



Autenttinen dokumenttielokuvailmaisuus kaksois- aspektisen todellisuusteorian valossa

Lauri Autere

OPINNÄYTETYÖ
Kesäkuu 2019

Elokuvan ja television koulutusohjelma
Kuvaus ja kuvavalaisu

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Kuvaus ja kuvavalaisu

AUTERE, LAURI

Autenttinen dokumenttielokuvailmaisu kaksoisaspektisen todellisuusteorian valossa

Opinnäytetyö 104 sivua, joista liitteitä 0 sivua.
Kesäkuu 2019

Opinnäytetyössä esitetään teoria viidestä ilmaisullisesta elementistä, joista autenttinen dokumenttielokuvailmaisu koostuu. Nämä elementit johdetaan kaksoisaspektisesta metafysiikasta. Autenttisuus tarkoittaa tämän opinnäytetyön puitteissa yleistä totuudellisuutta ja todellisuuden kaltaisuutta. Kaksoisaspektinen metafysiikka taas on olemassa olemisen käsittämistä näkökulmina, sisäisenä subjektiivisuutena ja objektiivisena ulkoisuutena ja näiden vuorovaikutuksena. Se kuvailee myös muita olemisen keskeisiä ilmiöitä: tietoisien subjektin suhdetta itseensä, intersubjektiivisia ja interobjektiivisia rakenteita, sekä subjektin aktiivista kykyä muuttaa ja tehdä todeksi todellisuutta toiminnallaan. Tätä metafysiikkaa jäsennetään sekä ontologisesti että epistemologisesti, kaksoisaspektiteorian ja integraalin tietoteorian kautta.

Eri elokuvailmaisulliset elementit edustavat eri metafysisiä näkökulmia ja tietämisen tapoja. Toisin päin: näkökulmat manifestoituvat eri elementeiksi. Autenttisesti totuudellinen dokumenttielokuvateos näyttäytyy eri elementeistä koostuvana, ja siten eri näkökulmia keskusteluttavana holistisena synteessä. Tällainen synteesi edellyttää myös ilmaisua eri tekijäsubjekteista ja eri tekijäsubjektikohtaisista “äänistä” käsin, aihekohtaisen kattavasti, näitä ääniä fasilitoivalla tavalla voimaannuttaen.

Tutkimuksen kulkua jäsentävä tavoite on viime kädessä analysoida, kuinka elokuvatutkimuksessa tunnetut dokumentaariset ilmaisumenetelmät, -tekniikat ja -käytänteet, sekä ylipäätään vallitsevat käsitykset dokumenttielokuvan olemuksesta, kytkeytyvät kuhunkin viiteen eri näkökulmaperäiseen elementtiin. Millaisia esteettisiä ja poettisia ominaisuuksia kullakin ilmaisuelementillä on, elementtikohtaisesti, ja millä motiivilla mitäkin ilmaisuelementtiä käytetään? Kysymykseen vastataan teoreettisen tutkimuksen menetelmin, soveltaen tutkimuskirjallisuudesta kerättyä tietoa.

Lopuksi tuloksena saavutettua ilmaisuelementtien taksonomiaa verrataan Bill Nicholsin dokumenttielokuvan mooditeoriaan, Gilles Deleuzen kuvajärjestelmäteoriaan ja Peter Wollenin elokuvan semioottiseen merkkiteoriaan.

Muodostunut teoria on dokumenttielokuvantekijän työkalu, jota voi soveltaa kaikessa tosimailmallisuuteen suuntautuneessa elokuvantekemisessä. Työkalun testaaminen käytännössä, empiirisesti, elokuva-analyysin keinoin, jää mahdollisen jatkotutkimuksen aiheeksi.

Asiasanat: dokumenttielokuva, elokuvailmaisu, näkökulma, tietoteoria, synteesi

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Film & Television
Cinematography

AUTERE, LAURI

Authentic Expression in Documentary Film as an Application of Double-Aspect Ontology

Bachelor's thesis 104 pages, appendices 0 pages.

June 2019

This thesis presents a theory of five expressive elements, being the foundation of authentic documentary filmic expression. These elements have their foundation in Double-Aspect metaphysics. In this thesis, authenticity has a definition of truthfulness and real-likeness. Double-Aspect metaphysics, on the other hand, signifies understanding existence itself as a composition of inner subjectivity and outer objectivity perspectives – that are interactive. It describes also other main aspects of the act of being: the subjects reflective relation to itself, intersubjective and interobjective structures, and the subjects ability to act as a changemaker and realizer, in reality. This is addressed in realms of ontology and epistemology, via Double-Aspect Theory and Integral Theory.

Expressive elements of cinema represent different perspectives and manners of knowledge. Elements are manifestations of perspectives. The concept of authentic, truthful documentary cinema is seen as made of various elements, and as such, being a holistic synthesis of dialectical discourses. This synthesis also presupposes expression coming out of various filmmaker-subjects. Extensive selection of relevant voices being included in the final work, via facilitating – and thus empowering these voices – is required.

This study aims to analyze how methods, techniques and conventions of documentary expression known in film studies are connected to the five different perspective-based elements of expression. Which kind of aesthetic and poetic qualities are enfolded to each element, respectively, and under what motive are they deployed? These questions are answered with the method of theoretical inquiry, utilizing knowledge from various research papers.

Finally, the results accomplished (in a form of taxonomy of documentary expression elements) are compared to Bill Nichols' modes of documentary film, to Gilles Deleuze's image system of cinema and to Peter Wollen's semiotic sign theory of film.

The composed theory is a tool for documentary filmmaker, to be applied in all filmmaking focused on actuality. However, to test this tool empirically, in means of film analysis, is left as a topic of follow-up research.

Key words: documentary film, filmic expression, perspective, epistemology, synthesis

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	OPINNÄYTETYÖN LÄHTÖKOHDAT JA MENETELMÄT	9
2.1	Ongelmanasettelu ja tavoitteet.....	9
2.2	Aihepiiri ja viitekehys	9
2.3	Tutkimusmenetelmät	11
3	ELOKUVALLINEN AUTENTTISUUS KÄSITTEENÄ.....	12
4	METAFYSIIKKA	17
4.1	Mitä metafysiikka on?	17
4.2	Metafysiikka: ontologia.....	18
4.2.1	Kaksoisaspektiteoria	19
4.3	Metafysiikka: epistemologia.....	26
4.3.1	Integraali tietoteoria.....	28
4.4	Metafyysinen synteesi	39
4.4.1	Case-esimerkki: Synteesiajattelullinen ote elokuvateoriaan.....	41
4.4.2	Synteesiajattelu autenttisen elokuvailmaisun lähteenä	44
5	ELOKUVANTEKO ESITETYN METAFYSIIKAN PUITTEISSA	46
5.1	Todellisuuskoordinaatisto.....	46
5.2	Tekijän ja teoksen näkökulma	49
5.2.1	Tekijäsubjektin identiteetti.....	50
5.2.2	Tekijäsubjektin tietoisuus	51
5.2.3	Tekijäsubjektin olemisen tapa.....	51
5.3	Elokuvailmaisuus	54
6	DOKUMENTTIELOKUVA, TIETO JA TOTUUS.....	62
6.1	Dokumenttielokuvan määritelmä suhteessa fiktioelokuvaan	62
6.2	Dokumenttielokuva ja totuudellisuus	64
6.2.1	Luova mielikuvitus osana dokumenttielokuvaa.....	74
6.3	Dokumentaarinen moninäkökulmaisuus	77
6.4	Autenttisen dokumenttielokuvan ydinolemus	78
7	AUTENTTISEN DOKUMENTTIELOKUVAILMAISUN ELEMENTIT	81
7.1	Viisi ilmaisuelementtiä	81
7.1.1	Konkretia-elementti	82
7.1.2	Abstraktio-elementti	83
7.1.3	Interaktio-elementti.....	83
7.1.4	Systeemisyyss-elementti	84
7.1.5	Imaginaatio-elementti	85
7.2	Elementit viitaten Wilberiin, Nicholisiin, Deleuzeen ja Wolleniin.....	86
8	JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA.....	92
	LÄHTEET	96

1 JOHDANTO

Todellisuus on muuttuvainen; jotta on mahdollista esittää sitä kokonaisvaltaisesti, on esittämisen käytänteiden muututtava mukana, sanoi näytelmäkirjailija ja yhteiskunnallisen teatterin teoreetikko Bertolt Brecht jo 80 vuotta sitten artikkelissa *Popularity and Realism* (Brecht 1938, 230). Olen tässä opinnäytetyössä tämän saman sinänsä yksinkertaisen oivalluksen jäljillä – vietyä se dokumenttielokuvan asiayhteyteen. Kartoitan mitä annettavaa todellisuutta syvätasolla tutkivalla metafysiikalla on dokumenttielokuvan teoreettiselle tarkastelulle. Tarkastelen myös, miten metafysiikka kytkeytyy tekijälähtöistä taiteellista esittämistä ja tekemistä – *ilmaisua* – koskevaan ajatteluun. Väitän että totuudellinen kokonaiskuva koskien mitä tahansa käsiteltävää asiaa tai ilmiötä on ilmaistavissa teoksena vain, jos ilmaisun keinoja hyödynnetään laajasti ja luovasti. Tässä projektissa auttaa, jos kyetään tiedostamaan ilmaisutapojen syvätason suhteet todellisuuden eri sisäsyntyisiin näkökulmiin.

Otan annettuna, että totuus tai tosiasia ei tarkoita samaa asiaa kuin tarkkailu tai ulkoinen realismi. Elokuvaohjaaja Andrei Tarkovskia (Guibert 1983) mukaillen: äärettömästä ja kokemuksellisesti päättymättömästä maailmasta ei voi puhua vain äärellisiä ja täsmällisiä työkaluja käyttäen. Uskottavien todellisuutta koskevien totuudellisten esitysten artikulointi, ja totuudellisten prosessien ja toiminnan fasilitoiminen – käyttöönottamalla ei-äärellisiä, ei-täsmällisiä työkaluja – on oleellista myös (ja etenkin) dokumenttielokuvan tekemisessä. Väitän että se on itse asiassa dokumenttielokuvan tekijän tärkein tehtävä, tässä yhteiskunnallisesti polarisoituneessa ajassa.

Esittelen tässä käsillä olevassa opinnäytetyössä idean totuudellisuutta tavoittelevasta autenttisesta dokumenttielokuvailmaisusta, sekä tuon ilmaisun ominaisuuksien määrittelystä todellisuuden metafysisestä syvärakenteesta käsin, soveltaen kaksoisaspektista todellisuusteoriaa. Tavoittelen lopputuloksena yksinkertaista kokonaisesitystä dokumenttielokuvan ilmaisukeinoista, jäsennettynä erillisiksi, metafysiikasta juontuviksi elementeiksi. Työ on luonteeltaan teoreettinen ja analyttinen.

Tarkentaen, määriteltyäni ensin autenttisuuden käsitteen luvussa 3, etenen luvussa 4 esittämään käytännönläheisen käsitteellistyksen todellisuuden *olemuksesta* ja *ilmiasusta*, ontologiasta ja epistemologiasta, sillä tavoin kuten asia kaksoisaspektisesta todellisuuskäsitteestä käsin ymmärretään. Luvussa 5 aiheena on tekijä, elokuvateos ja elokuvailmaisus,

kaksoisaspektista metafysiikkaa vasten määriteltynä. Luvussa 6 tutkin erilaisia elokuva-tutkimuksen piirissä vallitsevia käsityksiä dokumenttielokuvasta, ja sen suhteesta tietä-miseen, totuuteen ja totuudellisuuteen. Lopuksi luvussa 7 tavoitteenani on määritellä, mil-laisilla elokuvailmaisullisilla eri elementeillä tuotetaan autenttista, eli totuudellista, todel-lisuutta kokonaisvaltaisesti edustavaa dokumenttielokuvaa.

Toisin sanoen, päämääräni on muodostaa johtopäätöksiä koskien kysymyksiä: Millainen on autenttisen dokumenttielokuvailmaisun elokuvallinen ominaislaatu? Millaisia esteet-tisiä ja poeettisia ominaisuuksia tällaisella ilmaisulla on? Ja millaisiin ominaisuuksiltaan tietyn kaltaisiin elementteihin se voidaan jakaa, ja missä suhteessa ja millä motiivilla näitä elementtejä käytetään? Millainen ilmaisumenetelmien ja keinojen taksonomia elemen-teistä muodostuu?

Hypoteesini on, että nämä elementit jollain tavalla mukailevat tässä tutkielmassa esitel-täviä todellisuuden eri näkökulmia, kaksoisaspektiteorian ja integraalin teorian edusta-malla tavalla – ja että nämä kaikki näkökulmat on autenttisisessa dokumenttielokuvassa otettava huomioon kattavasti, holistisessa hengessä. Neljään integraaliin perusnäkökul-maan tukeutuen, esitän hypoteettisen oletuksen vähintäänkin neljästä eri perustavanlaa-tuisesta dokumenttielokuvailmaisullisesta elementistä.

Tavoiteltavana tavoitteena ja viime kädessä myös tietynlaisena ihanteellisena ideaalina, *autenttisuuden* käsite asettaa tälle tutkielmalle lähtöpisteen. Autenttisuus määritellään Kielitoimiston sanakirjan ja Tieteen termipankin auktoriteetilla aidoksi, väärentämättö-mäksi, oikeaksi ja luotettavaksi (Kielitoimiston sanakirja 2018a; Tieteen termipankki 2018u). Autenttisuus ei ole ulkoista realismia sellaisenaan. Se ei ole myöskään syno-nyymi todelliselle tai totuudelle. Sen sijaan liitän tämän tutkielman autenttisuuteen oma-toimisesti seuraavan tieteenfilosofisen merkityksen: Autenttisuus on edellä mainittujen määreiden lisäksi toisintavuutta, *verisimilitudea* eli totuuden kaltaisuutta, lainatakseni fi-losofi Karl Popperia (Niiniluoto 1998, 1; Tieteen termipankki 2018s). Puhuessani tässä tutkielmassa autenttisuudesta, tarkoitan siis kokonaisvaltaisesti *totuudellisuuteen* pyrki-vää, aitoa, oikeaa, totuutta lähestymään pyrkivää ja siten laajasti ajateltuna toden kal-taista, ja sitä kautta vilpittömyydessään vaikuttavaa olemassaoloa: samanlaisuutta todel-lisuuden kanssa – *todellisuuden kaltaisuutta*.

Täten opinnäytetyöni keskeinen olemassaolon oikeutus on muotoiltavissa seuraavasti: Totuudellisen, todellisuuden kaltaisen autenttisen dokumenttielokuvan tekemisen jäsentäminen ja käsitteellistäminen kaksoisaspektisen metafysiikan kautta auttaa tutkijoita ja tekijöitä ymmärtämään paremmin elokuvia ja niiden tekemistä. Se tekee elokuvantekijät paremmin tietoisiksi siitä mitä yksilön eli tekijän maailmassa oleminen, ja siitä käsin tapahtuva taiteellinen tekeminen ylipäättään ovat. Käyttötarkoitukseltaan työ on yksinkertainen ja johdonmukainen, laajalti kokonaisuutta itseensä sisällyttävä analyysiväline, ja kokoava esitys – toivon mukaan helposti lähestyttävä johdanto raskaaseen aiheeseen.

Tämän työn tarkoitus ja merkitys onkin antaa lukijalleen käyttöön uusia ajattelun työkaluja, yhdistämällä yleisfilosofiset metatason kysymykset muutamaan keskeiseen elokuvatutkimuksen piirissä käytettyyn käsitteeseen, ja edelleen, tunnettuihin luokitteluihin (dokumentti)elokuvan ilmaisuuden tavoista. Tutkielman johtopäätökset eri asioiden ja näkökulmien ilmaisuun käytettävistä eri ilmaisullisista elementeistä ovat sovellettavissa laajalti kaikkeen dokumenttielokuvaan liittyvään tutkimiseen, ja myös tekemisprosessiin: kuva- ja kohtaussuunnitteluun.

Oma motivaationi tutkielman tekemiseen liittyy edellä mainittuihin. Tahdon dokumenttaarisesti suuntautuneena elokuvantekijänä ja kuvaajana kehittää omia ilmaisullisia valmiuksiani, ja kartuttaa omaa ymmärrystäni paitsi elokuvasta, myös elämästä ja arkipäiväisen olemisen taustalla piilevistä metatason kysymyksistä: todellisuudesta, olemassaolosta, tietoisuudesta ja näiden varaan rakentuvista merkityksistä, myös esteettisessä viitekehityksessä. Täten tahdon tulla enemmän sinuiksi syvien ja laajojen asiakokonaisuuksien kanssa, ja sitä kautta kehittyä paremmaksi elokuvantekijäksi.

Osallistun tällä opinnäytetyöllä aiheesta suomen kielellä käytävään keskusteluun, tai vaihtoehtoisesti, uuden keskusteluparadigman määrittelyyn. Dokumenttielokuvailmaisuuden todellisuussuhteen uudenlainen sanoittaminen ja siitä teoreettisen viitekehityksen muotoilu palvelee ja hyödyttää uskoakseni myös muita suomalaisia elokuvantekijöitä. Toivon myös omalta osaltani, että työni myötä syntyy valmiuksia yhteisen kielen sanoittamiselle työryhmätasolla, meneillään olevissa ja tulevissa töissä ja projekteissa. Tämän työn kohdeyleisöksi tavoittelen paitsi kaikkia Chalmersin, Wilberin ja Deleuzen kaltaisiin ajattelijoihin (joihin tässä työssä nojaudun) tutustuneita elokuvantekijöitä – myös ylipäättään kaikkia metafysiikan kysymysten soveltamisesta elokuvantekemiseen kiinnostuneita tekijöitä.

Työllä voidaan nähdäkseni katsoa olevan suomenkieliseksi tutkielmaksi jonkintasoinen uutuusarvo, elokuvateorian ja kaksoisaspektisen metafysiikan yhdistämisen saralla. Autenttisuutta elokuvassa on aiemmin käsitelty suomeksi jonkun verran, mm. Helke (2006, 73) ja Aaltonen (2006, 167) mutta ei suoranaisesti näistä lähtökohdista, eikä tällä samalla määritelmällä.

2 OPINNÄYTETYÖN LÄHTÖKOHDAT JA MENETELMÄT

Tässä luvussa määrittelen tarkemmin opinnäytetyön rajauksen ja tehtävän työn kannalta oleelliset teoriat ja ajatusperinteet, sekä myös metodologiset lähtökohdat, joista käsin opinnäytetyö tehdään.

2.1 Ongelmanasettelu ja tavoitteet

Työn tutkimuskysymykset ovat tiivistettävissä seuraavasti. Miten dokumenttielokuvailmaisuus muodostuu suhteessa todellisuuden syvärakenteeseen, kun taustaoletukseksi asetetaan kaksoisaspektinen todellisuuskäsitys ja tulokulmaksi integraali tietoteoria? Mikä on autenttisuuden määritelmä, ja millaisia muotoja se saa elokuvan kielellä? Millaisia esteettisiä ominaisuuksia autenttisella dokumenttielokuvailmaisulla on, ja millaisiin ominaisuuksiltaan eroaviin eri elementteihin se on jäsennettävissä? Millainen on näistä kysymyksistä johdettu ja niihin vastaava teoria ja käsitteistö?

Edellisistä johdettuna opinnäytetyön tavoite on tuottaa uutta tietoa aiheesta: Autenttisen elokuvailmaisun teorian määrittäminen, erityisesti dokumenttielokuvaa koskien.

2.2 Aihepiiri ja viitekehys

Seuraavassa tarkoitukseni on nimetä ja esitellä tutkielman laajempi aihe sekä sen kannalta keskeiset avainkäsitteet, sekä opinnäytetyön suhde sen sivuamiin keskeisiin tutkimusperinteisiin.

Tieteenfilosofisesti tämän työn paradigma on strukturalistinen, mutta myös etenkin syntetttinen eli eri tieteenfilosofisten lähestymistapojen totuuksia syntetisoiva. Luonnehtisin tätä työtä kauttaaltaan poikkitieteelliseksi. Työtä luonnehtii ja läpäisee lisäksi vankka filosofinen ote, taiteen tutkimuksen ja elokuvantutkimuksen alalle sovellettuna.

Opinnäytetyö liikkuu seuraavilla aihealueilla ja nojaa seuraaviin teoreettisiin viitekehyksiin ja taustaoletuksiin:

Ontologia

Eli todellisuusteoria, sisältäen todellisuutta ja olemassa olemista koskevien perimmäisten kysymysten tarkastelun, erityisesti todellisuuden substanssin, tietoisuuden ja tietoisuudesta käsin tehtyjen havaintojen merkityksen, sekä ylipäätään sisäisyyden ja ulkoisuuden keskinäisen suhteen ja vuorovaikutuksen jäsentämisen. Kuten otsikoitu, tässä opinnäytetyössä ontologisen selittämisen lähtökohtana toimii kaksoisaspektiteoria [*Double-Aspect Theory* tai *Dual-Aspect Monism*].

Epistemologia

Eli tietoteoria, sisältäen kysymykset tiedon alkuperästä, saatavuudesta, luonteesta ja validiteetista, sekä lisäksi poikkitieteellisyyden, kompleksisuuden, synteesi-ajattelun ja näkökulma-ajattelun kysymysten käsittelyn. Käsittelyssä on myös suppeassa määrin metodologiset kysymykset, sekä erityistieteiden jaottelu. Epistemologisen ohjenuorana ja analyysityökaluna opinnäytetyössä toimii integraali tietoteoria [*Integral Theory*].

Autenttisuus

Sisältäen sekä autenttisuudelle tähän asiayhteyteen räätälöidyn erityisen määritelmän: todellisuuden kaltaisuus ja totuudellisuus – että hahmotelman autenttista elokuvasta ja elokuvailmaisusta, johdettuna autenttisuuden määritelmästä, sekä edellä mainituista ontologisista ja epistemologisista lähtökohdista, yleisen elokuvateorian kannalta keskeisten kysymysten kautta asiaa havainnollistaen. Tämä on ensisijaisesti omaa yksityisajatteluani.

Dokumenttielokuvatutkimus

Sisältäen pohdinnan dokumenttielokuvan määritelmästä ja suhteesta tietoon, totuuteen (niin sanottuun ”totuuden taakkaan”), mielikuvitukseen ja todellisuuteen – sekä mietinnän tekijän ja dokumenttielokuvateoksen keskinäissuhteesta. Lisäksi fokuksessa on dokumenttielokuvailmaisun lajien jäsentäminen erilaisista tekijän tietoisuudessa ilmenevistä ilmiöistä; havainnoista, kokemuksista, ajatuksista ja mielikuvista käsin. Dokumenttielokuvan eri ilmaisukeinoja jäsennetään myös suhteessa Bill Nicholnsin dokumenttielokuvan mooditeoriaan, Gilles Deleuzen elokuvan kuvajärjestelmäteoriaan sekä C. S. Peiracen semioottisiin merkkityyppeihin nähden, joiden avulla keskustelutetaan muodostuvaa teoriaa suhteessa dokumenttielokuvatutkimuksen valtavirtaan.

2.3 Tutkimusmenetelmät

Käsillä oleva opinnäytetyö on menetelmiensä puolesta suoraviivainen. Teoreettiselle tutkimukselle ominaisesti metodi on muodostaa olemassa olevasta jo tuotetusta tutkimustiedosta teoria – tätä teoriaa oman tulkinnan ja ajattelun kautta edelleen kehittäen, huolehtien erityisesti sen käsitteellisestä selkeydestä. Teoreettinen tutkimus tarkoittaa tutkimuskohteeseen perehtymistä ajatusrakennelmien kautta, pyrkien aiemman tutkimuskirjallisuuden pohjalta hahmottamaan aiheesta käsitteellisiä malleja, selityksiä ja rakenteita. (Koppa, 2015.)

Käytettävän aineiston suhteen tutkielmaa varten on tapana eritellä, onko aineisto kokemustietoa, tutkimustietoa, tilastotietoa, loogis–matemaattista tietoa, vai jotain muuta (Koppa, 2009). Tässä tutkielmassa käytetään aineistoa karkeasti jaoteltuna seuraavasti: Teoreettista kokemus- ja tutkimustietoa eri alojen tutkijoilta ja tutkielman tekijältä, sekä yleistä loogista tietoa. Käytetään myös teoreettista kokemus- ja tutkimustietoa etabloituneilta elokuvantekijöiltä. Käytössä on lisäksi erityisiä elokuva-aineistoja, havainnollistamistarkoituksessa, lähdekirjallisuuden ja tutkielman tekijän oman harkinnan varaisesti valiten.

Tämän tutkielman aineistoanalyysi-menetelmä on tiedon tyypittely ja teemoitus, teoreettisen tutkimuksen osalta. Mitä tulee aineiston esittämiseen, tulen käyttämään tutkielmassa joitakin erityisiä esittämisen tekniikoita, muun muassa kaaviokuvia, keskeisten käsittekonaisuuksien havainnollistamiseksi. Myös taulukointi ja muiden yhteenvedon omaisten luetteloiden käyttö on runsasta.

3 ELOKUVALLINEN AUTENTTISUUS KÄSITTEENÄ

Tämän opinnäytetyön lähtökohtana on esteettinen käsitys autenttisuudesta aitona, väärentämättömänä, oikeana ja luotettavana (Tieteen termipankki 2018u; Kielitoimiston sanakirja 2018a). Autenttisuus on todelliseen perustuvaa, joko itsessään alkuperäistä, tai jokin, joka toisintaa alkuperäistä jäljentämällä alkuperäisen oleelliset ominaisuudet (Merriam-Webster 2018a). Tällaista oleellisten ominaisuuksien jäljentämistä mukailien, liitän omatoimisesti autenttisuuteen myös syvemmän filosofisen merkityksen totuuden kaltaisuudesta. Tämä liippaa läheltä filosofi Karl Popperin ajatusta toisintavuudesta, *verisimilitudesta*, totuuden lähestymisestä, eli parhaasta mahdollisesta todellisuuden vastaavuudesta (Niiniluoto 1998, 1; Tieteen termipankki 2018s). Tiivistävänä yhteenvedona siis: autenttisuus on *todellisuuden kaltaisuutta – totuudellisuutta*. Nämä ovat ne merkitykset jotka sisällytän autenttisuuden käsitteeseen tämän opinnäytetyön puitteissa.

Käsitettä laajemmin tulkiten, autenttisuutta käsitellään usein filosofiassa myös eksistentiaalisen filosofian viitekehyksessä, itsetietoisena oman aidon olemassaolon ilmaisuna (Tieteen termipankki 2018e). Tämän yksilön hyvään elämään, tosi-itseen, yksilön eettiseen ideaaliin ja itsemääräämiskykyyn (Karimo 2016, 19–20) liittyvän määrittelyn sisällytän tämän opinnäytetyön tarkoittamaan autenttisuuteen toissijaisesti.

Tällä toissijaisuudella tarkoitan: On tietysti perusteltua luonnehtia dokumenttielokuvan tekijän omaa positiota suhteessa omaan teokseensa, sen ilmaisun määrittäjänä, eksistentiaalistista autenttisuutta tavoittelevaksi – silloin jos tekijän henkilökohtainen persoona, tavoitteet ja reflektio on teoksen kokonaisuuden kannalta tärkeää. Tällöin eksistentiaalinen autenttisuus on elokuvanteon yhteydessä tavoiteltava ideaali. Filosofi Martin Heideggerin sanoin, intentionaalinen, itsetietoinen oman olemassaolon olosuhteiden mietiskely; ja oman identiteetin, eli omien tavoitteiden ja arvojen mietiskely on ainoa menestyksenkäs ratkaisu eksistentiaalisen angstin käsittelyyn, syyllistymättä itsepetokseen (Philosophy Pages 2011a).

On oleellista, että autenttisuudella ei tässä opinnäytetyössä myöskään tarkoiteta ulkoista, indeksistä ajan ja tilan realismia, autenttisuuden tyyliä (ks. Helke 2006, 77–79) tai mitään esteettistä esitystä *todellisuudesta sellaisenaan*. Tietysti ero todellisuuden kaltaisuuden ja todellisen sellaisenaan välillä on paljolti semanttinen. Jälkimmäisen olettama todellisuus-

den suora välittäminen ei kuitenkaan ole elokuvan keinoin kirjaimellisesti ottaen mahdollista, ainakaan tässä työssä muodostuvan näkemykseni puitteissa. Kaikkeen inhimilliseen ilmaisuun sisältyy jonkinlainen tulkintasuhde. Absoluuttisen suoran välityssuhteen olemassaolo on käytännöllinen mahdottomuus.

Tämän tutkielman autenttisuus ei ole myöskään käytännön elokuvanteon autenttisuutta, ainakaan pelkästään siinä mielessä kuin Jouko Aaltosen (2006, 167) haastattelemat 2000-luvun alun suomalaisten dokumenttielokuvantekijät sen mieltävät: kameran edessä tapahtuvan tilanteen autenttisuutena, jota halutaan vaalia.

Autenttisuuden vastakohtaksi ja vastapolariteetiksi on tapana loogisesti määritellä epäautenttisuus tai niin sanottu huono usko, joka tarkoittaa totuuden välttelyä: asettumista objektin asemaan, ulkoista jäljittelyä, toimintaa jostain auktoriteetista käsin ja sille alitumista, eräänlaista roolin omaksumista, välineenä olemista (Sartre 1992, 107–108). Lainaen käsitteet Heideggerilta ja Jean-Paul Sartrelta (Tieteen termipankki 2018f; Stanford Encyclopedia of Philosophy 2014). Taiteellisen ilmaisun asiayhteydessä katson epäautenttisuuden tarkoittavan yleisesti manipulaatiota ja piilotettua vaikuttamistyötä, retorista johdattelua; todellisten tapahtumien pidäkkeetöntä tarinallistamista ja dramatisointia vetävän narratiivin muodostamisen ehdoilla. Epäautenttista on myös ajatusten kritiikitön ja refleктоimatton esittäminen, esimerkiksi jonkin ideologian toisintaminen sellaisenaan.

Onko tällaista epäautenttisuutta kategorisesti vältettävä? Erityisesti dokumenttielokuvaa koskien, esitän että autenttisuuden ja epäautenttisuuden suhteesta puhumista voi esimerkiksi tehdä mielekkäämmäksi tarkastelemalla erikseen dokumenttielokuvien todellisuusaspektia ja esittämisaspektia, kuten jo edellä mainittu dokumenttielokuvantekijä Aaltonen (2006) asian esittää. Todellisuusaspektissa korostuu tekijöiden suhde maailmaan: elokuvassa käytetyn materiaalin autenttisuus, hankintatapojen kirjo, tekoprosessin läpinäkyvyys ja sen vaiheissa esiintyvät valtasuhteet ja elokuvantekijän vaikutusmahdollisuudet. Esittämisaspektilla – sisältäen vaikuttamisen ja manipulaation – taas viitataan niihin kaikkiin keinoihin ja strategioihin, joita tekijät käyttävät vaikuttaakseen katsojaan. (Aaltonen 2006, 235.)

Olisiko siis niin että tämän tutkielman puitteissa määriteltävä autenttinen tyyli ja ilmaisu dokumenttielokuvan asiayhteydessä on itse asiassa nimenomaan silkkaa Aaltosen esittämisaspektin puutetta – yksiselitteisesti laskelmoidusta vaikuttamisesta eli epäautenttisuudesta pidättäytymistä?

Tämä on intuitiivisen houkutteleva ajatus. Väitän silti, että tekijää ja tekijän näkökulmaa, ja siten tekijän vaikuttamaan pyrkivää intentiota ei voi kokonaan poistaa yhtälöstä. Dokumenttielokuvaan – ja ylipäätään taiteelliseen ilmaisemiseen itsessään – sisältyy aina väistämättä jokin määrä tietoista asian esittämistä, ja vähintään alitajuinen näkemys teoksen luennasta, siis syntyvästä narratiivista – oli tämä näkemys sitten hienovarainen tai karkea. Täten, mikäli *esittämiseltä* (sisältäen teoksen kokonaisrakenteen organisoinnin ynnä narratiivin, viestin ja diskurssin muotoilun) osana teoksen tekoprosessia ei voida koskaan täysin välttyä, kysymyksen muotoon puettu johtopäätös asiasta onkin: Täytyykö autenttisuudessa ilmaisussa tekijän tavalla tai toisella sisällyttää teokseen siinä käytettyjen esittävien keinojen, elokuvakielellisten ja muodollisten konventioiden esilletuonti, tarkoittaen: näiden käytettyjen vaikuttamiskeinojen vilpittömän reflektointi? Sekä myös ylipäätään reflektointi elokuvan ja sen maailman tuottamisen prosessista; kommentointi tekijän matkasta kohti valmista teosta? Eli itse asiassa – Aaltosen todellisuusaspektin mukaiset toimenpiteet.

Tällä tavoin, molemmat Aaltosen mallin puolet huomioiden, kokonaisvaltaiselle autenttisuudelle ilmaisulle on näillä puheilla ominaista olla eräänlaista esittävän taiteen subjektiivisen tekijyyden, ja siinä vaikuttavan esittävän ja kerronnallistavan perusjuonteen tietoista hyväksymistä ja perspektiiviin laittamista – teokseen sisältyvää avoimuutta niiden tarkoituserien ja olosuhteiden edessä, jotka ovat kaikessa inhimillisessä taiteen tekemisessä läsnä.

Jos asia on näin, niin Aaltosen aspektit voi kytkeä autenttisuuteen seuraavin sanankään-tein. Lopulta kaikessa dokumentaarisessa elokuvantekemisessä elää rinnakkain toisaalta tosimaailmalliseen kytkeytyminen; kuvaustilannetta ja kuvattavaa maailmaa koskevien valtasuhteiden näkyväksi tekeminen, moninäkökulmaisesti, enemmän tai vähemmän *to- dellisuuden kaltaisesti* – ja toisaalta tekijän luova ote, ja tulkinta, ja kaikki lähtökohtaisesti piiloon jäävät teoksen sisältöön ja rakenteeseen vaikuttamisen keinot, ja näiden ratkaisujen julkituonti, enemmän tai vähemmän *totuudellisesti*.

Näistä kahdesta ainakin pyrkimys todellisuuden kaltaisuuteen on nykyaikaiselle dokumenttielokuvan tekemiselle yleisesti tunnustetusti luonteen omaista. Kuten Aaltonen (2006, 242) tiivistää haastattelemiensa suomalaisten dokumenttielokuvan tekijöiden ajatukset: ”Olemme maailmassa, itse osa sitä ja siitä dokumenttielokuva kertoo. Yritämme ymmärtää sekä maailmaa että itseämme ja samalla kertoa siitä muille”.

Autenttisuuteen todellisuuden kaltaisuutena liittyy vielä yksi lisäjuonne. Dokumenttielokuva on aina myös todiste tekijän ja todellisuuden kohtaamisesta, tutkimuksesta todellisuuteen (Aaltonen 2006, 28). On selvää, että kaikella tilanteessa läsnä olevalla inhimillisellä tutkimisella kajotaan aina tutkimuksen kohteeseen. Jos tämä ajatus viedään pidemmälle, muuttuu tapamme nähdä dokumenttielokuvan tekeminen suhteessa todellisuuteen. Sen lisäksi että dokumenttielokuvaa tehdessä taltioidaan, tulkitaan ja esitetään olemassa olevaa todellisuutta – on myös niin että dokumenttielokuvan tekemisellä luodaan todellisuutta: sekä itsessään tekemisen tuloksena ulkoiseksi kuvaksi ja teokseksi, että itse kuvaustilanteessa kameran edessä katalysoiduksi puheeksi, teoiksi ja esitykseksi.

