

Sara Bahmanpour

Tarina vai tyyli?

Poeettisen dokumentin traditio ja kerrontarakenne

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi (AMK)

Elokuva ja televisio

Opinnäytetyö

25.04.2013

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Sara Bahmanpour Tarina vai tyyli? – poeettisen dokumentin traditio ja kerrontarakenne 43 sivua 25.04.2013
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Elokuvaus ja leikkaus
Ohjaaja(t)	Antti Pönni
<p>Tämä opinnäytetyö käsittelee poeettista lähestymistapaa dokumentissa ja tutkii sen kerrontatapaa ja traditiota.</p> <p>Työ kertoo aluksi dokumentin synnystä ja sen historiasta. Se tarkastelee dokumentin määritelmää ja sen eri lähestymistapoja. Opinnäytetyö syventyy poeettiseen lähestymistapaan ja pohtii sen kerronta- ja tyyliä rakennetta. Se vertailee poeettista lähestymistapaa muihin dokumentin lähestymistapoihin ja pohtii sen heikkouksia ja vahvuuksia.</p> <p>Lähemmin tarkastellaan kahta poeettista dokumenttielokuvaa: Godfrey Reggion <i>Koyaanisqatsi</i> (USA, 1982) ja Ron Fricken <i>Baraka</i> (USA, 1992). Tekijä analysoi kahden elokuvan kerrontatapaa ja pohtii omia kokemuksiaan katsojana.</p> <p>Poeettinen moodi on yksi Bill Nicholsin (Nichols 2010) määrittämistä kuudesta lähestymistavasta. Se poikkeaa suuresti perinteisestä kerronnallisesta rakenteesta. Sen lähtökohtana on luoda subjektiivinen tulkinta kuvatusta kohteestaan ja jättää yksittäiset hahmot kehittymättä.</p> <p>Työssä käy ilmi, että puhutun kerronnan puuttuminen on poeettisen lähestymistavan tunnusomainen piirre. Elokuvan sanomaa pyritään välittämään katsojille eri assosiaatioiden kautta, leikkaus- ja kamerakeinojen avulla.</p> <p>Työssä tuodaan esiin, että assosiaatioiden kautta poeettisen elokuvan tekijät tietoisesti muokkaavat katsojien tunteita. Poeettinen dokumenttielokuva myös vaatii katsojalta enemmän, sillä elokuvan ”merkitystä” ei koskaan sanota suoraan.</p> <p>Lähtökohtana aiheen valinnalle on tekijän oma kiinnostus dokumenttielokuvien tekoon, varsinkin poeettiseen lähestymistapaan.</p>	
Avainsanat	Dokumentti, poeettinen lähestymistapa, kerrontarakenne, <i>Baraka</i> , <i>Koyaanisqatsi</i> .

Author(s) Title Number of Pages Date	Sara Bahmanpour Story or Style? – The Tradition and Form of Poetical Documentary 43 pages 25April2013
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Cinematography and Editing
Instructor(s)	Antti Pönni
<p>The present thesis deals with the poetical approach of documentary and investigates its form and tradition. The thesis first introduces the birth and history of documentary. It examines the definition of a documentary film and its various approaches.</p> <p>The study focuses on the poetical approach of a documentary film and establishes its form and style. It compares the poetical approach to the various other approaches present in documentary films, and analyzes the weaknesses and strengths of the poetical approach.</p> <p>Two poetical documentary films are introduced more in depth: Godfrey Reggio's <i>Koyaanisqatsi</i> (USA, 1982) and Ron Fricke's <i>Baraka</i> (USA, 1992). The author analyzes the form of the two films and reflects her own experiences as a viewer. The poetic mode is one of the six documentary approaches introduced by Bill Nichols (Nichols 2010). It differs a lot from the traditional form of storytelling in cinema. Its aim is to create a subjective interpretation of the subject filmed and leave individual characters undeveloped.</p> <p>The research results indicate that the lack of dialogue is essential in the poetical approach. The message of the film is conveyed through different associations, which are produced with the help of various montage and camera techniques.</p> <p>Poetic documentary directors consciously modify the emotions of viewers through various associations. Poetic documentaries also tend to require more from the viewer due to lack of dialogue.</p> <p>The selection of the topic is due to my own interest in documentary films, especially the poetical approach.</p>	
Keywords	Documentary, poetical approach, form, <i>Baraka</i> , <i>Koyaanisqatsi</i> .

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Dokumenttielokuvan synty ja historia	2
2.1	Ensimmäiset elokuvat	2
2.2	Dokumentin määritelmä	3
2.2.1	Dokumentin ja fiktion raja	3
2.2.2	Mikä määrittelee elokuvan dokumentiksi?	5
2.3	Dokumentin lähestymistavat	6
3	Dokumenttielokuvan tyyppejä	7
3.1	Travelogue-elokuvat ja brittiläinen dokumenttiliike	7
3.2	Cinéma vérité ja direct cinema	10
4	Poeettisen dokumenttielokuvan traditio	13
4.1	Avantgarden vaikutus	13
4.2	Poeettisen elokuvan teoria ja moodi	14
4.2.1	Kaupunkisinfoniat	14
4.2.2	Neuvostoliittolainen montaasiteoria	16
4.2.3	Poeettinen moodi dokumenttielokuvassa	20
5	”Maailmansinfoniat”: <i>Koyaanisqatsi</i> ja <i>Baraka</i>	23
6	Poeettisen dokumenttielokuvan kerronnallinen periaate	31
6.1	Elokuvan luuranko ja iho	31
6.2	Poeettisen moodin suhde muihin dokumentin lähestymistapoihin	33
6.3	Poeettisen dokumenttielokuvan vahvuudet ja heikkoudet	37
7	Yhteenveto	38
8	Lähteet	42

1 Johdanto

Olin 13-vuotias, kun näin Ron Fricken ohjaaman dokumenttielokuvan *Baraka*. Olin aivan myyty. Elokuvassa ei ollut kertojaaäntä tai minkäänlaista dialogia. Ohjaaja oli käyttänyt vain kuvia ja musiikkia luodakseen vaikutuksen katsojaan – ja vaikutus oli syvä. Siitä asti olen unelmoinut kuvaavani jotakin samankaltaista elokuvaa, joka yksinkertaisin elementein pystyy viestittämään katsojalle monta eri sanomaa. Ryhdyttyäni opiskelemaan elokuvaa minulle selvisi, että kyseinen elokuva luokiteltiin poeettiseksi dokumenttielokuvaksi.

