

Elokuvat ovat kerrontatavoiltaan ja sisällöiltään osin samanlaisia, osin erilaisia, ja tarjoavat siksi hyvän mahdollisuuden pohtia dokumenttielokuvan erilaisia retorisia keinoja ja strategioita. Tässä artikkelissa tarkastelen yleisemminkin dokumenttielokuviin retoriikkaa. Miten dokumenttielokuviin käytetään retorisia keinoja? Mitä on ”elokuvaallinen” retoriikka? Miksi toiset elokuvat onnistuvat vakuuttamaan katsojan paremmin kuin toiset?

Retoriikka ja dokumenttielokuva

Retoriikalla tarkoitetaan yleensä puhetaitoa ja erityisesti antiikin puhetaidon teoriaa tai oppia, jossa tarkastelun kohteena ovat puheen tai tekstin vaikutuskeinot. Retoriikka voidaan käsittää myös laajemmin, jolloin kyse ei ole vain kielellisistä tai puhujan keinoista vaan ylipäätään eri välineiden tavoista vakuuttaa vastaanottaja. Esimerkiksi Chaim Perelman pitää retoriikkaa yleisön älyllistä tai emotionaalista hyväksyntää tavoittelevana suostuttelun yleisenä teoriana. ”Hetimitä kun viestintä pyrkii vaikuttamaan yhteen tai useampaan henkilöön, suuntaamaan ajattelua, herättämään tai tyyntymään tunteita tai ohjaamaan toimintaa, se sijoittuu retoriikan alueelle.” (Perelman 2007, 181.) Näin retoriikka laajenee puheen ja kielen ulkopuolelle. Tässä artikkelissa sovellan retorisen tarkastelutavan ja analyysin ideoita dokumenttielokuvaan. Dokumenttielokuvan retorisen analyysin kohteena ovat kielen ja puheen lisäksi kaikki ne kuvalliset ja äänelliset keinot, joita tekijä käyttää katsojan vakuuttamiseksi.

Retoriikka ja argumentointi eivät ole mitään uusia asioita dokumenttielokuvassa. Itse asiassa perinteinen käsitys dokumenttielokuvasta nojaa paljolti ajatukseen, että dokumenttielokuva esittää todellisuutta koskevia väitteitä. Dokumenttielokuvan ontologia on perustunut elokuvan indeksisiin ominaisuuksiin. Jokainen kuva on perustasollaan esittänyt vähintäänkin väitteen, että kohde on ollut kuvaustilanteessa kameran edessä. Myös dokumenttielokuvan teorian parissa on käsitelty paljon dokumenttielokuvan argumentoivia ja retorisia ominaisuuksia. Esimerkiksi Bill Nichols katsoi 1990-luvun alussa, että sekä fiktio ja dokumenttielokuva ovat molemmat yhtä konstruoituja, mutta dokumentin sydämessä on historialliseen maailmaan kohdistuva argumentti (Nichols 1991, 111). Myöhemmissä teksteissään Nichols on painottanut enemmän dokumenttielokuvan poettisia ominaisuuksia.

Useat alkuaikojen ei-fiktiiviset elokuvat olivat opetus- tai valistus-elokuvia. Ääninelokuvan tulosta alkaen aina 1960-luvun suoran elokuvan ja *cinéma vérité*n murrokseen tyypillinen dokumenttielokuva oli selostustekstiin perustuva retorinen esitys, jossa merkitykset välitettiin pääosin puhutun tekstin avulla. Tätä sisältöä vahvistettiin todistamalla tai havainnollistamalla kuvallisesti. 1960-luvun todellisuuden ”suora” havainnointi ja vuorovaikutteinen *cinéma vérité* synnyttivät toisenlaisen ideaalin, mallin, jossa selostustekstistä pyrittiin vahvasti eroon. Tämän aikakauden dokumenttielokuvat jatkoivat toista suurta dokumenttielokuvan traditiota, tarinankertomisen perinnettä. Alkaen Robert Flahertyn *Nanook pakkasen poika* -elokuvasta (*Nanook of the North*, USA 1922) dokumenttielokuvat ovat olleet usein tosielämän tarinoita.

Suora elokuva, 1970-luvun henkilökohtainen dokumenttielokuva ja 1980–90-lukujen moninaisia keinoja käyttänyt ja dokumenttielokuvan todellisuussuhdetta kyseenalaistanut postmoderni dokumenttielokuva kommentoivat omalla tavallaan ”vanhaa” retorista dokumenttielokuvaa. Samanaikaisesti televisio suurena dokumenttielokuvan ja ei-fiktiivisen materiaalin levittäjänä on sulauttanut itseensä näiden kaikkien suuntauksien piirteitä. Selostustekstin käyttö ja retoriset keinot ovat eläneet rinnan uudempien muotojen kanssa.

Poliittisen dokumenttielokuvan vahva uudelleentuleminen 2000-luvulla on tuonut mukanaan uuden kiinnostuksen retoriseen muotoon. Afganistanin ja Irakin sodat ja USA:n kiivaat presidentinvaalikampanjat aloittivat poliittisen dokumenttielokuvan nousun. Yhdysvalloissa levitettiin vuonna 2004 yli 20 poliittista dokumenttielokuvaa muuttaman kuukauden aikana.³ Elokuvat pyrkivät suoraan vaikuttamiseen vaaleissa, tavoitteet eivät olleet esteettisiä vaan poliittisia. Benson ja Snee (2008, 1) kutsuvat näitä jonkun poliittisen ryhmän kantaa ajavia dokumentteja ’partisaanidokumenteiksi’ (*partisan docs*). Tähän dokumenttielokuvien avulla käytyyn dialogiin ja poliittiseen kamppailuun liittyivät olennaisesti myös ’vastadokumentit’ (*counter-documentaries*), elokuvat jotka argumentoivat suoraan toisia elokuvia vastaan.⁴

Aiheet laajenivat varsinaisten poliittisten elokuvien aallon jälkeen yhteiskunnallisiin, taloudellisiin ja sosiaalisiin kysymyksiin. Elokuviissa käsiteltiin globaalia taloutta, rahavaltaa, pikaruokaa, teollista ruoantuotantoa ja köyhyyttä.⁵ *Epämiellyttävä totuus* (2006) oli elokuva, joka varsinaisesti räväytti ilmaston lämpenemisen suuren yleisön tietoisuuteen ja valtavirtadokumenttielokuvan asialistalle. Tässä artikkelissa käsitellyt ympäristöaiheiset esimerkkielokuvat liittyvät tähän 2000-luvulla alkaneeseen poliittisen ja yhteiskunnallisen dokumenttielokuvan aaltoon.

Elokuvan retoriset keinot

Retorisen elokuvan väitteet voivat olla neutraalissa, ”objektiivisessa” muodossa, jolloin ne annetaan ikään kuin luonnollisina faktoina. Väitteet voidaan myös esittää elokuvan henkilöiden omina, subjektiivisina väitteinä. Ne voivat olla suoria siten, että niiden merkitys on selvä ja avoin. Tällöin voidaan puhua eksplisiittisistä väitteistä tai merkityksen tasolla denotaatiosta. Ne voivat olla epäsuoria, jolloin kyse on implisiittisistä väitteistä tai konnotaatiosta. Usein retoristen elokuvien pääväitteet ja niihin liittyvä looginen argumentaatio on avointa ja näkyvissä, mutta sen lisäksi on argumentaatiota tukevaa epäsuoraa ilmaisua, jota katsoja ei aina hahmota. Näin tapahtuu erityisesti propaganda-, markkinointi- ja mainoselokuviissa. Katsoja ei ole välttämättä tietoinen argumentaatiosta eikä ymmärrä sitä rakennetuksi. Elokuvan väitteet näyttävät ”luonnollisina” samaan tapaan kuin elokuvakerronta ylipäätään. Argumentaation ja retoriikan taustalla on ideologia, jolla on taipumus näyttäytyä ”itsestäänselvyytenä” (Althusser 1984, 127, 130; Kortti 2003, 172).

Elokuvassa voidaan väittää monella tavalla, ei vain yksittäisellä kuvalla vaan yhdistelemällä ja asettamalla kuvia erilaisiin yhteyksiin.

³ Michael Mooren *Fahrenheit 9/11* (USA 2004) on tunnetuin näistä elokuvista. Se sai huiman menestyksen ja nousi ensi-iltansa jälkeen suoraan katsojatilaston ykköseksi ja kaikkien aikojen katsotuimmaksi dokumenttielokuvaksi.

