

Ilona Hongisto

## TALLENTEISTA JA TAITEESTA

Jo useamman vuoden ajan erilaiset *Dokumenttielokuva. Nyt!* -tapah-  
tummat ovat olleet otsikoissa. Esimerkiksi *Kulttuurivihkot* otsikoi sa-  
naparilla dokumenttielokuvalla omistetun teemanumeron vuonna  
2005 (33:2) ja pari vuotta myöhemmin lontoolainen Brunelin yliopisto  
käynnisti samannimisen vuotuisen seminaarisarjan. Sekä media  
että akatemia tuntuvat tarttuneen johonkin, joka ansaitsee peräänsä  
huutomerkkin.

Dokumenttielokuvasta käytävässä keskustelussa kaikuu edelleen  
John Griersonin 1920-luvulla muotoilema käänteentekevä fraasi  
"todellisuuden luova käsittely". Esimerkiksi syykuun 2007 *Sight &  
Soundissa* (17:9, 22) Nick James linjaa dokumenttielokuvan erityisen  
voiman syntyvän totuudenmukaisen tallenteen ja sen avulla maail-  
masta luodun vakuuttavan näkemyksen suhteesta. Griersonin ajoista  
on kuitenkin pitkä matka dokumenttielokuvan nykytilanteeseen, niin  
tuotannollisessa kuin tutkimuksellisessakin mielessä.

Dokumenttielokuvatutkija Brian Winston (2008) kutsuukin käsillä  
olevaa aikaa Griersonin jälkeiseksi aikakaudeksi. Winstonin mukaan  
griersonilainen kansanvalistukseen perustuva ideologia ei enää  
nykypäivänä kannu, millä hän viittaa erityisesti muutoksiin tuotan-  
to-olosuhteissa ja dokumenttielokuvan paikassa julkisella arenalla.  
Griersonin tuotantoyksiköt The Empire Marketing Boardissa ja The  
General Post Officessa oli sidottu julkisen palvelun päämääriin ja  
tarpeisiin. Griersonin tapauksessa tämä tarkoitti erityisesti sosiaali-  
demokraattisen arvomaailman levittämistä kansalaisille valtiovaltaan  
kytketyn tuotantokoneiston avulla (Aitken 1990, 150–166). Maail-  
mansotien välisenä aikana rakennettu tuotantomalli sai jatkoa mo-  
nessa kansallisessa dokumenttielokuvaprojektissa, joita hallinnoitiin  
pääsääntöisesti nimenomaan valtion taholta. Sitten esimerkiksi  
Iso-Britannian BBC:n, Yhdysvaltain PBS:n ja Suomen YLE:n tuotan-  
toyksiköiden rinnalle on noussut laaja vaihtoehtoisten metodien ja  
yhteistuotantojen joukko.

Historiallisesti ajatellen Winstonin argumentti tuntuu hieman jälki-jättöiseltä, sillä esimerkiksi jo 1960-luvun amerikkalainen *direct cinema* irtautui julkisen palvelun tuotantoyksiköistä kehitysvuosiensa jälkeen. J.F. Kennedyn 1960-luvun alun viestintäpolitiikka oli suotuisa suoran elokuvan pyrkimyksille kuvata maailmaa sellaisena kuin se on, mutta Kennedyn kuolemaa seuranneiden poliittisten tapahtumien myötä suoran elokuvan tekijät siirtyivät itsenäisempiin tuotantomalleihin ja keskittyivät yhteiskuntaa haastaviin teemoihin sekä populaarikulttuuriin. (Saunders 2007, 26, 99–100.) Myös Latinalaisessa Amerikassa useat tekijät kyseenalaistivat elokuvanteon keskitetyt tuotantjärjestelmät ja korostivat ”kolmannen elokuvan” mahdollisuutta. Marxilaiseen vallankumousajatteluun perustuvassa kolmannessa elokuvassa – jonka lippulainaksi dokumenttielokuva nimettiin – taiteellinen ilmaisu oli yhteiskunnallisia rakenteita haastava poliittinen teko (Solanas & Gettino 1976, 44–46, 55, 64).

