

Ilona Hongisto

LIKETTÄ RAITEILLA

Dokumentaarin läsnäolo

Tarttuessaan todellisuuteen dokumentaarit tuovat näkyviin ja kuuluviin asioita, jotka kantavat mukanaan omia merkityksiään. Elokuvat eivät kuitenkaan toista todellisuutta, vaan sysäävät merkitykset liikkeeseen. Dokumentaarien ja todellisuuden kytköstä voidaankin pohtia eräänlaisena muutosliikkeenä.

Tarkastelen tässä artikkelissa läsnäolon kysymystä dokumentaarisisissa elokuvissa. Käsittelyssäni läsnäolo viittaa todellisuuden ja elokuvateoksen väliseen suhteeseen, jonka hahmottaminen määrittää myös sitä, miten dokumentaariset elokuvat ymmärretään. Kuvan ja todellisuuden kytkös on yksinkertaisimmillaan mielletty ”siirtosuhteena”, jossa kameran fotomekaniikka varmistaa todellisuuden läsnäolon kuvassa. Kameran teknisiin ulottuvuuksiin perustuvaa asetelmaa on myös horjuttu tehokkaasti, jo elokuvan alkuajoista lähtien.¹ Dokumentaariset elokuvat on kuitenkin hämmästyttävän usein mielletty edellä mainitun todellisuussuhteen kautta. Suomenkielessä käytössä oleva termi *dokumenttielokuva* antaakin viitteitä asetelmasta, jossa teos dokumentoi todellisuuden tapahtumia. Sen potentiaali on säilömisessä, tallentamisessa. Englannin ’documentary film’ ja ranskan ’cinéma documentaire’ kääntyvät kuitenkin myös termillä *dokumentaari*, joka edellyttää todellisuussuhteen epistemologisten lähtökohtien uudelleenarviointia.

Todellisuuden tallentamiseen ja siirtämiseen perustuvia käsityksiä ovat rohkeimmin horjuttaneet ja haastaneet tekijä-teoreetikot, jotka ovat osallistuneet pohdintoihin myös laajempiin kulttuuripoliittisiin keskusteluihin.² Bill Nicholsin 1990-luvun alussa tekemä moodijako on vaikutusvaltaisin teoreettinen askel pois siirtosuhteen vaalimisesta. Nichols esitti teoksessaan *Representing reality* (1991) neljä todellisuuden representoimisen tapaa –

¹ Myös André Bazin, jonka ajatteluun usein tukeudutaan puhuttaessa siirtosuhteesta ja todellisuuden toisintamisesta, kirjoittaa tottaikaisen elokuvan myytistä. Vuonna 1946 kirjoitetussa esseessään ”Le mythe du cinéma total” Bazin toteaa, että todellisuuden toisintamisen tekniikkaa ei ole vielä keksitty. Bazin 2000, 19–24.

² Esimerkiksi Jean Rouchin käsite *ciné-transe* on kulttuuripoliittinen kannanotto elokuvan ja etnografian kytköksistä. Trinh T. Minh-ha puolestaan puhuu *elokuvallisista intervaleista*, joissa patriarkaaliset absoluutit hälvnevät ja joista tiedon uudet mahdollisuudet voivat löytyä. Ks. Jean Rouch (2003), *Ciné-Ethnography*. Jean Rouch. Steven Feld (ed. & transl.) Minneapolis: University of Minnesota Press ja Trinh T. Minh-ha (1999), *Cinema Interval*. New York & London: Routledge.

³ Nichols aloitti aiheen käsittelyn jo teoksessaan *Ideology and the Image* (1981, Bloomington: Indiana University Press) ja jatkoi sitä teoksessaan *Blurred Boundaries* (1994). Nicholsin lisäksi teoretisointia ovat vilkkaimmin edistäneet vuodesta 1990 järjestetyt Visible Evidence -konferenssit ja University of Minnesota Pressin julkaisemat artikkelikoelmat. Ks. www.upress.umn.edu/byseries/visibleevidence.html. Myös Stella Bruzzin *New Documentary: A Critical Introduction* (2000, London: Routledge) ja Carl R. Plantingan *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997, Cambridge: Cambridge University Press) käsittelevät Nicholsin osoittamaa teoreettista asetelmaa. Suomeksi dokumenttielokuvasta on toistaiseksi ilmestynyt ainoastaan yksi kokopitkä teos, Jarmo Valkolan *Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella* (2002, Jyväskylä: Cineart), joka käsittelee dokumenttielokuvaa nicholslaisessa hengessä kerrontaan ja tyyliin keskittyen. Käyttämäni moodien suomennokset ovat Valkolan.

⁴ Nichols 1991, 32–75, ks. myös 22–23 ja 149. Ks. myös Bacon 2001, 34–43.

⁵ Nichols 1991, 32–75. Nichols puhuu dokumenttielokuvista *selvyyden diskurssina*. Tällä hän viittaa tapaan, jolla tuotetaan kuvia todellisuudesta. Ks. emt. 3–4, 50–51.

⁶ Seuraan tässä artikkelissa Bill Nicholsin representatation määritelmää: " – documentary gives us photographic and aural representations or likenesses of the

selittävän, havainnoivan, interaktiivisen ja refleksiivisen – jotka siirsivät huomion dokumentaaristen teosten tekstuaalisiin ominaisuuksiin. Nicholsin teoksen ansiosta teos–todellisuus-asetelmaa alettiin pohtia suhteessa niihin keinoihin, joiden avulla todellisuus tehdään elokuvateoksissa läsnäolevaksi.³ Nicholsin ajattelussa todellisuus on elokuvateoksen lähtökohta ja kohde, joka otetaan tekoprosessissa käsittelyyn ja muokataan teoksen tarpeiden mukaisesti. Valitut ilmaisukeinot tuottavat määrätynlaisia tulkintoja todellisuudesta.⁴ Nicholslaisessa konstruktionistisessa mallissa elokuvat ovat argumentteja todellisuudesta, eivät sitä heijastavia taltiointeja. Erilaiset argumentointitaktiikat – representatiiviset keinot – määrittävät todellisuudeksi koettavissa olevan läsnäoloa elokuvateoksissa.

Representaatiokeinoja korostavassa mallissa todellisuus on teoksen konstruktiiivinen osa. Se on läsnä diskursiivisesti, ilmaisukeinojen sanelemissa puitteissa. Instituutiot, sosiaaliset käytännöt ja kulttuuriset tilanteet puolestaan määrittävät kulloinkin käytettäviä diskursiivisia strategioita.⁵ Läsnäolo määrittäytyy sosiaaliseksi konstruktioksi, joka riippuu lopulta siitä perspektiivistä, joka todellisuuteen otetaan. Tässä mielessä läsnäolo on elokuvantekoon liittyvien determinististen tekojen sanelemaa.

Artikkeliani motivoi edellä mainittujen läsnäolon rajojen ylittäminen. Voiko todellisuuden ja dokumenttielokuvan suhteen mieltää joksikin muuksi kuin representatiiviseksi? Voidaanko teosten värit, muodot ja äänet tulkita läsnäoleviksi jotenkin muuten kuin todellisuuden rekonstruktion kautta? Ja edelleen, minkälainen on todellisuuden ja elokuvan kytkös, jos sitä ei määritä ajatus todellisuuden tallentamisesta audiovisuaaliseen muotoon?

Käsittelen dokumentaarisen läsnäolon problematiikkaa kahden elokuvan kanssa. Kanerva Cederströmin *Trans-Siberia – muistiinpanoja leireiltä* (Suomi, 1999) ja Nicolas Reyn *Les soviets plus l'électricité* (Ranska, 2001) ovat dokumentaarisia elokuvia ja matkakertomuksia. Kummatkin ovat lännestä itään suuntautuvia elokuvaesseitä, mikä tekee niistä haastavia keskustelukumppaneita esimerkiksi Jonas Mekasin teoksen *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971–1972) ja Chris Markerin *Siperian kirjeen* (1958) kanssa.⁷



Still-kuva elokuvasta *Les soviets plus l'électricité* © Nicolas Rey

Cederströmin teos kattaa junamatkan Pietarista Vladivostokiin. Läpäis-
tessään Venäjän maantieteellisen tilan juna syöksyy läpi muistojen, ta-
pahtumien ja ihmiskohtaloiden. Kuljettu reitti ei rajoitu ainoastaan kausaali-
seen lähtöpaikan ja päätepisteen väliseen suhteeseen, vaan poikkeaa rataver-
koston sivuille ja tarttuu myös muihin reittivaihtoehtoihin. *Les soviets plus
l'électricité* on näkökulmaltaan rajatumpi, mutta matkareitiltään vapaampi.
Teos rakentuu ohjaajan havaintojen ja kokemusten ympärille. Nicholas Rey
taittaa Pariisista Magadaniin, toiseen Siperian rantakaupunkiin, kulkevan
matkansa autolla, laivalla ja junalla. Hän liukuu tapahtumasta toiseen, pohtii
näkemäänsä ja kuulemaansa ja palaa kokemuksiinsa uusien tilanteiden edessä.
Teokset eivät tunnu tavoittelevan ainoastaan niitä edeltävien tapahtumien
tallentamista, vaan ne suuntaavat myös kohti mahdollisia tulevia tapahtumia.
Junien syöksyessä eteenpäin Itä-Euroopan ja Venäjän raiteilla voidaan kysyä,
miten teokset haastavat *dokumenttielokuvallisen* ilmaisun rajat? Miten epis-
temologiset määritelmät liikkuvat teosten mukana?

