittävämpää näissä kyseisissä vuorosanoissa on niiden subteksti: henkilön ahdistus ja epätasapaino suhteessa ympäristöönsä ja kumppaniinsa. Kuudennessa kohtauksessa Ellie lukee ääneen lisää tilastotietoja, jotka sen sijaan ovat todellisia, paikkansa pitäviä tilastoja. Näiden tietojen todenperäisyydellä ei ole sen enempää merkitystä kuin edellisilläkään, jos kukaan ei oleta niiden olevan faktuaalisia. Myöskään elokuvassa ei käy ilmi, mistä tilastot ovat peräisin, jolloin katsoja ei voi suoraan tarkistaa niiden todenperäisyyttä. Ja vaikka tilaston julkistajan ja tutkimuksen tekijän nimi tulisikin esille, on todennäköistä, että jonkin toisen tahon tekemä tutkimus päätyisi hieman erilaisiin tuloksiin. Jos siis olisin ollut tekemässä reportaasia tai dokumenttielokuvaa, olisin vertaillut eri tilastoja ja tutkimustuloksia, tuonut ne ja niiden tekijät totuudenmukaisesti esille, jolloin faktat itsessään olisivat katsojan luennan kohteina.

Voidaan tietenkin kysyä, kuinka monta tutkimusta pitää käydä läpi, jotta pääsee oikeaan totuuteen. Tutkimus 1 osoittaa, että totuus on A, tutkimus 2:n mukaan totuus on B. Tutkimukset 3, 4 ja 5 saattavat kaikki päätyä erilaisiin tuloksiin. Jos suuri joukko ihmisiä uskoo tutkimuksen 2 väittämään totuuteen B, onko B silloin todennäköisimmin totta? Jos kaikki tutkimukset luettuani väite C vaikuttaa totuudenmukaisimmalta, on minun journalististen periaatteiden mukaan tuotava esille myös B. Mutta entä A, D ja E? Voidaan myös kysyä, onko journalistinen väite fiktiivistä totuudenmukaisempi, koska se osoittaa selkeästi kuka kyseiseen väitteeseen/totuuteen uskoo. Haastateltava 1 uskoo asian olevan näin, haastateltava 2:n mukaan asia on päinvastoin, toimittajan mukaan asia on jotain siltä väliltä. Kuka on oikeassa? Jos kaikki on subjektiivista, on minunkin näkemykseni pätevä. Tein minäkin taustatutkimukseni, päädyin tiettyihin johtopäätöksiin ja tein niistä elokuvan, jossa annoin tilaa kahdelle vastakkaiselle näkökulmalle.

Käsikirjoituksen valmistuttua etsin tuottajan kanssa kuvauspaikkoja, näyttelijöitä ja stunt-koordinaattoria tulympyrää varten; suunnittelin kuvaajan kanssa valaisua ja kuvaustyyliä; pohdin kuvien merkitystä ja kirjasin kaiken kuvakäsikirjoitukseen, jota seurasimme kuvausten aikana. Näyttelijät harjoittelivat kirjoittamani vuorosanat ja esittivät kuva kovalta rakentamani tarinan. Koska emme voineet maksaa näyttelijöille palkkaa, jäi harjoitusaika vaivaiseen kahteen päivään. Kuvasimme keksittyä tarinaa vieraan ihmisen asunnossa näyttelijöiden kanssa, jotka olivat tavanneet toisensa vain kerran aikaisemmin ja jotka nyt näyttelivät rakastavia. Työstämme oli realismi kaukana.

Olisin voinut tehdä aiheen ympäriltä monta reportaasia, haastatella ympäristöasiantuntijoita ja sosiologeja, siteerata tutkimustuloksia, lukea elämäntapakuvauksia ja hankkia monta puhuvaa päätä argumentoimaan näkökantani puolesta ja sitä vastaan. Varsinaisella ydinsanomallani, "ihminen on vieraantunut luonnon kiertokulusta", tuskin olisi sinällään ollut uutisarvoa, mutta sitä aktualisoivia tapahtumia, tutkimustuloksia ja konferensseja olisi varmasti löytynyt. Olisin voinut tehdä dokumenttielokuvan ihmisestä tai ihmisistä, jotka elävät tiiviissä yhteydessä luonnon kanssa; tai ihmisistä jotka eivät huomaa luonnon kuuluvan heidän elämäänsä juuri muuten kuin kesäisellä mummolan visiitillä. Winstonin jatkumolla ja yhteiskunnallisesti katsottuna lopputulos olisi todennäköisesti ollut