Todellisuutta luovat väistämättä niin elokuvan tekijät, kuin elokuvan kohteena olevat henkilöt tai hahmot, joita niin ikään tulisikin luonnehtia samalla tavalla tekijöiksi, jos he tiedostavat väistämättömän valtansa tekoprosessiin. Ei ole mitenkään välttämätöntä esittää teokseen sisältyvät ihmiset ja tapahtumat vain ohjaajan tai työryhmän näkökulmasta, ja ehdoilla. Tämän kaltaisesta dokumenttielokuvan ja todellisuuden suhteesta käsin, elokuvatutkija Brian Winstonia mukaillen, tulee tarkoituksenmukaiseksi – totuudellisuutta tavoitellessa – lisätä kuvatun kohteen valtaa tuottamalla yhteistyötä ja kontribuutiota; rohkaisemalla luovien muutosta synnyttävien työkalujen käyttöön, ja siten fasilitoimalla eli mahdollistamalla kohteille – tekijöille – niin ikään omaehtoisia ilmaisumahdollisuuksia. Tällöin kyseessä ei ole vain äänen antaminen vaan todellinen voimaannuttaminen, vallan ja kontrollin antaminen aina sisällölliseen, ilmaisumuodolliseen ja leikkaukselliseen valtaan asti. Tällöin dokumenttielokuva saavuttaa potentiaalin tulla inklusiiviseksi prosessiksi, osallisten kanssa yhdessä tuotetuksi ja luoduksi tarinaksi todellisesta maailmasta; samalla muutokseksi todellisessa maailmassa. (Winston, Vanstone & Chi 2017, 57–59, 103, 207.) Tämä on nähdäkseni autenttista, sillä näin pääsemme käsiksi todellisuuden muuttuvaan, prosessinomaiseen luonteeseen – joka on tämän työn kannalta yksi keskeinen tapa hahmottaa se.

Yhteenvetona, tämän opinnäytetyön tarpeisiin luvun alussa määrittelemäni autenttisuus merkitsee elokuvanteon asiayhteydessä ilmaisua, joka monipuolisesti tavoittaa todellisenä ymmärretyn todellisuuden, ja tuottaa elokuvaa, joka on piirteiltään tavalla tai toisella todellisuuden monipuolisuuden tavoittavaa; todellisuuden kaltaista, totuudellista. Se kykenee paitsi esittämään todellisuutta eri tulokulmista käsin, myös refleктоimaan todellisuussuhdetta ja tekijyyttä – ja käytettyjä elokuvantekemisen keinoja – uskottavasti ja aidosti, sekä lisäksi tiedostamaan maailmaa muokkaavan voimansa. Tämä näkemys toimii työni keskeisenä punaisena lankana. Seuraavassa luvussa 4 syvennyn todellisuuden luonteen itsessään määrittelyyn.

4 METAFYSIIKKA

Vaan millainen sitten on tuo autenttisen dokumenttielokuvailmaisun aiheena oleva todellisuus? Seuraavassa syvennyn metafysiikkaan, eli käsittelen perimmäisiä kysymyksiä todellisuudesta. Tavoite on jäsentää ja käsitteellistää todellisuutta siten, että dokumenttielokuvan ja ylipäättään autenttisuuteen pyrkivän elokuvantekemisen suhde todellisuuteen on myöhemmin johdonmukaisesti perusteltavissa todellisuuden syvärakenteesta käsin. Lisäksi tarkoitus on itseisarvoisesti esittää tietoa siitä metafysisestä paradigmasta, jonka puitteissa tätä tutkielmaa tehdään.

Ontologiset ja epistemologiset määritykset ovat oleellisia lähtökohtia elokuvan tekemisen tutkimiseen, etenkin silloin kun käsitellään elokuvan suhdetta todellisuuden esittämiseen. Tämän tutkiminen on etenkin dokumenttielokuvan alaa. Teoksissaan jokainen elokuvantekijä ottaa joka tapauksessa kantaa ontologisiin ja epistemologisiin kysymyksiin – tiedostaen tai tiedostamatta. Väitän, että käsityksen muodostaminen todellisuuden metafysisestä luonteesta auttaa jäsentämään kaikkea elokuvailmaisuun liittyvää ajatustyötä, sekä elokuvaa tehdessä, että katsojana elokuvateosta tulkitessa.

4.1 Mitä metafysiikka on?

Filosofia, jonka alaotsikoksi metafysiikka usein sijoitetaan, on laajassa merkityksessään *todellisuuden*, eli *olevaisen*, eli *kaikkeuden* [kaiken olemassa olevan] tutkimusta (Kielitoimiston sanakirja 2018b). Toinen tapa määritellä filosofia on nähdä se viisaustieteenä: pyrkimyksenä järjestelmälliseen ja yleiseen asioiden ymmärtämiseen (Haaparanta & Niiniluoto 2016, 23–24). Filosofiasa tavoitteena on synteiesien tuottaminen eri erityistieteiden pohjalta, liikkuen kohti ehyttä maailmankatsomusta (Salonen 2008, 88).

Tässä tutkielmassani kytkeydyn myös wittgensteinilaiseen ajatukseen käsitteiden merkitysten selventämisestä filosofisen ajattelun ydintarkoituksena: filosofia on taistelua sitä vastaan että kieleemme välineet noituvat ymmärryksemme (Wittgenstein 2001, 109).

Metafysiikka taasen on teoreettisen filosofian metataso ja pääalue, jonka piirissä tutkitaan spesifisti todellisuuden ja olemassaolon perimmäistä luonnetta (Salonen 2008, 168; Merriam-Webster 2018d).

Tarkentaen, metafysiikka tutkii todellisuuden pysyviä entiteettejä ja niiden suhteita, ja hahmottaa näiden merkityksiä järjen keinoin. Metafysiikkaa pidetään yleisimpänä mahdollisena kokemuksesta riippumattomana inhimillisen tutkimuksen muotona. Se on laajempialaista kuin tiede, sillä sen piiriin kuuluvat myös kysymykset jotka vievät tieteen tämänhetkisen määrittämissä ulkopuolelle, kuten ei-fyysisinä käsitetyt oliot ja ilmiöt; esimerkiksi Jumalan olemassaolo. (Tieteen termipankki 2018m.) Metafysiikka on kiinnostunut todellisuudesta kokonaisuutena (Encyclopedia Britannica 2018c) – se on siis viime kädessä perustellun käsityksen muodostamista kaikesta.

Seuraavia käsitteitä käyttäen voidaan karkeasti luokitella metafysiikan ala eri osa-alueisiin. Ontologia tarkoittaa metafysiikan kovaa ydintä, olemassaolon filosofiaa ja mielen filosofiaa, käsitellen kysymyksiä todellisuuden luonteesta ja tietoisuudesta. Toisinaan ontologian yhteyteen liitetään myös filosofinen logiikka. Epistemologia tarkoittaa tiedon ja tieteen filosofiaa, käsitellen kysymyksiä tiedosta ja totuudesta. Axiologia tarkoittaa arvofilosofiaa, käsitellen arvokysymyksiä, sisältäen moraalifilosofian eli etiikan ja taiteen filosofian eli estetiikan. Teologia tarkoittaa uskonnon ja rajatiedon filosofiaa, käsitellen kysymyksiä uskomisesta ja yliluonnollisesta. (Encyclopedia Britannica 2018a, 2018b, 2018d, 2018e; Stanford Encyclopedia of Philosophy 2017a.) Rajattakoon asia siten että tässä työssä en ota kantaa axiologisiin ja teologisiin kysymyksiin, vaan keskityn ontologiaan ja epistemologiaan.

4.2 Metafysiikka: ontologia

Ontologia tarkoittaa yleisesti tulkittua todellisuusteoriaa (Tieteen termipankki 2018o), oppia olevasta (Salonen 2008, 189), olemassaolon tiedettä (Encyclopedia Britannica 2018d). Ontologia tutkii todellisuuden *olemusta* (Kielitoimiston sanakirja 2018e), tarkoittaen sen ominaisuuksia: alkusyytä, perustaa ja rakennetta (Tieteen termipankki 2018m; Kielitoimiston sanakirja 2018c).

Tarkemmin määriteltynä, ontologia on olemassa olevan todellisuuden kaikkein yleisluontoisimpien ominaisuuksien tutkimusta, sekä tietoisuuden tutkimusta, ts. mielen filosofiaa, ja myös todellisuuden aineksen eli substanssin tutkimusta, sekä yleistä olemassa olemisen merkityksen pohdintaa. Ontologia pyrkii vastaamaan kysymykseen ”mitä on olemassa”,

sekä välillisesti osoittamaan mitkä ovat erityistieteiden (eli kaiken epistemologisen tutkimuksen) taustalla olevat pysyvät perimmäiset asetelmat. (Encyclopedia Britannica 2018d; Juti 2001, 13–14; Stanford Encyclopedia of Philosophy 2017a.)

Seuraavassa esitettyinä keskeisiä ontologisia kysymyksiä:

- Mitä kaikkea on olemassa?
- Mitkä ovat todellisuuden yleisluontoisimmat ominaisuudet – eli mistä todellisuus koostuu, millainen on todellisuuden rakenne ja miten todellisuus toimii?
- Mitä todellisuus on – eli mikä on todellisuuden perimmäisen substanssin laatu? Kuinka monta todellisuuden perustaa on olemassa?
- Miten todellisuuden perimmäiset entiteetit ovat suhteessa toisiinsa? Mikä on tietoisuuden ja todellisuuden, ja sisäisyyden ja ulkoisuuden suhde ja vuorovaikutuksen laatu?
- Mikä on olemassaolon merkitys ja tarkoitus?
- Millainen on yksilöolon ja laadullisen yleiskäsitteen suhde? (Craig 2005; Stanford Encyclopedia of Philosophy 2017a.)

Seuraavassa esitän ontologisen teorian, joka on nähdäkseni hienovarainen ratkaisuehdotus vähintäänkin neljään ensimmäiseen näistä edellä esitetystä kysymyksestä.

4.2.1 Kaksoisaspektiteoria

Kaksoisaspektiteoria [*Double-Aspect Theory* tai *Dual-Aspect Monism*] on yksi todellisuuskäsitys, eli ontologinen selitys todellisuuden syvärakenteesta: kaikesta olemassa olevasta eli todellisuudesta ja tämän todellisuuden substanssista, ja tuon substanssin ominaisuuksista. Kaksoisaspektiteoriassa tuo substanssi, ns. todellisuuden psykofyysisesti neutraali perusta (Atmanspacher 2014, 181), ilmenee kahtena eri muotona, toisiaan täydentävinä ja vastavuoroisessa suhteessa toisiinsa olevina näkökulmina: sisäisyytenä ja ulkoisuutena.

Kaksoisaspektiteoria pyrkii siten antamaan vastauksen mielen filosofian keskeiseen ongelmaan mielen (tietoisuuden) ja ruumiin (aineen) suhteen ja vuorovaikutuksen laadusta [*mind-body problem*], toisin sanoen hahmottamaan perustavalla tasolla sisäisen subjek-

tiivisen kokemuksen ja ulkoisten objektiivisten havaintojen suhdetta tavalla, jossa molemmat ilmiöt selittyvät uskottavasti. (Benovsky 2015, 335–336; Stanford Encyclopedia of Philosophy 2016.)

Kaksoisaspektiteoria on toisin sanoen metafyyysisesti monistinen, joskin ominaisuuksiltaan dualistinen todellisuusteoria. Se esittää, että mieli ja ruumis (tai kuten edellä: tietoisuus ja aine, sisäisyys ja ulkoisuus) ovat sama asia käsitettynä kahdella eri tavalla kahdesta eri näkökulmasta – subjektiivisena, 1. persoonan kokemuksellisenä tietoutena, ja objektiivisena, 3. persoonan empiirisenä tietoutena. Mentaalisten ja fyysisten ilmiöiden ja prosessien nähdään olevan ei kaksi tyystin erilaista ja toisistaan irrallista asiaa, vaan pikemminkin saman asian kaksi eri puolta, kaksi toisiinsa nähden johdonmukaisesti hyväksyttävissä olevaa näkökulmaa. Metaforisesti – kuten pilvi ja sumu, jotka ovat tosiasiallisesti sama asia nähtynä eri tarkastelupisteistä käsin. (Oxford Reference 2018.) Tähän oletukseen sisältyy radikaali johtopäätös, että puhtaasti empiirinen tieto on riittämätöntä ja vajavaista tietoisuuden ilmiön ymmärtämiseksi. (Rationalwiki 2017.)

Tietoisuus on määriteltävissä filosofi David Chalmersin sanoin subjektiiviseksi kokemukseksi, merkityksessä: se, ”miltä tuntuu olla ajatteleva ja päättelevä olento” (Belt, Ovaska, & Telakivi 2015, 147). Tämä tarkoittaa, että voidaan olettaa jonkin systeemin (eliön/olion) olevan tietoinen, ”jos tuntuu joltakin olla tuo systeemi”. Chalmers mukailee tässä Thomas Nagelin (2010, 31-40) esittämää kuuluisaa määritelmää, jonka mukaan ”eliön tietoinen kokemus ylipäättään tarkoittaa, että tuntuu joltakin olla tuo eliö”. (Belt ym. 2015, 146–149.)

Kaksoisaspektiteoria kokonaisuena ajatuksena on selitettävissä auki seuraavasti: On olemassa substanssi, todellisuuden perimmäinen aines. Substanssi on määritelmällisesti jokin joka ei tarvitse mitään muuta ollakseen olemassa (Korkman & Yrjönsuuri 1998). Se ”kannattelee todellisuuden ilmiöitä” (Salonen 2008, 232). Löyhästi mukailen Harald Atmanspacheria (2012, 96–117), kaikki olemassa oleva koostuu tästä tietystä yhdestä substanssista. Substanssi itsessään ei ole psyykkistä eikä fyysistä, vaan jotain neutraalia ja kaikelle olemassa olevalle yhteistä. Tällä substanssilla, johon kaikki palautuu, on havaittavissa sekä henkisiä kokemuksellisia (sisäisiä) että aineellisia paikkaan sidottuja (ulkoisia) ominaisuuksia – tai toisin ilmaistuna, kunkin kokijan tietoisesta kokemuksesta käsin eri tavalla todellisuuteen paikantuvia kokemisen ja havaitsemisen ilmiöitä. Nämä kaksi

näkökulmaa todellisuuteen ovat yhdestä yhteisestä substanssista peräisin, ja ovat sen perustavanlaatuisia siitä välitettyjä osatekijöitä. Kumpikaan näistä näkökulmasta ei ole johdettavissa toisesta, tai palautettavissa toisiinsa. *Aine* on substanssi siten, kuinka se koetaan tietoisuudesta käsin ulkoisuuteen paikantuvana havaintona. *Henki* taas on substanssin sisäinen kokemuksellinen tietoisuus, olemus, jonain subjekti-yksilönä, eli jossain tietyssä rajoituksessa suhteessa ympäristöönsä, siten että muodostuu ero suhteessa tähän ympäristöön. Tätä kunkin subjekti-tietoisuuden rajautumista yksilölliseksi kokevaksi tietoisuudeksi määrittää substanssin laatu ja rakenne. Toisin sanoen yksilön tietoisuus manifestoituu sinä kokonaisuutena jona substanssi vuorovaikutuksessa itsensä kanssa sen synnyttää, täten siis sekä ulkoisen aineellisuuden (jonka laatu on havainnon kautta ymmärrettävissä) että sisäisen tietoisuuden itsensä (jonka rajaus ja laatu on kokemisen kautta tiedostettavissa) luomana.

Sisäisyyden ilmiöt ovat siis substanssin ilmiöitä, ja näillä ilmiöillä on siten aina ulkoisuudessa oma aineellinen tulkittava, ulkoisuuteen suuntautuvan havainnon kautta havaittavissa oleva (joskaan ei aina inhimillisestä mittakaavasta käsin aistittava) vastineensa.

Henkistä sisäisyyttä ulkoisuutena heijastelevat, mielen liikkeitä vastaavat aineelliset asiat eivät kuitenkaan noin vain voi saada mitä tahansa muotoja. Kuten arkikokemus osoittaa, subjektin sisäisiä mielentiloja – kuvitelmia – ei voi tehdä jaetusti todeksi objektiiviseksi todellisuudeksi vain kuvittelemalla niitä. Substanssin muovaaminen siitä jostain, joka on subjektin tietoisuudessa todellisuuden potentiaalia edustava hetkellinen kuvitelma, siihen mikä olisi tuon kuvitelman kanssa yhdenmukainen monimutkainen itseään kannatteleva itsenäinen objekti – jokin, joka todella tulee olemassaolevaksi osaksi jaettua todellisuutta, vaatii aikaa ja energiaa. Subjekti voi luoda omia kuvitelmiaan vastaavia ”kopioita” itsensä ulkopuolelle vain itseilmaisullaan. Itseilmaisulle subjekti-olion substanssi manifestoituen kognitiona ja fysiologiana asettaa puitteet; kyvyt ja rajoitukset. Mielen liikkeiden vikkeyteen nähden tällainen rajoittuneisuus ulkomaailman subjektilähtöisessä muokkaamisessa näyttäytyy eräänlaisena substanssin kitkana. Tämä jähmeys on kuitenkin asian tila joka itse asiassa samalla kannattelee kaikkien subjekti-olioiden olemuksen kasassa pysymistä, ja siten elävää olemassaoloa.

Viime kädessä substanssi manifestoi itseään yhtä lailla molempina toisistaan erottamattomina keskinäisriippuvaisina näkökulmina. Substanssiin itsessään ei voi olla suoraa pääsyä, sen ymmärtäminen ja mallintaminen on mahdollista vain sen manifestaatioiden, kahden aspektin kautta.

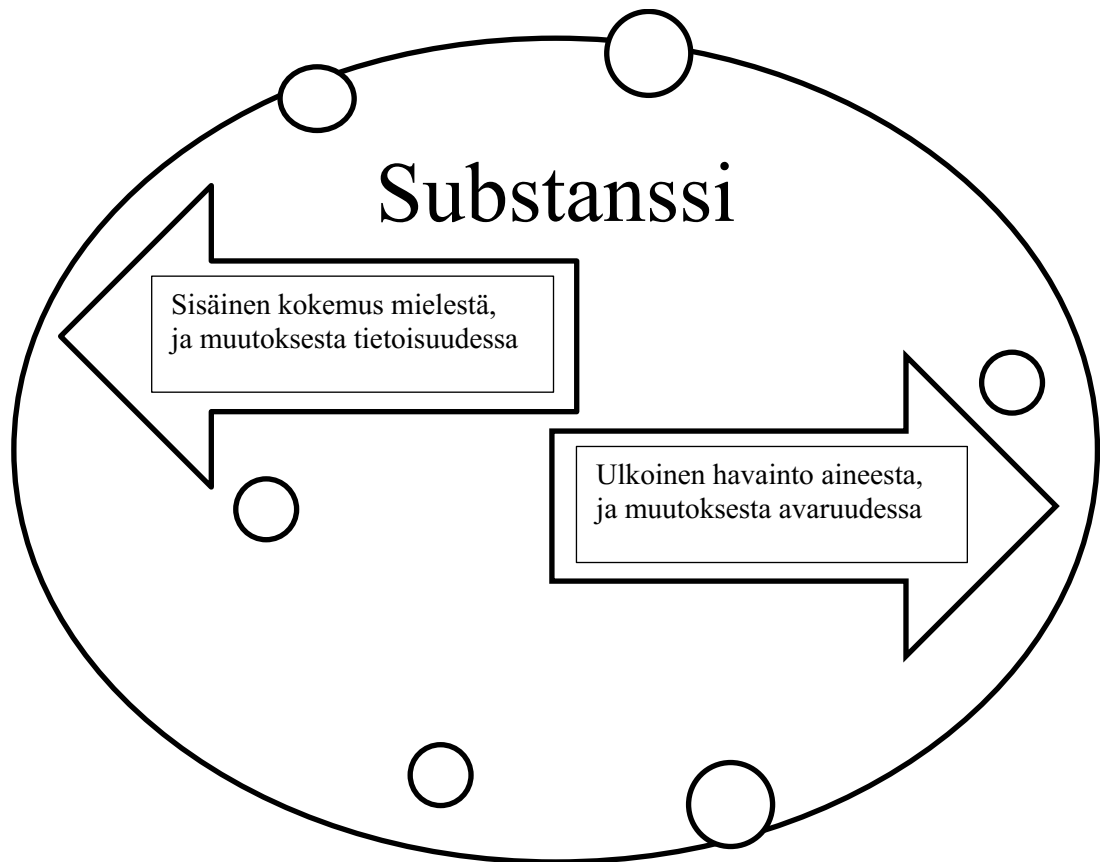
Täten vedettäköön yhteen, että nämä kaksi eri aspektia todellisuuteen ovat:

- Sisäisyys: henki/mieli/kokemus/tietoisuus, ja
- Ulkoisuus: aine/ruumis/havainto/avaruus.

Näistä ensiksi mainittu näkökulma on sanallistettavissa myös subjektiivisuudeksi. Ihmisenä olemisen mittakaavassa subjekti on se joka havaitsee, eli minuus ja yksilöllisyys introspektiona – koettuna; tunteina ja tuntemuksina, ajatuksina, mielikuvina. Subjektiivinen tietoisuus tarkastelee itseään, tahtoaan ja olemassaoloaan, heideggerilaisittain *maailmassa olemistaan*, fenomenologisesti ja itsereflektiivisesti.

Jälkimmäinen näkökulma on sanallistettavissa myös objektiivisuudeksi. Ihmisenä olemisen mittakaavassa objekti on se joka havaitaan, eli ympäristö, subjektista käsin ekstrospektiona – aistein havaittuna. Subjektiivinen tietoisuus tarkastelee ympäröivää objektiivista maailmaa havaiten empiirisesti eli kokemuseräisesti ja järkeillen rationaalisesti. Kaikella olemassa olevalla on siten olemassa sekä subjektiivinen kokemuksellinen piirre, että objektiivista maailmaa havaitseva piirre (kuviot 1).

On olemassa yksi perustava substanssi. Substanssi manifestoituu saman aikaisesti kahdena eri sisäsyntyisenä ominaisuutena, aspektina:



→ Substanssin muutos manifestoituu saman aikaisesti mielen liikkeenä (eli muutoksena tietoisuudessa), ja liikkeenä ulottuvuudessa (eli muutoksena aika-avaruudessa).

Aspektit ovat kiinteässä yhteydessä toisiinsa. Sisäisyys on olemassa vain suhteessa havaintoon ulkoisuudessa. Ulkoisuus on olemassa vain sisäisen kokemuksen kautta havaittuna. Kumpikaan ei ole palautettavissa toiseen, vaan kummatkin ovat olemassaolon välttämättömiä, erottamattomia ilmenemismuotoja. Tämä on todellisuuden rakenne.

KUVIO 1. Kaksoisaspektiteorian mukainen ontologia

Kaksoisaspektiteorian subjektiiviseen komponenttiin on liitetty mm. Chalmersin (2013) ja fyysikko David Bohmin (1990) toimesta ajatus jonkinasteisesta panpsykismista. Panpsykismilla tarkoitetaan näkemystä, jonka mukaan kaikella olemassa olevalla on henkisiä ominaisuuksia, jotka ovat todellisuuden perustava ominaispiirre; henki on yhtä alkuperäistä tai alkuperäisempää kuin aine ja on olemassa kaikkialla universumissa (Stanford Encyclopedia of Philosophy 2017b). Jos tietoisuus on perussuure, on luonnollista olettaa, että tietoisuus on muiden perussuureiden: paikan, ajan ja massan lailla universaalista (Chalmers 2014).

Tässä näkemyksessä kaikki todellisuuden oliot omaavat jonkinlaisen sisäisen subjektiviteetin. Substanssin rakenteen muotoilemina subjektit kuroutuvat omiksi erillisiksi, enemmän tai vähemmän pysyviksi, yksilökohtaisen subjektiviteetin omaaviksi olioikseen. Kukin olemassa oleva substanssista jäsentyvä olio – ihmisen mittakaavasta alkeishiukkastasolle asti – omaa siis kirjaimellisessa mielessä jonkinlaisen subjektiviteetin. Näistä lähtökohdista on esimerkiksi mahdollista että kaikilla olioilla on elämyksellinen kokemuksellisuus, tunnetta jostain, aistimus, tai jokin vastaava esiasteellinen, ei-tietoinen mentaalinen tila – mutta ei välttämättä mieltä tai itsetietoisuutta. Tämä lienee arkikokemuksen kanssa paremmin yhteen sovitettavissa, kuin animistinen näkemys kaiken koostumisesta tietoisista henkiolennoista. Jatkaen: täten vain kehittyneillä eliötason olioilla on varsinaista kompleksista tietoisuutta ja sen myötä jossain määrin itsenäinen minuus, ja siten kykyä kognitiivisesti käsitellä itseään suhteessa ympäristöön – tehdä valintoja. Elottoman tason oliot ja alkeellisesti elolliset oliot taasen ovat toiminnaltaan yksinkertaisempien sisäisten dynamiikkojen, pinttyneiden tottumusten ohjaamia, ja tämä näyttäytyy ihmisen mittakaavasta ikään kuin pysyvän kaltaisten luonnonlakien alaiselta toiminnalta, jonka mallintaminen voi (rajatulla aikavälillä ja rajatussa laajuudessa) tuottaa käytännössä deterministisellä tarkkuudella täyttyviä ennustuksia. Chalmers (2017, 3) kutsuu tällaista eron tekoa jaoksi mikrofysiisten entiteettien mikrofenomenaalisiin kokemuksiin, ja makrotason entiteettien, kuten ihmisen, makrofenomenaalisiin kokemuksiin.

Panpsykistisesti ajatellen, on siten välttämätön ilmiö kaikessa olemassa olevassa, että kukin olio-subjekti on vuorovaikutuksessa ulkoisuuteen – havaitsee jotain ulkoisuutta, kokee sen alkeellisena tai kehittyneenä aistimuksena, ja on olemassa suhteessa ulkoisuuteen eli ympäristöönsä, yksilö-oliona, sitä kautta merkityksiä koki. Kyseessä on, karkeasti hahmotellen, eräänlainen tietoiseksi tuleminen prosessi, josta kaikki muutos ja kehitys todellisuudessa juontaa juurensa.

Mielenfilosofi Chalmers joka esittää omassa työssään kaksoisaspektiteorian *naturalistisena dualismina* (merkityssisältö on sama), pitää kaksoisaspektisen todellisuuden perimmäisenä substanssina informaatiota (Chalmers 1995). Tämän ajatuksen lähtökohtana on Chalmersin mukaan havainto, että on olemassa muodollinen samankaltaisuus tiettyjen fyysisesti ilmentyvien informaatio-avaruuksien ja tiettyjen fenomenaalisten, kokemuksellisten informaatio-avaruuksien välillä – että sama abstrakti informaatioavaruus on löydettävissä niin osana fysikaalisia prosesseja, kuin myös tietoisia kokemuksia. Tästä Chal-

mers edelleen tekee johtopäätöksen, että informaatiolla on kaksi perusnäkökulmaa, fyysikaalinen ja fenomenaalinen. Perimmäislaatuinen ilmiönä tämä kaksoisaspektisuus voisi selittää sen miten henkinen kokemus emergentisti ilmenee, nousee fyysikaalisesta. (Chalmers 1995.) Chalmersin mielestä yksinkertaisin ja tehokkain tapa löytää peruslakeja, jotka yhdistävät tietoisuuden fyysikaalisiin prosesseihin, on tarkastella niitä molempia informaation, ja tietoisuutta sisältävien informaatioprosessien kautta. (Chalmers 2014.)

Ylipäätään, kaksoisaspektisen substanssin luonne voidaan nähdä jonkinlaisen perimmäisen piilossa olevan aineksen sijaan myös kaikessa olemassa olevassa läsnä olevana muutoksena tai prosessina, esim. filosofi Alfred North Whiteheadin (1929) prosessi-ontologian tapaan. Tällöin todellisuutta ei kannattele mikään aines, vaan tapahtumat ja tapahtumiset, ja asioiden väliset vuorovaikutukset.

Substanssi eli kaikki olemassa oleva on jatkuvassa kokonaisliikkeessä *suhteessa itseensä*. Substanssi tuleekin käsittää asiana, joka käsitteenä kuvaa *todellisuuden kokonaisvirtaa*, summaten kutakin tiettyä asiaa, oliota tai tapahtumaa koskevat sisäisyyden ja ulkoisuuden näkökulmat yhteiseksi perimmäisen aineksen samuudeksi, yhtäläisyydeksi – mutta johon ei havaittavassa tosimaailmallisessa mielessä ole kuitenkaan kontaktia, sillä siihen ei ole millään tai kellään suoraa pääsyä tarkkailemaan sitä sellaisenaan ulkoapäin.

Kaksoisaspektiteorian ensimmäisenä tunnettuna muotoilijana pidetään 1600-luvulla elänyttä filosofi Baruch Spinozaa. Spinoza esitti, että metafysisessä mielessä kaikki se mitä on olemassa, manifestoituu todellisuudessa kaikkialla samanaikaisesti kahtena erillisenä laatuna ja ominaisuutena: ajatteluna, eli muutoksena tietoisuudessa, ja ulottuvuutena [*extension*], eli muutoksena aika-avaruudessa. Spinoza kutsui tätä kaikkea olevaa kahtena aspektina Jumalaksi, ja Luonnoksi. (Rationalwiki 2017.) Muita kaksoisaspektiteoriaa eri aikoina kannattaneita ja sitä eri tavoin muotoilleita filosofeja ja tiedemiehiä ovat mm. Arthur Schopenhauer, David Bohm, Wolfgang Pauli, Carl Jung ja David Chalmers (Wikipedia 2017a). Tiedemiehelle kuten filosofillekin kaksoisaspektiteoria tarkoittaa lähtökohtia, joista jäsentää sitä, miten tutkija tutkii ja ymmärtää todellisuutta (kuvio 2).

Substanssista koostuvaa todellisuutta – ja tarkemmin ottaen, mitä tahansa todellisuuden oliota eli tietoista yksilöä, asiaa tai ilmiötä – on mahdollista kaksoisaspektisen paradigman puitteissa tutkia kahdesta käsitteellisestä näkökulmasta:

1. Sisäisestä näkökulmasta,
jolloin tutkitaan yksilön tietoisuuden piiriin kuuluvaa sisäisyyteen paikantuvaa asiaa tai ilmiötä sisäisesti kokien, subjektiivisesti, mentaalisesti yksilön omasta tietoisuudesta käsin.
2. Ulkoisesta näkökulmasta,
jolloin tutkitaan ulkoisuuteen paikantuvaa asiaa tai ilmiötä aistinvaraisesti, objektiivisesti ja luonnontieteellisesti, jostain asian tai ilmiön ulkopuolisesta (yksilö)tietoisuudesta käsin.

→ Yksilösubjektin sisäisestä näkökulmasta käsin ulkoisuus näyttäytyy yksittäisinä havaintoina, ja laajemmin ympäröivänä ympäristönä.

→ Tietoisien, toisensa tunnistavien ja toistensa kanssa tekemisissä olevien subjektien vuorovaikutus näyttäytyy taasen jaettuna kielenä ja kulttuurina.

KUVIO 2. Kaksoisaspektiteorian käsitteelliset näkökulmat

4.3 Metafysiikka: epistemologia

Epistemologia tarkoittaa yleisesti tulkiten tietoteoriaa. Se on tutkimusta inhimillisestä tiedosta – Platonin määrittämässä merkityksessä: perusteltu, tosi uskomus – ja tällaisen tiedon ehdoista ja oikeutuksesta (Tieteen termipankki 2018d, 2019b). Siinä missä ontologia tutkii todellisuuden olemusta, tutkii epistemologia tämän saman todellisuuden *ilmiasua*, ilmenemistä – tarkoittaen mitä on todellisuudesta saatavissa olevan tiedon laatu ja sen alkuperä (mistä tieto on peräisin?), sekä miten tietoa perusteellaan, ja mitä ylipäätään on mahdollista tietää; mitkä ovat tiedon rajat eli sen kulloinenkin validiteetti (Encyclopedia Britannica 2018b; Merriam-Webster 2018c; Tieteen termipankki 2018d.).

Tarkemmin määriteltynä, epistemologia on toisin sanoen tiedon ja tieteen filosofiaa, ja sen piiriin kuuluvat erityistieteet eri totuusväittämineen, ja siten myös yleinen totuuden ongelman käsittely, sekä metodologia. Epistemologia pyrkii vastaamaan kysymykseen ”mitä voi tietää”, ja millä perusteella, ja siten osoittamaan riittävät perusteet tietämiselle. (Stanford Dictionary of Philosophy 2005; Tieteen termipankki 2018d.)

Seuraavassa esitettyinä keskeisiä epistemologisia kysymyksiä:

- Mitä on tieto?
- Millainen tieto on mahdollista?

- Mikä on perusteltua tietoa? Mitkä ovat pätevän tiedon reunaehdot? Milloin on oikeutettua väittää, että tietää?
- Mistä ja millä metodilla pätevää tietoa on saatavilla? Millaisia lajeja tiedolla on?
- Millainen uskomus on oikeutettu?
- Voiko jotain tietää varmasti? (Stanford Dictionary of Philosophy 2005; Wikipedia 2018b.)

Tietoteorian tutkimiin kysymyksiin on olemassa erilaisia tapauskohtaisia vastauksia; tämän tapauskohtaisuuden riippuen siitä kuinka tieteen kenttä jäsennetään edelleen eri erillistieteiksi, eli jotakin rajattua todellisuuden aluetta tutkiviksi tieteiksi.

Erityistieteet eroavat menetelmiensä ja rajattujen tutkimuskohteidensa vuoksi filosofiasta, joka on eräänlainen yleistiede (Tieteen termipankki 2018g). Niiden luokittelun kautta hahmotetaan kuinka erilliset tieteen alat ja tieteen paradigmat erottuvat omiksi kokonaisuuksineen – tieteen käsitteen määritelmästä (Tieteen termipankki 2019a) johtuen: systemaattisiksi pyrkimyksiksi luoda, rakentaa ja organisoida tietoa – kukin oman rajauksensa mukaisesti, sisäisesti johdonmukaisesti perusteltuine totuusväittämineen. Tietoa siis kelpuutetaan eri perustein, riippuen alkuperästä ja metodista, joilla tieto on saatu.

Seuraavassa esitän viisikohtaisen karkean yhteenvedon eri tieteen aloista ja lajeista (Tilastokeskus 2010; Tieteen termipankki 2018g), perustuen siihen mikä on kunkin tieteenalan tutkimuskohde – ihmisen sisäisyys, luonto, ihmisen kulttuuri, yhteiskunta, vai formaali ajattelu:

- hengentieteet, esim. psykologia
- luonnontieteet, esim. fysiikka, biotieteet
- humanistiset tieteet, esim. kielitieteet, kulttuurintutkimus, teologia, historia
- yhteiskunnalliset tieteet, esim. sosiologia, taloustiede, oikeustiede, viestintätiede, kasvatustiede
- formaaliset tieteet, esim. matematiikka.

Tähän liittyen – ja kuten jo sanottua – epistemologian piiriin kuuluvat myös kysymykset metodologiasta. Metodologia on oppi tieteessä käytetyistä tiedonhankinta-menetelmistä ja tiedon perusteluokeinoista, käsitteen- ja teorianmuodostuksesta, selittämisestä ja pätevästä tieteellisestä päättelystä (Tieteen termipankki 2018n). Eri tieteillä ja tutkimusaloilla on perinteisesti omat kunkin alan piirissä validit metodinsa. Metodi tarkoittaa parhaita

keinoja, tekniikoita ja käytäntöjä tiedon hankkimiseksi, sisältäen kyseiselle tieteenalalle ominaisen periaatteet ja säännöt; tieteen filosofian, eli alan ajattelua ohjaavat paradigmat ja teoreettiset perspektiivit. (Wikipedia 2017b.)

Seuraavassa esitän erään epistemologisen teorian, joka nähdäkseni auttaa hahmottamaan eri erityistieteiden, ja ylipäätään todellisuuden eri tutkimistapojen suhteita toisiinsa.

4.3.1 Integraali tietoteoria

Sana integraali tarkoittaa merkitykseltään kokonaista ja ehjää – jotain, joka ollessaan kokonaisuus koostuu eriteltävissä olevista palasista, tai jotain, joka kuuluu kokonaisuuteen sen yhtenä erottamattomana osana (Dagobert Dictionary of Philosophy 1942, 161). Psykologi Eeva Kallion (2011, 25) mukaan integraali ajattelu on näkökulmia yhdistävää ajattelua. Se on luonteeltaan jälki-formaalialia ja relativistista (jolloin korostetaan asioiden välisiä suhteita asioiden tilan selittäjänä), ja otteeltaan dialektista – eli vastakohtia keskusteltavaa ja niitä syntetisoivaa (Kallio 2011, 2).

Integraali teoria on filosofi–psykologi Ken Wilberin (1949 –) muotoilema laaja kokonaisuus monista erillisistä, todellisuuden eri puolia selittävistä tieteellisistä paradigmoista ja hengellisistä traditioista.

