

ILPO HIRVONEN

Uusia kuvia

22. DocPoint-elokuvafestivaali

Kuvan inflaatiosta, eli kuvan esteettisen arvon laskemisesta, on puhuttu televisio- ja videokulttuurin yleistymisestä asti. Kun miltei kaikkea kuvataan ja esitetään vuorokauden ympäri, kuvan arvo ja vaikutus voivat laskea. Wim Wenders pohtii muun muassa tätä aihetta dokumenttielokuvassaan *Tokyo-ga* (1985). Wendersin haastattelema Werner Herzog toteaa, että elokuvantekijöiden tulisi kohta matkustaa ulkoavaruuteen löytääkseen uusia kuvia. Niinkin toki on tehty, mutta sosiaalisen median kiihdyttämällä kuvan inflaation aikakaudella uusia kuvia voi löytyä myös yllättävän läheltä. Helsingissä 22. kertaa 31.1.–5.2.2023 järjestetyllä DocPoint-elokuvafestivaalilla Herzogin uusimpia dokumenttielokuvia ei nähty, mutta monet festivaalin kiinnostavimmista elokuvista tuntuivat vastaavan uusien kuvien kutsuun.

Yksi uusia kuvia etsivä elokuva on Reid Davenportin ohjaama *I Didn't See You There* (2022). Davenportilla on CP-vamma, ja hän tarvitsee pyörätuolia liikkumiseen. Hän on ohjannut aikaisemmin muutamia dokumentaarisia lyhytelokuvia, mutta ei ole voinut vaimansa takia kuvata niitä itse. Nyt Davenport on kuitenkin saanut sellaisen kameran, jota pystyy itse käyttämään. Elokuvatekninen mahdollisuus kääntyy myös elokuvan luontevaksi aiheeksi, sillä *I Didn't See You There* on ensimmäisen persoonan kuvailua ohjaajan arjesta. Tosin elokuva myös laajenee merkittävällä tavalla henkilökohtaisesta kokemuksen kuvailusta essee-elokuvaksi kaupunkitilassa olemisesta, saavutettavuudesta sekä yhteiskunnan syrjivistä rakenteista. Davenport sanoo haluavansa näyttää, miten hän näkee maailman, kuitenkin näyttämättä itseään. Elokuvaa hyödyntää subjektiivista näkökulmaa radikaalisti siten, että lähes koko elokuva koostuu näkökulmaotoksista. Suurimman osan elokuvasta kamera on kiinnitettynä ohjaajan pyörätuoliin, minkä seurauksena Davenportia itseään ei juuri nähdä.

Subjektiivisen dokumentin yleisenä haasteena on kutsua katsoja sisään ohjaajan omaan elämään ja toisaalta olla tekemättä kompromisseja henkilökohtaisen kokemuksen kustannuksella. Davenport saa kuitenkin keinon toimimaan tematisoimalla elokuvallisen näkökulman. Subjektiivinen näkökulma ei toisin sanoen toteuta jotakin sille ulkopuolista teemaa; se on elokuvan teema. Davenportin elokuva päättyy ajattelemaan elokuvallisen näkökulmaotoksen uudelleen, sillä perinteinen tasokulma on astetta alempana ja subjektin kehoon tavallisesti liitetty näkökulma on nyt kiinnitetty eletyn kehon jatkeena toimimaan pyörätuoliin. Kuulokulmakaan ei ole ainoastaan kehon ulkopuolelta tulevia ääniä ja ”mielensisäisiä ääniä”,

sillä äänimaisema saa myös alituisen pohjavireen Davenportin pyörätuolin kolinasta ja räminästä. Tämä ei ole mitään itsetarkoituksellista kokeilua, vaan tyyli nousee suoraan Davenportin elämämaailmasta. Hänen kehoollisuutensa ehdollistaa elokuvallista ilmaisuja siinä määrin, että elokuvasta ikään kuin väistämättä tulee kuvaus Davenportin tavasta olla maailmassa. Elokuvassa nähdään muun muassa tavattoman hienoja montaaasijaksoja, joissa maahan kohdistettu kamera tallentaa kaupunkitilan asfaltin pintojen vaihtuvia värejä ja tekstuuria rytmikkään ääniraidan vetäessä katsojan audiovisuaalista jazzia muistuttavaan mielentilaan. Ne saivat minut pohtimaan sitäkin, miltä mahtaisi näyttää Ranskan uuden aallon elokuva kehitysvammaisen tekemänä.

