



TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

## ESSEE-ELOKUVA

Vaikeasti määriteltävä taiteen muoto

Maria Vilkki

Opinnäytetyö  
Tammikuu 2016  
Elokuvan- ja television koulutusohjelma  
Kuvaus



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan- ja television koulutusohjelma  
Kuvaus

Maria Vilkki  
Essee-elokuva  
Vaikeasti määriteltävä taiteen muoto

Opinnäytetyö 25 sivua, joista liitteitä 0 sivua  
Tammikuu 2016

---

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on esitellä lukijalle *essee-elokuvan* tärkeimpiä piirteitä, kooten yhteen tietoa englanninkielisistä lähteistä ja tehden havaintoja tunnetuista essee-elokuvista. Termi on yleisesti käytössä maailmalla, mutta se määritellään monella tavalla. Suomenkielinen lähdeaineisto aiheesta on myös vähäistä.

Essee-sanan juuret ylettyvät 1500-luvun ranskalaiseen kirjallisuuteen, josta se on siirtynyt elokuvan yhteyteen 1940 – 1960-luvuilla. Termillä essee ei ole kirjallisuudessa tarkkaa määritelmää, joten essee-elokuvankin määrittely on ongelmallista ja jakaa voimakkaasti tutkijoiden mielipiteitä. Joitakin yhteisiä piirteitä tutkijat ovat kuitenkin onnistuneet löytämään, joista tärkeimpinä useissa eri lähteissä mainitaan essee-elokuvan subjektiivisuus ja reflektiivisyys.

Essee-elokuvassa nämä kaksi piirrettä yhdistyvät tekijän henkilökohtaiseen ajatusprosessiin ja kommunikaatioon katsojan kanssa. Elokuva siis käytännössä toimii tekijän välineenä ilmaista ajatuksiaan suoraan katsojalle, eikä se pyri antamaan vastauksia vaan ennemminkin herättämään kysymyksiä ja kiinnostusta aiheita kohtaan. Essee-elokuva ei näin ollen pyri myöskään välittämään täydellistä totuutta käsiteltävästä aiheesta, kuten perinteinen dokumentti tekee.

Essee-elokuvia pidetään yleisesti hyvin monimuotoisina ja rajoja rikkovina teoksina, jotka sijoittuvat jonnekin fiktion, dokumentin sekä kokeellisten elokuvien välimaastoon. Termin määrittely ei ole pelkästään hankalaa, vaan useat tutkijat ja elokuvantekijät myös paheksuvat sen yrittämistä. Kiinnostus essee-elokuvaa kohtaan juontaa sen vapaasta muodosta ja siksi termin yliteorisointi saattaisi tuhota kyseisen piirteen.

---

Asiasanat: essee-elokuva, elokuvateoria, elokuvallinen essee

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree programme in Film and Television  
Cinematography and Lightining

Maria Vilkki  
Essay-Film  
An Elusive Form of art

Bachelor's thesis 25 pages, appendices 0 pages  
January 2016

---

The purpose of this thesis was to represent main features of the term essay-film to the reader by collecting information from multiple researchers and giving examples from famous essay-films. The term is well known around the globe, but it is still quite unfamiliar to many Finnish film students and there is not many Finnish texts about the subject to be found.

The word essay was first used in France in the literature of the 1500s and in between the 1940s and 1960s it made its way to cinema as well. The term essay itself is not defined clearly so it makes it hard to determine the exact meaning of the word essay-film. Still, researchers have been able to find some shared features for essay-films. The two main features are subjectivity and reflexivity.

These two main features can be found in essay-film as the way an auteur expresses her personal thinking process and the way she and the movie communicate with the spectator. It is not supposed to give straight answers but to give rise to questions and interest towards the film's theme.

Essay-films are usually thought to be a quite diverse group of films, that are somehow heretic and breaking boundaries and they usually lie somewhere between fiction, documentary and experimental cinema. Defining the term essay-film is not only difficult, but trying to do so is also condemned by many. The interest towards these films is extensively based on their informality, so overtheorizing the term could destroy the beauty of the essay-film.

---

Key words: essay-film, filmtheory, cinematic essay

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	5
2 KIRJALLISUUDESTA ELOKUVAAN.....	6
2.1 Essee-kirjallisuudesta.....	6
2.2 Essee-elokuvan lyhyt historia.....	7
3 ESSEE-ELOKUVA TUTKIMUKSEN KOHTEENA.....	11
3.1 Ominaisuuksien ja luonteen määrittely.....	11
3.2 Essee-elokuvan erottaminen muista elokuvista.....	13
4 ESSEE-ELOKUVAN PIIRTEITÄ.....	15
4.1 Tekijänsä näköinen elokuva.....	15
4.2 Katsojan rooli.....	17
4.3 Essee-elokuvan muoto ja maailmankuva.....	20
5 POHDINTA.....	23
LÄHTEET.....	24

## 1 JOHDANTO

Essee-elokuvan määrittämiseen liittyvät ongelmat eivät rajoitu ainoastaan tehtävän haasteellisuuteen vaan myös siihen moraaliseen ongelmaan, että haluammeko väkisin kahlita essee-elokuvan vapauden ja mahdollisesti tuhota jotain sille äärimmäisen olennaista. Kiinnostus dokumentteja sekä muita faktuaalisia elokuvamuotoja kohtaan on lisääntynyt 1990-luvulta asti, mikä näkyy kysynnän kasvuna. Myös dokumentteja ja muita faktuaalisia elokuvia tehdään ja tutkitaan enemmän. Suomessa termi essee-elokuva on tullut tutuksi paljolti Peter von Baghin ansiosta, mutta useiden keskustelujen pohjalta olen huomannut, ettei sen merkitystä täysin ymmärretä elokuva-alan opiskelijoiden piirissä. Olen keskustellut aiheesta myös kuvaaja Hannu-Pekka Vitikaisen kanssa ja hän piti aihetta kiinnostavana myös ammattilaisen näkökulmasta.

Opinnäytetyöni tarkoituksena on kerätä hajanaisista lähteistä tiivis esittely essee-elokuvasta. Tarkoitukseni ei ole määrittää essee-elokuvalla rajoja, vaan tutkia sen ominaisuuksia. Tärkeimpinä lähteinä käytän Laura Rascarolin, Timothy Corriganin ja David Monteron tekemiä tutkimuksia, jotka ovat keskenään erilaisia ja toisiaan täydentäviä. Esittelen työssäni myös muutamien muiden tutkijoiden lähestymistapoja termin määrittelyä kohtaan. Muina lähteinäni käytän muuta aiheeseen liittyvää kirjallisuutta sekä muutamia yleisesti essee-elokuviksi tunnistettuja teoksia, joiden avulla pystyn havainnollistamaan käsiteltävää aihetta.

Tunnetuimmista essee-elokuvista suurin osa on ranskalaisia, mutta opinnäytetyöni ei ole rajattu pelkästään ranskalaiseen elokuvaan. Työni keksitty essee-elokuvan tutkijoiden yleisesti tunnustamiin ominaisuuksiin ja elokuvaan. Tämän takia työni rajauksen ulkopuolelle jää kuitenkin suuri määrä essee-elokuvia sekä esseen määrittely eri kulttuureissa kuten Suomessa. Toivoisinkin opinnäytetyöni herättävän ajatuksia ja lukijan kiinnostuvan etsimään lisätietoa aiheesta sekä katsomaan essee-elokuvia, ellei hän tätä ole aiemmin vielä tehnyt.