todistusvoimaisempi kuin fiktio, jonka muotoon lopulta päädyin, mutta minulle itselleni tämä muoto on aivan yhtä totta. Minun oma ahdistukseni oli tarpeeksi, en tarvinnut yhtään asiantuntijaa vahvistamaan sitä todeksi, että olin huolissani, että *minun* mielestäni ihmiset olivat vieraantuneet luonnosta vastoin luonnon väistämättömiä lakeja. Tätä lähestymistapaa saatetaan pitää subjektiivisena, mutta asian ydin ei muutu. Keräämäni taustamateriaalin perusteella olin tullut tiettyyn johtopäätökseen, joka oli minulle yhtä paikkansa pitävä totuus, oli sen esitysmuoto journalistinen, dokumentaarinen tai fiktiivinen.

Bruunin ym. mukaan fiktion todellisuusuhte on faktaa monimutkaisempi, koska se ei viittaa ainoastaan tekijänsä ulkopuoliseen todellisuuteen, vaan se voi "dokumentoida myös tekijänsä sisäistä, mentaalista todellisuutta". Fakta viittaa sekä materiaalillaan että käsitteilytavallaan aktualisoituneisiin reaalisen todellisuuden ilmiöihin, kun taas fiktio esittää potentiaalisesti mahdollisen tavan tarkastella todellisuutta. (Bruun ym. 1986, 46.)

Journalistin on tarkoitus välittää tietoa, mutta toimittajan omat näkemykset ja intressit vaikuttavat aiheiden valintaan ja niiden käsittelyyn jo pelkästään alitajuisella tasolla. Bennett (1988, 118) huomauttaa, että koska objektiivisuus on sekä käsitteenä että käytännön toimitustyön puitteissa osoittautunut mahdottomaksi, sen tilalle on astunut "reiluus". Toimittajat pyrkivät keräämään niin paljon tietoa kuin kiireessään ehtivät ja antaa eri näkökannoille yhtä paljon aikaa tuoda esille kommenttinsa ja tulkintansa asiaan.

Jos olisin tehnyt dokumentin tai journalistisen työn, olisi tosiasioiden pitänyt olla luettavissa faktuaalisina väitteinä työn "pinnalta". Fiktiossa totuus on syvemmillä. Hemanuksen mukaan fiktiivisen viihteen tekijän työprosessin on lähdettävä "mahdollisimman realistisen, ihannetapauksessa tieteellisen maailmankatsomuksen pohjalta. Tämä auttaa fiktion tekijää tiedostamaan pinnanalaisia olemuksia ja käyttämään tätä tiedostusta hyväkseen fiktiota tehdessään." (Hemanus 1980, 127.) Hemanuksen vaatimus ei edellytä fiktion *muodon* olevan realistinen. Fiktion ei tarvitse jäljitellä todellisuutta, henkilöitä tai tapahtumia sellaisenaan, vaan oleellista on juonen taustalla esiintyvät todellisuuden *lainalaisuudet*. Kun fiktion tekijä on tietoinen todellisuuden eri rakenteista ja luomansa metatodellisuuden (eli juonen,

henkilöiden jne.) symbolisista merkityksistä, jotka viittaavat näihin rakenteisiin, hän voi ilmaista esimerkiksi ihmisluonteesta jotakin varsin todenmukaista. Parhaimillaan tällainen elokuva säilyy todenmukaisena ja koskettavana vuosikymmeniä, jopa vuosisatoja.

9.5. FIKTIO TARJOAA HOLISTISTA MAAILMANKUVAA

Fiktioin pitäminen viihteenä ja onnellistuttajana laskee sen hömpän kategoriaan. Tieto yhdistetään uutisiin ja dokumentteihin. Tieto on yhteiskunnallisesti tärkeää. Eikö fiktio voi sisältää tietoa? Entä tekeekö se, että jokin tieto on muokattu fiktion muotoon, tästä tiedosta vähemmän tärkeän? Uutiset suoltavat tietoa ympäri maailman koko ajan kiihtyvällä nopeudella. Tietoa on ulottuvillamme niin paljon, että 1990-luvun lopulla alettiin puhua infoähkystä ja sen aiheuttamista terveysriskeistä. Jussi T. Koski (1998, 19) siteeraa *Infoähky*-kirjassaan Opetusministeriön tutkimusta⁹, jossa haastatellut asiantuntijat uskovat enemmän siihen, että "medioiden välittämän informaatiomäärän kasvu saa meidät kadottamaan todellisuuden tajumme, passivoi meitä ja heikentää toimintakykyisyyttämme" kuin siihen, että "medioiden välittämän informaatiomäärän kasvu tekee todellisuuden kuvastamme jäsentyneemmän ja realistisemmän". John Grierson (1966, 145) tokaisee kaunistelematta: "Uutiset ovat vain hätäinen 'snip-snap' jostakin täysin turhanpäiväisestä seremoniasta." Uutiset fragmentoivat todellisuutta; pirstaloivat sen palasiin, joilla ei vaikuta olevan keskinäistä yhteyttä. Vyöryttämällä yhä uusia tosiasioita uutiset luovat illuusion tietoisuutemme kasvusta. Vaikutus voi kuitenkin olla täysin päinvastainen, uutiset saattavat estää maailmankuvamme kokonaisvaltaista hahmottumista. (Bruun ym. 1986, 62.)