Tietokirjailija JP Jakosen ja uskontotieteilijä Matti Kamppisen mukaan integraali teoria on, toisin sanoen, kokonaisvaltaisuuteen tähtäävä teoreettinen malli, eli yleinen käsitteellinen orientoiva näkökulma todellisuuteen, joka voi käyttää empiirisen tutkimuksen suuntaamiseen. Yleisenä tieteenfilosofisena teoriana se toimii perustana yksittäisten tieteenalojen tutkimukselle. Vastaavat yleiset teoriat ovat tavanomaisia systeemiajattelussa ja yleisesti tieteellisen tutkimuksen lähtökohtina. (Jakonen & Kamppinen 2016, 322.) Tällaista kokonaisuuksien keskinäisriippuvaisuuksia, todellisuuden eri olioiden ja asioiden kytköksellisyyttä ja toimintaa kokonaisvaltaisesti hahmottamaan pyrkivää systeemiajattelua ovat historiallisesti edustaneet myös mm. systeemiteoreetikot Gregory Bateson ja Ervin Laszlo. Tyypillistä tällaiselle lähestymistavalle on mm. pyrkimys todellisuuden emergenttien ominaisuuksien mallintamiselle ja selittämiseksi, sekä luonnontieteisiin perustuvan atomistisen maailmankuvan kritisointi sen kokonaisuuslityksellisestä riittämättömyydestä käsin. (Jakonen & Kamppinen 2017, 31–35.)

Jatkossa puhun teoriasta ensisijaisesti integraalina tietoteorian; esitellen epistemologisen rajauksen puitteissa teorian tietoteoreettisesti suuntautuneet, ja siten tässä opinnäyte-työssä sovellettavat osat.

Väitän että integraalin ajattelun erityinen lisäarvo epistemologian saralla on sen laajassa kokoavassa visiossa, koskien sitä kuinka todellisuuden eri metafysiset aspektit tuottavat erillisin – ja erityisin – tavoin tietoa ja tietoisuutta. Lisäksi integraali visio aspekteista laajenee pelkästä subjektiivista ja objektiivista kahteen uuteen näkökulmaan, intersubjektiiviseen ja interobjektiiviseen, jotka juontuvat tietävän yksilötietoisuuden metafysiikasta; yksilötietoisuuden muotoutumista vuorovaikutuksessa sosiaaliseen kollektiiviin ja ympäristöön, osana niitä. Näin käsitys tieteellisestä tiedosta suhteessa taustalla vaikuttaviin ontologisiin olettamiin syvenee ja hienovaraistuu.

Integraalin tietoteorian puitteissa tavoitellaan mahdollisimman monen relevantin erityis-tieteenalan ja metodologian johdonmukaista keskinäistä jäsentämistä. Mitä voidaan mistäkin havaintotavasta ja metodista käsin tietää ja ymmärtää?

Wilberin integroivan projektin yhtenä lähtökohtana toimiikin nykypäivän tiedeyhteisön sisällään pitämä yltäkyläisyys eri tieteenaloista käsin tuotetusta tiedosta, teoriasta ja perinteestä – ja toisaalta eri tieteenalojen poteroituminen. Ei ole juurikaan laajoja esityksiä tämän kaiken tietomäärän yhteensovittamisesta ja saattamisesta keskusteluun keskenään, yli metodologisten raja-aitojen, suurta kokonaiskuvaa tavoitellen. Kuinka asioita koskevat eri tieteiden eri totuusväitteet sopivat yhteen suhteessa toisiinsa? Tämä on ilmiselvästi vaikea projekti. Wilber kuitenkin näkee tämän mahdollisena ja välttämättömänä: ”todellisuus on moniulotteinen, eikä yksiulotteisempi lähestymistapa tekisi sille oikeutta” (Jakonen & Kamppinen 2016, 332). Tarkoitus on tarjota metatason viitekehys, joka auttaa asettamaan muita lähestymistapoja paikoilleen, ymmärtämään niitä paremmin ja käyttämään niitä työkaluina ihmisen ja todellisuuden tutkimuksessa (Wilber 2000, Jakosen & Kamppisen 2016, 332 mukaan).

Integraalin tietoteorian ydinajatus on: mikään asia, olio tai inhimillisen olemassaolon piirre ei ole niin yksinkertainen, että siitä saatava tieto voitaisiin tyhjentävästi tavoittaa yhden ainoan näkökulman tai lähestymistavan kautta. Moniulotteisen ja moninäkökulmaisen todellisuuden palauttaminen eli reduktio mihin tahansa yhteen tieteenalaan: fy-

siikkaan, neurologiaan, fenomenologiaan, hermeneutiikkaan, antropologiaan, taloustieteeseen jne. tekee väkivaltaa todellisuuden rikkaudelle ja niille näkökulmille, joita todellisuus mahdollistaa. Erityisesti ihmismielen ja laajemmin ihmisenä olemisen tutkimuksessa monialainen useamman näkökulman käyttö on perusteltu täydennys eri tieteenalojen tuottamiin, sinänsä korvaamattomiin, mutta kapeampiin kuviin ihmisestä ja ihmisenä olemisen mahdollisuuksista. (Jakonen & Kamppinen 2016, 322–323.)

Wilberin mukaan sitoutuminen ja samaistuminen yhteen tiettyyn näkökulmaan on ollut ihmistieteiden ja muiden erikoistieteiden vahvuus – mutta myös niitä rajaava tekijä. Näkökulman tarkka fokusointi ja rajaaminen ei ole ongelma perustutkimuksessa, mutta kokonaisvaltaisen ihmiskuvan rakentamisessa ja esimerkiksi kulttuurisidonnaisen viisauden ymmärtämisessä se tyypistää todellisuuden rikkauden yhteen perspektiiviin, sen sijaan että käytettäisiin hyväksi useita todellisuuden mahdollistamia näkökulmia. (Jakonen & Kamppinen 2016, 325.) Koko monisyinen ja moniulotteinen todellisuus ei voi näkyä yhdestä näkökulmasta käsin, vaan se avautuu parhaiten, kun sitä tarkastellaan tietoisesti eri näkökulmista käsin (Jakonen & Kamppinen 2017, 61). Mitä enemmän näkökulmia sisällytetään, sitä paremmin voidaan integraalin ajattelun keinoin ennakoida, analysoida ja ratkaista tutkimuksen alla olevia kysymyksiä (Jakonen & Kamppinen 2017, 44).

Esitän että integraali tietoteoria on lähtökohdiltaan yhteensopiva edellä esitetyn kaksoispektisen ontologian kanssa, perustuen tapaan, jolla se käyttää sisäisyyttä ja ulkoisuutta todellisuuden perustavanlaatuisina, sisäsyntyisinä ja keskinäisriippuvaisina näkökulmina, ja johtaa niistä käsin tarkempaa analyysia. Tulen kohdassa **todellisuuden perusnäkökulmat** (s. 33) esittämään integraalin yhteenvedon eri todellisuuden näkökulmien tutkimisesta nousevista eri totuusväittämistä, joka selittää ja käsitteellistää eri tieteenalojen johdopäätösten samanaikaista ja rinnakkaista paikkansapitävyyttä kaksoispektisessä todellisuudessa. Se toimii käsitteellisenä kokonaisesityksenä todellisuudesta saatavilla olevasta tiedosta, sellaisena kuin sitä on erityistieteiden erillisten totuusväittämien muodossa saatavilla.

Sitä ennen kuitenkin esittelen seuraavassa integraalin tietoteorian mukaisen metodologian.

Integraali metodologia

Integraali metodologia validin tiedon konfirmoimiseksi on määritelty Wilberin ja kehityspsykologi Mark Edwardsin toimesta seuraavasti:

- Ensimmäinen vaihe on injunktio: jos haluat tietää tietyn asian, tee tietyllä tavalla.
- Toinen integraalin metodin vaihe on kokemus: tapahtuvan havainnon ja havaintokokemuksen sijoittaminen sisäiseksi (mielensisäiseksi) tai ulkoiseksi (aistinvaraiseksi).
- Kolmas vaihe on reflektiivinen tulkinta: havainnon tekijän selitys koetulle sisäiselle tai ulkoiselle havainnolle, tietystä tulkintaperinteestä käsin.
- Neljäs ja viimeinen vaihe on yhteisöllinen konfirmaatio tai hylkäys: myös muut tekevät injunktion ja saavuttavat kokemuksen, jos saavuttavat. (Edwards 2000.)

Sitten saavutettuja havainto-kokemus-kokonaisuuksia vertaillaan ja niistä tehdään tieteelliset ja maailmankuvalliset johtopäätökset. Tätä eri näkökulmista kumpuavien tulosten tapauskohtaista vertailua, arvottamista ja edelleen niistä syntyvien johtopäätösten kontekstualisaation prosessia kutsutaan integraaliksi metodologiseksi pluralismiksi (Edwards 2000). Integraalin metodologisen pluralismin yhteydessä puhutaan taasen kolmesta erillisestä peruseriaatteesta, jotka ohjaavat kokonaisuuden hahmottamista eri tutkimustulosten pohjalta.

Seuraavassa nämä kolme peruseriaatetta, mukailen integraali-tutkija Sean Esbjörn-Hargensia sekä Jakosta ja Kamppista:

- Sisällyttäminen, tarkoittaen että integraalin metodin mukaisesti tuotetuista pätevistä totuusväittämistä puhuttaessa *kaikki väittämät ovat oikeassa*.
- Ylittäminen, tarkoittaen että samasta näkökulmasta peräisin olevia päteviä totuusväittämiä vertaillaessa *jotkut väittämät ovat enemmän oikeassa*.
- Kokeilu, tarkoittaen että ilmiöt ilmentyvät vain niille, jotka käyttävät niiden havaitsemiseen sopivia välineitä, joten *jos haluat tietää, tee näin*. (Esbjörn-Hargens 2009, 16; Jakonen & Kamppinen 2017, 252–254.)

Sisällyttämisestä jatkaen – on syytä hyväksyä kaikki totuusväitteet, jotka läpäisevät oman tieteenalansa totuusstandardit, kunhan ne esittävät väittämän koskien tätä omaa alaansa. Yhden tieteellisen paradigman pohjalta voi esittää päteviä totuusväitteitä vain oman metodologiansa piirissä ja omasta näkökulmastaan; siten tuottaen päteviä tuloksia asianmukaisen tutkimusalan kontekstissa. Toisen näkökulman alueelta tulevia totuusväittämiä

kohtaan – esimerkiksi fysiikka henkisyuden selittäjänä, tai päinvastoin – on syytä olla kriittinen (Esbjörn-Hargens 2009, 16; Jakonen & Kamppinen 2017, 252–254).

Ylittämisestä jatkaen – tulee voida priorisoida saman näkökulman [tutkimusalan] sisältä tuotettujen tutkimustulosten keskinäinen pätevyys. Osa totuuksista on enemmän tosia kuin toiset. Enemmän todet totuudet ylittävät ja sisällyttävät itseensä vähemmän todet totuudet. (Esbjörn-Hargens 2009, 16; Jakonen & Kamppinen 2017, 252–254.) Totuusväitteiden pätevyyden arviontiin integraali teoria antaa valmiuksia teoriaan kuuluvan erillisen kehitystasomallin muodossa, jota tämän opinnäytetyön puitteissa sivuan myöhemmin ohimennen (ks. sivut 52–53).

Kokeilusta jatkaen – todellisuuden ilmiöt tulevat koetuiksi ja havaituiksi vain aktiivisen tiedon tuottamiseen pyrkivän toiminnan, eli metodin löytämisen ja noudattamisen kautta. Tietyn maailmankuvan tai narratiivin puitteissa keskenään ristiriitaisilta vaikuttavat ilmiöt – esimerkiksi uskonnollinen kokemus, tähtisumu tai varhaislapsuuden heijastus aikuisiän objektisuhteiden kautta – ovat itse asiassa eri tutkimustuloksia, joita eri tutkimusmenetelmät tuottavat eri taustoista käsin. Nämä eri tulokset eivät ole yhteen sovittamattomia. Ilmiöinä ne ovat ristiriidassa vain, jos uskotaan jonkin yhden tutkimusmenetelmän: luonnontieteen, uskonnon, tulkinnan (eri tutkimusvälineinen: kaukoputki, meditaatio, psykoanalyysi...) olevan avain kaiken todellisen ymmärtämiseen. (Esbjörn-Hargens 2009, 16; Jakonen & Kamppinen 2017, 252–254.)

Sitoutuminen näihin periaatteisiin mahdollistaa eri tosiasioiden havaitsemisen kustakin tietystä tutkimuskohteesta; eri näkökulmista ja eri metodeista käsin sovellettuna. Todellisuutta voi tutkien tarkastella ensimmäisen tai kolmannen persoonan, ja yksikön tai monikon näkökulman kautta. On yhtä lailla perusteltua ottaa tutkimuskohteeksi niin ensimmäisen persoonan psykologiset tosiasiat, kuin kolmannessa persoonassa esiintyvät biologiset tosiasiat. (Esbjörn-Hargens 2009, 16.)

Tarkastellessa integraalia teoriaa, on käytännöllistä jakaa sen käsittely kahteen keskeiseen toisiaan täydentävään kokonaisuuteen. Nämä kokonaisuudet ovat ensiksi integraalin teorian totuuksia syntetisoiva ulottuvuus, eli nimenomaan tämä tässä luvussa käsiteltävä tietoteoreettinen kokonaisuus – ja toiseksi, teorian tietoisien ajattelun kehitystasoja ja siten totuusväitteiden hierarkista pätevyyttä mallintava ulottuvuus (ks. Gravesin kehitystasot, suppea esitys aiheesta sivut 52–53). Tarkoituksenmukaisuuden tähden esittelen tässä vain

ensiksi mainitun näistä ulottuvuuksista. Sillä mallinnetaan eri tieteiden totuusväittämiä tietoteoreettisessa mielessä. Se ilmenee todellisuuden neljänä perusnäkökulmana.

Todellisuuden perusnäkökulmat

Integraalissa tietoteorian mukaan on olemassa neljä toisiinsa palauttamatonta perusnäkökulmaa todellisuuteen, jotka täytyy sisällyttää tutkimukseen silloin kun tavoitteena on täysi ymmärrys mistä tahansa asiasta tai osasta todellisuutta. Kuten filosofi E.F. Schumacher asian muotoilee (1977, 137): vain silloin kun kaikki neljä kokemuksellisen tiedon eri kenttää on otettu huomioon, voidaan todella saavuttaa kokonainen tieto jostain asiasta. Tässä näkemyksessä kaikkea olemassa olevaa voidaan tarkastella kokonaisvaltaisesti kahdella jaotuksella: sisäisyyden ja ulkoisuuden näkökulmina, sekä yksikön/yksilön ja monikon/yhteisön näkökulmina. Näistä vastinpareista johdettavat neljä integraalia perusnäkökulmaa ovat subjektiivinen, objektiivinen, intersubjektiivinen ja interobjektiivinen. (Esbjörn-Hargens 2009, 2–3; Jakonen & Kamppinen 2017, 61.) Wilber on nimennyt tämän neljän perusnäkökulman mallinsa nelikenttämalliksi [*four quadrants*] (Laaksonen, 2013. 12–13).

Nelikenttämalli esitetään tavallisesti visuaalisessa muodossa neljänä osalokerona. Nämä lokerot ovat edellä mainittuja näkökulmia todellisuuteen, inhimillisestä subjektiivisesta tietoisuudesta käsin jäsennehtynä – koettuna, havaittuna, tulkittuna ja hahmotettuna. Ne kattavat kaikki olemassa olevat näkökulmat todellisuudesta saatavilla olevaan tietoon. Subjektiivinen näkökulma on yksikön 1. persoonan kokemuksellinen näkökulma, objektiivinen näkökulma on yksikön 3. havainnollinen näkökulma, intersubjektiivinen näkökulma on monikon 1. persoonan tulkinnallinen; eli jaetun kollektiivisen tietoisuuden näkökulma, ja interobjektiivinen näkökulma on monikon 3. persoonan havaintopohjainen näkökulma kokonaisuuteen, eli systeemisesti hahmotuksellinen näkökulma. Neljää näkökulmaa edustavat tahoillaan myös neljä persoonapronominia: Minä (yksikön 1. persoona), Se (yksikön 3. persoona), Me (monikon 1. persoona) ja Ne (monikon 3. persoona). (Esbjörn-Hargens 2009, 2–3.)

Tiedettä harjoitettaessa tyypillinen subjektiivinen näkökulma on esimerkiksi psykologin näkökulma todellisuuteen; objektiivinen biologin tai hiukkasfyysikon näkökulma; intersubjektiivinen kulttuurin- tai kielentutkijan näkökulma; ja interobjektiivinen insinöörin tai taloustieteilijän näkökulma.

Asiaa on sanoitettu Esbjörn-Hargensin toimesta (2009, 2–3) myös siten, että mallin neljä eri osalokeroa edustavat todellisuuden eri ulottuvuuksia. Nämä ulottuvuudet ovat tosiasiallisia, kaikkialla joka hetki läsnä olevia näkökulmia todellisuuteen. Myös jokaisen ihmisen tietoisuudessa on nämä neljä näkökulmaa. Tämä toteutuu esimerkiksi siinä asiantilassa, että kaikilla yksilöillä (eläimet mukaan lukien) on jokin sisäisen subjektiivisen kokemuksen ja intention ilmenemismuoto, mielen todellisuus, kuten myös havaittavan ulkoisen käytöksen ja fysiologisten komponenttien ilmenemismuoto, aineen ja toiminnan todellisuus. Lisäksi nämä yksilöt eivät koskaan ole olemassa vain yksin vaan ovat aina myös ryhmien tai kollektiivisten kokonaisuuksien jäseniä, ympäristönsä osia, ja osin niiden määrittämiä. Ryhmien sisäisyydet tunnetaan subjektien välisinä kulttuurisina todellisuuksina. Ryhmien ulkoisuudet taas tunnetaan ekologisina ja sosiaalisina systeemeinä, jotka antavat luonteen objektien välisille vuorovaikutuksille.

Integraalin tietoteorian perustyökalu on tämä neljän näkökulman analyysi ja synteesi – asia kuin asia voidaan jakaa noihin neljään eri tarkastelutapaan; asian kuin asian ymmärtämiseen tarvitaan neljä eri tulokulmaa. Sisältä käsin saadaan kokemustietoa sekä tulkintatietoa, ja ulkoa päin saadaan havaintotietoa, josta tuottaa laajempia kokonaisuuksien hahmotuksia. Kokemuksen ja tulkinnan avulla saadaan tietoa siitä miltä jokin tuntuu tai mitä asiasta ollaan mieltä; mikä on asian merkitys. Havainnon ja käsityksen avulla saadaan tietoa siitä miltä jokin näyttää tai miten asiat vaikuttavat, suhteutuvat ja ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa systeemeinä. (Jakonen & Kamppinen 2017, 36–39.) Seuraavassa integraalit neljä näkökulmaa todellisuudesta tietämiseen (kuvio 3).

<p>(yksikön 1. persoona) Subjektiivinen näkökulma. Minä.</p> <p>Tarkastelutapa: Kokemus. Tarkastelukohde: Yksilölliset ajatukset, tunteet ja intentiot.</p>	<p>(yksikön 3. persoona) Objektiivinen näkökulma. Se.</p> <p>Tarkastelutapa: Havainto. Tarkastelukohde: Jonkin asian ominaisuudet, toiminta ja käytös.</p>
<p>(monikon 1. persoona) Intersubjektiivinen näkökulma. Me.</p> <p>Tarkastelutapa: Kulttuuri. Tarkastelukohde: Kollektiiviset kieli, merkitykset ja arvot.</p>	<p>(monikon 3. persoona) Interobjektiivinen näkökulma. Ne.</p> <p>Tarkastelutapa: Systeeminen hahmotus. Tarkastelukohde: Kokonaisuuden rakenne, ympäristön organisaatio, sosiaalinen vuorovaikutus, verkoston toiminta.</p>

KUVIO 3. Perusnäkökulmien nelikenttä (Jakonen & Kamppinen 2016, 325, 331; Jakonen & Kamppinen 2017, 38, 73; Roy 2006, 125–128; Wilber 2001, 105)

Yhdessä kaksoisaspektisen ontologian kanssa tämä nelikenttä-analyysi-synteesi auttaa ymmärtämään ainakin viitteellisesti miksi on olemassa eri tieteistä käsin erilaiset selitykset, ja erilaiset havainnot ja kokemukset todellisuuden eri ilmiöistä. Integraalin tietoteorian mukaan mikä tahansa todellisuuden olio on neljän eri näkökulman summa ja yhteistuotos, ja paikannettavissa kaikista neljästä näkökulmasta käsin. Wilber painottaa (Laaksonen 2013, 13–15 mukaan), että jokainen ainakin tähän asti havaittu ilmiö voidaan asettaa nelikenttämallin sisälle. Toisin sanoen mainitut neljä näkökulmaa pitävät sisällään jokaisen mahdollisen ilmiön (olion?) mitä maailmankaikkeus pitää sisällään.

Keskeistä asiassa on, että kaikki perusnäkökulmat ovat samaan aikaan oikeassa ja tosia, ne vain katselevat maailmaa eri kantilta (Jakonen & Kamppinen 2017, 61). Ne ovat käsiteltävän asian neljä eri puolta – neljää näkökulmaa mihin tahansa asiaan, ja tuottavat todellisuudesta tietoa yhtäaikaisesti pätevien totuusväittämien muodossa. Siten eri tiedon alojen eri totuusväittämät voivat pitää samanaikaisesti paikkansa, mutta kuitenkin olla eri mieltä toistensa kanssa. (Jakonen & Kamppinen 2017, 36–39; Laaksonen 2013, 12–13.)

Vastakohtana lähestymistavoille jotka tarkoituksellisesti tai epähuomiossa redusoivat yhden tai useamman näkökulman (tieteenalan) johonkin toiseen näkökulmaan, integraali teoria näkee jokaisen perusnäkökulman samanaikaisesti syntyvinä ja ilmenevinä, todellisuudesta nousevina (Esbjörn-Hargens 2009, 2–3). Näkökulmat syntyvät ja tulevat todeksi samanaikaisesti ja ovat keskinäisessä kehitys- ja riippuvuussuhteessa (Esbjörn-Hargens 2009, 6), kaksoisaspektisen periaatteen mukaisesti.

Moderni yhä erikoistuvampi tieteen tekeminen nähdäänkin integraalista katsantokannasta käsin jossain määrin kapea-alaisena tietämisen projektina, jossa tieteilijä suosii yhtä neljästä näkökulmasta muiden kustannuksella. Tällöin syyllistytään helposti näkökulma-absolutismiin, jolloin koko laaja olevainen yritetään redusoida eli pelkistää vain yhteen näkökulmaan. Wilberin mukaan sitoutuminen ja samaistuminen yhteen tiettyyn näkökulmaan on ollut sekä ihmistieteiden että muiden erikoistieteiden vahvuus – mutta myös niitä rajaava tekijä. Näkökulman tarkka fokusointi ja rajaaminen ei ole ongelma perustutkimuksessa, mutta kokonaisvaltaisen ihmiskuvan rakentamisessa ja esimerkiksi kulttuurisidonnaisen viisauden ymmärtämisessä se tyypistää todellisuuden rikkauden yhteen perspektiiviin, sen sijaan että käytettäisiin hyväksi useita todellisuuden mahdollistamia näkökulmia (Jakonen & Kamppinen 2016, 326.)

Jakoselle & Kamppiselle (2017, 38) esimerkkinä edellä mainitusta toimii vaikkapa hypoteettinen käsitys, että ihmisen ajattelu, toiminta ja valinnat määräytyisivät *yksinomaan* ajattelun ja itsenäisen, psykologisen sisäisen minän myötä, tai että samat asiat määräytyisivät *yksinomaan* neurologisten biologisten seikkojen tai käyttäytymisen ehdollistumisen myötä.

Jos väitetään, että sisäinen maailma on ainoa olemassa oleva, syyllistytään Wilberin mukaan idealistiseen reduktionismiin. Tutkittaessa on otettava huomioon myös ihmisen ulkoisen maailman ulottuvuus, siinä nähtävä kehitys. Karkeasti ottaen voidaan sanoa, että jokaisella sisäisellä kehitysasteella on olemassa ulkoinen vastikkeensa. Ihmismielen ulkoinen vastike on tässä tapauksessa aivot. Taas toisaalta, väitettäessä että pelkästään ulkoinen kehitys ja ulottuvuus, jossa havaittavat biokemialliset prosessit ovat aivoja ja sitä kautta ihmisen toimintoja ohjaava ainoa imperatiivi, syyllistytään materialistiseen reduktionismiin, jota esimerkiksi uus-darwinistit edustavat. (Laaksonen 2013, 12–13.) Integraali ajattelu ohittaa molemmat yksipuoliset yksinkertaistukset.

Integraali tietoteoria syvenee tästä vielä yhdellä huomionarvoisella tavalla. Wilber (2007, Jakosen & Kamppisen 2016, 326–328 mukaan) esittää että voimme omistautua jokaisen neljän näkökulman – nelikentän osalokeron – tutkimiselle kahdesta eri suunnasta. Voimme tutkia esimerkiksi vasenta yläkulmaa eli yksilön subjektiivista kokemusta joko tämän valitun näkökulman sisältä käsin (jolloin kyse on kokemuksista sellaisenaan) tai ulkoa (jolloin kyse on omien tai jonkun toisen kokemusten ei-ensikäisestä tutkimisesta) käsin.

Esbjörn-Hargens tulkitsee Wilberin ajatusta saman suuntaisesti: Nelikentän jokaista yhtä perusnäkökulmaa voidaan soveltaa sekä kunkin yksilön oman maailmassa olemisen, subjektiiviteetin, tarkasteluun: neljä ulottuvuutta jokaisen subjektin oman olemassaolon ymmärtämiseen – että myös minkä tahansa objektin tarkasteluun: neljä näkökulmaa jonkin tietyn asian tai ilmiön tutkimiseen. Tämä johtaa yhteensä kahdeksaan erilaiseen metodologiseen tapaan tehdä tiedonhankintaa ja tutkimusta. Näitä eri tiedonhankinnan tapoja vertaillaan, arvioidaan ja sitten niistä vedetään johtopäätöksiä, integraalisen metodologian pluralismin keinoin. (Esbjörn-Hargens 2009, 6, 16.)

Esimerkkinä yhden osalokeron analyysistä sekä sisältä että ulkoa käsin: Jos tarkastelemme 1. persoonan sisäistä todellisuutta eli vasenta yläkulmaa – minän aluetta, jolla sijaitsee tietoisuus, tajunta ja mieli, miten asian tahtookaan nimetä – sen *sisältöpäin*, teemme puhtaasti fenomenologista tutkimusta (Kamppinen & Sajama 1987, Jakosen & Kamppisen 2016, 326–328 mukaan). Kiinnitämme tarkkaavaisuuden siihen mitä tietoisuudessa tapahtuu, ja raportoimme kokemuksestamme niin selkeästi kuin kykenemme. Tällä kokemuksia koskevalla tarkasteluprosessilla on monia vaihtoehtoisia muotoja, joita ovat esimerkiksi psykoanalyysi tai meditaatio. Samaan sisäiseen yksilön tietoisuuteen voidaan kuitenkin ottaa toinen näkökulma. Tajuntaa voidaan nimittäin tarkastella myös *ulkoapäin*, Wilberin itse käyttämin käsittein strukturalistisesti. Samat mielensisällön ilmiöt voidaan luokitella, jäsentää ja johdonmukaistaa, kunhan niitä on ensin riittävästi tarkasteltu. Tämänkaltainen tutkimus auttaa rakentamaan raamit ja mittapuut sisäisen tietoisuuden näkökulman ympärille; luokittelee tietoisuuden sisältöjä ja liittää yhteen ilmiöitä. Strukturalistinen näkökulma käyttää fenomenologisesti yksilöityjä mielensisältöjä aineistona, jonka avulla voidaan tutkia esimerkiksi ongelmanratkaisua tai muita kognitiivisia tehtäviä. (Jakonen & Kamppinen 2016, 326–328.)

Seuraavassa (kuvio 4) käsitteellinen kokonaisesitys tietämisen tavoista; todellisuudesta olemassa olevasta tiedosta, sellaisena kuin se on eri erityistieteiden tuloksina saatavilla. Neljään näkökulmaan ja kahdeksaan eri metodologiseen kokonaisuuteen sisältyvät kaikki erityistieteet eri tieteenfilosofioineen, metodologioineen ja totuusväittämineen.

- Vasemmalla ylhäällä:
(yksikön 1. subjektiivinen persoona)
Hengentieteet: mieli, etiikka, estetiikka, filosofia

Tutkimuskohde ja -metodi;
Sis: [Kokemus: fenomenologia]
Ulk: [Kokemukselliset rakenteet introspektiivisesti tarkasteltuna: strukturalismi]

Tieteellisiä tuloksia: eksistentialismi, psykoanalyysi, humanistinen psykologia, kognitivismi

- Oikealla ylhäällä:
(yksikön 3. objektiivinen persoona)
Luonnontieteet ja formalistiset tieteet: aine, käytös, tietojenkäsittely, matematiikka

Tutkimuskohde ja -metodi;
Sis: [Havainto sisäisyydestä: autopoiesis*]
Ulk: [Havainto ulkoisuudesta: empiirinen mittaaminen, rationalismi]

Tieteellisiä tuloksia: psykiatria, kvanttimekaniikka, peliteoria

- Vasemmalla alhaalla:
(monikon 1. intersubjektiivinen persoona)
Humanistiset tieteet: kulttuuri, kieli, merkitys

Tutkimuskohde ja -metodi;
Sis: [Ymmärrys: hermeneuttinen tulkinta]
Ulk: [Kulttuuriset rakenteet, säännöt ja käytänteet: etnometodologia, strukturalismi, narratologia, semiotiikka]

Tieteellisiä tuloksia: symbolinen antropologia, de saussurelainen kieli-teoria

- Oikealla alhaalla:
(monikon 3. interobjektiivinen persoona)
Yhteiskunnalliset tieteet ja luonnontieteet: sosiaalinen maailma, talous politiikka, teknologia, ekologia, maantiede, kosmologia

Tutkimuskohde ja -metodi;
Sis: [Kollektiivin identiteetti: sosiaalinen autopoiesis*]
Ulk: [Yhteisölliset ja luonnolliset järjestelmät: systeemiteoria]

Tieteellisiä tuloksia: marxilainen talousteoria, sosiaalinen konstruktivismi, kriittinen teoria, evoluutioteoria, suhteellisuusteoria

*autopoiesis merkityksessä itsehahmotus, itseorganisoituminen, hahmonmuodostus (Merriam-Webster 2018b).

KUVIO 4. Perusnäkökulmien nelikenttä, erityistieteet ja integraali metodologinen pluralismi (Soveltaen: Esbjörn-Hargens 2009, 5–6, 17)

Lopuksi on syytä muistaa, että kehittyneen tiedonhankinnan mahdollistava yksilöllinen tietoisuus tai ajattelu ei kehity tyhjiössä. Tietoisuus kehittyy osana neljän näkökulman kautta havaittavaa ja kahdeksan eri metodin kautta tutkittavaa kompleksista todellisuutta. Kulttuuri ja maailmankuva, yhteiskuntajärjestelmä ja ekologinen ympäristö, sekä aivot ja koko eliö kehystävät kunkin yksilöolon subjektiivista tietoisuutta – mahdollistavat ja rakentavat sille toiminta-alustan ja ympäristön. Ajattelu itsessään on osa tätä todellisuuden nelinivoutuvaa, sen eri näkökulmien toisiaan ehdollistavaa luonnetta. (Jakonen & Kampinen 2016, 331–332.)

4.4 Metafyysinen synteesi

Jakosen ja Kamppisen (2017, 46) mukaan maailma koostuu näkökulmista, ei yhdestä annetusta totuudesta – mutta tämä ei ole päätepiste vaan välivaihe. Jotta pääsemme eteenpäin, on opittava moninäkökulmaisuuteen perustuen tekemään synteettisiä johtopäätöksiä. Synteessin pohjalta voidaan sitten työstää edelleen analyysia: tämä näkökulma tai johtopäätös on arvokkaampi kuin toinen, siitä ja tästä syystä. Ymmärryksen saavuttamisen tavoitteena on kokonais kuvan ymmärtämisestä käsin suoritettu peloton arvostelmien tekeminen, jolla kohotetaan näkökulmarelativismiin yli.

Metafyysisessä kontekstissa synteesi on vastakkaisten käsitysten yhteen sovittamista tai yhdistämistä (Philosophy Pages 2011b). Wikipedian (2015) mukaan synteesi ”ymmärrettään yleensä kahden tai useamman jo olemassa olevan asian yhdistämiseksi, josta muodostuu uusi asia”. Erityisesti se on yhdistämistä, ”jossa yhdistetyistä asioista tulee [emergentisti] enemmän kuin vain osiensa summa”. Nimen omaisesti emergenssin, eli osista rakentuviin kokonaisuuksiin ilmentyvien uusien ominaisuuksien tutkimuksessa synteesi onkin välttämätön käsite. Synteesiä pidetään holistisen teorian elementtinä ja reduktionistisen analyysin vastakohtana. (Wikipedia 2015.)

Filosofi G.W.F. Hegelin filosofiassa synteessillä tarkoitetaan vastakkainasettelun (teesi vastaan antiteesi) yli kohoavaa uutta korkeampaa käsitystä ja ymmärrystä, joka tekee sovinnon teesien välille. Se sisällyttää itseensä molemmat käsitteellisesti vastakkaiset asiat, mutta samalla kattavuudessaan myös ylittää ne. Esittäessään todellisuuden substanssin olevan idealistisesti tietoisuutta ja tietoista ajattelua, Hegel katsoi saman kolmikärkisen

dynamiikan vallitsevan kaikkialla luonnossa, kulttuurillisessa kehityksessä ja historiassa. (Philosophy Pages 2011b.)

Edellä esitetty metafysiikka – niin kaksoisaspektisessä kuin integraalissakin mielessä – olettaa tämän kaltaisen synteessin mahdolliseksi ja mielekkääksi todellisuuden eri kilpailevien tutkimistapojen välillä. Esitetyn valossa, katson että lähtien siitä mitä eri metafysisiä näkökulmia todellisuuteen on olemassa, sekä siitä minkä luonteista näiden eri näkökulmien suhde on toisiinsa (edellä, *kaksoisaspektiteoria*), ja sen erittelystä millaisia totuusväitteitä ne tuottavat, sekä siitä ymmärryksestä käsin missä määrin nämä totuusväittämät ovat yhteensopivia (edellä, *integraali tietoteoria*) – on muodostettu perusteltu viitekehys eri näkökulmista, eri metodeilla tuotetun tiedon keskusteluttamiselle.

Tällöin hyväksytään kaikki näkökulmat osaksi todellisuutta, ja veloitetaan että synteessin tuottamiseksi ne pitää ottaa huomioon kaikessa kunnianhimoisessa tutkimuksessa. Tällainen holistinen synteesi ei kiellä tai väitä epäpäteväksi tai merkityksettömäksi yhtäkään todellisuuden tutkimuksen muotoa – mutta ei myöskään anna yhdellekään tiedonhankintatavalle: subjektiiviselle introspektiolle, objektiiviselle tarkkailulle, kielelliselle logikalle tai historiallisille auktoriteeteille, monopoliasemaa totuuteen ja maailmanselitykseen.

Viime kädessä ottamalla kaikki ontologis–tietoteoreettiset näkökulmat huomioon voidaan saavuttaa emergentisti esiin nouseva *todellisuuden kaltainen* kokonaiskuva, syvä ymmärrys eri tavoin ilmenevästä todellisuudesta, jossa kaikki käypä tieto eri kokemusaloilta on arvokasta, ja selitettävässä suhteessa kaikkeen muuhun tietoon. Täten vähenevät myös vastakkainasettelut ja ristiriidat eri yksilöiden, eri ajatusten, eri maailmankuvien – erilaisten maailman kokemisen ja tarkastelemisen tapojen välillä.

Jos totuusväittämien kelpoisuus ja painoarvo on aina sidoksissa siihen näkökulmaan, josta totuusväittäjä on peräisin, mutta kuitenkin näkökulmat ovat tietoteoreettisesti aina yhtä arvokkaat, tullaan johtopäätökseen, että useat samaa asiaa koskevat, eri näkökulmista peräisin olevat totuusväittämät voivat olla *yhtä aikaisesti* tosia tai totta. Toisaalta voi kysyä, onko yksi tietty inhimillisesti saavutettavissa oleva totuus yhdestä asiasta enää näistä lähtökohdista käsin itseisarvoinen tavoite? Pitäisikö etsiä kaksoisaspektisen ja integraalin paradigman vaatimuksiin mukautuva kestävämpi luonnehdintaa totuudelle?