Essee-elokuvan pääpiirteiden lisäksi aiheeseen liittyy sen vahva yhteys kirjallisuuteen sekä essee-elokuva termin moninainen tulkinta. Pysin opinnäytetyössäni tuomaan nämä kaikki kolme olennaista osa-aluetta esiin helposti ymmärrettävällä tavalla, jotta lukija saisi mahdollisimman kattavan kokonaiskuvan essee-elokuvasta ilmiönä.

## 2 KIRJALLISUUDESTA ELOKUVAAN

Essee-elokuva on kirjallinen elokuvamuoto. Sen juuret ulottuvat 1500-luvun ranskalaiseen kirjallisuuteen ja vielä nykypäivänäkin tutkijat luonnehtivat niitä erilaisten kirjallisuuteen nojaavien termien mukaan. Essee-elokuvien yhtenä helpoimmin tunnistettavana piirteenä pidetään myös niiden tekstuaalisuutta, joko puhutun tai kirjoitetun tekstin kautta. Kirjallisuutta emme siis pysty erottamaan esseemuotoisesta elokuvasta, joten koen tärkeäksi ottaa se lyhyesti osaksi opinnäytetyötäni.

### 2.1 Essee-kirjallisuudesta

Perinteisesti essee on lyhyt proosamuotoinen kirjoitus, joka voi käsitellä käytännössä mitä tahansa aihetta. Rajat ovat kuitenkin hyvin häilyvät ja esseenä voidaan pitää toisaalta hyvinkin tutkimuksen kaltaisia teoksia ja toisaalta hyvin runojen kaltaisia teoksia (Riikonen 1990, 20-21). Esseekirjallisuutta tutkiessa myös korostetaan, että essee kirjallisuuden lajina on ajan kuluessa jatkuvan muutoksen alla, eikä sille edes pyritä määrittämään tarkkaa rajausta (Riikonen 1990, 15).

Sanan essee juuret ovat latinankielisessä sanassa *exagium*, joka tarkoittaa sekä tarkkaan punnitsemista että tutkimista. Ensimmäisenä esseistinä pidetty ranskalainen kirjailija Michel Montaigne (1533 - 1592) otti ensimmäisen käyttöönsä sanan *essayer*, joka tarkoittaa yrittää tai pyrkiä johonkin. Montaigne käyttää sanaa teoksessaan ”Essays” kuvaillessaan kirjoituksiaan yrityksiä löytää totuus jostain asiasta. (Montero 2012, 5-6.)

Tämä Montaignen 1500-luvulla käyttämä luonnehdinta teksteistään on vielä nykypäivänäkin esseekirjallisuutta kuvaava ilmaisu. Proosakirjallisuuden monesti liitetyt esseet sijoittuvat yleensä jonnekin faktan ja fiktion välimaastoon (Riikonen 1990, 16). Niiden tarkoitus on totuuden etsiminen jostain asiasta kuvaten ajatusprosessia, joka ei välttämättä johda mihinkään varsinaiseen lopputulokseen. Tämä piirre erottaa esseen systemaattisista tutkimuksista, joiden tarkoitus on löytää vastaus ongelmaan. Esseet poikkeavat tutkielmista myös tyylinsä vuoksi: siinä missä tutkielmassa pyritään asioiden yleistämiseen ja neutraaliin ilmaisuun, niin esseissä

puolestaan hyödynnetään havainnollistavia vertauskuvia, metaforia, satiiria ja jopa parodiaa (Riikonen 1990, 19).

Aldous Huxleyn mielestä esse on väline, jolla voi kertoa lähes kaiken mistä tahansa aiheesta. Perinteisen lyhyen muotonsa vuoksi on kuitenkin mahdotonta saada aikaiseksi täydellinen kokonaisuus aiheesta yhden ainoan esseen sisään, mutta kokoelmalla esseitä voidaan luoda lähes yhtä kattava kokonaiskuva aiheesta kuin pitkällä romaanilla. (Huxley 2002, 330.)

Huxleyn mukaan kaikkein tehokkainta on tutkia monimuotoista esseekirjallisuutta kolmipylväisen viitekehyksen sisällä. Yksi pylväistä kuvastaa henkilökohtaisuutta ja omaelämäkerrallisuutta, toinen pylväs objektiivisuutta, faktuaalisuutta ja konkreettisuutta ja kolmas pylväs abstraktisuutta ja universaalisuutta. Useimmat esseistit ovat parhaimmillaan mukavuusalueellansa yhden tai korkeintaan kahden pylvään välimaastossa. Ensimmäisen pylvään luona viihtyvät esseistit kirjoittavat kuvauksia omasta elämästään ja katselevat maailmaa ikään kuin henkilökohtaisen avaimenreiän kautta. Toisen pylvään esseistit puolestaan kinnittävät huomionsa esimerkiksi johonkin tieteelliseen tai poliittiseen teemaan ja heidän taiteessaan tuodaan esille aiheita, arvioidaan ja tehdään yleisiä johtopäätöksiä asiaankuluvasta faktatiedosta. Kolmanteen esseistiryhmään kuuluvat kirjoittavat teoksensa abstraktiin muotoon, eivätkä tuo itseään tai faktuaalisia lähtökohtia teoksissaan esille. Parhaimmat esseistit pystyvät kuitenkin liikkumaan vapaasti ja vaivatta edestakaisin kaikkien koken pylvään ympärillä henkilökohtaisesta unversaaliin, abstraktista konkreettiseen ja objektiivisestä subjektiiviseen ilmaisuun. (Huxley 2002, 330-331.)

## 2.2 Essee-elokuvan lyhyt historia

1800-luvulla esseekirjallisuus alkoi vaikuttaa myös muihin taiteen muotoihin, kuten valokuvaukseen ja musiikkiin. Ensimmäisiä verbaalista ja visuaalista esseismiä yhdistävä henkilö oli Jacob Riis, joka tutki New Yorkin köyhien asumuksia kirjassaan *How the Other Half Lives (1890)* (Corrigan 2011, 20). Hän yhdisti brutaaleja valokuvia asukkaiden karuista oloista teksteihin, joissa oli faktatietoa sekä tarinoita maahanmuuttajien ja muun köyhälistön asemasta New Yorkissa (The Authentic History Center, 2012.)

1900-luvun alkupuolella alkoivat yleistyä erilaiset kuvaesseiksi kutsutut taideteokset. Yhteistä niille on sarjamainen tai kollaasimainen rakenne, joiden eri elementit muodostavat yhdessä ikäänkuin kertomuksen. Ne voivat koostua esimerkiksi pelkistä valokuvista tai valokuvien ja tekstin, joko kirjoitetun tai äänitetyn, vuoropuhelusta. Joissain teoksissa käytetään myös esineitä elävöittämään tarinaa. (Corrigan 2011, 21.)

Tällaiset monista eri osasta koostuvat kuvaesseet muistuttavat Venäjällä 1920-luvulla vaikuttaneiden elokuvantekijöiden Lev Kuleshovin ja Sergei Eisensteinin kuuluisia montaasiteorioita. Tähän aikaan elokuvissa ei vielä ollut ääniraitaa, joten ne perustuivat puhtaasti eri kuvien leikkaamiseen peräkkäin ja niistä katsojille muodostuviin assosiaatioihin.

