







Elokuva, dokumentaarisuus, todellisuus

1960–1970-lukujen taitteessa amerikkalainen folk-muusikko Rodriguez tekee kaksi levyä, jotka floppaavat. Samalla kotosalla marginaaliin jääneet levyt kulkeutuvat Etelä-Afrikkaan. Tietämättään muusikosta tulee kulttihahmo, jonka väitetään tehneen polttoitsemurhan keikalla. Vasta 1990-luvulla sapoliiisityö saattaa yhteen artistin ja hänen kaukaisen suuryleisönsä. Rodriguezista ja hänen kulttimaineestaan kertova elokuva *Searching for Sugar Man* (2012) vei tänä vuonna parhaan dokumenttielokuvan Oscar-palkinnon. Juuri vahvojen tarinoiden siivittämänä dokumenttielokuva nauttii vankempaa (kaupallistakin) suosiota kuin ehkä koskaan.

Totuus voi vaikuttaa tarua ihmeellisemmältä. Dokumenttielokuvakaan ei taltioi todellisuutta sellaisenaan, vaan on valintojen tulos. Tämän numeron avaushaastattelussa Pirjo Honkasalo painottaa:

”On utuinen valhe, että dokumenttielokuva olisi objektiivista. Se on aina subjektiivista. Jo ensimmäinen kuva ja sen rajaus on kannanotto.”

Searching for Sugar Man on herättänyt epäilyksiä, liekö teos sittenkin ”mokumentaari”, siksi ällistyttävältä tarina tuntuu. Lähtökohdat eivät sinänsä ole valheellisia, mutta ”sokerimiehen” etsintää on toki dramatisoitu. Entä sitten, vaikka elokuva olisikin osittain sepitteellinen? Kuten italialainen sananlasku sanoo: *se non è vero, è ben trovato* – jos ei totta, ainakin hyvin keksittyä.

*

Dokufiktio iskee elokuvataiteen ytimeen: kysymyksen todellisuuserustasta ja kuvaamisen todenmukaisuudesta. Dokumenttielokuvassa todellisuusvaade on pitänyt pintansa. Graffititaiteilija Banksyn *Exit Through the Gift Shop* (2010) kaltaiset itserreflektiiviset populaarit teokset herättävät paikoin kysymyksiä materiaalin autenttisuudesta ja tekijän otaksutuista intentioista. Silti dokumentaarisuuden mittana käytetään yleensä vastaavuutta kuvattavan kohteen kanssa. Vertailulle voi keksiä tuttuja ja turvallisia kriteerejä: dokumenttissa kuvataan tositapahtumia, kerronta ei vääristele, väitteet pitävät paikkansa ja ihmiset esiintyvät itsenään.

Elokuvan totuus ei pelkistä journalistisiin hyveisiin. Ajatus todellisuuden taltioimisesta sellaisenaan leimaa Ranskassa ja Pohjois-Amerikassa 1950–60-luvun taitteessa syntyneitä ”totuuselokuvan” koulukuntia *cinéma vérité* ja *direct cinema*. Nimiensä mukaisesti niiden ihanteena oli tavoittaa

todellisuus suoraan ja todenmukaisesti. Päämäärään pyrkisään totuuselokuva joutui kuitenkin pureutumaan esittämisen esteisiin ja dokumentaarisuuden mahdollisuuden ehtoihin.

Millaisiksi muodostuvat tekijän rooli ja kameran läsnäolo? Kerronnallistaminen ja elokuvalliset tehokeinot väkisinkin välittävät nähtyä – mitä välineitä ottaa käyttöön, mitä jättää pois? Pitääkö ohjaajan jäädä sivuun vai osallistua aktiivisesti haastatteluihin? Tai muistuttaa itsestään katsojalle (meta)elokuvallisin keinoin?

Uskaliaimmillaan ohjaaja alkaa itse peukaloida tapahtumia. Näin tekee tanskalainen Mads Brügger, joka sukeltaa valediplomaattina syvälle afrikkalasiin veritimanttiäfääreihin elokuvassaan *The Ambassador* (2011). Brüggerin tutkivan fiktion löydökset muistuttavat, että joskus totuuden paljastaminen vaatii kunnan tarinan.

*

Siinä missä dokumentaarit luottavat puhuttelevaan kerrontaan, näytelmäelokuvat hakevat vauhtia teknisistä mullistuksista. 3D-buumin piti jo väsähtää, vaan vielä mitä! Jopa Jean-Luc Godard viimeistelee kolmiulotteista näytelmäelokuva *Adieu au langage*. Ehkä kielen hyvästeleminen on oireellista. Käsikirjoituksella ei enää ole niin väliä, kunhan tekniset hienoudet pudottavat katsojan penkiltä.