Barakan kaltaisia elokuvia esiintyy harvoin valtamediassa, eikä poeettisesta lähestymistavasta puhuttu koulussa sen syvällisemmin. Opiskeluni aikana olen aina ollut varma siitä, että haluan keskittyä dokumenttielokuvien tekoon. Koulussa painotetaan kovasti ennakkosuunnittelua, tarinaa ja selkeyttä. Poeettisen dokumenttielokuvan lähestymistapa kuitenkin poikkeaa kaikista näistä säännöistä.

Opinnäytetyöni käsittelee poeettisen dokumenttielokuvan traditiota ja sen kerrontatapa. Lähestyessäni aihetta tutkin aluksi dokumentin syntyä ja pohdin, mikä määrittelee elokuvan dokumentiksi. Kerron lyhyesti, miten dokumentti eroaa fiktiosta, minkä jälkeen esittelen dokumentin eri lähestymistapoja. Lopuksi tutkin poeettisen dokumenttielokuvan traditiota ja vertaan poeettisen lähestymistavan suhdetta muihin dokumentin lähestymistapoihin.

Tutkielmassani tutustun eri poeettisiin dokumenttielokuviin, mutta tutkin syvällisemmin kahta tiettyä elokuvaa: Godfrey Reggion *Koyaanisqatsi* (USA, 1982) ja Ron Fricken *Baraka* (USA, 1992). Taustamateriaalina käytän monia eri suomen- ja englanninkielisiä lähteitä. Päälähteeni tässä opinnäytetyössä ovat Bill Nicholisin *Introduction to Documentary* (2010) ja David Bordwellin & Kristin Thompsonin *Film Art: An Introduction* (2001).

Poeettinen lähestymistapa on haasteellisempi kuin valtavirrassa käytettävät perinteisemmät lähestymistavat. Opinnäytetyöni tavoitteena on tutustua syvällisemmin poeettisen lähestymistavan tarjoamaan vaihtoehtoon ja perehtyä tarkemmin sen kerrontarakenteeseen.

2 Dokumenttielokuvan synty ja historia

2.1 Ensimmäiset elokuvat

Elokuvat, olivat ne fiktioita tai dokumentteja, ovat aina olleet vuorovaikutuksessa teknii-
kan ja yhteiskunnan kehityksen kanssa. Siksi on tärkeää tutustua tarkemmin elokuvan
ja dokumenttielokuvan syntyyn.

Auguste ja Louis Lumière ovat elokuvahistorian tunnetuimpia nimiä. Vuonna 1895 vel-
jesten keksimä ja patentoima *cinématographe*-laite avasi uuden maailman täynnä
mahdollisuuksia. Ensimmäinen liikkuva kuva kuvattiin maaliskuun 19. päivä 1895. *La
Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* yksinkertaisesti näytti työntekijöitä poistumassa teh-
taalta. (Elzer & Loiperdinger 2004, 89–118.)

Ensimmäiset elokuvat, joita kutsuttiin ajankohtaiselokuviksi, olivat teknisistä syistä alle
minuutin otoksia. Jokainen filmirulla kesti vain minuutin, johon nauhoitettiin jokin arki-
päiväinen tapahtuma. Katsojat olivat myytyjä uudesta ihmeestä. Elokuvassa *L'arrivée
d'un train en gare de la Ciotat* (Ranska, 1895) näytettiin junan saapumista asemalle.
Legendan mukaan katsomo täyttyi kirkumisista ja huudoista, kun ihmiset yrittivät väis-
tää valkokankaalla liikkuvaa junaa. Monet asiantuntijat ovat kuitenkin kumonnet täl-
män myytin. Siitä huolimatta elokuvalla on ollut suuri vaikutus katsojiin jo alusta lähtien.
(Elzer & Loiperdinger 2004, 89–118.)

Lumière-veljekset jatkoivat elokuvien tekoa ja lähettivät kuvaajia ympäri maailmaa ku-
vaamaan eri realiteetteja eli todellisia tapahtumia ja näkymiä. Uuden laitteen ihmeitä
ylistivät myös tiedemiehet ja lääkärit, jotka käyttivät välinettä apunaan tutkimuksissaan.
Vuosina 1898-1906 ranskalainen kirurgi Eugène-Louis Doyen kuvasi yli kuusikymmen-
tä johtamaansa leikkausta. Doyenin mukaan elokuvat auttoivat häntä korjaamaan joita-
kin ammatillisia virheitä, joista hän ei ollut tietoinen. Hänen lukuisista elokuvistaan vain
seitsemän on säilynyt tähän päivään. (Tiago 2005, 42–52.) 1898–1901 romanialainen
professori Gheorghe Marinescu kuvasi myös sarjan tieteellisiä elokuvia neurologisella
klinikallaan Bukarestissa (Elzer & Loiperdinger 2004, s. 89–118).

Kuten on jo mainittu, ensimmäiset elokuvat kuvasivat realiteetteja, toisin sanoen asioita, joita tapahtui ympäri maailmaa. Kuvaajat matkustivat eri puolilla maailmaa kuvaamassa eri tapahtumia, kuninkaallisia, eläimiä ja mekaanisia laitteita. Elokuvat olivat faktuaalisia ja informatiivisia, eivät fiktiivisiä. Kun filmirulla piteni, käynnistyi fiktioelokuvien nousu. Fiktioita kautta syntyi leikkauksen taide, joka kehitti ja muutti koko elokuvakommunikaation luonnetta. (Barnouw 1993, 36.) Lumière-veljesten teosten tapaisia elokuvia ei omana aikakautenaan vielä määritelty dokumenteiksi. Dokumentti käsitteenä ei vielä ollut olemassa, vaikka ensimmäiset elokuvat olivat dokumentin tyyliä. Mutta mikä ylipäättään määrittelee elokuvan dokumentiksi ja, miten se eroaa fiktiosta?

