

Erkki Astala

YTM

## ELÄYTYVÄ TIETÄMINEN

### Dokumentaarin halusta ja nautinnosta<sup>1</sup>

Dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan erot, yhtäläisyydet ja rajat ovat olleet dokumentaaria koskevan keskustelun ytimessä, usein tekemisen menetelmien ja ilmaisutyylin näkökulmasta (Suomessa esim. Helke 2006). Oma moniulotteinen kysymyksensä on, millä tavalla erityisiä ovat dokumentaarin *katsojan* kokemus, halu katsoa dokumentaarista esitystä ja sen tuottama nautinto.

Elokuvatutkija Bill Nicholsin urauurtava väite esitti epistefilian, *tietämisen* halun ja nautinnon, dokumentaarisen elokuvan katsomisen olennaiseksi motiiviksi (Nichols 1991, 76–77; 178–180). Ajatus oli avoin johdannainen elokuvatutkija Laura Mulvey'n (1975) ajatuksesta skopofiliasta, näkemisen halusta ja nautinnosta, fiktiivisen elokuvan katsomisen motiivina. Nicholsin väite epistefiliasta on ymmärrettävä osana pyrkimystä sijoittaa dokumentaari ”vakavien diskurssien” (Nichols 1991, 3–4) joukkoon. Mutta minkä määrittely erottautumisessa fiktiiviseen elokuvaan tavoittaa, se kadottaa dokumentaarisen elokuvan erityisyydessä tietämisenä, ja myöhemmät arviot ovat todenneet rajauksen tarpeettoman tiukaksi (esim. Renov 2004, 98–101). Halu nähdä ei ole etäällä halusta tietää; jo Freudilla, jolta molemmat käsitteet ovat peräisin, skopofilia uteliaisuutena liittyy läheisesti epistefiliaan (Cowie 2011, 13).

Elokuvatutkija Elizabeth Cowie tarjoaa kiinnostavan kokonaisnäkemyksen dokumentaarin katsojakokemuksesta riippumatta siitä jakaako hänen lacanilaisen viitekehöksensä. ”Dokumentaari on kehollistettua tarinankerrontaa, joka todellisuutta kuvin ja äänin tarinallistaessaan kytkee meidät sosiaalisten toimijoiden toimiin ja tunteisiin kuin fiktion hahmojen”. Tämä tarkoittaa, että dokumentaarin katsomiskokemusta leimaa nautinto ”tallennetusta todellisuudesta sekä spektaakkelinä että tietona”. (Cowie 2011, 3.) Halu tietää on myös halua samastua tiedon subjektiin: ”Dokumentaarisen elokuvan erityinen tieto vahvistaa maailman tiedettävyyden ylipäätään.” (Cowie 2011, 13.)

Samastuminen on Cowielle keskeinen käsite dokumentaarin katsojakokemuksen kuvaamisessa, mutta katsojan emotionaalisenä kiinnittymisenä näkemäänsä ja kuulemaansa se käsittää itse asiassa useampia erilaisia prosesseja: Halussamme nähdä voimme omaksua dokumentaarin kameran katseen. Dokumentaarin kerronnan ohjaamana voimme omaksua sen esittämien henkilöiden näkökulmia ja siten ajatuksia ja tunteita. Näkemämme ja tuntemamme kautta voimme omaksua kokemuksen itsestämme tietävänä ja tuntevana. Mutta halu tietää, nähdä miten asiat ovat, tuo mukanaan myös epäilyn: ovatko asiat todella näin? Dokumentaarin uskottavuus edellyttää, että voimme tulla tietämään maailman paitsi uutena, myös tuttuna:

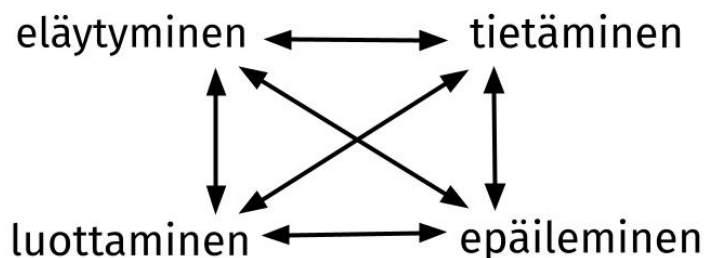
1 Kirjoitus pohjautuu DocPoint-festivaalin Apollo-seminaarissa 10.9.2022 pidettyyn alustukseen. Kiitos Anu Koivunen, Jan Nâls ja Emma Taulo hyvästä keskustelusta ja havainnoista.

katsoja lähtökohtaisesti samastuu tietäjän asemaan ja siten luottaa dokumentaarin todenmukaisuuteen. Mutta lunastaakseen ja ylläpitääkseen tämän luottamuksen dokumentaarin esityksen ja esiintyjien on vastattava riittävässä määrin katsojan odotuksia toden-näköisyydestä (*verisimilitude*). (Cowie 2011, 86–101.)