Karkeasti sellaista hahmotellen: totuus on itseasiassa jonkinlainen monikantainen mat-
riisi, ja totuuteen kuuluvat eri osatotuudet ovat jatkuvassa muutoksessa suhteessa toi-
siinsa, todellisuudessa, jossa kaikki muutenkin on jatkuvassa liikkeessä ja muutoksessa.

Ihmiselämän mittakaavasta käsin tällainen kaiken totuuden jatkuva muutos ei tietysti ole
kaikissa asiantiloissa koettavaa tai havaittavaa – eikä sillä tule liikaa rasittaa päätänsä.
Yksiselitteiset, yksinäkökulmaisethän käsitykset (omena putoaa newtonilaisten painovoi-
malakien kuvaamalla tavalla, suomen kieli ei ole sukua ruotsin kielelle, aktiivinen elä-
mäntapa lievittää kivun tuntemusta...) palvelevat arkitodellisuuden tasolla monin paikoin
ongelmitta.

Summa summarum: Otsikon olettaa synteettisyyttä on kaikkien tieteellisten totuus-
väittämien ja laajemminkin eri viisusperinteiden ymmärtäminen yhteensopivaksi, toisi-
aan isossa mittakaavassa täydentäväksi, keskinäisselittäväksi filosofian ja tieteen koko-
naisesitykseksi. Ristiin valottamalla jokin asia, ilmiö, yksilö tai subjekti kaikista näkökul-
mista on saavutettavissa kokonaisvaltainen ja totuudellinen käsitys kyseisen kohteen ole-
muksesta ja ilmiöstä. Autenttiseksi katson totuuskäsityksen, jossa totuus nähdään ta-
pauskohtaisena synteeseinä eri näkökulmien tuottamasta tiedosta – ja jatkuvassa muutok-
sessa olevana.

4.4.1 Case-esimerkki: Synteesiajattelullinen ote elokuvateoriaan

Edellä esitetyn metafysiikan syntetisoivaa luonnetta voi soveltaa myös elokuvatutkimuk-
sen kokonaiskuvan ymmärtämiseksi. Käytännössä tämä tarkoittaa jo edellä hahmoteltua
eri teorioiden totuusväittämien vertailemista eri näkökulmista käsin, ja näiden näkökul-
mien reviirijakojen ja toisaalta myös keskinäisselittävyden korostamista, tietoteoreettis-
ten jakolinjojen ylittämiseksi.

Tieteellinen elokuvatutkimus, elokuvateoria, pyrkii selittämään elokuvaa taiteena ja ym-
märtämään elokuvan suhdetta todellisuuteen, muihin taiteisiin, yksittäiseen katsojaan ja
yhteiskuntaan (Wikipedia 2014, 2018a). Painopistealueita ovat elokuvan esteettinen, his-
toriallinen ja/tai ideologinen analyysi, ja elokuvan kokemuksellisen luonteen tutkimus.
On olemassa lukuisia määriä elokuvaa eri tavalla selittämään pyrkiviä eri elokuvateorian

koulukuntia. Merkittävimmät koulukunnat historiallisesti ovat elokuvan luonnetta itenäisenä taiteena korostava formalistinen koulukunta, elokuvan valokuvauksellista ja indeksistä naturalismia korostava realistinen koulukunta, elokuvan ideologista luentaa korostanut poliittinen koulukunta, saussurelaisen kielitieteen inspiroima semioottinen koulukunta, Freudin ja Lacanin psykoanalyttisista teorioista ammentava psykoanalyttinen koulukunta, sekä kognitiivista keskitason tutkimusta [*mid-level research*] ja maltillista ei-ideologista formalistista tulkintaa korostava kognitiivinen koulukunta. (Oxford Reference 2019.)

Myös nykyaikaisen elokuvatutkimuksen piirissä on ehdotettu edellä esitettyä integraalia lähestymistapaa mukaillen eri teoriasuuntausten ja koulukuntien hahmottamista eri näkökulmina, ja sitä kautta näiden koulukuntien tuottamien totuusväitteiden syntetisointia. Professori Henry Bacon esittää artikkelissaan *Synthesizing Approaches in Film Theory* (2005b) näkemyksensä eri elokuvateorioiden toisiinsa suhtautumisesta ja suhteuttamisesta, jäsentäen niitä suhteessa muotoilemiinsa integraaleja perusnäkökulmia muistuttaviin eri inhimillisen todellisuuden tasoihin.

Nämä Baconin (2005b) tarkastelemat tasot ovat seuraavat (ohessa myös oma ehdotukseni kutakin tasoa vastaavasta integraalista lokeroista):

- Biologinen taso. Vastaava integraali lokero on 3. persoonan empiirinen, ulkopäin tarkasteleva näkökulma ja metodi.
- Fenomenologinen taso. Vastaava integraali lokero on 1. persoonan sisältäpäin tarkasteleva fenomenologinen, sekä ulkopäin tarkasteleva strukturalistinen näkökulma ja metodi.
- Semioottis–narratiivinen taso. Vastaava integraali lokero on 2. persoonan ulkopäin tarkasteleva, narratologinen ja semioottinen näkökulma ja metodi.
- Sosiaalipsykykinen taso. Vastaava integraali lokero on 2. persoonan ulkopäin tarkasteleva, etnometodologinen näkökulma ja metodi.
- Henkinen taso. Vastaava integraali lokero on 2. persoonan sisältäpäin tarkasteleva, hermeneuttinen näkökulma ja metodi.

Näiden tasojen piiriin Bacon (2005b, 2007) sijoittaa näkemyksensä mukaan elokuvateorian merkittävimmät eri koulukunnat (hänen omaan lajitteluunsa nojaten) ekologis–kognitiivisen, formatiivisen, hermeneuttisen ja psykoanalyttis–ideologisen eli brittiläisen elokuvalehden mukaan nimetyn ns. Screen-teorian, seuraavasti:

- Biologiselle ymmärryksen tasolle ekologisen suuntauksen.
- Fenomenologiselle ymmärryksen tasolle kognitiivisen ja formatiivisen suuntauksen.
- Semioottis–narratiivisille ja sosiaalipsyykkisille ymmärryksen tasoille formatiivisen suuntauksen ja Screen-teoriat.
- Henkiselle ymmärryksen tasolle hermeneuttisen suuntauksen.

Menemättä sen syvemmälle yksityiskohtiin elokuvateorian eri suuntausten laadullisiin eroihin, voitaneen Baconia mukaillen todeta, että tällaisen jäsentelyn hedelmällinen anti on siinä, kuinka sen puitteissa tarkasteltuna tietyt tutkimussuuntaukset komplementoivat eli täydentävät toisiaan. Baconin mukaan eri koulukunnat ja suuntaukset pääsevät täysiin tutkimuksellisiin oikeuksiinsa vasta dialogissa vastinpariinsa. (Bacon 2007.)

Erilaisia Baconin (2007) kuvaamia polaarisia vastinpareja löytyy elokuvateorian eri koulukuntien piiristä seuraavasti:

- Kognitiivinen elokuvateoria vs. Screen-teoriat [psykoanalyttis–ideologinen elokuvateoria], toisaalta myös kognitiivinen vs. fenomenologia.
- Ekologinen elokuvateoria vs. semiotiikka.
- Poetiikka [formaali analyysi] vs. hermeneutiikka [tulkitseminen].
- Tekstikeskeinen lähestymistapa vs. reseptitutkimus.

Nämä parit suhteutuvat Baconin mukaan toisiinsa dialektisesti eli keskustelevasti. Ne ovat perimmiltään ymmärrettävissä vain suhteessa toisiinsa, sillä ne edustavat maailmassa olemisen ja maailman hahmottamisen komplementaarisia vastamomenteja. Ne voidaan erottaa toisistaan – ja siten asettaa toinen teoria ylivertaiseksi toiseen nähden – vain kieltäytymällä elokuvan tarkastelemisesta sen täydessä moninaisuudessa ja monitasoisuudessa. Bacon moittii tällaista kieltäytymistä, toisin sanoen yhden näkökulman nostamista absoluuttisesti yli muiden suoranaisena strategisen mielenvikaisuuden tilana.

Monien parien kohdalla toinen puoli ei edes ole ajateltavissa ilman toista. Esimerkiksi psykologinen konstruktioismi [yllä: kognitiivinen tai ekologinen tutkimusote] ja sosiologinen konstruktioismi [yllä: ideologiakriittinen tutkimusote] ovat perustavalla tavalla toisiaan täydentäviä tutkimusnäkökulmia. Tämän pitäisi olla yhtä kiistatonta kuin se itsestäänselvyys, että ihminen on sekä biologinen että sosiaalinen olento. (Bacon 2007.)

Bacon tiivistää artikkelinsa (2007) johtopäätökset tämän tutkielman aiempien johtopäätösten kanssa sopusointuun asettuvasti teesiin ”vastakkainasettelusta vastuualuejakoon”.

Yllä on täten osoitettu tapauksenomaisesti kuinka synteesiajattelu auttaa hahmottamaan eri lähtökohdista tulevien teorioiden ja käsitysten, tässä tapauksessa elokuvateorioiden, suhteita toisiinsa – ja näkemään ne toisiaan täydentävinä tutkimussuuntauksina. Tämän tutkielman aiheena olevan autenttisen elokuvan teorian muotoilu ei kuitenkaan itse asiassa tapahdu vertailun kautta näihin muihin elokuvateoriasuuntauksiin – vaan jo edellä, ja myös jatkossa pikemminkin metafysisistä lähtökohdista käsin päätellen, yleisfilosofisia työkaluja käyttäen, ja vasta lopuksi tiettyjen elokuvaa, elokuvan semiotiikkaa ja dokumenttielokuvaa eri näkökulmista koskevien teorioiden kautta vahvistusta hakien.

4.4.2 Synteesiajattelu autenttisen elokuvailmaisun lähteenä

Edellä esitetty metafyyminen synteesiajattelu on sovellettavissa myös autenttiseen taiteen tekemiseen. Siitä käsin on tuotettavissa *totuudellisuutta* ja *todellisuuden kaltaisuutta*, käsittelemällä kaikkia todellisuuden eri sisäsyntyisiä puolia yhden kokonaisuuden sisällä, ainakin teoriassa ristiriidattomasti, kattavasti eri näkökulmien eri menetelmiä käyttäen. Erilaisista lähtökohdista tulevat todellisuuden tutkimisen diskurssit saavat tällaisen paradigman puitteissa kukin oman arvonsa – lainaten filosofi Matti Luomaa: ”subjektiivisuus ja objektiivisuus, introspektio ja ekstrospektio, rationaalisuus ja irrationaalisuus, empiirisyys ja fenomenologia, tosipohjainen ja arvopohjainen – – kaikille näkemyksille on [integraalia synteesiä tavoittelevassa teoriassa] paikkansa” (Luoma 1999). Samalla on selvää, että tällaisen harmonisen synteessin muodostaminen vaatii muodostajaltaan – tekijältään – paljon. Vastavuoroinen reflektio ja dialogi ovat työläitä tuottaa tutkimustekstiksi, saati sitten taideteoksen muotoon. Kirjaimellisesti ottaen jotakuinkin *kaikki* mahdollinen aiheita koskien pitäisi viime kädessä jotenkin ottaa huomioon, ja sisällyttää.

Esitän että tällainen lähestymistapa joka tapauksessa tuottaa myös autenttista elokuvaa. Edellytyksenä tälle on kyky tuottaa synteesiajattelua edustavaa autenttista moninäkökulmaista elokuvailmaisua, yksittäisen elokuvallisen kohtauksen tai kokonaisen elokuvateoksen muotoon. Miten tämä tapahtuu, ja mitä kaikkea tällainen ilmaisu sisältää, on tästä eteenpäin tämän opinnäytetyön aihe.

Katson että autenttinen (dokumentti)elokuvailmaisuus on ilmaisua, joka vähintään alitajuisesti muodostaa todellisuuskäsityksensä ja todellisuuden tutkimusotteensa edellä esiteltyä syntetisoivaa ajattelua mukaillen. Teen oletuksen, että tällainen ilmaisuus pyrkii kussakin tilanteessa ja asiassa ilmaisemaan todellisuutta ja todellisuuden eri ominaisuuksia kattavasti, käyttäen rikkaasti eri metodeja, ja tunnustaen että asian kuin asian valottamiseen totuudellisesti tarvitaan useita eri näkökulmia – niin tietoteoreettisesti, kuin myös sosiaalisessa todellisuudessa tekijäkohtaisesti, eri ääniä sisällyttäen. Tällainen ilmaisuus tuo näkyväksi tekijän oman position; tekijän suhteen siihen ympäristöön, jossa teos syntyy. Tällöin on mahdollista tuottaa polariteetit ylittävä moninäkökulmainen käsitys jostakin kokonaisuudesta. Tässä muodossa autenttinen ilmaisuus todellakin toteuttaa itseisarvoista tavoitetta mahdollisimman kokonaisvaltaisen tiedon, jonkinlaisen totuutta lähestyvän *todellisuuden kaltaisuuden ja totuudellisuuden* ilmaisemisesta, käsiteltävää aihetta koskien.

Peilattaessa näitä ajatuksia tutkielman otsikossa ja Johdannossa asetettuun tavoitteeseen autenttisesti todellisuutta käsittelevästä dokumenttielokuvailmaisuudesta, herää kysymyksiä, joiden kautta jäsentää tutkielman jatkoa. Mitä tekijä, elokuvanteko ja todellisuuteen suuntautunut tekijälähtöinen elokuvailmaisuus ovat kaksoisaspektisessä todellisuudessa? Miten käsitteellistää ja eritellä elokuvailmaisuuden eri ominaisuudet juontuvaksi edellä esitetystä todellisuuden syvärakenteesta? Toisin sanoen: Mitä edellä esitetty metafysiikka tarkoittaa elokuvan tekijyyden ja elokuvan tekemisen – eli elokuvailmaisuuden eri muotojen – hahmottamisen kannalta? Muodostan tähän vastauksen seuraavassa luvussa 5.

5 ELOKUVANTEKO ESITETYN METAFYSIIKAN PUITTEISSA

Tulen tässä luvussa esittämään näkemyksen elokuvantekijän ja elokuvateoksen suhteesta todellisuuden perustavanlaatuiseen rakenteeseen, edellisessä luvussa eritellyn metafysiikan pohjalta: ontologisesti kaksoisaspektiteoriasta, ja epistemologisesti integraalista teoriasta käsin. Näistä lähtökohdista käsittelen tiettyjä elokuvan tekemisen kannalta keskeisiä tekijyyttä ja ilmaisua koskevia entiteettejä: tekijäsubjektia, tekijän näkökulmaa, sekä kaikkiaan neljää eri perustavanlaatuista ilmaisutapaa – pyrkien kytkemään nämä kaikki toisiinsa, ja siten hahmottamaan eräänlainen polku, jota pitkin kulkemalla analysoida omaa ja toisten tekijöiden elokuvantekemistä.

Tarkoitus on toisin sanoen sanoittaa tekijän – ja monikossa: tekijöiden – maailmassa olemista, ja itseilmaisua osana sitä, ja edelleen tekijän itsestään käsin tuottamaa taiteellista ilmaisua ja elokuvailmaisua. Näin on muodostettavissa mielekäs teoriapohja myös myöhemmälle dokumenttielokuvailmaisullisten perusosien luokittelulle.

5.1 Todellisuuskoordinaatisto

Metafysiikasta askeleen kohti käytäntöä kurkottaen, esitän että todellisuudesta kiinnostuneen elokuvantekemisen hahmottamisen käytännöllisenä lähtökohtana voisi toimia kaksoisaspektista todellisuutta välillisesti esittävä kolmiulotteinen euklidinen aika-avaruuskoordinaatisto. Tällainen koordinaatisto ei kuitenkaan esitä kaksoisaspektiteorian oletta-
maa ikään kuin näkymätöntä perimmäistä substanssia, vaan tekijäsubjektin sijainnin ulkoisessa, jaetusti havaittavissa olevassa kolmiulotteisessa todellisuudessa, suhteessa ympäristöönsä, ja muihin olioihin. Koordinaatisto kuvaa todellisuutta inhimillisessä mitta-
kaavassa makroskooppisella tasolla, siten että siinä on esillä kulloinkin yksi tietty hetki todellisuudessa. Ajan kulumisen eli *ajan virta* on koko koordinaatiston liikettä ja muutosta.

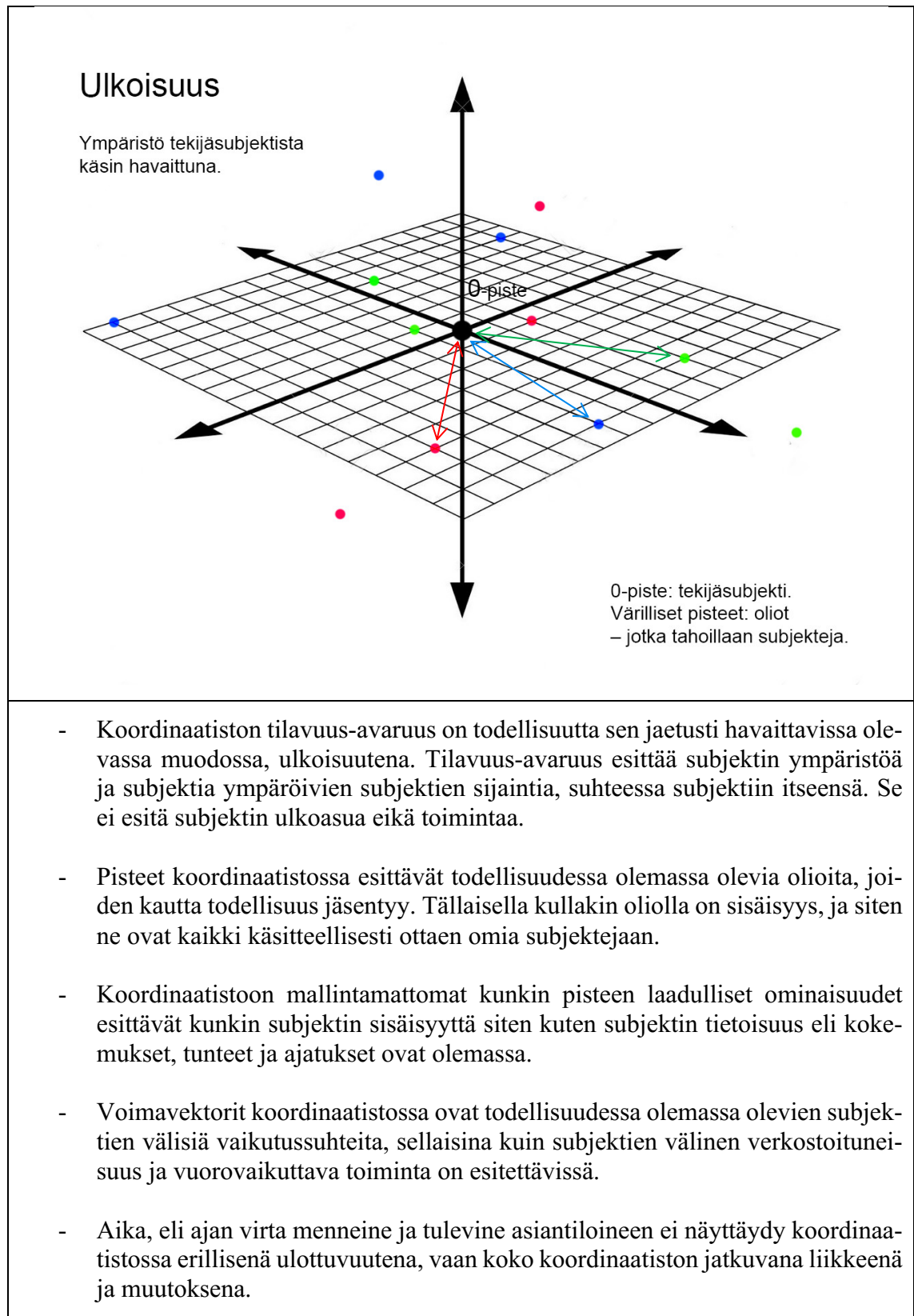
Ulkoista havaittavaa todellisuutta mukaillen myös koordinaatistossa esiintyy erilaisia substanssista muodostuvia ja siinä jäsenyviä, erillisiksi kuroutuvia yksilö-olioita. Kukin tällainen olio on oma laadullisesti ja sijainnilisesti yksilöllinen kokonaisuutensa. Kukin olio on samalla – sisäisestä koettuna – subjekti, ja sellaisena ainutlaatuinen kokonaisuus substanssia, sekä subjektin substanssi-ympäristön vaikutusta.

Paremmen mallinnustavan puutteessa kunkin olion sisäisyys esitetään koordinaatistossa subjektiolio-pisteiden laadullisina ominaisuuksina – tarkoittaen että sisäisyys on tässä koordinaatistossa nolla-ulotteista, ei-esiintyvää. Sisäisyyden, eli olemisen laadullisten ominaisuuksien havainnollistava mallintaminen ei onnistu kolmiulotteisen koordinaatiston muodossa. Niiden millään tasolla mielekkääseen mallintamiseen tarvittaisiin lisää ulottavuuksia ja uudenlaista geometriaa, tms., ja sellainen ei tietysti enää ole esitettävissä samalla koordinaatistolla ulkoisen kolmiulotteisen makrotason todellisuuden kanssa. Myös kunkin subjektin sisäisiä kokemuksellisia prosesseja vastaavat ulkoiset neurologis-fysikaalis-aineelliset ilmentymiset jäävät mikrotason (solu-, molekyyli-, atomitason) ilmiöinä näkymättömiin tässä koordinaatistossa.

Keskellä koordinaatistoa 0-pisteessä sijaitsee tietyssä ajassa ja paikassa tietoinen *tekijäsubjekti*-olio, kokija ja toimija, jolla on sisäinen subjektiivinen minuus. Tekijäsubjektin minuudesta käsin elokuvateos tuon tekijäsubjektin, ja muiden tekemiseen osallistuvien tekijäsubjektien yhteisön (eli kaikkien tekijöidensä, sisältäen työryhmän ja teoksen esittämät kohteet) toimesta sitten kunkin toiminnan kautta tehdään – toisin sanoen ilmaistaan.

Ilmaisua on jokin subjektista käsin tapahtuva keino tai tapa tuoda esille ajatus tai tarkoitusperä (Wikisanakirja 2017a). Taiteen tekemisen kontekstissa määritän ilmaisun täten subjektiivisen minuuden ja siitä käsin tehtyjen ulkoisuutta koskevien havaintojen – siis: **tekijäsubjektin näkökulman** – tietoiseksi ja intentiolähtöiseksi eli tarkoitusperäiseksi esille tuomiseksi. Esitän oletuksen, että tietoisien tekijäsubjektin kautta elokuvateoksessa itseään ilmaisevat samanaikaisesti yksilön sisäinen subjektiivinen kokemus, jaettu kulttuuri sekä ulkoinen objektiivinen havainto ulkoisuudesta ja laajempi käsitys ulkoisesta ympäristöstä – edellä esitetyn eri integraalit näkökulmat syntetisoivan paradigman mukaisesti.

Seuraava koordinaatisto (kuviokuva 5) on esitys kaksoisaspektisestä todellisuudesta, jossa inhimillinen tekijäsubjekti on olemassa ja ilmaisee: havaitsee, kokee, tulkitsee, jäsentää, käsittää – ja toimii, tekee tekoja.



KUVIO 5. Ilmaisua tuottava tekijä aika-avaruudessa

Seuraavissa kappaleissa muotoiltavan tekijäsubjektikähtöisen elokuvailmaisun malli on askel kohti tämän opinnäytetyön keskeisintä sisältöä. Tarkoitus on jäsentää, millaisilla

tavoin erilaisia sekä tekijän sisäisen että ulkopuolisen todellisuuden yksityiskohtia, rakenteita ja tapahtumia voi tuoda esille – eli ilmaista – eli välittää tietoa elokuvan kielellä.

5.2 Tekijän ja teoksen näkökulma

Seuraavassa määritän näkökulman käsitteen suhteessa tekijään ja teokseen, niissä puitteissa mitä se tarkoittaa taiteelliseen tekemiseen liittyen.

Näkökulma on tekijäsubjektin suhtautumis- ja asennoitumistapa sekä näkökanta (Kieli-toimiston sanakirja 2018d). Se on myös havaintoasema tai käsitteellinen asema, josta tapahtumat kerronnassa esitetään, ja josta käsin teoksen kohdetta, eli asiaa lähestytään, ikään kuin kenen silmin asia nähdään (Tieteen termipankki 2018t, 2018v; Wikisanakirja 2017b). Siis: eräs näkemys ja yksi tietty ymmärryskokonaisuus todellisuudesta; todellisuuskäsitys. Tässä paraikaa hahmottelemassani elokuvailmaisua koskevassa mallissa todellisuus tulee tarkastelluksi aina tekijän näkökulman määrittelemän rajauksen puitteissa.

Tekijän näkökulma voidaan metafyyysisessä mielessä nähdä myös tekijäsubjektin substanssin kokonaislaatuna ja -rakenteena, eli substanssin muotona. Filosofit Aristoteleelle muoto oli aineen vastakohta, joka aikaansaa kunkin olion aineen järjestäytymisen itse olioksi. Olion (tässä tapauksessa tekijäsubjektin) yksilöllinen olemus on siten yhtä kuin olion muoto, eli näkökulma. (Tieteen termipankki 2018h.)

Seuraten ajatusta edellisessä kappaleessa esittämästäni tekijän näkökulman ja tekijäläh- töisen (elokuva)ilmaisun yhteydestä – määritellään vuorostaan elokuvantekijä. Otan läh- tökohdaksi, että jotta elokuvantekijä voidaan mielekkäästi sisällyttää osaksi tämän tut- kielman olettaa metafysiikkaa, tekijä tulisi nähdä tekijäsubjektina, joka on olemassa, toimii ja sijaitsee aika-avaruudellisessa todellisessa sosiaalisessa maailmassa, kytkösel- lisenä ja vuorovaikutteisena ympäristöönsä ja omaan henkilöhistoriaansa nähden. Elokuv- vanteon kannalta oleellista on tekijäsubjektin fyysisen havaintoaseman lisäksi tapa, laatu ja laajuus jolla tekijäsubjekti on perillä todellisuudesta; tekijäsubjektin oma näkökulma asioihin.

Kuten edellä on esitetty, tekijäsubjektin käsitteestä käsin muodostuu niin elokuvan teki- jän, koko tekijäryhmän, kuin myös teoksen aiheena olevien kohde-subjektien näkökulma.

Ylipäättään, puhuessani seuraavissa kappaleissa tekijästä ja tekijäsubjektista, tarkoitan aina tekijän, tekijäyhteisön ja teoksen esittämien kohteiden muodostamaa *tekijä-kokonaisuutta*.

Näkökulmasta käsin elokuvan tekijäsubjekti ilmaisee olemassa olevaksi tekemisen alla olevan elokuvateoksen. Tekijän ja tekijöiden subjektiivinen näkökulma tuottaa myös itse elokuvateoksen näkökulman. Käsitteellistäakseni vielä tekijän näkökulman suhdetta elokuvailmaisuuksiin, eriteltäköön että tekijän näkökulma määrittää osaltaan tekijän elokuvailmaisun kautta sekä teoksen sisältöä että muotoa. Toisin sanoen – tekijäsubjektin näkökulma ohjaa elokuvailmaisussa sekä sisällön että muodon valintoja, jotka nimellisesti erillisinä asioina kuitenkin käytännössä määrittyvät erottamattomassa vuorovaikutuksessa toisiinsa. Sisällön ja muodon rajankäyntiä ei tässä opinnäytetyössä käsitellä enempää.

Millä tavoin tekijän subjektiivinen näkökulma on jäsennettävissä eri ala-kokonaisuuksiksi, joiden kautta hahmottaa tuon näkökulman luonnetta, ja tutkia siihen vaikuttavia asioita? Esitän, että tekijän näkökulma, joka tuottaa elokuvateoksen näkökulman, koostuu kolmesta eri komponentista; että sitä voi tarkastella kolmella eri tavalla, jotka ovat osin päällekkäisiä. Esittelen nämä ulottuvuudet seuraavissa kappaleissa.

5.2.1 Tekijäsubjektin identiteetti

Eli subjektin yksilöllinen ilmentyminen todellisuudessa. Subjektin sijainti aika-avaruuskoordinaatistossa. *Subjektin olemassaolon painovoimakeskiste, ulkoasu ja rajat*. (Tieteen termipankki 2018i.)

Subjektin identiteetti määrittelee tässä kontekstissa kuka ja mikä subjekti on, millaisissa puitteissa tämä on olemassa, sekä mikä on kyseisen subjektin paikka ja ympäristö. Tehty teos ilmentää tekijäsubjektinsa identiteettiä. Kyseessä on, toisin sanoen, tekijän yksilö- tai yhteisökohtainen sijainnillinen näkökulma todellisuuteen. Identiteetti vastaa kysymykseen: Mistä subjektista käsin todellisuutta käsitellään?

Teoksen tuottavia tekijän subjektiivisia näkökulmia ovat esimerkiksi:

- ohjaaja-Akun näkökulma

- käsikirjoittaja-Sinikan näkökulma
- päähenkilö-Jamesin näkökulma.

Asiaa on mahdollista mallintaa myös intersubjektiivisten, eli subjektijoukkojen tuottamien lokaalien yhteisönäkökulmien kautta, joita ovat esimerkiksi:

- työryhmän näkökulma
- japanilaisen kulttuurin näkökulma
- taloustieteellisen tiedeyhteisön näkökulma.

5.2.2 Tekijäsubjektin tietoisuus

Eli subjektin kokonaiskokemus ja ymmärrys todellisuudesta. Subjektin laatu aika-avaruus-koordinaatistossa. *Subjektin olemisen aistihavaintojen, tunteiden ja käsitysten koko spektri.* (Tieteen termipankki 2018q.)

Subjektin tietoisuus määrittelee tässä kontekstissa subjektin käsitysten luonteen ja tietämisen ja ymmärryksen määrän, ajatukset, sen mistä kaikesta subjekti on selvillä (Kielitoimiston sanakirja 2018f). Tehty teos ilmentää tekijäsubjektinsa tietoisuutta. Kyseessä on, toisin sanoen, kunkin tekijän maailmankuvallinen näkökulma todellisuuteen. Tietoisuus vastaa kysymykseen: Millaisena todellisuus näyttäytyy subjektista käsin?

5.2.3 Tekijäsubjektin olemisen tapa

Eli subjektin verkostoituneisuus todellisuudessa. Subjektin ja muiden subjektien väliset vaikutusvektorit aika-avaruuskoordinaatistossa. *Subjektin olemassaolon, toiminnan ja kommunikaation vaikutus ja merkitys.*

Subjektin olemisen tapa määrittelee tässä kontekstissa sen mikä on subjektin tapa toimia, harjoittaa itseilmaisua, sekä olla osa ympäristöään suhteessa siihen (Kielitoimiston sanakirja 2018g). Tehty teos ilmentää tekijäsubjektinsa olemisen tapaa. Kyseessä on, toisin sanoen, kunkin tekijän omakuvaa ja käsitystä itsestä vastaava näkökulma todellisuuteen. Olemisen tapa vastaa kysymykseen: Miten subjekti vaikuttaa ympäröivään todellisuuteen?

Koskien tietoisuuden ja olemisen tavan käsitteiden tarkoituksen konkretisointia: asioita kuten tekijäsubjektin ajattelua ja ymmärrystä suhteessa omaan bio–psyko–sosiaaliseen ympäristöönsä voidaan mallintaa esimerkiksi kehityspsykologi Clare W. Gravesin (1914–1986) tietoisuuden kehitystä kuvaavien olemassaolon kehitystasojen kautta (Graves 1974; Spiral Dynamics 2001). Tällaisia kehitystasoja – meemejä – on kahdeksan (Butters 2015, 67; Spiral Dynamics 1998). Gravesin kehitystasojen teoriassa jokainen taso on oma meemeettinen ajattelu- arvo- ja uskomusjärjestelmänsä, ja koko teoria siten kuvaus eri maailmankuvien evolutiivisesta kehityksestä. Alemman tason toimintamallit korvaantuvat ylemmän tason malleilla sitä mukaan, kun ihmisen psykologinen olemassaolo sekä ympäröivän kulttuuri ja sosiaalisen ympäristön rakenteet muuttuvat, ja silloin myös yksilön itsensä prioriteetit ja relevantit eksistentiaaliset ongelmat muuttavat muotoaan. (Butters 2015, 67–68, 73; Spiral Dynamics 2001.)

Tällaisia teoksen tuottamiseen osallistuvia, tekijäsubjektissa läsnä olevia eri tietoisuuden ja olemisen tasoja ovat Gravesin (1974) ja tämän työtä jatkaneiden Don Beckin ja Christopher Cowanin (2006, 3–13; myös Butters 2015, 72) mukaan:

- Automatistinen meemi, jossa keskeistä on selviytyminen. *Tee vaistonvaraisesti mitä täytyy pysyäksesi hengissä.*
- Ritualistinen meemi, jossa keskeistä on turvallisuus, perhe ja perinteet. *Tee kuten aina ennenkin, jotta lähiyhteisösi pysyy turvassa.*
- Egosentrinen meemi, jossa keskeistä on voima, valta, voittaminen, kunnia ja mielihyvä. *Tee ja ota mitä haluat seurauksista välittämättä.*
- Absolutistinen meemi, jossa keskeistä on kuri, järjestys, korkeampi auktoriteetti ja dogmaattinen tieto oikeasta ja väärästä. *Uhraa itsesi suuremman hyvän eteen tullaksesi myöhemmin palkituksi.*
- Individualistinen meemi, jossa keskeistä on menestys, saavutukset ja kvantitatiivinen tieteellinen rationalismi. *Ole oma itsesi, paranna elämäsi ja saavuta se mihin olet kyvyilläsi oikeutettu.*
- Relativistinen meemi, jossa keskeistä on rauha, rakkaus, yhteisöllisyys, tasa-arvo, konsensus ja postmoderni moniäänisyys. *Ole epäitsekäs saadaksesi osaksesi välitöntä hyväksyntää ja yhteenkuuluvuutta.*
- Systeminen meemi, jossa keskeistä on joustavuus, omanarvontunto, itsenäisyys, moraaliset valinnat, kestävä kehitys ja poikkitieteellisyys. *Ilmaise itseäsi ja elä täysillä, kunhan se ei tapahdu muiden kustannuksella.*

- Holistinen meemi, jossa keskeistä on holistinen tasapaino, kokemuksellisuus, nöyryys ja kaiken elävän kunnioitus. *Koe olemassaolo sen koko syvyydessä.*

On elintärkeää ymmärtää että yksittäinen meemi, eli maailmankuvallinen kehitystaso, ei tarkoita että yksilö tai tekijäsubjekti olisi yhtä tuon yhden tason kanssa. Tasot eivät ole ihmistyyppejä. Sen sijaan ne ovat ihmisissä ja ihmisen kulttuurissa esiintyviä ajattelun järjestelmiä ja maailmankuvia, siten että yhdessä ihmisessä esiintyy samanaikaisesti aina usean kaltaisia tasoja. (Spiral Dynamics 1998.)

Elokuvantekijän näkökulma on nyt määritelty kolmen osin päällekkäisen eri komponentin summaksi. Nämä eri komponentit (taulukko 1) edustavat tekijän näkökulman eri ulottuvuuksia – eri tapoja hahmottaa tekijän ja teoksen näkökulma.

TAULUKKO 1. Tekijän ja teoksen näkökulman kolme komponenttia

Subjektin identiteetti	Aika-avaruus-koordinaatistossa: (Subjektin sijainti) Eli subjektin ilmentyminen todellisuudessa, yksilönä. Subjektin olemassaolon painovoimakeskkipiste, ulkoasu ja rajat.
Subjektin tietoisuus	Aika-avaruus-koordinaatistossa: (Subjektin laatu) Eli Subjektin kokemus todellisuudesta. Subjektin olemisen aistihavaintojen, tunteiden ja käsitysten koko spektri.
Subjektin olemisen tapa	Aika-avaruuskoordinaatistossa: (Subjektin ja muiden subjektien väliset vaikutusvektorit) Eli Subjektin verkostoituneisuus todellisuudessa. Subjektin olemassaolon, toiminnan, käytöksen ja kommunikation vaikutus ja merkitys.