Direct cineman tekijät pyrkivät olemaan mahdollisimman lähellä todellisuutta pitäytymällä observoinnissa, mutta heitäkin on kritisoitu taustoittamisen puutteesta, irrallisuudesta ja historiattomuudesta (Koiso-Kanttila 2001, 16). Vaikka siis objektiivisuus olisi mahdollista saavuttaa jollakin tietyllä tekotavalla, voisiko sitä pitää tarkoituksenmukaisena, jos se irrallisuudessaan vain pirstaloittaisi ihmisten

⁹ Kaivo-oja, Jari - Kuusi, Osmo - Koski, Jussi T. 1997: *Sivistyksen tulevaisuusbarometri 1997. Tietoyhteiskunta ja elinikäinen oppiminen tulevaisuuden haasteina*. Tulevaisuuden tutkimuskeskus. Opetusministeriön suunnittelusihteeristön keskustelumuistioita nro 25.

käsitystä todellisuudesta? Vaikuttaa siltä kuin tämä olisi yhteiskuntaa laajemminkin koskettava piirre. Yltiöindividualistiset ihmiset saavat itse rakentaa maailmankuvansa tietoyhteiskunnan estradille heitetyistä faktoista. Ikäänkuin subjektiivinen tieto olisi jotenkin halpa-arvoista tai pelottavaa. Assosiointia voisi jatkaa ihmisarvoa koskevaksi: vanhuuden ja viisauden sijasta arvokasta on nuoruus ja nopeus.

Käsikirjoittaja Outi Nyytjä valittaa, kun mikään ei enää kosketa. Hänen mielestään olemme saaneet yliannostuksen uutisia, niihin liittyviä kommentteja ja dokumentteja, jotka "eivät loppujen lopuksi kerro mitään".

"Mutta ei vain katsojan tai tekijän silmä ole sokaistu tai paksun kaihin peitossa: koko maailmaa peittää nyt jo melkein läpitunkematon informaation kaihin kalvo. Siksi tuli tämä ahdistus, että niin paljon kuin luen ja katson, en enää saa tietää mitään. Kaikki informaatio on ikään kuin jo valmiiksi vanhaa, ja minä kaipaisin kiihkeästi uutta." (Nyytäjä 1999, 12.)

Nyytäjä selittää tarkoittavansa uudella informaatiolla sellaista tietoa ja kokemusta, jonka jälkeen "minun on ajateltava elämäni ja moraaliani uudelleen". Fiktio kykenee tähän taiteen luonteensa vuoksi.

Ohjaaja Max Ophulsin mielestä taiteen päämäärä on antaa ihmisille uusi näkemys maailmasta. Hän uskoo, että pohjimmiltaan kaikki aiheet muistuttavat lopulta toisiaan. Oleellista on henkilökohtainen näkemys, joka taiteilijalla on jostakin miljööstä tai oliosta. (Ophuls 1990, 147.) Fiktio voi taiteena tarjota holistista maailmankuvaa. Vaikka meillä on informaatiota enemmän kuin koskaan aikaisemmin, on ihminen edelleen tietämätön olemassaolonsa tarkoituksesta ja siitä miten tulisi elää. Kaikki elokuvat eivät toki kykene tai edes pyri syvällisiin totuuksiin, vaan viihdyttävyydellä saavutetut kassatulot voivat olla arvokkaampi päämäärä. Suuri osa katsojista varmasti etsii elokuvateatterista ensisijaisesti juuri viihdettä. Todenmukaisen tiedon mahdollisuutta ei kuitenkaan pidä poissulkea. Parhaimmillaan fiktioelokuva voi olla ihmiselämälle tärkeän ja oleellisen tiedon välittäjä.