Kuvaesseessä yksittäinen objekti tai teksti ei katsojassa välttämättä herätä kovin suuria tunteita, mutta kun siihen yhdistetään vaikkapa valokuva voi katsojalle herätä ajatuksia tai mielikuvia. Kun valokuvan paikalle vaihdetaan jokin toinen elementti, niin mielikuva voi muuttua jopa täysin vastakkaiseksi. Esimerkiksi jos ajattelemme puukkoa, mielikuva voi hyvinkin neutraali tai hyvinkin radikaali riippuen mitä muita elementtejä siihen yhdistetään.

Venäläisten mestarien montaasiteoriat toimivat käytännössä aivan samalla tavalla, mutta pelkkiä kuvia yhdistelemällä. Eisenstein (1978, 108) selventää omaa näkemystään montaasista vertaamalla sitä japanilaiseen kuvakirjoitukseen, jossa kaksi toisistaan riippumatonta merkkiä muodostavat yhdessä uuden merkityksen:

*silmä + vesi = itkeä*

*ovi + korva = kuunnella*

*lapsi + suu = parkua*

*suu + koira = haukkua*

*suu + lintu = laulaa*

*veitsi + sydän = suru*

Tunnetuimpia montaasiteoriaa hyödyntäviä elokuvia on Dziga Vertovin *The Man with a Movie Camera* vuodelta 1929. Elokuvassa Vertov leikkaa peräkkäin kuvia ihmisistä ja koneista, sekä käyttää voimakasta vastakkainasettelua näyttämällä esimerkiksi syntymän ja kuoleman, naimisiin menon ja avioeron, ja luo näin voimakkaita mielikuvia elämästä teollisissa yhteiskunnassa. Tätä teosta pidetään yhtenä ensimmäisistä essee-



elokuvista, mutta se myös jakaa tutkijoiden mielipiteitä. *The Man with a Movie Camera* on mykkäelokuva ja esimerkiksi tutkija Phillip Lopaten mukaan essee-elokuvassa on oltava sanoja. Yksi tunnetuimmista dokumenttielokuvien tutkijoista Bill Nichols käyttää *The Man with a Movie Cameraa* esimerkkinä refleksiivisestä dokumenttielokuvasta. David Montero (2012, 52) kumoo edellisen väitteen ja vertaa sitä fiktiivisten ominaisuuksiensa puolesta yhteen tunnetuimmista essee-elokuvista Chris Markerin *Sans Soleil* -elokuvaan (1983). Tähän essee-elokuvan määrittelyn dilemmaan palaan tarkemmin luvussa 3.

Samaan aikaan kun Venäjällä kehiteltiin montaasiteorioita, niin Ranskassa luotiin avant-garde-elokuvia, joissa tehtiin kokeiluja elokuvan vakiintuneessa muotokielessä ja dokumenttaarisen elokuvan saralla. Vuonna 1948 *L'Écran française* -lehti julkaisi Alexandre Astrucin kirjoittaman artikkelin *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, jossa Astruc ennustaa tulevia muutoksia ranskan avant-garde-elokuviin (Astruc, 1948). Elokuvat olivat tähän asti Astrucin mukaan olleet lähinnä joko ihmisten viihdyttämistä tai ajankuvan dokumentointia varten, mutta havaittavissa oli muutosta. Elokuvista oli tulossa taiteellinen itseilmaisun muoto, kuten maalamisesta tai kirjoittamisesta. Astruc vertaa elokuvaamista kieleen, jolla tekijä voi ilmaista ajatuksiaan, olivatpa ne kuinka abstrakteja tahansa, kuten esseistit ovat kirjoituksissaan tehneet. Hän nimittää tätä uutta elokuvaamisen muotoa *Caméra-Stylo*ksi eli kamerakynäksi. Tällä hän viittaa siihen, että kameraa tulisi käyttää kuten kynää. (Astruc 1948.)

Toisen maailmansodan jälkeisessä Ranskassa vaikutti joukko elokuvantekijöitä, joiden tyyli oli perinteistä poikkeavaa. Tätä liikettä kutsutaan nimellä *Ranskan uusi aalto* ja sen tärkeimpänä pääpiirteenä pidetään voimakkaasti ohjaajalähtöistä elokuvan tekemistä, jota kutsutaan myös *auteur-teoriaksi* (alkuperäinen ranskankielinen termi: *cinéma des auteurs*). Ranskan uusi aalto sai alkunsa François Truffaut:n artikkelista kuuluisassa ranskalaisessa *Cahiers du Cinéma* -lehdessä tammikuussa 1954. Artikkelin oli elokuvakriittinen ylistys auteur-teoriaa noudattaville ranskalaisille elokuville ja tämä sai jatkoa myös muilta kirjoittajilta. Pian kirjoituksissa esille nousseita ideoita kokeiltiin ja monet artikkelit *Cahiers du Cinéma*:n kirjoittaneet kriitikot lähtivät myös itse kokeilemaan ohjaamista. Kuuluisia uuden aallon ohjaajia Truffaut:n lisäksi olivat Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer ja Claude Chabrol. (Grant 2008, 2.)

Yksi Cahiers du Cinema:n perustajista oli kuuluisa elokuvateoreetikko André Bazin, joka Laura Rascarolin (2008, 29) mukaan oli mahdollisesti ensimmäinen, joka käytti essee-sanaa viitaten sillä elokuvaan. Bazinin elokuva-arvostelu lehdessä *France-Observateur*, vuodelta 1958, käsitteli Chris Markerin elokuvaa *Lettre de Sibérie*. Marker onkin yksi nykyisin tunnetuimmista essee-elokuvaajista Godardin, Alain Resnais:n, Agnes Vardan sekä Harun Farockin ohella.

Näiden viiden elokuvantekijän lisäksi on lukuisia muita taiteilijoita, joiden teoksissa on esseistisiä piirteitä. Näihin taiteilijoihin kuuluvat Vertovin ohella muun muassa Michael Moore, Pier Paolo Pasolini sekä Federico Fellini. Heidän elokuvansa eivät kuitenkaan ole kiistatta lueteltu essee-elokuvien joukkoon, kuten esimerkiksi Markerin *Lettre de Sibérie* (1957), Farockin *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989) tai Godardin *Notre Musique* (2004).

### 3 ESSEE-ELOKUVA TUTKIMUKSEN KOHTEENA

Essee-elokuvien tutkiminen on hankalaa ilman varsinaista määritelmää, mutta aihe on mielenkiintoinen juuri sen takia. Corriganin (2011, 5) mukaan essee-elokuvat ansaitsevat oman paikkansa dokumenttielokuvan ja kokeellisen elokuvan rinnalla, kun taas Montero (2012, 4) ja Rascaroli (2008, 39) kehoittavat lukijoitaan ajattelemaan essee-elokuvaa ennemminkin asenteena kuin varsinaisena elokuvan lajityyppinä. Rascaroli tähdentää vielä tekstissään kunnioittavansa essee-elokuvan luonnetta vapaana, joustavana, rajattomana ja paradoksaalisena elokuvamuotona ja hän kehottaakin välttämään essee-elokuvan liiallista teorisointia. Tässä luvussa pureudun essee-elokuvan paradoksiin ja esittelen muutamia erilaisia tapoja, miten tutkijat ovat lähestyneet essee-elokuvaa.