Turhan suoraviivaisesta historiallisesta jatkumostaan huolimatta Winstonin kommentin perusvire on kiinnostava, sillä se osoittaa tarpeen arvioida dokumenttielokuvan ala ja toimintaperiaatteet uudelleen. Kun kännykkäkameroilla kuvatusta materiaalista ja turvakamerakuvastosta tulee osa dokumentaarista elokuvaa, suhde julkiseen palveluun on väistämättä ajateltava uudestaan. Samaan patistaa myös esityspaikkojen moninaistuminen: elokuvafestivaalit ovat jo pitkään olleet keskeinen foorumi dokumenttielokuville, viime aikoina myös museot ja galleriat ovat työntyneet esiin tärkeinä levityskanavina. Samanaikaisesti dokumenttielokuva löytää yhä useammin tiensä myös kaupallisiin teattereihin.

Julkisen palvelun tuotantomalleista ovat kenties eniten eriytyneet sosiopoliittisia tapahtumia dokumentoivat internet-sivustot, jotka yhdistelevät valokuvia, liikkuvaa kuvaa, karttoja ja tekstejä. Esimerkiksi eteläafrikkalainen *Soweto Uprisings* -projekti ([www.sowetouprisings.com](http://www.sowetouprisings.com)) dokumentoi vuoden 1976 opiskelijamielenosoituksiin liittyviä tapahtumia sivustolla, jonka materiaali kasvaa ja jonka ilmaisu tapahtumista muuttuu siten jatkuvasti. Sivusto on interaktiivinen ja sen perusrakenne koostuu alueen kartoista, joihin kävijät voivat yhdistää tarinoitaan ja kuviaan: toisin sanoen osallistua todellisuuden luovaan käsittelyyn.

1990-luvun alussa, kun dokumenttielokuvia alettiin käsitellä yhä teoreettisemmista näkökulmista, tallenteiden ja niistä tehtyjen teosten suhde nousi uudelleen otsikoihin. Angloamerikkalainen tutkimusperinne sai potkua Errol Morrisin ja Michael Mooren teoksista, jotka korostavat todellisuuden rakennettua luonnetta, näkökulmalähtöisyyttä sekä epäkohtia valtakoneistossa. Oletus tallenteisiin sisällytetystä perimmäisestä totuudesta sekä positivistisesta tieteen perinteestä juontuva objektiivisen tiedon ajatus siirtyivät syrjään.

Erityisesti Bill Nicholsin tutkimusten myötä alettiin pohtia sitä, miten dokumenttielokuvat koostavat käsityksensä todellisuudesta. Nichols (1991, 3–4) asettaa dokumenttielokuvan samalle ”selvyyden diskurssin” viivalle esimerkiksi tieteen ja lain kanssa, jotka keräävät, jäsentävät ja levittävät tietoa tietyistä näkökulmista ja tietyin keinoin. Eri aloja yhdistävä selvyyden periaate viittaa siihen, että suhde todellisuuteen oletetaan ongelmattomaksi, mutta tietoa kuitenkin käsi-

tellään ja tuotetaan tiettyjen rajausten ja päämäärien puitteissa. Näin esimerkiksi dokumenttielokuvan sisällä voidaan Nicholsin (1991, 32) mukaan tehdä jako erilaisiin todellisuuden lähestymistapoihin, eli moodeihin. Moodit ovat Nicholsille dokumentaaristen käytäntöjen jäsenyyksiä, joiden puitteissa elokuvantekijät lähestyvät maailmaa ja joiden puitteissa katsoja voi tulla tietoiseksi jostakin.

2000-luvulla keskustelua selvyiden diskursseista on kääntynyt kohti kokemuksen, hulluuntumisen ja luovuuden kysymyksiä. Nicholsin työstä periytyvän epistefilian rinnalle on kasvanut voimakas dokumentaarinen cinefilia, jonka kautta dokumenttielokuvaa pyritään hahmottamaan myös rationaalisen argumentoinnin ja siihen liittyvän totisuuden ulkopuolella.<sup>1</sup> Katsottaessa dokumenttielokuvan historiaan on selvää, että taiteellinen ilmaisu ja luovuus ovat aina olleet osa dokumentaarista ilmaisua, mutta viime vuosina tilanne on saanut osakseen yhä enemmän teoreettisia kehittäjiä.