Cowie näkee samastumisen (*identification*) käsitteen monitahoisuuden myös ongelmallisena, mutta perustelee valintaansa muun muassa sen keskeisyydellä sekä psykoanalyysissa että ideologiateorioissa (Cowie 2011, 88). Samastumisen käsitettä voi pitää myös hieman puutteellisena kuvaamaan katsojakokemusta. Fenomenologian ja neurotieteen inspiroimien näkemysten mukaisesti katsojakokemus voidaan ymmärtää kokonaisuutena, jossa yhdistyvät elokuvan kuvien ja äänten liikkeen, yhteenliittymisen ja yhteenlöymäysten tuottamat katsojan näkö- ja kuuloaistimukset, näiden aiheuttamat keholliset reaktiot, ja edelleen niiden aktivoimat tunteet ja kytkennät aikaisemmin koetun ja nähdyn muistijälkiin (Gallese & Guerra 2020). Tämän aistimellisen, kehollisen, affektiivisen ja kognitiivisen kokemuksen voi ajatella toimivan eletyn kokemuksen mallina (Comanducci 2018, 186). Ja sitä kokemusta kuvaa mielestäni erinomaisesti suomenkielinen käsite *eläytyminen*.<sup>2</sup> Cowien alussa lainattuja määritelmiä mukaillen: dokumentaarin katsomisen halu ja nautinto liittyvät sekä tietämiseen että eläytymiseen. Dokumentaarin katsojakokemus on tietämistä eläytymisessä ja eläytyvää tietämistä: ei vain välitettynä omaksuttua vaan myös tietämisenä koettua.

Tietämisenä dokumentaarin katsojakokemuksen erityisyys on siis aistimellisessa, kehollisessa, affektiivisessä ja kognitiivisessa eläytymisessä näkemäämme, kohtaa-miemme henkilöiden ajatuksiin ja tunteisiin sekä tietävän, tietäväksi tulevan, asemaan, ja sitä kautta maailman, ja itsen tiedettävyyden kokemukseen (vrt. Cowie 2011, 88). Dokumentaarin tarjoaman eläytymisen erityisyys katsojakokemuksena on siihen kiinnittynyt odotus ja kysymys tietämisestä. Haastattelututkimuksetkin vahvistavat käsitystä, että dokumentaarin katsoja *luottaa* tulevansa tietäväksi todellisuudesta, mutta tietoisena dokumentaarin esityksen rakennettuudesta, näkökulmallisuudesta ja valikoivuudesta on valmis myös *epäilemään*, kysymään sen totuudellisuuden perään. Haastattelututkimukset vahvistavat myös sen, että ei ole yhtä dokumentaarin katsomisen tapaa, vaan katsominen on dokumentaaristen esitysten erilaisiin muotoihin sovittavaa, tietämisen ja eläytymisen haluja ja nautintoja ja luottamuksen ja epäilyn taipumuksia eri tavoilla painottavaa. (Hill 2013.)

Dokumentaarin katsojakokemusta voisi siis kuvata kenttänä, jossa katsojan halut, tarpeet, taipumukset ja nautinnot jännittyvät tietämisen, eläytymisen, luottamisen ja epäilemisen asemien välille (kuva 1). Kokemuksen asemoitumisen tällä kentällä voi ajatella vaihtelevan sekä katsojaan että dokumentaarin esitykseen liittyvien tekijöiden



Kuva 1. Eläytymisen, tietämisen, epäilemisen ja luottamisen asemien keskinäiset suhteet.