9.6. TAITEESSA ON TOTUUS

Taide on väistämättä tekijänsä subjektiivisen näkemyksen tuote. Kaikkea subjektiivista on ainakin journalistisessa traditiossa totuttu pitämään epätotuudellisena ja epäluotettavana. Eikö objektiivinen totuuden käsite representaatioissa ole vanhanaikaista? Objektiivisen totuuden voisi katsoa kuuluvan moderniin aikaan, mutta postmodernin ajattelun mukaan totuuden käsite on väljempi. Kosken mukaan postfilosofinen totuuden kokemus ei ole "näinhän ja juuri näin asia on" -kokemus, vaan "tosiaankin, näinkin sen voi nähdä" -kokemus (Koski 1998, 189). Jos objektiivisuus on mahdotonta ja kaikki representaatiot ovat enemmän tai vähemmän subjektiivisia, miksi avoimesti subjektiivisessa taiteessa ei voisi olla yhtä pätevä totuus kuin subjektiivisuutta peittelevässä journalismissa? Andrei Tarkovskin mukaan totuutta ei taiteessa voi edes saavuttaa ilman subjektiivisuutta:

"Uskon myös, että ilman tekijän subjektiivisten vaikutelmien elimellistä yhteyttä todellisuuden objektiiviseen esitykseen ei voi saavuttaa edes ulkonaista elämäntilaisuutta, totuudenmukaisesta kuvauksesta ja sisäisestä totuudesta puhumattakaan. - - Minulle todennukaisuus ja sisäinen totuus ei merkitse vain uskollisuutta tosiasialle vaan myös uskollisuutta tuntemusten välittämisessä." (Tarkovski 1989, 38-40)

Totuus voi löytyä vain tekijän tulkinnan avulla, sillä ilman tulkintaa on olemassa vain joukko sattumanvaraisia otoksia todellisuudesta. Tulkinnan myötä ne muuttuvat väitteiksi todellisuudesta. Tekijä voi esittää väitteen esimerkiksi reportaasin, dokumentin tai fiktioelokuvan muodossa ja pyrkiä olemaan sekä tulkinnassaan että representaatioissaan havainnolleen mahdollisimman uskollinen. Eisenstein (Hallam - Marshment 2000, 30) oli sitä mieltä, että tekijä on vapaa valitsemaan mitkä tahansa merkit tai symbolit saadakseen viestinsä toimimaan.

Satyajit Rayn mielestä todellisuus ei koostu pelkästään jokapäiväisistä kouriintuntuvista tapahtumista. Hienoiset ja monimutkaiset ihmissuhteiden vivahteet, joita monet fiktiiviset elokuvat käsittelevät, ovat yhtä todellisia kuin dokumentaristien käsittelemät konkreettisemmat aiheet. Jopa tarujen, myyttien ja satujen juuret ovat todellisuudessa. (Ray 1971, 381.) Robert Coles myöntää, että fiktion tekijä ottaa askeleen dokumentaristia pidemmälle käyttämällä mielikuvitustaan kuvaamaan todellisuuden ilmiöitä. Kuitenkin jos tekijä on taitava, esiin nousee "unohtumaton viisaus, joka osuu lukijaan todellisuuttakin todempana;

totuus, joka tunkeutuu syvälle; joka loikkaa todennäköisyyden tai terävän kuvauksen toiselle puolel; - - ja laskeutuu maaperälle, missä tietoisuus, tunne, pohdinta ja moraalit elävät rinnakkain". (Coles 1997, 93.)

Elleil taidetta ole tarkoitettu kuluttajalle myyntiin, sen perimmäinen päämäärä Tarkovskin mielestä on selittää yleisölleen, mitä varten ihminen elää, mikä on olemassaolon tarkoitus. Elleil se kykene tätä selittämään, se voi ainakin asettaa tämän kysymyksen ja edistää tiedostamista. (Tarkovski 1989, 58.) Totuuden olemassaolon mahdollisuus fiktiivisessä elokuvassa on helpompi hyväksyä, kun fiktioelokuva käsitetään taiteeksi viihteen sijasta. Viihteen tarkoitusperät ovat paitsi kevyemmät, myös kaupallisemmat.

10. LAJITYYPEILLÄ SAMA MATKA TODELLISUUTEEN

Winstonin rekonstruktiojatkumo ja johdannaiset joita se pohjustaa ovat ongelmallisia monista syistä, kuten edellä on käynyt ilmi. Jatkumo asettaa fiktioelokuvan kauimmaksi todellisuudesta. Edellä pyrin kuitenkin osoittamaan, että fiktioelokuva suhteessa journalismiin ja dokumenttiin ei niinkään loittone todellisuudesta, vaan sen kyky ilmaista totuus on yhtäläinen journalismin ja dokumentin kanssa.