Godardin uutuuden voi lukea myös toiveena tai vaa-teena elokuvailmaisun uudistamisesta. Ehkä iso-G hylkää kielen oppi-isänsä Dziga Vertovin (1896–1954) hengessä luodakseen tilaa kuville. Elokvateoreetikkonakin tunnetun Vertovin kokeellisessa klassikossa *Mies ja elokuvakamera* (Tšelovek s kinoapparatom, 1929) etsitään kansainvälistä kuvakieltä, joka alkutekstien mukaan ”eroaa täydellisesti kirjallisuuden ja teatterin kielestä”. Viimeksi mainitut representaation muodot jäsentävät materiaalinsa lauseiksi tai kohtauksiksi, siinä missä elokuvan tehtävä on tarjota kielellisyyden sijaan montaa-rytmittämiä ”visuaalisia faktoja”, jotka voivat kytkeä ihmiset ympäri maailman yhteen.¹

Mies ja elokuvakamera onnistui riemastuttavasti. Assosiatiiivinen montaa-ri, atleettisten kehojen hidastettu liike, katujen nopeutettu vilinä ja kuvien intervallit elävöittävät futuristiseen sävyyn moderneja avainkokemuksia: koneellistumista, työnteon tahtia ja kaupungistuvaa elämäntapaa.

3D-kokeilijoiden koetinkivenä ei ole vain ottaa uutta tekniikkaa haltuun. Digitaaliselle ajalle on luotava oma kuvakielensä. Vertovia seuraten ihmiseloa on syytä hahmottaa elokuvallisen kommunikaation keinoin ”ilman välitekstejä,

ilman tarinaa”. Kielelle jätetään ehkä hyvästit vain, jotta kuva alkaa puhua.

*

Vertov teki totuuselokuvaa, *Kinopravdaa*, ennen nuorempia kollegoitaan Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Seuraajiensa tapaan kinokit vaativat 1920-luvulla, että todellisuutta pitää kuvata sellaisena kuin se on. Tehtävä osoittautuu kuitenkin paradoksaaliseksi. Koska tavallinen silmä näkee epätäydellisesti, elokuvailmaisuus tulee virittää ali- ja ylitaajuuksille, asentoihin, joihin katse ei avustamatta taivu. Luonnollinen havainnointi täytyy siis ylittää elokuvan keinoin. Vertovin termin puutteellisen ihmiskatseen ohien tarvitaan elokuvasilmiä, *Kinoglazia*.

Vertov sivuaa teoriassaan elokuvan manipulatiivista luonnetta: halun ja havainnon muovaamista keinotekoisesti. Propagandistinen vire ei liene ihme, olihan elokuva hänelle dialektinen vallankumouksen työkalu. Mutta sosialistisen realismin toiveita Vertov ei täyttänyt. Hänen töissään elää korkeintaan avantgardistinen propaganda, jolta ei aina saa, mitä tilaa. Slavoj Žižekin sanoin: ”Elokuva on taidemuodoista perverssein. Se ei anna, mitä haluat, vaan opettaa, millä tavoin kuuluu haluta.”²

*

Todellisuuselokuvan syntyvuosina taidemuodon kehitystä ruokki liikkuvan kuvan teknologinen murros. Toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen kamerat kevenivät, äänityslaitteisto kehittyi ja kalliin 35 millimetrin filmin rinnalla alettiin käyttää halvempaa kaitafilmiä. Elokuvan tekeminen demokratoitui ja henkilökohtaistui: pienikin budjetti riitti, kun filmikameran, kelat ja projektorin sai käyttöönsä aiempaa edullisemmin.³

Vastaava harppaus otettiin hiljan digitekniikassa, kun näppäret, huokeat digikamerat päätyivät cinéfiliin ja ammattiohjaajien käyttöön. Kamerat ovat kasvaneet kiinni käyttäjän käteen, kuten kokeellisen elokuvan pioneeri Maya Deren (1917–1961) vuonna 1959 ennusti.⁴

Abbas Kiarostamin ja Jafar Panahin kaltaiset tekijät ovat ottaneet pienet digikamerat omakseen. Kännykkäkamerat on tuotu konkreettisesti iholle ja iho tehty elokuvaksi ruotsalaisen Mia Engbergin tuottamassa lyhytpornossa. Käänte on kiirinyt kaduillekin. Digijärkkäreillä kuvataan skeittileffoja, ja yhteiskunnan kuohuntaa tallennetaan ympäri maailmaa älypuhelimilla. Digitaalinen murros on synnyttänyt kaikennäkevän Jumalan katseen tilalle tuhat silmää, sysinyt tekijyyttä kohti ruohonjuuritasoa.