2.2 Dokumentin määritelmä

2.2.1 Dokumentin ja fiktion raja

Aivan kuten valokuvan alkuvaiheessa, ensimmäisiä elokuvia pidettiin aitoina totuuksina. Cinématographe-laitetta käytettiin pitkään tieteellisenä instrumenttina (Aaltonen 2006, 26). Vaikka katsojat pitivät ensimmäisiä realiteettielokuvia aitoina totuuksina, tuotannoissa oli kasvavaa epätodellisuutta jo melko alusta lähtien. Esimerkiksi Williamsonin kuvaama elokuva *Attack on a Chinese Mission Station* (Iso-Britannia, 1898), kuvattiin tosiasiasa hänen omalla takapihallaan. Jotkut buurisotaa esittävät kohtaukset kuvattiin taas golfkentällä. Williamson onnistui uskottelemaan katsojilleen, että kuvaukset olivat tapahtuneet aidossa sotaympäristössä. Tanskassa Ole Olsen (Nordisk elokuvayhtiön perustaja) kuvasi menestyksekkään safarielokuvan *Lovejagten* (Tanska, 1907). Suurimmaksi osaksi elokuva kuvattiin Kööpenhaminan eläintarhassa, eikä safarilla. Olsen meni jopa niin pitkälle, että osti kaksi eläintarhan leijonaa ja asetti ne pienelle saarelle. Elokuvan metsästäjät ampuivat leijonat kameran edessä. (Barnouw 1993, 40.)

Vuonna 1902 ranskalainen George Méliès keksi uuden tavan petkuttaa katsojan silmää, mieltä ja mielikuvitusta. Hänen elokuvaansa *Le voyage dans la lune* (*A Trip to the Moon*, Ranska, 1902) pidetään fiktio- ja fantasiaelokuvien lähtölaukauksena. (Helke 2006, 19–20.) Mélièsin scifi-elokuva on tunnettu innovatiivisesta animaatiosta ja erikoisefekteistä. Fiktioelokuvien menestys ja nousu jatkui ja ne ovat hallitseva osa elokuvateollisuutta tänäkin päivänä. Fiktioelokuvassa lavastaminen on oleellista, koska se luo uskottavan maailman, jonka ympärille tarina kietoutuu. Toisin kuin olettaisi, monet

dokumenttielokuvat ovat myös turvautuneet lavastamiseen jo varhain. Oivallinen esimerkki on tunnettu Robertin Flahertyn dokumentti *Nanook of the North* (Yhdysvallat, 1921).

Elokuvassaan Flaherty seuraa eskimo Nanookin elämää kylmässä ja karussa Pohjois-Kanadassa. Monet kohtaukset elokuvassa ovat kuitenkin lavastettuja, katsojien tietämättä. Flaherty romantisoi useita kohtauksia yleensä esittäen, miten eskimot olisivat eläneet noin sata vuotta aiemmin. Esimerkiksi hän ei antanut kohteidensa käyttää lähellä lojuvaa haulikkoa mursujen ampumiseen, vaan heidän täytyi käyttää vanhoja työkaluja, kuten harppuunoita metsästykseen. Flaherty myös lavasti iglun sisäkuvaukset rakennuttamalla katottoman iglun. Tällä tavoin hän pääsi silloisen tekniikan avulla kuvaamaan, miltä iglu näytti sisältäpäin. *Nanook of the North* oli oman aikansa erikoisuus, sillä se antoi katsojille luvan asettua tutkijamuseikkailijan saappaisiin. Mykkäelokuvassa välähteli aina silloin tällöin tekstityksiä, jotka antoivat enemmänkin vihjeitä, kuin suoria vastauksia. Eräässä tekstissä sanotaan ”Now only one thing more is needed” (”Nyt vain yksi asia on tarpeellista”). Nanook, joka on viimeistelemässä rakentamaansa iglua, alkaa leikata jääpalaa. Teksti ei suoraan kerro katsojalle mistä on kyse, vaan antaa heidän itse selvittää katsomalla, mitä tapahtuu seuraavaksi. Pian katsojalle selviää, että Nanook on leikkaamassa ikkunanrakoa kotiinsa. (Barnouw 1993, 40.)



Kuvio 1. Lavastettu metsästyskohtaus harppuunalla, Robert Flahertyn elokuvasta *Nanook of the North* (1921). (Kuva kaapattu elokuvasta).

Lavastamista ei siis rajoittunut vain fiktioelokuvaan, mikä myöhemmin herätti paljon kritiikkiä ja johti uuden dokumenttiaallon nousuun 1950-luvun loppupuolella. Dokumentti- ja fiktioelokuvilla on kuitenkin eronsa, ja niiden rajojen määrittelystä on käyty ikuista väittelyä.

2.2.2 Mikä määrittelee elokuvan dokumentiksi?

Karkeasti selitettynä dokumentti kuvastaa todellisuutta, jonka tarkoituksena on dokumentoida jotakin aspektia todellisuudesta. Suositun myytin mukaan englanninkielinen sana *documentary* on peräisin skotlantilaisen dokumentaristi John Griersonin New York Sun lehdessä vuonna 1926 julkaistusta arvostelusta, jossa hän arvioi Robert Flahertyn elokuvaa *Moana* (Yhdysvallat, 1926) (Curthoys & Lake 2005, 151). Griersonin mielestä dokumenttielokuvien autenttiset elementit antoivat parempia välineitä modernin maailman ja sen raa'an todellisuuden tulkitsemiseen. Dokumentin määritelmä, sen ero fiktiosta, sen suhde todellisuuteen ja jopa sen taiteellisen luonteen määritelmä on muuttunut eri aikakausina. (Morris 1987, 20–30.)