Toisinaan Davenport taas kohdistaa kameransa suoraan ylöspäin. Eräässä elokuvan kohtauksessa kamera seuraa katupyölväiden välille viritettyä lamppujen narua, kun ohikulkevien ihmisten ja liikennevälineiden äänet vihjaavat kuvan ulkopuolisesta todellisuudesta. Pitkään kestävä sekvenssiotos paljastaa urbaanin ympäristön toisella tavalla koettuna. Monelle huomaamattomasta kaupunkitilan yksityiskohdasta tuleekin huomion kohde, millä on elokuvan temaattisessa kontekstissa myös vertauskuvallista merkitystä. Otos on hauraan kaunis elokuvallinen ilmaisu sivullisuudesta kaupungissa. Ulkopuolisuuden ja ylipäättään kaupunkitilassa olemisen kuvauksena *I Didn't See You There* saavuttaakin vielä laajemman merkitysulottuvuutensa. Se on kuin fenomenologinen kaupunkisinfonia – ei niinkään ylistys kaupungille, vaan pohdiskeleva kuvaus kaupungissa olemisesta.

Elokuvan vahvuus piilee siinä, miten kokemuksen kuvailu muodostaa pohjan elokuvan yhteiskunnalliselle ajattelulle. Davenport kohtaa kaupunkitilassa jatkuvia haasteita: ramppien tiellä seisovia ihmisiä, liikuntarajoitteisille

”Kummajaisnäytös on läsnä katseissa, kaupunkitilan haasteissa ja abstrakteissa rakenteissa.”

epäkäytännöllisesti suunniteltuja julkisia liikennevälineitä ja niiden asemia, sisäänkäyntien esteitä, tuijotuksia sekä jatkuvia, joskin hyvää tarkoittavia, avuntarjouksia. Syntyy vaikutelma, että Davenport on väistämättä kaupunkitilan kummajainen. Joko hän on tiellä tai hänen tiellään ollaan. Jos hän ei tee mitään, hänen oletetaan tarvitsevan apua. Hänen on sanalla sanoen vaikea vain olla.

Elokuvan ajattelu jäsentyy erityisesti Davenportin asunnon läheisyyteen pystytetyn sirkusteltan ympärille. Kun Davenport menee ulos, sirkustelta lymyilee taka-alalla. Elokuvan avainotoksessa Davenport kuvaa sirkusteltaa sen läheisten rakennusten ikkunoihin heijastuvana kuvana, johon yhdistyy hänen oma siluettinsa. Samalla Davenport alkaa pohtia niin sanotun friikkisirkuksen tai kummajaisnäytöksen historiaa. Hän puhuu Elvira Snow'sta, Millie ja Christine McCoysta sekä Sarah Baartmannista. Kuvassa on älykästä monikerroksellisuutta. Myöhemmin Davenport esimerkiksi kertoo, että hän on päätenyt taiteilijaksi epäonnistuttuaan ”perinteisemmällä urapoluilla”. ”Kuinkahan monta hylkäystä työnhaussa minulta olisi mennyt ennen kuin olisin liittynyt sirkukseen”, hän pohtii tuiki tavallisessa risteyksessä sirkusteltan kuppeessa. ”Joskus mietin”, hän toteaa, ”että ehkä olen jo liittynyt siihen.”

Kummajaisnäytöksen teema huipentuu kohtauksessa, jossa Davenport käyttää linja-autoa. Hänen nousunsa liikennevälineeseen edellyttää erikseen esiin vedettävää ramppia sekä kuljettajan avustusta. Davenport ei voi itse valita paikkaansa tai katseensa suuntaa. Hänet käännetään hänelle linja-autossa ainoaan mahdolliseen asentoon, jossa hänestä tulee kanssamatkustajien tuijotuksen kohde. Epämiellyttävää kohtausta seuraa otos, jossa Davenport kuvaa öistä sirkusteltaa ja pohtii kummajaisnäytösten perintöä. Vaikka kummajaisnäytöksistä luovuttiin 1900-luvun al-

kupuoliskolla, Davenport väittää, etteivät ne kadonneet vaan muuttivat muotoaan. Kummajaisnäytös on läsnä katseissa, kaupunkitilan haasteissa ja abstrakteissa rakenteissa. Kohtaus jatkuu Davenportin öisenä vaelluksena, jonka aikana hän lukee ”kummajaisia” valokuvanneen Diane Arbusin 1970-luvulla kirjoittamia ajatuksia tämän taiteesta. Arbus koki omien sanojensa mukaan ”jännitystä” kuvatessaan ”friikkejä”, jotka herättivät hänessä ”häpeän ja kunnioituksen sekaisia tunteita”.