Tästä näkökulmasta paluu John Griersonin teeseihin voisi olla paikallaan, sillä hänen elokuvantekostrategiansa perustui nimenomaan intuitiiviseen ilmaisuun. Ian Aitkenin (1990, 58) mukaan Grierson halusi informoida ja opettaa kansaa empiriisen todellisuuden intuitiivisella tulkinnalla. Winstonin (2008) korostamat muutokset dokumenttielokuvan paikassa julkisella kentällä ja Aitkenin (1990) analyysi intuitiivisesta ilmaisusta tuovat esiin kaksi Griersonia, joista ensimmäinen on kenties kauempana nykytilanteen erityispiirteistä. Intuitiivinen ilmaisu saattaa sen sijaan saada vastakaikua paitsi nykytuotannoilta myös dokumenttielokuvan ja taiteen suhdetta punnitsevilta teoreettisilta lähestymistavoilta.

Dokumenttielokuvalaisuuden analyysit ovat ohjanneet tutkimusta suuntaan, jossa tiedon keräämisen, jäsentämisen ja levittämisen rinnalta on löydettävissä toinen prosessi, joka pohjaa taiteellisen ilmaisun suhteelliseen vapauteen. Taiteen ja dokumenttielokuvan rinnastaminen tarkoittaa käsitteellisellä tasolla sitä, että tallennettu tapahtuma ja siitä tehty esitys on miellellävä toisistaan erillisinä. Elokuvatutkija Elizabeth Cowien (2007, 90–91, 93) mukaan alkuperäisen tapahtuman ja teoksen eriyttäminen toisistaan tarkoittaa erityisesti sitä, että teoksen tasolla on mahdollista ajatella, kuvitella ja jäsentää asiat uusilla tavoilla. Sen sijaan, että elokuvateos kommunikoisi jo tapahtuneen syitä, seurauksia, mittasuhteita, se saattaakin tarttua tuon tapahtuman kokemukseen, jännitteisiin ja rytmeihin, joista se koostaa voimakkaan ja ainutkertaisen näkemyksen. Keskeistä Cowien (2007, 87, 98) teesissä on se, ettei elokuvan muotoa soviteta alkuperäisen tapahtuman vaatimiin tiettyihin historiallisiin aika-tila-mittoihin, jotka määrittäisivät myös teoksen päämäärän. Cowien (2007, 99) mukaan taiteen ja erityisesti dokumenttielokuvan poliittinen mahdollisuus on siinä, miten se luo kokemuksen poliitiikasta. Toisin sanoen, poliittinen vääntö ei synny siitä, miten tarkasti ja totuudenmukaisesti tapahtumat tallennetaan ja esitetään, vaan siitä, miten teos tuottaa kokemuksen tapahtumaan liittyvistä jännitteistä.

Cowie korostaa edelleen, että sitä ainutkertaista tasoa, jolla uudet ajatukset ja mielikuvat tulevat mahdollisiksi, ei rakenna yksinään elokuvan tekijä vaan poliittinen uuden mahdollisuus tuottuu teoksen ja katsojan kohtaamisessa. Dokumenttielokuvan poliittinen tehtävä on

<sup>1</sup> Lincolnin yliopiston järjestämässä dokumenttielokuvalla omistetuissa Visible Evidence -konferenssissa (4.–8.8.2008) oli Towards a Documentary Cinephilia -työryhmä: Oliver Gaycken, Michael Renov, Josh Malitsky ja Jane Gaines kartoittivat esitelmissään tapoja, joilla dokumenttielokuva kytkeytyy odottamattomaan, mielikuvitukselliseen ja sattumanvaraiseen sekä kuinka halu, uteliaisuus ja uppoutuminen liittyvät dokumenttielokuvan katsomiseen.

Cowien (2007, 99) mukaan kytkeä katsoja kokemukseen historiallisesta todellisuudesta julkisena tilana, joka voidaan haastaa, muokata ja kuvitella uudelleen. Tallennetut hetket eivät näin ollen toimi sisältönä tietyissä puitteissa rakennetuille esityksille, vaan niistä tulee kokemuksen muotoa määrittäviä elementtejä. Taide ja dokumenttielokuva lomittuvat, kun tallenteet jäsentävät luodun kokemuksen muotoa eivätkä dokumentoitujen kohteiden olemusta.