⁴ Tässä yhteydessä käytetään myös käsitettä ’vastaelokuva’, jota ei pidä sekoittaa Peter Wollenin termiin ’*counter cinema*’. Wollen tarkoittaa valtavirtaelokuvaa ja sen ilmaisutapaa vastustavaa kerrontaa, esimerkiksi muun muassa Godardin elokuvat (Wollen 1972). Tässä artikkelissa termillä tarkoitetaan jotain elokuvaa, henkilöä tai ajatusta vastaan argumentoivaa elokuvaa

⁵ Tällaisia elokuvia ovat esimerkiksi: *Why We Fight* (USA 2005), *Wal-Mart: The High Cost of Low Price* (USA 2005), *Iraq for Sale: The War Profiteers* (USA 2006), *Supersize Me* (USA 2004), *Enron, The Smartest Guys in the Room* (USA 2005) ja *Food Inc.* (USA 2008).

Kuvien yhdistäminen, leikkaus, on tarinan kertomista (ajallis-tilallista) tai väittämistä (ajatuksellisis-ideologista). Jo hyvin varhaiset leikkausteoriat pohtivat kahden kuvan yhteen liittämistä, niin Neuvostoliitossa kuin muuallakin. Leikkauksessa voi ilmetä kronologia (tarina), mutta myös muita periaatteita, esimerkiksi syy-seuraus (kausaliteetti), osakokonaisuus, vastakohtaisuus, samanmuotoisuus, rinnastus, analogia tai metafora. Lista muistuttaa kovasti antiikin retoriikan oppaiden listoja puheen keinoista. Aristoteles käsittelee *Retoriikassaan* vaikuttamista kolmelta näkökannalta. Logos viittaa järkipäiseen vakuuttamiseen ja argumentaatioon, paatos (*pathos*) tunteisiin, joita puhuja pyrkii synnyttämään yleisössään. Eetos (*ethos*) liittyy puhujan vakuuttavuuteen ja puhetilanteen luonteeseen. (Kaakkuri-Knuutila 2006, 233.) Myös dokumenttielokuvan retorisia keinoja voidaan tarkastella logoksen, paatoksen ja eetoskannalta.

Logos on yhteydessä elokuvan argumentaatioon. Miten elokuva esittää väitteensä ja perustelee ne? Miten yksittäinen argumentti antaa tukea elokuvan väitteille ja lisää väitteiden hyväksyttävyyttä? Miten argumentit liittyvät toisiinsa, minkälainen on argumentaation logiikka? Kuinka elokuvan esittämät argumentaatiota tukevat todisteet esitetään? Miten kumotaan vastaväitteitä? Ja miten tehdään johtopäätöksiä?

Paatos viittaa kaikkiin niihin keinoihin, joilla tekijä herättää katsojassa tunteita. Tunteet vaikuttavat ratkaisevasti yleisön vastaanottokykyyneen ja -halukkuuteen. Aristoteles kirjoittaa, kuinka tunteet (suuttumus, rauhoittuminen, pitäminen, vihaaminen, pelko tai sääli) syntyvät ja kuinka tieto siitä, millaiset asiat ja henkilöt näitä tunteita synnyttävät, auttaa vakuuttamaan kuulijat (Aristoteles 2000, *Retoriikka* II.I, 1378a 20–25). Tunteet voivat liittyä kuvan sisältöön, elokuvallisiin tai muihin keinoihin. Nämä emootioihin vaikuttamisen keinot muokkaavat katsojaa suosiolliseksi argumentaatiolle. Monet näistä keinoista ovat vaivihkaisia; ne toimivat ilman, että yleisö niitä välttämättä tunnistaa.

Eetos tarkoittaa niitä keinoja, joilla puhuja rakentaa suhteen yleisöön (Kaakkuri-Knuutila 2006, 240) ja joilla väitteiden esittäjä tehdään uskottavaksi. Dokumenttielokuvan kohdalla on kyse elokuvan henkilöiden, elokuvantekijöiden ja koko teoksen uskottavuudesta. Tässä artikkelissa käsiteltävät elokuvat panostavat paljon henkilöittensä uskottavuuden rakentamiseen.

Kuka väittää kenelle? (*Eetos*)

Not Evil, Just Wrong on esimerkkielokuvista muodoltaan kaikkein klassisin. Siinä kuvan ulkopuolelta tuleva ”neutraali” kertojanääni esittää pääosan elokuvan väitteistä. Bill Nicholsin mukaan elokuva voitaisiin luokitella selittävän moodin (*expository mode*) mukaiseksi (Nichols 1991, 34–38). Elokuva nojautuu informoivaan logiikkaan, ja katsojaa puhutellaan suoraan. Selostustekstin argumentaatiota tuetaan asiantuntijahaastattelulla, jotka toimivat elokuvassa todistajanlausuntoina.

Epämiellyttävä totuus poikkeaa tässä suhteessa tiede-elokuvien konventiosta: se ei käytä neutraalia kertojanääntä eikä asiantuntijahaastatteluja. Vain Gore on äänessä, ja kaikki puheen kautta välitettävä tieto tulee häneltä. Koska muita ”ääniä” ei ole, panostavat elokuvantekijät

Goren henkilöön ja hänen vakuuttavuuteensa. Entinen poliitikko näytetään matkustamassa eri puolilla maailmaa, tutustumassa ilmastomuutoksen merkkeihin ja tapaamassa ihmisiä. Tämä korostaa ilmastomuutoksen globaalisuutta mutta myös päähenkilön valtiomiesmäisyyttä ja kosmopoliittisuutta. Elokuva käyttää auktoriteettiin vetoavaa argumenttia (*argumentum ad vericundiam*). Henkilön arvostus vaikuttaa siihen, miten hänen tekonsa nähdään tai tulkitaan. Ihmisillä on taipumus jäljitellä huomattavina pitämiensä henkilöiden käyttäytymistä ja omaksua heidän mielipiteensä. (Perelman 2007, 107.)

Koska kaikki tieto ja koko argumentaatio *Epämiellyttävässä totuudessa* esitetään Goren suulla, on luonnollista, että *Not Evil, Just Wrong* käy hänen kimppuunsa kaikilla retorisen elokuvan keinoilla. Goren auktoriteetin horjuttaminen horjuttaa koko elokuvan argumentaatiota. *Not Evil, Just Wrong* valitsee moniäänisen strategian ja päästää ääneen laajan joukon asiantuntijoita, jotka todistavat häntä vastaan. Näin elokuva viestii, että Goren argumentteja pidetään laajasti kyseenalaisina.

Erityisessä roolissa on läpi elokuvan esiintyvä Patrick Moore. Hän muun muassa todistaa, ettei Etelämantereen jääpeite supistu, päinvastoin kuin Gore väittää. Moore saa uskottavuutta siitä, että hän on Greenpeacen perustajia, mutta sittemmin kääntänyt takkinsa, ikään kuin tullut järkiinsä. Käännynnäisiä on tietysti hyödynnetty retoriikassa läpi historian, jo ennen elokuvan aikaa. He ovat aina olleet tehokkaita esimerkkejä niin uskonnossa, valistuksessa, politiikassa, sotapropagandassa kuin muussakin manipuloinnissa. On hyvä vedota positiivisessa mielessä esikuvaan, joka on vaihtanut virheellisen käsityksensä oikeaan.

Katastrofin ainesten kertoja on elokuvatekijä John Webster, jonka kautta myös suurin osa elokuvan informaatiosta ja argumenteista kerrotaan. Websteriä ei esitetä asiantuntijana vaan pikemminkin tavallisena kansalaisena, ihmisenä, joka katsojan tavoin pyrkii ottamaan



Epämiellyttävä totuus esittää Al Goren väsymättömänä sankarina – *Not Evil, Just Wrong* taas vaarallisena vastuksena. Kuva: Paramount Pictures.

⁶ Ympäristöelokuvat ja katastrofiuutiset heijastavat ja hyödyntävät klassista tulvamyymyitä, joista Nooan arkki on meille tutuin. Myytin mukaan ihmiskunta tuhoutuu jumalan tahdosta tai kostosta ihmisten tehtyä syntiä. (Nikkinen & Vacklin 181, Lyle, Jack 2001. *Daily News, Eternal Stories: The Mythological Role of Journalism*. New York: Guilford Press.)

ilmastonmuutoksesta selvää. *Epämiellyttävässä totuudessa* Al Gorella on tieto jo hallussaan, ja siksi luentomuoto on looginen; Webster taas hankkii tietoa ja samalla välittää sitä tarinan puitteissa katsojille.