Läsnäolon politiikat

Dokumentti- ja dokumentaarisuus-käsitteiden hankaus avaa sitä käsiteappa-
raattia, jonka kautta dokumenttielokuvia on totuttu lähestymään. Dokumentti-
käsite kytkeytyy ajatteluun, jossa todellisuus on teoksen viittauskohde: siitä
voi nostaa esiin objekteja, dokumentteja todellisuudesta. Philip Rosen
korostaa, että ajatus dokumentoinnista liittyy myös haluun hallita mennyttä,
elokuvaa edeltänyttä aluetta. Dokumentaarisuus puolestaan ohjaa pohtimaan
sitä, miten menneitä tapahtumia on mahdollista jäsentää suhteessa
nykyhetkeen.⁸ Dokumenttielokuvallinen läsnäolon politiikka määrittynyt
suhteessa siihen, mitä esi-elokuvallisesta (*profilmic*) maailmasta nostetaan
esiin. Dokumentaarinen läsnäolon politiikka puolestaan kiinnittyy siihen,
miten esi-elokuvalliset elementit saatetaan teoksessa uusiin yhteyksiin. Teosten
lähtökohtana on ”reaalinen todellisuussuhde”, mikä tarkoittaa jatkuvaa to-
dellisuuden tutkimista, avaamista, rajaamista, osallistumista ja liikkeelle
sysäämistä. Näin ollen se on politiikkaa, jossa etiikalla on aktiivinen rooli.⁹
Fiktioelokuvien lähtökohtainen ”irreaalinen todellisuussuhde” ei velvoita
samalla tavalla huomioimaan teokseen kytkeytyvien todellisuuden tasojen
eettisiä ulottuvuuksia.¹⁰

Dokumenttielokuva on elokuvan lajeista helpoiten mielletävissä André
Bazinin korostaman, teknologian mahdollistaman todellisuuden välittämisen
kautta. Bazinin mallissa objektiivinen, materiaallinen maailma (todellisuus)
siirtyy mekaanisesti subjektien kulutettavaksi.¹¹ Mekaanisesti tuotetut kuvat
tuovat maailman representaatioiden kautta läsnäolona koettavaksi. Läsnäolo
siirtyy representaatioon, koska todellisuus on joskus avautunut kameran
edessä.¹² Philip Rosen tiivistää Bazinin elokuvaontologian ”muumioidun
muutoksen” käsitteeseen. Hänen mukaansa bazinilaista representaatiota leimaa
lopun idealistinen menneisyyden metsästys. Elokuvateknologian mahdol-
listama menneisyyden siirtäminen nykyhetken mumioidun ajan ja säilyttää
sen ikuisesti, tekee ajallisesta maailmasta ajatonta.¹³

Trans-Siberian alussa kamera vaeltaa Suomen kansallisarkistossa vitriinien
sisältöä tutkien. Prologi päättyy kohtaukseen, jossa toisen vankileirillä olleen
henkilön, Amalia Suden, sisarentytär kirjoittaa puhtaaksi kangaspaloille
tehtyjä merkintöjä. Nicholsin todellisuuden representoimisen teoriaa seuraten

world. Documentary
stands for or
represents the views of
individuals, groups, or
agencies from a solitary
filmmaker like Flaherty
to CBS News or a state
government. Docu-
mentary also makes a
representation, or a
case, an argument,
about the world
explicitly or implicitly.”
Nichols 1991, 111–112.
Laaja-alaisemmasta ja
monisyisemmästä
määritelmästä ks. esim.
Bolt 2004, 11–51 ja
Colebrook 1999, 1–24.

⁷ Monet kokeellisen
elokuvan kaanoniin
luetut teokset ovat
dokumenttielokuvia:
esimerkiksi Dziga
Vertovin *Mies ja
elokuvakamera* (1929),
Walther Ruttmannin
*Berliini, suurkaupungin
sinfonia* (1927) sekä
Joris Ivensin *Silta* (1928)
ja *Sade* (1929).

⁸ Ks. Rosen 2001, 225–
263, erit. 233–234.

⁹ Etiikka ei tässä tarkoita
yleistä lakia tai totuutta,
vaan yksittäisten
näkökulmien aktiivisen
toiminnan kautta
muotoutuvia eettisiä
toimintatapoja. Ks.
Colebrook 1999, 199.

¹⁰ Reaalinen ja irreaalinen
todellisuussuhde
eivät viittaa elokuvien
laadulliseen fiktio-fakta-
erotteluun, vaan
epistemologiseen
asetelmaan, jossa
todellisuuden ymmär-
retään koostuvan
kohtaamisista, erilaisista
kytketymsistä.
Reaaliset ja irreaaliset
todellisuussuhteet eivät
ole eriarvoisia, vaikka
ovatkin laadultaan
erilaisia. Molemmat
ovat todellisuudessa.
Ks. Marks 2000a,
passim.

¹¹ Bazinin ajattelu on
monisyisempää kuin
edellinen lause antaa
olettaa, mutta hänen
ajattelussaan on
kuitenkin hyvin vahvasti
läsnä näkemys, jonka
mukaan on olemassa
jokin ennalta-annettu
todellisuus, joka

voidaan siirtää katsojalle. Ks. essee "Ontologie de l'image photographique" ja "L'évolution du langage cinématographique" teoksesta Bazin 2000, 9–17 & 63–80. Bazinin elokuvan ontologiasta ks. Rosen 2001, 3–41. Bazinin teesiä on kritisoitu monelta kanalta. Jacques Aumont tiivistää tehokkaasti keskustelun päälinjat teoksessaan *L'image* 1990, 151–200.

¹² Rosen 2001, 29.

¹³ Rosen 2001, 41.

¹⁴ Ks. esim. Nichols 1994, 47. Asetelma on verrattavissa myös historiankirjoituksen käytäntöihin, joissa menneisyydestä säilyneitä objekteja käytetään argumentaation aineistona. Philip Rosen käsittelee vastaavaa historiaan suuntautuvaa liikettä säilyttämisen ja restauroimisen käytäntöjen kautta. Ks. Rosen 2001, 43–87.

¹⁵ Ks. ja vrt. Nichols 1991, 192–198.

¹⁶ Esimerkiksi Trinh T. Minh-ha tutkii teoksissaan esi-elokuvallisen maailman absoluuttista määrävyyttä. Erityisesti teoksissa *Surname Viet Given Name Nam* (1989) ja *Reassemblage* (1982) etnisten vähemmistöjen ja naisten aseman tutkiminen yhdistyy laajempaan kulttuuri-poliittisen keskusteluun ja dokumenttielokuvien epistemologisiin perusteisiin. Ks. myös MacDougall 1998, Russell 1999 ja Marks 2000b.

¹⁷ Ruoff 1992, 217–234 ja Nichols 1991, 21, 174.

¹⁸ Ks. esim. Musser, Charles (1990), *The Travel Genre in 1903–1904. Moving Towards Fictional Narrative*. Teoksessa Thomas

kangaspalat voidaan tulkita historiallisiksi objekteiksi, jotka toimivat menneen visuaalisena todistusaineistona. Ne todistavat esi-elokuvallisen maailman tapahtumista, jotka rekonstruoidaan elokuvan audiovisuaalisessa muodossa.¹⁴ Prologi (koko teoksesta puhumattakaan) ei kuitenkaan taivu näin jäykkään tulkintaan. Kameran lipuu kansallisarkiston käytävillä, ei niinkään nostaakseen esiin jonkun määrätyn historian kyllästämisen esimerkin, vaan testataksaan historian kerrosten lomittumista nykyhetkeen. Museo-otoksia seuraa nopea siirtymä Amalia Suden sisarentyttären kirjoituspöydän ääreen Pietariin, jossa prologi päättyy erikoislähikuviin kangaspinnoista. Liike museossa johdattaa kohti sitä, mitä oli elokuvaa ennen taipumatta kuitenkaan tuon esi-elokuvallisen maailman ehtoihin.