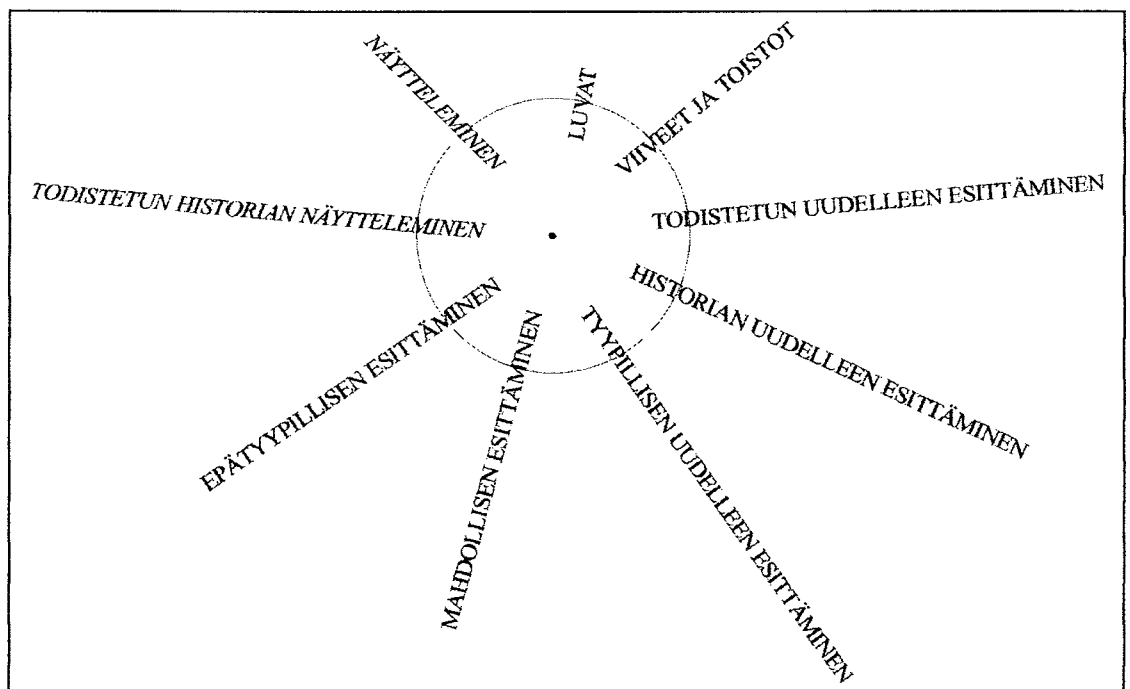
Dokumentaristit ovat sitä mieltä, että totuus on teoksen muodosta riippumaton. Objektiivisimpana pidetty materiaali tuottaa useita eri tulkintoja, toisaalta näyttelemine voi paljastaa totuuden. Kyse on tekijän kyvystä havainnoida, ilmaista ja olla rehellinen. Eri muotoja luetaan eri tavoin sen mukaan miten ne on indeksoitu, eli määritelty. Journalismista totuus löytyy erilaisella luennalla kuin fiktiosta. Kaikkien muotojen taustalla on tekijän tarve ilmaista itseään. Tekijä valitsee muodon viestinsä välittämiseen sen mukaan mikä muoto ilmaisee kyseistä viestiä parhaiten. Yksittäisten faktojen käsittelyyn journalistinen muoto sopii parhaiten, dokumentti ja fiktio toimivat paremmin syvällisemmän aineiston käsittelyssä. Journalistinen tieto arvotetaan yleensä yhteiskunnallisesti tärkeämmäksi, vaikka journalistinen käsittelytapa fragmentoi ihmisten käsitystä todellisuudesta. Dokumentti, mutta myös fiktio yhdistelevät ja analysoivat eri ilmiöitä, minkä saatetaan nähdä lisäävän niiden subjektiivisuutta. Ne kykynevät kuitenkin tarjoamaan holistista maailmankuvaa.

Fiktio, varsinkin jos se nähdään taiteena, voi käsitellä olemassaolon perimmäisiä kysymyksiä.

Jatkumon alkupäähän sijoittuvaa journalismia on perinteisesti pidetty totuudellisena. Jos väite "taiteessa/fiktiossa voi olla totuus" pitää paikkansa, totuus esiintyy jatkumon molemmissa päissä. Näin ollen jatkumon muoto on loogisesti mahdoton. Jos totuuden käsite esiintyy jatkumon molemmissa päissä, tulee jatkumosta ympyrän muotoinen. Tällöin todellisuus sijaitsee ympyrän keskipisteessä, representaation muodot ympyrän kehällä. Jos palataan Winstonin alkuperäiseen rekonstruktiojatkumoon, ympyrän kehälle jäävät rekonstruktion eri asteet.