<sup>2</sup> Englannin kielen tarjoama käsite "empathy" ymmärrettäneen yleensä vain toiseen henkilöön kohdistuvana affektiivis-kognitiivisena vasteena, samoin kuin saksan kielen "Einführung", vaikka 1900-luvun alun saksalaisessa estetiikassa sillä ymmärrettiin myös havainnon aistimellis-kehollista ulottuvuutta (esim. Worringer 1981).

mukaan sekä katsojasta ja katsomistilanteesta että elokuvasta ja sen hetkestä toiseen. Dokumentaari voi tarjota katsojalle ja katsoja voi omaksua jotain tai joitain näistä asemista heikommin tai vahvemmin, ja dokumentaarin kokemus ja sen tuottama nautinto voi olla enemmän tai vähemmän moniulotteinen, mutta nämä asemat eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan katsomisessa periaatteessa aina läsnäolevia.

Voi myös olettaa, että näiden asemien vaikutus toisiinsa ei ole yksiselitteinen tai yksisuuntainen. Esimerkiksi voimakas eläytyminen dokumentaarin esitykseen ja sen herättämä empatia esiintyvien henkilöiden tuntemuksiin voi vahvistaa kokemusta itsestämme tuntevina ja myötätuntoisina, ja sitä kautta luottamusta dokumentaarin tarjoamaan tietämisen asemaan (vrt. Nåls 2019, 61–64). Empatia voi toisaalta myös herättää eettisen kysymyksen toiminnastamme todellisessa maailmassa, jossa teoillemme voi olla merkitystä. Mahdollisesti haluttomina tai kyvyttöminä kantamaan tällaista vastuuta saatamme myös epäillä kysymyksen herättänyttä tietoa (Cowie 2011, 36).

Epäily on jotain, jonka *fiktio* katsoja perinteisen käsityksen mukaan ”sivuuttaa” (“willing suspension of disbelief”). Voi ajatella, että tässä ”sivuuttamisessa” on kyse enemmän kuin tietoisesta katsomiskokemusta edeltävästä päätöksestä, tiedollisesta kehyksestä, joka vapauttaa meidät tuntemaan samoja kehollis-affektiivisiä reaktioita, joita koemme todellisia tilanteita todistaessamme, turvallisella etäisyydellä, ilman niiden edellyttämää käyttäytymistä (Gallese & Guerra 2020, 34–43). Kun keholliset reaktiot ja niiden aktivoimat tunteet edeltävät tiedollista käsittelyä ja ovat sen edellytyksenä, nautinto tulee ensin ja siten ”sivuuttaa epäilyn”. Itse asiassa osa fiktion nautintoa syntyy ymmärryksestä, että omat voimakkaat keholliset ja emotionaaliset reaktioni ovat jonkin ei-todelliseksi, ei-vaaralliseksi tiedetyn tai oletetun aiheuttamia – mistä ymmärryksestä kertoo vaikkapa jännitystä tai pelkoa seuraava helpotuksen naurahdus.

*Dokumentaarin* katsomisen tiedollinen kehys on toinen. Katsomiskokemuksen, esityksen ajallinen ja paikallinen ero esitettyyn toki takaa turvallisen etäisyyden, mutta sen kytkeytyminen oletukseen ja odotukseen tietäväksi tulemisesta – siitä, että dokumentaarin esittämä näkymä, näkemys ja näkökulma kohdistuu siitä esityksestä riippumattomaan todellisuuteen – pitää kysymyksen esitetyn ja esityksen erosta, luottamuksesta ja epäilystä katsomiskokemuksessa erottamattomana, sivuuttamattomana (vrt. Cowie 2011, 6–10).

Dokumentaarisien ja fiktiivisen esityksen katsomiskokemuksen tiedollisen kehyksen erot määrittävät kontekstuaalisesti ja diskursiivisesti: dokumentaarisuutta eivät määritä ehdottoman yksiselitteisesti jotkin esityksen tyylin ominaisuudet, vaan katsojalle dokumentaari on jotain, minkä käsittää dokumentaariseksi sen mukaan mitä kertovat katsomisen konteksti ja tekijöiden tai julkaisijoiden tarjoama määrittely, dokumentaarille tyypillisten (mutta ei yksinomaisten!) tyylin ja kerronnan konventioiden tunnistaminen, ja esityksen vastaavuus sitä edeltävän käsityksemme kanssa siitä, miltä todellisuus näyttää (Veerle et al. 2005; Cowie 2011, 19–26). Siten voi olla perusteltua puhua dokumentaarista katsomisesta tai dokumentaarin katsojuudesta, jota odotus tietäväksi tulemisesta ja siihen liittyvä epäily erottavat fiktion katsojuudesta, vaikka myös fiktio voi esittää väitteitä, joilla on katsojalle totuusarvoa.