Myös Bill Nicholsin ajattelussa todellisuus, joka määrittää teoksen merkityksiä, on ensisijaisesti teosta edeltävä ulottuvuus. Siinä missä Bazin tarjoaa näkökulmia todellisuuteen, Nichols osoittaa, miten teoksissa käytetään todellisuutta rakennusaineiksenä. Hänen ajattelustaan on kuitenkin löydettävissä myös usko siihen, että todellisuutta voi muuttaa. Nichols jättää kuitenkin artikuloimatta, mihin tuo muutoksen mahdollisuus perustuu. Molempien ajattelua vaivaa todellisuuden välittämiseen liittyvä poliittinen ongelma: jos dokumenttielokuvat mielletään näköaikoiksi todellisuuteen tai argumentteiksi todellisuudesta, niiden merkityssisältö määräytyy esi-elokuvallisen alueen mukaan. Tällöin elokuvallisen ilmaisun asemaksi jää todellisuuden toistaminen. Toisoinnoissa saattaa olla esteettisiä variaatioita, mutta epistemologisesta näkökulmasta ajatellen asetelma säilyy esi-elokuvallisen maailman hallussa. Onkin haasteellisempaa tarttua ajatukseen, jossa elokuvalliselle ilmaisulle annetaan voimakkaampi asema. Jos esimerkiksi läsnäolo ymmärretään suhteessa representaatioon, elokuvallisista lähestymistavoista, mm. kuvarajauksesta ja leikkauksesta, tulee läsnäolon mahdollisuuksia rajaavia tekijöitä.¹⁵ Läsnäolo on tällöin representaation rajojen sisällä. Jos kuitenkin halutaan tarttua esimerkiksi siihen, mikä jää useimpien representaatioiden ulkopuolelle, tulee tarpeelliseksi etsiä asetelmia, jotka eivät tukeudu ainoastaan esi-elokuvallisiin asemiin. Voidaan esimerkiksi ajatella, että jos esi-elokuvallinen maailma on tuottanut pääasiassa teoksia, joissa etniset vähemmistöt ja naiset eivät ole saaneet ääntään kuuluviin, todellisuuden ja dokumenttielokuvien poliittisessa suhteessa on jotakin pielessä.¹⁶ Läsnäolo on poliittinen kysymys siksi, että epistemologiset määritelmät ja lähtökohdat voivat rajata useita toimijoita merkityksenmuodostuksen ulkopuolelle. *Trans-Siberian* ja *Les sovietsin* myötä on kuitenkin mahdollista pohjustaa dokumentaarisuutta, joka avaa rajansa myös muille kuin esi-elokuvallisen maailman toimijoille.

Dokumenttielokuvallisista ilmaisukeinoista ääniraita toimii usein visuaalisen aineiston selittäjänä, kontekstualisoivana elementtinä, joka rajaa kuvaston merkitykset tietyn konstruoidun argumentin sisään.¹⁷ Esimerkiksi moniin vuosisadan alun matkaelokuviin sisältyi kerrontaosuus, joka pönkitti imperialistisia tarkoituksia.¹⁸ Argumentin rakentamiseen kytkeytyvässä asetelmassa kuvattujen tapahtumien ulkopuolelta tuleva, ei-diegeettinen ääni asettaa kuvan autenttisuuden diskurssiin, joka perustuu illuusion.¹⁹ Ääniraidan avulla voidaan kuitenkin myös rikkoa annettuja rajoja ja laajentaa läsnäolon mahdollisuuksia.

Suurin osa Nicolas Reyn teoksen ääniraidasta on nauhoitettu sanelukoneelle matkan edetessä. Reyn nauhoittamat äänet ja kaitafilmikameralla kuvaamat otokset eivät ole missään vaiheessa synkroniassa. Äänet eivät selitä kuvia, vaan avaavat uusia tulkintamahdollisuuksia. Reyn pohdintoja säestävät esi-

merkiksi taustalta kuuluvat ohikulkevien ihmisten äänet, kuulutukset kovaäänisistä ja nopeatahtinen hengitys, kun Rey juoksee Kiovassa hakemaan super-8 filmiä tuttavansa jääkaapista juuri ennen junan lähtöä. Sanelukoneelle tallentuneet äänet paljastavat uusia matkareittejä, kuvastojen ulkopuolelle jääviä polkuja.

Trans-Siberiassa kuvattujen tapahtumien ulkopuolelta tulevat äänet läpäisevät kuvia. 16mm filmille kuvattua matkaa rytmittävät nais- ja miesäänien lukemat vankileirimuistot.²⁰ Siperian vankileireiltä palaamisen jälkeen kirjoitetut päiväkirjamerkinnot ja proosatekstit puhkovat junassa kuvattuja kohtauksia niin, että ääneen luetuista teksteistä tulee osa junamatkaa: ”*Täällä kaikki on jotenkin epätodellista. Sekä kasvot että esineet, kaikki jonkinlaista kuvitteellista maailmaa.*” (Andrei Sinjavski)

Kameran kuvaamiin maisemiin kytkeytyvät tekstit tekevät jo kuolleet tekstien kirjoittajat läsnäoleviksi maisemassa, joka ei voi olla heidän. Aikatasojen välillä kronologiasta ja synkroniasta piittaamatta liikkuva *Trans-Siberia* tekee menneistä kokemuksista aktuaalisia, läsnäolevia. Miehen ja naisen ääneen lukemat muistot eivät ole ainoastaan historian kerroksista esiin nostettuja fragmentteja tai objekteja, joilla olisi valmis muuttumaton merkityksensä. Ääneen luetut tarinat tapahtuvat nykyhetkessä, reagoivat niille tuntemattomiin kuviin ja muotoutuvat uudestaan haastaen dokumentielokuvallisen siirtosuhteen sekä representatiivisen argumentaatiokentteen.

Feministi-fyysikko Karen Baradin käsite välittynyt realismi (*agential realism*) kytkeytyy kiinnostavasti dokumentaariseen ilmaisuun ja läsnäolon politiikkaan. Barad esittää fyysikko Niels Bohrin teorioita pohtien, että fysikaalisten kokeiden mittaolosuhteet ja varsinainen mittaustahti ovat merkitysten aktiivisia rakentajia. Hän osoittaa Newtonin lakien takana olevat epistemologiset ja ontologiset oletukset, jotka implikoivat maailman olevan autonominen ja suoraan kuvailtavissa oleva kokonaisuus. Tällöin varsinaiset fysikaaliset kokeet ja mittaukset on ymmärretty läpinäkyviksi ja tuloksiin vaikuttamattomiksi akteiksi.²¹

Dokumentaarisuuteen fysikaaliset kokeet nivoutuvat nimenomaan sen kautta, miten elokuvateoksen ymmärretään kytkeytyvän kohteeseensa. Suoran siirtosuhteen sijaan läsnäolo voidaan määritellä eräänlaiseksi vastavuoroiseksi kietoutumiseksi. Se on liikettä esimerkiksi kuvauksen kohteen, kuvaajan ja katsojan välillä, niin että ne erottuvat ainoastaan yhteisen liikkeensä eivätkä omien rajojensa kautta. Baradin mukaan ”merkitys ja materia ovat epälineaaristen kenttien vuorovaikutussuhteessa muotoutuvia ärsykeitä – dynaaminen ja muuttuva tanssi, jota kutsumme tieteesiksi. [...] Realismi ei tarkoita representaatioita itsenäisestä todellisuudesta, se tarkoittaa todellisia merkityksiä, väliintuloja, luovia mahdollisuuksia ja vastuuta toimia maailmassa vuorovaikutteisesti (*intra-act*).”²² *Trans-Siberian* otokset kansallisarkistosta, ääneen luetut vankileirimuistiinpanot tai *Les sovietsin* ääniraidalle tallentuneet kaupunginäänet eivät tässä mielessä ole ainoastaan tallenteita todellisuudesta. Ne muodostavat uusia läsnäolon koreografioita todellisuuden kerroksissa liikkuen. Epälineaaristen kenttien – jotka tässä yhteydessä voidaan määritellä esimerkiksi teoksen kohteeksi ja tekijäksi – törmäminen toisiinsa aiheuttaa todellisia ärsykeitä, esimerkiksi reaktioita katsojassa. Dokumentaarisuus on välittynyttä realismia, jossa suora todellisuus–teos-suhde liukenee yhteisessä liikkeessä.

Elsaesser (ed.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI publishing, 123–132.

¹⁹ Kuvan ja äänen välillä ei ole ”luonnollista” suhdetta, vaan ääni on eräänlainen lisäarvo. Konventionaalisimmissa käytöissä ääni saattaa tukea kuvaa niin, että syntyy mielikuva äänen tarpeettomuudesta. Ks. esim. Chion, Michel 1990. *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Nathan Université. Pp. 7–24.

²⁰ Vankileirimerkinnot ovat inkeriläisen matematiikanopettaja Amalia Suden (1898–1972) ja moskovalaisen kirjailija Andrei Sinjavskin (1925–1997) käsialaa. Amalia Suden tekstit lukee Hellevi Seiro ja Andrei Sinjavskin Tomi Jarva.