Vaikka *I Didn't See You There* pureutuu yhteiskunnan ableistisiin rakenteisiin, sen kriittinen diskurssi muotoutuu poikkeuksellisen hienovaraisesti. On klisee kuvailla elokuvaa empatiakoneeksi, mutta Davenport elvyttää käsitteksen. Etenkin marginalisoiduista ryhmistä kertovissa elokuvissa empatiaa tavallisesti generoidaan kärsimystä kuvaamalla, mutta Davenportin elokuvassa katsojaa ei ensisijaisesti kutsuta kärsimään päähenkilön kanssa vaan myötelämään hänen kokemaansa kaupunkitilaa. Eikä kokemus ole yksinomaan negatiivinen. Mukana on myös kauneutta. Elokuvassa henkilökohtainen ja poliittinen kohtaavat saumattomasti, koska elokuvan poliittinen diskurssi on lähtöisin Davenportin omasta kokemuksesta. Elokuvan tyyllilliset valinnat luovat nerokkaasti keholliseen näkökulmaan samastumisen mahdollistavan tunnetilan, ja näin elokuvan poliittisuus myös nousee koetusta empatiasta. Siitä elokuva ammentaa retorisen voimansa.

Heti elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa ilmenee Davenportin luonteva tapa yhdistää henkilökohtaista ja poliittista. Kohtaus käsittelee Kalifornian metroasemien huonaa suunnittelua, mutta elokuva alkaa yksinkertaisemmalla havainnolla. Elokuvan ensimmäisessä otoksessa Davenport kuvaa laiturilta liikkeelle lähtevää metroa ja kertoo lyhyestä hetkestä, jolloin metro ja hänen pyörätuolinsa kulkevat samaa nopeutta. Kameralle tallentuvassa,



Ruth Beckermann, *Mutzenbacher* (2022)

kenties sekunnin kestävässä hetkessä on ainutlaatuista herkkyyttä ja kiehtovaa kaupunkitilan havainnointia. Hetken ajan maailmat kohtaavat.

Näkökulman kerrostumia

Näkökulman teemaan tarttuu myös Ruth Beckermannin elokuva *Mutzenbacher* (2022). Elokuva on asetelmaltaan yksinkertainen ja askeettinen. Beckermann on järjestänyt roolituksen, jossa etsitään 16–99-vuotiaita miehiä näyttämään Josefine Mutzenbacherista kertovaan elokuvaan. Josefine Mutzenbacher on anonymisti vuonna 1906 julkaistun eroottisen romaanin *Wieniläisen ilotytön tarina* (Josefine Mutzenbacher oder die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt) fiktiivinen päähenkilö. Kirjan maine on ristiriitainen, kuten elokuvan alkuteksteissä todetaan, sillä se sisältää moraalisesti ongelmallista lapsen seksuaalisuuden pornografista kuvausta, mutta toisaalta sitä pidetään historiallisesti merkittävänä eroottisena tekstinä. Beckermannin roolitus kutsu kirjan elokuvasuoritukselle on kuitenkin vain kulissi varsinaiselle elokuvalle, joka koostuu pelkästään näistä roolitustilanteista eri-ikäisten miesten kanssa. Miehet lukevat katkelmia *Mutzenbacher*-romaanista ja keskustelvat sen sisällöstä vaaleanpunaisella, kukkaisuvioidulla sohvalla tyhjässä tehdashallissa.