Not Evil, Just Wrong puhuttelee suoraan katsojaa, kun taas Guggenheimin ja Websterin elokuvissa asetelma on monitasoisempi. *Epämiellyttävässä totuudessa* luentotilaisuuksien yleisön rooli on tärkeä. Elokuva näyttää joukon yhteisessä tilassa olevia nuoria ihmisiä. He ovat älykkäitä ja tarkkaavaisia, kriittisiäkin. Koska he ottavat Goren sanoman tosissaan, katsojankin kannattaa se tehdä. Lisäksi he ovat selvästi Gorea nuorempaa sukupolvea ja edustavat näin tulevaisuutta. Yleisön läsnäolo osoitetaan useissa erillisissä kuvissa elokuvan alussa, jatkossa yleisö näkyy taustalla ja on läsnä ennen kaikkea äänessä. Yleisö on katsojille tärkeä samastuspinta, joka toimii vaikka yksittäisiä kuuntelijoita ei juurikaan näytetä. Kun amerikkalaiset tv-sarjat ovat usein valmiiksi naurettuja, on Goren elokuva tavallaan valmiiksi vastaanotettu, jopa ”valmiiksi ajateltu”. Luennon kuuntelijoita voisi pitää elokuvassa eräänlaisina sisäkkäisinä vastaanottajina. Puhuttelu on näennäisesti suunnattu elokuvan henkilöille, tosiasiallisesti tietenkin katsojalle. Näin *Epämiellyttävä totuus* on paljon vakuuttavampi kuin jos se puhuttelisi koko ajan suoraan katsojia. Nyt se liukuu edestakaisin suoran puhuttelun ja yleisölle puhumisen välillä, ja vähitellen katsoja sulautuu yleisöön. Kolmantena tasona on vielä Goren oma pohdiskeleva ja intiimi ajatusääni, joka tuntuu olevan suunnattu jokaiselle erikseen – juuri minulle, joka katson tätä elokuvaa.

Kun Al Gore esittää argumentaationsa luentotilaisuuden yleisölle, on Websterin yleisö hänen vaimonsa Anu. Anu on epäilijä, skeptikko, joka jakaa katsojan position. Webster joutuu perustelemaan, miksi ilmastonmuutos on tärkeä ja miksi jokaisen ihmisen tulee tehdä sille jotain. Websterin tiukan periaatteellisen saarnaamisen ja tavallisen pohjoismaalaisen lapsiperheen arjen välillä on jännitettä, jota elokuvantekijä hyödyntää. Vaikka elokuva sisältää paljon informaatiota ja hyvin vakavan argumentaation, se pystyy tämän strategian kautta keventämään katsomiskokemusta ja käyttämään huumoria. Websterin hahmon fundamentalistisia piirteitä voidaan jopa liioitella.

Tunteet mukana (*Paatos*)

Kaikki kolme esimerkkielokuvaa kantavat tiededokumentin rationaaleja tunnuksia, mutta puhuttelevat katsojaa myös tunteen tasolla. Jari Sedergren kutsuu tätä affektiiviseksi suostutteluksi, jossa käytetään moninaisia ”kerronnan keinoja, tyylejä ja koko esteettistä arsenaalia” (Sedergren 2002, 44). Kaikkien kolmen elokuvan kuvasto on tunteisiin vetoavaa. Tuhoon viittaavat kuvat lohkeavista ja murskautuvista jäävuorista ja myrskyistä herättävät pelkoa ja uhkaa. Tunnistettavista tulvan, tuhon ja kärsivien ihmisten kuvista on alkanut tulla ikonisia ja kollektiivisia ilmastonmuutoksen merkkejä⁶, joita dramaattinen musiikki vielä korostaa. Pelottelu on yksi klassisen propagandan keinoja, ja kuvallisesti se on usein tehokkainta.

Not Evil, Just Wrong syyttää *Epämiellyttävää totuutta* manipuloinnista ja tunteisiin vetoamisesta. Mutta jos Guggenheimin elokuva käyttää

tunteisiin vetoamista retorisisena keinona, käyttää *Not Evil, Just Wrong* sitä vielä enemmän. Elokuvasa on esimerkiksi jakso, jossa näytetään, miten peloissaan pienet lapset ovat tulevaisuudesta, koska ympäristöaktivistit ovat heitä pelotelleet. Lapset puhuttelevat aina katsojaa, ja ilmastonmuutoselokuvaan saadaan lasten kautta vielä luonteva viittaus tulevaisuuteen. Lapset kuuluvatkin kaikkien kolmen elokuvan kuvastoon.

Not Evil, Just Wrong vetoaa katsojan tunteisiin näyttämällä kuvia malariaa sairastavista lapsista. Malariaepidemian syynä on elokuvan mukaan DDT:n kieltäminen. Gore puhuu arkistomateriaalissa ympäristöaktivisti Rachel Carsonin⁷ perinnöstä, tästä leikataan suoraan sydäntä viiltäviin lähikuviin malarialapsista. Tämä on hyvä esimerkki syy-seuraus-suhteen esittämisestä leikkaamalla. Elokuva suorastaan syyttää Carsonia ja Gorea lasten kuolemista. Tunnetta vahvistetaan vielä kohtauksella, jossa äiti kertoo kyyneleet silmissä, miten hänen lapsensa kuoli malariaan. Gore käyttää samantapaisia tunteisiin vetoavia keinoja kertoessaan onnettomuuteen joutuneesta pojastaan ja keuhkosyöpään kuolleesta siskostaan. Näillä on vielä vähemmän tekemistä argumentaation kanssa, mutta henkilöhistorian ja henkilökuvan kautta ne onnistutaan istuttamaan elokuvaan paljon taitavammin kuin kullekin lapset *Not Evil, Just Wrong* -elokuvassa.

Katastrofin aineksissa lapset ovat läsnä kaikkein luontevimmin, heidän ovat osa perhettä ja kuuluvat elokuvan tarinaan. Lapset tuovat elokuvaan mukaan myös huumoria. Huumori on affektiivisen suostuttelun tehokkaimpia keinoja. Huumori ja nauru tuottavat mielihyvää, joka saa katsojat usein hyvin vastaanottavaisiksi. Webster käyttää taitavasti huumoria ja itseironiaa taittaakseen opettavaisen ja saarnaan lähtökohtansa. Tässä hän onnistuu paremmin kuin Gore omassa elokuvassaan. *Katastrofin aineksia* ei saarnaa, mutta kertoo tarinaa aviomiehestä, joka haluaa saarnata. Lajityypiltään *Katastrofin aineksia* muistuttaa perhekomediaa. Pääosassa on perhe ja perheen arki, lapset ja selviytyminen arjessa hullun isän kokeilusta huolimatta. Höpsö tai eriskummallinen isähän on monien perhekomedioiden vakiokuvasto, samoin kuin järkevä äiti ja sympaattiset ja nokkelat lapset.

Järkeen vetoamista (*Logos*)

Tarkastelluissa elokuvissa näytetään paljon erilaisia lukuja, grafiikkaa, kaavioita, karttoja, tietokonemallinnuksia ja animaatioita. Niiden tehtävä on havainnollistaa asioita. Näyttäessään tilastoja, käyriä, valokuvia ja muita todisteita elokuvat kantavat ”objektiivisuuden” merkkejä. Ne hyödyntävät luonnontieteen konventioita ja retoriikkaa ja asettautuvat näin tiededokumentin genreen.

Elokuvasa on runsaasti myös arkistoelokuva ja arkistovalokuvia, joita käytetään todisteina. *Epämiellyttävässä totuudessa* kuvaparit eri puolilta maailmaa ennen ja jälkeen kertovat siitä, miten jäätiköt ovat pienentyneet, lumihuippuiset vuoret muuttuneet paljaksi ja järvet kuivuneet. Valokuvilla on tässä yhteydessä perinteinen indeksinen tehtävä. Ne todistavat tapahtuneen muutoksen kameran edessä.

⁷ Carson julkaisi vuonna 1962 kirjan *Silent Spring* (suom. *Hiljainen kevät*), jota pidetään yhtenä modernin ympäristöliikkeen lähtökohtana.