Kaksi ensimmäistä komponenttia liittyvät kiinteästi siihen kuka teoksen tekijä on ja mikä on tekijäyhteisön koostumus, sekä mikä on se asema maailmassa, historia ja maailmankuva, josta käsin teosta tehdään. Kolmas komponentti liittyy siihen, miten tekijä ja teos itsessään ovat nykyhetkessä osa ympäröivää todellisuutta ja miten tätä väistämätöntä suhdetta tekijän toimesta käsitellään, sekä miten tekijä tulkitsee ja käsittää miksi hän itse ja toiset subjektit toimivat kuten toimivat – miltä tapahtumat ja teot vaikuttavat, mitä ne merkitsevät, mitä niistä tiedetään. Kaikkiin kolmeen komponenttiin liittyy myös se mitä tekijä ja tekijäyhteisö katsoo olevan uskottavaa ja johdonmukaista teoksen itsensä kokonaiskontekstissa, tietoisena elokuvan kielellisistä ulottuvuuksista ja tekemisen käytännöistä ja niihin katsottaessa liittyvistä luennoista.

Näistä lähtökohdista käsin, oman sisäisyytensä ja havaittavan ulkoisuuden läpi tämä tekijäsubjekti sitten kokee, tulkitsee ja siten ymmärtää todellisuutta, itsensä kautta – ja niin ikään ilmaisee ja siten luo todellisuutta, itsensä kautta.

5.3 Elokuvailmaisu

Syvennyn seuraavassa elokuvailmaisun määritelmään ja käsitteellistämiseen, sen oletuksen puitteissa, että elokuvailmaisua on tarkoituksenmukaista jäsentää kaksoisaspektisesta metafysiikasta käsin.

Ilmaisu on, lähtökohtaisesti, subjektiivisen tunteen, kokemuksen ja subjektin näkökulman esittämistä (Tieteen termipankki 2018a). Ilmaisua on myös jokin keino tai tapa tuoda esille ajatus tai tarkoitusperä (Wikisanakirja 2017a). Tieteen termipankin mukaan ilmaisteoriassa on yleisesti ottaen kyse käsityksestä, jonka mukaan taiteessa on kyse taiteilijan sisäisten kokemusten esiin tuomisesta tietyn taiteellisen välineen avulla (Tieteen termipankki 2018b). Jaan tässä työssä käsityksen siitä, että taiteellinen ilmaisu on aina teki-jälähtöistä ja tarkoitusperäistä.

Filosofi ja fenomenologi Edmund Husserl (1859-1938) on eräs merkittävimmistä ilmaisun käsitettä tutkineista ajatteliijoista. Husserlin fenomenologian mukaan ”– ilmaisujen avulla ihmiset kommunikoivat toisilleen ajatuksia”, jolloin ”ilmaisut sisältävät merkitysintention, joka voi täytyä havainnossa”. Tämänkaltainen kokemus ilmaisun ja sitä vastaavan (sisäisen tai ulkoisen) havainnon merkityksien yhteensopivuudesta on ratkaisevaa myös koskien Husserlin käsitystä totuudesta: ”[totuus] on eräänlaista vastaavuutta merkitysintention ja havainnon välillä”. Tällainen totuudellisuuteen pyrkivä ilmaisu Husserlin hengessä on perusta autenttisuutta tavoittelevalle elokuvailmaisulle. Filosofin Martin Heidegger (1889-1976) käsittää ilmaisun niin ikään asiana jossa on kommunikatiivinen intentio – kokemuslähtöisenä, elettyinä kokemuksena, joka ilmaisee itsensä merkityksellisinä rakenteina. (Tieteen termipankki 2018j.)

Mitä tulee elokuvailmaisuun – esitän, että elokuvailmaisua on mikä tahansa tekijäsubjektin tapa tuoda tarkoitusperäisesti esille tekijäsubjektinäköinen mielikuva, ajatus, kokemus tai havainto todellisuudesta – elokuvaa kommunikaatiivälineenä käyttäen, elokuvaksi ilmaistuna.

Tätä ajatusta seuraten ja edellisessä luvussa muotoilluista johtopäätöksistä ponnistaen, esitän alla oman neliosaisen jäsennykseni todellisuudesta tietoa välittävästä, ja näin todellisuudesta kertovasta, ja samalla uutta todellisuutta luovasta elokuvailmaisusta; tietystä tietoisesta tekijäsubjektista ja tämän tekijäsubjektin näkökulmasta käsin muotoiltuna. Kysymys kuuluu: Millä eri tavoin tekijäsubjekti ilmaisee todellisuutta ja itseään osana todellisuutta, omasta yksilöllisestä näkökulmastaan käsin?

Katson että on olemassa kaksi perustavanlaatuaista, kaksoisaspektisen todellisuuden rakenteeseen kytkeytyvää todellisuuden ilmaisumenetelmää: *toisintaminen* ja *ilmentäminen*. Toisintaminen on jonkin kopiointia, ilmentäminen jonkin havaittavaksi saattamista (Suomisanakirja.fi 2018a, 2018b). Nämä kaksi menetelmää taasen ovat läsnä neljässä perustavassa tavassa joina todellisuus tietoiselle subjektille esiintyy: reaali maailmallisena havaintoina ja kokemuksina ja ajatuksina, sekä mielikuvituksellisena kuvitelmana.

Näistä lähtökohdista kaikki taiteellinen ja elokuvallinen ilmaisu voi olla joko 1) tekijäsubjektin ulkoisen (objektiivisen) objektiivista maailmaa koskevan havainnon toisintamista, 2) tekijän sisäisen (subjektiivisen) subjektiivista maailmaa koskevan kokemuksen ilmentämistä, 3) tekijän sisäisen (subjektiivisen) subjektiivista tai objektiivista maailmaa koskevan ajatuksen ilmentämistä, tai sitten 4) tekijän sisäisen (subjektiivisen) mielikuvituksellisen, objektiivista maailman piiriin sijoittuvan, sen mahdollisuuksia edustavan kuvitelman ilmentämistä. On huomionarvoista, että ulkoisen havainnon toisintamiseen sisältyy aina myös taiteellis- tai teknisluontoinen ilmentäminen – tapahtuuhan ulkoisen kohteen eteenpäin ilmaiseminen aina jonkin tekijäsubjektin välittämänä, tämän subjektin havaintokokemuksen läpi suodattuneena.

Seuraavassa (kuvio 6) jäsenneltynä todellisuuden esiintymistavat, tarkoittaen: eri tavat joina todellisuus esiintyy tietoiselle subjektille, sekä niistä juontuvat todellisuuden subjektiiviset ilmaisutavat.

1. Ulkoisen, tosimaailmallisen havainnon toisintaminen , merkityksessä kopioida, reprodusoida, representoida.	Näkyvä maailma

2. Sisäisen, tosimaailmallisen kokemuksen ilmentäminen , merkityksessä saattaa havaittavaksi.	Näkymätön maailma
3. Sisäisen, tosimaailmallisen ajatuksen ilmentäminen , merkityksessä saattaa havaittavaksi.	Representaatio Tosi

4. Sisäisen, mielikuvituksellisen kuvitelman ilmentäminen , merkityksessä saattaa havaittavaksi.	Luominen Mielikuvitus

KUVIO 6. Neljä todellisuuden ilmaisutapaa

Seuraavassa kuvailtuna tarkemmin mitä ovat nämä tekijän subjektiivisen ilmaisun neljä kohdetta – neljä lähdettä, joista juontuvat edellä esitetyt ilmaisutavat:

- Ulkoinen havainto on aistinvälityksellinen huomio ulkoisesta kohteesta, mielensisäisesti tulkittu ja rajattu yksityiskohta. *Se mitä näet ja kuulet ja tunnet tapahtuvan, se mitä kohdistetusti tarkkailet.*
- Sisäinen kokemus on mielensisäinen tunne, tunnereaktio ja elämys. *Se miltä tuntuu, kun havaitset jotain, kun jotain tapahtuu itsessäsi, tai itse teet jotain.*
- Sisäinen ajatus on mielensisäistä puhetta, käsitteellistä hahmon ja merkityksen muodostusta, jonkin jäsentämistä, selitystä jollekin, tulkintaa asioiden tilasta. *Se mitä järki sanoo, kun tunnistat jotain tuttua tai keksit jotain, tajuat, kehityt, teet päätöksiä toiminnastasi.*
- Sisäinen mielikuvituksellinen mielikuva on mielensisäisten (asioiden ulkomuotoa koskevien) mielikuvien muokkaamista ja uudelleen hahmottamista, todellisuuden mahdollisuuksien kuvittelua, keksimistä, todeksi luomista. *Se mitä näet ja kuulet sielusi silmin, kun muistat jotain tai kun kuvittelet jotain, kun intentionaalisesti tuotat mielikuvia tunteista, käsitteistä, ajatuksista tai asioista.*

On tärkeää tässä yhteydessä ymmärtää, että kaikki ilmaisu edustaa tosiasiaa aina kaikkia neljää edellä eriteltyä todellisuuden esiintymis- ja ilmaisutapaa, jossain keskinäisessä suhteessa. Jokin ilmaisutapa voi kuitenkin nousta – ja yleensä nouseekin – tietyssä hetkessä ja kontekstissa hallitsevaksi. Nämä neljä kategoriaa ovat samalla myös olemassa

olevat tekijäsubjektista käsin tapahtuvat todellisuuden tuottamisen tavat, toisin sanoen todellisuuden luomisen tavat.

On myös huomionarvoista, että toista subjektia ulkoapäin tarkastellessa, eli jonkun toisen subjektin itseilmaisua havaittaessa ja sitä tulkitessa, ilmaistun tosimaailmallisen kokemuksen ja mielikuvituksellisen kuvitelman välillä ei sinänsä ole automaattisesti käsitettävää eroa. Molemmat näyttäytyvät samalla tavoin jonkin sisäisen ilmentämisenä, viitaten johonkin tietyn yksilön subjektiivisen tietoisuuden sisäiseen ilmiöön, jonka lähteeseen muilla ei ole suoraa pääsyä. Laadullisen olemuksensa puolesta kuvitelma ja kokemus ovat sen sijaan tietysti usein erotettavissa, kuten arkikokemus osoittaa: on eri asia yrittää vakuuttaa katsoja lentävien lohikäärmeiden olemassaolosta tosimaailmassa, kuin vakuuttaa katsoja siitä että vihastuessaan elokuvan päähenkilö koki näkevänsä punaista. Kuvitelma on subjektin tietoisuudessaan käsittelemien todellisuuden mahdollisuuksien luovaa kuvittelua, kun taas kokemus on tässä yhteydessä subjektin havaintojen ja sisäisen reflektion synnyttämää subjektiivisten tilojen virtaa, joka saa käsitettävän hahmon vasta kielellistettäessä (Tieteen termipankki 2018k, 2018l).

Valittuja käsitteitä tarkentaen – mielikuvitus tarkoittaa tässä yhteydessä sisäisyyden luomaa kuvaa kielelliseen tai ulkoiseen todellisuuteen paikantuvasta oliosta, jonka kautta käsitellään todellisuuden toteutumattomia mahdollisuuksia (Tieteen termipankki 2018k). Tosi[reaali]maailmallinen taas tarkoittaa ei-mielikuvituksellista maailmaa, suoraan tai välillisesti yhteisöllisesti havaittavissa olevaa ja ymmärrettävää todellista ja todettavissa olevaa sisäistä tai ulkoista maailmaa sellaisena kuin se on nyt ja tässä, tai yhteisöllisesti ymmärrettävässä lähimenneisyydessä (Tieteen termipankki 2018p).

Kuten sanasta itsestään voi jo ymmärtää, mielikuvitus on määritelmällisesti sisäsyntyistä. Mielikuvitus on myös uuden luomista. Myös ilmaisu on uuden luomista, ja luova ilmaisu suuntautuukin nimenomaan sisäisyydestä ulospäin, ulkoisuuteen. Ilmaisun myötä syntyy itse asiassa jatkuvasti uutta todellisuutta, joka ilmaistuna on ilmentymisen ja toisintamisen kautta suhteessa kaikkeen aiempaan olemassa olevaan sisäisyyteen ja ulkoisuuteen, muttei kuitenkaan milloinkaan suoraa 100% jäljennöstä aiemmasta.

Lienee selvää, että tekijäsubjektin tietoisuudessa on aina olemassa mielikuvituksellisia objekteja ja asioita, joiden olemassaolo on puhtaasti kuvitteellista. Mielikuvitus, kuten

kokemus tai ajatuskaan, ei siis välttämättä tule ilmaistuksi ulospäin, tai siihen ei ainakaan aina liity sitä intentiota.

On myös niin, että mielikuvituksellisen objektin ilmaiseminen on tietyssä mielessä mieltävissä toisintamiseksi, ilmentämisen sijaan. Onhan mielikuvituksellinen mielikuva eräänlainen sisäisyyteen paikantuva havainnon kaltainen kuva, ikään kuin havaittu asia. Tässä opinnäytetyössä käytän toisintamista kuitenkin vain merkityksessä: ulkoisuuteen paikantuvien jaetusti havaittavien asioiden kopiointi, representointi.

Liittyen mielikuvitukseen rooliin osana taidetta ja ilmaisua, filosofi Friedrich Nietzsche (1844-1900) esittää ajatuksen taiteen ilmaisuvoimasta tulkitakseni samassa merkityksessä, jonka itse yhdistän mielikuvitukselliseen ilmaisuun. Nietzsche (2007, 173) taide ei ole pelkkää luonnontodellisuuden jäljittelyä vaan suorastaan luonnontodellisuuden metafyyssinen täydennys, joka asettuu luonnontodellisuuden [tosimaailman] rinnalle sen voittamiseksi. Tällaisenaan taide on luomisen ja siten myös kehityksen manifestaatiota, nykyhetken ylittämistä. Se edustaa muutosta ja kehitystä, eteenpäin vievää luovaa voimaa tekijäsubjektissa ja todellisuudessa. Siihen liittyy myös keskeisesti tekijäsubjektin intentio eli tahto.

Kuvailen seuraavassa (taulukko 2) tarkemmin, millä eri tavoin elokuvailmaisu eri tapo-
neen toimii prosessina, tekijästä teokseen ja edelleen kokijaan eli katsojaan.

TAULUKKO 2. Todellisuusperusteisen elokuvailmaisun neljä prosessia

<p>Ilmaisun kohteen sijainti todellisuudessa:</p> <p>(ulk) = aika-avaruudelliseen ulkoisuuteen sijoittuva.</p> <p>(sis) = ei-aika-avaruudelliseen sisäisyyteen sijoittuva.</p> <p>(sis-ulk) = tekijän ei-aika-avaruudelliseen sisäisyyteen paikantuva mielikuva, joka on kuvitelma ulkoisesta havainnosta, ja siten paikantuu mielensisäisesti ikään kuin ulkoiseksi havainnoksi.</p>	
<p>(ulk) Havainnon toisintaminen</p>	<p>Aika-avaruudellista asiaa koskevan havainnon ilmaiseminen toisintamalla, jos halutaan esittää katsojalle tietty havainto, sellaisena kuin tekijä sen havaitsi, ja tulkinnallaan rajasi ajassa ja tilassa.</p> <p>→ Toisintava ilmaisu osaksi elokuvateosta, tekijäsubjektin toimesta</p> <p>→ Havainto ja merkitystulkinta elokuvateoksesta, kokijäsubjektin toimesta</p>
<p>(sis) Kokemuksen ilmentäminen</p>	<p>Ei-aika-avaruudellista ilmiötä koskevan kokemuksen ilmaiseminen ilmentämällä, jos halutaan esittää katsojalle tietty tunnekokemus.</p> <p>→ Ilmentävä ilmaisu osaksi elokuvateosta, tekijäsubjektin toimesta</p> <p>→ Havainto ja merkitystulkinta elokuvateoksesta, kokijäsubjektin toimesta</p>
<p>(sis) Ajatuksen ilmentäminen</p>	<p>Ei-aika-avaruudellista ilmiötä koskevan ajatuksen ilmaiseminen ilmentämällä, jos halutaan esittää katsojalle tietty ajatus ja tietty tulkittu merkitys, asioiden tila, suhde.</p> <p>→ Ilmentävä ilmaisu osaksi elokuvateosta, tekijäsubjektin toimesta</p> <p>→ Havainto ja merkitystulkinta elokuvateoksesta, kokijäsubjektin toimesta</p>
<p>(sis-ulk) Kuvitelman ilmentäminen</p>	<p>Ei-aika-avaruudellista, mielikuvituksellista asiaa koskevan kuvitelman ilmaiseminen ilmentämällä, jos halutaan luoda tietty kuvitelma todeksi, tosi-maailmalliseksi – aineelliseksi, kielelliseksi, sosiaaliseksi – jaetussa ulkoisessa todellisuudessa esiintyväksi asiaksi.</p> <p>→ Ilmentävä ilmaisu osaksi elokuvateosta, tekijäsubjektin toimesta</p> <p>→ Havainto ja merkitystulkinta elokuvateoksesta, kokijäsubjektin toimesta</p>

Kuten edellä on esitetty, elokuvailmaisu, kuten kaikki subjektin toimesta tapahtuva itseilmaisu, on kaksoisaspektisen metafysiikan lähtökohdista tulkittuna myös tiedon välitystä. Tämä tiedon välitys tapahtuu ilmentäen ja (tai) toisintaen, ja toisaalla kokijassa siitä seuraa havainto ja tulkinta – ja tulkinnan kautta tiedon omaksuminen. Näin ollen edellä kuvailut neljä ilmaisullista prosessia ovat myös neljä ilmaisutapaa tiedon saamiseksi, tiedon välittämiseksi ja tiedon tuottamiseksi todellisuudesta.

Jotta taiteellisen ilmaisun prosessuaalisuudesta ei jäisi tiukan lineaarinen käsitys, kirjoitettakoon seuraavaksi auki vielä joitakin huomioita.

Tilanteessa, jossa subjekti ilmentää sisäistä kokemustaan (eräänlaista havaintoa omasta sisäisestä kokemuksestaan) välittömässä nykyhetkessä, tapahtuvat tällainen havaitseminen ja sen ilmentävä ilmaisu saman aikaisesti. Kuten elokuvantekijä Markku Hakala asian blogissaan (2016) muotoilee, ilmentämisen ja havainnon [ja kokemisen] suhde on tällöin kiinnostavalla tapaa epäsymmetrinen. Käsitteellistettynä polariteeteiksi, havainto on kokemista: lukemista, näkemistä, kuuntelemista, tulkitsemista, ymmärtämistä. Ilmentäminen on aktiivista toimimista, kirjoittamista, esittämistä, puhumista. Omassa kokemuksessaan tekijä on samalla oman ilmennetyksi tulevan tekstinsä (eli teoksensa) lukija (eli havaitsija), eli nämä prosessit tapahtuvat hänessä itsessään samanaikaisesti. Tähän liittyy edellä mainittu epäsymmetria. Vaikka havaitseminen ja ilmentäminen ovat päällisin puolin osia vastakkaisista prosesseista, vaikuttaa että *ilmentäminen itseasiassa sisältää havaitsemisen* – tekijä itsetietoisesti jatkuvasti havaitsee omaa taiteellista tekemistään. Niin ikään, kuten edellä ohimennen tekemässäni rinnastuksessa esitän: *havainto itseasiassa sisältää kokemisen*. Niitä ei voi erottaa toisistaan.

Oikeastaan kaikkeen tekijäsubjektin ilmentävään ilmaisuun liittyy viime kädessä tekijän tulkinta. Niin ikään kaikkeen havaintolähtöiseen toisintavaan ilmaisuun liittyy aina tekijän tulkinta. Samaan hengenvetoon – on myös niin, että toisintavuus on elokuvailmaisullisessa mielessä sillä tapaa erityisasemassa, että audiovisuaalisessa elokuvassa kameralla ja äänitintilanteella tallentamalla voidaan välittää informaatiota siten, että tallentuva havainto edustaa havaintoa (rajausta ajasta ja tilasta) siten että ainoa kurinalaisesti toteutettu toisintavaan ilmaisuun sisältyvä tulkinta on se rajaava tulkinta, joka tuotti itse havainnon. Siten puhtaan tarkkailevan, toisintavan, taltioivan elokuvan ideaali ei ainakaan yksittäisten kuvien ja kohtausten tasolta ole täysin absurdi. Kuitenkin, tällainen puhdas taltiointi alkaa samalla etäännyä kaikesta siitä mikä elokuvasta tekee elokuvan. Kameran positivistinen käyttö objektiivisena instrumenttina on lopulta vain pistemäinen haavekuva – siinä missä jokin objektiivinen kestävä totuuskin on vain haave, kaikessa relevantissa mielessä.

Lisäksi, subjektin arkikokemuksessa edellä esitetyt prosessit ovat tosiasiasa toisiinsa nähden aina tavalla tai toisella lomittaisia ja ketjutettuja. Havaintoa seuraa subjektiivinen kokemus, ja sitten sekä havainnolle ja havaintoa seuraavalle kokemukselle merkityksen antaa subjektiivinen tulkinta [ajatus] – ja vasta tämän kaiken myötä tapahtuu se mikä ymmärretään subjektiivisina ilmaisullisina päätöksinä ja valintoina, jotka johtavat ilmai-

suun ulospäin. Edellä esitetty nelijako säilyttää kuitenkin toimivuutensa jaotteluna käytännön elokuvailmaisun kannalta, jo siitä syystä, että elokuvan tai muunkaan taiteen keinoin ei ole tosiasiasa keinoja ilmaista ulospäin kaikkia tekijän havainto-kokemus-tulokinta-prosessin vaiheita samanaikaisesti, päällekkäin. Viime kädessä ne voidaan ilmaista vain erillisinä elementteinä, tilassa ja ajassa.

Nyt on määritelty, mitä elokuvantekijyys ja elokuvailmaisun pohjana olevat eri perusilmaisutavat ovat edellisen luvun metafysiikasta käsin käsitettynä. Näin on nähdäkseni vastattu tämän luvun alussa asettamiini kysymyksiin. Näistä oletuksista jatkaen, ja opinnäytetyölle asettamani tehtävänasettelun ydintä kohti liikkuen, jatkokysymys kuuluu: Millaista on autenttinen dokumenttielokuva, ja sitä tuottava autenttinen dokumenttielokuvailmaisu?

Tästä rajauksesta käsin, voidaan tämän jo esitetyn kokonaisuuden päälle seuraavaksi alkaa etsiä, koota ja nimetä elokuvallisen autenttisuuden täsmällisiä piirteitä, dokumenttielokuvan kontekstissa. Seuraavassa luvussa 6 esitän dokumenttielokuvan määritelmän ja näkemyksen sen suhteesta tosimaailmaan, tietoon ja totuuteen. Luvussa 7 esittelen tämän luvun ilmaisuteoriasta ja luvun 6 dokumenttielokuvateoriasta ammentavan autenttisen dokumenttielokuvailmaisun mallin.

6 DOKUMENTTIELOKUVA, TIETO JA TOTUUS

Elokuvan tekeminen ylipäättään, laveasti ottaen, on edellä esitetyn metafyyssisen paradigman puitteissa jotain todellisuuden asiaa tai ilmiötä – sisäistä tai ulkoista näkökulmaa, ja sen tosimaailmallista näkyvää tai näkymätöntä, tai mielikuvituksellista osa-aluetta – koskevaa elokuvallisen ilmaisun tuottamista, ja tuolla toiminnalla todellisuuden kanssa vuorovaikutuksessa olemista. Tekijästä ja tekijöistä käsin se on todellisuuden havaittavaksi toisintamista ja ilmentämistä. Se on samanaikaisesti esitystä sekä mahdollisen todeksi tuottamista, audiovisuaalisesti, liikkuvan kuvan ja äänen keinoin ajallisessa kestossa kerroen.

Millaista dokumenttielokuvanteko on käytännössä? Millaista estetiikkaa ja poetiikkaa; laatua ja rakennetta dokumenttielokuva edustaa, eri muodoissaan? Entä millaista todellisuudesta tietämistä dokumenttielokuva on – millaista on se tieto, jota elokuva välittää ja jota se itse tekemisprosessissaan tuottaa? Minkälainen dokumenttielokuva voisi tuottaa tietoa todellisuudesta monipuolisesti, moninäkökulmaisesti, autenttista *kokonaisvaltaista totuudellisuutta* edustaen? Entä minkälainen dokumenttielokuva voisi olla autenttista *toden kaltaisuuden* merkityksessä? Näiden kysymyksien käsittely auttaa selventämään mitä dokumenttielokuva on, ja jäsentämään elokuvantekemisen epistemologisia ulottuvuuksia, sekä elokuvan kykyä saavuttaa totuuden ideaali. Seuraavassa käyn läpi, millaisia vastauksia näihin kysymyksiin on dokumenttielokuvatutkimuksessa.

6.1 Dokumenttielokuvan määritelmä suhteessa fiktioelokuvaan

Todellisuudesta tietämiseen ja totuuteen päin on elokuvan lajeista suuntautunut erityisesti ns. todellisuuselokuva, eli **dokumenttielokuva**. Mukailleen tutkija Anne Rajalaa (2017, 12), kaikissa eri määritelmässään dokumenttielokuva on aina jotain, jolla on erityinen suhde tosimaailmaan, eli inhimilliseen sosiaalis–historialliseen todellisuuteen (vastakohtana mielikuvitukselliselle todellisuudelle). (Renov 1986, 71; Winston 2008, 9; Nichols 2017, 5.)

Dokumenttielokuvaa katsoessa voidaan olettaa olevan syytä uskoa, että dokumentti esittää jotain, jonka kohteena on tosimaailma – tämä maailma. Dokumenttielokuvatutkija Bill Nicholnsin mukaan tosimaailma on se maailma [*the world*] jossa elämme, ennemmin kuin jokin kuvitteellinen maailma [*a world*] – jotakin oikeasti olemassa olevaa, eikä ainakaan

pelkästään mielikuvituksellista. Täten katsojat odottavat dokumenttielokuvalta eri asioita verrattuna fiktioelokuvaan (Nichols 2017, xi.) Dokumentissa esitetyt asiat ovat luultavasti totta. Voidaan jopa olettaa tekijän pyrkimys totuuden saavuttamiseen. Näihin oletuksiin myötävaikuttaa jo itsessään nimitys dokumentti, joka kantaa sisällään miellelyhtymää tiedon viestinnästä ja todisteesta (Rajala 2017, 11).

Lisäksi dokumenttielokuva lähtee oletuksesta, että dokumenttielokuvassa käsitellyt tilanteet ja tapahtumat ovat oikeiden sosiaalisten toimijoiden, todellisten itseään edustavien ihmisten – eivätkä näyttelijöiden – tuottamia. Tällainen niin sanottujen oikeiden ihmisten näkökulma esitettyihin tilanteisiin ja tapahtumiin on uskottava. Tällaisesta tekijän näkökulmasta käsin elokuva tuottaa sosiaalishistoriallista tosimaailmaa koskevaa ymmärrystä. (Nichols 2017, xii, 10.)

On sanottu, että elokuvahistorian kaksi suurta perinnettä ovat dokumentaarinen, mimeettinen, realistinen Lumiere-veljesten linja ja seipitteellinen, ekspressiivinen, formatiivinen Georges Meliesin linja (Aaltonen 2006, 30). Näistä ensimmäinen esittää lähtökohtaisesti sosiaalishistoriallista tosimaailmaa, ulkoista jonkin kaltaisuutta, tutkien ja tallentaen sitä indeksisesti – jälkimmäinen, fiktiivinen, taas lähtökohtaisesti mielikuvituksellisia maailmoja, sekä tekijän mielen sisäisiä ajatuksia ja tarkoituksia, ilmaisten merkityksiä abstraktein merkein – ja myös aktiivisesti luoden niitä montaasin keinoin – symbolisesti (Aaltonen 2006, 32). Katson, että dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan ilmaisulliset välineet (kuva, ääni ja aika) ja ilmaisun tavat (toisintaminen ja ilmentäminen) ovat molemmissa suurissa perinteissä samat – mutta näkökulmien painopiste josta käsin ilmaisu enimmäkseen tapahtuu on eri. Silti molemmat – dokumentaarinen ja fiktiivinen perinne – väistämättä esittävät ja ilmaisevat kumpainenkin todellisuutta siinä laajassa merkityksessä kuin se tässä opinnäytetyössä ymmärretään. Henry Baconin (2005a, 11–12) vakaa käsitys on, että realistinen ja formalistinen teoria ovat lopulta toisinaan täydentäviä komplementaarisia suuntauksia – aspekteja. Tavanomaisesti fiktiivisiksi mielletävät ilmaisukeinot paljastuvat käyttökelpoisiksi todellisuuden käsittelyn työkaluiksi sellaiselle dokumenttielokuvalle, joka pyrkii syventymään myös todellisuuden subjektiivisiin puoliin.

6.2 Dokumenttielokuva ja totuudellisuus

Mielikuvituksen – ja toisaalta sisäisten kokemusten ilmaisu ylipäättään – on dokumenttielokuvan asiayhteydessä perinteisesti epäluuloja herättävä asia. Dokumentaristi Susanna Helke (2006, 198) taustoittaa osan alan tutkijoista korostavan dokumenttielokuvan silkkaa objektiivisuutta, luonnetta ikään kuin tieteellisenä empiirisenä instrumenttina, maailmasta tietämiseen käytettynä teknologiana, jonakin, joka ensisijaisesti väittää, selittää, päätelmällisesti todistaa ja opettaa – ratkaisee ongelmia. Dokumenttielokuvaa – ja liikkuvaa kuvaa ylipäättään – voidaan tietysti pyrkiä käyttämään näin. Kontekstiin laitettuna siinä ei välttämättä ole mitään ongelmallista. Tällöin ei kuitenkaan tule esittää objektiivis–empiirisen tekemisen tavan totuudellisia mahdollisuuksia ylivertaisina.

Dokumenttielokuvan isänä ja ensimmäisenä keskeisenä dokumentaristina tunnetun Robert Flahertyn sanotaan sanoneen, että hän ei omissa dokumenttielokuviissaan ollut niinkään kiinnostunut tosiasioista [faktoista] vaan totuudellisuudesta (von Bagh 2007, 31) Tästä ajatuksesta postuloiden: on syytä korostaa eroa yksittäisten, todennettavien *tosiasioiden* ja toisaalta kokonaisvaltaisemman laajemmin todellisuutta koskevan totuuden liikiarvoisen esityksen – *totuudellisuuden* – välillä.

Sanoittaen tätä eroa tarkemmin: Dokumenttielokuvan olemuksen voidaan yhdeltä kannalta nähdä olevan elokuvan muotoon puettu esitys jonkin tosiasian tilasta, *totuusväittämästä*, siten että tuo totuusväittäjä koskee jo edellä mainittua tosimaailmaa eli inhimillistä historiallista todellisuutta (Renov 1986, 71; Winston 2008, 9). Dokumenttielokuva on näin tulkittuna argumentti, ei niinkään tarina fiktioelokuvan tavoin (Winston 1995, 252). Tällainen argumentti on julkinen väite, joka vakuuttaa esittämällä todistusaineistoa tapaus-esimerkkien muodossa, tai esittämällä sarjan loogisia väitteitä jotka johtavat tiettyyn lopputulemaan (Spence & Navarro 2011, 120–121). Väitteen esittämisen myötä annetaan ymmärtää, että dokumenttielokuvan esittämät asiat todella ovat tai ovat olleet olemassa inhimillisessä todellisuudessa, juuri siten kuten ne elokuvassa esitetään (Plantinga 1997, 18). Kyseessä on siis eräänlainen *toden puhumisen teko* [*act of truth telling*], tai kuten elokuvateoreetikot Carl Plantinga ja Trevor Ponech (Aaltosen 2006, 40 mukaan) sen muotoilevat: kommunikatiivinen sopimus elokuvantekijän ja yleisön välillä, jossa tieto katsottavan elokuvan dokumentaarista luonteesta pitää sisällään oletuksen nähdyn materiaalin täydestä faktuaalisuudesta.

Toiselta kannalta katsottuna, dokumenttielokuvan olemusta toisin tulkiten: Jouko Aaltonen (2006, 239, 242) sanoo tekemiensä haastatteluiden pohjalta dokumenttielokuvan tekemisen määrittävän dokumenttielokuvan tekijöiden suussa pikemminkin maailmassa olemiseksi, ja tämän maailman kohtaamiseksi. Tällaisessa kohtaamisessa tekijät pyrkivät avoimeen dialogiin ja vuorovaikutukseen. Dokumenttielokuvatutkija Stella Bruzzi (2006, 6) sanoittaa tämän prosessiksi joka on jatkuvaa neuvottelua todellisuuden kanssa; todellisuuden ja tulkinnan välillä (Aaltosen 2006, 244–245 mukaan). Olemassa olonsa kautta – siis teokseksi tekemisellään – se osallistuu sosiaaliseen todellisuuteen, ja tätä todellisuutta koskevan sosiaalisesti muotoutuvan tiedon tuottamiseen (Rajala 2017, 13). Siten esitetty *vuorovaikutuksen tapa* itsessään on dokumenttielokuvan tekemisessä keskeistä. Näin käsitettynä dokumenttielokuva ei ole ensisijaisesti faktuaalisten totuusväitteiden esittämistä, vaan pikemminkin sellainen tosimaailmaan kytkeytyvä elokuvallinen esitys, jossa korostuu näkemys, elämys ja kokemus ihmisenä olemisesta.

Osana tämän opinnäytetyön missiota, totuudellisen kokonaisvaltaisuuden – eli autenttisuuden – määrittelyä: Tämä jälkimmäinen (Flahertyn ”totuudellisuuteen” viittaavaa) tulkinta dokumenttielokuvan olemuksesta on hyvä lähtökohta, mutta sitä on tämän työn puitteissa tarpeen myös täydentää toisten tutkijoiden sanoituksilla sisäisyyden ja subjektiivisuuden eri ilmiöiden (oman jaotteluni mukaisesti: kokemus, ajatus ja mielikuva) käsitteilyä. Kokemuksien, ajatusten ja mielikuvien ilmaisua kuvaillaan seuraavassa eri dokumenttielokuvakäsitysten ja dokumenttielokuvan eri lajityypillisten metodien kautta.

Yleisesti ottaen sisäisyyttä ja dokumenttielokuvaa koskien: Henry Bacon (2001, 35) näkee että totuudellisessa dokumenttielokuvassa on välttämättä mukana indeksisen ja loogisen objektiivisuuden lisäksi myös subjektiivinen, tulkitseva ja arvioiva momentti. Tämä ei ole pois totuudellisuudesta – aivan kuin indeksinen suhde todellisuuteen edes voisi olla itseriittoinen tae sellaisesta – vaan on päinvastoin sen välttämätön edellytys. Baconin mukaan pelkkä puhdas, steriili objektiivinen tieto on positivistinen unelma, jolla ei ole mitään tekemistä ihmiselämän hahmottamisen kanssa. Tosimaailmaa vain objektiivisesti käsittelevä elokuva olisi kirjaimellisesti ottaen havaintoihin pohjautuvaa luonnontiedettä, eikä mitään muuta; ilman mitään ”ylimääräistä”, ilman hiventäkään siitä kaikesta sisäisestä, joka on olemassa kiinteänä osana havaintoa – kokemuksen, tulkinnan ja merkityksen muodossa, kytkien havainnot muistiin ja järjellisiin ajatuksiin. Objektiivisen ulkoisen totuuden etsinnän sijaan on lähdeittävä siitä että myös kokemukset, rakenteet ja merkitykset ovat totta.

Toisaalta – edellä esitetyn sanottuaan Baconkin (2001, 35, 39) kuitenkin muistuttaa, ettei pidä unohtaa, että objektiivinen indeksisyys mahdollistaa silti sellaisen inhimillisesti tärkeän tiedon ja ymmärryksen välittämisen, joka ei ole muuten välitettävissä, koskien esimerkiksi ihmisten fyysisen ja sosiaalisen olemassaolon tapaa ja tyyliä omassa ympäristössään.