*

Tietotekniikkajätti IBM julkisti alkuvuodesta maailman pienimmän elokuvan *A Boy and His Atom*. Noin minuutin kestävä animaatio on toteutettu kontrolloimalla absoluuttisen nolapisteen tuntumaan jäädytettyjä molekyyliä ja tallentamalla liike mikroskoopilla *still*-kuviksi. Atomitason näkymistä on *stop motion* -tekniikalla rakennettu ruutu ruudulta lyhytelokuva.

Onko *A Boy and His Atom* todella elokuva? Vastaus kieli ennen muuta valituista kriteereistä. Tiukimpien kertomusteoreetikoiden mielestä se ei liene edes kertomus: poika kohtaa atomin ja leikkii sillä tovin. Elokuvan graafinen ilme ja äänimaailma taas tuovat väkisin mieleen vanhimmat tietokonepelit. Atomitaivaalle lävähtävä IBM:n tunnuslause *Think* yhdistää tekeleen mainontaan. Tarkkuutta vaativassa molekulaarisessa sommittelussa *A Boy and His Atom* ilmentää samanlaista kärsivällistä käsityöläisyyttä kuin vaha- tai nukkeanimaatiot. Atomien jähmeää tanssia ei kuitenkaan kuvata perinteisillä näkyvän maailman tallentimilla. Kvanttitekniikkaa käyttävä tunnelointimikroskooppi – 2000-luvun sähkövirtasilmiä – ei taltioi valoa vaan kirjaimellisesti tunnustelee aineen pintarakennetta.

YouTubessa julkaistu pätkä on löytänyt katsojansa. Mainos, valistuspropagandaa, opetusvideo, teknologia-porno, tutkimusraportti, mikrokosmoksen kuva vai minimalistinen lyhäri? Ehkä kaikkea tätä. Tai vielä vähemmän, pienimmän yhteisen nimittäjän elokuva: pysähdyskuvista luotua illuusiota liikkeestä.

*

Elokuvan luonne attraktionia ei ole 1910-luvulla Hollywood-kerronnan vakiintumisen myötä ohitettu lapsekas vaihe. Uutuusarvo kiehtoo katsojia nyt kuten sata vuotta sitten. Robert W. Paulin tai Georges Méliès'n trikkikuvat muodonmuutoksista, tanssivista luurangoista ja pysähdyskuvien esiintäytöistä tai kadotetuista ihmisistä voivat näyttää nyt hupsulta, mutta tuplanopeudella kirnaavat hovit ja 100-miljoonakertaiseksi suurennetut hiilimonoksidimolekyylit jakavat saman eetoksen. Tämän päivän taikalyhdyt ja panoraamat löytyvät 3D-teattereista ja laboratorista.

Kokeilut ilmaisuväliseen rajoilla vaikuttavat myös teosten sisältöön, joskus tahattoman koomisestikin, kun motiivointi ja kehystäminen kääntyvät kliseiseksi. Paulin ja Méliès'n visuaalisia temppuja esitellään usein taikurin talossa, kummituslinnassa tai spiritistisessä istunnossa. 3D-rymistelyissä taas katsojan silmille näyttää singahtavan, pongahtavan, lentävän ja roiskuvan milloin mitään nestettä tai partikkelia. Elokuvasta tulee yliviritetty vieteriukko.

Väliseen keinoin halutaan edelleen luoda jotain, mikä ylittää luonnollisen havainnon. Elokuvan viehätys perustuu osin siihen, ettei liikkuva kuva ikinä tavoita kaikkia tavalisen kokemuksen puolia. Kinon silmän täytyy jatkuvasti etsiä tuoreita katselutapoja – ja keksiä uudelleen vanhoja.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Džiga Vertov, *From Kino-Eye to Radio-Eye* (1929). Teoksessa *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Toim. Annette Michelson. Käänt. Kevin O'Brien. University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1984, 85–92.
- 2 *Elokuvan kätketty kieli* (The Pervert's Guide to Cinema, 2006). Ohj. Sophie Fiennes.
- 3 Juri Nummelin, *Valkoinen hehku. Jobdatus elokuvan historiaan*. Vastapaino, Tampere 2005, 137, 282–283.
- 4 Derenin manifesti on suomennettu otsikolla 'Amatööri vastaan ammattilainen' tämän numeron sivulla 119. Ks. myös keskustelu 'Amatöörejä vai ammattilaisia?' sivuilta 121–123.