Esimerkkielokuvissa käytetään paljon *analogioita*. Ne ovat muista yhteyksistä otettuja esimerkkejä, joissa esiintyy käsiteltävälle asialle luonteenomaisia yhtäläisyyksiä. Analogiat voivat olla selittäviä tai kuvailevia (Kaakkuri-Knuutila 2000, 252). *Epämiellyttävässä totuudessa* Goren sisaren kuolema keuhkosyöpään on analogia suhteessa ilmastonmuutokseen. Tupakointi tiedetään vaaralliseksi, ja sisko olisi voinut lopettaa sen. Sama pätee hiilidioksidipäästöjen haitallisuuteen. Elokuvasa on myös paljon historiallisia analogioita. Gore rinnastaa tiedemiesten varoitukset ilmastonmuutoksesta pääministeri Churchillin varoituksiin Hitleristä ja natsi-Saksasta. Gore vertautuu valtiomiehenä ja toimeen tarttuvana vastuun poliitikkona Churchilliin. *Not Evil, Just Wrong* -elokuvassa kulkee läpi väärrien ennustusten analogia. Vanhoista fiktioista on poimittu kuvia huvittavista noidista ja ennustajaeukoista. Katsojalle esitetään erilaisia tuomionpäivän ennustuksia, jotka ovat menneet pieleen. Esimerkiksi hullun lehmän taudin piti ennustusten mukaan tappa 500 000 ihmistä. Toteutunut uhriluku oli noin 200. Koska esimerkit ovat epäonnistuneita ennustuksia, on Goren eteemme maalaama uhkakuvakin perusteetonta tuomionpäivän puhetta.

Selkeimmin *logos* toteutuu retorisen dokumenttielokuvan väitteissä ja päättelyketjussa. Elokuvan sisältö, merkitys tai sanoma, se mitä elokuva väittää tai kertoo maailmasta, voi ilmetä monella tavoin. Klassisessa dramaturgiassa näytelmällä tai fiktiivisellä elokuvalla on sanoma tai viesti, jota kutsutaan päälauseeksi, pääajatuksiksi, kuningasajatuksiksi tai premissiksi (Vacklin & Rosenvall & Nikkinen 2007, 172–173; Aaltonen 2002, 37–38). Joskus se on helpommin nähtävissä, joskus enemmänkin tekijän työkalu ja ajatushypoteesi. Välttämättä ”opetusta” tai johtopäätöstä maailmasta, oikeasta tai väärästä, ei sanota ääneen, vaan sanoma tehdään ymmärrettäväksi tarinan kautta. Suora dokumenttielokuva, havainnoiva dokumenttielokuva ja *cinéma vérité* noudattavat usein draamallista tarinamuotoa (Aaltonen 2011, 105–109). Näiden lajien elokuvien päälause on usein työhypoteesi, jota elokuvantekoprosessi testaa. Prosessi on myös avoin: elokuvan tarina ja jopa keskeinen sisältö voivat muuttua tekoprosessin aikana.

Retorinen dokumenttielokuva toimii toisin. Yleensä elokuva esittää väitteen joko suoraan selostustekstissä, jonkun henkilön suulla tai kuvallisesti leikkaamalla. Retorisella dokumenttielokuvalla on aina selkeä pääväite, jonka elokuva pyrkii todistamaan tai josta se pyrkii vakuuttamaan katsojan. Väite on yleensä kirkas jo tekovaiheessa, ja tekijä hakee materiaalia ilmaistakseen sen mahdollisimman puhuttelevasti ja vaikuttavasti.

Argumentaation rakenteesta

Puheen ja retorisen esityksen muotoa on pohdittu paljon. Aristoteles jakoi retorisen esityksen kahteen osaan: puolustettavan väitteen esittämiseen ja sen todistamiseen valituin menetelmin (Aristoteles 2000 Retoriikka, III kirja, 1414a 30–1414b 19). Perinteisessä retoriikassa argumentit voidaan järjestää kolmella pääperiaatteella. Kasvavan voiman järjestyksessä aloitetaan heikoimmilla argumenteilla. Vähenevän voiman järjestyksessä heikoin argumentti on lopussa. Niin sanotussa

nestorilaisessa järjestyksessä vahvimmat argumentit sijoitetaan alkuun ja loppuun. (Perelman 2007, 166.)

Erilaisissa retoriikkaa ja argumentointia käsittelevissä kirjoissa esitetään Aristoteleen ja Ciceron perinteen pohjalta malleja retorisen esityksen dispositioksi, aiheen jäsentämiseksi ja argumenttien järjestämiseksi. Perelmanin (2007, 164) ja Kaakkuri-Knuuttilan (2000, 236) malleja yhdistelemällä olen tehnyt vakiokaavan:

1. Johdanto (*exordium*)
2. Pääväitteen esittely (*partitio*)
3. Perustelut, todistaminen (*confirmatio*)
4. Vastaväitteiden torjuminen (*abnego obiectones*)
5. Kertaus (*rekapitulaatio*)
6. Loppulause (*peroratio*)

Miten esimerkkielokuvien argumentaatio vastaa tätä mallia? Ainakin näennäisesti kaikki kolme elokuvaa pyrkivät esittämään argumentaationsa rationaalisenä, loogisena ja selkeänä.

Epämiellyttävän totuuden argumentointi etenee selkeästi ja perustuu vahvaan kausaliteettiin. Ilmiö A (hiilidioksidin lisääntyminen) aiheuttaa ilmiön B (ilmaston lämpeneminen). B puolestaan aiheuttaa C:n (myrskyt) ja D:n (jäätiköiden sulamisen). C:stä ja D:stä seuraa E (katasstrofi, yhteiskunnan tuho). Jotta päättely toimisi, täytyy ensin osoittaa premissit oikeiksi. *Epämiellyttävä totuus* ja Gore pyrkivät todistamaan, että ilmiöt ovat tosia ja että niiden välillä vallitsee kausaliteetti.

Katastrofin aineksien argumentointi ilmastonmuutoksen syistä ja seurauksista on pitkälti sama kuin *Epämiellyttävässä totuudessa*. Argumentaation keinotkin ovat samantapaisia: on kuvia romahtavista ja sulavista jäävuorista, myrskyistä ja tilastoista. *Katastrofin aineksissa* Webster tarkastelee globaalia ilmiötä perheen näkökulmasta ja laskee tarkasti, miten paljon perhe pystyi öljydietin ansiosta vähentämään päästöjään. Lukujen esittäminen on motivoitua paitsi argumentaation myös tarinan kannalta. Näin argumentaatio ja tarina kohtaavat luontevasti.

Goren ja Websterin argumentti on, että maailmaa uhkaa tuho, jollei hiilidioksidipäästöille tehdä jotakin. *Not Evil, Just Wrong* väittää, ettei uhkaa ole. Jos fossiilisten polttoaineiden käytöstä luovuttaisiin, koko länsimainen elämänmuoto romahtaisi, työt siirtyisivät ulkomaille ja köyhät tulisivat vielä köyhemmiksi. Hiilidioksidi ei uhkaa planeettaa tai elämänmuotoa, mutta ympäristöaktivistit ja Goren kaltaiset naiivit poliitikot uhkaavat.

E erityisen paljon aikaa käytetään *Not Evil, Just Wrong* -elokuvasa DDT:n hyödyllisyyden todistamiseen. Syntyy vaikutelma, että kysymys pahamaineisen hyönteismyrkyn käytöstä olisi keskeinen osa Goren elokuvan argumentaatiota. Näin ei ole. DDT:llähän ei ole sinänsä mitään tekemistä ilmastonmuutoksen kanssa, vaikka se ympäristökysymys onkin. DDT:n käytön esiin nostaminen on hyvä esimerkki taktiikasta, jossa vastustajaa syytetään asiasta, jota hän ei ole lainkaan esittänyt tai joka ei ole olennainen hänen argumentaatioissaan. Esimerkillä yritetään mustamaalata kaikki environmentalistit.



Not Evil, Just Wrong kutsuu puolustamaan amerikkalaista unelmaa. Kuva: Ann and Phelim Media.

Viimeisenä ja painavimpana argumenttina *Not Evil, Just Wrong* nostaa esiin työllisyyden argumentoimalla, että ilmastonmuutos-aktivismi on uhka työpaikoille ja elintasolle. Uhkaa havainnollistetaan esimerkillä. Elokuva esittelee Indianan hiilikaivosalueella asuvan Tiffanyn, joka on onnistunut toteuttamaan amerikkalaisen unelman, noussut köyhistä olosuhteista ja hankkinut itselleen työn ja perheen. Harkitun kärjistetysti asetetaan vastakkain tavallista kansaa edustavan Tiffanyn kommentit ja eliittiä edustavan Al Goren puheet. Herkullisesti vinoillaan Gorelle, joka lentee ympäri maapalloa usein omalla koneellaan aikamoisen hiilijalanjäljen jättäen. Selostusteksti puhuu 'heidän' elämäntyylistään ja kysyy, pitäisikö 'meidän' elää yksinkertaisemmin, jotta 'he' saavat jatkaa yleistä elämäänsä. Elokuva asemoi itsensä näin samaan joukkoon tavallisten ihmisten kanssa. Tätä vahvistetaan vielä leikkaamalla mukaan sikermä katuhaastatteluja (*vox populi*, 'kansan ääni'), jossa kaikki vastustavat hiilidioksidipäästöjen supistamista. Elokuvan populistinen äänenpaino kasvaa loppua kohden. Se asettuu edustamaan kansaa, jonka mielipiteistä se esittää yhtenäisen, problematisoimattoman ja toteennäyttämättömän käsityksen. Tunteet ovat vahvasti mukana. Tiffany puhuu vetoavasti työpaikoista, lapsista ja tulevaisuudesta. Jos päästöjä rajoitetaan, katoavat työpaikat. Ei työtä, ei valoja. Näemme miten valot sammuvat eri puolilta kaupunkia, myös Tiffanyn talosta.