Jouko Aaltosta (2016, 87) mukaillen, totuudellisuuteen pyrkivä dokumenttielokuva (siinä missä muukin taide) voi esittää erilaista tietoa mitä silkat empiiriset totuusväitteet mahdollistavat. Tällainen taiteellisen tutkimuksen tuottama tieto ei ole luonteeltaan perinteistä väitelauseisiin perustuvaa, kielellistä, yksiselitteistä argumentaatiota todellisuudesta – vaan sellaista muutoin vaikeasti sanallistettavaa ymmärrystä, jota ei tutkimuskirjallisuuden avulla pysty käsittelemään ja välittämään eteenpäin. Aaltosen (2016, 87) sanoin: ”[Dokumentti]elokuva on hyvä väline kokemuksen välittämiseen, ja tällainen tieto ei siirry sanalliseen muotoon ilman että siitä menetetään, redusoidaan jotain.”

Dokumentaristi Dziga Vertov ja filosofi Maurice Merleau-Ponty puhuvat silkan objektiivisuuden vastapolariteettina *näkymättömästä todellisuudesta* (Aaltonen 2006, 169). Tällainen käsite ilmaisee tajuntamaailmaa ja sitä kulloistakin minuutta, josta käsin havainto tapahtuu. Ylipäätään Vertoville ja Merleau-Pontylle taide on jotain mikä ei jäljennä mekaanisesti todellisuutta vaan kertoo jostain syvemmästä; tajunnasta, ajatuksista ja mielikuvista enemmän kuin fyysisestä todellisuudesta (Aaltonen 2006, 169). Mekaanisen elokuvakameran nähdään toimivan työkaluna, joka tekee näkymättömän näkyväksi ja paljastaa kätkeytyn sisäisyyden. Elokuvateoreetikko Brian Winstonin mukaan Vertovin kuuluisa Kino-Silmä tekee juuri tätä, katsoo maailman pinnan ja ulkomuotojen alle, ja illustroi sisäisiä mielentiloja [menteliteetteja] tasavertaisesti ulkoiseen todellisuuteen [realiteetteihin] nähden. Winston näkee sisäisyyden legitimisaation ja ylipäätään näiden kahden välisen tasavertaisuuden saavuttamisen tärkeimpänä tekijänä dokumenttielokuvalla antamansa tehtävän – elämän näyttämisen – toteutumisen kannalta (Winston ym. 2017, 217).

Dokumenttielokuvan tehtävästä on myös toisenlaisia näkemyksiä. Bill Nichols (Helken 2006, 56 mukaan) sijoittaa dokumenttielokuvan ydintehtävän tiedon ja informaation esittämiseen. Nicholsille myös näkymätöntä todellisuutta, tajuntamaailmaa (jälleen aiempaan viitaten: sisäisiä subjektiivisia kokemuksia, ajatuksia ja mielikuvia) käsittelevässä dokumenttielokuvassa korostuu yli kaiken yleinen tiedonvälityksellinen tavoite käsitellyn

aiheen tutkimisesta ja siitä tietämisestä, ja lopulta siitä selityksen tuottamisesta, näkemyksellisen ilmaisun muodossa.

Jos lähdemme seuraamaan tätä Nicholsin ajatusta tutkimisesta, tietämisestä ja selityksen tuottamisesta: Selityksen tuottaminen elokuvan muotoon on oikeastaan silkkää elokuvailmaisun eri keinoja yhdistelemällä tuotettua asian esittämistä. Tutkimisen ja tietämisen metodit taasen (piilotettuina tai näkyvinä) ottavat eri muotoja osana dokumenttielokuvaa – näkymätöntä todellisuutta käsiteltäessä tunteita tutkivan, kokemuksellinen ja elämyksellinen fenomenologian muodon – ja toisaalta, inhimillisen olemassaolon järjestä, merkityksiä tulkitsevaa puolta tarkasteltaessa hermeneuttisen tulkinnan muodon – ja edelleen, ajatusrakennelmiin ja säännönmukaisuuksiin keskittyttäessä etnometodologisen, strukturalistisen tai narratiiveja tutkivan muodon.

Perspektiiviä vielä yhdellä tapaa laajentaaksemme: Dokumenttielokuvatutkijoiden Louise Spencen ja Vicinius Navarron (2011, 113) mukaan itse asiassa dokumenttielokuvan kokonaisrakenne on se asia, joka määrittelee, miten elokuva välittää sosiaalihistoriallista tosimaailmaa (ja tietoa siitä) valkokankaalle – siis miten elokuva tuottaa selityksen, *esittää asiansa*.

Tällainen elokuvan kokonaisrakenne ottaa narratiivin muodon. Se on tällöin selostava esitys jostain asiasta ja siihen liittyvien tapahtumien kulusta, esitettynä jossain muodossa ja järjestyksessä, kerrottuna jostain näkökulmasta, jollain representaationaalisella välineellä. Rakenteen kautta elokuvan viesti ja ilmaistujen asioiden merkitykset ovat ymmärrettävissä; tosimaailmaa koskeva tieto on kerätty, järjestelty ja lopulta esitetty artikuloidussa muodossa, jokaisen rakenneosan vaikuttaessa ymmärrykseemme edellisistä ja myöhemmistä rakenneosista. Oikeastaan kaikki sisällön (ja siten myös tiedon) kommunikointi ulospäin tapahtuu elokuvan rakenteen ehdoilla. (Spence & Navarro 2011, 113.)

Rakennetietoinen tapa tehdä dokumenttielokuvaa onkin nimenomaan sisäisyyden järjeställisen puolen – ajatusten (vrt. tunteellinen puoli – kokemus) manifestaatiota, teoksen muotoon. Tarkoittaen: ajatuksen artikulointi on aina rakenneosien organisointia. Tekijän ajatuksilla on rakenteensa ja audiovisuaalisissa teoksissa on oma, määritelty rakenteensa, mikro- ja makromittakaavassa. Spencen ja Navarron (2011, 139) mukaan tekijä on aina aktiivinen ja valitsee esittää asiat tietyllä tavalla. Dokumenttielokuvan rakenne on seu-

rausta tekijän luovista valinnoista. Materiaalille, sosiaalishistoriallisessa maailmassa tapahtuville asioilla ja tilanteille annetaan tekijän hahmottavan ja jäsentävän tulkinnan (ajattelun) kautta määritelty tarkka muoto – nicholslaisittain: tuotetaan selitys siitä mikä on tutkittu ja sitä myötä tullut tiedetyksi.

Ajatuksia – eli rakenteita – itsessään, esitettävänä asiana, tehdään dokumenttielokuvateoksessa näkyviksi Nicholsia (2017, 129, 131) mukailten joko *poliittisesti*: esittämällä silloin tosimaailman kompleksiset kulttuuriset ja sosiaaliset käytänteet ja asenteet rakenteina, ja nämä rakenteet suhteineen ja konteksteineen jossain visualisoidussa ja narratiivisessa muodossa – tai *itsetietoisesti* eli refleksiivisesti: jolloin korostuu dokumenttielokuvan kerronnallisten konventioiden esiin nostaminen ja tekijän oman position kriittinen kommentointi. Näkymätön kerronta kyseenalaistetaan, ja tekemisen prosessi ja oma tekijyys tuodaan etualalle, katsojan havaittavaksi, ja myös suhde katsojaan korostuu. Tekijä puhuu katsojalle siitä mitä ongelmia sosiaalishistoriallisen maailman totuudelliseen dokumentaariseen esittämiseen liittyy. Näin nähdään dokumenttielokuva itsessään konstruktiona, muodollisina ja esteettisinä käytänteinä. (Aaltonen 2006, 91–92; Helke 2006, 67, 88; Nichols 2017, 109, 125.)

Sosiaalishistoriallista maailmaa ja sen rakenteita, vuorovaikutuksia ja järjestelmällisyyksiä konstruktiiivisesti tulkitsevasta ajattelevasta elokuvasta yksi esimerkki ovat 1920- ja 30-luvun kaupunkisinfonia-dokumenttielokuvat, kuten Vertovin *Mies ja elokuvakamera* (1929), ja muutkin erilaiset visuaaliset sinfoniat, kuten Godfrey Reggion *Koyaanisqatsi* (1982). Näiden teoksien erityisyys on niiden kyvyssä ottaa oivaltavia epäkonventionaalisia perspektiivejä, ja muuttaa – eli jollain tapaa tehostaa tai parannella – arkitodellisuutta havainnointia, siten että syntyy uusia käsityksiä eri asioista ja tapahtumista (Nichols 2017, 108; Spence & Navarro 2011, 147–149).

Tällaisten elokuvien muodolliset piirteet nojaavat mm. formalismiin, poeettiseen konstruktion ja visuaaliseen assosiaatioon, ja myös toistuvien motiivien esiin nostamiseen – eli erillisten tapahtumien kytköksellisyyden osoittamiseen, vetoamalla mallin ja kaavan tasolla olemassa oleviin samankaltaisuuksiin (Spence & Navarro 2011, 147–149). Myös rytmi, tonaalisuus ja tekstuurit ovat tärkeitä työkaluja (Aaltonen 2006, 91; Helke 2006, 58). Sinfonia-elokuvat ovat tulkintoja sosiaalishistoriallisesta maailmasta, joissa eletty todellisuus elää dialogissa voimakkaiden esteettisten ja poeettisten näkemysten kanssa

(Spence & Navarro 2011, 149). Lisäksi kaupunkisinfonioiden voidaan kuvailullaan katsovan paljastavan jotain siitä systeemistä, järjestelmästä ja sen instituutioista, jota ne esittävät.

Toinen esimerkki ytimeltään ajattelevasta elokuvasta ovat dokumentaariset essee-elokuvat, joihin lukeutuvat mm. monet ohjaaja Chris Markerin ”ajassa, paikassa, tajunnassa” matkaavat teokset (von Bach 2007, 232), kuten *Sans Soleil* (1983). Essee-elokuvaa tutkineen Maria Vilkin (2016, 10–11) mukaan tällaisten elokuvien keskeisiä piirteitä ovat subjektiivisuus ja refleksiivisyys; essee-elokuvat heijastelevat tekijöidensä ajatusmaailmaa ja jotain tietynlaista maailmankuvaa. Tämä tekijän henkilökohtainen ajatusprosessi (ja sen kehitys) on huomion keskipisteessä, samoin kun tekijän katsojaa kohtaan harjoittama suora kommunikaatio. Elokuva siis käytännössä toimii tekijän välineenä ilmaista (selittää) ajatuksiaan suoraan katsojalle. (Vilki 2016, 11.) Spence & Navarro (2011, 150) katsovat että essee-elokuvien rakenne on usein hajanainen. Hajanaisen siitä tuottaa essee-elokuvan tekemisen motivaation kannalta keskeinen etsivä, tutkiva ja arvioiva ote, joka näyttäytyy myös avoimena keskeneräisyytenä, kesken olevana tiedon tuottamisen prosessina. Elokuvatutkija Nora Alteria (2006, 18) mukailen, essee on yritys, koe tai kokeilu.

Rakenteellisena sommitelmana essee-elokuva on hahmotettavissa myös dialogina esseiden tekijän subjektiviteetin ja käsiteltyjen teemojen välillä. Tämä vuorovaikutus tuottaa fragmentoituneita ja monitasoisia tekstejä, ja siten tuloksena tietoa, joka usein on luonteeltaan spekulatiivista. Dokumenttielokuvatutkija Michael Renovin (1993, 70) mukaan elokuvaallinen essee ei tavoittele varmuutta tai täsmällisyyttä. Tällä tavoin se pyrkii kohoamaan silkan loogisen kielellisyyden yläpuolelle. Oikeastaan essee-elokuva kiistää oletuksen, että maailmasta voidaan tietää jollain määrättyllä, lopullisella tavalla – että olisi olemassa yhtä ainoaa oikeaa tietoa. (Spence & Navarro 2011, 150–151.)

Essee-elokuvat ovat subjektiivisia, punnitsevia, ajatusprosessia kuvaavia pohdiskeluja sosiaalishistoriallisesta maailmasta, joissa tarkoitus on nimenomaan tutkailla, vapaasti tutustua maailmaan ja tärkeänä pidettyyn asiaan – ennemmin kuin kiinnittyä mihinkään yhteen tiettyyn perspektiiviin. Essee-elokuville on tyypillistä näkökulmien moninaisuus ja monimuotoisuus – yksikään näkökulma ei ole etuoikeutettu. (Spence & Navarro 2011, 150–151.)

Moninäkökulmaisuuteen, ja näkökulmien välisen tasavertaisuuden ja edustavuuden diskurssiin oman lisänsä antaa toisesta tulokulmasta dokumenttielokuvaohjaaja Jean Rouch. Rouchillekaan kamera ei taltioi objektiivista todellisuutta – se luo elokuvan omaa todellisuutta (Aaltonen 2006, 90). Oman todellisuuden luominen tapahtuu katalysoimalla, eli läsnäolon kautta synnyttämällä (provosoimalla) tilanteita; *osallistumalla* ja *olemalla vuorovaikutuksessa*, tekijänä. Elokuvantekijä on näin käsitettynä sosiaalinen toimija, joka kohtaa muita ihmisiä. Tämä vuorovaikutus tuodaan esille esittämällä se kuvassa. Tällaisen tekemisen tuottama tieto on paikkaan sidottua, sellaista, joka syntyy nimenomaan tekijän ja kohteen kommunikaation myötä siinä hetkessä. Siitä käy ilmi paitsi millaista on olla ja elää elokuvantekotilanteessa, myös etenkin millaista on olla elokuvantekijänä mukana ihmisten elämässä, heidän elämänsä tilanteissa. (Aaltonen 2006, 91; Helke 2006, 62; Nichols 2017, 139.)

Toinen tapa luoda elokuvan omaa todellisuutta on nähdä elokuvantekijän rooli pikemminkin valtansa jakajana, ja näin ollen kuvaamiensa ihmisten voimauttajana. Silloin keskiöön nousevat muiden asianomaisten kuin elokuvantekijän tarpeet; se mitä elokuvan päähenkilöt haluavat omaehtoisesti viestiä ja ilmaista. Tämä syventää tasa-arvoa. Kohteet tulevat hierarkiassa elokuvantekijän rinnalle, tai jopa yli. Jean Rouchin avoimessa, riskeille antautuvassa dokumentaarisessa vuorovaikutuksessa – jota Rouch luonnehtii jaetuksi elokuvaksi tai jaetuksi antropologiaksi – elokuvia tehdään kasvavaa tasavertaisuutta tavoitellen intensiivisesti yhdessä kuvattavien kohteiden kanssa, siten että kuvatuilla on vaikutusvaltaa niin kuvaustilanteessa, sen suunnittelussa, kuin myös myöhemmin elokuvan leikkausprosessissa. Tällaista vuorovaikutuksen tulosta ei voi ennakoida eikä ohjaaja kykene sitä yksin hallitsemaan. (Korhonen 2012, 55.) Tällainen tekijän fasilitoima inkluusiivinen sitouttaminen ja osallistaminen tarkoittaa myös Brian Winstonille autenttisuuden lisääntymistä (Winston ym. 2017, 191). Tällöin asianomainen, asiaan osallinen kuvattu ihminen ei ole enää passiivinen kohde tai sivustaseuraaja, vaan omaksuu (inter)aktiivisen roolin. Winston (2017, 111) puhuu kuvaaja/kuvattu hybridistä, josta tulee ohjaajan yhteistyökumppani, yhdessä-tekijä: lisääjä, parantaja, valitsija ja kehittäjä. Yhdessä-tekijät kontribuoivat sisällön ja materiaalien tuotantoon, ja siten teos muovautuu heidän vallankäyttönsä myötä. Näin dokumenttielokuva saavuttaa potentiaalin tulla avoimeksi prosessiksi – yhdessä yleisön kanssa luoduksi viestiksi (ja kertomukseksi) todellisesta maailmasta. Tekijä vetäytyy yllyttäjän ja mahdollistajan rooliin, ja antaa valtansa suurelta osin pois. (Winston ym. 2017, 57–59, 116–121.)

Vallan jakamisella tavoitellaan tekijän ja kuvattavan tasa-arvoistamista ja siten kattavam-
paa totuudellisuutta. Tällöin myös saadaan sivutuotteena elokuvaan sisäsyntyistä *moninä-
kökulmaisuutta* ja *moniäänisyyttä*, Jouko Aaltosen sanoin ”– erilaisten äänien samanaik-
aista läsnäoloa ja vuoropuhelua, dialogisuutta. Ääniä ovat paitsi tekijän ja elokuvan hen-
kilöiden äänet, myös yhteiskunnan erilaisten instituutioiden, arvojen ja kulttuurien äänet”.
(Aaltonen 2006. 240.)

Tällainen voimauttava, fasilitoiva, marginaaleista esiin nostava ote kannustaa laajemmin-
kin esiintymiseen ja esittämiseen; rationaalisen järjenkäytön ja tosikkomaisen, läpeensä
vakavan asiakeskeisyyden otteesta irtautuviin performatiivisiin akteihin.

Myös Jean Rouchin ideoihin ja tuotantoon, esimerkiksi elokuvaan *Ihmispyramidi* (1961)
sisältyy performatiivisuutta. Henry Baconin (2001, 39) käsityksen mukaan elokuvatutki-
muksessa on usein unohdettu, että Rouchin (jota on pidetty nimenomaan osallistuvana
elokuvantekijänä) osallistuva ja vuorovaikutteinen *cinema verite* käytti edistyneesti myös
performatiivista välinettä. Tekemistekniikkana se sai taidetta ja tiedettä sekoittavan etno-
fktion muodon, jossa liikutaan fiktion ja dokumentin välisellä sumealla alueella (Aalto-
nen 2006, 90). Susanna Helkeen (2006, 97) mukaan Rouch koki rajan etnografisen doku-
mentaarin ja fiktiivisen elokuvan välillä lähes olemattomana: ”Elokuva on jo siirtymä
todellisesta maailmasta kuviteltuun. Etnografia, joka on tiedettä toisista ajatussyste-
meistä, on taasen pysyvä risteysasema näiden käsitteellisten universumien välillä”.

Performaatio [*to perform*] tarkoittaa: suorittaa, tehdä, esiintyä, näytellä. Bill Nichol-
sin mukaan (2017, 149) performatiiviset dokumentit ovat dokumentteja, jotka ovat avoimen
subjektiivisia ja affektiivisia [tunteisiin vaikuttavia]. Kuten jo mainittua aiemmin tekijän
maailmassa olemista painottavan dokumenttielokuvakäsityksen yhteydessä – Stella Bruz-
zille dokumenttielokuva on ennen kaikkea elokuvantekijän ja todellisuuden välistä
avointa neuvottelua. Tämän jatkuvan neuvottelun käsitteen ytimessä on Bruzzille esittä-
minen, performanssi: sekä kameran edessä esiintyviä kuvattavia, että kuvaustilannetta
ohjaavaa tekijää koskeva performatiivisuus. Tämä esittäminen ei ole Bruzzin mukaan mi-
kään erillinen kategoria, vaan ominaisuus kaikessa dokumenttielokuvassa, osa kaikkea
dokumenttielokuvaa. (Helke 2006, 90–91, 94.)

Performatiivisuudella halutaan ensisijaisesti puhutella ja liikuttaa tunteitamme, päästä
kiinni empatiaamme enemmän kuin järkeemme. Tällöin korostetaan tunnetta luissa ja

ytimissä, sen sijaan että ymmärrettäisiin asioita käsitteellisellä tai faktuaalisella tasolla Performatiivisilla keinoilla tuotetaan korostettua osallistumista johonkin tilanteeseen. (Nichols 2017, 151–153.) Aaltosen (2006, 90) mukaan keinoja tähän ovat näyttelemisen ja *itsen näyttelemisen* lisäksi kaikenlainen kameran edessä tapahtuva improvisointi, suora vuorovaikutus kameraa ja tekijää kohtaan, sekä tilanteiden provosointi. Katsojan suuntaan pyrkimys on välittää ja tuottaa kokemuksia, jotka ravistelevat kokijansa olemisen perustaa voimakkaammin kuin sosiaali- tai taloustieteelliset abstraktiot (Helke 2006, 88.) Elokuvantekijä Peter Forgacsille performatiivisuus on sen esittämistä ja ilmentämistä mitä jokin kokemus on niille, jotka sen elävät läpi (Nichols 2017, 154). Bill Nicholisin (2017, 156) omin sanoin, se on sitä miltä tuntuu kokea maailma jollain tietyllä tapaa, jotain tiettyä asiaa koskien, jossain tietyssä tilanteessa tai tapahtumassa.

Performatiivisuuteen on suhtauduttu epäillen, koska korostuneen subjektiivisuuden myötä siihen on liitetty keksimisen, väärentämisen ja valehtelun sivumerkityksiä. Bruzzille (2000, 154–155) tekijän tai kohteen performanssi ei kuitenkaan ole sepittämistä, fiktiota. Esittäen tuotettu totuus (tai ”totuus”) joka ottaa jonkin näytellyn identiteetin ja käytöksen muodon ei ole sen enempää oikea tai väärä kuin se totuus, jonka henkilö paljastaa itsestään, kun kamera ei ole paikalla. Tässä laajempi konteksti on postmoderni skeptinen käsitys kaiken itsen esittämisen rakennetusta luonteesta, mutta myös toisaalta tuon rakentamisen epätäydellisyydestä (Renov 2008, 39–40) – sekä puhtaan objektiivisen taltioinnin mahdottomuuden hyväksymisen (Helke 2006, 89).

Näin performatiivisuus (elokuviissa joissa on performatiivisia elementtejä) on pikemminkin keino rakentaa rehellisyyttä joka ei yritä kätkeä epävakauttaan vaan tiedostaa, että performanssi – se, että tietoisesti toimitaan ja esitetään kameran (dokumentaarisinkin) edessä – on aina ja kaikkialla läsnä oleva puoli kaikessa ei-mielikuvituksellisessa ihmisten välisessä kanssakäymisessä (Bruzzi 2000, 154–155). Ottaahan ihminen usein sosiaalisissa tilanteissa rooleja ja esiintyy jollekulle jollakin äänellä; elokuvanteon kontekstissa kuvaushetkellä läsnä oleville henkilöille, toimijoille, kameralle, tai sitten laajemmin yleisölle. Oikeastaan performatiivisuus on siis tavanomaisten inhimillisten sosiaalisten käytäntöjen ja kanssakäymisen jatketta: performatiivista eli esittämistä – mutta merkityksessä: valitsemista, sen *itseohjaamista* millainen olen ja mitä teen suhteessa muihin. Tällä lähestymistavalla ei siten suinkaan tuomita kaikkea inhimillistä rehellisyyttä mahdottomaksi, tai edes automaattisesti epäilyksen alaiseksi. Ensisijaisesti performatiiviset aktit dokumenttielokuviissa ovat väylä olemisen esittävien puolien näkyväksi tuomiselle, ja sitä

kautta niiden purkamiselle, ja edelleen tunnustetuksi tulemiselle – tavallisten naamioiden sulattamiselle ja niiden taakse pääsemiselle, ja sitä kautta edelleen performatiivisuuden sisällyttämiselle osaksi laajempaa käsitystä inhimillisestä olemassaolosta. Näin liikutaan kohti metamodernia (ks. Turner 2011) käsitystä oskillaation, eli yksilön ottamien positioiden välisen värähtelyn, edestakaisen heiluriliikkeen (ja lisäksi: silloin tällöin johonkin positioon sitoutumisen välttämättömyyden) tunnistamisesta olemassaolon luonnolliseksi tilaksi, joka liikuttaa todellisuutta (van der Akker, Gibbons & Vermaulen 2017, 19).

Perimmillään dokumentaarinen performatiivisuus näyttäytyy muutoksena koskien sitä mikä on tietoa; erilaisena tietokäsityksenä. Voiko tieto olla muutakin kuin ei-persoonaalista suoran tarkkailun tai älyllisen järkeilyn varaan rakentuvaa; myös jotain henkilökohdaista, kokemuksesta riippuvaista; maalaamisen ja runouden – taiteen hengessä? Tällainen performatiivinen ensikäden tieto on kokijan näkökulmaan sidottua: ruumiillista, paikallista ja kontekstuaalista. Sitä jaetaan yrittämällä herättää sitä toisessa ihmisessä, kutsumalla sitä esiin. On tällaiselle tiedolle ominaista, että herätysyritys tapahtuu aina sellaisella tavalla, ja sellaisessa suhteessa alkuperäiseen esiin kutsuttavaan kokemukseen, että jokainen eri pyrkimys kokemuksen välittämiseen – demonstroimiseen – on omaperäinen, sellaisenaan toisintamaton. Yksiselitteisesti ymmärrettävän informaation välittämisen sijasta painottuu tekijän peittelemättömän subjektiivinen ääni; tunteisiin vetoava elähdyttävä ja assosiatiivinen ilmaisu, jota katsoja tulkitsee. (Helke 2006, 56, 62, 86–87, 97; Nichols 2017, 109, 149.)

Bill Nicholisin (2017, 149) mukaan tällainen subjektiivinen tunteellinen tieto tuottaa demonstraation [osoittamisen, näyttämisen] kautta sisäänpääsyä paitsi subjektiiviseen kokemukseen, myös laajempaa ymmärrystä yleisistä yhteiskunnallisista prosesseista. Performatiivisuuden keinoin voidaan käsitellä esimerkiksi sellaisia sosiaalisia kysymyksiä, joita liioin tiede tai järki eivät osaa (tai edes voi) ratkaista. Subjektiivisesta lähtökohdastaan huolimatta performatiivinen ilmentäminen kytkeytyykin lopulta sosiaalishistorialliseen tosimaailmaan, viitaten tunnistettaviin ihmisiin ja paikkoihin. Performatiiviset esitykset muodostavat merkityksensä nimenomaan suhteessa tosimaailman asioihin. Voisi sanoa, että niissä on kyse näkymättömän mutta silti tosimaailmallisen todellisuuden ”kätkeymistä totuuksista”. (Helke 2006, 87; Nichols 2017, 153.)

Toisaalta – Nichols (2017, 150) katsoo että performatiiviselle dokumenttielokuvalla on luonteenomaista myös yhdistää tosimaailmallista ja mielikuvituksellista; hyväksyä legitiiminä tietona myös mielikuvat tosimaailmallisista asioista. Performatiiviset dokumenttelokuvat korostavat muistin ja muistikuvan subjektiivista luonnetta. Todelliset menneet tapahtumat tulevat kuviteltuina voimistuneiksi, suurentuneiksi – luovasti väritetyiksi.

6.2.1 Luova mielikuviutus osana dokumenttielokuvaa

Seuraava – ja viimeinen – tässä luvussa esittelemäni tapa nähdä dokumenttielokuva kytkeytyy niin ikään muistiin, kuvitteluun ja mielikuvitukseen, ja niiden kautta siihen miten pysyä dokumentintekijänä mukana maailma muuttumisessa; siinä kun jokin on muutoksessa, tulee joksikin; tekee todeksi sen mahdollisuuden etiäisen joka vielä äsken oli mielikuva. Onko se enää dokumenttielokuvaa, jos kerronta tuottaa nykyhetken realiteetit ylittäviä näkemyksiä siitä minkälainen maailma *voisi olla*?

Dokumenttielokuvatutkija Ilona Hongiston (2013, 197) mukaan dokumenttielokuvassa ei ole kyse todellisuuden esittämisestä, saati totuuden paljastamisesta – vaan dokumenttielokuva toimii *elävässä todellisuudessa* ja luo näkymiä tulevasta; suuntautuu luomaan todellisuutta. Tämä luominen on todeksi tekevää luomista, jonka polttoaineena on mielikuviutus. Esille nousee jo luvussa 5 referoitu Friedrich Nietzschen ajatus seipitteestä luovana voimana. Nietzschen seipitteen voimat saavat erityisen position filosofi Gilles Deleuzen (1925-1995) filosofiassa, jota Hongistokin taajaan referoi käsityksensä tukena. Mielikuvituksen luovat voimat ovat läsnä etenkin Deleuzen filosofisen tuotannon eri taiteenlajeja koskevissa analyyseissä.

Hongisto esittää, että seipitteen [fiktion] luovat voimat [*les puissances du faux*] kuuluvat kiinteästi elokuvan ontologiseen olemukseen, ja ovat aina läsnä myös dokumenttielokuvassa – ja että näiden samojen voimien mukaan lukeminen dokumenttielokuvan ilmaisu-teoriaan tarkoittaa tyystin irtautumista dokumenttielokuvan ”totuutta” jahtaavasta motiivaatiosta. (Hongisto 2013, 197).

Jean Rouchia mukaillen: vaikka elokuva ei voi luoda inhimillisen keinoin saavuttamattonta – mahdotonta – *puhdasta totuutta* (eli täydellistä representaatiota jostain), se luo

kuitenkin kuvien ja äänien ja ajallisen jatkumon luoman *erityisen totuuden*, siis eräänlaista elokuvan oman todellisuuden piirissä validia, puhdasta, elokuvan keinoin rakennettua elokuva-totuutta. (Aaltonen, 2006, 90; Korhonen 2012, 55; Helke 2006, 90, 109.) Tällainen erityinen totuus on paljolti sama asia kuin Deleuzen kristallikuva (ks. sivu 76): jotain mikä ei enää eroa kohteestaan – vaan on oma kohteensa, objektinsa, ja näin irtautuu representaatiosta.

Näin nähtynä dokumenttielokuva ei ole pelkkä representaatio – tarkoittaen, visuaalista kulttuuria tutkineen Janne Seppäsen määrittelemänä: todellisuuden totuudenmukainen, vastaavuuteen pyrkivä esitys, välitys ja edustus. Tällainen representaatio on aina sitä parempi, mitä tarkemmin se vastaa todellisuutta (Seppänen 2005, 77–78, 84–85, 94.) Sepitettä voimineen dokumentoivaa dokumenttielokuvaa ei voi kuitenkaan tuottaa vain representaatioilla, sillä elävän todellisuuden totuudenmukainen esittäminen vaatii kiinnittymistä todellisuuden muuttuvaan luonteeseen – prosessinomaisuuteen. Tähän tehtävään representaatio, hahmotuksineen ja oletuksineen todellisuudesta, ei enää sovellu.

Perinteisesti tulkittuna toden totuudenmukaiset esitykset – eli tosimaailman representaatiot – nähdään kuitenkin, päinvastoin, dokumenttielokuvan tunnusmerkkinä, joihin sitoutuminen nimenomaan erottaa dokumenttielokuvan sepitteestä ja kuvitelluista mielikuvituksellisista maailmoista (Hongisto 2013, 197). Tietoinen kurkottelu sepitettä kohti ei ole dokumenttielokuvalla sallittua. Tosimaailma on se ikään kuin jo olemassa oleva todellisuus, jonka piiristä löytyvät ei-mielikuvitukselliset kohteet ovat olemassa jo ennen elokuvallista esitystä, ja olennaisilta osin itsenäisiä elokuvallisen esityksen muodosta. Tätä tosimaailmaa pyritään sitten representoimalla esittämään mahdollisimman uskollisesti; ennakkokäsitykseen nähden totuudenmukaisesti.

Tätä representaationaalista käsitystä radikaalisti täydentävä ja sen pätevyuden osin kumoava deleuzelainen käsitys taas sisällyttää mielikuvituksen dokumenttielokuvan piiriin, ja näkee sepitteen kaiken olemisen voimavarana – luovana toimintana, joka kannattelee ja koostaa todellisuutta, ja yhtä lailla dokumenttielokuvaa. Hongisto (2013, 197) esittääkin, että myös sepite kietoutuu dokumenttielokuvan perustaan. Näin dokumenttielokuvan todellisuussuhde kiepsahtaa siten, että sen tutkimuskohteena olevan todellisuuden kokonaiskuvaan sisällytetäänkin nyt myös luovasta toiminnassa syntyvät, sekä luovaa toimintaa katalysoivat mielikuvitukselliset maailmat.

Elokuvalliset seipitteen voimat ovat aktuaalisesti läsnä etenkin tilanteissa, joissa kuvajärjestelmä ei ole kohdettaan itsensä ulkopuoliseksi eikä kerronta toimi yhden totuuden logiikan mukaisesti. Deleuzen (1985, 170–171) mukaan elokuvakerronta lakkaa noudattamasta tätä logiikkaa tarkalleen ottaen silloin, kun kuva [kuvailu] ei enää eroa kohteestaan (Hongisto 2013, 198). Tämä Deleuzen kristallikuvaksi nimeämä kuvajärjestelmä luo itse objektinsa sen sijaan, että se etsisi kohdettaan itsensä ulkopuolelta. Tällöin myöskään kerronta ei enää pyri erottamaan tosimaailmaa ja seipitettä toisistaan vaan kohtelee niitä erottamattomina. Esimerkiksi ohjaaja David Lynchin *Mulholland Drive* (2001) asettaa toden ja unen toistensa yhteyteen tavalla, joka tekee eronteosta mahdotonta. Elokuvatutkija Patricia Pisters (2012, 253, Hongiston 2013, 198–199 mukaan) elokuva ei tällöin kiinnity todellisuuden esittämiseen vaan suuntautuu luomaan todellisuutta; tekijä ei enää esitä ulkopuolista maailmaa totuudenmukaisesti, vaan visioi tulevia maailmoja. Dokumenttelokuvan tehtävä kääntyy uuden kehittelyksi – uudenlaisten olemisen asentojen etsinnäksi. (Hongisto 2013, 198–199, 203.)

Näistä deleuzelaisista lähtökohdista nähdään myös ilmaisun käsitteen merkityssisältö radikaalisti uudessa valossa. Deleuzea tulkinnut kulttuuritutkija Claire Colebrook (2005, 93) määrittelee (Sihvosen 2013, 64 mukaan): Ilmaisun on liikettä ja potentiaalisuutta, olion kykyä toimia, “elämän voima joka laskostaa itseään auki eri tavoin”. Deleuzen tuotannossa ilmaisun käsite liittyy korostetusti muutokseen, tulemiseen, jopa vapautumiseen. Näin nähtynä maailma ei ole jokin kohde, joka voitaisiin tuntea, havaita ja representoida. Se on pikemminkin laskostuvien voimien taso, jossa elämän erilaiset potentiaalisuudet ilmenevät, ja laskostuvat auki intentionaalisessa ilmaisussa. (Sihvonen 2013, 64.)

Tämän kaltaisessa ilmaisussa fokus – ilmaisun kohde – ei ole yksittäisten henkilöhahmojen identiteetti, vaan heissä tapahtuva muutos. Deleuzen mukaan elokuvan ei tule keskittyä kuvaamaan identiteettejä, olivat ne sitten tosia tai fiktiivisiä. Keskeistä on tarttua ”henkilöhahmossa tapahtuvaan muutokseen – – kun hän heittäytyy tarinoimaan – – jää kiinni itse teossa”. Läsnä oleva kamera tarttuu kuvaushetkellä kehkeytyvään toimintaan ja saa henkilöhahmot kiinni heissä tapahtuvan muutoksen tilassa, muutoksen tuottajana. (Hongisto 2013, 206–207.)

Kerronnalla on tällöin jo aiemmin mainittu fabuloiva tarkoitus [*la fonction fabulatrice*]. Termi fabulaatio kääntyy tässä yhteydessä osuvasti tarinoinniksi. Mielikuvitusta ilmentävässä tarinoinnissa [*fabulation*] fakta ja fiktio kietoutuvat aina erottamattomasti yhteen.

(Hongisto 2013, 197). Tarinoivassa elokuvassa keskeistä on asioiden vapaa kehittäminen ja yhdistely puheessa – maailman dynaamisen muutoksen ilmaisu, ja sille edellytyksien tuottaminen – ilman totuuden logiikan reunaehtoja, ylittäen karkeat polariteetit tosi ja seppite, fakta ja fiktio. Elokuvaa jakamattomana kokonaisuutena tutkinut Deleuze (1985, 192–202) kiinnittää tässä kontekstissa huomionsa nimenomaan dokumenttielokuvaan, joissa kameran kohtaamat henkilöt heittäytyvät pidäkkeettömiin performatiivisiin puheakteihin. (Hongisto 2013, 199, 206–207.)

Dokumentaarinen tarinointi tarkoittaa käytännön tasolla monologeja, keskusteluja, selityksiä, kuvailuja; kerrontaa, joka on suuntautunut kohti tulevaisuutta (Hongisto 2013, 200).