Kaavio 4:

Rekonstruktioympyrä



Kun lähdin kritisoimaan Winstonin jatkumoa, viittasin totuuteen samana asiana todellisuuden kanssa. Toisaalta olen puhunut esimerkiksi taiteen totuudesta. Miten totuus siis voi esiintyä sekä ympyrän keskipisteessä että ympyrän kehällä esiintyvissä representaation muodoissa? Representaatioista puhuttaessa totuus voidaan mielestäni nähdä kahdenlaisena. Totuus voi olla yhtä kuin objektiivinen todellisuus, joka sijaitsee ihmisen ajattelun ulkopuolella ja siitä täysin riippumatta. Tätä todellisuutta pyrimme representoimaan. Toisaalta totuus voi olla intentio; totuus, johon tekijä

uskoo ja haluaa muodossa tai toisessa tuoda esille. Tätä voisi kutsua subjektiiviseksi totuudeksi; totuudeksi, joka on yleisesti hyväksytty todeksi, tai jonka tekijä uskoo olevan totta. Totuus-sanasta voisi käyttää sanoja johtopäätös, uskomus tai päätelmä, jotka kuulostavat vähemmän uskottavilta, mutta mitä ei-tieteelliset (esim. journalistiset, dokumentaariset) totuudet kuitenkin ovat.

Totuus joka sijaitsee ympyrän kehällä on subjektiivinen, keskipisteessä sijaitseva totuus on objektiivinen todellisuus. Näin ollen kaikki representaation muodot ovat yhtä subjektiivisia. Logiikan mukaan voitaisiin väittää, että subjektiivista totuutta ei voi olla olemassa: on vain tosi ja epätosi. Jos totuuden ja todellisuuden välillä tehdään ero, totuus esiintyy vain mielikuvituksellisessa maailmassa. Jos sen sijaan totuus ja todellisuus katsotaan samoiksi asioiksi, kaikki representaatiot totuuden ympärillä ovat fiktiota. Kuitenkin arkikielessä ja myös representaatiomuodoista puhuessamme käytämme sanaa totuus. Jos objektiivinen todellisuus ja totuus ovat olemassa vain ihmismielestä riippumatta, on ihmismielestä riippuvainen tai sen kautta suodattunut totuus subjektiivinen. Näin ollen totuus, joka voi esiintyä audiovisuaalisten representaatioiden muodoissa tarkoittaa idean tai ajatuksen totuudenmukaisuutta, ei niinkään kuvan itsensä todistusvoimaa.

11. JOHTOPÄÄTÖKSET

Voidaan tietenkin pohtia onko ihmisen tuntema totuus aina vain subjektiivinen. Tieto on ihmisen käsitystä asioiden tilasta, mutta mistä tiedämme, että käsityksemme vastaa asioiden todellista tilaa. Tietämisen käsite venyy. Descartes epäili tietämisen mahdollisuutta. Hän päätteli tietävänsä olevansa olemassa ajatustoimintansa vuoksi. Tieto on mahdollista vain ajattelun avulla. Objektiivinen totuus, todellisuus, on olemassa, mutta onko se ihmisen ulottuvilla? Entä kameran?

Susan Sontag käyttää Platonin luolavertausta esimerkkinä kuvan vaikutuksesta todellisuuden kokemukseemme. Olemme teljettyjä luolaan, josta emme näe ulos, mutta jonka seinällä näemme valon luolan ulkopuolelta heittämiä varjoja todellisuudesta; riittämättömiä epämääräisyyksiä totuudesta. Sontag väittää, että kuvista on tullut normi, joka määrää miten asiat meille näyttävät. Näin käsitys todellisuudesta ja realismista muuttuu. (Sontag 1977, 87.) Liikkuvankin kuvan ollessa ulottuvillamme ympäri vuorokauden, on pohdittava kuinka suurelta osin käsityksemme todellisuudesta muokkautuu toisen käden kuvallisten representaatioiden pohjalta varsinaisen todellisuuden kokemuksen sijasta. Toisaalta Sontagin vertaus asettaa kysymyksiä kuvan mahdollisuudesta ylipäätään "tunkeutua" todellisuuteen. Jos todellisuus näyttäytyy meille kuvina, voidaan pohtia tuleeko kuvauksesta osa kuvattua todellisuutta ja viittaako kuva aina toiseen kuvaan todellisuuden sijasta.