Vasta-argumenttien kumoamista

Kun pääväite on esitetty ja todistettu, seuraa vasta-argumenttien kumoaminen. Erityisesti Guggenheimin elokuva noudattaa tätä retoriikan yleistä logiikkaa. Vasta-argumentteihin keskitytään elokuvan loppupuolella, vaikka niihin viitataan pitkin matkaa. Strategia on viisas, koska vastustajien huomioiminen saa epäilevätkin katsojat jatkamaan elokuvan katsomista. Vasta-argumenttien ottaminen tosissaan on keino vakuuttaa katsoja. Tämä pätee erityisesti näissä ajankohtaista ja kiisteltyä asiaa käsittelevissä dokumenttielokuviissa.

Varsinainen vasta-argumenttien "murskaaminen" tapahtuu *Epämiellyttävään totuuden* loppupuolella, perinteisten retoristen sääntöjen mukaisesti. Rakenteellisesti tämä sijoittuu ideaalipaikkaan, ei liian aikaisin eikä liian myöhään. Liian aikaisin esiin nostetut vasta-argumentit voivat tehdä niistä turhan vahvoja. Liian myöhään esitettyinä niiden kumoamiselle taas ei jää tarpeeksi aikaa. Jakso seuraa heti henkilökohtaisen tarinan huipennusta, jossa katsoja on saanut juuri kuulla sisaren kuolemasta keuhkosyöpään ja Goren perheen päätöksestä lopettaa tupakanviljely. Liikutettu mieli on vaikutukselle altis.

Gore nostaa esiin kolme vasta-argumenttia, joita hän kutsuu väärinkäsityksiksi. Ensimmäisen mukaan tiedemiehet ovat keskenään erimielisiä. Se on Goren mukaan tarkoitushakuinen myytti, jonka elokuva rinnastaa tupakkateollisuuden propagandaan. Elokuva käyttää taas analogiaa: julkisuudessa tupakkasodan aikana esiintyneet tupakoivat lääkärit saivat usein korvauksia tupakkateollisuudelta. Näin vastustajan näkökannalla olevat tiedemiehet tehdään epäluotettaviksi. Toisen väärinkäsityksen mukaan on valittava luonto tai talous. Goren mukaan näin ei ole, talous ja luonto eivät ole toisiaan poissulkevia vaihtoehtoja. Hän ottaa esimerkiksi autojen polttoaineen kulutuksen. Yhtiöt, jotka tekevät vähän kuluttavia autoja, pärjäävät paremmin. Kolmas väärinkäsitys on, ettei ilmastonmuutokselle voi tehdä mitään. Gore vetoaa vahvasti toimintaan, taustalla on myös usko ihmisen viisauteen ja teknologiaan, kunhan vain on tahtoa tehdä oikeita, lyhyellä tähtämellä epämiellyttäviäkin ratkaisuja. Pontta puheelle antaa tehokkaasti kuvitettu sarja analogioita historiasta, esimerkkejä ihmiskunnan saavutuksista, ongelmista jotka on ratkaistu: Yhdysvaltojen itsenäistyminen, orjuuden kumoaminen, naisten äänioikeus, natsismin tuho, apartheidin päättymisen, isorokon katoaminen, kuussa käynti, kommunismin tuhoaminen, otsonikadon pysäyttäminen... Päätäväisesti ja kiihkeästi Gore painottaa, että politiikkaa on käytettävänä välineenä. Tämä on selvästi elokuvan sanoma, loppunousu ja finaali.

Not Evil, Just Wrong on rakennettu toisenlaisen argumentaatiokentteen varaan. Se esittelee vastadokumentille tyypillisesti vastustajan, antagonistin, heti alkumetreillä. Al Goren argumentit on pakko ottaa esiin, jotta niitä voi alkaa murentaa. Argumentaation kannalta ongelmallista on, että vastustaja saa vääjäämättä paljon huomiota jo alussa. *Not Evil, Just Wrong* -elokuvan loppupuolella on vielä erikseen jakso, jossa päästetään vastustajan edustaja ääneen. Hän on ympäristöaktivisti Shelley Grivetty. Näin vastustajalle annetaan ikään kuin reiluuden nimissä puheenvuoro. Shelley kuvataan yhdessä muiden naisten kanssa ympäristökonferenssissa, joka vaikuttaa mukavalta ja leppoisalta puuhastelulta. Häntä haastatellaan epämuodollisesti ja epävirallisesti. Näistä kuvista leikataan vasta-argumentteihin, jotka esittää formaalisti haastateltu miesasiantuntija tarkasti rajatussa ja valaistussa kuvassa. Hänellä on puku ja solmio, taustalla tukeva kirjalyly. Kuva kertoo meille asiantuntemuksesta ja oikeasta tiedosta.

Websterin elokuva poikkeaa kahdesta muusta esimerkkielokuvasta siinä, että se ei ota esiin lainkaan vasta-argumentteja. Elokuva on muutaman vuoden tuoreempi kuin muut elokuvat, ja näiden vuosien

⁸ Ilmaisua ”kuvitettu luento” on käytetty erityisen tylistä ja epäonnistuneista dokumenttelokuvista. Elokuvan kritiikit viittasivat usein luentomuotoon, esim. Timo Peltonen: Ilmastomuutos. Nyt. Al Goren tehokas ja viihdyttävä luento voitti Oscarin (*Helsingin Sanomat* 16.5.2007)

aikana keskustelu on jo siirtynyt eteenpäin, kaikkia argumentteja ei enää tarvitse esitellä. Toisena selittävänä syynä on Websterin elokuvan muoto, se on ennen kaikkea perheen sisäinen tarina, jonka jännitteet syntyvät muusta kuin puhtaasta argumentaatorakenteesta.

Argumentaation rakenne vs. elokuvan rakenne

Not Evil, Just Wrong on esimerkkielokuvista muodoltaan perinteisin. Selostustekstin kautta se puhuttelee suoraan katsojaa ja pyrkii vetoamaan argumentaatioon. Argumentaation ja itse elokuvan rakenne ovatkin lähellä toisiaan, toisin sanoen asiat esitetään argumentaation kannalta pääosin loogisessa järjestyksessä. Mutta tässäkin elokuvassa emootioiden synnyttäminen (*paatos*), katsojan vakuuttaminen ja tekstin uskottavuuden rakentaminen (*etos*) menevät puhtaasti järkipärisen perustelun (*logos*) edelle.

Epämiellyttävä totuus näyttää kuvitetulta luennolta⁸, jossa Gore esittää loogisesti argumenttinsa. Se on kuitenkin muodoltaan paljon monikerroksisempi. Lomittain luentotilanteiden kanssa elokuvassa kulkee Al Goren tarina, jonka hän kertoo itse intiimillä lähiäänellä. Luento edustaa elokuvan nykyhetkeä, presenssiä, Goren tarina taas imperfektiä, joka kertoo, miten nykyhetkeen on päädytty. Elokuvantekijät kuljettavat näitä kahta tasoa leikaten ristiin niiden välillä. Goren elämänvaiheet selittävät ja motivoivat päähenkilön toimintaa, usein ne myös asettavat katsojan emotionaalisesti oikeaan mielentilaan. Tarina tukee argumentaatiota luontevasti ja usein huomaamattomasti.

Elokuvassa on neljä henkilökuvausta syventävää jaksoa, jotka muodostavat tarinallisen kaaren. Perinteisessä dramaturgiassa näitä sanottaisiin käänteiksi, koska niissä päähenkilön tarina tai elämä vaihtaa suuntaa. Nämä on taitavasti yhdistetty kohtiin, joissa elokuvan argumentaatio tiivistyy.

Ensimmäinen jakso alkaa kohdassa 24 minuuttia 40 sekuntia. Katsoja saa tietää, että Goren poika jäi auton alle 1989 ja oli sairaalassa kuukauden elämän ja kuoleman rajoilla. Tapahtuma muutti asioiden tärkeysjärjestyksen Goren elämässä.