²¹ Barad 1996, 162, 179–183. Ks. ja vrt. Folse, Henry J. (1985), *The Philosophy of Niels Bohr. The Framework of Complementarity*. Amsterdam: North-Holland Physics Publishing, 27–30, 195–198.

²² Barad 1996, 188.

²³ Indeksisyys on yksi C.S. Peircen logiikan määritelmän peruskäsitteistä. Logiikka tarkoittaa Peircelle tunnusten yleistä viittaussuhdetta kohteisiinsa. Ensimmäinen, viittaus perustaan, on *kaltaisuus* (icon, likeness). Toinen, viittaus kohteeseen, on *osoitin* (indice) tai *merkki* (sign). Kolmas, viittaus tulkinnokseen, on *tunnus* (symbol). Peirce 2001, 28–29. Indice-termin johdannaisista on osoitin-termin lisäksi käytetty suomeksi käsitteitä indeksikaalisuus (mm. Valkola 2002, ks. viite 3), indeksaalisuus (Bacon 2001) ja indeksisyys. Käytän tässä artikkelissa jälkimmäistä vaihtoehtoa, joka on mielestäni vähiten

anglismi eikä yhtä kömpelö kuin Peircen suomentajan valitsema käänös.

²⁴ Ks. myös Mika Elon artikkeli ”Valokuvan historiallinen indeksi”, jossa hän käsittelee Walter Benjaminin dialektisen kuvan käsitettä suhteessa valokuvan ontologiaan. *Tiede & edistys* 2/04, 124–140.

²⁵ Peirce 2001, 416. Ks. myös Greenlee 1973, 34.

²⁶ Marks 2000a, 198. Marks jaottelee dokumentaarit C.S. Peircen merkijärjestelmän *ensiyys* (Firstness), *toiseus* (Secondness) ja *kolmannuus* (Thirdness) -tasojen mukaan. Suomennokset ovat Markus Längin. Ks. Peirce 2001, 415.

²⁷ Barad, Karen 16.3.2005, ”What it means to matter”, luento, Linköping, Ruotsi; Barad 1998, passim.

²⁸ Kirby 1997, 6, 36.

²⁹ Kirby 1997, 44–46. Ks. myös Schivelbusch, Wolfgang (1996), *Junamatkan historia*. Tampere: Vastapaino, 33–64.

³⁰ Bazinin ajattelu lomittuu Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiaan. Ks. Merleau-Ponty 1945: i ja 97. Havainnon aktissa muotonsa saavat sekä havaitsija, havaittu että maailma. Tietoisuus muodostuu havaitsevan ruumiin kautta, joka on vastavuoroisessa suhteessa havaittavan maailman kanssa.

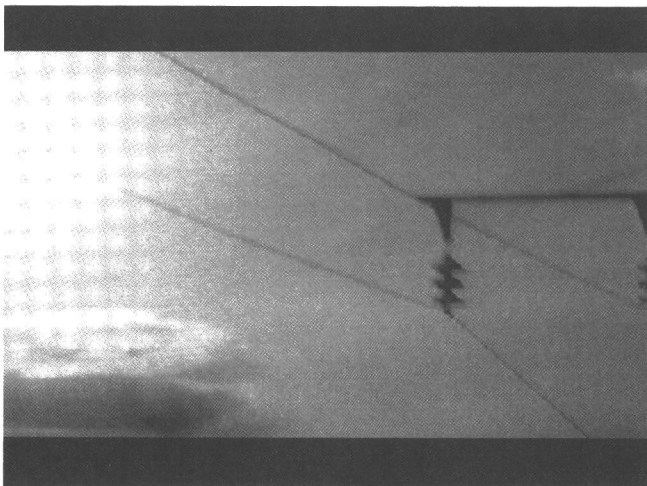
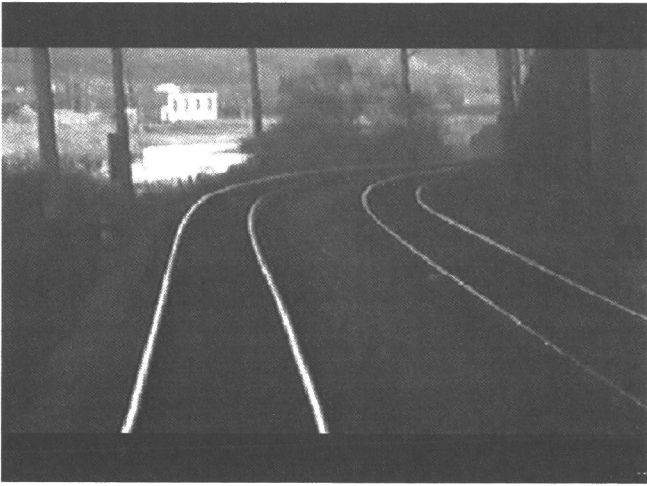
Indeksinen jälki

Terminologis-epistemologinen siirtymä dokumenttielokuvasta dokumentaariseen ilmaisuun vaatii myös indeksisyyden määrittelemistä uudelleen. Dokumenttielokuvateoriassa C.S. Peircen indeksisyyden käsite on otettu käyttöön yksinkertaistetussa muodossaan, tilallis-ajallisena kausaalisuhteena.²³ Jos esielokuvallista maailmaa ei haluta hyväksyä ensisijaiseksi elokuvan määrittäjäksi, dokumentaarista merkitysjärjestelmää on syytä pohtia kausaalisuhteita kiertävänä, monisuuntaisena liikkeenä Baradin välittyneen realismin periaatteen mukaisesti.²⁴

Laura U. Marks etsii dokumentaarisuuden ja indeksisyyden joustavampaa kytköstä Peircen ”toiseuden” (*secondness*) asteelta. Peircen mukaan ”toiseutta on se, mikä on niin kuin se on, ottaen huomioon toisen mutta piittaamatta kolmannesta.”²⁵ Marks esittää, että ”toiseus on suhteiden aluetta – ei kausaalisuhteiden, vaan raa’an materian suhteiden aluetta – joka dokumentaarien on tallennettava täsmällisesti.”²⁶ Marksin ajatus laajentaa indeksisyyden määritelmää esielokuvallisen ja teoksen suhteesta myös muihin suhdekenttiin. Tässä mielessä se lomittuu myös Philip Rosenin esittämään tulkintaan dokumentaarista menneiden tapahtumien jäsentämistapana. Molemmat tavoittelevat määritelmää, jossa dokumentaarit mielletään maailmassa olevien suhteiden jäljittäjiksi. Näin ollen *Trans-Siberian* ja *Les sovietsin* yhteydessä onkin soveliasta kysyä, miten teosten matkakertomukset rakentuvat? Tutkimuskysymys ei kohdistu siihen, mitä kameran filmille tai ääninauhalle on tallentunut, vaan siihen, miten tallenteet reagoivat toistensa ja muiden kenttien kanssa.

Rosenin ja Marksian näkemykset voidaan johtaa edelleen Karen Baradin hahmottamaan epistemologiseen muutokseen, jossa (fysikaaliset) teoreettiset käsitteet määrittyvät mittaolosuhteiden mukaan. Hänen mukaansa fysikaalisia ilmiöitä jäsentävät käsitteet ovat materiaalisissa suhteissa laitteisiin ja siten myös osa maailman materiaalista muodostelmaa.²⁷ Näin ollen terminologinen siirtymä dokumenttielokuvasta dokumentaariin ei ole ainoastaan sanaleikki, vaan vakavasti otettava liike, jossa teokset ja käsitteet muodostuvat yhteisessä koreografisessa liikkeessä. Sekä käsitteet että elokuvateokset ovat osa sitä ontologista maailmaa, jota niiden on oletettu kuvaavan.