#### 3.1 Ominaisuuksien ja luonteen määrittely

Yksinkertaisesti essee-elokuvan voidaan ajatella toimivan tekijän ja katsojan välisen kommunikaation välineenä. Tekijä ilmaisee oman mielipiteensä elokuvan avulla katsojalle, joka suodattaa sen oman maailmankuvansa kautta. Tästä syntyy keskustelu, jossa sekä tekijä että katsoja esittävät kysymyksiä ja mielipiteitään elokuvan avulla sekä itselleen että toisilleen. Parhaassa tapauksessa sekä tekijä että katsoja yrittävät yhdessä löytää ratkaisua ongelmaan essee-elokuvan avulla. Usein essee-elokuvia kuvaillaankin kahden sanan kautta: subjektiivisuus ja reflektiivisyys. Subjektiivisuudella viitataan tekijän henkilökohtaista otetta elokuvassa, ja reflektiivisyyden voidaan tässä kontekstissa ajatella tarkoittavan elokuvan heijastelevan tietynlaista maailmankuvaa, johon vaikuttaa niin tekijän kuin katsojankin ajatusmaailma.

Kirjassa *The Personal Camera – Subjective Cinema and The Essay Film* Rascaroli tunnustaa myös subjektiivisuuden ja reflektiivisyyden olevan essee-elokuvan pääpiirteitä ja kuvailee niitä kahdeksi elokuvantekijän tavoitteeksi. Hänen mukaansa ensimmäinen on tekijän tavoite käyttää kameraa vilpittömän itseilmaisun välineenä ja toinen tavoite on kommunikoida suoraan katsojan kanssa (Rascaroli 2009, 15).

Timothy Corrigan (2011, 14) lähestyy essee-elokuvien tutkimista kolmen eri ulottuvuuden kautta. Hän varioi luvussa 2.1 esittelemääni Aldous Huxleyn kirjallisille

esseille kehittämää kolmen pylvään teoriaa elokuvaan, määrittämällä essee-elokuvat tekijän ilmaisun, yleisön kokemuksen ja ajatusprosessin kautta. Corrigan ei tarkenna, mitä tässä yhteydessä tarkoittaa ajatusprosessilla, mutta käsitän sen tarkoittavan elokuvan herättämää ajatusprosessia katsojassa, jota myös tarkoituksella tekijä pyrkii luomaan tekemällä oman ajatuksen kulkunsa näkyväksi essee-elokuvassa.

Huxleyn mukaan esseistit yleensä hyödyntävät vain yhtä tai korkeintaan kahta näistä pylväistä teoksissaan, mutta Huxleyn teoriasta poiketen, Corrigan ei erota pylväitä toisistaan ja kutsuukin niitä ulottuvuuksiksi. Hän esittää teoksen olevan sitä parempi, mitä enemmän siinä on kaikkia kolmea ulottuvuutta. (Corrigan 2011, 14.)

Kirjassaan *The Essay Film - From Montaigne After Marker* Corrigan myös kategorisoi essee-elokuvia erilaisten moodien, eli tässä yhteydessä kerronnallisten tyyllilajien, avulla. Nämä moodit ovat: tekijän omakuvalliset teokset, matka-esseet, päiväkirjanomaiset esseet, toimitukselliset esseet, jotka yleensä tutkivat esimerkiksi jotain poliittista aihetta, sekä esseet, jotka heijastelevat jostain toisesta esteettisestä teoksesta, kuten maalauksesta tai elokuvasta. Päiväkirja-esseet yleensä käsittelevät modernia elämää ja sen rytmiä, kun taas toimitukselliset esseet esittelevät jonkin merkittävät tapahtuman tai ilmiön. Matka-esseissä tekijä konkreettisesti matkustaa jonnekin uuteen tai tuttuun paikkaan. Varsinainen päämäärä ei yleensä ole oleellista elokuvassa, vaan itse matka ja sen vaikutukset elokuvan tekijään. (Corrigan 2011, 8.)

Samalla tavoin kuin aiemmin esittelemässäni Huxleyn pylvästeoriassa, Corriganin (2011) mukaan parhaat essee-elokuvat eivät rajoitu ainoastaan yhteen ulottuvuuteen tai moodiin vaan ne taitavasti yhdistelevät ja sukkuloivat useissa eri ulottuvuuksissa ja moodeissa. Tämä on myös yksi niistä syistä, minkä takia essee-elokuvien määrittely on hankalaa ja toisaalta myös täysin mieletöntä (Corrigan 2011, 8).

Essee-elokuvien luokitteluun erilaisiin moodeihin voi suhtautua kriittisesti, koska jo pelkästään niiden nimiä tutkimalla huomaamme kuinka kaikki viisi olisi helposti yhdessä teoksessa, tai toisaalta olen varma, että on myös esseistisiä teoksia, jotka eivät istu yhteenkään lokeroon kunnolla. Moodien avulla voimme kuitenkin hahmottaa ehkä hieman helpommin minkälaisia erilaisia essee-elokuvia on olemassa.

Rascaroli ei puolestaan laske matkaelokuvia, päiväkirjaelokuvia eikä myöskään omakuvallisia elokuvia esseiksi. Hän perustelee tätä vedoten essee-elokuvan

luonteeseen olla selkeästi osoitettu katsojalle, jota edellä mainitut eivät perinteisesti ole. Matkamuiistelmat tai päiväkirjat on tehty henkilökohtaisiksi monologeiksi ja katsojan rooli elokuvassa jää ainoastaan ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, toisin kuin essee-elokuvassa, jossa katsojan rooli on tarkoitettu aktiiviseksi. (Rascaroli 2009, 106-108.)

### 3.2 Essee-elokuvan erottaminen muista elokuvista

Rascaroli ei yritä määrittää tarkasti essee-elokuvaa, mutta muut elokuvatutkijat ovat yrittäneet kuitenkin määrittää sitä ristiriitaisin tuloksin. Yksi heistä on Phillip Lopate, jonka mukaan essee-elokuva on vastaus johonkin yritykseen löytää ratkaisu ongelmaan. Sen on myös esiteltävä vahva henkilökohtainen näkökulma aiheeseen ja siinä on oltava sanoja, kirjoitettuja tai puhuttuja. Lopaten mukaan essee-elokuvan tulee olla myös erittäin huolellisesti kirjoitettu sekä mahdollisimman kiinnostava. (Montero 2012, 22-23.)

Tässä määritelmässä on suuria aukkoja, koska lähestulkoon kaikissa elokuvissa on sanoja, poikkeuksena mykkäelokuvat, poeettiset dokumentit sekä jotkin kokeelliset elokuvat, ja elokuvan kiinnostavuuskin on katsojasta kiinni. Myöskään tekijän henkilökohtainen näkökulma ja huolellisesti tehty käsikirjoitus eivät vielä anna kovinkaan tarkkoja rajoja essee-elokuvalle, vaan luovat lisää kysymyksiä siitä miten selvästi näkökulma on tuotava esiin tai kuinka määritellä huolellinen käsikirjoitus.

Jose Moure lähestyy essee-elokuvan määrittelemistä täysin erilaisesta kulmasta. Hänen mukaansa on kolme eri tapaa essee-elokuvien määrittämiseen. Ensimmäinen tapa on karsia kaikki fiktiot, dokumentit sekä kokeelliset elokuvat pois ja tämän jälkeen tarkastella jäljelle jääneitä elokuvia. Toinen tapa on lähteä tutkimaan elokuvien meditatiivis-reflektiivistä laatua, eli millaisia ajatuksia elokuva herättää katsojassa. Mouren kolmannessa tavassa lähestytään essee-elokuvan käsitettä määrittelemällä mitä essee-elokuva ei ole. (Montero 2012, 26.)

Rascaroli vastasi Mouren lähestymistapaan artikkelissaan *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments* pitäen sitä liian laveana ja epämääräisenä tapana luokitella elokuvia. Ongelmana hänen mukaansa on, että essee-elokuvaksi voidaan täten luokitella kaikki elokuvat, joille ei keksitä parempaa luokitusta, ja näin ollen essee-elokuva voi olla käytännössä mitä vain ja termistä tulee täysin hyödytön (Rascaroli 2008, 25).

Mouren lähtökohdat essee-elokuvan määrittelylle ovat kuitenkin paremmat kuin Lopaten, koska se ei varsinaisesti muodosta tarkkoja rajoja essee-elokuvalle, mutta sen avulla voidaan kuitenkin muodostaa joukko elokuvia, joita ei voida rajata perinteisellä fiktio-dokumentti-akselilla. Näiden havaintojen pohjalta voimmekin esittää kysymyksen: Onko essee-elokuvaa mahdollista rajata? Jos yritämme määrittää essee-elokuvan Lopaten tavalla, niin emme löydä selvää vastausta. Jos taas lähestymme asiaa Mouren tavalla, niin lopputulokseksi muodostuu, että essee-elokuva on sellainen elokuva, jota ei voida rajata mihinkään kategoriaan. Onko edes järkevää yrittää määritellä essee-elokuvaa, jos sen määritelmä on olla rajaton?

## 4 ESSEE-ELOKUVAN PIIRTEITÄ

Vaikka essee-elokuvien tutkiminen on hankalaa ja herättää ristiriitaisia ajatuksia, tutkijat ovat tunnustaneet niille muutamia yhteisiä piirteitä. Essee-elokuvia pidetään älykkäinä teoksina, joiden tarkoituksena on nimenomaan haastaa ja herätellä katsojia, mutta myös toimia elokuvan tekijän henkilökohtaisena itseilmaisun välineenä.

### 4.1 Tekijänsä näköinen elokuva

Yhtenä essee-elokuvien tärkeimmistä piirteistä voidaan pitää tekijän henkilökohtaista otetta elokuvassa. Jotkut tekijät kertovat tarinansa avoimesti ja suoraan kameralle, kun taas toiset piilottavat sen dialogiin tai leikkaukseen katsojan löydettäväksi. Kiehtovaa onkin se, että mitä essee-elokuvat kertovat tekijöistään. Kaikki me olemme ympäristön muovaamia yksilöitä, ja ne valinnat mitä teemme, kertovat meistä jotain. Se, millaisen aiheen tekijä on valinnut ja miten hän sitä käsittelee, kertoo katsojalle paljon tekijän omasta maailmankuvasta.

Elokuvassa *The Beaches of Agnès* (Les plages d'Agnès, 2008) Varda kertoo oman tarinansa vieraillemalla lapsuutensa ja nuoruutensa tapahtumapaikoilla. Hän rekonstruoi joitain tapahtumia kohtauksiksi ja on myös itse läsnä kohtauksissa ikään kuin tarkkailemassa menneisyyttään. Tämän kaltaisista omaelämäkerrannallisista essee-elokuvista on helppo havaita tekijä, koska hän on sekä fyysisesti kameran edessä että kertoo oman elämänsä tarinan. Elokuvasta esseemuotoisen tekee kuitenkin Vardan tapa käsitellä elokuvaa kuten elämää. Hän leikittelee erilaisilla ideoilla, kuten viemällä kymmenittäin peilejä rannalla, rupatteleamalla animaatiokissalle ja kävelemällä takaperin kuvassa. Vaikka Varda oli tätä elokuvaa tehdessään noin 80-vuotias, niin tuntuu kuin seuraisi pienen lapsen innokasta touhuilua.

Elokuvan yllä leijuu kuitenkin koko ajan myös toinen taso, joka on hyvin painostava. Tämä taso on lähestyvä kuolema, ja Varda tuntuu ikään kuin jättävän elämänoppinsa elokuvan muodossa meille jälkipolville vielä tässä vaiheessa, kun hän on siihen vielä kykenevä. Tämä taso syntyy Vardan kertoessa ystäviensä yksi toisensa jälkeen kuolevan, ja erityisesti siitä kun hänen miehensä sairastui, eikä enää ollut itse kykenevä

tekemään omasta elämän tarinastaan elokuvaa. Varda ei siis itse suoraan myönnä tekevänsä muistopuhetta, vaan se on luettavissa puhutun tekstin rivien välistä.

Elokuvan loppupuolella Varda on perheensä kanssa iloitsemassa rannalla, ja kohtauksessa on hyvin selvä visuaalinen viittaus kuolemaan. Hänen jälkeläisensä ja heidän lapsensa ovat puettuna valkoisiin vaatteisiin, mutta Vardalla itsellään on mustat vaatteet yllään. Mielenkiintoisen kohtauksesta tekee myös se, että elokuvan alussa Varda viittaa olevansa ranta, joten tämä kohtaaminen voidaan tulkita myös Vardan omaksi mielenmaisemaksi todellisen rannan sijaan.

*The Beaches of Agnès* on erinomainen esimerkki siitä, kuinka elokuvantekijä voi ilmaista itseään monella eri tavalla essee-elokuvan kautta. Elokuva nojaa puhuttuun tekstiin, mutta se mitä elokuvassa näkyy tuo elokuvalle merkityksen paljastamalla elokuvan tekijän todelliset ajatukset.

*Letters to Max* (Lettres à Max, 2014) elokuvassa ohjaaja Eric Baudelaire ilmaisee subjektiivisen näkökulmansa hyvin mielenkiintoisella tavalla. Hän ei henkilökohtaisesti näy elokuvassa eikä hänen ääntään kuulla, mutta sen sijaan hän henkilöityy elokuvaan kirjoittamiensa kirjeiden kautta, joita elokuvan päähenkilö Maxim Gvinja lukee ääneen kameralle. Baudelaire myös kirjeissään ilmaisee useasti olevansa henkilökohtaisesti kameran takana kuvaamassa ja valitsevansa kuvattavat kohteet hyvin tarkkaan. Kuvien merkitys elokuvantekijän näkökulman esille tuomiseksi onkin kiistaton. Tarkoin valitut kuvakulmat, ja ylipäätään se mitä elokuvassa näytetään tai ei näytetä, välittää katsojalle tietoa tekijän suhtautumisesta aiheeseen. Korostamalla itseään kuvaajana Baudelaire epäsuorasti kehottaakin katsojaa kiinnittämään erityistä huomiota elokuvassa esiintyviin kuviin, jotka edustavat hänen henkilökohtaista näkemystään.