Kohdassa 33:09 seuraa toinen henkilökuvausta syventävä jakso: Floridan vuoden 2000 turhauttavat presidentinvaalit. Gore katselee lentokoneen ikkunasta maata kuin muistellen mennyttä. Näemme kuvia äänten laskennasta. Gore hyväksyy vaalituloksen ja Bush vannoo virkavalan. Gore myöntää sen olleen kova isku, jonka jälkeen hän on keskittynyt ilmastonmuutokseen ja luentokiertueisiin.

Kolmannessa henkilökuvausta syventävässä jaksossa (37:53) Gore ajelee kotiseudullaan ja kertoo nuoruudestaan, perheen maatilasta ja härkien kasvattamisesta. Vanhat valokuvat tuovat henkilön taas astetta lähemmäs katsojaa. Jakso ei ole varsinainen käänne vaan pikemminkin kolmatta suurta käännettä pohjustava esittely- tai istutusjakso. Goren sisko esitellään katsojalle. Alussa ja välillä nähty kuva joesta paikantuu Goren kotitalle. Nyt ilmastonmuutos näkyy jo lapsuuden joessakin. Argumentaatio ja henkilökuvausta rakentaminen kohtaavat. Jokikuvaan palataan läpi elokuvan. Se on avainkuva, jolla on Goren henkilöhistorian ja elokuvan asiasisällön lisäksi metaforinen merkitys. Joki on paljon

käytetty metafora kirjallisuudessa ja varsinkin elokuvassa, jossa liike ja aika ovat vielä konkreettisemmin läsnä.

Henkilökohtaisen tarinan huipentuma ja kolmas suuri käänne on jakso, jossa kerrotaan Goren siskon kuolemasta (1:06:48). Jakso alkaa kaitafilmillä lapsuuden onnellisista kesistä. Sisko Nancy työskentelee muiden mukana aurinkoisilla tupakkapelloilla. Nancy poltti, ei välittänyt varoituksista ja kuoli myöhemmin keuhkosityöpään. Tarina koskettaa niin Gorea kuin häneen jo tässä vaiheessa samastuvaa katsojaakin. Se on opettavainen esimerkki ja samalla analogia: ilmeinen tosiasia on tunnustettava ja vahingollinen toiminta on lopetettava. Goren isä osoittaa viisautta lopettamalla tupakanviljelyn, ja isän viisaus tuntuu säteilevän myös poikaan. Kohtaus motivoi Goren toimintaa. Se tekee siitä sekä ymmärrettävää että myös kunnioitettavaa ja vastuuntuntoista.

John Websterin *Katastrofin aineksia* on näistä kolmesta elokuvasta tarinallisin. Siinä on selkeä preesensissä tapahtuva juoni: elokuva on seurantadokumentti perheestä, joka yrittää noudattaa perheen isän periaatteita ja elää vuoden ilman ilmasto- ja tuhoavia öljytuotteita. Elokuvassa on myös omalla perheellä tehtävä ihmiskoe ja testi, jonka vaiheita elokuva raportoi. Asetelma on samanlainen kuin erilaisissa selviytymisaiheisissa televisiosarjoissa⁹ tai esimerkiksi Morgan Spurlockin elokuvassa *Super Size Me*, jossa elokuvantekijä testaa, mitä hänelle tapahtuu, kun hän syö kuukauden pelkkää roskaruokaa.

Katastrofin aineksien tarina syntyy siitä, että päähenkilön tavoitteen saavuttamisen tiellä on esteitä ja vastustajia. Perhe luopuu autosta, muovisista tavaroista ja pakkauksista, lentämisestä ja monesta muustakin asiasta. Välitavoitteita ovat esimerkiksi omatekoisen hammastahnan ja hiusgeelin valmistaminen. Lisäksi on kyse parisuhteesta, ja uhkana on maapallon tuhoutumisen ohella jopa päähenkilöiden avioliiton kariutuminen. Tästä asetelmasta nousee elokuvan jännite ja huumori.

Klassisessa hollywoodilaisessa dramaturgiassa rinnan ulkoisen konfliktin kanssa kulkee henkilöiden sisäinen konflikti. Hyvässä tarinassa henkilöt kehittyvät. (McKee 1997, 213–216) Näin tapahtuu *Katastrofin aineksissakin*. Ulkoisen juonen lisäksi elokuvassa on klassisen dramaturgian mallien mukainen sisäinen juoni, joka kertoo elokuvan henkilöiden muutoksesta. John muuttuu tiukasta idealistista ainakin vähän enemmän realistiksi ja kykeneväksi tekemään kompromisseja, Anu puolestaan vakuuttuu ilmastonmuutoksesta ja siitä, että sille voi tehdä jotakin. Webster painottaa Gorea enemmän asenteita ja sisäistä muutosta. Websterin logiikka on, että jos hyväksymme ilmastonmuutoksen tosiasiana, meidän pitää muuttaa asenteitamme ja sitä kautta toimintaamme. Tässä on elokuvan ydin.

Esimerkkielokuvien perusteella voi sanoa, että retorisen dokumenttielokuvan muoto ei ole välttämättä sama kuin sen esittämän argumentaation rakenne. Samaan tapaan kuin draamallisessa muodossa voidaan puhua erikseen tarinasta (mitä tapahtuu ja missä järjestyksessä) ja juonesta (miten tapahtumat kerrotaan katsojalle), voisi puhua retorisen dokumenttielokuvan argumentaatiosta (mitä loogisesti väitetään ja todistetaan) ja elokuvan retorisesta muodosta (miten argumentaatio esitetään katsojalle). Samoin kuin yksittäinen

⁹ Humoristisen itseironisesti elokuva viittaakin näihin sarjoihin: mökillä katsotaan aurinkopaneelin tuottamalla sähköllä televisiosta *Survivors*-sarjaa, joka on perheen melisarja.

tarina voidaan kertoa monella tavalla, voidaan sama argumentaatio esittää erilaisten rakenteiden avulla. Tästä ovat hyvänä esimerkkinä Guggenheimin ja Websterin hyvin erilaiset elokuvat, joiden taustalla on kuitenkin hyvin pitkälle sama argumentaatio.

Myytit retoriikan apuna

Sekä Guggenheimin että Websterin elokuvista voi löytää myös myyttisen tason. Gore on monessa mielessä klassinen sankari, jonka arvovaltaan ja sankaruuteen elokuvan retoriikka nojaa. Hän lentää taivaalla kuin antiikin jumala Ikaros. Mieleen tulee Leni Riefenstahlin *Tahdon riemuvoitto* -elokuvan (Saksa 1935) alku ja sen tulkinta (Kracauer 1947, 290), jossa pilvien yläpuolella Junkersissa lentävää Hitleriä verrataan jumalaan, joka laskeutuu maailmaan, tässä tapauksessa Nürnbergin puoluekokoukseen.

Goren myyttistä sankaruutta lähdetään rakentamaan heti elokuvan aloittavassa sarjassa kuvia, joissa Gore kuvataan selin. Sen jälkeen tulee pitkä kuva, jossa kamera seuraa takaa käytävää pitkin kohti areenaa kävelevää päähenkilöä. Hänen kasvonsa paljastetaan vasta, kun hän astuu lavalle ja esittelee itsensä. Fiktioissa sankari esitellään usein juuri näin: kuvataan ensin takaapäin, silhuettina tai muuten kasvoja paljastamatta, jolloin ensimmäinen lähikuva kasvoista saa erityisen painoarvon. Myös klassisissa Hollywood-fiktioissa tärkeät valtiomiehet, esimerkiksi Abraham Lincoln, on kuvattu selin tai silhuettina. *Epämiellyttävän totuuden* viimeinen kuva Goresta viittaa samaan perinteeseen. Valo tulee takaa ja näemme Goren silhuettina. Tässä on sankari, johtaja, ehkä pelastajakin.

Thomas Rosteck ja Thomas S. Frentz (2009) ovat kiinnittäneet huomiota siihen, miten *Epämiellyttävä totuus* hyödyntää Joseph Campbellin monomyyttiä. Antropologi Campbell löysi eri kulttuureista yhteisiä piirteitä, joiden perusteella sankarin tarinaa voidaan kuvata lähdön, initiaation ja paluun kautta (Rosteck & Frentz 2009, 4). Christopher Vogler kehitti Campbellin monomyytin pohjalta mallin sankarin matkasta (Vogler 1998, 14), joka saavutti suuren suosion fiktioelokuvien käsikirjoittajien keskuudessa 1990-luvulta alkaen. Mallissa sankari matkaa pois tutusta ja turvallisesta maailmasta tuntemattomaan tiedostamattoman ja unen maailmaan. Hänen tehtävänsä on hakea jotakin, joka muuttaa häntä itseään ja on koko yhteisölle tärkeää (Nikkinen & Vacklin 2012, 37).