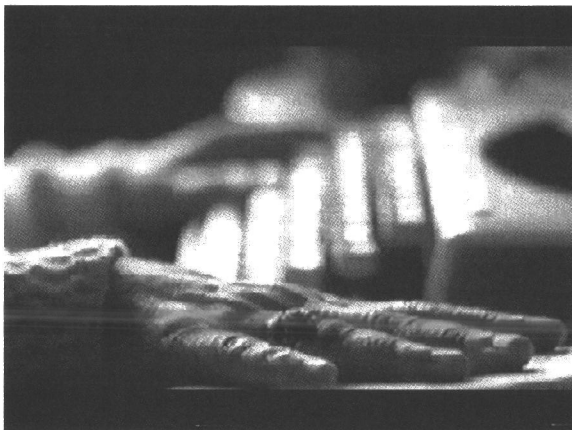
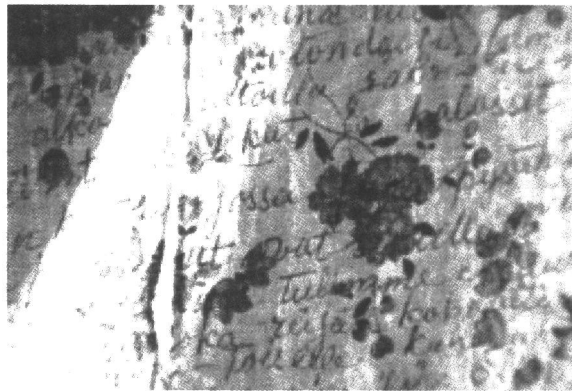
Lynne Kirby kirjoittaa, että junan ikkunasta näkyvät maisemat, joita radanvarsien sähkötolpat rytmittävät, ovat verrattavissa filminauhan liikkeeseen projektorissa.²⁸ Junassa istuva matkustaja – samoin kuin elokuvan katsoja – ikään kuin lingotaan läpi aikatilan, josta puuttuvat totut perspektiiviopin mukaiset koordinaatit. Samalla havaittujen objektien ja havaitsijan välinen suhde lähtee liikkeelle – havaitut näkymät eivät enää kytkeydy katsojaan perustavana viittaussuhteena. Havainnoista ei muodostu selvärajaista ja pysyvää kokonaisuutta, johon katsoja-matkustaja voisi turvata olemisensa.²⁹ Sekä *Trans-Siberian* että *Les soviets plus l’électricité*n kohteet, maisemat ja ihmiset ilmenevät hetkittäisinä näkyminä, joiden myötä matkat avautuvat uusiin suuntiin. Havaintoja ei esimerkiksi ohjaa tiivis kerrontarakenne, vaan kuvat ja äänet jäävät selittämättä, vapaiksi. Teoksissa tehdyt havainnot muodostavat eräänlaisia huokoisia ja monihaaraisia tunneleita, jotka tuottavat katsojalle *mahdollisia tarttumapintoja* – kokonaisvaltaisten tulkintojen sijaan. Elokuvateoksissa tehdyt havainnot eivät näin ollen kytkeydy Bazinin malliin, jossa objektiivinen jo olemassa oleva todellisuus tulee läsnäolevaksi, kun havaitseva subjekti suuntaa intentionaalisen katseensa tuota maailmaa kohti ja rajaa sen havainnollaan.³⁰



Havainnon suuntia *Trans-Siberiassa*.

³¹ Bolt 2004, 175. Vrt. "[...] the Dynamical Object, which [...] The Sign cannot express, which it can only indicate and leave the interpreter to find out by collateral experience." C.S. Peirce, sit. Greenlee 1973, 66.

Trans-Siberiassa ajatus siitä, että kamera tekisi esi-elokuvallisen maailman automaattisesti läsnäolevaksi, kyseenalaistuu voimakkaasti elokuvan edetessä. Puhtaaksi kirjoitetut liuskat eivät määriy ainoastaan menneisyyden objekteina, vaan niiden merkitykset liikkuvat vapaasti, milloin mihinkin tarttumapintaan liimautuen. Peirceläisittäin ilmaistuna liuskat ovat eräänlaisia dynaamisia objekteja: niillä on selkeä viittaussuhde kangaspaloihin, mutta niiden merkitykset eivät ole sidottuja ainoastaan niihin. Muistiinpanojen muodonmuutos fyysisistä objekteista ääneen luetuiksi tarinoiksi osoittaa, että dokumentaarinen kuva ei ole välitön, koodattu objekti, vaan moninaisten liikkeiden merkitsemä ilmentymä.³¹Kamera kuvaa junan sisällä ja asemalaiturilla seisovia ja kulkevia ihmisiä, se osoittaa välillä junan taakse avautuvaa maisemaa, välillä

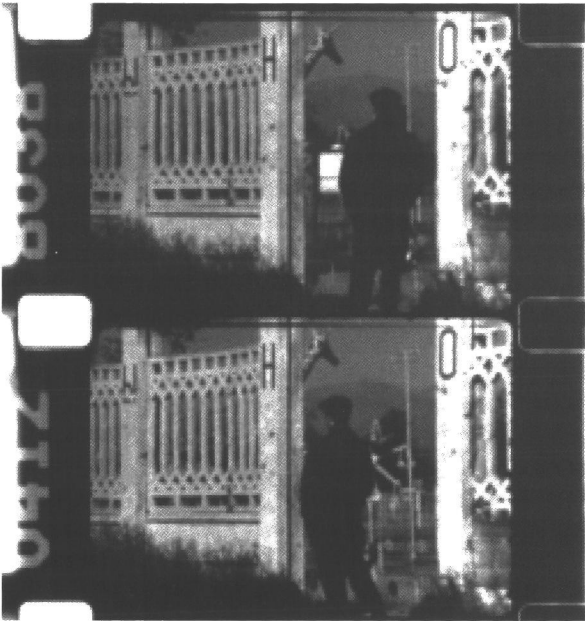


Dokumentaarin
historiallinen indeksi,
Trans-Siberia

sivulla ohikiitäviä peltoja ja metsiä ja välillä suoraan eteenpäin, tulossa olevaan maisemaan. Kangaspaloista paperiliuskoille siirtyneet vankileirikokemukset ovat osa teoksen audiovisuaalista maisemaa. Tarinoiden monien käsien kautta tapahtunut materiaallinen transformaatio – kankaalta paperille ja sieltä ääneen lausutuiksi sanoiksi – on samalla ”vapauttanut” vankileiri-merkinnät menneisyyden hallitsevasta merkityssuhteesta. Tarinat ovat muuttuneet liikkeeksi, joka puhkoo siirtosuhteeseen perustuvan representatiivisen merkitysjärjestelmän rajoja.

Karen Barad esittää, että siinä missä käsitteet ja mittauslaitteet myös havaitsemisen tekniikat ja havaittavat objektit ovat erottamattomia. Se, mihin viitataan, ei ole objektiivinen referentti, vaan havaitsemisen objektin ja havaitsemisen teknologioiden muodostama ilmiö.³² Baradin ajatusta mukaillen elokuvateosten dokumentaarinen arvo on löydettävissä esi- ja jälki-elokuvallista maailmaa muokkaavasta liikkeestä, muumioitumista vastustavasta liikehännästä. Indeksisten jälkien mieltäminen ilmiöinä asettaa jäljet suhteeseen myös muiden ulottuvuuksien kanssa: dokumentaariset kuvat ja äänet asettuvat väistämättä suhteeseen esimerkiksi myös katsojan kanssa.³³

Nicholas Reyn *Les soviets plus l'électricité* tarttuu todellisuuteen korostamalla spontaanisti tallentuneita ääniä. Jo mainitsemani Reyn puhetta taustoittavat äänet kytkevät teoksen tallennushetkeen.³⁴ Kuvajälki kuitenkin purkaa absoluuttisen läsnäolon ja suoran tallentamisen vaikutelmaa. Otoksien ja äänten reunat ovat avoimia moneen suuntaan. Ohjaajan pohdiskelu ei kerää kuvastoa määrätyn argumentin sisään, vaan äänien ja kuvien kytkökset muodostavat hyvinkin vapaita liittymäkohtia. Reyn pohdinnat saattavat jatkua ääniraidalla vielä pitkään sen jälkeen kun kuvamateriaali on jo korvattu mustalla filmillä. Puheeseen sekoittuu välillä myös kuiskaten puhuva naisääni, joka lukee V.I. Leninin tekstejä ”L'impérialisme, stade suprême du capitalisme” (1916) ja ”Gauchisme, maladie infantile du communisme” (1920).³⁵



Indeksinen jälki matkan varrelta. Ääniraidalla kuuluvat Nicolas Reyn laulu ja ääneen luetut Leninin tekstit. *Les soviets plus l'électricité* © Nicolas Rey

³² Barad 1998, 98–103. Esimerkiksi puhuttaessa siköistä viitataan teknisten havaintolaitteiden (sonogrammin) avulla tuotettuun kuvaan, eikä kuvauksen kohteena olleeseen ihmisenalkuun. Ks. myös Cartwright, Lisa (1995), *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

³³ Myös Peircen ajattelusta on löydetty indeksestä suhdetta avaava kolmas taso: ”In C.S. Peirce's terms, it operates in the element of 'thirdness': already included in every passage from one to another is a potential relay to the third.” Massumi 2002, xxi–xxii.

³⁴ Ohjaajan suora läsnäolo dokumentaarisisissa elokuvissa on viime aikoina saanut banaalejakin piirteitä esimerkiksi Michael Mooren teosten myötä. Mooren korostetusta mattimeikäisyydestä on tullut autenttisuuden indikaattori. Ohjaajan näkyminen ja kuuluminen on suora ilmaisukeino, joka tuottaa katsojan nähtävälle objekteja, jotka ohjaajan argumentaatio sitten tuomitsee oikeiksi tai vääriksi, todeksi tai valheeksi. Mooren dokumenttielokuvat palautuvat asetelmaan, jossa ohjaajan absoluuttinen läsnäolo nostaa todellisuudesta esiin absoluuttisia totuuksia. Vastaavaa asetelmaa käyttää myös esimerkiksi Nick Broomfield ja hieman pehmenneissä muodossa se löytyy myös teoksista, jotka suuntautuvat ohjaajan omaan henkilöhistoriaan. Subjektivisuuden ja autenttisuuden kytköksestä ks. esim. Renov 2004, 171–181.