Katsojan luottamus dokumentaarin esitykseen voi perustua sen koettuun auktoriteettiin tai sen argumentaatiosta vakuuttumiseen, katsojan epäily voi kohdistua esityksen tietoon tai katsojan omaan kykyyn tulla tietäväksi esityksen kautta. Näin voisi viitekehyksestään irrottaen uudelleentulkita Cowien käsittelemiä psykoanalyttikko Jacques Lacanin (2007) neljää diskurssia (isäntä, yliopisto, hysteerikko, analyttikko) ja niiden tuottamia subjektiviteetteja, joiden välillä katsoja aina liikkuu ja ”on näiden siirtymien kerrostuma” (Cowie 2011, 102–110). Katsojan luottamus tietäväksi tulemisesta antaa dokumentaarille lähtökohtaisen auktoriteetin, riippumatta siitä,

miten arvovaltaisena dokumentaarin esitys itsensä esittelee. Samalla odotus tietämisestä sisältää kysymyksen ja epäilyn esitetyn tiedon pätevydestä. Dokumentaarin esityksen kerronta, joka ”löytää [...] kausaaliset yhteydet rakentamalla tapahtumiin osallistuvien inhimillisten toimijoiden tietämyksen ajalliset suhteet” (Cowie 2011, 38), voi vakuuttaa katsojan tietävyydestään, mutta myös argumentaation aukkojen ja kausaalisuhteiden esitykselle ulkoisen, ”ylimääräisen”, näkyväksi tulemisen kautta voi herättää kysymyksen tietäväksi tulemisen edellytyksistä.

Katsoja, joka lähtökohtaisesti luottaa tulevansa dokumentaarin kautta tietämään, tietäväksi, samalla jatkuvasti arvioi dokumentaarin esityksen, sen kerronnan, argumentaation luotettavuutta. Tietoisena siitä, että se, mitä dokumentaari tarjoaa, on tekijän näkökulma ja tekijän valinta, katsoja arvioi – tietoisesti tai esitietoisesti – missä määrin häntä puhuttelee todellisuus ja missä määrin dokumentaarin tekijä. Katsoja arvioi millä tavalla esitetty on manipuloitu ja millä tavalla se kenties pyrkii katsojaansa manipuloimaan. (Hill 2013.) Arvioon vaikuttavat muistot aikaisemmista, välittömistä tai välitetyistä, todeksi mielletyistä havainnoista niin, että se, mikä vastaa niiden kaikua mielessä, hyväksytään helpommin todenmukaiseksi. Luottamus voi vahvistua tai heiketä elokuvan katsomisen mittaan. Ensiksi saatu tieto virittää tai ankkuroi tulevan ymmärtämistä (ilmeisesti jopa niin että voimme luottaa myöhemmin saatuun tietoon, vaikka tiedämme sen vääräksi; Grodal 2005).

Siinä määrin kuin dokumentaarin katsomiskokemus on siinä esiintyvien henkilöiden toimintaan, ajatuksiin ja tunteisiin eläytymistä tulemme myös näiden puhuttelemaksi, ja haluamme luottaa näihin sekä arvioimme näiden luotettavuutta. Eläytyminen esitetyn, mutta esityksestä riippumatta olemassa olevan toisen paikkaan, tunteminen hänen kauttaan (Cowie 2011, 89), edellyttää toisen motiivien ja tilanteen ymmärtämistä ja aitouden, spontaanisuuden, autenttisuuden arviointia: miten ”luonnollisena”, toden-näköisenä, moniulotteisena henkilö ja henkilöiden keskinäinen kanssakäyminen ja sen herättämät reaktiot näyttäytyvät (Nåls 2019, 57–60). Mutta välitetty autenttisuus on myös osa esitystä, ja mitä enemmän kokemuksemme maailmasta on tullut median välitetyin todellisuuden läpäisemäksi, sitä tietoisempia olemme sekä katsojina että esiintyjinä aitouden esittämisen muuttuvista konventioista, joihin dokumentaarissa esiintyvät enemmän tai vähemmän sovitavat oman spontaaniutensa. Katsojina me arvioimme tuon esityksen autenttisuutta suhteessa omaan kokemukseemme sekä noista konventioista että ihmisten käyttäytymisestä arkielämässä (Enli 2015). Tavallaan sen esityksen tulee olla riittävän hyvä taatakseen meidän eläytymisemme, mutta ei liian täydellinen taatakseen autenttisuuden kokemuksemme.