Voglerin yksityiskohtainen 12-vaiheinen malli muistuttaa monessa suhteessa Goren tarinaa (Vogler 1998, 14). Voglerin mallin mukaan sankarilla on mentori, jolta hän saa kutsun. Elokuvasa tämä on nuoren Goren opettaja Roger Revelle, joka aukaisee Goren silmät ilmastonmuutokselle. Initiaatiossa Gore kohtaa Kongressin ja järjestää ensimmäiset kuulemiset ilmaston lämpenemisestä 1970-luvulla (Rosteck & Frentz 2009, 6–7). Gorella on tehtävä, johon hän kasvaa samalla kun kohtaa vaikeuksia sekä poliittisella urallaan että yksityiselämässään. Sankari palaa lopulta tavalliseen maailmaan eliksiirin kanssa, joka on tässä tapauksessa tieto siitä, miten maailma pelastuu.



Jokamies John Webster puntaroi arjen valintojensa seurauksia.
Kuva: Millennium Film.

Jos Gore on sankari, Websterin omakuva on rakennettu mahdollisimman tavalliseksi ihmiseksi. Kuten Timo Korhonen on väitöskirjassaan esittänyt, Websterin hahmossa voi nähdä vanhan kristillisen Jokamies-myytin aineksia (Korhonen 2013, 204). Se on allegoria ihmiskunnasta ja hyvän ja pahan välisestä taistelusta. Jokamies kohtaa matkallaan henkilöitä, jotka symboloivat eri asioita, esimerkiksi ystävyyttä, tavaraa ja tietoa. Lopulta hyvät ja pahat teot tuomitaan tuonpuoleisessa. Websterin elokuvan asetelma moraalisine ratkaisuihin ja päähenkilön tielle lankeavine kiusauksineen resonoi hyvin Jokamies-myytin kanssa. Kilvoittelu ei ehkä johda suoraan pelastukseen, mutta saamme ainakin lisää aikaa ennen lopullista tuomiota. Websterin elokuvan letkeä ulkokuori ja helpottava huumori peittävät elokuvan vakavan, jopa ankaran moraalisen ytimen.

Kehotus toimintaan

Kaikki kolme elokuvaa istuvat hyvin myös 2000-luvun ensivuosi-kymmenten ja World Trade Centerin terrorihyökkäyksen jälkeiseen aikaan ja ilmapiiriin. Ne ovat apokalyptisia jo aiheensa takia. Gorella ja Websterillä uhka on maailman tuhoutuminen, *Not Evil, Just Wrong*-elokuvassa työttömyys, köyhyys, elintason romahtaminen ja amerikkalaisen elämänmuodon loppu. Uhka esitetään vahvasti kaikissa kolmessa elokuvassa.

Rosteck ja Frenz ovat löytäneet *Epämiellyttävästä totuudesta* ja sen retoriikasta vanhan amerikkalaisen puritaanisen saarnaperinteen jälkiä (Rosteck & Frenz 2009, 12). Saarnan piirteitä löytyy samoin *Not Evil, Just Wrong*-elokuvasta mutta myös *Katastrofin aineksista*, jossa ne ovat kaikkein eniten piilossa. Kaikkien kolmen elokuvan retoriikka ja argumentaatio noudattavat herätysaarnan muotoa: ensin kuvaillaan maailmanloppuun ja helvetin kauhuita, varoitetaan tuomiosta, sitten ker-

¹⁰ Monissa uuden aallon kansalaistoimintaa painottavissa elokuvissa, partisaanidokumenteissa, käytetään samaa taktiikkaa, annetaan ohjeita katsojille ja liitetään elokuva johonkin liikkeeseen. Samantapainen lista on esimerkiksi Robert Kennerin teollista elintarviketeollisuutta käsittelevässä elokuvassa *Food Inc.*

rotaan pelastuksen mahdollisuudesta ja lopulta kehoitetaan toimimaan, tekemään parannus.

Epämiellyttävässä totuudessa Goren perheen tragediat opettavat katsojaa huomaamaan, että on olemassa meitä suurempia asioita. Nämä muodostavat myyttisellä tasolla pelastuskokemuksen (Rosteck & Frentz 2009, 10). Goren hahmossa ja tarinassa voi nähdä piirteitä, jos ei nyt suoraan Jeesuskesta, niin ainakin apostoli Paavalista, joka kiersi maailmaa levittämässä kristinuskon sanomaa. Samaan tapaan Gore julistaa sanomaansa ”kaupunki kaupungilta, henkilö henkilöltä, perhe perheeltä.” Ajatus lähetystyöstä ja kääntymisestä on ilmeinen.

Not Evil, Just Wrong -elokuvassa asetelma on kuin peilikuva: Goren ja Websterin pelastus on elokuvan uhka. Pelastus puolestaan on tämän uhan eli ympäristöaktivistien toiminnan torjuminen. Ristiriita on lähes arkkityyppinen hyvän ja pahan välinen taistelu, jossa vain asetelmat ovat vaihtaneet paikkaa. Goren vastustaja on väärä politiikka, jota Reaganin ja Bushin hallinnot ovat ajaneet puolustamalla lyhytnäköisesti teollisuuden etuja. *Not Evil, Just Wrong* -elokuvan ”paha” henkilöityy Goren hahmoon, joka edustaa kaikkia ympäristöaktivisteja. Websterillä vihollista tai pahaa ei kovin tarkasti eritellä. Syykin on selvä: Websterillä se on ennen kaikkea sisäinen asenne, joka meidän on voitettava itsessämme. Jotta maailma pelastuisi, meidän on muututtava. Websterin maailma on täynnä kiusauksia mukavista autokyydeistä muovisiin joululahjoihin, pakkausmateriaaleihin ja oikeaan hammastahnaan. Kuvatessaan sisäistä kamppailua ja kilvoittelua *Katastrofin aineksia* on hengeltään näistä elokuvista protestanttisin.

Kaikki kolme elokuvaa kutsuvat katsojaa toimimaan. Jane M. Gaines käyttää termiä poliittinen *mimesis* tarkastellessaan poliittisia dokumenttielokuvia. Valkokankaalla näkyvän ruumiin ja katsojan ruumiin välillä on yhteys, jota ei käytetä vain tietoisuuden muuttamiseen vaan myös ihmisten aktivoimiseen. Poliittisen *mimesiksen* kautta elokuvan tekijä kutsuu yleisöä toimimaan kuin elokuvan henkilöt. Poliittisten elokuvien tekijät pyrkivät muuttamaan katsojan valkokankaalla toimivien ruumiiden kaltaisiksi (Gaines 1999, 93).

Epämiellyttävässä totuudessa kutsu toimintaan on hyvin konkreettinen. Elokuva yrittää kääntää ahdistuksen tunteen toiminnan tarpeeksi ja valaa optimismia katsojaan. Hän haluaa auttaa Gorea ja pelastaa maapallon. Terapeuttisesti eräänlaisena epilogina lopputekstien lomassa tulee sarja tekstejä, joissa tarjotaan konkreettisia ohjeita: energialamppuja, termostaatteja ja kierrätystä. Elokuvan verkkosivuston osoite on koko ajan näkyvissä. Elokuva liittyy näin saumattomaksi osaksi laajempaa liikettä ja sen työkaluksi.¹⁰ *Katastrofin aineksia* taas todistaa kokeensa avulla, että yksittäinen ihminen voi omalla toiminnallaan vaikuttaa ensin itseensä ja sitä kautta maailmaan. Käyttäessään tarinamuotoa, samastumista ja esimerkkiä Websterin elokuva edustaa hyvin Gainesin poliittista mimesistä, johon myös *Not Evil, Just Wrong* tarjoaa ainekset. Jälkimmäinen elokuva on sikäli vastakkainen, että se kehottaa toimimaan vain poliittisella tasolla ja vastustamaan ympäristöaktivistien pyrkimyksiä. Se ei vaadi elämäntavan muutosta vaan sen säilyttämistä ja puolustamista.