³⁵ Myös Reyn teoksen nimi *Les soviets plus*

l'électricité – neuvostoliittolaiset ja sähkö – tulee Leninin kuuluisasta teesistä, jonka mukaan kommunistivaltio rakennetaan kyseisten elementtien avulla.

³⁶ Digitaalinen kuvauskalusto ja tallennusmahdollisuudet ovat tuoneet teoreetisointiin täysin uusia haasteita. Rajaakin kuitenkin digitaalisdokumentaarisien läsnäolon tämän artikkelin ulkopuolelle.

³⁷ Vrt. Trinh T. Minh-han käsite *elokuvallinen intervalli*. Ks. viite 2.

³⁸ Vrt. "The move toward performative alternatives to representationalism shifts the focus from questions of correspondence between descriptions and reality (e.g., do they mirror nature or culture?) to matters of practices/ doings/actions." Barad 2003, 802.

³⁹ Reyn teoksen tekemisestä, teknisestä laitteistosta ja tuotantoa ohjanneista valinnoista ks. Monnier, Damien (2004), *Les Soviets plus l'électricité: fabrication et expérience d'un cinévoyage*. Thèse de maîtrise; Université Rennes 2, U.F.R. Arts, Lettres, Communication; Département Arts du spectacle.

⁴⁰ Kohtaamisen määritelmästä ks. esim. Sihvonon 1993, MacDougall 1998 ja Marks 2000b.

⁴¹ Teoksen ja katsojan materiaalisesta suhteesta ks. Marks 2000b, 145–153, 162–163, 166, 170–176, 188 & 190.

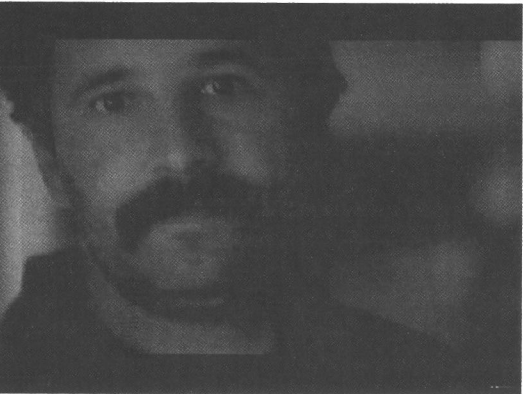
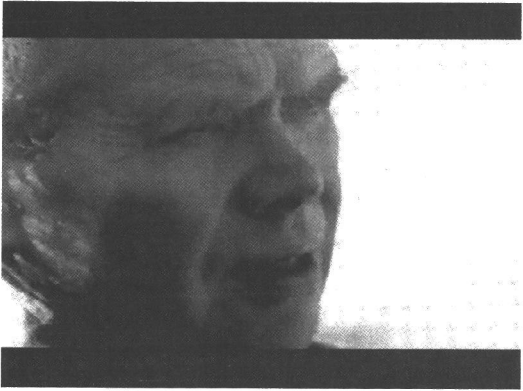
Leninin tekstit kietoutuvat Reyn verkkaiseen ja monotoniseen ääneen, johon myös kuiskaava naisääni tuo oman sävynsä. Ääniraidan suorat havainnot lomittuvat välittyneempiin elementteihin. "Mustat aukot" ja epäsynkronia mahdollistavat matkakertomuksen, joka väistelee koherenttia aika-tila-jatkumoa. Ääniraita ja kuvatost nykivät moniin, välillä päinvastaisiin suuntiin. Ne hiljentyvät ja pysähtyvät välillä ja jatkavat taas uudestaan, ikään kuin mekaanisen representaatioliikkeen uhkaamina. Sekä *Les soviets* että *Trans-Siberia* pidättäytyvät objektiivomasta tilanteista, tekemästä niistä pelkkiä kuvauksen kohteita, todellisuuden tallenteita ja argumentaation materiaalia. Teokset tuntuvat tutkivan, miten todellisuudessa voi liikkua.

Dokumentaarisin indeksisyys on kytkeytymistä maailmaan. Indeksisyys on kuitenkin teknologisesti ajateltuna myös kaiken analogiseen tekniikkaan perustuvan elokuvaamisen ehto.³⁶ Äänet, kuvat, värit, muodot, kuvakulmat ja kameran liike muodostavat indeksisiä suhteita, jotka määrittävät dokumentaarista läsnäoloa. Dokumentaarien mahdollisuudet löytyvätkin indeksisten suhteiden välistä: audiovisuaaliset elementit muodostavat eräänlaisia materiaalisia muodostelmia, suhdeverkostoja, joissa todellisuus muodostuu.³⁷ Suhdeverkostojen myötä indeksisyyden kysymys voidaan siirtää kohteen ja sen toisinnon suhteesta kohti käytäntöjen, tekemisten ja tapahtumien kenttää.³⁸ Siirtosuhteeseen perustuvasta representaatioasetelmasta, jossa maailma on jaettu kahteen ontologiseen entiteettiin – kohteeseen ja sen toisintoon – siirrytään asetelmaan, jossa teoksen ja todellisuuden suhde muotoutuu erilaisissa risteämissä.

Les sovietsin indeksisten jälkien risteämiä hallitsee erityisesti kuvausnopeus.³⁹ Nicholas Reyn teos on kuvattu super-8 filmille 9 ruudun sekuntinopeudella. Kohtaukset katkeavat jatkuvasti mustiin ruutuihin, yhteen useasti toistuvaan still-kuvaan ja teoksen osien välejä täyttäviin kaksikulotteisiin kohtiin, joissa Vladimir Vysotskin *Magadan*-kappaleen sanat rullaavat kuvassa. Hitaalla kuvausnopeudella tallennetut otokset, panorointiliikkeet, neuvostofilmin tekstuuri ja filminkehityksessä käytetty liuos tekevät kuvajäljestä paikoin siveltimellä maalatun näköistä, paikoin kuvapinta tuntuu väreilevän ikään kuin tuuli liikuttaisi sitä.

Indeksisten jälkien kohtaaminen⁴⁰ ei tarkoita valmiiden kokonaisuuksien yhteentörmäystä, jossa muodostuisi aitoja jälkiä, jotka jatkaisivat omaa olemistaan uusina kokonaisuuksina. Dokumentaarinen läsnäolo on kohtaamista, joka ei jähmety aitoakin aidommaksi kuvaksi todellisuudesta. Läsnäolo perustuu materiaalisten jälkien liikkeeseen, joka jatkuu esimerkiksi katsojan ja elokuvateoksen kohtaamisessa.⁴¹ *Les soviets* ja *Trans-Siberia* irrottautuvat dokumenttielokuville tyypillisestä "tuplavarmistuksesta", jossa kuvauksen kohde nostetaan esiin todellisuuden objektina, jonka merkityssisältöä käytetään argumentaation rakentamisessa ja joka sidotaan ääniraidan ohjaamaan representatiiviseen kudelmaan. Teoreettisella tasolla tuplavarmistuksesta ja siirtosuhteesta luopuminen ei kuitenkaan tarkoita semioottisten viittaussuhteiden kieltämistä. Pikemminkin kyse on halusta korostaa merkityssuhteiden muotoutumista ennalta määrättyjen asemien ja olemusten ulkopuolella.

Trans-Siberiassa junan pysähtyessä asemilla kamera hypää välillä ulos ja kuvaa asemalaitureilla seisovia ja käveleviä ihmisiä. Hidastetussa kuvassa vaeltavat ihmiset ovat eräänlaisia indeksisiä mahdollisuuksia, joissa koostuu ääniraidalla kuullut vankileirikokemukset sekä muut, heidän elämäänsä aikaisemmin kuulumattomat tasot. Henkilöt eivät ole tarinoita heijastavia pintoja, vaan tuovat niihin liikkeellään uusia tasoja. Dokumentaarien reaalista



Ihmishahmoissa koostuvat indeksiset jäljet, *Trans-Siberia*)

⁴² Bolt 2004, 174–179. Vrt. viite 31.

⁴³ Asetelma on rinnastettavissa myös tieteellisen kirjoittamisen käytäntöihin ja perinteisiin. Kieltä saataan käyttää ainoastaan välineenä, ajatusten välittäjänä. Kielenkäyttö saattaa kuitenkin avata uusia tasoja tieteellisten kysymysten pohtimiselle. Esimerkiksi Donna Harawayn sanavalinnat ja lauserakenteet ovat hänen tutkimuksensa epistemologisten lähtökohtien osallisia. Ks. Lykke et al. 2004, 332–341.