Huomiota herättävää alkuperäistekstissä on erityisesti sen keinotekoinen näkökulma. Saksankielinen alaotsikko kehystää tarinan Josefinen ”itsensä kertomaksi”, mutta romaania pidetään yleisesti miehen, mahdollisesti Felix Saltenin, kirjoittamana. Kuten yksi Beckermannin haastattelusta miehistä toteaa, kirja vaikuttaa paitsi miehiseltä fantasialta, myös seksuaalisen hyväksikäytön puolustuspuheelta. Tekstissä Josefine aina korostaa nauttineensa seksuaalisista kokemuksistaan häntä hyväksikäyttäneiden miesten kanssa. Josefinen ei kuvata kärsineen lapsena kokemastaan seksuaalisesta hyväksikäytöstä eikä oikeastaan edes kokeneen minkäänlaista hämmennystä asiasta. Tekstissä ei ole ambivalenssia. Nainen näyttyy kirjan miehisessä fantasiassa lapsenomaisena mutta yliseksuaalisena olentona, joka jatkuvasti kaipaa miesten tarjoamaa nautintoa.

Elokuvasa näkökulma on kuitenkin käänteinen. Elokuvasa nimittäin nähdään vain miehiä – lukemassa, puhumassa, ajattelemassa, tuntemassa ja fantasioimassa – mutta elokuva on naisen tekemä. Beckermannia itseään ei nähdä, sillä hän istuu kameran takana miesten istuessa ”roolitussohvalla”. Tässä mielessä *Mutzenbacher* ottaa *I Didn't See You There* -elokuvan tavoin haltuun tekijänsä näkökulmaa uudella tavalla. Asetelma on ensinnäkin historiallisesti käänteinen, koska tavallisesti miehet ovat istuttaneet naisia roolitussohvalla seksuaalissävytteisissä

Kuva: Ruth Beckermann Filmproduktion & Noise Film & TV

konteksteissa. Lisäksi näkökulmassa on jännitteistä monikerroksellisuutta. *Mutzenbacher*-romaanin on luultavasti miehen kirjoittama mutta näennäisesti naisen näkökulmasta kerrottu, kun taas *Mutzenbacher*-elokuva on naisen tekemä mutta miehistä seksuaalisuutta käsittelevä, joskin naisen seksuaalisuuden kuvauksen välityksellä. Keskeinen ero teosten välillä on kuitenkin, ettei Beckermann kerro miesten puolesta heidän seksuaalisuudestaan. Hän antaa miesten itse puhua.

Beckermannin elokuvan lähtökohtana on kohdata nykyajan mies seksuaalisine fantasioineen miehen reilut sata vuotta sitten kirjoittaman eroottisen tekstin äärellä. Menneisyys ja nykyisyys limittyvät kiehtovilla tavoilla. Esimerkiksi yhdessä elokuvan kohtauksessa seitsemäskymppiseltä vaikuttavaa miestä pyydetään selittämään nuoremmalle miehelle, mistä Josefine Mutzenbacherista kertovassa kirjassa on kyse, sillä hän tuntee tekstin entuudestaan. Mies etenee nopeasti romaanin sanaston pintapuolisesta kuvailusta kertomaan yhteiskunnassa vallitsevasta miesvihasta. ”Tajusin vastikään, ettei meillä ole käsitettä toksiselle feminiinisyydelle”, hän toteaa. Mies väittää, ettei kukaan nainen nykyään ”kerro nauttivansa miehen kanssa”. ”Minä en ainakaan tunne ketään”, mies tuhahtaa. Beckermann kysyy vieressä hiljaa istuvalta nuoremmalta mieheltä, eikö hänkään tunne ketään tällaista naista, mihin nuorukainen vastaa hiukan ujon oloisesti: ”Kyllä tunnen.” Kohtauksessa nousee jännittävällä tavalla esiin aikakausien ja ihmisten niitä koskevien erilaisten käsitysten yhteentörmäys. Nykyaikaa leimaa seksuaalinen vapautuneisuus, joka näyttäytyy toisille paradoksaalisesti seksuaalisena rajoittuneisuutena.

Elokuvan ydin paljastuu tämänkaltaisissa kohtauksissa. Beckermann asettaa erilaisia miehiä samaan tilaan, mistä syntyy epämukavien tilanteiden vaivaannuttavaa taidetta. Kiinnostavia ovat erityisesti tekstin miehissä herättämät assosiaatiot. On kerrassaan hämmästyttävää, minkälaisia mielle yhtymiä kaunokirjallisen lapsipornon lukeminen voi saada aikaan. Miehet vievät toistuvasti keskustelua sukupuolen ja seksuaalisuuden poliittisiin aiheisiin, jotka selvästi nousevat syvällä piilevästä turhautuneisuudesta. Elokuvan taitavuus piilee kuitenkin siinä, ettei Beckermann salli keskustelun koskaan karata liian kauas. Hän palauttaa meidät toistuvasti takaisin tekstin pinnalle kuin muistutukseen, mistä tässä oikeastaan on kyse.