Orgaaninen kokonaisuus puhuttelee

Epämiellyttävässä totuudessa yhdistyy kolme genreä: henkilökuvaa, tiededokumentti ja poliittinen elokuva, joka hyödyntää saarnaperinnettä. Näiden lisäksi elokuva puhuttelee myytin tasolla soveltamalla Campbellin monomyyttiä ja Voglerin sankarin matkaa. *Katastrofin aineksia* taas yhdistää tarinan, kokeen ja tiededokumentin ja viittaa vielä perhekomedian genreen. Sen taustalta voi löytää kristillisen saarnaperinteen ja konkreettisemmin Jokamies-myytin. Sekä Websterin että Guggenheimin elokuvissa eri tasot onnistutaan punomaan vakuuttaviksi ja puhutteleviksi elokuvallisiksi kokonaisuuksiksi, joissa hyvinkin erilaiset elementit, kerrontakeinot ja tasot tukevat toisiaan. Elokuvat suorastaan leikittelevät eri konventioilla ja genreillä. *Not Evil, Just Wrong* nojaa suorimmin retoriseen muotoon ja tiededokumentin traditioon, vaikka sitäkin voi tarkastella saarnaperinteen kautta. *Not Evil, Just Wrong* on kolmikosta selvästi yksitasoisin, ja se saattaa olla myös yksi syy siihen, että elokuvana se ei ole kahden muun veroinen.

Kaikki kolme elokuvaa käyttävät monipuolisesti erilaisia keinoja katsojien vakuuttamiseksi. Dokumenttielokuvan retoriikka ei perustu pelkästään sanalliselle argumentaatiolle. Ylipäätään argumentaatio (*logos*) on vain yksi retorisen dokumenttielokuvan elementti, elokuva audiovisuaalisena välineenä kun ei ole pelkkää logiikkaa. Tunteisiin vaikuttaminen (*paatos*) ja erityisesti elokuvan uskottavuuteen panostaminen (*etos*) ovat tarkastelluissa elokuvissa keskeisellä sijalla.

Dokumenttielokuvan taustalla olevan argumentaation voi esittää monella tavalla. Esimerkkielokuvat näyttävät karkeasti noudattavan argumentaationsa osalta aikaisemmin esittämäni klassisen retoriikan dispositiota. Argumentit on järjestetty lähinnä kasvavan voiman periaatteen mukaisesti vahvimmat viimeisiksi. Argumentaatio ei kuitenkaan ole välttämättä yhdenmukainen elokuvan rakenteen kanssa. Muut tekijät kuin argumentaation logiikka, edellä mainitut *paatos* ja *etos*, määrittävät rakennetta. Lisäksi muut kerronnan tasot kuten tarina vaikuttavat suoraan elokuvan rakenteeseen.

Klassinen retoriikkakaan ei ollut vain muodollista argumentaatiota. Jo antiikin aikana muistutettiin, että retoriikka oli myös taiteen laji. Tällöin esteettiset näkökohdat saattoivat vaikuttaa esityksen rakenteeseen enemmän kuin argumentit. Platon painotti ajatusta siitä, että retorisen esityksen järjestys ei perustu ontologiaan vaan estetiikkaan. Esitys, puhe ja diskurssi ymmärretään oleellisesti taideteoksiksi, "elollisiksi olennoiksi, jolla on keho, pää ja jalat" (Platon: *Faidros*, mt., 264 c. Perelman 2007, 170). Elokuvan kohdalla tämä pätee vielä selvemmin, sillä nimenomaan esteettiset keinot tekevät elokuvasta kokonaisvaltaisen taideteoksen, joka sellaisenaan vaikuttaa katsojaan.

Dokumenttielokuvassa retoriset (argumentaatioon ja vakuuttamiseen liittyvät), tarinalliset (juoneen liittyvät) ja muut ilmaisun keinot ja tasot kietoutuvat ja vaikuttavat toisiinsa. Retoriset keinot voivat olla osa tarinaa, ja tarina voi olla paras keino argumentoida. Tästä Websterin elokuva on hyvä esimerkki. Retoriikkaa ja argumentaatiota on vaikea erottaa muista kerronnallisista ja elokuvallisista keinoista. Elokuvana on ilmaisumuoto, joka käyttää kuvallista, äänellistä ja elo-

kuvallista ilmaisua vaikuttaakseen katsojaan sekä kognitiivisella että emotionaalaisella tasolla. Retorinenkin dokumenttielokuva on näiden keinojen ja tasojen orgaanisesti yhteenkietoutunut kokonaisuus, Platonin sanoin ”elollinen olento”. Siksi se on parhaimmillaan niin vaikuttavaa.

Tarkastellut elokuvat

Guggenheim, Davis *Epämiellyttävä totuus* (*An Inconvenient Truth*, USA 2006)

McElhinney, Ann & McAleer, Phelim *Not Evil, Just Wrong* (USA 2009)

Webster, John *Katastrofin aineksia* (Suomi 2008)

Kirjallisuus

Aaltonen, Jouko (2002) *Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Aaltonen, Jouko (2011) *Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas*. Helsinki: LIKE.

Althusser, Louis (1984) *Ideologiset valtiokoneistot*. (Positions, 1976.) Suom. Leevi Lehto & Hannu Sivenius. Jyväskylä: Kansankulttuuri.

Aristoteles (2000) [1997] *Retoriikka*. (Rhetorica.) Suom. Paavo Hohti & Päivi Myllykoski. Helsinki: Gaudeamus.

Aristoteles (2000) [1997] *Runousoppi*. (Poetica.) Suom. Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus.

Bacon, Henry (2011) Historian televisuaalisiaaioita. Teoksessa Elfving, Sari & Pajala, Mari. *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus, 135–162.

Benson, Thomas W. & Snee, Brian J. (ed.) (2008) *The Rhetoric of the New Political Documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Bordwell, David (1991) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Campbell, Joseph (1949) *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books.

Chanan, Michael (2007) *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute.

Eisenstein, Sergei (1978) *Elokuvan muoto*. Suom. Antero Tiisanen et al. Helsinki: Love Kustannus Oy.

Elfving, Sari & Pajala, Mari (toim.) (2012) *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus.

Furhammar, Leif & Isaksson, Folke (1968) *Politik och film*. Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts.

Gaines, Jane M. (1999) Political Mimesis. Teoksessa Gaines, Jane M. & Renov Michael (eds.) *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gore, Al (2007) *An Inconvenient Truth, the crisis of global warming*. New York: Viking, revised version. Originally Rodale Inc. 2006.

Jalkanen, Huugo (1916) *Jokamies. Näytelmä rikkaan miehen kuolemasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Kaakkuri-Knuuttila, Marja-Liisa (toim.) (2000) [1998] *Argumentti ja kritiikki. Lukemisen, keskustelun ja vakuuttamisen taidot*. Helsinki: Gaudeamus.

- Kaakkuri-Knuuttila, Marja-Liisa & Heinlahti, Kaisa (2006) *Mitä on tutkimus? Argumentaatio ja tieteenfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kahana, Jonathan (2008) *Intelligence Work. The Politics of American Documentary*. New York: Columbia University Press.
- Korhonen, Timo (2013) *Hyvän reunalla*. Helsinki: AaltoARTS & Musta Taide.
- Kortti, Jukka (2003) *Modernisaatiomurroksen kaupalliset merkit. 60-luvun suomalainen televisiomainonta*. Helsinki: SKS.
- Kracauer, Siegfried (1947) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- McKee, Robert (1997) *Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Chatham, Kent: Methuen.
- Moore, Michael (2005) *Boken om Fahrenheit 9/11. (The Official Fahrenheit 9/11 Reader)* Stockholm: Ordfront förlag.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1994) *Blurred Boundaries, Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.
- Nikkinen, Are & Vacklin, Anders (2012) *Television runousoppia. Toisenlainen katse tv-ohjelmiin*. Helsinki: LIKE.
- Perelman, Chaïm (2007) [1996] *Retoriikan valtakunta. (L'empire rhétorique, 1977.)* Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Rosteck, Thomas & Frenzt, Thomas S. (2009) Myth and Multiple Readings in Environmental Rhetoric: The Case of An Inconvenient Truth. *Quarterly Journal of Speech* vol. 95, No. 1, 1–19.
- Sedergren, Jari (2002) Historioitsija kohtaa dokumenttielokuvan. *Lehtiset* 4/2002. Helsinki.
- Spence, Louise & Navarro, Vinicius (2011) *Crafting Truth. Documentary Form and Meaning*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Vacklin, Anders & Rosenvall, Janne & Nikkinen, Are (2007) *Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät opinnot*. Helsinki: LIKE.
- Vogler, Christopher (1998) *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*. California: Michael Wiese Productions.
- Welch, David (1983) *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*. Oxford.
- Wollen, Peter (1972) Godard and Counter Cinema: Vent d'Est. *Afterimage* nro 4, autumn, 6–17.
- Wollen, Peter (1977) *Merkityksen ongelma elokuvassa. (Signs and Meaning in the Cinema, 1969–1972.)* Suom. Tarmo Malmberg. Helsinki: Gaudeamus.