⁴⁴ Nichols 1991, 186–191.

⁴⁵ Haraway 1991, 184–188.

⁴⁶ Vrt. ”So, I think my problem and ‘our’ problem is how to have simultaneously an account of radical historical contingency for all knowledge claims and knowing subjects, a critical practice for recognizing our own ‘semiotic technologies’ for making meanings, and a no-nonsense commitment to faithful accounts of a ‘real’ world [...]” Haraway 1991, 187.

⁴⁷ Haraway 1991, 191.

⁴⁸ Ks. esim. Gram-Hanssen 1996, 92–93.

todellisuussuhdetta määrittää indeksisten jälkien potentiaali, kuviin ja ääniin yhdistyvät moninaiset materiaaliset tasot. Dokumentaarien lähtökohdana oleva kuva–todellisuussuhde ei ole rajoittava, vaan indeksiset jäljet johtavat materiaaliin muodostelmiin, jotka puolestaan muuttuvat uusissa kohtaamisissa.⁴² Dokumentaarinen läsnäolo onkin eräänlaista jälkien seuraamista: jotkut teokset pureutuvat indeksisyyden mahdollisuuksiin toisia voimakkaammin ja saattavat onnistua siirtosuhteen horjuttamisessa.⁴³

Objektiivinen dokumentaari

Miten pohtia dokumentaarin ja todellisuuden liikkuvaa suhdetta ilman kyynistä suhtautumista objektiivisuuteen? Kriittisen etäisyyden päästä tarkkaileminen ja havaitun kuvailu on perinteisesti yhdistetty tieteelliseen objektivismiin ja positivismiin. Nicholsin representatiivisesta näkökulmasta katsottuna objektiivisuus on aikaan ja paikkaan sidottu konventio.⁴⁴ Näin ajateltuna oikeastaan mikä tahansa representaatio on objektiivinen, jos tarpeeksi moni tulkitsee esityksen samojen sääntöjen mukaisesti. Nicholsin mallissa objektiivisuus ei ole universaali määre, vaan sosiaalisesti rakennettu ”mielipide”, argumentti. Yksikään argumentti ei lähtökohteisesti ole toista objektiivisempi. Se mikä on erälle objektiivista, voi olla toiselle sen vastakohta.⁴⁵ Samansuuntaisesti voidaan ajatella, että se, mikä on toiselle dokumenttielokuvaa, on toiselle fiktiota.

Puhuttaessa dokumentaarista läsnäolosta todellinen haaste löytyy siitä, miten voidaan irtautua aidon ja epäaidon (faktan ja fiktion) rajoista ja rakentaa dokumentaarin todellisuussuhde myönteiselle pohjalle. Miten säästyä relativistiselta ”kaikki käy” asenteelta ja samanaikaisesti säilyttää dokumentaarien reaalin todellisuussuhde?⁴⁶ Donna Harawayn pohdinnat tieteellisen tiedon epistemologiasta tarjoavat yhden mahdollisen väylän ongelman ratkaisemiseksi. Haraway kytkee paikantuneen ja objektiivisen tiedon mahdollisuudet suhdeverkoston ajatukseen. Suhdeverkosto sisältää paikantuneita, partikulaareja ruumiillisia näkökulmia, jotka eivät kuitenkaan vielä itsessään takaa objektiivisuutta. Paikantunut näkökulma kytkeytyy Harawaylla kaikkietävän ja -näkevän vastaiseen liikehdintään. Hän asettuu relativistisia ja totalisoivia tiedonintressejä vastaan osoittamalla niiden jumaluutta tavoittelevat keinot.⁴⁷ Objektiivisen dokumentaarin – jonka vastakohtia ovat esimerkiksi näkökulmien moninaisuudella objektiiviseen vaikutelmaan pyrkivä sekä kriittisen etäisyyden takaa tilanteita hahmottava dokumenttielokuva – mahdollisuus voisi löytyä indeksisten jälkien suhdeverkostosta. Harawayn määritelmää on kritisoitu siitä, että hän ei tee selväksi, mikä näkökulma lopulta on objektiivisin, vaan hän puhuu lähinnä äänen antamisesta niille, joilta se on aikaisemmin kielletty.⁴⁸ Kuitenkin juuri objektiivisimman näkökulman nimeäminen johtaisi takaisin aito–epäaito–kädenvääntöön, jota Haraway pyrkii välttämään.

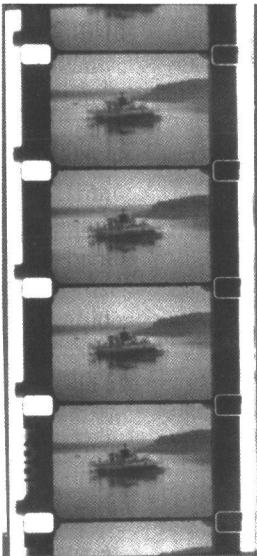
Dokumentaarin objektiivisuus voidaankin määritellä erilaisten näkökulmien lomittumiseksi toisiinsa tavoilla, jotka osoittavat representatiivisten konstruktioiden rajat, dokumenttielokuvien semioottiset teknologiat. *Trans-Siberian* ”matkaoppaat” tarjoavat erilaisia tarttumapintoja ohikiitäviin maisemiin, mutta eivät käy taistelua siitä, mikä tarttumapinta on oikea. *Les sovietsin* siirtymät subjektiivisten havaintojen tasolta maalauksellisiin ja rakeisiin maisemiin tekevät matkaan odottamattomia (tieto-)aukkoja ja

muodostavat yhteyksiä yllättäviin paikkoihin. Haraway tiivistää: ”Emme etsi puolueellisia asemia niiden itseisarvon takia, vaan paikantuneen tiedon mahdollistamien kytkösten ja odottamattomien avausten takia.”⁴⁹ Objektiivisuus ei näin ollen tarkoita konstruktivismiin hylkäämistä, vaan rakennettujen suhdeverkostojen paikallisten mahdollisuuksien huomioimista ja käyttämistä.⁵⁰

Objektiivisuuden mahdollisuuden hahmottaminen pakottaa palaamaan kysymykseen dokumentaarista objektista, kuvauksen kohteesta. Harawayn paikallisen tiedon määritelmä pitää sisällään oletuksen siitä, että tiedon objekti mielletään aktiivisena toimijana. Todellisuus ei ole dokumentaarien passiivista raakamateriaalia. Haraway puhuu materiaalis-semioottisista toimijoista, joiden läsnäolo ei ole välitöntä eikä merkitykset valmiiksi määrättyjä.⁵¹ Karen Baradin välittyneen realismin käsite ja Donna Harawayn materiaalis-semioottisten toimijoiden suhdeverkosto nostavat esiin ne epistemologiset arvoasetelmat, joita *dokumenttielokuva*-käsite epäsuorasti implikoi. *Dokumentaari* on yksi käsitteellinen vaihtoehto, jonka kautta voidaan lähestyä dokumentaarisen läsnäolon mahdollisuuksia, liikuttaa indeksisiä suhteita. Reyn Kiovassa kuvaamat enkelipatsaat, joita asetetaan paikalleen tai rakennus, jonka katolle pystytetään massiivista mainoskylttiä, nytkähtävät pois valmiista Neuvostoliiton hajoamisen jälkimaininkeja kuvaavasta Itä-Euroopan historian narratiivista. Kuvauksen kohde ei tule läsnäolevaksi valmiina objektina vaan materiaalis-semioottisena toimijana.

Philip Rosenin tulkinta Bazinin elokuvaontologian muumiokompleksista on vastaavaa dynaamisen indeksisyyden etsintää.⁵² Myös Laura U. Marksin projekti kohdistuu indeksisten jälkien liikuttamiseen. Hän tarjoaa työvälaineiksi fetissin ja fossiilin käsitteitä, jotka osoittavat, kuinka objektien mukanaan kantamat historialliset, kulttuuriset ja henkiset voimat siirtyvät kulttuuristen kerrostumien välillä, ajassa ja tilassa. Marks korostaa, että filmille jäänyt todellisuuden jälki muuttuu tulkinnoissa ja käytössä niin, että sen alkuperäinen merkitys hämärtyy.⁵³ Indeksiset jäljet ovat näin ollen bazinilaisesta muumiokompleksista ja representatiivisista argumentaatorakenteista vapautuneita toimijoita, jotka Harawayn tulkinnan mukaan muodostavat objektiivisia ilmiöitä.