On ilahduttavaa huomata, miten Beckermann luottaa aiheensa voimaan. Elokuva käsittelee pohjimmiltaan fantasioita ja mielikuvia. Ne ovat näkymättömiä asioita, joita usein ilmaistaan sanoilla. Niinpä elokuvassa annetaan eniten tilaa nimenomaan lukemiselle ja puhumiselle. Beckermann ei ryhdy kehittämään jotakin ylimääräistä visuaalista ilmaisua näkymättömien mielikuvien käsittelemiselle. Sen sijaan elokuvan estetiikka on ehdottoman riisuttua. Elokuvan keskitetty tyylipuhuu vanhasta viisauksesta, jonka mukaan elokuva on kasvojen ja katseiden taidetta. Beckermann tuntuu löytäneen elokuvassaan uudelleen ihmiskasvojen upean maiseman, joka on itsessään riittävän jännittävä arvoitus. Se näkyy kohtauksessa, jossa

vanha mies aluksi kainostelee ajatusta vulgaarin tekstin lukemisesta, sillä hän ei halua lastenlastensa näkevän iso-isäänsä lausumassa rivouksia. Hetken päästä mies jo lukee ronskia seksikuvausta hurjalla antaumuksella. Samaten toisessa kohtauksessa viisikymppiseltä vaikuttava mies lukee katkelmaa, jossa Josefinen isä käyttää tätä seksuaalisesti hyväksi. Lukemista seuraa pitkä hiljaisuus. Beckermannin kamera pysyttelee miehen hämmentävän neutraaleilla kasvoilla. Lopulta mies toteaa vilpittömästi: ”Kivaa. Kuuraa. Insestiä. Luonnollista.”

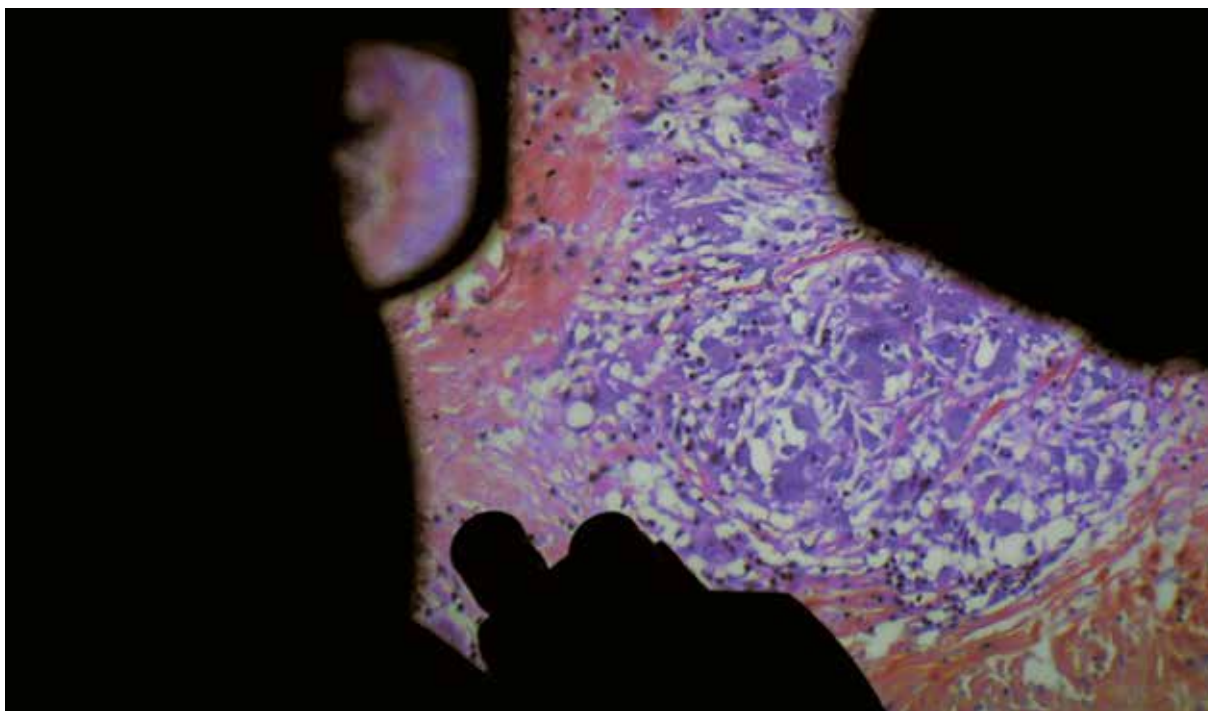
Materiaalista olisi helppo leikata mustavalkoinen selonteko seksismistä ja naisvihasta, mutta Beckermannin lähestymistapa on kuvaileva ja tutkiva pikemmin kuin syyttävä. Toisin kuin *Mutzenbacher*-romaanin, elokuva on sävyiltään ambivalentti. Merkityskentän avoimuus antaa katsojalle mahdollisuuden tehdä omat johtopäätöksensä. Elokuvan sävy tuntuu kumpuavan siitä Beckermannin ymmärtämästä totuudesta, että mielikuvituksen ulottuvuudet ovat utuisia ja yksityisiä. Ne liittyvät syvimpiin salaisuuksiimme, joiden liikehdintää voi kuitenkin aistia ihmiskasvojen kiehtovissa maailmoissa.