On tärkeää ymmärtää, että dokumenttielokuvan käsite on aina ollut sidoksissa elokuvan kehitykseen sekä elokuvateoriaan. Yhteiskuntatieteelliset ja esteettiset keskustelut ovat myös vaikuttaneet dokumentin määrittelemiseen. (Aaltonen 2006, 26.) Yksi perustavimmista dokumenttia määrittävistä tekijöistä on oletus siitä, että dokumentin ohjaajan kontrolli on rajallisempaa kuin fiktiossa: hän pystyy ohjaamaan tapahtumia, kohteitaan sekä elokuvan ilmaisua selkeästi vähemmän kuin fiktiivisen elokuvan ohjaaja. (Helke 2006, 19.) Ajatuksena on se, että dokumentin tekijä ei varsinaisesti ohjaa elokuvaansa, vaan pikemminkin "tallentaa, havaitsee, selittää, välittää tai kommentoi yhteiskunnallista tai historiallista todellisuutta" (Helke 2006, s.19). Dokumenttielokuvassa sisältö ja aihe ovat tärkeämpiä ja oleellisempia kuin tyylin ja muodon hallinta, jotka taas ovat erittäin keskeisiä fiktiivisessä elokuvassa. Tämä määritelmä kuitenkin yksinkertaistaa dokumentin käsitettä. Sekä fiktio että dokumenttielokuva ovat vaikuttaneet toisiinsa vuorotellen, luoden useita tyylilajeja ja lähestymistapoja.

2.3 Dokumentin lähestymistavat

Lähestymistavat dokumentin tekoon ovat muuntuneet historian aikana. Tekniikka sekä tuotantokulttuurin kehitys ovat olleet oleellisia dokumentin kehityksessä, mutta muutkin tekijät ovat vaikuttaneet yhtä lailla. Sosiaalisten muutosten ohella yleiset filosofiset, tietoteoreettiset sekä estetiikan virtaukset ovat kaikki olleet osallisina dokumentin kehityksessä. Historioitsijoiden Richard M. Barsamin sekä Erik Barnounn mukaan dokumentin kehitystä voi tutkia jo Lumière-veljesten kokeiluista lähtien. (Helke 2006, 52.) Kehitys jakaantuu jälkeenpäin tiettyihin aikakausiin ja tekijöiden luomiin tyyliuuntiin. Dokumenttien tyyliuunnat eivät ole niin tunnistettavia kuin fiktiivisen elokuvan historiassa. Dokumenttielokuviakin on silti lajiteltu eri tyypeihin ja suuntauksiin, muun muassa *travelogue*-elokuvaan, 1930–1950-luvulla vallinneeseen brittiläiseen dokumenttielokuvaan sekä uuden aallon liikkeisiin – *direct cinema* ja *cinéma vérité*. Kukin näistä edustaa omanlaistaan lähestymistapaa. Uudet tyyliuunnat ja lähestymistavat ovat läpi historian syntyneet haastamaan edeltäjiään ja tarjonneet uusia näkökulmia tarkastellessaan sosiaalisia ja historiallisia tapahtumia. Elokuvantekijät ovat keksineet uusia lähestymistapoja silloin, kun ovat kokeneet aiemmat tavat rajoittavaksi. (Helke 2006, 54–55.)

Elokuvateoreetikko Bill Nichols on luokitellut kuusi moodia eli periaatetta, jotka määrittävät dokumentin lähestymistapoja. Nämä periaatteet ovat oletuksia siitä, miten ja mitä keinoja käyttäen voidaan lähestyä ja esittää erilaisia yhteiskunnallisia, historiallisia tai sosiaalisia todellisuksia. Nichols on listannut seuraavat moodit: poeettinen (*poetic*), selittävä (*expository*), havainnoiva (*observational*), vuorovaikutteinen/osallistuva (*interactive/participatory*), refleksiivinen (*reflexive*) ja performatiivinen (*performative*). Näiden kategorioiden alle voidaan luokitella dokumentit 1920-luvulta 1990-luvulle asti. On tärkeää huomioida, että lähestymistapojen luokat eivät välttämättä ole sidoksissa lajityypeihin tai tyyliuuntiin, vaikka joissakin lajityypeissä tietynlaiset ominaisuudet ovatkin vallitsevia. Nicholsin luokitus on enemmänkin historiallinen, jokaisella lähestymistavalla on tietty ajanjakso, jolloin se esiintyi vallitsevana. (Helke 2006, 54–55.) Dokumenttien lähestymistapoihin palataan tarkemmin, kun tarkastellaan dokumenttielokuvien eri tyyppisiä.

3 Dokumenttielokuvan tyyppejä

3.1 Travelogue-elokuvat ja brittiläinen dokumenttiliike

1900- ja 1920-luvun välillä tehtiin suuri määrä tutkimus- ja etnograafisia elokuvia, jotka tarjosivat yleisölle mahdollisuuden tutustua eri maiden kulttuureihin. Niin kutsuttuja travelogue-elokuvia esiteltiin usein luentojen yhteydessä. Voidaan sanoa, että elokuvat olivat jonkinlaisia virtuaalisia turismi- tai matkailudokumentteja. (Ruoff 2006, 1.)