Onko kenties niin, että katsojina luottamuksemme ansaitsee nimenomaan dokumentaarin kerronnan tietty säröisyys? Havainnon ohjaamisen epäjatkuvuudet, katkokset kerronnan eheydessä, kertomuksen kannalta motivoimattomat kestot, rajaukset, leikkaukset, katseen suunnat, eleet ja yksityiskohdat, jotka voivat fikti elokuvassa rikkoa katsojan uppoutumista elämykseensä, voivat dokumentaarissa näyttäytyä nimenomaan sen luotettavuuden, toden-näköisyyden takuuna (vrt. Nåls 2019, 85). Dokumentaarin kerronnan ”ylijäämässä”, tekijän hallitsemattomissa olevassa todellisuudessa, joka väistämättä läikkyy dokumentaarin esityksessä havaittavaksemme, on nähty sen radikaali potentiaali tietämisemme ja sen edellytysten kyseenalaistamiseen (Cowie 2011, 121–123; Hongisto 11–23). Onko niin, että katsojalle myös dokumentaarin uskottavuus, merkityksellisyys ja nautinto piilee olennaisesti esityksen kontrolloidun, eheän, uppouttavan ja sen ylimääräisen, omaa elämänsä elävän, omasta olemassaolostaan muistuttavan välisessä jännitteessä?

Myös fiktiiviselle elokuvalla on ominaista ”mimeettinen ylijäämä”, jokin kerronnallistamisen ylittävä, joka katsomiskokemuksessa saattaa hetkellisesti murtaa fiktiivisen maailman, joko kokemusta häiritsevästi tai toisinaan myös merkityksellisesti

(Hiltunen 2008). Filosofi Jacques Rancière esittää, että elokuvan taiteelle ylipäätään on luontaista mimesiksen ja aiesthesiksen, kerronnallisen rakenteen ja kerrontaa keskeyttävän ja uudelleenluovan kuvan, logiikkojen yhdistäminen (Rancière 2022, 51). Dokumentaari on Rancièren mukaan kuitenkin vapaampi antamaan tilaa ”mykkien kuvien” puhunnalle, koska se on vapaa fiktiiviselle esitykselle asettuvasta todellisuusvaikutelman luomisen velvoitteesta (Rancière 2022, 158–161). Tämä vapaus on avoin kaikelle dokumentaarille, vaikka kaikki esitykset eivät sitä ottaisikaan varteen (Hongisto 2015, 137).

Dokumentaarin katsojuuden näkökulmasta tämä ero fiktion näyttäytyy ehkä vielä vahvempana. Dokumentaarissa ”ylijäämän” tai ”mykkien kuvien” voi ajatella olevan olennainen vahvistus odotukselle, että todellisuus dokumentaarin esityksessä asettuu tiedettäväksemme. Eli se mikä rikkoo kerronnan logiikkaa, olisi osaltaan edellytyksenä tietämiseen eläytymiselle. Dokumentaarin katsojuudessa olisimme siten vapaampia altistumaan niille erilaisten merkityksen regiimien yhteyksille ja yhteentörmäyksille, jotka Rancièrelle ovat edellytyksenä uusien näkemisen ja ymmärryksen kykyjen syntymiselle (Rancière 2016, 74–78, 88–89). Samalla on muistettava, että dokumentaarin ja fiktion katsojuuden ero ei ole kategorinen, eikä katsottavan teoksen yksiselitteisesti määrittämä, vaan kyse on enemmänkin jatkumoista, vaihteluväleistä tai aste-eroista (vrt. Aaron 2007, 120–123).