Jos kaikkia audiovisuaalisia representaatioita journalismista fiktioelokuvaan pidettäisiin subjektiivisina ja niiden mahdollisuutta ilmaista totuus samanarvoisena, merkitsisi se käytännön tasolla muuan muassa sitä, että dokumentaristit voisivat olla vapaasti luovia, toisaalta sitä, että uutisia ja ajankohtaisohjelmia ei pidettäisi objektiivisempina kuin ne ovat. Totuus kun on kiinni viestijän kyvystä havainnoida, ilmaista ja olla rehellinen, ei siitä onko viesti muokattu uutisraportin, dokumentin vai fiktioelokuvan muotoon. Katsojan on kuitenkin edelleen tiedettävä, mistä muodosta on kysymys, jotta voi lukea tätä oikealla tavalla.

Representaatioiden samanarvoisuus ei juurikaan vaikuta fiktioelokuvaan, ainakaan jos sitä pidetään viihteenä. Fiktio kun ei edes pyri representoimaan todellisuutta suoraan ja samalla tavalla kuin vaikka dokumentti. Jos fiktioelokuva sen sijaan pidetään taiteena, on tilanne hieman toinen. Taide pyrkii esittämään todenmukaisia havaintoja ja väitteitä todellisuudesta. Monesti taiteen esittämät väitteet ovat syvällisiä ihmisyyttä ja olemassaoloa koskevia havaintoja. Tällaiset totuudet ovat kaiketi ihmiskehitykselle niitä oleellisimpia.

LÄHTEET:

ALITALO, Tuike 1995: Tyttörien sukupolvi. Teoksessa Sinisalo, Kati (toim.), Elävän kuvan vuosikirja 1995. Helsinki: Valtion Painatuskeskus

ANDREW, J. Dudley 1976: The major film theories. An introduction. New York: Oxford University Press.

AUMONT, Jacques - Bergala, Alain - Marie, Michel - Vernet, Marc 1996: Elokuvan estetiikka. Suom. Sakari Toiviainen. Helsinki: Edita. Ranskankielinen alkuteos: Esthétique du film. Éditions Nathan 1994.

BACON, Henry 1995. Dokumenttielokuvan postmodernismi. Filmihullu 4/1995, s.23-26. Helsinki

BACON, Henry 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

BATES, Peter 1989. Truth not guaranteed: an interview with Errol Morris. Cineaste 14/1989, s. 17

BAZIN, Andre 1967. What is Cinema? Edited and translated: Gray, Hugh. Berkeley and Los Angeles: University of California Press

BAZIN, Andre 1990. Elokuvan lajit. Toim. Peter von Bagh, suom. Kirsi Kinnunen ja Sakari Toiviainen. Helsinki: Love Kirjat

BENNETT, Lance W. 1998. News. The politics of illusion. Second edition. New York: Longman.

BORDWELL, David 1985. Narration in the fiction film. London: Methuen & Co. Reprinted 1988, 1990, 1993, 1995. London: Routledge.

BORDWELL, David - Thompson, Kristin 1997. Film art. An introduction. Fifth edition. New York: The McGraw-Hill Companies.

BRUZZI, Stella 2000. New documentary: a critical introduction. London: Routledge.

BRUUN, Mikko - Koskimies, Ilkka - Tervonen, Ilkka 1986. Uutisoppikirja. Helsinki: Tammi.

CHAMBERS 1996. Chambers 21st century dictionary. Robinson, Mairi (toim.). Edinburgh: Chambers.

CORNER, John 1996. The art of record. A critical introduction to documentary. Trowbridge: Manchester University Press.

COUSINS, Mark - Macdonald, Kevin 1996. Imagining reality. The faber book of the documentary. London: Faber and Faber.

EISENSTEIN, Sergei 1978. Elokuvan muoto. Suom. Antero Tiusanen, Vesa Oittinen, Veli-Pekka Makkonen, Timo Nieminen, Sakari Toiviainen, Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love Kustannus.

GRIERSON, John 1966 (1946). Grierson on documentary. Revised edition. Edited and compiled: Forsyth Hardy. London: Faber and Faber.

HALLAM, Julia - Marshment, Margaret 2000. Realism and popular cinema. Manchester: Manchester University Press.

HEMÁNUS, Pertti - Tervonen, Ilkka 1980. Objektiivinen joukkotiedotus. Helsinki: Otava.

HEMÁNUS, Pertti 1992. Lehdistö eilen. Teoksessa Savitauluista satelliitteihin. Toimittanut Aimo Ruusunen. Helsinki: Gaudeamus.

HIETALA, Veijo 1990. Teeveen merkit. Television lukutaidon aakkoset. Vaasa.