Vuodesta 1874 alkaen amerikkalainen kirjailija ja luennoitsija John Lawson Stoddard teki useita matkoja eri puolille maailmaa. Hän julkaisi useita kirjoja seikkailuistaan ja luennoi ympäri Pohjois-Amerikkaa. Luennoissaan hän esitteli mustavalkoisia diakuvia näkemistään ihmisistä ja kulttuureista. Stoddardin nuori avustaja Burton Holmes keksi yhdistää elokuvat luentoihin vuonna 1904. Travelogue-elokuvissa yleisö kuunteli luennoitsijaa, joka samalla esitteli mustavalkoista mykkäelokuvaa. Elokuvien lisäksi yleisö sai myös luvan tutustua kamerakalustoon. (Ruoff 2006, 30.) Travelogue-elokuvat olivat sen ajan dokumenttielokuvia, jotka yrittivät taltioida tapahtumia mahdollisimman totuudenmukaisesti, mutta silti romantisoituna. Elokuvat olivat erittäin suosittuja aikalaisyleisön keskuudessa, jotka pitivät näkemäänsä totuutena, mutta myöhemmin niitä on kritisoitu eri kulttuurien vääristyneistä representaatioista. Kohtauksia oli myös moneen otteeseen lavastettu, mistä yleisö ei ollut tietoinen. Elokuvia eivät myöskään ohjanneet antropologit, mikä helposti johti vääriin representaatioihin. Kuten aiemmin on jo huomoitu, monet kohtaukset Robert Flahertyn teoksessa *Nanook of the North* olivat lavastettuja, sillä hän pyrki romantisoimaan elokuvaa. (Ruoff 2006, 30.)

Noin 1930–1950-luvulle asti dokumenttien määränpäänä oli valistaa sekä opettaa yleisöä. Elokuvia alettiin myös käyttää vahvoina propagandatyökaluina. John Grierson näki dokumenttielokuvan ensisijaisesti propagandan välineenä. Elokuvien selkeä tarkoitus oli vakuuttaa yleisö jostakin ajatuksesta tai ideaalista. Brittiläinen dokumenttiliike sai alkunsa juuri kyseiseltä John Griersonilta. Hänen kumppaninaan toimi Stephen Talents, valtion viranomainen, joka ymmärsi elokuvan tehon ja sen mahdollisuuden toimia propagandistisena välineenä. Herrasmiehet vakuutuivat ideasta, että elokuvia voitaisiin hyödyntää opetustarkoituksiin ja yhteiskunnallisten päämäärien edistämiseen. Toisin kuin Flaherty, joka kuvasi kaukaisia ja eksoottisia kansakuntia, Grierson piti tärkeänä kuvata tavallisten ihmisten jokapäiväisiä tapahtumia. Heidän ensimmäinen tuotanto-

yhtiönsä toimi valtion postilaitoksen alaisuudessa vuodesta 1933. Grierson ja Tallents tuottivat useita elokuvia, jotka saavuttivat suurta menestystä. Elokuvan tekijät olivat usein nuoria, oppineita, keskiluokkaisia miehiä, jotka olivat näkemyksiltään liberaaleja. (*Land of Promise*, Iso-Britannia 2008.)

Äänielokuvien tulo 1930-luvulla mahdollisti kertojaäänien käytön, joka usein oli tyyliään suostuttelevaa ja vakuuttelevaa. Nämä lähestymistavaltaan ekspositoriset, toisin sanoen selittävät, elokuvat puhuttelivat suoraan katsojaa. Historiallisten tapahtumien yhteyteen on liitetty kertojaääni, joka tarjoaa tapahtumille tulkinnan ja selityksen. Dokumentteissa esiintyvä kertojaääni on kaikkivaltias ja kaikkietävä, lähestulkoon jumalallinen. On tärkeää huomioida, että kertojaäänien käyttö elokuvissa tapahtui ennen synkronisen kenttä-äänittämisen mahdollisuutta. Kuvattuun materiaaliin lisättiin kommentarit eri tuotantovaiheissa, yleensä jälkikäteen. Kuvan rooli oli palvella sisältöä eteenpäin vievää kommentaaria. Leikkauksen päämääränä ei ollut tukea elokuvan tarinallista vaan retorista jatkuvuutta. Silmiinpistävää selitettävissä dokumenteissa on niihin sisältyvä oletamus, että tekijä edustaa meitä katsojia ja puhuu suoraan meille. (Helke 2006, 60.)

Brittiläisessä dokumenttiliikkeessä ilmenee myös poeettisia piirteitä, jotka hallitsivat valkokankaita aiemmin. Kuuluista esimerkki tästä on Harry Wattin ja Basil Wrightin teos *Night Mail* (Iso-Britannia, 1936). Elokuvassa seurataan postia kuljettavaa junaa, joka kulkee Lontoosta Skotlantiin. Dokumentin aikana katsojat tutustuvat eri työvaiheisiin, joita matka vaatii. Elokuva oli odottamaton kassamenestys. Kameratekniikka ja – työ olivat omana aikanaan innovatiivisia ja niiden myötä oletetusta tylsästä junamatkasta syntyi eksoottinen seikkailu. *Night Mail* on tunnettu viimeisistä minuuteistaan, joiden aikana postijunan palvelua skotlantilaisille ylistetään W.H. Audenin kuuluisilla runoilla ja Benjamin Brittenin musiikilla. (Barsam 1975, 21.) Toisen maailmansodan alkaessa Grierson-Tallents -filosofia toimi täydellisenä työvälteenä kansan mielialan nostatuksessa. Sodan aikana dokumentit välittivät tietoa sotilaiden kokemuksista ja antoivat käytännön ohjeita tulevien kriisien varalle.