Anatomian melankolia

Jos Davenport löytää uutta elokuvallisuutta kehollisen kokemuksen kuvauksesta ja Beckermann ihmiskasvojen arvoituksesta, Lucien Castaing-Taylorin ja Véréna Paravelin ohjaama *De humani corporis fabrica* (2022) etsii sitä vielä lähempää. Ranskalaisissa ja sveitsiläisissä sairaaloissa kuvatussa elokuvassa kamera sukeltaa potilaiden kehojen pinnoille ja sisään, kun heille tehdään muun muassa koko valkokankaalle erityislähikuvassa levittäytyvä silmäleikkaus, epäonnistuva eturauhasen poisto, aivoleikkaus, selkärangan kovakourainen suoristus, peniksen verinen luotaus ja vatsaa kankaan lailla auki repivä keisari-leikkaus. Elokuva voi ymmärrettävästi olla monelle katsojalle liikaa, eikä sitä oikein osaa varoituksesta suositella, niin onnistunut kuin se onkin.

Elokvien kauhistuttavuudella ja teatterista poistuvilla katsojilla on tavallista herkutella erityisesti shokeeraavien kauhuelokuvien markkinoinnissa, mutta *De humani corporis fabrica* ei pyri, ainakaan ensisijaisesti, järkyttämään. Elokuvan nimi on peräisin Andreas Visiliuksen ihmis anatomian klassikosta *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), ja elokuvaa tuntuu ajavan eteenpäin ihmiskehoon kohdistuva tieteellinen uteliaisuus. Molemmat elokuvan ohjaajat työskentelevät myös opettajina Harvardin yliopistossa.

Vaikka elokuvan tieteellinen tausta näkyy sen empiirisessä suhteessa ihmiskehoon veren, suolien ja sisäelinten verkostona, elokuva ei kuitenkaan ole kiinnostunut aineeksi redusoituvasta ihmiskehosta luonnontieteellisessä mielessä vaan pikemminkin esteettisenä ilmiönä. Paino tuntuu olevan elokuvan nimen sanalla *fabrica* (kangas), sillä suolistokanavien pinnat sekä esimerkiksi vatsan auki repimisen ääni tuovat mieleen tekstiilien estetiikan. Lähtökohta assosioituu tieteiselokuvan klassikkoon *Fantastinen matka* (Fantastic Voyage, 1966), jossa tutkijat matkustavat



Lucien Castaing-Taylor & Véréna Paravel, *De humane corporis fabrica* (2022)

ihmisen sisään, mutta välillä *De humani corporis fabrica* katsoessa tulee mieleen, että ihmisen sisuskaluthan näyttävät esimerkiksi ulkoavaruuteen sijoittuvan tietiselokuvan lavasteilta.