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

HYTÖNEN, Jukka 1999. Totuus ei löydy kameraa heiluttamalla. Pirjo Honkasalon haastattelu 26.1.1999. Filmihullu 1/1999.

KELLY, Richard 2000. The name of this book is Dogme 95. London: Faber and Faber.

KIESLOWSKI, Krzysztof 1993. Teoksessa Danusia Stok (toim.), Kieslowksi on Kieslowski. London: Faber and Faber.

KOISO-KANTTILA, Visa 2001. Viimeinen puritaani? Albert Mayslesin ajatuksia direct cineman olemuksesta. Filmihullu 5/2001, 14-15. Helsinki.

KOSKI, Jussi T. 1998. Infoähky ja muita kirjoituksia oppimisesta, organisaatiosta ja tietoyhteiskunnasta. Helsinki: Gummerus.

KUOPPAMÄKI, Lauri 1995. Kuvafilmi sivistysvälineenä. Teoksessa Anttila, Eila - Toiviainen, Sakari - Uusitalo, Kari (toim.), Taidetta valkealla kankaalla. Helsinki: Painatuskeskus. Artikkelijulkaistu myös: Filmiaitta 13/1925.

KUTTER, Hans 1995. Elokuvan taiteellinen kehitys. Kirpeä reaunamuistutus elokuvan 50-vuotispäivän johdosta. Teoksessa Anttila, Eila - Toiviainen, Sakari - Uusitalo, Kari (toim.), Taidetta valkealla kankaalla. Helsinki: Painatuskeskus. Artikkelijulkaistu myös: Elokuvateatteri 10/1945.

LEISTELÄ, Topo 1995. Elokuva ja sen yhteiskunnallinen merkitys. Teoksessa Anttila, Eila - Toiviainen, Sakari - Uusitalo, Kari (toim.), *Taidetta valkealla kankaalla*. Helsinki: Painatuskeskus. Artikkelijulkaisu myös: Suomen Kinolehti 5/1937.

MARCUS, Millicent 1986. *Italian film in the light of neorealism*. West Sussex: Princeton University Press.

MINH-HA, Trinh T. 1993. The totalizing question of meaning. Teoksessa Renov, Michael (toim.), *Theorizing documentary*. London: Routledge.

NICHOLS, Bill 1994. *Blurred boundaries. Questions of meaning in contemporary culture*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

NICHOLS, Bill 1991. *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Indiana University Press, Bloomington Indianapolis.

NYYTÄJÄ, Outi 1999. Dramatiikan rappio. AVEK:in julkaisussa *Luova dokumentti* 2/1999. 12-13.

OPHULS, Max 1990. Teoksessa Beylie, Claude (toim.), *Max Ophuls*. Helsinki: Valtion Painatuskeskus. Ranskankielinen alkuteos: Éditions des Quatre-Vents, 1984.

PLANTINGA, Carl R. 1997. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: The press syndicate of the University of Cambridge.

PORTON, Richard 1999. Something rotten in the state of Denmark: An interview with Thomas Vinterberg. *Cineaste* 2-3/1999, 17-19.

RAY, Satyajit 1971. The question of reality. Teoksessa Jacobs, Lewis (toim.), *The documentary tradition*. New York: Hopkinson and Blake.

SONTAG, Susan 1977. *On photography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

TARKOVSKI, Andrei 1989. *Vangittu aika*. Toim. Risto Mäenpää, Veli-Pekka Makkonen, Antti Alanen. Helsinki: Love Kirjat.

TERÄVÄINEN, Juha 1992. *Johdatus filosofiaan*. Helsinki: Kirjapaja.

TIAINEN, Viktor 1995. Elokuva ja propaganda. "Hollywoodismi" Truman-opin palveluksessa. Teoksessa Anttila, Eila - Toiviainen, Sakari - Uusitalo, Kari (toim.), *Taidetta valkealla kankaalla*. Helsinki: Painatuskeskus. Julkaistu myös: Kirjailijaryhmä Kiilan albumi 1948. Helsinki: Nelopaino.

TOIVIAINEN, Sakari 1995. *Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi aalto ja sen perintö*. Helsinki: Painatuskeskus.

VEHKALAHTI, Ilkka 1999. Kirje herra Storkille. AVEK:in julkaisussa *Luova dokumentti* 2/1999. 7-8.

WEBSTER, John 1999. Miksi maalata muotokuva, kun pokkarikuvakin riittää?
AVEK:in julkaisussa Luova dokumentti 2/1999. 4-6.

WINSTON, Brian 2000. Lies, Damn lies and Documentaries. London: British Film
Institute.