Propagandaa edustaa myös Leni Riefenstahlin kuuluisa teos *Triumph des Willens* (*Triumph of the Will*, Saksa, 1935). Elokuva seuraa natsipuolueen kongressia, johon osallistui noin 700 000 kannattajaa. *Triumph des Willens* kuvaa Saksan nousua suurena voimana, sekä Hitlerin loistoa todellisena johtajana. Elokuva oli Adolf Hitlerin tilaama ja hän toimi myös sen epävirallisena tuottajana. Elokuvassa nähdään useita otteita eri natsijohtajien puheista, mukaan lukien Adolf Hitlerin kuuluisa puhe, joka pidettiin Nürn-

bergissä. (Barsam 1975, 21.) *Triumph des Willens* kuvattiin suurella budjetilla. Koko kuvausryhmä koostui 172 ihmisestä. Käytössä olevia kameroita oli noin kolmekymmentä, mikä oli siihen aikaan erittäin suuri määrä. Riefenstahlin käyttämä tekniikka sai erityisen paljon ylistystä. Hän käytti paljon liikkuvaa kameraa ja rakensi ratoja, joista pystyttiin kuvamaan ajoja yleisöstä. Hän myös käytti pitkiä focus-linssejä luodakseen vääristyneitä perspektiivejä. Riefenstahl osasi myös hyödyntää musiikin voimaa. (Hinton 1975, 48–57.) Useissa kohtauksissa käytetään apuna ainoastaan musiikkia, eikä minäänlaista voice-overia tai kerrontaa. Musiikki on koko elokuvan ajan erittäin saksalais-tyylistä, mikä vahvisti saksalaisen ylpeyden teemaa. Esimerkiksi sotilaskulkueen kohtauksiin on yhdistetty marssimusiikkia, jonka tahtiin sotilaat näyttävät marssivan. (Hinton 1975, 48–57.)



Kuvio 2. Ohjaaja Leni Riefenstahl *Triumph des Willens* -elokuvan kuvauksissa (1934). Riefenstahl käytti paljon ajoja ja rakennutti useita ajoratoja kuvausten aikana. (Rea 2013.)

1950-luvun loppupuolella elokuvantekijät alkoivat kyllästyä klassiseen formaattiin, josta oli pidetty kiinni vuosikymmeniä. He ryhtyivät tekemään kokeiluja leikkaustavassaan, kerronnassaan ja visuaalisessa tyyliinsään. Uudet elokuvat erosivat radikaalisti aiemmasta konservatiivisesta mallista. Fiktioelokuvan yhteydessä puhuttiin uudesta aallosta, jossa käytettiin kannettavia kamerakalustoja, fragmentaarista leikkausta ja pitkiä ottoja. Fiktioelokuvat alkoivat muistuttaa dokumentteja, jotka myös olivat kokeneet suuria muutoksia.

3.2 Cinéma vérité ja direct cinema

Vaikka Nichols luokittelee kuusi moodia aikajaksoittain, monet elokuvantekijät kokeilivat rajojaan jo aikaansa edellä. 1920-luvulla venäläinen elokuvantekijä Dziga Vertov esitti ajatuksen *kino-pravdasta*, elokuva-todellisuudesta. Hän kuvasi uutiskatkelmia, joiden tarkoitus ei ollut vain havainnollistaa hetkiä elämästä, vaan niitä leikkauksen avulla yhdistämällä esittää syvempi näkemys totuudesta. Vertov halusi yleisön pohtivan asemaansa katsojana sekä elokuvan tuotannollisia metodeja. Kokeellisessa dokumenttielokuvassaan *Tšelovek s kinoapparatom* (*Man with a Movie Camera*, (Neuvostoliitto, 1929), Vertov käyttää omaperäisiä kameratekniikoita, jotka eivät vielä olleet kovin tunnettuja aikakaudellaan. Mykkäelokuvassa nähdään muun muassa hidastuksia ja nopeutuksia, hyppyskarveja, erikoislähikuvia sekä ajoja. Vertov eli aikaansa edellä, sillä tekniikka ja kalusto eivät vielä olleet tarpeeksi kehittyneitä täyttämään hänen vaatimuksiaan. Vertoviin ja hänen kino-pravda-ajatukseensa palataan tutkimuksen myöhemmässä vaiheessa. (Barnouw 1993, 240–255.)

Uuden aallon mahdollisti tekniikan kehitys: ääni voitiin synkronoida kentällä ja uudet, kevyemmät kameravarusteet mahdollistivat käsivarakuvaukset. Nämä elementit loivat elokuvaan intiimimmän tunnelman. Kenttä-äänisynkronointi oli ehkä yksi tärkeimmistä tekniikan kehitysvaiheista. Ennen 1960-lukua kamera- sekä äänikalustot olivat erittäin painavia. Ääni yleensä nauhoitettiin joko ennen kuvauksia tai kuvausten jälkeen ja synkronoitiin myöhemmin studiossa. Joskus dokumentoitavan henkilön ääniraita nauhoitettiin studiossa jälkikäteen. Kaikki oli siis kontrolloitavissa. (Barnouw 1993, 240–255.)

Direct cinema ja cinéma vérité olivat dokumenttielokuvan uusia aaltoja, jotka syntyivät noin 1950-luvun loppupuolella. Direct cinema syntyi Pohjois-Amerikassa, cinéma vérité Ranskassa. Lajityyppeinä ne ovat varsin samankaltaisia ja noudattavat samoja periaatteita, vaikka niistä löytyy muutamia eroja. Tämä dokumentin uusi aalto muutti koko käsityksen elokuvan tekotavasta haastamalla valkokankaita pitkään hallinneen studiojärjestelmän sekä poeettisen ja näytelmällisen elokuvan. (Helke 2006, 53.) Elokuvaohjaaja François Truffautin mukaan uusi aalto edusti ”uutta elokuvakieltä, jossa pitkät otot korvasivat klassisen montaasin, jossa rikottiin jatkuvuusleikkauksen sääntöjä ja turvauduttiin usein käsivarakuvaan” (Helke 2006, 53).

Kevyemmät kamerat antoivat mahdollisuuden mennä suoraan tapahtuman keskiöön ja herkemmät filmimateriaalit sallivat kuvaamisen vallitsevassa valossa. Tämä mahdollisti kameraryhmän pysymisen pienenä ja huomaamattomana. (Helke 2006, 61.) Ennen uuden aallon syntyä yleisölle syötettiin lähinnä propagandaa ja opetuselokuvia. Monissa elokuvissa ympäristö oli lavastettu todellisen kaltaiseksi ja katsojat uskoivat ne todeksi. Pohjois-Amerikkalainen direct cinema oli uusi kehitysaskel, joka kyseenalaisti aiemman käsityksen elokuvan ja todellisuuden välisestä suhteesta. Sen päämääränä oli taltioida todellisuus ja esittää se totuudenmukaisesti, sekä kyseenalaistaa todellisuuden ja elokuvan välistä suhdetta. (Monaco 2003, 206.)