Deleuzelle tällaisen tarinoivan, vuorovaikutuksessa tapahtuvan luomistyön kannalta välttämättömiä ovat niin sanotut välittäjät. Tämä tarkoittaa, että hahmoista ja myös ohjaajista, kuvaajista – tekijöistä – tulee toistensa liikkeelle laittamien luomisen tekojen levittäjiä ja vahvistajia, yksityisen ja keskinäisen muutoksen välittäjiä [*intercesseurs*]. Tarinointia ei seurata sivusta, vaan tekijät ja kuvatut henkilöt muodostavat sille näyttämön ja yleisön, välittäjien ketjun: ”Tekijä ottaa askeleen kohti henkilöihahmojaan, ja henkilöihahmot ottavat askeleen kohti tekijää: kaksinkertainen muutos” (Deleuze 1985, 289, Hongiston 2013, 208 mukaan). Tämä saa Deleuzen kristallikuvan muodon. Henkilöihahmojen lähestyessä tekijää – ja päinvastoin – vastavuoroisessa liikkeessä, kuvauksen kohdetta – joka nyt sisällyttää itseensä molemmat, hahmon ja tekijän – ei enää voi ajatella kuvasta irrallisena. (Hongisto 2013, 208.)

6.3 Dokumentaarinen moninäkökulmaisuus

Luvun 4 lopussa esittämäni oletuksen perusteella autenttinen totuudellinen – toden kaltaisuuksia esittävä ja uusia toden muotoja luova – (dokumentti)elokuva on elokuvaa, joka välittää ja luo tietoa todellisuudesta, olemalla ilmaisultaan moninäkökulmaista, metodillisesti monipuolista, polariteetteja keskusteluttavaa – suoraan itseäni (s. 45) lainaten:

”– – tunnustaen että asian kuin asian valottamiseen totuudellisesti tarvitaan useita eri näkökulmia – niin tietoteoreettisesti, kuin myös sosiaalisessa todellisuudessa tekijäsubjektikohtaisesti, eri ääniä sisällyttäen”. Oletan edelleen samassa hengessä, että sikäli kun elokuva tai dokumenttielokuva pyrkii tällaiseen todellisuuden kaikkien eri näkökulmien

huomioon ottamiseen, on luvussa 4 kuvailtu integraali kokonaisvaltaisesti moninäkökulmainen ja synteettinen ote välttämätön.

Vaade näkökulmien kokonaisvaltaisesta moninaisuudesta tulee toteen elokuvallisten eri ilmaisumenetelmien – sekä alkuperäiselle uskollisten representaatioiden, että uutta tuotavien luovien tekojen – kattavalla rinnakkaisella käytöllä, aiheen ympäriltä. Tämä lisäksi mahdollisimman kattavasti aihetta edustavan tekijäjoukon toimesta. Vaade synteesistä tulee toteen kaikkien käsiteltävää aihetta koskevien eri näkökulmien sisällyttävällä keskusteluttamisesta. Yhdessä näihin vaateisiin vastaaminen tarkoittaa yhden ja saman teoksen sisällä toteutuvaa, koherentisti teoksen sisäisessä rakenteessa perusteltua moninäkökulmaisuuutta ja moniäänisyyttä, ja siten tyydyttävällä tavalla harmonisen ymmärrettävän kokonaiskuvan muodostamista. Näin alkaa olla saavutettu autenttisen dokumenttielokuvan olemus. Tämän kaltainen dokumenttielokuva toteuttaa totuudellisuuden tehtävää.

6.4 Autenttisen dokumenttielokuvan ydinolemus

Yhteenvedona – jos otetaan lähtökohdaksi, että ollakseen autenttista dokumenttielokuvan on oltava metodisesti monipuolista ja moninäkökulmaista, niin millaisia eri todellisuuden lähestymistapoja autenttinen, moninäkökulmainen, muustakin kuin toteennäytetyistä faktoista kiinnostunut dokumenttielokuva sisällyttää itseensä, ja millaisista tyyleistä se koostuu?

Yhdellä tapaa, dokumenttielokuvateoreettisista lähtökohdista käsin määriteltynä autenttinen dokumenttielokuva on näkemys ihmisenä maailmassa olemisesta. Tällainen oleminen on dialoginen [neuvotteleva] vuorovaikutusjatkumo suhteessa jatkuvasti muuttuvaan ympäristöön; tekijänä maailmaan osallistumista. Dokumenttielokuva on myös tosimaailman kompleksisten kulttuuristen ja sosiaalisten ilmiöiden havainnollistavaa kuvailua, arkitodellisuuden näkemistä uudessa muodossa; paljastavassa valossa. Se on niin ikään oman positionsa refleksiivistä tiedostamista, tekemisen konventiot ja omat ajatuskulut etualalle tuoden; sekä omien ensi käden kokemuksen esittämistä, elähdyttävästi demonstroiden. Se on todellisuuden muuttuvan luonteen käsittämistä ja jonkin uuden todeksi tekemistä – mielikuvituksen luovan voiman ilmentämistä, synnyttämistä, todeksi elämistä; luovaa toimintaa – ja näiden sisällyttämistä dokumenttielokuvan piiriin.

Toisella tapaa, epistemologisista lähtökohdista käsin määriteltynä autenttinen dokumenttielokuva on maailman tutkimista: havaintoja, kokemuksia, ajatuksia ja kuvitelmia – ja siten todellisuudesta tietämistä, näkemyksellistä tietoa esittävän ja tuottavan – lisäävän – elokuvailmaisun muotoon puettuna. Se on yksi- tai moniselitteisten merkitysten muodostamista teoksen rakenneosia organisoimalla. Se on myös merkityksiä tuottavan tekijän roolin laajentamista ja siten orgaanista vallan jakamista; interaktiivista yhdessä tekemistä, ja toisten asiaan osallisten fasilitoivaa voimaannuttamista. Se on näkemys sekä ulkoisten näkyvän tosimaailman toisinnuksien, että sisäisten kätketyn sisäisen tosimaailman ilmentymien näkyväksi tekemisestä, sekä myös mielikuvituksellisten maailmojen sisällyttämisestä tasapuolisesti tutkittaviksi lähteiksi; yhtä lailla tarpeellisiksi osiksi osana mitä tahansa asiaa koskevaa elokuvallista kokonaiskuvaa. Se on oletus, että havainnot ja loogiset päätelmät ja väitteet ovat totta – ja että myös kokemukset, rakenteet ja merkitykset ovat totta, vaikka niissä onkin kyse vaikeasti kielellistettävistä asioista. Mielikuvituksellinen luova toiminta taas irtautuu kokonaan rationaalisesta yhtä tiettyä totuutta kohti pyrkivästä logiikasta ja toden representaatioista (pitäen totuusväitteitä staattisena, todellisuuden olemuksen kanssa ristiriitaisena käsitteenä), ja suhtautuu pätevään tietoon pikemminkin jatkuvasti syntyvänä ja uudelleenmuokkaantuvana prosessina, josta aktiivinen tekijä ei voi pysyä erillään.

Sikäli kun on tarpeen vedota myös suoraan dokumenttielokuvatutkimuksen auktoriteetteihin, katson että tarkoituksenmukaisena tiivistyksenä laajaan totuudellisuuteen pyrkivälle autenttiselle dokumenttielokuvalle toimii riittävän hyvin Brian Winstonin (2017, 217) elämän näyttäminen [*show us life* – dokumenttielokuvan tarkoituksena].

Tämä ei silti tarkoita, etteikö nicholslainen tiedonvälityksellinen tavoite voisi myötäelää edellisen kanssa. Toisaalla Henry Bacon (2005a, 7) tiivistää oleellisen elokuvataiteesta ja tietämisestä – nähden todellisuuden tutkimuksen intention aivan keskeisenä kaikessa taiteessa: “Onhan kaikki taiteellinen toiminta perimmiltään havaitsemisemme ja ymmärtämismme kehittämistä ja hienosyistämistä suhteessa todellisuuteen ja omaan itseemme”.

Dziga Vertovin kuuluisan ideaalin elokuvan – Kino-Pravdan eli ”totuuselokuvan” – käyttövaroja olivat Vertovin (1984, 41) manifesteissa kaikki elokuvalliset keinot ja kaikki elokuvalliset keksinnöt. Määriteltäköön että nämä ovat myös elämän näyttämisen ja siitä tiedon esittämisen keinot, keksinnöt, joilla tuotetaan elokuvan agitoimaa elämää ja tietoa.

On myös kiinnostavaa tarkastella dokumenttielokuvan isänä pidetyn ohjaaja John Griersonin klassista määritelmää dokumenttielokuvalla: dokumenttielokuva on tosimaailman luovaa käsittelyä [*creative treatment of actuality*] (Nichols 2017, 5) – joka näyttäytyy nyt syntyneestä kokonaiskuvasta käsin uudessa valossa. Griersonin määritelmään sisältyy ilmeisellä tavalla ratkaisematon jännite sen kolmen komponentin, ”tosimaailmallisuuden” ja ”luovuuden” ja ”käsittelyn” välillä. Tässä luvussa käytettyihin määritelmiin nojaten: Tämä jännite on itseasiassa jännitettä tosimaailman representaatioiden, sekä mielikuvituksen luovien voimien, sekä toisaalta tekemisen konventioiden ja teoksen rakenteen harjitun tietoisien organisoinnin välillä. Näin ymmärrettynä Griersonin klassinen määritelmä on itseriittoisesti sanottuna ikään kuin ”ollut koko ajan oikeassa”; tällä tarkoitan sanoa, että jo Griersonin varhaisessa muotoilussa näyttävät tiivistyvän ja nousevan esiin kaksi autenttisesti dokumenttielokuvassa aivan keskeisesti huomioon otettavaa vuorovaikutusta: pysyvässä kohtalonyhteydessä saman kolikon kahtena puolena elävät tosimaailma, ja toisaalta mielikuvituksellinen maailma – sekä myös kaikenlaisen esittävän representaation kaikkialle teokseen ylettävä ohittamaton vaikutus, ja toisaalta tarve ja tahto ylittää tuo esittäminen, ja ennemminkin *luoda*.

Lopuksi totuudesta ja dokumenttielokuvasta. Jos hypoteettinen *puhdas totuus* on täyttä yhtäläisyyttä todellisuuden kanssa, niin autenttisuus – ja autenttinen dokumenttielokuva – tunnustaa tällaisen täydellisen puhtaan totuuden olevan kaikessa ilmaisussa saavuttamaton ideaali; tunnustaa yhden tietyn, erityisen, suljetun systeemin totuuden olevan mahdollisuus – mutta silti saman aikaisesti pyrkii vilpittömästi niin lähelle sitä kuin mahdollista, niin monesta näkökulmasta kuin mahdollista. Tällöin sopiva kontrasti, suhdeluku ja työnjako eri näkökulmien välillä muodostuu tapauskohtaisesti.

7 AUTENTTISEN DOKUMENTTIELOKUVAILMAISUN ELEMENTIT

Bertolt Brechtin ajattelua mukaillen, ilmaisullisissa elementeissä ”ei ole [kyse] puhtaista muodoista eikä sisällöistä vaan tekniikoista, keinoista, jotka eivät ole neutraaleja”. Niiden luonteella on keskeinen merkitys muutokselle, asioiden toiseksi tulemiselle. (Viren 2018.)

Tässä luvussa määritellään mitkä ovat autenttisen dokumenttielokuvan ilmaisuelementit, ja luetellaan millaisia esteettisiä ja poeettisia keinoja ja tekemisen käytänteitä liittyy kuhunkin elementtiin. Tosiin sanoen, tavoitteeni on vastata seuraaviin kysymyksiin: Millaisista elementeistä eli perusosista autenttinen dokumenttielokuva koostuu, ja mitä ominaisuuksia näillä ilmaisuelementeillä on? Millaiset dokumenttielokuvantekemisen keinot – eli käytänteet ja tekniikat – tuottavat tällaiset kaksoisaspektisen todellisuuden eri ilmaisutapoja edustavat elementit? Mikä on näiden elementtien suhde integraalin tietoteorian perusnäkökulmiin, sekä neljään eri todellisuuden ilmaisun tapaan? Ja mihin elokuva- ja dokumenttielokuvatutkimuksen piirissä tunnettuihin teorioihin, käsitteisiin ja genreihin nämä elementit, eri elementteinä, tunnistettavasti kytkeytyvät – ja millä tavoin?

7.1 Viisi ilmaisuelementtiä

Ilmaisuelementit ovat elementtejä koskien sitä, mitä ilmaistaan ja miten ilmaistaan elokuvan kielellä, millä keinoin eri asioita tehdään elokuvaksi. Dokumenttielokuvailmaisun materiaalia, sen kohteita joista ammentaa – joita ilmaistaan elokuvan kielelle, ovat luvussa 5 esitellyt neljä kaksoisaspektisen todellisuuden ilmaisutapaa: tekijän havaitsemat, kokemat, ajattelemat, ja kuvittelemat asiat ja ilmiöt. Eri ilmaisuelementit (5kpl) juontuvat näistä tavoista siten että neljää ilmaisun tapaa vastaa viisi eri ilmaisu(keino)elementtiä muutoin suorassa vastaavuudessa, yksi yhteen – paitsi ajattelu-ilmaisu jakautuu kahteen eri ilmaisuelementtiin.

Ilmaisutapojen ja elementtien väliset kategoriset yhteneväisyydet ovat ilmeisiä. Viisi ilmaisuelementtiä juontuvat neljän ilmaisutavan kautta todellisuuden – ja inhimillisen olemassaolon – kaksoisaspektisesta rakenteesta: sisäisyydestä ja ympäröivästä ulkoisuudesta ja niiden suhteesta inhimillisen olemassaolon perustana, sekä ihmisen sisäisen tietoisuuden eri prosesseista, ja niistä kumpuavasta ulkoisuuteen suuntautuvasta toiminnasta.

Ajattelevan ilmaisutavan jakautuminen interaktio- ja systeemisyys-elementteihin perustuu siihen, että ensimmäinen näistä elementeistä kuvaa tekijään ja teokseen sidonnaisia reflektio-vuorovaikutuksia, toinen tekijän havaitsemia ja teokseen esitettäväksi tulevia laajoja rakennekokonaisuuksia, järjestelmiä.

7.1.1 Konkretia-elementti

Konkretia-ilmaisuelementti on havaintoperäinen ilmaisutapa; havaintoperäistä elokuvailmaisua; ilmaisua, jossa viitataan tekijän havaintoon – eli toisinnetaan tekijän havainto jostakin yksityiskohdasta tai väitelauseesta, eli jostakin konkreettisesta tosiasiasta – tosiasian audiovisuaalisen konkretisoinnin; eli jäljentämisen ja loogisen selostuksen menetelmin.

Konkretia-ilmaisuelementin dokumenttielokuvalliset keinot (tekniikat ja käytänteet):

- tarkkaileminen
- osallistuminen
- argumentointi
- selittäminen.

Näissä keinoissa – eli tekemisen tekniikoissa ja käytänteissä – on kyse realismin keinoista: tosimaailmallisten, ulkoisuudessa sellaisenaan esiintyvien empiiris-aineellisten asioiden havaitsemisesta ja toisintamisesta. Tosiasioista, todisteista ja johdonmukaisista totuusväitteistä; sekä yleisesti rationaalisesta tarkastelusta. Sen ilmaistusta mitä nähdään, kuullaan ja mikä on jonkin tilanteen tai tapahtuman ajallis-tilallinen jatkuvuus; sekä siitä mikä on loogis-matemaattisesti pääteltyä totta. Ulkoisista yksityiskohdista: sanoista, teoista, eleistä ja ilmeistä. Ikonisesta vastaavuudesta ja samankaltaisuudesta ja indeksisestä yhteydestä, aistillisiin havaintoihin nähden. Tiedon ja ymmärryksen hankkimisesta koskien ihmisten fyysisen ja sosiaalisen olemassaolon tapaa ja tyyliä omassa ympäristössään.

Tällaisin keinoin tapahtuva havaintoperäinen elokuvailmaisua on tarkoitukseltaan tekijän tietyn (yksityiskohtia ja väitelauseita koskevan) havainnon ilmaisua, tulkintaa, välittämistä (toisintamista) katsojan havaittavaksi, elokuvalliseen muotoon – tekijän havainnon esitykseksi.

7.1.2 Abstraktio-elementti

Abstraktio-ilmaisuelementti on kokemusperäinen ilmaisutapa; kokemusperäistä elokuvailmaisua; ilmaisua, jossa viitataan tekijän kokemukseen – eli ilmennetään tekijän kokemus jostakin havaintoa, tapahtumaa tai muistoa seuraavasta tunteesta, abstraktiona – kokemuksen audiovisuaalisen abstraktioinnin; eli käsitteellistämisen ja manifestoimisen menetelmin.

Abstraktio-ilmaisuelementin dokumenttielokuvalliset keinot (tekniikat ja käytänteet):

- poetisointi
- performatio.

Näissä keinoissa – eli tekemisen tekniikoissa ja käytänteissä – on kyse avant-gardistisista keinoista: ulkoisuudessa sellaisenaan esiintymättömien, tosimaailmallisten, fenomenologisten ilmiön ilmaisemista; tunne-informaation manifestoimisesta. Oman ensi käden kokemustiedon esittämisestä, modernistisen taiteen hengessä, ekspressiivisesti, käyttäen symbolista ja poeettista muotokieltä, metaforia ja ei-kerronnallisuutta. Tunne-elämyksien ja -reaktioiden tulkittavassa muodossa näkyväksi tekemisestä, elähdyttävästi demonstroiden. Tunteisiin vaikuttamisesta. Katsojan identifikaatiosta eli samaistuttamisesta esitettyyn kokemukseen – tunnistaen siinä jotain sellaista joka on tuttua omasta kokemuspöydässä.

Tällaisin keinoin tapahtuva kokemusperäinen elokuvailmaisus on tarkoitukseltaan tekijän tietyn (havaintoja, tapahtumia ja muistoja koskevan) kokemuksen ilmaisua, tulkintaa, manifestaatiota (ilmentämistä) katsojan havaittavaksi, elokuvalliseen muotoon – tekijän kokemuksen esitykseksi.

7.1.3 Interaktio-elementti

Interaktio-ilmaisuelementti on ajatusperäinen ilmaisutapa; ajatusperäistä elokuvailmaisua; ilmaisua, jossa viitataan tekijän ajatukseen – eli ilmennetään tekijän ajatus tekijän ja teoksen vuorovaikutuksellisuudesta ja vaikutussuhteista, eli interaktiosta – interaktion audiovisuaalisen kuvailun ja mallintamisen menetelmin.

Interaktio-ilmaisuelementin dokumenttielokuvalliset keinot (tekniikat ja käytänteet):

- osallistuminen
- reflektio
- esseistisyys
- osallistaminen.

Näissä keinoissa – eli tekemisen tekniikoissa ja käytänteissä – on kyse post-strukturalistisista keinoista: ympäristön, itsen ja käytetyn käsitteellisen skeeman saman aikaisesta hahmottamisesta, vuorovaikutusanalyysista, tekijän oman positionsa tiedostamista; refleksiivisesti. Itsetietoisesta kommentoinnista. Tekemisen konventioiden ja omien ajatuskulkujen etualalle tuomisesta. Sekä tutkittavan kohteen, että tutkimuksellisen tieto-järjestelmän ja metodin – joka tuottaa ymmärryksen kohteesta – kriittisestä, relativistisesta tarkastelemisesta. Kyse on niin ikään myös maailmaan osallistumisesta, neuvottelusta, interaktiivisesta yhdessä tekemisestä ja toisten fasilitoivasta voimaannuttamisesta; vallan jakamisesta.

Tällaisin keinoin tapahtuva ajatusperäinen elokuvailmaisuus on tarkoitukseltaan tekijän tietyn (vuorovaikutuksia ja vaikutussuhteita koskevan) ajatuksen ilmaisua, tulkintaa, manifestaatiota (ilmentämistä) katsojan havaittavaksi, elokuvalliseen muotoon – tekijän ajatuksen esitykseksi.

7.1.4 Systemisyys-elementti

Systemisyys-ilmaisuelementti on ajatusperäinen ilmaisutapa; ajatusperäistä elokuvailmaisua; ilmaisua, jossa viitataan tekijän ajatukseen – eli ilmennetään tekijän ajatus jonkin kokonaisuuden osien välisistä vaikutussuhteista, ja siten toiminnasta ja kokonaisrakenteesta, eli systeemistä – systeemin audiovisuaalisen kuvailun ja mallintamisen menetelmin.

Systemisyys-ilmaisuelementin dokumenttielokuvalliset keinot (tekniikat ja käytänteet):

- selittäminen
- visualisointi
- raportointi
- etnografia

- sosiologia
- sinfonisuus.

Näissä keinoissa – eli tekemisen tekniikoissa ja käytänteissä – on kyse kompleksisuuden järjestelyn keinoista: tosimaailman sosio–kulttuuristen, kielellisten, tekstuaalisten ja narratiivisten piilevien syiden, mekanismien ja rakenteiden näkyväksi tekemisestä, sekä luonnontieteellisten ilmiöiden kokonaisuuksien havainnollistamisesta. Laajuudessaan yksilölle näkymättömien ulkoisuuden kohteiden tai tietoisuuden ilmiöiden – monimutkaisten kokonaisuuksien – mallintamisesta, analyysistä ja erittelystä. Ajatukselle muodon työstämisestä, kompilaatiotekniikalla. Ylipäätään arkitodellisuuden asioiden tilan näkemisestä paljastavassa, selittävässä valossa; systeemisesti, sosiologisesti, etnomedologisesti, totutut tarkastelun tavat ylittäen.

Tällaisin keinoin tapahtuva ajatusperäinen elokuvailmaisus on tarkoitukseltaan tekijän tietyn (vaikutussuhteita, mekanismeja ja rakenteita koskevan) ajatuksen ilmaisua, tulkintaa, manifestaatiota (ilmentämistä) katsojan havaittavaksi, elokuvalliseen muotoon – tekijän ajatuksen esitykseksi.

7.1.5 Imaginaatio-elementti

Imaginaatio-ilmaisuelementti on mielikuvitusperäinen ilmaisutapa; kuvittelevaa elokuvailmaisua; ilmaisua, jossa yhtä lailla viitataan tekijän mielikuvitukseen, ja luodaan tekijän kuvitelmia elokuvan kuvaustilanteessa – eli ilmennetään tekijän muistikuva jostain asiasta; tai kuvitelma jostain itseishahmottuvasta ilmiöstä, ulkoiseksi tosimaailmalliseksi ilmiöksi ja toiminnaksi – tekijän omiksi maailmaa luoviksi teoiksi – eli imaginaatioksi; kuvitelmaksi – audiovisuaalisen kuvittelulla (luovilla teoilla) muokkaamisen ja todeksi tekemisen menetelmin.

Imaginaatio-ilmaisuelementin dokumenttielokuvalliset keinot (tekniikat ja käytänteet):

- performaatio
- fabulointi
- sepittäminen
- ideointi.

Näissä keinoissa – eli tekemisen tekniikoissa ja käytänteissä – on kyse orgaanisista keinoista. Aktiivisesta toiminnasta; omasta toimijuudesta, ja omalla toimijuudella muutoksen prosessiin kytkeytymisestä ja sen tuottamisesta. Mahdollisuuksien keksimisestä, luomisesta, fiktiivisen todeksi tekemisestä. Heiluriliikkeestä abstraktista konkreettiseen ja takaisin. Performatiivisten aktien tuottamisesta. Tarinoimisesta, sepittämisestä, esiintymisestä ja esittämisestä; jopa surrealistisesta manifestaatiosta. Asioiden vapaasti kehittelystä ja yhdistelystä, puheessa ja teoissa. Alttiiksi asettumisesta ja improvisoinnista. Lineaarisen järjen ja totuuden logiikan ylittämistä.

Tällaisin keinoin tapahtuva kuvitelma-peräinen elokuvailmaisuu on tarkoitukseltaan tekijän tietyn (tosimaailmalliseen muotoon tulemista sekä tekijän luovia tekoja koskevan) kuvitelman ilmaisua, tulkintaa, manifestaatiota (ilmentämistä) katsojan havaittavaksi, elokuvalliseen muotoon – tekijän tuottamaksi kristallikuvaksi, objektiksi itsessään: *itseis-objektiksi*.

7.2 Elementit viitaten Wilberiin, Nicholisiin, Deleuzeen ja Wolleniin

Lopputulena – seuraavassa nämä viisi elementtiä luokiteltuna suhteessa erilaisiin *todellisuuden tarkastelun tyyppijä* luokitteleviin teorioihin: aiemmin tässä työssä muotoiltuihin neljään todellisuuden ilmaisemisen tapaan, integraaliin tietoteorian neljään näkökulmaan, sekä kolmeen keskeiseen dokumenttielokuvan ilmaisukeinoja nimeävään ja jäsentävään luokittelujärjestelmään; Bill Nicholisin dokumenttielokuvan mooditeoria, Gilles Deleuzen kuvajärjestelmäteoria, ja Peter Wollenin C.S. Peircen merkin trikotomiaan perustuva elokuvan semioottinen merkkiteoria.

Ken Wilberin perusnäkökulmat (ks. sivut 33–39) ovat: yksikön 1. persoonan subjektiivinen näkökulma, yksikön 3. persoonan objektiivinen näkökulma, monikon 1. persoonan intersubjektiivinen näkökulma, ja monikon 3. persoonan interobjektiivinen näkökulma. Lisäksi kukin näkökulma jakautuu kahteen metodologiseen kokonaisuuteen, joista toinen on kyseisen käsitteellisen näkökulman sisäistä, ja toinen sen ulkoista tarkastelua. Tämä luokittelu vastaa kysymykseen siitä, millä kaikilla eri menetelmin todellisuudesta voi tietää.

Bill Nicholisin moodit ovat dokumenttielokuvalla ominaisia todellisuuden lähestymistapojen lajityyppejä. Moodeja on kuusi: selittävä, poeettinen, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen ja performatiivinen. Ne edustavat erilaisia suuria linjoja, menetelmäkokonaisuuksia, joiden puitteissa dokumenttielokuvan tekijä käyttää elokuvallisia ominaisuuksia – tekniikoita ja käytänteitä – tietyillä erityisillä tavoilla, rakentaakseen tietyn tyyppistä dokumenttielokuvaa. Moodit määrittävät dokumenttielokuvan tyylin ja tunnun. Ne ovat rakenteellinen viitekehys, jonka puitteissa dokumenttielokuvat voidaan luokitella. Moodit ovat sisäisesti johdonmukaisia ja asettavat tietyt spesifit odotukset, jotka katsoja odottaa tulevan täytetyksi teoksen tyyliin. Käytössä moodit usein limittyvät ja ovat osin päällekkäisiä. Nicholisin moodiluokituksen laajan tunnettavuuden tähden en kuvaile tässä erilisiä moodeja tarkemmin. Hyvä suomenkielinen esitys asiasta löytyy mm. Aaltosen (2006, 81–93) ja Helkeen (2006, 54–55) teoksista. (Nichols 2017, 105–108, 113, 156–157.)

Gilles Deleuzen kuvat ovat järjestelmällinen jaottelu elokuvan eri kuville; kuvien ollessa jotain, joita tuottamalla elokuvaa tehdään. Deleuzen käsitys tällaisesta “kuvasta” ei kuitenkaan ole sen yleiskielen mukainen merkitys. Filosofin Henri Bergsonia (1859–1941) mukaillen, kaikki olemassa oleva on tehty kuvista [*image*]. Tämä todetaan samassa hengessä kuin väite että kaiken olemassa olevan voi ymmärtää ilmiönä. Bergsonille todellisuus avautuu parhaiten todellisuuden kokonaisuuden jatkuvana liikkeenä ja muodonmuutoksena – siten että mikä tahansa olio tai entiteetti ympäristöineen on osa tätä avointa jatkuvasti muuttuvaa kokonaisuutta. Tämä taas on käsitteellistettävissä eräänlaisena kuvien maailmankaikkeutena, todellisuuden kuvallisen aineksen virtoina johon erityiset elävät kuvat – elävät oliot – tuottavat muutoksia, siis häiriöitä. Bergsonin ajattelusta ammentavalle Deleuzelle kaikki koostuu kuvista; kaikki on kuvaa. Kuva saa merkityksen *vii-pale todellisuutta*. Kuva on myös jotain mikä edustaa aina toista kuvaa, tai on suhteessa toiseen kuvaan. Täten kuvat toimivat myös virtuaalisina (ei-lingvistisinä) merkkeinä tosimailmallisille kuville, eli ilmiönä hahmotettaville olioille. Tällaisiin kuviin sisältyy Deleuzelle laajempi potentiaali olla viestillistä ainesta, ikään kuin plastista massaa, jota elokuvantekijä sitten muokkaa ja muotoilee kuin kuvanveistäjä. Deleuzen elokuvan kuvien luokittelujärjestelmä – taksonomia – onkin ennen kaikkea työkalu matkalla kohti sellaisen kielijärjestelmän keksimistä, joka kuvailisi tyydyttävästä nimenomaan elokuvaa tuottavia luovia kuvaa veistäviä prosesseja. (Bogue 2003, Harrisin 2013 mukaan.)

Tästä yleisestä kuvallista todellisuutta koskevasta argumentista Deleuze johtaa neljä (plus yksi) tyyppiä kuvia, neljä erityistä kuvaa, jotka löytyvät niin elokuvasta kuin myös jokaisesta elävästä oliosta. Nämä elokuvan kuvat ovat: Havainto-kuva [*perception-image*], toiminta-kuva [*action-image*], affektio-kuva [*affection-image*] ja yhteys-kuva [*relation-image*]. Havainto-kuva on ulkoisen maailman aistimista elävän olion toimesta. Se on elokuvan perusominaisuus, jonka ilmentymää kaikki elokuva(ilmaisu) oikeastaan on. Havainto tuottaa rajauksen todellisuudesta, ja siten tuottaa sen viipaleen todellisuutta joka on kuva itsessään; tämä on yhteistä kaikille kuville. Toiminta-kuvassa jäsennetään ja rakenteellistetaan elävää oliota ympäröivää tilaa; ja tilanteita, voimia, jotka tuottavat toimintaa ja reaktioita subjektin ja tämän ympäristön välillä. Affektio-kuva yhdistää elävän olion ulkoiset havainnot sisäisiin tunteisiin ja aistimuksellisiin reaktioihin, ja tuo ne näkyviin suhteessa toisiin kuviin, kuvaten emotionaalista sisäistä kokemusta. Yhteys-kuva kuvailee mentaalisen ajattelun eri muotoja; affektioiden ja toimintojen suhteita sekä yleisesti vuorovaikutuksia, säännönmukaisuuksia, kehitystä, sekä älyllistä tulkintaa ja käsitteenmuodostusta. Deleuze esittelee myös kaksi muuta kuvaa (impulssi-kuva ja reflektio-kuva), jotka ovat Deleuzen mallissa eräänlaisia muiden kuvien välimuotoja, joiden elokuvallinen käyttötarkoitus on muodostaa suhteita muiden kuvien välillä – mutta joita en tässä yhteydessä käsittele tarkemmin niiden alisteisen toissijaisuuden tähden. Lisäksi Deleuzen tuotannossa esiintyy myös jo aiemmin tässä työssä esitelty itseriittoisen, itsessään objektiksi tulevan elokuvallisen kuvan – kristalli-kuvan [*crystal-image*] – käsite. (Bogue 2003, Harrisin 2013 mukaan.)

Peter Wollenin elokuvalliset merkit ovat kolme semioottista merkkityyppiä – kolme elokuvallista merkkiä ja merkkiluokkaa, perustuen filosofi Charles Sanders Peircen (1839–1914) merkkiteorian niin sanottuun merkin toiseen trikotomiaan, josta postuloiden missä tahansa kielenulkoisen maailman objektin kielellisessä ilmaisussa on läsnä kolme merkkiä: ikonisuus, indeksisyys ja symbolisuus; kolme eri ulottuvuutta joina merkit viittaavat kohteeseensa. Elokuvan kielellä: kuvallisen kauneuden, dokumentaarisen totuuden ja käsitteellisen merkityksen ilmaisut. Elokuvatutkija Wollenille elokuva on erityislaatuinen viestintäväline, jossa sen tuottamiseen käytetyt signaalit ovat itsessään ajattelun kohteena olevan maailman kanssa (lähes) identtisiä. Wollen katsoo, että elokuvaestetiikkaa on syytä tutkia yleisen merkityksiä tutkivan merkkitieteen [semiotiikan] erityisalueena, ja luoda näin elokuvan semioottinen merkkiteoria, elokuvallisten koodien – eli merkitysten – kielioppi. Tällainen elokuvan kielen tulkinta merkkijärjestelmänä rakentuu Peircen kolmoismallille. Wollenille ja Peircelle merkit eivät sulje toisiaan pois, vaan ne esiintyvät

aina yhdessä; esimerkiksi symboliseen merkkiin sisältyy aina myös ikonisia ja indeksikaalisia piirteitä. Näin elokuvailmaisukin käsittää audiovisuaalisessa, ajallisessa muodossaan aina merkin kaikki kolme ulottuutta. Usein tietysti jokin puoli merkistä painottuu, sillä eri piirteet korostuvat eri funktioissa. (Wollen 1977, 71, 75, 86, 89, 114.)

Nämä neljä: Wilberin näkökulmat, Nicholsin moodit, Deleuzen kuvat ja Wollenin merkit luokitellaan seuraavassa kukin vastaavuussuhteessa kuhunkin viiteen ilmaisuelementtiin. Viitaten näiden itsenäisten teorioiden normatiivisiin komponentteihin ja perusyksiköihin, saavutetaan edelleen laajempi käsitys autenttisen dokumenttielokuvailmaisun estetiikasta ja poetiikasta, tekniikoista ja käytänteistä; elementtikohtaisesti nimettynä.

On ilmeistä, että kaksi ensimmäistä ilmaisuelementtiä: havainnon konkretisointi ja kokemuksen abstraktointi muodostuvat suhteessa kahteen perusaspektiin, integraaliksi sanoittaen 1. persoonan subjektiivisen sisäisyyden ilmentämiseen ja 3. persoonan objektiivisen ulkoisuuden toisintamiseen – mutta entä millä tavoin integraalit intersubjektiivisuus ja interobjektiivisuus (merkityksessä: kulttuuri, kieli, vuorovaikutus, laajat subjektien ja objektien väliset keskinäisriippuvaiset järjestelmät ja kokonaisuudet sekä sisäisyydessä että ulkoisuudessa) asettuvat suhteessa kolmeen muuhun elementtiin: interaktion kuvailuun, systeemisyyden mallintamiseen ja imaginaatiolla muokkaamiseen – millä tavoin ne ovat läsnä näissä kolmessa elementissä? Entä millä tavoin Nicholsin kuusi moodia, Deleuzen viisi kuvaa ja Wollenin kolme elokuvallista merkkiä asettuvat suhteessa viiteen edellä muotoiltuun elementtiin? Alla kokoava esitys taulukon 3 muodossa.

TAULUKKO 3. Viisi dokumenttielokuvailmaisun elementtiä suhteessa Wilberiin, Nicholisiin, Deleuzeen ja Wolleniin

	Havaintoa toisintava ilmaisu	Kokemusta ilmentävä ilmaisu	Ajatusta ilmentävä ilmaisu	Ajatusta ilmentävä ilmaisu	Kuvitelmaa ilmentävä ilmaisu
	Konkretia -elementti	Abstraktio -elementti	Interaktio -elementti	Systeemisyytys -elementti	Imaginaatio -elementti
<i>Ilmaisu- menetelmä</i>	Havainnon jäljentäminen ja looginen selostus	Kokemuksen käsitteellistämisen ja manifestointi	Interaktion kuvailu ja mallintaminen	Systeemin kuvailu ja mallintaminen	Kuvittelemalla muokkaaminen ja todeksi tekeminen
<i>Wilber (miten tiedetään, mitä ilmaistaan)</i>	Havainto ulkoisesta	Kokemus	Kokemukselliset rakenteet; Ymmärrys	Kulttuuriset rakenteet; Yhteisölliset ja luonnolliset järjestelmät	Kokemus; Ymmärrys; Havainto sisäisestä?
<i>Nichols (miten tehdään)</i>	Selittävä Havainnoiva Osallistuva	Poettinen Performatiivinen	Osallistuva Refleksiivinen	Poettinen Selittävä	Osallistuva Performatiivinen
<i>Deleuze (mitä ilmaistaan)</i>	Havainto-kuva Toiminta-kuva?	Affektio-kuva	Toiminta-kuva	Yhteys-kuva	Kristalli-kuva
<i>Wollen Peirce (miten ilmaistaan)</i>	Ikonisuus Indeksisyys	Ikonisuus Symbolisuus	Indeksisyys	Indeksisyys Symbolisuus	Ikonisuus Indeksisyys Symbolisuus

Tämä ilmaisuelementtien keskinäisluokittelun malli on vastaus työn Johdannossa esitettyyn hypoteesiin autenttisen ilmaisun eri elementtien määrästä, ja laadullisesta luokittelusta; elokuvantekemisen eri keinojen, tekniikoiden ja käytänteiden moninaisuuden jaottelusta yleisimpiin mahdollisiin jakamattomiin kokonaisuuksiin. Nähdäkseni se täyttää myös hypoteesissa oletetun ristiriidattomuuden vaateen – ainakin teorian tasolla.