Teoksen mieltäminen jo-tapahtuneesta erilliseksi antaa mahdollisuuden tutkia sellaisia prosesseja, verkostoja ja yhteyksiä, joihin olisi muuten mahdoton päästä käsiksi. Tai vaihtoehtoisesti se antaa dokumenttielokuvalle mahdollisuuden kuvitella sellaisia prosesseja ja yhteyksiä, joille ei ole konkreettisia vastineita. Esimerkiksi Jean Painlevén ja Geneviève Hamonin luontodokumentti *Les Amours de la pieuvre* (*The Love Life of the Octopus*, 1965) tekee tieteelliseenkin käyttöön soveltuvista tallenteista lähes surrealistisen tulkinnan mustekalojen rakkauselämästä. Lähikuvien, nopeutusten, Pierre Henryn elektronisen musiikin sekä poikkeuksellisen painokkaan kertojanäänän avulla Painlevé ja Hamon saavat mustekalat esittämään universaalin rakkaustarinan. Vaikka dokumenttielokuva sinänsä kiinnittyy määrittäviin hetkiin, jotka ovat tallentuneet kameralle, tallenteet saavat uusia ulottuvuuksia suhteessa elokuvan reunaehtoihin: tavallaan se kenttä, jossa mustekaloja voidaan ylipäättään ajatella, kahdentuu. (Vrt. Cowie 2007, 97, 105.)



Rakastuneet mustekalat. Jean Painlevé ja Geneviève Hamon, *Les Amours de la pieuvre* (*The Love Life of the Octopus*, 1965).

Taiteellisen prosessin puitteissa näyttelemisen ja dramaturgian kytkeytyminen todellisten tapahtumien analyysiin ei tunnu ongelmalliselta. Historiallisestikaan tapahtumien uudelleenlavastaminen ja toistaminen ei ole mitenkään uutta – perustuuhan esimerkiksi Robert Flahertyn *Nanook – pakkasen poika* (1922) juuri tähän metodiin (ks. Helke 2006, 29–36). Nyky-dokumentaareissa näyttelemisestä on tullut yhä keskeisempi keino todellisuuden käsittelemiselle. Esimerkiksi sellaiset uusinta Irakin sotaa kommentoivat teokset kuin Nick Broomfieldin *Battle for Haditha* (2007) ja Brian de Palman *Redacted* (2007) ponnistavat empiirisistä lähtökohdista – ihmiskohtaloista, taisteluista, syistä ja seurauksista – mutta sijoittavat nuo todelliset rajapyykit ja kiinnekohdat osaksi kokonaisuutta, joka ei ole lähtökohdilleen alistainen. Tavallaan

elokuvat olettavat oikeat paikat, ihmiset ja tapahtumat osaksi sitä kokemuskenttää, jonka ne Irakin sodasta luovat. Näin sekä Broomfieldin että de Palman elokuvat antavat mahdollisuuden katsoa tapahtumia ja kohtaloita kontekstissa, johon sisältyy myös Irakin sosio-historiallisen tilan uudelleenajattelemisen mahdollisuus (vrt. Cowie 2007, 118).



Odotus.  
Nick Broomfield, *The  
Battle of Haditha* (2007)

Tämän *Lähikuvan* artikkelien ja katsausten läpi kiemurtelee tallentamisen ja taiteen yhteys, sekä tuon yhteyden poliittinen ulottuvuus. Kirjoittajat hahmottavat teksteissään lähtökohtia, toteutustapoja ja teoreettisia kysymyksenasetteluja, joiden puitteissa dokumenttielokuvan suhde elokuvataiteelliseen ilmaisuun virittyy. Teemanumeron tavoitteena on näin osallistua dokumenttielokuvatuotkimuksen laajentuneeseen lähestymistapojen skaalaan: monipuolistaa sekä historiallista että teoreettista keskustelua. Yhtäällä numeron artikkelit tarttuvat dokumenttielokuvahistorian kaanoniin, mutta toisaalta artikkelit myös kytkevät kaanoniin sijoitetut teokset sellaisiin yhteyksiin ja kysymyksenasetteluihin, joissa niitä ei ole tavattu kohdata. Katsauksissa puolestaan esitellään tekeillä olevia tai jo valmistuneita taideprojekteja numeron temaattisessa kehyksessä sekä nostetaan esiin dokumentaarisen kokemuksen paikka fiktioelokuvassa.