Elokuvatutkija Richard M. Barsamin mukaan yhteiskunnalliset muutokset vaikuttivat suuresti uuden aallon tyyliin. Sosiaaliset uudistukset sekä väkivaltaiset yhteenotot saivat kansan tietoisemmaksi ympäristöstään. Naisten ja rotujen taistelu tasa-arvosta, Vietnamin sota sekä maailmanrauhan tavoittelu, Kennedyn, Malcolm X:n ja Martin Lutherin salamurhat ajoivat sukupolvet toisiaan vastaan. Nuoren sukupolven keskuudessa syntyi ajatus, että elokuva oli taidemuodoista poliittisin. Direct cineman ohjaajat kuvasivat ilmiöitä ja tapahtumia, jotka syntyivät kuvausryhmän vaikuttamatta tilanteeseen. Dokumenttiaiheet vaihtelivat poliittisista tapahtumista rock-kiertueisiin. *Primary* (Yhdysvallat, 1960) oli yksi ensimmäisistä direct cinema elokuvista. Sen ohjasi ja kuvasi kaveriryhmä: Robert Drew, Richard Leacock, Albert Maysles ja D.A. Pennebaker. Dokumentissa seurataan John F. Kennedyn ja Hubert H. Humphreyn esivaalikampanjaa Wisconsinin osavaltiossa. Se oli ensimmäinen kerta, jolloin katsojat pystyivät seuraamaan mediakulissien takaisia poliittisia tapahtumia. (Helke 2006, 63.)



Kuvio 3. Presidentin esivaalikampanja Wisconsinissa vuonna 1960. *Primary*-dokumentti oli ensimmäisiä direct cinema elokuvia, jonka silmiinpistävin ominaisuus on käsivaralla kuvattu materiaali. (Divadaniela 2013.)

Kevyillä kameroilla pystyttiin seuraamaan ehdokkaita, kun he kulkivat läpi kannustavan väkijoukon, sekä saamaan erikoislähikuvia heidän kasvoistaan tuloksia odotellessa. Havainnoiva direct cinema pyrkii kerrontaan, jossa kameran läsnäolo on lähes näkymättömän kohteelle sekä yleisölle. Ohjaajan aikomus on näyttää todellisuus täsmälleen sellaisena kuin se on, välttämättä tilanteen muuttamista tai siihen vaikuttamista. Juuri tämä metodi erottaa direct cineman ranskalaisesta cinéma véritéstä.

Uuden aallon dokumenttitekijöillä oli palava halu koetella yleistä mielipidettä ja esittää studion ulkopuolista todellisuutta sellaisenaan. Suoraan englanniksi käännettynä cinéma vérité tarkoittaa *truthful cinema*, eli totuudenmukainen elokuva. Sen aloitti ranskalainen ohjaaja Jean Rouch, joka taas oli saanut vaikutteita Dziga Vertovin ja Robert Flahertyn ajatuksista ja elokuvista. Cinéma véritén ominaisuuksiin kuuluu improvisaatio kameran käytön kanssa, jotta kuvatun kohteen piilevä totuus paljastuisi. Kuvasuunnittelu ei ollut kovin järjestelmällistä, vaan melko vapaamuotoista. Tyyli on lähestymistavaltaan vuorovaikutteinen, eikä siinä, kuten ei direct cinemassakaan, yleensä käytetä selittävää voice-overia. (Nichols 2010, 109–110.) Cinéma véritéssä elokuvantekijä ei vain tarkkaile tilannetta, vaan asettuu vuorovaikutukseen kohteen kanssa. Tekijä puhuu, kuuntelee, reagoi ja provosoi. Hän on osa elokuvaa. Toisin kuin havainnoivassa direct cinemassa, tekemisen prosessia ei pyritä kätkemään.

Elokuvassa *Chronique d'un été* (*Chronicle of a Summer*, Ranska 1961) haastateltiin satunnaisesti tavallisia pariisilaisia kysymällä heiltä sellaisia kysymyksiä kuin ”Oletko onnellinen?”. Jean Rouch ohjasi elokuvan yhdessä sosiologi Edgar Morinin kanssa. Elokuvan alussa he keskustelevat siitä, onko mahdollista olla luonnollinen kameran edessä. Joitakin kuvattuja henkilöitä haastateltiin syvällisemmin. Haastattelut näytettiin heille itselleen ja heidän reaktionsa materiaalin katsomisesta kuvattiin. Lähestymistavan lähtökohta oli refleksiivinen: ohjaajan tavoitteena oli saada katsoja havaitsemaan elokuvan teon prosessia. (Helke 2006, 64–65.) Vaikka nämä kaksi uuden aallon suuntausta syntyivät samoihin aikoihin ja omasivat samanlaiset pyrkimykset ja ideologiat, olivat ne silti lähestymistavoiltaan erilaisia. Direct cinema pyrkii olemaan ”kärpänen katossa”, pitämään kameran lähestulkoon huomaamattomana sekä kohteelle että yleisölle. Cinéma vérité taas pyrkii korostamaan kameran ja ohjaajan läsnäoloa, jopa lähes provosoimaan kohdettaan. Ranskalainen uusi aalto oli hyökkäävämpi pyrkimyksissään paljastaa totuutta. Kuitenkin cinéma vérité -ohjaajan aikomus oli kertoa oma näkemyksensä totuudesta mahdollisimman objektiivisesti, esittää aito todellisuus katsojille (Nichols 2010, 109–110.)