Vaikka lääkärit puhuvat ja toimivat elokuvassa, he ovat miltei koko ajan ruututilan ulkopuolella. Lääkärit ovat läsnä ennen kaikkea ruudun ulkopuolelta kantautuvina ääminä, mutta he eivät useinkaan nimeä tekemiään toimenpiteitä. Tämän seurauksena kankaalla näkyvät asiat voivat jäädä, ainakin anatomiaa tarkasti tuntemattomalle katsojalle, epämääräisesti hahmottavaksi visvaksi. ”Tämä alkaa käydä melko abstraktiksi”, toteaaakin ruututilan ulkopuolelta kantautuvan lääkärin ääni hänen suorittaessaan yhä kauhistuttavammaksi käyvää eturauhasen poistoa.

Huumoriltakaan ei siis välttyä, mutta se on luonteeltaan absurdia ja mustaa. Mitä lähemmin Castaing-Taylorin ja Paravelin kamera porautuu ihmiskehon sisälmyksiin, sitä vieraammalta omakin keho alkaa tuntua. Elokuva saakin ajoittaisen vastenmielisyyden ja poiskatsoamisen reaktioiden lisäksi aikaan yleisen kehoallisen vieraantuneisuuden kokemuksen, mikä voi olla ahdistavaakin. Vieraannuttava vaikutelma syntyy osin visuaalisesta tyylistä. Elokuva koostuu pääasiallisesti lääkäreiden työvälineisiin kiinnitetyillä kameroilla kuvatuista otoksista, joissa kamera usein tunkeutuu ihmiskehon sisälle tai sitten

roikkuu jossain hämmentävässä välitilassa, kun lääkärit vetävät sen ulos. Kamera ei tunnu olevan sidottu kenenkään näkökulmaan. Vaikka elokuva on tietysti joidenkin suunnittelema eikä senkään näkökulma ole mikään absoluuttisen objektiivinen ”näkökulma ei-mistään”, onnistuvat Castaing-Taylor ja Paravel luomaan vieraannuttavan vaikutelman näkökulmattomuudesta. Ainakin näkökulma tuntuu epäinhimilliseltä, enemmän ihmiskehoon tunkeutuvalla steriililtä työvälineeltä kuin katseelta.

Miksi kuvaat, Nan Goldin?

Dokumenttielokuva tarjoaa yleisesti otollisen kentän uusien kuvien etsinnälle, sillä niissä uskalletaan ehkä fiktiota helpommin luopua kuvallisuuden tarinallisesta kesyttämisestä. Kuitenkaan asia ei ole mustavalkoinen. Monet dokumentaariset elokuvat hyödyntävät kertomuksellisuutta sekavan todellisuuden jäsentämisessä, eikä dokumenttielokuvan historia ole lainkaan vapaa siihen sekoittuvasta fiktiosta ja lavastettujen tilanteiden esittämisestä todellisina. Festivaalilla esitetty Laura Poitrasin *All the Beauty and the Bloodshed* (2022) on tästäkin näkökulmasta kiinnostava tapaus. Venetsian elokuvafestivaalin pääpalkinnon voittanut elokuva kertoo amerikkalaisesta valokuvaajasta Nan Goldinista sekä erityisesti hänen viime-

Kuva: Grasshopper Film

aikaisesta aktivismistaan Sackler-perhettä vastaan. Sacklerit ovat varakas suku, jota pidetään laajalti vastuussa Yhdysvaltojen opioidikriisistä. Goldinin viha Sacklereita kohtaan on henkilökohtaista, sillä hän on itse kokenut huumeriippuvuuden sekä yliannostuksen ja kuvannut urallaan paljon päihteiden käyttöä. Siinä missä kipulääkkeitä myyvät Sacklerit ovat tehneet taloudellista voittoa ihmisten kärsimyksellä, Goldin on tehnyt siitä taidetta.

Elokuvan alussa Poitrasin haastatteleva Goldin pohtii: ”On helppoa kertoa tarinoita elämästään, mutta aitojen muistojen säilyttäminen on vaikeaa.” Tarina on yleensä selkeä ja suljettu, kun taas muistot ovat sotkuisia ja avoimia. Niitä ei voi paketoita siistiksi kokonaisuudeksi menettämättä jotakin niiden aitoudesta. Jokseenkin yllättävästi Poitrasin *All the Beauty and the Bloodshed* päätty kuitenkin tarinallistamaan aiheensa. Poitras myös hyödyntää monia dokumenttielokuvan konventioita: puhuvia päitä, mukaansatempaavaa tarinankerrontaa, havainnollista aktivistiryhmän toiminnan seuraamista, arkistomateriaalin käyttöä sekä yhteiskunnallista relevanssia.