Objektiivisten ilmiöiden todellisuussuhde on reaalin: teoksissa liikutaan todellisessa maailmassa, todellisten ihmisten joukossa.⁵⁴ *Trans-Siberiassa* Amalia Suden muistot kontekstualisoidaan historiallisesti merkittäviksi dokumenteiksi. Historialliset dokumentit kuitenkin lähtevät elokuvan edetessä liikkeelle: Amalian muistot kytkeytyvät ohikiittäviin maisemiin, radanvarren kaupunkeihin ja junassa matkustaviin henkilöihin, samoin kuin kirjailija Andrei Sinjavskin muistoihin. Muistot eivät ole jähmeitä dokumentteja vankeleirin tapahtumista, vaan liikkeessä olevia arvokkaita indeksisiä jälkiä, jotka luovat suhteita muiden jälkien kanssa. Suhdeverkostojen kautta todellisuus ikään kuin tulee teokseen uusien



Objektiivinen ilmiö,
Les Soviets plus l'électricité © Nicolas Rey

⁴⁹ Haraway 1991, 196.

⁵⁰ Vrt. Haraway 1991, 187. "We need the power of modern critical theories of how meanings and bodies get made, not in order to deny meanings and bodies, but in order to live in meanings and bodies that have a chance for a future."

⁵¹ Haraway 1991, 200. Vrt. Barad 1996, 175–186.

⁵² Rosen 2001, 3–41, 265–300 ja 351–359.

⁵³ Marks 1999, 224–229 ja Marks 2000b, 92–94. Dokumentaarien fetissiluonne perustuu kosketukseen alkuperäisen objektin kanssa. Fossiili puolestaan on jonkin joskus olleen objektin jälki.

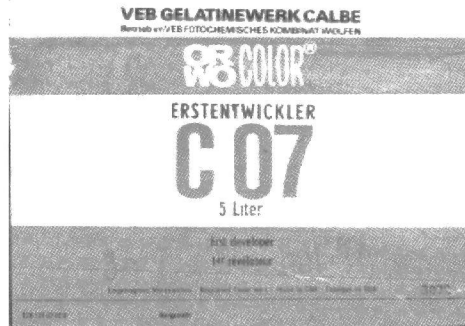
⁵⁴ Todellinen maailma, todelliset ihmiset tarkoittavat tässä fiktiivisten maailmojen ja henkilöiden vastinetta. Esimerkiksi Deleuzen elokuvafilosofiassa vastaavalla faktafiktio-jaolla ei ole merkitystä, sillä lopulta kaikissa kuvissa on kyse virtuaalisen, tuntemattoman, aktualisoimisesta – läsnäolevaksi tuomisesta. Marks 2000a, 194.

⁵⁵ Marks osoittaa kapitalistisen järjestelmän "tulemisen vapautta" tukkivan voiman huomauttaessaan, että rahoittajat vaativat tekijöitä ennakoimaan todellisuutta erilaisten käsikirjoitusten ja suunnitelmien muodossa. Tämä kahlitsee tuotannon tiettyyn muottiin eikä anna mahdollisuutta "vapaille virtauksille". Marks 2000a, 202.

⁵⁶ "Tourner, en un long travelling d'ouest en est, (les rails sont déjà posés) ces cartouches Super-8 soviétiques qui stationnent dans mon frigo et voir les couleurs qui leur restent."

kytkösten avaamien aukkojen kautta.⁵⁵ Dokumentaarinen läsnäolo on materiaalis-semioottista realismia.

Les sovietsin kuvastoa määrittää vanha ja pilaantunut filmimateriaali, joka tekee väriarvoista hyvin omalaatuisia. Teoksen materiaalis-semioottinen prosessi määritellään elokuvan alussa seuraavasti: "Kuvata näille Super-8 neuvostofilmeille, jotka odottavat jääkaapissani, pitkä jatkuva otos lännestä itään (junarata on jo paikallaan) ja nähdä filmille tarttuvat värit."⁵⁶ Tallentamiseen liittyy ajatus materiaalisuudesta, filmille jäävistä jäljistä, jotka rakentavat todellisuutta historiaa unohtamatta. Teoksissa liikutaan ennalta määritetyillä reiteillä, joilta kuitenkin poiketaan sivuun aina kun rataverkosto tuntuu rajoittavalta. Dokumentaarinen läsnäolo on jo asetettujen ratojen seuraamista aina siihen asti, kunnes radalta voi poiketa sivuun.



Filminkehityksessä käytetty liuos, joka tuo teoksen oman indeksisen tasonsa, *Les Soviets plus l'électricité* © Nicolas Rey

Lopuksi

Samalla kun tila täällä lakkaa käytännöllisesti katsoen olemasta, aika, joka puristuu kokoon kohdatessaan esteitä tiellään, pyrkii venymään niiden ohi ja juoksee ajatuksissa useita vuosia edelle. Niin että kun aamulla herää, aika tuntuu olevan joko lähempänä tai kauempänä kuin olisi odottanut. Se jätättää välillä ja kasvaa sitten taas itsensä ohi. Se on samalla liian suuri ja liian pieni entisiin mittoihinsa. (Andrei Sinjavski)

Todellisuudessa oleva kohde, jonka elokuvakamera tallentaa, saattaa puristua merkitysvyyhdiksi, joka sijoitetaan elokuvateokseen sellaisenaan. Dokumentaarisen läsnäolon epistemologinen lähtökohta on kuitenkin kohteiden mieltäminen monihaaraisiksi risteyyksiksi. Teoksiin tallentuneet kohteet yhdistyvät muihin risteysasemiin ja luovat eräänlaisen materiaalis-semioottisen rataverkoston, jossa alkuperäinen kohde on todellakin liian suuri ja samalla liian pieni entisiin mittoihinsa. Dokumentaarit eivät muumioi todellisuutta paikalleen ikuisiksi ajoiksi, vaan liikkuvat todellisuudessa sen ulottuvuuksia ja mahdollisuuksia tutkien. *Trans-Siberia* ja *Les soviets plus l'électricité* tarjoavat useita sisääntulo- ja ulostuloreittejä matkalla Venäjän halki. Teosten materiaalis-semioottiset verkostot rakentavat uusia ajattelu- ja tulkintaratoja, joissa dynaamiset objektit voivat kasvaa itsensä ohi.

Lähteet

Aumont, Jacques (1990), *L'image*. Paris: Nathan, 2ème édition.

Bacon, Henry (2001), Dokumenttielokuvan ontologia ja epistemologia lähtökohtia. Teoksessa Eeva Kurki (toim.), *Dokumenttielokuva. Todellisuuden luovaa käsittelyä*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 20, 34–43.

- Barad, Karen (2003), Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28(3), 801–831.
- Barad, Karen (1998), Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 10(2), 87–126.
- Barad, Karen (1996), Meeting the universe halfway: realism and social constructivism without contradiction. Teoksessa L.H. Nelson & J. Nelson (eds.), *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*. Kluwer Academic Publishers, 161–194.
- Bazin, André (2000), *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, douzième édition.
- Bolt, Barbara (2004), *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image*. London and New York: I.B. Tauris.
- Colebrook, Claire (1999), *Ethics and Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gram-Hanssen, Kirsten (1996), Objectivity in the description of nature: between social construction and essentialism. Teoksessa Nina Lykke & Rosi Braidotti (eds.), *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*. London and New Jersey: Zed Books, 88–102.
- Greenlee, Douglas (1973), *Peirce's Concept of Sign*. The Hague: Mouton & Co.
- Haraway, Donna (1991), Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. Teoksessa *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 183–201.
- Kirby, Lynne (1997), *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Lykke, Nina, Randi Markussen and Finn Olesen (2004), Cyborgs, Coyotes, and Dogs: a Kinship of Feminist Figurations & There Are Always More Things Going on Than You Thought! Methodologies as Thinking Technologies. An Interview with Donna Haraway. Teoksessa Donna Haraway, *The Haraway Reader*. New York and London: Routledge, 321–342.
- MacDougall, David (1998), *Transcultural Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Marks, Laura U. (2000a), Signs of the Time. Deleuze, Peirce, and the Documentary Image. Teoksessa Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 193–214.
- Marks, Laura U. (2000b), *The Skin of the Film – Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Marks, Laura U. (1999), Fetishes and Fossils: Notes on Documentary and Materiality. Teoksessa Diane Waldman and Janet Walker (eds.), *Feminism and Documentary*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 224–243.
- Massumi, Brian (2002), Introduction. Like A Thought. Teoksessa Brian Massumi (ed.), *Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. London and New York: Routledge, xiii–xxxix.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard, nrf.
- Nichols, Bill (1994), *Blurred Boundaries. Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1991), *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Peirce, C.S. (2001), *Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia*. Tampere: Vastapaino. Valinnut ja suomentanut Markus Lång.
- Renov, Michael (2004), *The Subject of Documentary*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Rosen, Philip (2001), *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Ruoff, Jeffrey K. (1992), Conventions of Sound in Documentary. Teoksessa Rick Altman (ed.), *Sound Theory/ Sound Practice*. New York and London: Routledge, 217–234.
- Sihvonen, Jukka (1993), Audiovisuaalista änktyystä. Teoksessa Minna Tarkka (toim.), *Video Taide Media*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 237–245.