Ilona Hongisto käsittelee artikkelissaan kasvoja dokumenttielokuvassa. Artikkelit asettaa kasvojen toiminnan historialliseen kontekstiin, jossa erityisesti 1970-luvun jälkeiset vuosikymmenet nähdään keskeisenä muutoksen aikana. Artikkelit lähtee liikkeelle oletuksesta, jossa kasvot toimivat sisäisyyden osoittajina. Kolmen esimerkkitapausten kautta Hongisto eriyttää kasvojen toiminnan sisäisyyden lähtökohdasta ja etenee käsittelemään kasvoja ulospäin suuntautuvina, projisoivina pintoina.

Antony Fredriksson tarttuu artikkelissaan tekijä-teoreetikko Trinh T. Minh-han elokuvaprojektiin ja pohtii sen estetiikan materiaalisuutta. Fredriksson lähestyy Minh-han projektia toisen esittämisen tulokulmasta ja sitoo problematiikan adornolaiseen moraalikäsitykseen. Fredrikssonin mukaan Minh-han elokuvantekotapa on moraalista suhtautumista toiseen, sillä sitä rytmittää intensioiden ja mielikuvien jatkuva pohdinta myös estetiikan tasolla.

Tero Karppi nostaa esiin yhden elokuvahistorian puhutuimman dokumenttielokuvan, Alain Resnais'n *Yön ja usvan*, ja pohtii sen toimintaa elokuvallisena ajatteluna. Karppi jäljittää Gilles Deleuzen kautta niitä tapoja, joilla Resnais'n elokuva kytkeytyy joukkotuhon tapahtumaan ja ajattelee sitä. Karpin analyysi tuo esiin erityisesti yhden dokumenttielokuvateoriassa usein paitsioon jäävän teaman: miten se, mitä ei näydetä, toimii dokumenttielokuvassa?

Numeron katsaukset puolestaan luovivat erityisesti dokumentaarin, fiktion ja videotaiteen maastoissa. Susanna Helke pohtii tekstissään radikaalia realismia fiktioelokuvan käyttöaineena sekä sen avaamia mahdollisuuksia odottamattoman ja yllättävän tutkimiseen elokuvan keinoin. Kaisa Hiltunen pohtii katsauksessaan realismin perinteen vaihteita ja niiden esiintymiä fiktioelokuvassa. Esimerkkeinään niin kotimaiset kuin ulkomaisetkin teokset Hiltunen asettaa dokumentaarisen ja realistisen määritelmät osaksi elokuvallista katsomiskokemusta, jossa fakta ja fiktio lomittuvat toisiinsa. Minna Rainio esittelee katsauksessaan yhteistyössä Mark Robertsin kanssa tekemänsä videoinstallaation, joka käsittelee kulttuurisia välitiloja ja maahan muuttamisen problematiikkaa. Rainio esittää katsauksessaan välitilan ajatuksen tuottavana käsitteellisenä ja audiovisuaalisena strategiana kohdata kyseinen diasporainen yhteiskunnallinen tilanne. Minna Rainio ja Susanna Helke ovat sekä taiteilijoita että tutkijoita. Heidän tekijän näkökulmasta kirjoitetut katsauksensa tuovat numeroon kansainvälisestäkin merkittävän käsittelytason, jossa elokuvatutkimus lomittuu taiteen tekemiseen.

Turussa 16.9.2008

**Iiona Hongisto**

## **Kirjallisuus**

Aitken, Ian (1990), *Film and Reform. John Grierson and the Documentary Film Movement*. London & New York: Routledge.

Cowie, Elizabeth (2007), Specters of the Real: Documentary Time and Art. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* vol. 18:1, 87–127.

Helke, Susanna (2006), *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65.

James, Nick (2007), Shaking the World. *Sight & Sound* vol. 17:9, 22–26.

Nichols, Bill (1991), *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Saunders, Dave (2007), *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London & New York: Wallflower Press.

Solanas, Fernando & Octavio Gettino (1976), *Towards a Third Cinema*. Teoksessa Nichols, Bill (toim.), *Movies and Methods. An Anthology. Volume 1*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Winston, Brian (2008), The Post-Griersonian Documentary. Esitelmä Lincolnin yliopiston järjestämässä Visible Evidence -konferenssissa, 8.8.2008.