Kokonaan oma kysymyksensä on, millaista katsojuutta tai käyttäjäyttä mahdollisesti rakentavat sellaiset ”paradokumentaarisiksi” nimettävissä olevat muodot kuin tosi-tv ja sosiaalisen median videosisällöt. Näiden käyttö ”itsen mediana” ja muun muassa autenttisuuden ja todenmukaisuuden arviointi lienee pragmaattisempaa osana katsojan/käyttäjän omaa identiteettityötä (Dovey 2008; Mäkelä 2015; Törnberg & Uitermark 2022). Samankaltaista itseän kääntävää katsomista voi toki ruokkia myös dokumentaarissa elokuvassa yleistynyt esitettyjen henkilöiden emotionaaliseen kokemukseen eläytymistä korostava ”tunnepuhe” (vrt. Helke 2022). Ja sosiaalisen median käyttö kytkeytyy toisaalta dokumentaarin katsojuuteen olennaisena nähdystä ja koetusta käydyn keskustelun ja vuorovaikutuksen alustana. Tiedetään, että katsoja kyllä sovittaa osallistumisensa tapoja tuntien kontekstuaaliset erot esimerkiksi dokumentaarisen elokuvan ja tosi-tv:n välillä (Hill 2013). Mutta ovatko median uudemmat muodot ja käyttötavat kuitenkin muuttaneet katsojien asemoitumista katsojuuksien kentällä?

## Lähteet

- Aaron, Michele (2007) *Spectatorship. The Power of Looking On*. London: Wallflower Press.
- Casetti, Francesco (2011) *Beyond Subjectivity: The Film Experience*. Teoksessa Dominique Chateau (toim.) *Subjectivity. Filmic Representation and the Spectator's Experience*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 53–65.
- Comanducci, Carlo (2018) *Spectatorship and Film Theory: The Wayward Spectator*. Cham: Springer International Publishing.
- Cowie, Elizabeth (2011) *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dovey, Jon (2008) *Simulating the Public Sphere*. Teoksessa Thomas Austin & Wilma de Jong (toim.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Buckingham: Open University Press, 246–257.
- Enli, Gunn (2015) *Mediated Authenticity: How the Media Constructs Reality*. New York: Peter Lang Publishing.
- Gallese, Vittorio & Guerra, Michele (2020) *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press.

- Grodal, Torben (2005) Docudrama and the Cognitive Evaluation of Realism. Teoksessa Catalin Brylla & Mette Kramer (toim.), *Cognitive Theory and Documentary Film*. Cham: Springer International Publishing, 75–91.
- Helke, Susanna (2006) *Nanookin jälki: tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Jyväskylä: Taideteollinen korkeakoulu.
- Helke, Susanna (2022) Tunteiden ja minän tarinoita. Tunnekuulttuuri, terapianarratiivi ja poliittisen mahdollisuus dokumentaarisisa elokuvassa. Teoksessa Susanna Helke & Essi Viitanen (toim.), *Repeämän kuvat. Dokumentaarinen elokuva ja hyvinvointivaltion murtumia*. Espoo: Aalto-yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-64-0590-2>.
- Hill, Annette (2013). Ambiguous Audiences. Teoksessa Brian Winston (toim.), *The Documentary Film Book*. London: British Film Institute, 83–88.
- Hiltunen, Kaisa (2008) Todellisuuden väliintuloja fiktioelokuvassa. *Lähikuva* 21:3, 63–70. <https://doi.org/10.23994/lk.121019>.
- Hongisto, Ilona (2015) *Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2021042715139>.
- Lacan, Jacques (2007) *The Other Side of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan Book XVII*. New York: Norton.
- Mulvey, Laura (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen* 16:3, 6–18.
- Mäkelä, Maria (2015). Mind as World in the Reality Game Show Survivor. Teoksessa Mari Hatavara; Matti Hyvärinen; Maria Mäkelä & Frans Mäyrä (toim.) *Narrative Theory, Literature, and New Media. Narrative Minds and Virtual Worlds*. New York: Routledge, 240–253.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Näls, Jan (2019) *Making the Strange Familiar: The Functions of Empathy in Intercultural Film Narrative*. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-3336-6>.
- Rancière, Jacques (2016 [2008]). *Vapautunut katsoja*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Rancière, Jacques (2022 [2001]) *Film Fables*. London: Bloomsbury.
- Renov, Michael (2004) *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Törnberg, P., & Uitermark, J. (2022) Tweeting Ourselves to Death: The Cultural Logic of Digital Capitalism. *Media, Culture & Society* 44:3, 574–590. <https://doi.org/10.1177/01634437211053766>.
- Veerle, Ros; O'Connell, Jennifer M. J.; Kiss, Miklós & van Noortwijk, Annelies (2005) Toward a Cognitive Definition of First-Person Documentary. Teoksessa Catalin Brylla & Mette Kramer (toim.), *Cognitive Theory and Documentary Film*. Cham: Springer International Publishing, 223–242.
- Worringer, Wilhelm (1981 [1908]) *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag.