

Antony Fredriksson

DOKUMENTTIELOKUVA INTENTION JA MIELIKUVAN TUOLLA PUOLEN: Trinh T. Minh-ha ja materiaalisuuden estetiikka

Toisen dokumentaariseen esittämiseen liittyvät kysymykset sisältävät aina myös kysymyksiä itsestä: tekijän tai katsojan avoimuudesta sellaisen edessä, joka on hänen käsitystensä ulkopuolella. Tässä artikkelissa haluan tuoda esiin, kuinka dokumenttielokuva rakentuu tallentamisen ja mielikuvien väliselle jännitteelle. Lähestyn aihetta ohjaaja-teoreetikko Trinh T. Minh-han kyseiselle akselille rakentuvien töiden kautta. Minh-ha pyrkii avoimuuteen sen suhteen, mikä on vierasta. Tämä näkyy hänen tuotannossaan esimerkiksi siten, ettei hän tarjoa jokaiselle visuaaliselle merkille selitystä. Hänen työnsä vertautuu Theodor Adornon esteettiseen teoriaan ja mimesiksen käsitteen uudelleentulkintaan. Adornolle mimeettisyys on moraalinen suhtautumistapa, jossa katsoja hyväksyy toisen toiseuden. Käsittelem tämän keskustelun kautta niitä kysymyksenasetteluja, jotka ovat 1980-luvun postkoloniaalisen teorian myötä vakiinnuttaneet asemansa muuten hyvin epistemologisesti painottuneessa dokumenttielokuvateoriassa.

Dokumenttielokuvassa ajaututaan helposti käyttämään näkökulmaa, jossa ohjaaja projisoi teokseensa kollektiivisia mielipiteitä tai omia käsityksiään maailmasta. Toisaalta dokumentin käsite viittaa myös näkökulmaan, jossa tekijä on herkistynyt niille piirteille, eleille ja materiaalisille jäljille, joita ei voi luoda tai ohjata. Tämä sivuaa sitä, mitä Theodor Adorno tarkoittaa materiaalisuuden estetiikalla (Adorno 2004, 135). Materiaalisuus viittaa Adornon ajattelussa kahteen eriliseen kuvaamisen aspektiin. Osaltaan materiaalisuus tarkoittaa itse mediaa ja käytettyä tekniikkaa. Filmi materiaalina, erilaiset tekniset toimenpiteet, laitteisto ja tuotantoprosessin eri vaiheet muodostavat kuvaamisen materiaaliset edellytykset. Lisäksi materiaalisuus viittaa elokuvan kohteen ominaisuuksiin – piirteisiin, eleisiin ja materiaaliin

jälkiin, jotka löytyvät tallenteesta tekijän intentioista riippumatta. Näiden materiaalistien puolien huomioimiseen sisältyy tietoisuus kuvaamisen moraalista. Kyse on toiminnasta, jossa kuvaaja ei piilota niitä materiaalisia jälkiä, jotka muistuttavat katsojaa siitä, että kuvaaminen on aina jonkin välittämistä. Kun tekijä jättää tallenteeseen myös ne materiaaliset jäljet, jotka todistavat maailmasta tekijän intentioiden ja mielikuvien ulkopuolella, hän hyväksyy elokuvan osaksi alueen, jota ei voi suoranaisesti hallita tai ohjata.

Adornon estetiikka ei rakennu representaation ja representoitavan samankaltaisuudelle. Martin Jay (1997, 32) huomauttaa Adorno-luennassaan, että klassisessa mimesis-käsitteessä on jotakin ristiriitaista tai mitänsanomaton. Yhtäältä mimesis viittaa luonnon imitointiin, kahdentamiseen, joka rakentuu ajatukselle luonnon riittävydestä. Toisaalta taas mimesis viittaa myös luonnon uudelleenluomiseen, johon puolestaan sisältyy ajatus jo olemassa olevan muuttamisesta tai parantamisesta. Edellisessä tapauksessa on kyse reproduktiosta, uusintamisesta, jälkimmäisessä produktiosta, tuottamisesta – uudistavasta tekemisestä. Tätä eroa voi kuvata myös käsitteillä imitaatio ja korvaaminen (Jay 1997, 39). Ongelmaksi muodostuu se, että estetiikan kentällä on usein otettu lähtökohdaksi näiden kahden näkökulman yksinkertainen erottaminen esimerkiksi kategorioihin objektiivinen ja subjektiivinen sekä dokumentaarinen ja fiktiivinen.¹ Huolimatta siitä, että Adorno näkee taiteen potentiaaloin olevan sen kyvyssä esittää toiseus, joka erottautuu henkilökohtaisista projisoinneista tai yleisistä kulttuurisesti määritellyistä ideologioista, hän kuitenkin ajattelee, ettei kuvan sisältöä voi pelkistää joksikin itsessään autenttiseksi. Klassisen mimeettisen taidekäsitteen paradoksaalisuus tulee Adornon mukaan esiin kysyttäessä, kuinka luominen voi tuottaa jotakin ei-luotua (Adorno 2004, 141). Kysymys tuo esiin klassisen käsityksen kestättömyyden. Kuva on aina materiaallinen ja tuotettu, vaikka niin sanottu realistinen perinne usein pyrkiikin peittämään tämän materiaalisuuden jälkiä. Jäljet, jotka muistuttavat katsojaa kuvan tuotantoprosessista, paljastavat myös realismiin sisältyvän illuusion. Adorno (2004, 135) huomauttaa, että estetiikka on 1800-luvun puolivälin jälkeen, oletettavasti positivistisen tieteen paradigman vaikutuksesta, tukeutunut tuotannon jälkien peittämiseen kuvassa. Estetiikka, joka rakentuu ulkoisen objektin mimeettiselle esittämiselle, saa meidät unohtamaan katsovamme kuvaa. Tässä lähestymistavassa katsojia ei kutsuta muistamaan itse tapahtumaa, kuvan tuottamista. Näin peitetään näkyvistä paitsi elokuvan kuvaamisen vaatima tekninen prosessi myös ne monet sosiaaliset ulottuvuudet, joita dokumentointiin voi sisältyä.

Tämän problematiikan erityinen merkitys dokumenttielokuvalla liittyy osittain sen kulttuurihistorialliseen kehityskontekstiin. Kuitenkin myös mediumissa itsessään on puolia, jotka on huomioitava keskustelussa. Elokuvan materiaalisuuteen liittyy filmimateriaalin ominaisuuksista juontuvia käsitteellisiä hankaluuksia: elokuva on mediumina tavallaan materiaallisen ja immateriaalisen välissä, sillä projektori muuttaa sen selluloidista valoksi (Sundholm 2005, 57). Tässä yhteydessä on helpompi viitata maalauksen materiaalliseen pintaan kuin filmimateriaalin ominaisuuksiin. Pensselin jälkien kar-

¹ Yksi esimerkki tämän-tyyppisestä ajattelusta on André Bazinin teoria valokuvan ontologiasta. Bazin (1990, 17) määrittelee valokuvan ilmaisumuodoksi, joka on taiteilijan mielikuvien vastakohta. Hänen mukaansa valokuva ei toista luontoa vaan on osa sitä. Bazinille valokuva (ja sen myötä myös elokuva) on olennaisesti objektiivinen, kun taas aiemmat taidemuodot, realistisista pyrkimyksistään huolimatta, ovat mielikuvituksen vallan alaisia. Bazinin käsitys mimeettisyydestä on läsnä myös nykyisessä esteettisessä keskustelussa. Yksi esimerkki tästä on Arthur C. Danton, Noël Carrollin ja Whitney Davisin keskustelu *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* -lehdessä. Keskustelussa Danto (2001, 3) puolustaa klassista taidekäsitteistä, jonka mukaan kuvataide perustuu objektin ja representaation väliseen samannäköisyyteen.

² Marks laskee tähän traditioon kuuluviksi ohjaajiksi muun muassa John Akomfrahin, Pratibha Parmarin, Isaac Julienin, Ngozi Onwurahin, Black Audio Film Collective -kollektiivin, Julie Dashin, Haile Geriman, Shu Lea Cheangin, Srinivas Krishnan, Dee Dee Halleckin, Lourdes Portillon, Thomas Allan Harrisin, Midi Onoderan, Elia Suleimanin ja Rea Tajirin (Marks 2000, 5, 15).

keus maalauksessa, sen kolmiulotteisuus, on katsojan ulottuvissa eri tavalla kuin filmin materiaalisuus.

Näistä lähtökohdista huolimatta erityisesti kokeellisen elokuvan piirissä on tehty mielenkiintoisia kokeiluja, jotka pyrkivät kohdistamaan katsojan huomion tuotantotekijöihin. Tässä yhteydessä on korostettava, ettei kyse ole välttämättä vain esteettisistä keinoista. Esimerkiksi rakeinen tai tärisävä kuva voi tavallaan paljastaa elokuvan materiaalisuuden, mutta tällaiset strategiat eivät itsessään havainnollista tuotantoprosessin näkymättömyyden mahdollisesti mukanaan tuomia moraalisia ongelmia. Ei ole yhtä annettua metodia, korrektia tapaa toisen ja toiseuden esittämiseen. Koska kysymys siitä, kuinka joku/jokin tulee representoida, on aina alusta asti avoin, dokumenttielokuvaan sisältyy aina moraalinen ulottuvuus riippumatta siitä, huomioidaanko sitä vai ei. Se, minkälaisen lähestymistavan valitsen, ei siis ole ainoastaan esteettinen vaan myös moraalinen kysymys. Toiseuden säilyttäminen ei merkitse tietyn estetiikan ylläpitämistä, se vaatii myös tietyn moraalin omaksumista.

Jotta ajatuksesta tulisi ymmärrettävä, on tarkasteltava subjektin roolia dokumenttielokuvassa. Tässä yhteydessä on tärkeä painottaa, että subjekteja on useita; tekijä, elokuvan subjekti ja katsoja. Tässä artikkelissa keskityn pääosin tekijän rooliin, mutta haluan korostaa, että kaikki kolme mainittua kategoriaa limittyvät toisiinsa. Elokuvan subjektin, tekijän ja katsojan välinen raja elää. Kuten Laura U. Marks huomauttaa, katsojan ja katseen kohteen suhde ei välttämättä ole yksisuuntainen tai objektiivoina, vaikka dokumenttielokuvan piirissä usein onkin käytetty tällaista hierarkiaa ylläpitävää kuvakieltä. Teoksessaan *The Skin of the Film* Marks tutkii vaihtoehtoisia dokumenttaarisia strategioita, jotka pyrkivät elokuvakielen hierarkkisten taipumusten purkamiseen. (Marks 2000, 192–193.) Usein tämä mahdollistetaan itse esityksessä tuomalla katsojan näkyviin ne päätökset ja kysymyksenasettelut, joita tuotantoprosessiin kuuluu. Tällainen esitystapa purkaa subjektien välistä hierarkiaa ja se voidaan näin ollen nähdä myös poliittisena ja moraalisena kysymyksenä. Kun elokuva reflektoi tuotantoprosessiaan esimerkiksi näyttämällä kuvausryhmän mahdollisesti kohtaamia ongelmia tai esteitä, katsoja saa myös käsityksen ”siitä elokuvasta, joka olisi voinut syntyä” (Marks 2000, 65). Refleksiivisten strategioiden avulla katsojia muistutetaan siitä, että elokuva ei ole selvästi määritellyn tilanteen esitys vaan erilaisten valintojen, esteiden ja mahdollisuuksien tulos.

Esittelen seuraavaksi vietnamilaisen dokumentaristi-teoreetikko Trinh T. Minh-han ajatuksia elokuvasta teoriana ja käytäntönä. Minh-ha nostaa esiin moraalisen ulottuvuuden niin elokuvatuotannossaan kuin teoreettisissa teksteissään. Elokuvissaan hän ponnistelee säilyttääkseen koko ajan herkkyyden sille vastuulle, joka toisen kuvaamiseen sisältyy. Tässä artikkelissa tarkastelen lähinnä Minh-han käsitystä subjektin roolista dokumenttielokuvassa. Minh-haa voidaan pitää 1980-luvulla syntyneen kokeellisen elokuva liikkeen pioneerina. Tälle liikkeelle, jota Marks kuvaa kulttuurienväliseksi elokuvaksi, on ominaista, että ohjaajat työskentelevät minimibudjetilla ja että myös heillä itsellään on monikulttuurinen tausta.² Samoin kuin kulttuurintutkimuksen postkoloniaalinen liike, myös kulttuurienvälinen elokuva pyrkii de-

konstruoimaan vallitsevaa elokuvakerrontaa ja antamaan tilaa uusille ilmaisuille ja tarinoille, jotka liittyvät usein kahden tai useamman kulttuuri-identiteetin kanssa elämisen problematiikkaan (Marks 2000, 2–5). Kulttuurienväläinen elokuva taistelee sellaista kaksinker-taista kolonialismia vastaan, joka koostuu sekä vallitsevan kulttuurin diskursseista että käsityksistä omasta yhteisestä ja homogeenisestä vähemmistöidentiteetistä (Marks 2000, 65). Tämä ei tarkoita subjektiivisen asettamista ensisijaiseksi suhteessa objektiiviseen vaan yritystä purkaa tämä hedelmätön kahtiajako kokonaan.



Trinh T. Minh-ha: *Reassemblage* (1983). Kuvaoikeudet: Women Make Movies. www.wmm.com/filmcatalog/pages/c52.shtml

1980- ja 1990-lukujen kulttuurienvälisellä elokuvaaliikkeellä on kosketuspintoja aiempaan, etnografisen dokumenttielokuvan piirissä syntyneeseen perinteeseen. Diane Scheinman (1998, 188) näkee muun muassa Jean Rouchin elokuvan *Hullut mestarit* (*Les maîtres fous*, Ranska 1954) aikaisena esimerkkinä sellaisen etnografisen elokuvaperinteen kyseenalaistamisesta, jossa länsimaisen tiedemiehen näkökulma määrittelee tutkittavaa kulttuuria. Samalla tavoin kuin Bakhtin puhuu Dostojevskista esimerkkinä dialektisesta kirjailijasta, jonka teksteissä useista äänistä ja murteista tulee puhetta ilman, että ne alistetaan kirjailijan äänelle, kyseenalaistaa Rouch Scheinmanin (1998, 202) mukaan etnografisen elokuvan etuoikeuden puhua toisen *puolesta*. Rouchille kameran läsnäolo ei koskaan ole neutraalia. Mutta sen sijaan, että hän yrittäisi toistaa perinteisen etnografisen elokuvan sisältämää valta-hierarkiaa, Rouch haluaa luoda tilan useille äänille ja näkökulmille ilman, että niiden välille muodostuisi selvää hierarkiaa. Näin syntyy jaettu antropologia, jossa on läsnä useita katsojia, tutkijoita ja objekteja. Samalla katoaa kysymys siitä, kuka tarkkailee ketä.

Rouch toteaa, ettei 1960-luvulle mentäessä oltu tuotettu yhtäkään afrikkalaista kokopitkää elokuvaa (toisin sanoen elokuvaa, joka olisi

³ "Knowledge is no longer a stolen secret, devoured in the Western temples of knowledge; it is the result of an endless quest where ethnographers and those whom they study meet on a path that some of us now call "shared anthropology" (Rouch 2003, 101).

⁴ Myös Maya Deren kuuluu niihin ohjaajiin, jotka kyseenalaistavat etnografisen tallentamisen perinteitä omassa työssään. Ks. Hongisto 2005, 63–64.

⁵ Sivupolkuna voidaan vielä lisätä, ettei tässä liikkeessä ole kyse vain valistuksen tiedeihanteen kritiikistä, sitä voidaan myös luonnehtia vastapooliksi sellaiselle esteettiselle perinteelle, joka Immanuel Kantista Andy Warholiin on määritellyt osallisuuden taiteelliseksi rajoitteeksi.

afrikkalaisten tuottama, ohjaama ja toteutettu afrikkalaisella kielellä). 65 vuotta elokuvan syntymän jälkeen Afrikan elokuvalliset kuvaukset olivat siis edelleen länsimaalaisten etuoikeus (Rouch 2003, 47). Huolimatta ilmeisistä kulttuurieroista ranskalaisen Rouchin ja hänen afrikkalaisten subjektiansa välillä, Rouch näki tehtäväkseen luoda elokuvia, jotka afrikkalaiset hyväksyisivät representaatioiksi itseltään. Hän arvioi onnistumistaan tarkkailemalla katsojien reaktioita näytöksissä, jotka oli suunnattu hänen dokumentoimilleen henkilöille. Rouchille onnistunut esitys muodostui siitä, että elokuva pystyi esittämään jonkin tapahtuman erityisyyden. Tämä toteutui hänen mukaansa useimmiten juuri siksi, että hän pystyi kuvaustilanteessa unohtamaan etnografisen elokuvan konventiot ja etnografiset teoriat ja olemaan läsnä itse tapahtumassa kameran välityksellä (Rouch 2003, 99–100). Rouchille kysymys etnografisen dokumenttielokuvan onnistumisen asteesta on suoraan riippuvainen etnografian minästä, toisin sanoen hänen avoimuudestaan tietyn ihmisryhmän edessä ja osallistumiseen tiettyyn tilanteeseen. Hän kirjoittaa:

Tieto ei ole enää varastettu salaisuus, joka ahmitaan länsimaisissa tiedon tempeleissä; se on loputtoman etsinnän tulos, etsinnän, jossa etnografit ja heidän tutkimansa henkilöt kohtaavat polulla, jota jotkut meistä nykyään kutsuvat "jaetuksi antropologiaksi" (Rouch 2003, 101).³

Toinen esimerkki, joka rinnastuu suoraan Adornoon, on Claude Lanzmannin *Shoah* (Ranska 1985). Elokuva on yritys kuvata juutalaisten joukkotuhoa erilaisten näkökulmien ja tarinoiden kautta: sitä, mitä joku on nähnyt ja niitä tapoja, joilla hän on nähnyt. Lanzmann ei ota tehtäväkseen selvittää oikeita tapahtumia tai todellista Historiaa. Sen sijaan hän haluaa osoittaa, että esimerkiksi sellaisten käsitteiden kuin "juna" tai "erityisjuna" välinen ero voi ilmaista erilaisten kokemusten välisen syvän kuilun. Yksityiskohtien erot todistavat siitä asemasta, siitä kokemuksesta, joka eri subjekteilla on (Reiners 2001, 216–217). Lanzmannille dokumenttielokuva ei ole tapahtuneen tallentamista. Mennyt ei voi olla autenttisesti läsnä elokuvassa muutoin kuin niiden jälkien sekä jälkien jälkien kautta, joita erilaiset yksityiskohdat voivat paljastaa (Reiners 2001, 211).

Minh-han projekti on siis osa sitä dokumentaarisen elokuvan perinnettä, joka kyseenalaistaa itse tallentamisen konventiot. Haluan tässä artikkelissa pohtia sitä tapaa, jolla Minh-ha pyrkii määrittelemään dokumentaarisuuden käsitteen uudelleen.⁴ Subjektiivisuus-objektiivisuus-kahtiajaosta puhuttaessa sivuutetaan usein se, että jako edellyttää etäännyttä, jossa objekti ei koskaan kohtaa subjektia. Etnografian kontekstissa tämä tarkoittaa etäännytettyä suhtautumista, jossa katsoja jää aina tarkkailijaksi ja elokuvan objekti *toiseksi* – ei vain kahden kyseessä olevan kulttuurin välisestä kontrastista johtuen vaan myös sen etukäteen määritellyn position vuoksi, jonka perinteinen etnografinen dokumentti objektilleen langettaa (Hongisto 2005, 65).

Liike, joka muodostuu Minh-han, Lanzmannin, Rouchin ja monien muiden työstä, pyrkii purkamaan tätä etäännyttämisen ideaalia ja korvaamaan sen osallistuvan dokumentaarisen elokuvan traditiolla.⁵ Kuten Michael Renov huomauttaa, dokumenttielokuvan yli 100-vuo-

tinen historia on vakaasti ankkuroitu modernistiseen projektiin, joka rakentuu oletukselle, että etäännyttäminen on luotettavan tiedon perusta. Levinasin sanoin Renov kuvailee modernismin kritiikkiä tietoisuudeksi siitä, että tiedon ja totuuden ongelmat on liitettävä dialogiin ja inhimillisiin kohtaamisiin, ei erilaisiin rationaalisen todistelun muotoihin (Renov 2004, 147).



Trinh T. Minh-ha: *Reassemblage* (1983). Kuvaoikeudet: Women Make Movies. www.wmm.com/filmcatalog/pages/c52.shtml

⁶ "A conversation of 'us' with 'us' about 'them' is a conversation in which 'them' is silenced [...]. Anthropology is finally better defined as 'gossip' (we speak together about others) than as 'conversation' (we discuss a question) [...]." (Minh-ha 1989, 67–68.)

⁷ "I do not intend to speak about
Just speak near by"
(Minh-ha 1992, 96).

⁸ Elokuvan *Reassemblage* ääniraitaan kuuluu repliikki: "A Film about Senegal; but what in Senegal?" ("Elokuva Senegalista; mutta mistä Senegalissa?")

Trinh T. Minh-ha ja subjektin rooli dokumenttielokuvassa

'Meidän' ja 'meidän' keskinäinen keskustelu, jossa puhutaan 'heidästä', on keskustelu, jossa 'heidät' on vaiennettu [...] Antropologia voitaisiin lopulta määritellä enemmän 'juoruiluksi' (puhuttelemme keskenämme toisista) kuin 'keskusteluksi' (keskustelemme tietystä kysymyksestä) [...] (Minh-ha 1989, 67–68).⁶

En aio puhua aiheesta

Vain puhua lähetyvillä (Minh-ha 1992, 96).⁷

Trinh T. Minh-han ensimmäinen elokuva *Reassemblage* (USA 1983) on tulos hänen kaksivuotisesta oleskelustaan Senegalissa, jossa hän työskenteli etnografisessa tutkimusprojektissa. Tietoisena niistä moraalista ongelmista, joiden kanssa etnografia ja antropologia kamppailevat, Minh-ha haluaa kyseenalaistaa tarkastelemiseen, eli toisin sanoen ulkopuolisuuteen ja subjektiivisuuden välttelyyn, perustuvat tallentamisen konventiot (Minh-ha 1991, 72). Hän kantaa jatkuvasti huolta siitä, etteivät konventiot ohjaisi toisen kuvaamista.

Reassemblage on yritys tehdä dokumenttielokuva näkökulmasta, jossa ohjaaja ei etukäteen määrää, mitä nähty tarkoittaa. Käytännössä Minh-ha teki tietoisia valintoja, jotka asettuivat kontrastiin elokuvakeronnan konventioiden kanssa. Hän kirjoitti käsikirjoituksen kuvausten yhteydessä ja leikkausvaiheessa, toisin sanoen vasta sen jälkeen, kun kuvamateriaali oli valmista. Elokuvan ei ole tarkoitus kuvata mitään tiettyä senegalilaisen kulttuurin osaa. Enemmän Minh-ha pyrkii elokuvan avulla löytämään jotakin ennalta määrätyn merkityksen takaa. Hän haluaa tarttua määrittelemättömään, siihen epämääräiseen, joka määrittelee senegalilaista kulttuuria (Spangler 2003).

Sen sijaan että alistuisi konventionaalisiiin tapoihin representoida vierasta kulttuuria, Minh-ha lähtee siitä, että kysymys "kuinka tämä pitää esittää?" tulee tehdä näkyväksi itse elokuvassa. Elokuvan tulee antaa katsojalle mahdollisuus pohtia erilaisia mahdollisia tapoja katsoa vierasta kulttuuria – jos jokin on vierasta, on valheellista olettaa tietävänsä kuinka se tulisi representoida.⁸

Saavuttaakseen tämän Minh-ha käyttää epätyypillisiä kuvallisia ratkaisuja. Hän muun muassa liittää toisiinsa jaksoja, jotka koostuvat senegalilaisen naisen kuvista eri perspektiiveistä. Yksi kuvakulma keskittyy rintoihin, toinen silmiin, kolmas ihoon ja niin edespäin. Tämä erilaisten katseiden kontrastoiminen antaa katsojan pohtia erilaisia tapoja nähdä ihminen. Kyse ei kuitenkaan ole yhden korrektiin katseen valikoimisesta vaan subjektin monien erilaisten katseiden hyväksymisestä. Elokuvasa Minh-ha käyttää myös useita otoksia samasta kuvasta. Katsoja näkee siis tietyn kuvan toistuvan, pienin muutoksin. Emme näe vain kaikkein onnistuneinta otosta vaan myös ne, jotka ovat epätäydellisiä ja ontuvia. Tämän lisäksi hän käyttää tietoisesti nykiviä panorointeja, joissa kameran epäsäännöllinen liike jatkuvasti muistuttaa meitä siitä, että katsomme ruutua, kehystettyä kuvaa. Nämä menetit käsitetään usein teknisiksi puutteiksi, mutta rikkeet ovat aina tietoisia. Nykivät panoroinnit ovat Minh-han ruumiin liikkeiden jälkiä (*bodywriting*), ne muistuttavat meitä tekijän ruumiillisesta läs-

näolosta. Sama ajatus on useiden otosten käyttämisen taustalla. Sillä, ettei valitse tai alleviivaa yhtä tiettyä representaation tapaa, Minh-ha kääntää huomiomme niiden mahdollisuuksien määrään, joita elokuvalla, myös dokumenttielokuvalla, on käytössään elokuvakerronnan virtaviivaisen ideaalin rikkomiseen, ideaalin, joka peittää katsojalta tekijän ruumiillisen läsnäolon. (Minh-ha 1990, 115.)

Tina Spanglerin (1993) haastattelussa Minh-ha kuvaa menetelmäänsä prosessiksi, jossa kaikki politisoituu. Objektiviin valinta, leikkausprosessin kuluessa tehdyt valinnat, kuvakulma, kaikki nämä elokuvakoneiston osat liittyvät kysymykseen siitä, kuinka jokin tulisi esittää. Tietyn ennalta määrätyn kuvakielen sisällä työskentely kyseenalaistamatta tapaa, jolla itse kieli ohjaa esitystä, tarkoittaa tiettyjen kollektiivisten uskomusten uudelleentuottamista.

Minh-han mukaan poliittinen elokuva viittaa perinteisesti siihen, että elokuvalla on poliittinen aihealue, poliittinen sisältö. Minh-ha kuitenkin huomauttaa – Jean-Luc Godardiin viitaten – että tämä ei vielä tarkoita elokuvan tekemistä poliittisella tavalla (Spangler 1993). Minh-han oma projekti, niin kuin Godardinkin, koskee nimenomaan poliittista elokuvantekotapaa. Minh-ha ei halua asettaa itseään katsojan tai elokuvan subjektin yläpuolelle. Hän haluaa murtaa ajatuksen siitä, että elokuvan tekijä on aina askeleen edellä elokuvan subjektia tai katsojaa. Tämä tarkoittaa erityisesti kahden yleispiirteen murtamista: hän ei hyväksy tapahtumia tai elokuvan problematiikkaa yhdestä näkökulmasta selittävää kertojanääntä eikä myöskään useamman silminnäkiäjän ristiriitaisten mielipiteiden tai kokemusten rinnastamista. Minh-han mukaan mielipiteiden erilaisuus ei vielä tuota elokuvaan tarvittavaa eroa, poliittista ulottuvuutta. (Minh-ha 1991, 150.) Minh-ha kiteyttää ajatuksen Scott MacDonaldin haastattelussa seuraavasti:

Subjekti pysyy omassa maailmassaan, ja yrität keksiä, mikä suhteesi siihen on. Se on "position ottamisen" täydellinen vastakohta: se on sen näkemistä, mitä erilaiset positiot paljastavat. (Minh-ha 1992, 115.)⁹

Reassemblage -elokuvan ilmeisin puoli on se, miten erilaiset katseet (kuvaajan näkökulmasta) todistavat hyvin konkreettisesti tietyistä Afrikka-käsityksistä. Kameran avulla Minh-ha tutkii omia ja niin ollen myös muiden käsityksiä Afrikasta. Hän ei sijoita itseään katsojan yläpuolelle esittämällä tiettyä kiinteää näkökulmaa. Toisaalta hän ei myöskään hyväksy mitä tahansa näkökulmaa. Onnistuessaan paljastamaan, mitä tietty näkökulma tarkoittaa suhteessa toiseen, hän tuo esiin näkökulman merkityksen hyvässä ja pahassa.

Reassemblagen ääniraita koostuu Minh-han kommentteista ja päiväkirjamerkinnöistä Senegalissa oleskelun ajalta. Ääniraidalla hän pohtii kuvien kohteiden valintaa ja erilaisia valitsemiaan kamera-perspektiivejä. Monessa tapauksessa hän hylkää tietyn perspektiivin – ääniraidan kommentti hylkää jakson, joka näkyy kuvassa. Jaksossa, johon hän on leikannut paljaiden naisten rintojen kuvia, tekijä pohtii, minkälaiset mielihohteet ja mitkä kuvat ovat saaneet hänet keskittymään juuri rintoihin: "Afrikassa kuvaaminen tarkoittaa monille meistä värikkäitä kuvia, paljasrintaisia naisia, eksoottisia tansseja ja kauhistuttavia riittejä. Epätavallisuutta". (Minh-ha 1992, 98.)¹⁰ Kommentti

⁹ "The subject stays in its world and you try to figure out what your relationship to it is. It's exactly the opposite of "taking a position": it's seeing what different positions reveal" (Minh-ha 1992, 115).

¹⁰ "Filming in Africa means for many of us, colorful images, naked breast women, exotic dances and fearful rites. The unusual." (Minh-ha 1992, 98.)

¹¹ "En grundbetydelse i själva ordet kolonialism eller kolonisering är just organisation och arrangemang (från latinets *colere* som betyder odla eller formge), med Valéry's termer kan vi tala om Frankrike (han talar egentligen om Europa) som en "stor fabrik; en fabrik i egentlig mening, en omvandlingsmaskin" som förvandlar andra territorier, samhällsorganisationer och uttryck till Frankrikes avbild" (Azar 2001, 38).



Trinh T. Minh-ha: *Reassemblage* (1983).Kuva-aikeudet: Women Make Movies. www.wmm.com/filmcatalog/pages/c52.shtml

on itsekriittinen havainto. Minh-ha yllättyy siitä, että myös hänen oma katseensa on eksotisoiva. Tässä hän rikkoo sitä dokumentaarista perinnettä vastaan, jossa katsoja ei pääse osalliseksi niistä valinnoista tai kysymyksenasetteluista, joiden kanssa ohjaaja on kamppailut. Pyrkimyksessään rehellisyyteen siinä, mikä on hänelle itselleen vierasta, hän rakentaa katsojalle kriittistä tilaa. Se ei ole vain rike tiettyä elokuvan kieltä kohtaan, vaan valintojen taustalla on myös tietoisuus niistä vallan mekanismeista, joita esittämiseen kuuluu. Kuten Michael Azar huomauttaa Ranskan koloniaalista historiaa Algeriassa käsittelevässä väitöskirjassaan *Frihet, jämlikhet och brodermord*, kolonialismi on käsitteenä riippuvainen esittämisestä. Hän kirjoittaa:

Eräs sanan kolonialismi tai kolonisointi peruserkitys on juuri järjestelmällisyys ja järjestely (latinan sanasta *colere*: viljellä tai antaa muoto), Valéryn termein voimme puhua Ranskasta (hän puhuu oikeastaan Euroopasta) "suurena tehtaana, tehtaana sanan varsinaisessa merkityksessä, muutoskoneena", joka muuttaa muita alueita, yhteiskuntajärjestelmiä ja ilmaisuja Ranskan kaltaisiksi (Azar 2001, 38).¹¹

Kolonialismin historiaa tarkasteltaessa käy ilmi, että se kytkeytyy etnografiseen tallentamiseen. Etnografia kiinnostaa vieras ja eksootinen. Etnografia puolestaan on tapa kohdata ja kontrolloida vierasta kulttuuria ilman että edes haluaisi oppia tuntemaan sitä; ilman että koskaan tunnustaisi sitä yhdenvertaiseksi oman kulttuurinsa kanssa. Tämä näkyy myös käsitteen "etnografia" käytössä. Levi-Straussin sanoin Minh-ha kysyy, miksi tiettyä näkökulmaa kutsutaan etnografiaksi (kulttuuria kuvataan ulkoa päin) ja toista filologiaksi (kulttuuria kuvataan sisältä päin). Mitkä tarkoitukset, paitsi halu hallita määrittelymisen kautta, voivat oikeuttaa tällaisen jaon? (Minh-ha 1991, 71.) Jotta kolonialismin projekti, jossa kaikki muotoillaan oman kulttuurin

viitekehysten mukaiseksi, voidaan toteuttaa, on oltava selvää, mikä määrittellään vieraaksi. Tämä luokittelu vaatii identiteettiajattelua, jossa kaikki poikkeukset ovat ongelmallisia tai jopa uhkaavia (Minh-ha 1991, 73). Samalla tavalla kuvat kolmannesta maailmasta ovat usein representaatioita siitä, mitä me pidämme primitiivisenä, kaoottisena ja samalla eksoottisena. Näin ne ovat myös Euroopan omakuvia – Euroopan tapa etsiä itseään toisesta (Nichols 1993, 184). Ongelmaksi muodostuu se, että toisen ”vieraaksi-tekeminen” todistaa samalla epävarmuudesta myös omaa kulttuuria kohtaan. Tämä epävarmuus ei ratkea identiteetin kiinnittämällä tai määrittelyllä, päinvastoin, kiinnittäminen ja määrittely ovat oireita itse epävarmuudesta (Minh-ha 1991, 76).

Kun etnografinen dokumenttielokuva rakentuu *ei-mistään kumpu-avan perspektiivin* varaan, se joka tarkastelee, se joka seisoo kameran takana, kätketään katsojalta. Tämä tarkoittaa tekijän kirjaimellista poissaoloa; häntä ei näy elokuvassa. Mutta se tarkoittaa myös tekijän mykkyyttä, hänen ajatuksensa tai käsityksensä eivät ole tervetulleita elokuvaan ja esittäminen jää tarkkailun asteelle (Minh-ha 1992, 113). Sen sijaan, että pysyisi ohjaajan katseen ja äänen peittävän konvention piirissä, Minh-ha pyrkii paljastamaan tämän ilmaisutavan rajoitukset. Hänen elokuvansa on usein virheellisesti määritelty ”henkilökohtaisiksi elokuviksi” tai ”subjektiivisiksi dokumenteiksi” ikään kuin subjektiivisuus tai henkilökohtaisuus olisi poikkeus normista. Mutta Minh-han tarkoitus ei ole poiketa normista. Sen sijaan hän haluaa paljastaa mitä normi tarkoittaa, mitä se peittää. Tätä liikettä ei voi kuvata henkilökohtaiseksi. *Paljastaminen* merkitsee jonkin jo olemassa olevan näyttämistä. Tekijä on toisin sanoen aina osa elokuvaa, oli se sitten ilmeistä tai ei. Tämän seikan paljastaminen ei tarkoita subjektiivisen elokuvan tekemistä vastakohtana jollekin muulle (objektiiviselle elokuvalle) vaan nimenomaan subjektin käsitteen monipuolista tematisointia, sen roolin ja tilan tutkimista elokuvassa. Minh-ha vie tätä keskustelua pidemmälle hyväksymällä myös sen, että meillä on monta erilaista sosiaalista minää. Koostumme erilaisista äänistä ja katseista. Elokuvan hän näkee välineenä tutkia näitä ääniä ja katseita. Tässä suhteessa hänen elokuvissaan on omaelämäkerrallisia piirteitä: hän tutkii elokuvassaan, mitä hänen katseensa paljastaa hänestä itsestään (Minh-ha 1992, 114, 117 ja 119).

Subjektiivinen-objektiivinen-kahtiajako ei pysty kuvaamaan *minän* roolia elokuvassa. Minh-ha vertaa elokuvaa runoon, jossa minä ei personoi tiettyä henkilöä. Hän kirjoittaa:

On huvittavaa että palaute, jota saan sukulaisilta tai läheisiltä ystäviltä runoteoksestani, tapaa olla muotoa: ”Emme hetkeäkään epäilleet, ettet voisi runoudessasi olla mitä olet!” Heille kaikki tunteet ja tilanteet, joita runot kuvaavat, ovat *Henkilökohtaisesti* tosia. He liittävät tekijän välittömästi ”minään”, joka runoissa puhuu, ja olettavat sen olevan ”todellinen”, mikä ei ole väärin mutta ei myöskään pidä täysin paikkaansa. Poeettisessa kielessä ei ole ”minää”, joka tarkoittaisi vain *minua itseäni*. ”Minä” on tekstissä, sen on oltava siellä paikkana, johon kaikki muut ”minät” voivat tulla ja jossa ne voivat kohdata. (Minh-ha 1992, 121.)¹²

¹² "It's amusing that the feedback I often get from my relatives or close friends of my book of poems tends to be something like: "We are far from suspecting that you could be what you are in your poetry!" For them all the feelings and situations depicted in poetry are *Personally* true. They immediately associate you with the "I" who speaks your poetry and assume it's "real", which is not wrong, but it is not accurate either. In poetical language, there is no "I" that just stands for *myself*. The "I" is there; it has to be there as the site where all other "I's" can enter and cut across one another." (Minh-ha 1992, 121.)

Samalla tavalla kameran näkökulma ei ole vain ohjaajan näkökulma, vaan se on myös se näkökulma, joka tarjotaan elokuvan mahdollisille katsojille maailman tarkasteluun. Tämä ajatus on mielenkiintoinen, koska se tuo esiin kohdan, jossa keskustelu tekijän roolista ontuu. Voidaan sanoa, että elokuva ei voi olla *ei-mistään kumpuava katse*, mutta ei myöskään kenenkään subjektiivinen käsitys maailmasta. Käsitys subjektiivisesta katseesta johtaa äärimmäiseen relativismiin, jossa kaikki lausumat ovat yhtä tosia, yhtä merkityksellisiä. Näin ollen siihen sisältyy sama rakenne ja sama dilemma kuin ajatukseen *ei-mistään kumpuavasta katseesta*, joka korottaa visuaalisen joksikin, joka on olemassa *per se*, ilman subjektia, minuutta tai ruumista.

Minh-ha haluaa tehdä selväksi, että *minä* kantaa aina vastuun ilmaisusta. Tämä ei tarkoita, että oman itsen paljastaminen johtaisi automaattisesti moraalisen problematiikan ulkopuoliseen tilaan. Vastuu pitää sisällään enemmän kuin ohjaajan itsepositiivoinnin elokuvassa esimerkiksi sukupuolta, etnisyyttä tai ammatillista asemaa korostamalla. Minh-ha (1991, 158) huomauttaa, että postkolonialismi ja feminismi antavat teoreettisina suuntauksina usein tiedostamattaan tilaa samankaltaisille ylilyönneille kuin niiden kritisoima kolonialismi. Näin voi käydä, jos ajatellaan, että tietty kulttuuri on tunnistettavissa tiettyjen piirteiden, todisteiden tai faktojen esityksistä. Tällöin tullaan samalla väittäneeksi, että kulttuureilla olisi objektiivisia, tunnistettavia ominaisuuksia. Tämä vie huomion siitä, että kulttuuriset olemukset ovat risteymiä, ne sisältävät monia eriäviä (muttei välttämättä ristiriitaisia) näkökulmia. Esimerkkinä Minh-ha mainitsee kömmähdykset, joita esiintyy usein, kun länsimaiset dokumenttielokuvantekijät ottavat kohteekseen vieraan kulttuurin (Minh-ha 1992, 124–125). Niitä voi näkyä yksityiskohdissa kuten esimerkiksi siinä, että Vietnamia koskeva reportaasi sisältää kiinalaista musiikkia. Tällainen virhe on tietenkin vietnamilaisille täysin ilmeinen ja osoittaa selvästi, että näkökulma kyseessä olevaan kulttuuriin on ulkopuolisen. Ei-asiaan-vihkiytyneen korvaan puolestaan kaikki aasialainen musiikki saattaa kuulostaa samanlaiselta. Asian korjaamiseksi elokuvan parissa on kehitetty erilaisia säännöksiä; esimerkiksi käytetyn musiikin alkuperä tulee aina ilmoittaa. Näin voidaan estää virheitä, mutta samalla käytetty strategia osoittaa, että kulttuurista ollaan edelleen kiinnostuneita objektina, joka voidaan esittää korrektilla tavalla (Marks 2000, 8). Juuri tämä lähestymistapa estää yritykset representoida toinen moraalisen olentona, sillä se sitoo kysymyksenasettelun tiettyihin todistettaviin kulttuurisiin ominaisuuksiin. Myös poliittinen korrektaus voi olla valtastrategia.

Trinh T. Minh-han ajama vastuu ei tarkoita velvollisuusetiikkaa, jota voisi toteuttaa pitäytymällä tiettyssä moraalissäännöstössä. Tällainen oikeaoppisuuden tavoittelu on merkki täysin päinvastaisesta: se on merkki pelosta toisen edessä (tai toiseuden, toisin sanoen sen, mikä on meidän käsitystemme ulkopuolella). Kuten Levinas toteaa, käsite "toinen" kuvaa jotakin, jota ei voi kiinnittää, jotakin, joka edeltää kuvailtavia ominaisuuksia ja diskursiivista tietoa. Hän kirjoittaa:

Tarkoitan tällä sitä, että toinen kasvojensa suorudessa ei ole johonkin kontekstiin kuuluva henkilö. Tavallisesti ollaan "jotain": Sorbonnen professori, valtioneuvoston jäsen, sen ja sen poika, se mitä passiin on kirjoitettu, tapa

pukeutua, esittää itsensä. Kaikki merkitys termin tavanomaisessa mielessä on suhteessa tällaiseen kontekstiin: asia saa merkityksensä suhteesta toiseen asiaan. Kasvot sitä vastoin ovat merkitykselliset itsessään. Sinä olet sinä. Tässä mielessä voidaan sanoa, että kasvoja ei "nähdä". Kasvoista ei voi tulla ajattelun käsittämää merkityssisältöä. Kasvot ovat se, mitä ei voida "käsittää", ne vievät tuolle puolen. Juuri tässä mielessä kasvojen merkitys johtaa ne pois olemisesta ymmärrettyinä tiedon korrelaatiiksi. (Levinas 1996, 74, suom. ranskasta Antti Pönni.)¹³

Levinasin ajatus voidaan lukea etäisyyden ottamisena kuvaamisesta/kuvailusta ja niin ollen osana platonilaista perinnettä, joka moraalisesti tuomitsee sekä kuvaamisen että aistihavainnot. Mutta jos tekstin lukee tarkasti, huomaa, että johtoajatus koskee kiusausta hallita näkyvää täyttämällä se merkityksillä. Juuri tätä halua vastaan, halua alistaa näkyvä käsitteelliseksi, myös Minh-ha kääntyy elokuvissaan ja teksteissään. *Reassemblage*ssa kertoja sanoo: "tapa pakottaa merkitys joka ikiseen merkkiin" (Minh-ha 1992, 96).¹⁴ Minh-han dokumenttielokuvat ovat yrityys näyttää asioita ilman että visuaaliseen projisoidaan merkityksiä. Huomatessaan kuvavalintojensa rakentuvan omien oletustensa varaan hän tuo tämän esille kertojan äänen kautta. Tämän seurauksena hänen menetelmänsä on enimmäkseen negatiivinen, se tuo kuvaamisen rakenteita näkyviin konventioita rikkomalla, dekonstruoimalla elokuvan kieltä (Marks 2000, 5). Minh-ha ei kritisoi vain niitä elokuvan kerronnan taipumuksia, jotka tietyissä tapauksissa uudelleentuottavat syrjiviä käsityksiä, vaan hän haluaa myös elokuvan avulla tuoda esiin omia taustaoletuksiaan ja keskustella niistä suhteessa tallentamiseen. Tämä refleksiivinen liike paljastaa materiaalisuuden ja subjektiivisten käsitteiden jännitteisen suhteen.

Materiaalisuus ja dokumentaarisuuden etiikka

Olen halunnut tuoda esiin, miten tallentamisen uudelleenarviointi liittyy subjekti-objekti-jaon purkamiseen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita tallentamisen ja sitä kautta dokumentaarisuuden käsitteen tekemistä mitättömäksi tai ainoastaan retoriseksi. Sellaisille teoreetikoille kuin Minh-ha tai Marks on päinvastoin tärkeää, että dokumenttielokuva voi luoda uusia mahdollisuuksia toiseuden kuvaamiseen siksi, että se perustuu materiaalisuuden ja subjektiivisten käsitysten väliseen jännitteeseen. Tästä näkökulmasta on tärkeä osoittaa, miten materiaalisuus on olennainen osa tallentamista.

Teoksessaan *New Documentary* Stella Bruzzi tutkii ilmiötä, jonka hän tulkitsee paradigmanmuutokseksi dokumenttielokuvan perinteessä. Hän mainitsee Michael Mooren ja Nick Broomfieldin uuden koulukunnan dokumenttielokuvaohjaajina, jotka eivät peittele omaa osuuttaan kuvatuissa tilanteissa. Tämä on Bruzzin mukaan kuvaamisen logiikan tunnustamista, sen tunnustamista, että tekijä välttämättä vaikuttaa esitykseen tavalla tai toisella. Bruzzin mukaan dokumenttielokuvaateorian perusta on objektin ja tekijän välisen dialektisen suhteen tunnustaminen. (Bruzzi 2006, 186–187.) Hän kirjoittaa:

¹³ "Därmed vill jag säga att den andre med sitt ansiktets rätlinjighet inte utgör en person i en kontext. Normalt är man en "person": man är professor vid Sorbonne, vice ordförande i regeringsrätten, son till den eller den, allt det som brukar stå att läsa i ens pass, ens klädsel, ens framtoning. Och all betydelse i ordets vanligaste bemärkelse förhåller sig till en sådan kontext; betydelsen av något förhåller sig i sin relation till någonting annat. Här är däremot ansiktet mening i sig självt. Du, det är du. I denna bemärkelse kan man säga att man inte "ser" ansiktet. Det är något som inte kan bli ett innehåll, vilket ens tänkande skulle omfatta; det kan inte fyllas med innehåll, det leder en hinsides. Det är därigenom som ansiktets betydelser låter det träda ut ur varat i egenskap av korrelativ till ett vetande." (Levinas 1990, 100–101.)

¹⁴ "The habit of imposing a meaning to every single sign" (Minh-ha 1992, 96).

¹⁵ "Recently, many more documentaries are emerging that take for granted the existence and inevitable presence of their filmmakers, directly demonstrating the inherent performativity of the non-fiction film. The overt intervention of the filmmaker definitively signals the death of the documentary theory's idealisation of the unbiased film by asking, categorically and from within the documentary itself: What else is documentary but a dialogue between a filmmaker, a crew and a situation that, although in existence prior to their arrival, has irrevocably been changed by that arrival." (Bruzzi 2006, 198.)

Viime aikoina on ilmestynyt useita uusia dokumenttielokuvia, jotka ottavat elokuvantekijöiden läsnäolon annettuna ja osoittavat suoraan ei-fiktiiviseen elokuvaan kuuluvan performatiivisuuden. Elokuvantekijän avoin interventio on selvä merkki dokumenttielokuvateoriaan kuuluneen puolueettoman elokuvan idealisoinnin kuolemasta. Ele kysyy kategorisesti ja dokumentin itsensä sisältä, mitä muuta dokumentti on kuin elokuvantekijän, työryhmän ja tilanteen välistä dialogia, joka, vaikka oli olemassa ennen heidän [tekijöiden] saapumistaan, on peruuttamattomasti muuttunut tämän saapumisen myötä. (Bruzzi 2006, 198.)¹⁵

Yllä lainatussa on tiettyjä ilmeisiä rinnakkaisuuksia Minh-han dokumenttiprojektin kanssa. Mutta subjektin rooli on monimutkaisempi kuin Bruzzi antaa ymmärtää. Tässä yksinkertaisessa teoriassa dokumentaarisuus on vain retorinen käsite ilman substanssia. Bruzzi viittaa teorian kentällä vanhentuneeseen ideaaliin, joka käsittää dokumentin neutraaliksi. Hänen mukaansa uusi dokumenttielokuva on alkanut ymmärtää neutraalin ilmaisun mahdottomuuden. Toki on mahdollista Bruzzin tavoin ottaa kantaa niin kutsutun postmodernin tai subjektiivisen dokumenttielokuvan puolesta – elokuvan, jossa ohjaaja itse osallistuu tapahtumiin. Mutta on aivan eri asia tiedostaa, että dokumenttielokuva asettaa ilmaisumuotona erityisen haasteen juuri siksi, että tallenne *ei* itsessään pysty selittämään, miten meidän tulisi katsoa kuvaa tai kuinka kuva välittää tekijän intentioita. Juuri tässä tallenteen määrittelemättömyydessä on dokumenttielokuvan voima. Mutta siinä ei ole kyse neutraaliudesta missään muodossa. Materiaaliset jäljet tai eleet ja piirteet, jotka tarttuvat filmille riippumatta tekijän tarkoituksesta, eivät ole neutraaleja. Ne kertovat jotakin maailmasta, joka on tekijän käsityskyvyn ulkopuolella. Nämä jäljet ovat mitä suurimmissa määrin merkityksellisiä, mutta niiden merkitys ei ole itsestään selvä eikä kiinteä.

Juuri tämän avoimuuden tai hybridisyyden Minh-ha haluaa tuoda esiin. Hän pyrkii analysoimaan, kuinka hänen havaintonsa ovat mielikuvien merkitsemää, *nimenomaan* tarkastelemalla, missä määrin hänen otoksensa ovat ottaneet vaikutteita tarkoitushakuisesta kuvakielestä. Hän pyrkii myös tuomaan tämän esille teoreettisten tekstiensä ja elokuvansa monologin kautta. Tällainen refleksiivisyys ei synny, kuten Bruzzi tuntuu ajattelevan, sen kautta, että ohjaaja yksinkertaisesti positioi itsensä elokuvaan. Päinvastoin, positiointi on asia, josta Minh-ha nimenomaisesti haluaa päästä eroon. Hän ei halua ankkuroida asemaansa suhteessa kuvaamaansa kulttuuriin vaan ennemmin paljastaa erilaisia ennalta määrättyjä positioita ja sen kautta saavuttaa suhtautumistavan, jossa subjektin projektiot eivät määrittele tallennetta. Keskeistä on, että kyseessä on nimenomaan moraalinen ero.

Bruzzin ajatus uudesta refleksiivisestä tai performatiivisesta dokumenttielokuvasta ei ota huomioon, että ohjaaja ei voi olla läsnä elokuvassa millään erityisellä tavalla; ohjaajan rooli ei erotu muista elokuvan subjektien rooleista. Tallenne ei voi itsessään olla elämäkerrallinen. Esseessään "Getting to Know You..." Bill Nichols (1993) tuo esiin epäsuhdan, joka syntyy kun yritetään teoreettisesti selittää eroa, joka sisältyy jonkin näkemiseen jossakin valossa eli eroa siinä, että omaa jostakin mielipiteen tai että jokin näyttää joltakin. Nichol-

sin mukaan mielipiteemme ja maailmankatsomuksemme ovat läsnä tavassamme nähdä. Käsite "näkeminen" sisältää kokemuksemme, ymmärryksemme, muistimme ja tietomme. Se, kuinka minä katson jotakin, kertoo jotakin siitä, kuka minä olen. Mutta kuva ei voi olla esimerkki tekijän kokemuksesta. Kuva ei voi kantaa mukanaan teoriaa siitä, miten se tulisi nähdä. Tämä tarkoittaa, ettei dokumenttielokuvassa voi yksiselitteisesti esittää käsitystä tai mielipidettä. (Nichols 1993, 182.) Ohjaajan kirjaimellinen läsnäolo tai poissaolo elokuvassa ei vaikuta tähän millään tavalla. Jos ohjaaja on kuvassa, on hän vain yksi muiden henkilöiden joukossa. Henkilöillä ei ole kategorista eroa, hän on vain yksi ruumis lisää kuvassa.

Kuten John Sundholm (2005, 57) huomauttaa artikkelissaan "I am a rhinoceros: memory and the ethics and aesthetics of materiality in film", elokuvamedialle on olennaista, ettei se millään yksinkertaisella tavalla pysty ilmaisemaan sellaisia käsitteitä kuten *tässä, nyt* ja *minä* tai *silloin, siellä* ja *sinä*. Nämä paikantuneet käsitteet täytyy tavalla tai toisella rakentaa, mikä voi tapahtua esimerkiksi teksti- tai ääniraitaa käyttämällä tai tiettyjen ilmaisukeinojen kuten montaasin tai takautumien kautta. Elokuvailmaisu saa merkityksensä suhteessa ei-konstruoituun, materiaaliseen, jota se välittää. Tietoisuus tästä ulottuvuudesta määrittelee niitä tapoja, joilla paikantuneita ilmaisuja rakennetaan elokuvassa. Sekä Adorno (puhumatta suoraan elokuvasta) että Minh-ha tutkivat kyseisiin käytäntöihin sisältyvää moraalialia. Adorno määrittelee mimesiksen käsitteen uudelleen ja sisällyttää siihen myös katsojan vastuun. Hauke Brunkhorst kuvaa Adornon ajatuksia näin:

[Mimesis] tarkoittaa sellaista asennetta ihmisen luonnolliseen ja sosiaaliseen ympäristöön sekä muihin ihmisiin ja muihin asioihin, joka ei pakota tätä toiseutta yksilön oman tahdon alaiseksi. Mimesis Adornon käyttämässä merkityksessä tarkoittaa tässä oikeuden tekemistä toisen toiseudelle ja sitä, että reagoi oikealla tavalla toisen kykyihin ja asioihin. 'Väärä projektiio' tarkoittaa sitä vastoin sellaisen kuvan heijastamista, joka ei sovi toisen toiseuteen, omaa egosentristä maailmankuvaa. Väärä projektiio tekee kaiken omaksi kuvakseen. (Brunkhorst 1999, 62.)¹⁶

Minh-han elokuvien dekonstruoivassa menetelmässä on kyse esityksen tuottaneiden prosessien jälkien paljastamisesta, ja niin ollen elokuvan merkitemän objektin toiseuden osoittamisesta. Minh-han strategia olla puhumatta asiasta ja puhua sen sijaan asian lähetyvillä tai Levinasin ajatus kasvojen määrittelemättömyydestä kuvaa dokumenttielokuvan haastetta tietyn, yksittäisen, ei-toistettavan vangitsemisessa, eleen ja kasvojen ilmeen tallentamisessa. Tässä artikkelissa käsitelty dokumenttielokuvan perinne ei rakennu tarkkailulle tai etäännyttelylle tarkastelulle vaan strategioille, jotka vievät meidät lähemmäs sitä, mikä silmiemme edessä arkielämässä on. Adornon estetiikassa taideteos ei ole olemassa tarkastelua tai tulkitsemista varten vaan parhaassa tapauksessa päinvastoin. Elokuva saa meidät ymmärtämään itseämme, taideteos tulkitsee meitä.

Käännös Anna Moring

¹⁶ "[Mimesis] means an attitude to one's natural and social environment and to other people and other things that does not compel this otherness to be under one's own will. Mimesis in the sense Adorno is using the word here means to do justice to the otherness of the other, and to react adequately to the latter's own aptitudes and concerns. 'False projection' conversely means the projection of an image that does not fit with the otherness of the other, one's own egocentric image of the world. False projection makes everything its own image." (Brunkhorst 1999, 62.)

Kirjallisuus

Adorno, T. W (2004), *Aesthetic theory*. London: Continuum.

Azar, Michael (2001), *Frïhet, jämlikhet, brodermord: Revolution och kolonialism hos Albert Camus och Frantz Fanon*. Stockholm: Symposion.

Bazin, André (1990), *Elokuvan lajit*. Helsinki: Love kirjat.

Brunkhorst, Hauke (1999), *Adorno and Critical Theory*. Cardiff: University of Wales press.

Bruzzi, Stella (2006), *New Documentary*. New York, London: Routledge.

Danto, Arthur C. (2001), Seeing and Showing. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 59:1, 1–9.

Hongisto, Ilona (2005), Kohti ruumiillista tietoa: Maya Derenin Divine Horsemen – The Living Gods of Haiti ja etnografisen dokumenttielokuvan säröt. *Synteesi* vol. 24:1, 62–73.

Jay, Martin (1997), Mimesis and mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe. Teoksessa Tom Huhn & Lambert Zuidervaart (toim.), *The Semblance of Subjectivity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 29–55.

Levinas, Emmanuel (1990), *Etik och oändlighet: Samtal med Philippe Nemo*. Stockholm: Symposion.

Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.

Minh-ha, Trinh T. (1989), *Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Minh-ha, Trinh T. (1991), *When the moon waxes red: Representation, gender and cultural politics*. New York, London: Routledge.

Minh-ha, Trinh T. (1992), *Framer framed*. New York, London: Routledge.

Nichols, Bill (1993), "Getting to know you . . .": Knowledge, power and the body. Teoksessa Michael Renov (toim.), *Theorizing documentary*, New York, London: Routledge, 174–191.

Scheinman, Diane (1998), The Dialogic Imagination of Jean Rouch: Covert Conversations in Les maîtres fous. Teoksessa Barry Keith Grant & Jeannette Sloniowsky (toim.), *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*. Detroit: Wayne State university press, 188–203.

Spangler, Tina (1993), Interviewer interviewed: A discussion with Trinh T. Minh-ha. *Latent Image*, pages. emerson.edu/organizations/fas/latent_image/issues/1993-12/trihn.htm (linkki tarkistettu 1.9.2008).

Reiners, Ilona (2001), *Taiteen muisti*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Renov, Michael (2004), *The Subject of Documentary*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Rouch, Jean (2003), *Ciné-Ethnography*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Sundholm, John (2005), "I am a rhinoceros": Memory and the ethics and aesthetics of materiality in film. *Studies in European Cinema* vol. 2:1, 55–64.

Levinas-lainauksen suomennos teoksesta:

Levinas, Emmanuel (1996), *Etikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suomentanut Antti Pönni. Tampere: Gaudeamus.