Eri elementtien, ja sitä myötä eri näkökulmien ja eri inhimillisen olemassaolon ilmiöiden kokoava yhteen tuominen jonkin asian ympäriltä – ja niiden näkyvä keskusteluttaminen – on sellaisenaan autenttisen totuudellisuuden edellytys dokumenttielokuvateoksessa.

Muistettakoon myös, Wollenin ja Peirce'n hengessä, että elementtien rajat ovat osin sumeita – ja että ne toimivat monenlaisissa yhdistelmissä. Tämä tarkoittaa ensinnäkin, että

mikään elementti ei ole elokuvassa, tai oikeastaan missään, koskaan läsnä vain sellaisenaan, binäärisesti, yksittäisenä. Kokonaisissa teoksissa hyvin harvoin mikään elementti on tyystin poissa. Sopiva suhdeluku eri ilmaisukeinojen ja ilmaisullisten elementtien välillä, samaan teokseen sisällytettäväksi, muodostuu tapauskohtaisesti – jolloin tapauskohtaisesti jokin elementti tulee enemmän tai vähemmän korostuneeksi. Kuitenkaan esimerkiksi abstraktin ilmaisuelementin vallitsevuus jossain elokuvassa ei tarkoita tuon elokuvan ilmaisun olevan, tai edes voivan olla, sataprosenttisen ekspressionistista avant-gardea. Ja toisaalta – autenttinen ajatus kaikkien elementtien käytöstä yhdessä teoksessa, kunkin käsiteltävän asian ympäriltä, kokonaisvaltaisen totuuden saavuttamiseksi, ei tarkoita, että kaikkien ilmaisuelementtien tulisi olla dogmaattisesti jotenkin tasamääräisinä edustettuna. Kutakin yksiköllistä elementtiä teoksessa ympäröivät (sitä edeltävät ja seuraavat ja samassa kuvassa läsnä olevat) muut elementit antavat elementille sen merkityksen rakenneosana, ja vahvistavat kunkin yksityiskohdan tapauskohtaisen esteettis-poettisen tulkinnan.

Näiden viiden eri elementin käyttö yhdessä, moninäkökulmaisesti, heiluriliikkeenä näkökulmasta ja polariteetistä toiseen; dynaamisena dualismit ylittävänä tanssina, tuottaa autenttisen dokumenttielokuvan tyylin. Tuo tyyli on autenttisten elementtien synteesi.

8 JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA

Johdannossa esitin kysymyksen siitä mitä autenttinen dokumenttielokuva ja dokumenttielokuvailmaisu on. Vastattakoon tähän määrittelemällä nämä käsitteet vielä kerran.

Teoriassa autenttisen dokumenttielokuvan tulee tutkia käsiteltävää asiaa tai ilmiötä ja siihen liittyviä piirteitä laajasti eri puolilta, valottaa sitä todellisuuden kaikista eri tietoteoreettisista ja tekijäsubjektikohtaisista näkökulmista. Käytännössä kyse on laajan moninäkökulmaisuuden ja moniäänisyyden sisällyttämisestä käyttäen eri ilmaisumenetelmiä ja tekijäsubjekti-näkökulmia, itsetietoisuutta ja rakennetietoisuutta, sekä tuoden etualalle myös kuvittelun – todellisuuden potentiaalien todeksi tekemisen ja siten todellisuuden muuttamisen. Autenttinen ilmaisu on siis ilmaisua jotain aiheen koskien siten, että kaikki eri näkökulmat tulevat mielekkäästi edustetuksi aiheen ympäriltä yhden teoskokonaisuuden sisällä – tai jos eivät tule, niin teos sisäisesti, toteutuksen muodollaan perustelee sen miksi ei.

Johdanto-luvussa tavoitteeksi asettamani kokonaisesitys dokumenttielokuvan ilmaisukeinoista, jäsennettyinä viideksi erilliseksi, ominaisuuksiltaan erityisiksi, todellisuuden kaksoisaspektisesta metafyyysisestä syvärakenteesta juontuvaksi elementiksi – on kokonaisuudessaan tullut tuotetuksi luvussa 7. Tavoittelemani johtopäätökset autenttisen dokumenttielokuvailmaisun elokuvallisesta ominaislaadusta, sen esteettisistä ja poeettisista ominaisuuksista, sen eri elementtien suhteesta ja niiden käytön motiiveista, sekä autenttisen ilmaisun menetelmien ja keinojen taksonomiasta ovat kaikki tulleet määritellyiksi.

Nämä johtopäätökset vastaavat nähdäkseni pääosin Johdannossa otaksumaani hypoteesia. Nimeämäni autenttisen dokumenttielokuvailmaisun eri puolia edustavat elementit – jakamattomat perusosat – todella tietyssä määrin mukailevat todellisuuden kahta aspektia sekä eri integraaleja näkökulmia, ja ottavat ne täysimääräisinä – holistisesti – huomioon. Luvussa 7 esittelemäni ilmaisuelementit ottavat huomioon kuitenkin myös muita perustavanlaatuisiksi paljastuneita inhimillisen olemassaolon ilmiöitä: kaiken olemassaolon vuorovaikutuksellisuuden, tekijän suhteen itseensä ja tekijän kyvyt käsitteellistää maailmaa, sekä toisaalta tekijän kyvyn toimia aktiivisesti maailmassa ja luoda sitä; mielikuviuksellisista lähtökohdista käsin. Tämän huomioon ottaen, tässä työssä nimeämiäni perustavanlaatuisia ilmaisullisia elementtejä on viisi hypoteesissa otaksamani neljän sijaan.

Olen osoittanut kaksoisaspektisesta paradigmasta käsin, että nimetyt (todellisuuteen suuntautuneen) dokumenttielokuvailmaisun viisi elementtiä edustavat todellisuuden perustavia näkökulmia ja perustavia tietoisena olentona olemassa olemisen ilmiöitä – ja että ne tekevät sen ristiriidatta. Samoin olen osoittanut, että lukuisat erilaiset yleisesti tunnetut dokumenttielokuvantekemisen menetelmät – tekniikat ja käytänteet – ilmaisevat itse asiassa juuri näitä samoja ilmiöitä, kokonaisuuden osina; mutta erillisinä, eri puolia todellisuudesta painottaen.

Olen myös esittänyt, että integraalin paradigman olettamalla tavalla yhdessä käytettyinä eri ilmaisuelementit muodostavat todellisuuden syvärakenteesta käsin todellisuutta erityislaatuisella tavalla kattavasti ilmaisevan harmonisen synteessin – ainakin teoriassa.

Arvion työn olevan onnistunut suhteessa asetettuihin kysymyksiin. Työ on mielestäni selkeä esitys asiastaan: kaksoisaspektisuuteen nojaavan dokumenttielokuvailmaisuteorian muodostuksesta. On kuitenkin perusteltua kysyä, kuinka käyttökelpoinen se on käytännön tekemisen avuksi. Miten tällainen moninäkökulmaisuus; tekemisen tapojen ja tyylien kollaasinomainen yhdistely yhden teoksen sisällä näyttäytyy käytännössä – ja toimiiko se? Tuottaako se eheitä, ymmärrettäviä, älyllisesti sekä tunteellisesti liikuttavia teoksia?

Kuitenkin, kuten sanottua, tämä työ on teoreettinen työkalu elokuvantekijälle. Työkalun testaaminen käytännössä, empiirisesti, jää mahdollisen jatkotutkimuksen aiheeksi. Seuraavassa joitakin tutkimuksellisia jatkoehdotuksia: Muodostuneen teorian demonstroimiseksi olisi syytä analysoida elokuvia, jotka hypoteettisesti edustavat autenttista dokumenttielokuvailmaisua – ja osoittaa niistä autenttisia piirteitä. Samoin, olisi paikallaan nimetä autenttisuutta edustavia dokumenttielokuvia, ja elokuvantekijöitä. Mitkä dokumenttielokuvat ovat ilmaisultaan tämän teorian mukaisesti esitetyllä tapaa autenttisia, jos mitkään? Entä keitä ovat ne elokuvantekijät, joiden voi perustellusti katsoa käyttävän autenttista ilmaisua, ja ovatko he itse jotenkin jäsentäneet sitä ajatuksiksi? Entä onko elokuvan lajeista nimenomaan vain dokumenttielokuva pystyvä saavuttamaan autenttisen totuudellisuuden, tutkimalla ja ilmaisemalla asioita todellisuudesta monipuolisesti ja moninäkökulmaisesti?

Elokuva-analyysi voisi tapahtua hermeneuttisella otteella, tyyli tutkimuksellista menetelmää käyttäen, jolloin tutkimuksen toteutustapa olisi tulkita esimerkkiteoksista edellä ana-

lysoituja peruselementtejä, sekä tehdä esimerkkiteoksista formaalia poeettista ja esteettistä analyysia, kerronnan ja montaasin keinojen ja myös yksittäisen otoksen ja otosten suhteiden tasolla.

Tarkoitukseni ei ole tällä työllä esittää viisasten kiveä täydellisten dokumenttielokuvien tekoon. Klassisista aristoteelisista arvoista: totuus, kauneus ja hyvyys [tai oikeudenmukaisuus] kohdataan tämän työn esittämän teorian puitteissa syvällisesti vain ensimmäinen, ja sekin asetetaan osin kyseenalaiseksi. Pikemminkin tässä on kyse itselleni ennen kaikkea tavasta hahmottaa dokumentaarisen elokuvantekemisen prosessia, tekijänä, ja sitä kautta – oikeiden käsitteiden, ja elokuvan metafysisistä perustaa selkeyttävien rakenteellisten skeemojen avulla – keskittää huomio oleellisuuksiin kaiken oikeaa ja väärää tietoa koskevan hälinän keskellä. Jotain tavalla tai toisella oikeaa, aitoa ja jopa totuudellistahan me kaikki etsimme hyvästä (elokuva)taiteesta, siitä nauttiessamme ja siitä oppiessamme, sen myötävaikutuksella kasvaessamme.

Miksi autenttisuuden ylipäättään tulisi olla tavoiteltua, dokumenttielokuvailmaisussa tai elokuvailmaisussa ylipäättään? Filosofi E. F. Schumacherin (1977, 148) mukaan *monikasvoiseen totuuteen* pyrkiminen ja siitä pyrkimyksestä käsin viestiminen on silkan viiheteellisyyden ja propagandamaisuuden ylittävän taiteen korkea, itseisarvoinen tehtävä. Samaa hengenvetoon, Brian Winstonia (2017, 30–31) mukaillen: tyylin tai ilmaisun laatu ei takaa totuutta. Mikään ei takaa totuutta. Totuuden lähestymisyrittäminen – validiteetti – on aina katsojan kokonaisarvion varassa. Siksipä, jotta katsoja voi arvioida tekijän esittämien ja tuottamien näkymien – havaintojen, kokemusten, ajatusten ja kuvitelmien – totuudellisuutta, on tekijän tuotava esille laajasti eri näkökulmia asian ympäriltä, sekä kyettävä avoimesti tuomaan esille myös itsensä, ynnä itsereflektionsa. Tässä kohtaa tämän opinnäytetyön eri näkökulmia yhdistelevä autenttisuus astuu nähdäkseni kuvaan – synonyymina ja takeena tekijän laajalle ymmärrykselle, luovalle integriteetille.

Päätän kahteen suomeksi kääntämäni lainaukseen Andrei Tarkovskia:

Ohjaajan tehtävä on herättää henkiin elämä, sen liike, sen vastakohtat, sen dynamiikat ja konfliktit. On ohjaajan velvollisuus paljastaa jokainen hiven totuutta jonka hän on nähnyt, josta hän on tietoinen, vaikka kaikki eivät pitäisi tuota totuutta hyväksyttävänä. Totta kai taiteilija voi eksyä matkallaan, mutta jopa hänen erheensä ovat kiinnostavia, mikäli ne on tehty vilpittömässä mielessä. Nekin edustavat hänen sisäisen elämänsä todellisuutta, sitä

vaellusta ja kamppailua, jonka keskelle ulkoinen maailma on hänet heittänyt. (Internet Movie Database 2018.)

Asettaa henkilö rinnakkain rajattoman ympäristön kanssa, lomittaa hänet yhteen lukemattomien hänet läheltä ja kaukaa ohittavien ihmisten kanssa, suhteuttaa henkilö koko maailmaan – se on elokuvan merkitys ja tarkoitus. (Tarkovski 1989, 66.)

Sekä yhteen tiivistelmään Bertolt Brechtin ajattelua koskien teoriaa ja todellisuuden tutkimista – kuten Eetu Viren (2018) asian käsittää: Teoria [*theorein*] tarkoittaa tapaa nähdä maailmaa. Teoria näin ymmärrettynä ”tähtää katsomisen tavan muuttamiseen” – maailman uudella tavalla näkemiseen, eikä jonkin opin tai maailmankatsomuksen saarnaamiseen. Sellainen ”opettaa oppimista, ja yhteiskunnan tutkimista aistimellisin, ruumiillisin ja esittävin keinoin”. Viime kädessä kaikki todellinen muutos on Brechtille:

– – luonteeltaan teoreettista, ei vain näkyvää maailmaa koskevaa, vaan itse näkemisen tapoja koskevaa. – – Siksi myös pelkkä käytäntö on avutonta maailman muuttamiseksi, jollei se operoi myös teorian tasolla, abstraktien ja näkymättömien suhteiden tasolla, jollei se siis ole luonteeltaan teoreettista käytäntöä. (Viren 2018.)

LÄHTEET

- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like: Taideteollinen korkeakoulu.
- Alter, Nora M. 2006. Chris Marker. Urbana: University of Illinois Press.
- Atmanspacher, H. 2014. Notes on Psychophysical Phenomena. Teoksessa Atmanspacher, H & Fucsh, C. (toim.) 2014. The Pauli-Jung Conjecture and Its Impact Today. 181–200. Exeter: Imprint Academic.
- Atmanspacher, H. 2012. Dual-Aspect Monism `a la Pauli and Jung. Journal of Consciousness Studies, 19, No. 9–10, 2012, 96–120. Luettu 8.12.2018.
<https://pdfs.semanticscholar.org/408b/55a0421223f8217a34d7621fd5ebbc349f.pdf>
- Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bacon, H. 2001. Dokumenttielokuvan ontologisia ja epistemologisia lähtökohtia. Teoksessa Kurki, E. (toim.) 2001. Dokumenttielokuva – todellisuuden luovaa käsittelyä. 34–43. Helsinki: Työpaperit, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F20.
- Bacon, H. 2005a. Seitsemäs taide. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Bacon, H. 2005b. Synthesizing Approaches in Film Theory. The Journal of Moving Image Studies, June 2005. Luettu 8.12.2018. <https://www.mv.helsinki.fi/bacon/>
- Bacon, H. 2007. Kohti järjestelmällistä synteesiä – kognitiivisen elokuvatutkimuksen rajanvedot, rajariidat ja toivottavat rajojen ylitykset. Lähikuva 1/2007. Luettu 8.12.2018. <https://www.mv.helsinki.fi/bacon/>
- Beck, Don E. & Cowan, Christopher C. 2006. Spiral Dynamics: Mastering Values, Leadership and Change. Maiden: Blackwell Publishing.
- Belt, J., Ovaska, A. & Telakivi, P. 2015. Millaista on olla tietoinen? David Chalmersin helpot ja vaikeat kysymykset. Niin&näin 3/2015. 146–149. Luettu 8.12.2018.
<https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn153-36.pdf>
- Benovsky, J. 2015. Dual-aspect monism. Philosophical Investigations. Volume39, Issue 4, October 2016, 335–352. Luettu 8.12.2018.
http://www.jiribenovsky.org/papers_download/dual_aspect_monism_benovsky.pdf
- Bogue, R. 2003. Deleuze on Cinema. London: Routledge.
- Bohm, D. 1990. A new theory of the relationship of mind and matter. Philosophical Psychology, 3:2, 271–286. Luettu 8.12.2018.
http://www.tcm.phy.cam.ac.uk/~mdt26/local_papers/bohm_mind_matter_1990.pdf
- Brecht, B. 1938 Popularity and Realism. Teoksessa Frascina, F. & Harrison, C. 1982. Modern art and modernism: A critical anthology. 227–232. London: Harper & Row.

Bruzzi, S. 2000. *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge.

Bruzzi, S. 2006. *New Documentary* (2nd ed.). London: Routledge.
<http://beet.the-eye.eu/public/concen.org/Nonfiction.Ebooks.JOURNAL-ISM.Pack.Mar.2015-PHC/9781134172931.Routledge.New%20Documentary.Stella%20Bruzzi.Sep%2C2006.pdf>

Butters, Albion M. 2015. A Brief History of Spiral Dynamics. *Approaching Religion: Vol 5 No 2: Systems thinking spirituality and wisdom: Perspectives on Ken Wilber*, 67–78.

Chalmers, D. 1995. Facing up the Problem of Consciousness. *Journal of Consciousness Studies* 2(3):200-19, 1995. Luettu 8.12.2018. <http://consc.net/papers/facing.html>

Chalmers, D. 2013. Panpsychism and Panprotopsychism. Luettu 8.12.2018.
<http://consc.net/papers/panpsychism.pdf>

Chalmers, D. 2014. Miten selittää tietoisuuden? Ted Talk 3/2014. Luettu 8.12.2018.
https://fi.tiny.ted.com/talks/david_chalmers_how_do_you_explain_consciousness

Chalmers, D. 2017. The Combination Problem for Panpsychism. Luettu 8.12.2018.
<http://consc.net/papers/combination.pdf>

Colebrook, C. 2005. Expression. Teoksessa Adrian Parr (ed.): *Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 93–94.

Craig, E. 2005. Ontology. Teoksessa Craig, E. (toim.) 2005. *The Shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge.

Dagobert Dictionary of Philosophy. 1942. Integral. Luettu 8.12.2018.
<http://www.ditext.com/runes/i.html>

Deleuze, G. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Minuit.

Edwards, M. 2000. The Integral Cycle of Knowledge. *Integral World*. Luettu 8.12.2018.
<http://www.integralworld.net/edwards2.html>

Encyclopedia Britannica. 2018a. Axiology. Luettu 8.12.2018.
<https://www.britannica.com/topic/axiology>

Encyclopedia Britannica. 2018b. Epistemology. Luettu 8.12.2018.
<https://www.britannica.com/topic/epistemology>

Encyclopedia Britannica. 2018c. Metaphysics. Luettu 8.12.2018.
<https://www.britannica.com/topic/metaphysics>

Encyclopedia Britannica. 2018d. Ontology. Luettu 8.12.2018.
<https://www.britannica.com/topic/ontology-metaphysics>

Encyclopedia Britannica. 2018e. Theology. Luettu 8.12.2018.
<https://www.britannica.com/topic/theology>

Esbjörn-Hargens, S. 2009. An Overview of Integral Theory: All-Inclusive Framework for the 21st Century. Integral Institute, Resource Paper No. 1, March 2009. 1–24. Luettu 8.12.2018. http://www.cybertech-engineering.ch/research/references/Esbjorn_2009/Integral%20Theory_AQAL%20By%20K.%20Wilber%203-2-2009.pdf

Haaparanta, L & Niiniluoto, I. 2016. Johdatus tieteelliseen ajatteluun. Uudistettu painos. Helsinki: Gaudeamus.

Graves, Clare W. 1974 Human Nature Prepares for a Momentous Leap. The Futurist, April 1974, 72–87. Luettu 4.4.2019. <http://spiralynamicsintegral.nl/wp-content/uploads/2013/09/Graves-Clare-Human-Nature-Prepares-for-a-Momentous-Leap.pdf>

Guibert, H. (toim.) 1983. Andrei Tarkovskin haastattelu – ”Le noir coloris de la nostalgie”. Le Monde, 12.5.1983. Luettu 8.12.2018. <http://www.nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html>

Harris, D. 2013. Notes on Bogue, R. (2003) Deleuze on Cinema. London: Routledge. A very good clear read and commentary on Deleuze’s Cinema 1 & Cinema 2. Luettu 4.4.2019. <http://www.arasite.org/Boguefilm.html>

Helke, S. 2006. Nanookin jälki: Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Hongisto, I. 2013. Seppo, kaputsiino ja kuumailmapallo. Tarinointi dokumenttielokuvassa. Teoksessa Hongisto, I. & Kurikka, K. 2013. Toisin sanoin: Taiteentutkimusta representaation jälkeen. Turku: Eetos. Luettu 4.4.2019. <https://eetos.files.wordpress.com/2016/10/9789526842936-toisin-sanoin1.pdf>

Internet Movie Database. 2018. Andrei Tarkovski quotes. Luettu 8.12.2018. <https://m.imdb.com/name/nm0001789/quotes>

Jakonen, J. & Kamppinen M. 2016. Kohti kokonaisuuksien hahmottamista – Ken Wilberin integraaliteoria. Teoksessa Kallio, E. (toim.) 2016. Ajattelun kehitys aikuisuudessa: Kohti moninäkökulmaisuuutta. 321–354. Jyväskylä: Suomen Kasvatustieteellisen Seuran Tutkimuksia 71.

Jakonen, J. & Kamppinen, M. 2017. Kokonaisuuden näkemisen taito – johdatus integraaliseen ajatteluun. Helsinki: Basam Books.

Juti, R. 2001. Johdatus metafysiikkaan. Helsinki: Gaudeamus.

Hakala, M. 2016. Metafyysikko.fi: Mitä on kirjoittaminen? Luettu 8.12.2018. <http://metafyysikko.fi/mita-on-kirjoittaminen/>

Kallio, E. 2011. Integrative thinking is the key: An evaluation of current research into the development of thinking in adults. Theory & Psychology, vol. 21 no. 6. 785–801. Luettu 4.4.2019. https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/37040/Eeva%20Kallio_thpsycPRE_PRINT.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Kamppinen, M. & Sajama, S. 1987. A historical introduction to phenomenology. London; New York: Croom Helm.

Karimo, A. 2016. Ihmisen autenttisuus hyvän elämän edellytyksenä. Tampereen yliopisto. Filosofian tutkinto-ohjelma. Pro-gradu tutkielma. Luettu 8.12.2018. <https://tam-pub.uta.fi/bitstream/handle/10024/99509/GRADU-1469013897.pdf?sequence=1>

Kielitoimiston sanakirja. 2018a. Autenttinen. Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. Luettu 8.12.2018. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>

Kielitoimiston sanakirja. 2018b. Filosofia. Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. Luettu 8.12.2018. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>

Kielitoimiston sanakirja. 2018c. Metafysiikka. Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. Luettu 8.12.2018. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>

Kielitoimiston sanakirja. 2018d. Näkökulma. Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. Luettu 8.12.2018. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>

Kielitoimiston sanakirja. 2018e. Ontologia. Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. Luettu 8.12.2018. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>

Kielitoimiston sanakirja. 2018f. Tietoisuus. Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. Luettu 8.12.2018. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>

Kielitoimiston sanakirja. 2018g. Vuorovaikutus. Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. Luettu 8.12.2018. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>

Koppa. 2009. Aineiston analyysimenetelmät. Jyväskylän yliopisto. Luettu: 8.12.2018. <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/aineiston-analyysimenetelmat>

Koppa. 2015. Menetelmäpolkuja humanisteille: teoreettinen tutkimus. Jyväskylän yliopisto. Luettu: 8.12.2018. <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/teoreettinen-tutkimus>

Korhonen, T. 2012. Hyvän reunalla – dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka. Helsinki: Aalto-yliopiston julkaisusarja.

Korkman, P. & Yrjönsuuri, M. (toim.) 1998. Filosofian historian kehityslinjoja. Helsinki: Gaudeamus. Luettu 8.12.2018. <http://pp.kpnet.fi/seirioa/SANASTO.htm#Substanssi>

Laaksonen, S. 2013. Ken Wilberin integraalinen post-metafysiikka. Helsingin yliopisto. Uskontofilosofian kandidaatin tutkielma. Luettu 8.12.2018. http://www.academia.edu/5288627/Ken_Wilberin_integraalinen_post-metafysiikka

Luoma, M. 1999. Ken Wilber, sielu ja Philosophia Perennis. Niin&Näin 4/1999. 28–31. Luettu 8.12.2018. <https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn94-08.pdf>

Merriam-Webster. 2018a. Authentic. Tietosanakirja. Luettu 8.12.2018. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/authentic>

Merriam-Webster. 2018b. Autopoiesis. Tietosanakirja. Luettu 8.12.2018. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/autopoiesis>

- Merriam-Webster. 2018c. Epistemology. Tietosanakirja. Luettu 8.12.2018.
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/epistemology>
- Merriam-Webster. 2018d. Metaphysics. Tietosanakirja. Luettu 8.12.2018.
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/metaphysics>
- Nagel, Thomas. 2010. Millaista on olla lepakko? Niin & Näin – filosofinen aikakauslehti numero 64, 1/10, 31–40. Luettu 4.4.2019.
https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/N%26N_1_10_koko_net.pdf
- Nichols, B. 1991. Representing reality: Issues and concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. 2017. Introduction to documentary. 3rd edition. Bloomington: Indiana University Press.
- Nietzsche, F. & Tuusvuori, J. (suom.) 2007. Tragedian synty. Teoksessa Reiners, I., Seppä, A. & Vuorinen, J. 2009. Estetiikan klassikot: Platonista Tolstoihin. Helsinki: Gaudeamus.
- Niiniluoto, I. 1998. Verisimilitude: The Third Period. The British Journal for the Philosophy of Science, Volume 49, Issue 1, 1 March 1998, 1–29. Luettu 8.12.2018.
<https://doi.org/10.1093/bjps/49.1.1>
- Niiniluoto, I. & Saarinen, E. 2002. Nykyajan filosofia. Helsinki: WSOY.
- Oisalo, N. 2016. Jouko Aaltonen: Dokumenttielokuva on syvällä yhteiskunnallisissa käytännöissä. Lähikuva. Vol 29 Nro 4 (2016), 80–87. Luettu 8.12.2018.
<https://journal.fi/lahikuva/article/view/60477>
- Oxford Reference. 2018. Double-Aspect theory. Tietosanakirja. Luettu 8.12.2018.
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095727959>
- Oxford Reference. 2019. Film Theory. Tietosanakirja. Luettu 4.4.2019. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095818743?rskey=f07RPx&result=3>
- Philosophy Pages. 2011a. Authenticity. Tietosanakirja. Luettu 8.12.2018.
<http://www.philosophypages.com/dy/a9.htm#auty>
- Philosophy Pages. 2011b. Synthesis. Tietosanakirja. Luettu 8.12.2018.
<http://www.philosophypages.com/dy/s9.htm#syms>
- Pisters, P. 2012. The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture. Stanford: Stanford University Press.
- Plantinga, C. 1997. Rhetoric and representation in nonfiction film. Cambridge: Cambridge University Press.

- Rajala, A. 2017. Documentary Film, Truth and Beyond: On the Problems of Documentary Film as Truth-telling. Yrkeshögskolan Arcada. Opinnäytetyö. Luettu 8.12.2018. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/127458/anerajala_thesis2017.pdf?sequence=1
- Rationalwiki. 2017. Double-Aspect Theory. Tietosanakirja. Luettu 8.12.2018. https://rationalwiki.org/wiki/Double_aspect_theory
- Rainio, K. 2008. Olevaisen olemus – Paavo Pylkkänen David Bohmin ideoiden tulkkinä ja kehittäjänä. Tieteessä tapahtuu, 6/2008, 72–74. Luettu 8.12.2018. <https://journal.fi/tt/article/view/636/526>
- Renov, M. 1986. Re-Thinking Documentary: Toward a Taxonomy of Mediation. Wide Angle, Vol. 18 No. 3/4. 71.
- Renov, M. 1993. Toward a Poetics of Documentary. Theorizing Documentary, ed. Michael Renov. New York: Routledge.
- Renov, M. 2008. The Subject of Documentary. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Roy, B. 2006. A Process Model of Integral Theory. Integral Review 3, 2006. 118–167. Luettu 8.12.2018. https://alderloreinsightcenter.files.wordpress.com/2012/11/a-process-model-of-integral-theory-broy_ir.pdf
- Salonen, T. 2008. Filosofian sanat ja konseptit: Sanakirja. [4. uudistettu painos]. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Sartre, J. 1992. Being and nothingness: A phenomenological essay on ontology. New York: Washington Square P.
- Schumacher, E. 1977. A Guide for the Perplexed. New York: Harper Perennial. Luettu 8.12.2018. https://monoskop.org/images/5/58/Schumacher_EF_A_Guide_for_the_Perplexed.pdf
- Seppänen, J. 2005. Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja kuvien tulkitsijalle. Tampere: Vastapaino.
- Sihvonen, J. 2013. Representaation muuri. Teoksessa Hongisto, I. & Kurikka, K. 2013. Toisin sanoin: Taiteentutkimusta representaation jälkeen. Turku: Eetos. <https://eetos.files.wordpress.com/2016/10/9789526842936-toisin-sanoin1.pdf>
- Spiral Dynamics. 1998. vMEMES: Systems in, not Types of People. Luettu 4.4.2019. http://www.spiral-dynamics.com/theory/systems_not_types.htm
- Spiral Dynamics. 2001. Memes and Spiral Dynamics. Luettu 4.4.2019. <http://www.spiral-dynamics.com/theory/memes.htm>
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2005. Epistemology. Luettu 8.12.2018. <https://plato.stanford.edu/entries/epistemology/>

- Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2014. Authenticity. Luettu 8.12.2018.
<https://plato.stanford.edu/entries/authenticity/>
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2016. Neutral Monism. Luettu 8.12.2018.
<https://plato.stanford.edu/entries/neutral-monism/>
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2017a. Logic and Ontology. Luettu 8.12.2018.
<https://plato.stanford.edu/entries/logic-ontology/>
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2017b. Panpsychism. Luettu 8.12.2018.
<https://plato.stanford.edu/entries/panpsychism/>
- Suomisanakirja.fi. 2018a. Ilmentäminen. Luettu 8.12.2018.
<https://www.suomisanakirja.fi/>
- Suomisanakirja.fi. 2018b. Toisintaminen. Luettu 8.12.2018.
<https://www.suomisanakirja.fi/>
- Tarkovski, A. 1989. Sculpting in time: Reflections on the cinema. Austin: University of Texas.
- Tieteen termipankki. 2018a. Estetiikka: Ilmaisu. Luettu 8.12.2018.
<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:ilmaisu>
- Tieteen termipankki. 2018b. Estetiikka: Ilmaisuteoria. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:ilmaisuteoria>
- Tieteen termipankki. 2018c. Filosofia: Autenttisuus. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:autenttisuus>
- Tieteen termipankki. 2018d. Filosofia: Epistemologia. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:tietoteoria>
- Tieteen termipankki. 2018e. Filosofia: Eksistentialismi. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:eksistentialismi>
- Tieteen termipankki. 2018f. Filosofia: Epävarsinaisuus. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:ep%C3%A4varsinaisuus>
- Tieteen termipankki. 2018g. Filosofia: Erityistieteet. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:erityistieteet>
- Tieteen termipankki. 2018h. Filosofia: Forma. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:forma>
- Tieteen termipankki. 2018i. Filosofia: Identiteetti. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:identiteetti>
- Tieteen termipankki. 2018j. Filosofia: Ilmaisu. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:ilmaisu>

- Tieteen termipankki. 2018k. Filosofia: Imaginaatio. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:imaginaatio>
- Tieteen termipankki. 2018l. Filosofia: Kokemus. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:kokemus>
- Tieteen termipankki. 2018m. Filosofia: Metafysiikka. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:metafysiikka>
- Tieteen termipankki. 2018n. Filosofia: Metodologia. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:metodologia>
- Tieteen termipankki. 2018o. Filosofia: Ontologia. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:ontologia>
- Tieteen termipankki. 2018p. Filosofia: Reaalimaailma. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:reaalimaailma>
- Tieteen termipankki. 2018q. Filosofia: Tietoisuus. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:tietoisuus>
- Tieteen termipankki. 2018r. Filosofia: Todellisuus. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:reaalimaailma>
- Tieteen termipankki. 2018s. Filosofia: Totuudenkaltaisuus. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:totuudenkaltaisuus>
- Tieteen termipankki. 2018t. Kielitiede: näkökulma. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:n%C3%A4k%C3%B6kulma>
- Tieteen termipankki. 2018u. Kirjallisuudentutkimus: Autenttinen. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:autenttinen>
- Tieteen termipankki. 2018v. Kirjallisuudentutkimus: Näkökulma. Luettu 8.12.2018.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:n%C3%A4k%C3%B6kulma>
- Tieteen termipankki. 2019a. Filosofia: Tiede. Luettu 4.4.2019.
<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:tiede>
- Tieteen termipankki. 2019b. Filosofia: Tieto. Luettu 4.4.2019.
<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:tieto>
- Tilastokeskus. 2010. Tieteenalat. Luettu 8.12.2018.
<http://www.stat.fi/meta/luokitukset/tieteenala/001-2010/index.html>
- Turner, L. 2011. Metamodernist Manifesto. Luettu. 4.4.2019.
<http://www.metamodernism.org/>
- Van der Akken, R., Gibbons A., & Vermaulen, T. 2017. Metamodernism: Historicity, Affect, Depth. London: Rowman & Littlefield International.

- Vertov, D. 1984. *Kino-Eye, the Writings of Dziga Vertov*. (toim.) Michelson, Annette. Berkeley: University of California Press.
- Viren, E. 2018. Brecht & teoreettinen käytäntö. Verkkolehti Kumu. Luettu 4.4.2019. <http://kumu.info/brecht-teoreettinen-kaytanto/>
- Von Bagh, P. 2007. *Vuosisadan tarina: dokumenttielokuvan historia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Whitehead, A. 1929. *Process and Reality. An Essay in Cosmology*. New York: Macmillan.
- Wikipedia. 2014. Elokvateoria. Luettu 8.12.2018. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Elokvateoria>
- Wikipedia. 2015. Synteesi. Luettu 8.12.2018. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Synteesi>
- Wikipedia. 2017a. Double-aspect theory. Luettu 8.12.2018. https://en.wikipedia.org/wiki/Double-aspect_theory
- Wikipedia. 2017b. Metodi. Luettu 8.12.2018. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Metodi>
- Wikipedia. 2018a. Film theory. Luettu 8.12.2018. https://en.wikipedia.org/wiki/Film_theory
- Wikipedia. 2018b. Tietoteoria. Luettu 8.12.2018. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Tietoteoria>
- Wikisanakirja. 2017a. Ilmaisu. Luettu 8.12.2018. <https://fi.wiktionary.org/wiki/ilmaisu>
- Wikisanakirja. 2017b. Näkökulma. Luettu 8.12.2018. <https://fi.wiktionary.org/wiki/n%C3%A4k%C3%B6kulma>
- Wilber, K. 2000. *Integral Psychology*. Boston: Shambala Publications.
- Wilber, K. 2001. *A Brief History of Everything*. Boston: Shambala Publications.
- Wilber, K. 2007. *The Integral Vision*. Boston: Shambala Publications.
- Winston, B. 1995. *Claiming the real: The Griersonian documentary and its legitimations*. London: British Film Institute.
- Winston, B. 2008. *Claiming the real II: Documentary Grierson and beyond*. 2nd edition. London; New York: BFI; Palgrave Macmillan.
- Winston, B., Vanstone, G. & Chi, W. 2017. *The act of documenting: documentary film in the 21st century*. London: Bloomsbury Academic.
- Wittgenstein, L. 2001. *Filosofisia tutkimuksia*. 3. painos. Helsinki: WSOY.
- Wollen, P. 1977. *Merkityksen ongelma elokuvassa*. Helsinki: Oy Gaudeamus Ab.