Kun tutkitaan essee-elokuvan subjektiivisuutta, niin lähes poikkeuksetta nostetaan esille Chris Marker ja hänen tapansa käyttää *avatar*-hahmoja. Marker ei yleensä itse näyttele tai esiinny elokuvissaan, vaan ilmaisee itseään fiktiivisten hahmojen tai voice-overin kautta. Rascaroli (2009, 80) kutsuu näitä hahmoja Markerin avatareiksi. Hänen mukaansa avatar on hahmo, jolla on oma persoonansa, kehonsa ja tarinansa, mutta joka välittää kirjoittajan ajatuksia ominaan. Käytännössä voisimme ajatella avatarin olevan kirjoittajan valepersoonaa. Marker ei myöskään tyydy välttämättä kertomaan koko elokuvaa vain yhden avatarin avulla, vaan hänellä on useita hahmoja elokuvissaan. *Level 5* (1997) on hyvä esimerkki tällaisesta elokuvasta. Siinä on Markerin oman äänen



lisäksi Laura, joka on Markerin avatar, sekä tietokone ja useita haastateltuja henkilöitä. Heillä jokaisella on oma merkityksensä elokuvan moniulotteisen kerronnan kannalta.

Montero (2012, 85) nostaa esille myös toisen motiivin avatareiden käyttöön liittyen. Hänen mukaansa Marker käyttää avatareita apuvälineenä tutustuakseen johonkin aiheeseen. *The Koumiko Mystery* (Le Mystère Koumiko, 1965) elokuvassa Markerin avatar on nuori japanilainen tyttö Koumiko, joka pakottaa Markerin tutustumaan siihen, millaista on olla tyttö, ja ennen kaikkea Japanin kulttuuriin ja yhteiskuntaan. Avatarit siis kertovat tekijän ajatuksia suoraan dialogin ja näyttelemisen keinoin, mutta myös välillisesti siten millaisia hahmoja tekijä on luonut.

## 4.2 Katsojan rooli

Essee-elokuvat poikkeavat dokumenteista siten, että ne pyrkivät asettamaan katsojalle aktiivisen roolin. Esseen tarkoituksena ei ole antaa tarkkaa vastausta tai päätyä varsinaiseen lopputulokseen, vaan herättää katsojassa kysymyksiä ja mielenkiintoa aihetta kohtaan ja saada hänet aktiivisesti osallistumaan elokuvan dialogiin ja etsimään lisätietoa ja vastauksia heränneisiin kysymyksiin. (Montero 2012, 109.)

Katsojan roolia elokuvassa on huomattavasti hankalampi tutkia kuin tekijän roolia. Siinä missä tekijän omat kokemukset, kulttuuri, aika ja maailmankatsomus vaikuttavat elokuvan loppulliseen muotoon, niin samoin katsojan maailmankuva vaikuttaa siihen miten elokuva koetaan. Ongelmallista tutkimuksesta tekee sen, että yhdellä elokuvalla on yksi tekijä, mutta monia katsojia, joilla on jokaisella oma kokemusperänsä ja maailmankatsomuksensa. Rascarolin (2009, 101-106) mukaan lopputulema onkin aina avoin, eikä sitä voida ennustaa elokuvaa tehdessä. Essee-elokuva on kuitenkin aina selkeästi suunnattu ulkopuolisille katsojille.

Rascaroli (2009, 34) tähdentää myös essee-elokuvan tekijän suuntaavaan elokuvan nimenomaan yksittäiselle katsojalle eikä geneeriselle yleisölle. Sen tarkoituksena on puhutella ja herättää ajatuksia henkilötasolla ottamalla kontaktia suoraan katsojaan, ja tämä on myös yksi piirre, joka mielestäni erottaa essee-elokuvan perinteisestä dokumentista.

Selkein tapa ottaa yhteyttä katsojaan on varmasti puhutella häntä suoraan, kuten Farocki tekee elokuvansa *Nicht löschbares Feuer* (1969) alkukohtauksessa. Hän istuu pöydän ääressä ja lukee yhden vietnamilaisen napalmipommituksen uhrin tarinan ja tämän jälkeen Farocki kääntää katseensa kameraan ja kysyy katsojalta:

*Miten voisimme näyttää teille napalmin toimintaa? Ja miten voisimme näyttää teille napalmin aiheuttamia vammoja? Jos näytämme teille kuvia napalmin aiheuttamista palovammoista, te suljette silmänne. Ensin suljette silmänne kuville. Sitten suljette silmänne muistolle. Sitten suljette silmänne tosiasioille. Sitten suljette silmänne koko kontekstille.*  
(kirjoittajan käännös)

Tällä tavoin Farocki ottaa katsojan mukaan elokuvaan heti alussa esitellen yleisölle aiheen sekä aiheeseen liittyvän ongelman elokuvatekijän näkökulmasta. Hän myös kertoo katsojalle, ettei aio näyttää kuvamateriaalia uhreista, koska se saattaa järkyttää katsojia ja aiheuttaa epätoivotun reaktion yleisössä. Farocki muistuttaa tekstillään katsojia, että tämä on hänen tapansa käsitellä asiaa ja että katsojien on hyvä muistaa, että aihe on todellisuudessa laajempi ja järkyttävämpi kuin mitä elokuva saattaa antaa ymmärtää. Tämä on siis käytännössä suora kehotus katsojalle yrittää ymmärtää elokuvassa käsitellyt aiheet koko kontekstissa ja mennä hakemaan lisätietoa aiheesta elokuvan jälkeen.

Sekä Montero (2012, 121-122) sekä Rascaroli (2009, 14) mainitsevat katseen olevan yksi tehokkaimmista keinoista ottaa kontakti katsojaan. Montero käyttää tästä termiä *palautettu katse* (eng. returned gaze), mikä viittaa katsojan katseen palauttamista takaisin katsojalle elokuvassa esiintyvän hahmon toimesta. Käytännössä siis hahmo katsahtaa suoraan kameran linssin läpi ikään kuin tiedostaen katsojan katsovan häntä. Tätä palautettua katsetta on käytetty paljon myös esimerkiksi komediallisessa fiktiossa sekä pornografiassa herättämään haluttuja tunteita luomalla katsekontakti katsojaan ja näin ollen ilmaisemalla, että hahmo tiedostaa katsojan katselevan häntä.

Katseita on monenlaisia ja niitä tulisikin tulkita kyseisessä kontekstissa tarkastellen katseen motiivia. Monteron (2012, 122) mukaan essee-elokuvassa katse esittää aina jonkin kysymyksen. Markerin elokuvassa *Sans Soleil* (1983) on yksi essee-elokuvien kuuluisimmista katseista. Kohtaus on tapahtuu Bissaussa torilla ja kuvassa seurataan

nuorta naista, joka on lähikuvassa. Nainen vaikuttaa hieman kiusaantuneelta ja katsoo alas päin. Kertojan ääni tässä kohdassa sanoo:

*Minä näen hänet. Hän näki minut. Hän tietää, että minä näen hänet. Hän katsahtaa minuun, mutta juuri sellaisessa kulmassa, että voisi kuvitella ettei se ole tarkoitettu minulle. Ja lopulta oikea katse, suoraan eteenpäin. -*  
(kirjoittajan käännös)

Nainen katsahtaa tekstin mukaisesti kameraa kahdesti, molemmilla kerroilla hyvin lyhyesti, mutta selvästi. Jos Monteron mukaan essee-elokuvassa katse esittää aina kysymyksen, niin tämä katse kysyy sekä elokuvantekijältä että katsojalta, että: ”Miksi sinä katsot minua?”

Toinen esimerkki tällaisesta katsojalle suunnatusta katseesta löytyy Godardin elokuvan *Notre Musique* (2004) puolen välin paikkeilta. Kohtauksessa yksi elokuvan päähenkilöistä Olga kertoo mielikuvastaan, jossa kaksi naista kävelee rinnakkain. Toinen on päähenkilö itse, mutta toista hahmoa hän ei tunnista. Kuva on aluksi sumea, mutta voimme erottaa hahmoja. Yksi hahmo lähestyy kameraa ja kuva alkaa pikku hiljaa tarkentua. Hahmo on päähenkilö itse ja hän pysähtyy kameran eteen, katsoo suoraan kameraan ja sanoo jotakin, mitä ei kuulla. Näemme vain hänen huuliensa liikkuvan. Tämä katse on hyvin yllättävä ja se tuntuu jopa hieman syyttävältä, aivan kuin Olga olisi kysynyt katsojalta: ”Olitko se sinä?”. Se ei ole vahingossa kameralle taltioitunut hetki, vaan tarkoituksella tungettelevaksi rakennettu kohta elokuvassa.

Erityisen hämmentäväksi kohtauksen tekee se, että se on Olgan mielikuva kahdesta naisesta rinnakkain. Kuvassa on kuitenkin vain Olga, joten onko katsoja se toinen nainen? Näin ollen mielikuva ei olekaan kohtaus elokuvassa, vaan Olgan mielikuva ulottuu elokuvan katseluun. Toinen naisista on siis Olga, joka katsoo kuvan läpi katsojaa ja toinen on katsoja itse kuvan ulkopuolella, joka katsoo Olgaan kuvan sisällä. Tässä tapauksessa voimme olettaa katsojan olevan yksi hahmo elokuvan käsikirjoituksessa.

Godard ottaa katsojan elokuvan tapahtumiin mukaan myös useissa muissa kohdissa kuvakulmien ja kameran asettelun avulla. Kohtauksessa, missä Godard pitää luentoa, katsoja on sijoitettu oppilaiden sekaan seuraamaan luentoa. Toisessa kohtauksessa katsoja on istutettu kahvilan pöytään ja hänelle on jopa katettu oma shampanjalasinsa.

Katsoessa *Notre Musique*:a on helppoa hetkellisesti kadottaa todellisuudentaju ja unohtaa katsovansa elokuvaa.

Marker haastaa katsojiaan elokuvassa *Letter from Siberia* (Lettre de Sibérie, 1957) kyseenalaistamalla objektiivisen elokuvaamisen. Kuvassa nähdään linja-auto sekä työläisiä siperialaisessa kaupungissa. Kertoja sanoo, että kuvatessaan kaupunkia mahdollisimman objektiivisesti, hän alkoi pohtia ketä nämä kuvat edes palvelevat. Tämän jälkeen samat kuvat nähdään kolmesti, joka kerralla eri ääniraidan kanssa. Ensimmäisellä kerralla kaupunki esitetään työläisten paratiisina, toisella kerralla neuvostohelvetinä ja kolmannella kerralla mahdollisimman neutraalilla kerronnalla. Tämän jälkeen kertoja ilmaisee, ettei objektiivinen tarinankerronta ole aina paras ratkaisu.

Tällä tavalla Marker asettaa itsensä epäluotettavan tarinankertojan rooliin ja ilmaisee katsojille, että heidän on syytä suhtautua kriittisesti kaikkeen elokuvassa näkemäänsä. Kohtaus on sijoitettu elokuvan puoleen väliin, joten katsoja ei pelkästään joudu muuttamaan näkökulmaansa elokuvan katselua varten, vaan lisäksi uudelleen arvioimaan kaiken tähän mennessä näkemänsä. Katsoja siis käytännössä saa näpeilleen, jos on sokeasti uskonut kaiken elokuvassa esitetyn totuutena ja toivottavasti katsoja myös oppii tästä virheestä pitämään jatkossakin silmät auki.

### 4.3 Essee-elokuvan muoto ja maailmankuva

Essee-kirjallisuuden tavoin myös essee-elokuvia on hyvin erilaisia ja niitä pidetään myös muotonsa puolesta hyvin avoimina ja rajoja rikkovina teoksina. Yleensä ne sijoitetaan jonnekin fiktiivisten, dokumentaaristen ja kokeellisten elokuvien välimaastoon, yhdistellen elementtejä näistä kaikista (Rascaroli 2009, 21). Corriganin (2011, 51) mukaan essee-elokuvissa ei luoda uusia kokeellisia muotoja tai kerronnantapoja, vaan niissä yhdistellään jo olemassa olevia keinoja luoden uudenlaista dialogia.

Alain Resnaisin elokuva *Night and Fog* (Nuit et Brouillard, 1955) on essee-elokuva, joka kertoo Toisen maailmansodan keskitysleireistä, siitä miten ne rakennettiin ja kuinka niissä elettiin. Elokuvassa yhdistetään mustavalkoisia arkistomateriaaleja värillisiin, elokuvaa varten kuvattuihin materiaaleihin. Kontrasti kuvien välillä on suuri.

Mustavalkoiset kuvat suurista joukoista kuolleita langanlaihoja juutalaisia mutaisilla leireillä ovat vielä tänäkin päivänä järkyttävää katsottavaa, mutta ne ovat vieläkin vaikuttavampia kun ne rinnastetaan uusiin materiaaleihin. Uudessa materiaalissa keskitysleirit kuvataan idyllisinä. Hylätyt rakennelmat seisovat yksinään Puolan maaseudulla koskemattomina, auringon paistaessa ja ruohon vihertäessä. Kamera liikkuu rauhallisesti täysin autioissa leireissä, joissa vielä kymmenen vuotta aiemmin oli suuri määrä ihmisiä, kurjuutta ja kärsimystä.

Tätä idyllisyyttä ja kauneutta on katsojan vaikea sulattaa, koska kyseessä on keskitysleiri. Katsojalle herää kysymyksiä siitä, että minkä takia leirit ovat vielä pystyssä. Rakennelmat ovat kuin historian haamuja, jotka muistuttavat meitä kauheuksista, joita ihmiset ovat toisilleen tehneet. Tarvitsemeko näitä kauheita muistomerkkejä vai onko kyse siitä, ettei niitä ole uskallettu kohdata?

Monero (Monero 2012, 3) kirjoittaa, että essee-elokuvan tarkoitus ei ole tutkia maailmaa kriittisesti. Se ei kuvaa maailmaa sellaisena kuin se on, vaan essee-elokuva on pikemminkin kuin heijastus maailmasta. Jokainen kuva on tarkkaan valikoitu ilmaisu, joka viestittää tiettyä maailmankuvaa ja kommunikoi muiden kuvien kanssa.

*Night and Fog*:ssa tämä Moneron ilmaisu näkyy arkistomateriaalien ja uuden värillisen materiaalin vuoropuheluna. Vaikka elokuva kertoo keskitysleireistä, sen perimmäinen tarkoitus ei kuitenkaan ole tarjota tarkkaa tietoa tai kuvausta tapahtuneesta. Jos Moneron (2012, 3) kuvailee essee-elokuvaa heijastuksen kaltaiseksi, niin voidaan *Night and Fog* nähdä heijastuksena menneestä, eli muistona. Katsojalle palautetaan mieleen holokaustin kauheudet arkistomateriaalien avulla, kun taas uudet kuvat ohjaavat katsojan takaisin nykyhetkeen pohtimaan niiden merkitystä.

Corriganin (2011) mukaan julkiset kokemukset, kuten eri paikkojen, henkilöiden ja tapahtumien kohtaamiset, ovat yleensä se ulottuvuus minkä takia essee-elokuvat rinnastetaan dokumentteihin. Molemmilla elokuvilla on tarve näyttää jotain todellista mutta siinä missä dokumentti keskittyy itse tapahtumiin, niin essee-elokuva pyrkii välittämään yksilön kokemuksen tapahtuneesta. (Corrigan 2011, 32.)

Resnaisin lisäksi *Night and Fogin* käsikirjoituksessa oli mukana keskitysleiriltä selvinnyt vanki Jean Cayrol, joka myös itse lukee elokuvan voice-overin. Vaikka asiat ovat esitetty objektiivisesta näkölmästä, niin niissä korostuu inhimillisyyttä.

Kommentoinnissa on paljon yksityiskohtia, kuten öiset vessakäynnit ja soppalautasen vaihtaminen kolmeen savukkeeseen. Nämä ovat sellaisia asioita, jotka eivät ole varsinaisesti ole suurten linjojen suhteen olennaista tietoa keskitysleirin toiminnan kannalta, mutta auttavat katsojaa samaistumaan keskitysleirin arkeen. Keskitysleiri ja itse elokuva toimiikin Cayrolin muistojen alustana ja vaikka elokuva kertoo keskitysleireistä, niin ovat keskitysleirit elokuvan tematiikan kannalta toisarvoisia. Elokuva johdattaa lopussa katsojan kaikista olennaisimman äärelle: Olisimmeko tulevaisuudessa viisaampia ja osaisimme välttää vastaavan tapahtumaketjun?

## 5 POHDINTA

Katsellessani useita essee-elokuvia olen päätenyt siihen ajatukseen, että monet essee-elokuvien tekijät eivät elokuvaa tehdessään varsinaisesti mieti tekevänsä essee-elokuvaa. He vain yksinkertaisesti toteuttavat itseään ja tarvettaan kertoa jostain tärkeästä aiheesta muodollisuuksista ja lainalaisuuksista välittämättä. Tämän takia koenkin, että essee-elokuvat ovat jokainen omanlaisiaan. Jopa samojen tekijöiden teokset vaihtelevat suuresti. Jos tekijät miettivät tarkasti, että millainen on essee-elokuva ja miten voisin sellaisen toteuttaa, niin silloinhan elokuvat olisivat kerta toisensa jälkeen samanlaisia eikä essee-elokuvien määrittely olisi varmasti kovinkaan vaikeaa.

Riippumatta taiteen lähtökohdista ja toteutuksen lopullisesta muodosta, teos on aina sidoksissa aikaan ja paikkaan tekijänsä kautta. Elokuvat yhtenä taiteenlajina ovat täten osa kulttuuria sekä historiaa ja tämän takia pidän niiden tutkimista tärkeänä. Taiteen tulkinta ja siitä heräävät ajatukset jakavat aina mielipiteitä ja hedelmällisintä onkin varmasti tutkia elokuvia useiden erillaisten näkökulmien kautta, jotta tutkimuksessa tehtävät päätelmät voisivat olla yhteiskunnallisesti totuudellisia.

Essee-elokuvan pääpiirteet, subjektiivisuus ja reflektiivisyys, tekevät essee-elokuvasta mielestäni hyvin mielenkiintoisen ja yhteiskunnallisesti hyödyllisen tutkimuskohteen verrattaen muihin elokuvalajeihin. Itseäni essee-elokuvissa kiehtoo nimenomaan niiden monimuotoisuus sekä rajoja rikkova luonne. Tiedostan opinnäytetyöni olevan vain raaka läpileikkaus monimuotoisista essee-elokuvista, mutta koen silti onnistuneeni tuomaan olennaisimmat asiat työssäni esille ennalta määrittämiäni rajojen puitteissa. Uskon työni olevan hyödyllinen alan opiskelijoille sekä tuovan lisää tietoa ja uusia näkökulmia myös ammattilaisille heidän työssään.

## LÄHTEET

Astruc, A. 1948. The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo. New Wave Film.com. Luettu: 21.11.2015. <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>. Alkuperäinen ranskankielinen teos julkaistu 30.3.1948 lehdessä L'Écran française

Corrigan, T. 2011. The Essay Film: From Montaigne, after Marker. Oxford: Oxford University Press.

Eisenstein, S. 1978. Elokuvan Muoto. Suom. Tiusanen, A., Oittinen, V., Makkonen, V., Nieminen, T., Toiviainen, S. & Sinnemäki, A. Rauma: Oy Länsi-Suomi.

Grant, B. 2008. Auteurs and Authership: A Film Reader. Blackwell Publishing.

Huxley, A. 2002. Teoksessa Baker, R. & Sexton, J. (ed.) Complete Essays of Aldous Huxley: Volume VI, 1956-1963. Chicago: Ivan R. Dee

Montero, D. 2012. Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema. Bern: Peter Land AG.

Rascaroli, L. 2008. The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. Project Muse. Luettu 3.11.2015: <http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/film%20223/49.2.rascaroli.pdf>

Rascaroli, L. 2009. The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film. London: Wallflower Press.

Riikonen, H. 1990. Mikä on essee?. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

The Authentic History Center. 2012. How the Other Half Lives, by Jacob Riis. Luettu: 19.11.2015 : <http://www.authentichistory.com/1898-1913/2-progressivism/2-riis/index.html>

## Elokuvat

Le Mystère Koumiko. 1965. Ohjaus: Chris Marker. Tuotanto: A.P.E.C, Joudioux & ORTF. Tuotantomaa: Ranska.

Les plages d'Agnès. 2008. Ohjaus: Agnès Varda. Tuotanto: Cinè Tamaris. Tuotantomaa: Ranska.

Lettre de Sibérie. 1957. Ohjaus: Chris Marker. Tuotanto: Argos Films & Procinex. Tuotantomaa: Ranska.



Lettres à Max. 2014. Ohjaus: Eric Baudelaire. Tuotanto: Poulet-Malassis. Tuotantomaa: Ranska.

Level 5. 1997. Ohjaus: Chris Marker. Tuotanto: Les Films de l'Astrophore & Argos Films. Tuotantomaa: Ranska.

Nicht lösbares Feuer. 1969. Ohjaus: Harun Farocki. Tuotanto: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Tuotantomaa: Länsi-Saksa

Notre Musique. 2004. Ohjaus: Jean-Luc Godard. Tuotanto: Avventura Films, Canal Plus, DFI, France 3 Cinema, Peripheria, TSR & Vega Film. Tuotantomaa: Ranska & Sveitsi

Nuit et Brouillard, 1955. Ohjaus: Alain Resnais. Tuotanto: Argos Films. Tuotantomaa: Ranska

Sans Soleil. 1983. Ohjaus: Chris Marker. Tuotanto: Argos Films. Tuotantomaa: Ranska

The Man with a Movie Camera. 1929. Ohjaus: Dziga Vertov. Tuotanto: VUFKU. Tuotantomaa: Venäjä