Siitä huolimatta Poitrasin elokuva onnistuu kuin ihmeen kaupalla tuntumaan uudelta ja raikkaalta. Poitras nivoo taitavasti molemmat elokuvansa tarinat – Goldinin elämäntarinan ja tarinan hänen aktivistiryhmänsä toiminnasta – yhteen. Sidonta onnistuu, sillä Goldinille henkilökohtainen ja poliittinen ovat toisistaan erottamattomia. Elokuvan keskeinen kysymys on, miksi Goldin tekee taidetta. Goldinille vastaus on sama kuin siihen, miksi hän toimii aktivistina. Goldinin lapsuudessaan kokema perhetragedia paljasti hänelle ihmisten taipumuksen peitellä totuutta. Siksi hän haluaa valokuvata. Hän haluaa taltioita todellisuutta ja näyttää, miten asiat ovat todella tapahtuneet. Totuus ajaa Goldinia eteenpäin, niin taiteessa kuin aktivismissa.

Yhtä lailla dokumentaariseen elokuvaan kuin valokuvaukseen luontevasti soveltuva vastaus herättää myös kriittisiä kysymyksiä Poitrasin elokuvasta. Ihmisen elämän totuus on harvoin mustavalkoista, mutta *All the Beauty and the Bloodshed* tarjoaa melko selkeän kuvan aiheestaan. Sacklerit ovat kylmiä pahiksia, ja Goldinin aktivistiryhmän menestystarina etenee perinteisellä aritoteelaisella kaavalla. Poitras kuljettaa elokuvansa kahta tarinaa rinnakkain liki ennennäkemättömällä taitavuudella, mutta samalla elokuvan toivoisi salaa refleктоivan omaa tarinallisuuttaan – etenkin, kun todellisuuden tarinallistaminen nostetaan esiin heti elokuvan alussa ja kun elokuva nimenomaan käsittelee inhimillistä tarvetta taltioita todellisuutta. Goldinin perheen sisäiset salaisuudet assosioituvat laajempiin yhteiskunnallisiin valheisiin, mutta myös dokumentaarisen elokuvan taipumus kesyttää todellisuutta tarinoilla voi yhdistyä sen kykyyn vääristellä totuutta. Poitras punoo upeasti monikerroksista tarinaansa, jossa yksityinen ja yleinen limittyvät, mutta hänen elokuvansa jätti minut kuitenkin pohtimaan tilaan. Tarvitaanko tarinaa lainkaan?

Ajattelin elokuvan yhteydessä Herzogin ekstaattisen totuuden käsitettä. Herzog tarkoittaa ekstaattisella totuudella vaikeasti käsitettävää ja salaperäistä, peräti ”runol-

lista” totuutta. Käsite asettuu poikkeiloin *cinéma vérité* -perinnettä vastaan: totuutta ei ehkä voidakaan vangita vain käynnistämällä kamera. Se saattaa paljastua myös kuvittelemalla ja hämärtämällä. Taiteessa, toisin kuin tieteessä, selkeys ei aina ole valttia. Uusien kuvien merkitys on usein sumeaa, mutta juuri siksi ne puhuttelevat, vaikuttavat ja säilyttävät esteettisen arvonsa. Niiden merkitys on eloisa ja dynaamista, alati uusiin yhteyksiin asettuvaa. *All the Beauty and the Bloodshed* tuntuu selvemmältä. Toisaalta Poitras epäilemättä kuljettaa kompleksista tarinaansa uskomattomalla taituruudella, ja ehkäpä elokuvan selkeästä tarinankerronnasta syntyvä laajempi kuva Goldinista, elämästä ja taiteesta kauneuden ja verenvuodatuksen synteessä on niin sanotusti ”ekstaattista”. Ainakaan Poitrasin elokuvan herättämät taiteenfilosofiset kysymykset eivät tunnu nousevan niinkään elokuvan sisäisistä ongelmista vaan pikemminkin sen perusrakenteesta, joka saa pohtimaan Poitrasin tekemiä taiteellisia ratkaisuja. Siinä mielessä *All the Beauty and the Bloodshed* on onnistunut myös monimielisempänä taideteoksena.