Ennen brittiläistä dokumenttiliikettä ja uutta aaltoa elokuvantekijät olivat jo kokeilleet abstraktimpia ja kokeellisimpia lähestymistapoja, jotka poikkesivat suuresti klassisesta elokuvakerronnasta. Kyseessä oli poeettinen lähestymistapa, jonka piirteiden taustalla vaikuttivat avantgarde ja neuvostoliittolaisen montaasielokuva.

4 Poeettisen dokumenttielokuvan traditio

4.1 Avantgarden vaikutus

Poeettisen elokuvan lähtökohtana on luoda subjektiivinen tulkinta kohteestaan. Se hylkäsi perinteisen kerronnallisen rakenteen eikä juuri käytä retorisia keinoja. Neuvostoliittolaisen montaasiteorian sekä ranskalaisen impressionistisen elokuvan tekniikat vaikuttivat Bill Nicholsin määrittelemään poeettiseen lähestymistapaan. Elokuvat eivät keskity yksittäisiin hahmoihin ja tapahtumiin, vaan tavoitteena on saada aikaan tietynlainen tunnelma ja sävy. Tämän huomaa erityisesti poeettisen dokumenttielokuvien leikkaustavasta, jossa otosten välisellä jatkuvuudella ei käytännössä ole minkäänlaisia kerron-

nallisia seurauksia. Pikemminkin poeettinen leikkaus tutkii ”assosiaatioita ja malleja, jotka nojautuvat rytmisiin ja tilallisiin rinnastuksiin”. (Bordwell & Thompson 2001, 129-135.)

1900-luvun alussa kukoistava avantgarde vaikutti poeettiseen kokeiluun elokuvissa. Poeettisella ulottuvuudella oli erittäin tärkeä rooli dokumentaarisen elokuvan synnyssä. Se selvästi erosi ”tieteellisestä” kuvauksesta, joka oli yksi suosituimpia muotoja elokuvahistorian alussa. Avantgarde toi ensimmäisenä dokumenttielokuvalle erillisen näkökulman tai äänen. Elokuvantekijän näkemys korostui entisestään, eikä teoksien ainoa tarkoitus enää ollut vain kertoa, mitä kamera kuvasi uskollisesti ja tarkasti. Avantgarde-kuvat esittivät katsojalle tunnistettavaa maailmaa, joka nopeasti muuttuikin tyyliiltään epärealistiseksi. Impressionistista elokuvatyylillä edustanut Jean Epstein rakensi teoriaa *photogéniestä*, kun taas neuvostoliittolainen elokuvaohjaaja sekä –teoreetikko Sergei Eisenstein puhui montaasin käsitteestä ja sen tärkeydestä. Nämä kaksi olivat tapoja, joilla siirryttiin kauemmaksi mekaanisesta, todellisuuden representatiivisesta esittämisestä. Tämä oli erittäin tärkeä askel dokumenttielokuvan tradition kehityksessä. (Nichols 2010, 129–130.)

4.2 Poeettisen elokuvan teoria ja moodi

4.2.1 Kaupunkisinfoniat

1920-luvulla jotkut elokuvantekijät hyödynsivät poeettista lähestymistapaa tarkastellakseen kaupunkia ilmiönä. Ensimmäiset kaupunkisinfoniat kuvasivat suoraan tilanteita (joskus lavastettuina) yhdistäen kuvat ilman äänellistä kommenttia eri assosiaatioiden kautta luodakseen erilaisia reaktioita ja tunteita katsojien keskuudessa. (Bordwell & Thompson 2001, 378.)

Vuonna 1927 tehty elokuva *Berlin: Die Sinfonie Der Grosstadt* (*Berlin: Symphony of a Metropolis*, Saksa, 1927) on yksi esimerkki kaupunkisinfonia-dokumenttielokuvasta, jossa urbaani Berliini rinnastetaan eri kuvien kautta klassisen orkesterimusiikin kanssa. Walter Ruttmannin ohjaamassa poeettisessa dokumenttielokuvassa ei niinkään kommentoida kaupungin tapahtumia. Se ei tarjoa poliittista tai sosiaalista analysointia urbaanista elämästä, vaan pikemminkin juhlistaa kaupungin arkista monipuolisuutta.

(Nichols 2010, 130.) Se ei ollut ensimmäinen kaupunkisinfonia-dokumenttielokuva: Paul Strandin ja Charles Sheelerin *Manhatta* (Yhdysvallat, 1921) kuvasi myös kaupunkielämää ja sen tapahtumia poeettisen lähestymistavan kautta. Kuitenkin *Berlin* oli elokuva joka sai aikaan kaupunkisinfonia-dokumenttibuumin.

Elokuva kuvaa kaupungin tapahtumia aamusta auringonlaskuun. Tämä tuntuu olevan koko dokumentin ainoa ”juoni”. Ruttmania kiinnostivat erityisesti rytmit ja kuviot. Elokuvasssa esiintyvät ihmiset näkyvät kuvissa, mutta Ruttman ei osoita suurta kiinnostusta tiettyyn henkilöön, toisin sanoen elokuvassa ei ole päänäyttelijöitä. Dokumentin ensikatsaus kaupunkiin on hiljainen ja rauhallinen. Kadut ovat tyhjiä, ketään ei ole näkyvisissä, kunnes sälekaihtimet, ikkunat ja ovet aukeavat, ja kaupunki herää henkiin. Elokuvan toimistokohtauksissa nähdään tuona aikana hätkähdyttäneitä leikkausta: toimistopuheluiden väliin rinnastetaan kuvia rupattelevista apinoista ja hyökkäävistä koirista. Tämä eläimen ja ihmisen rinnastusleikkaus toistuu monesti elokuvan aikana. (Barnouw 1993, 73–74.)

Joris Ivensin ohjaamassa dokumenttielokuvassa *Regen* (Alankomaat, 1929) seurataan sadetta Amsterdamin kaduilla. *Regen* poikkeaa muista kaupunkisinfoniaelokuvista. Siinä huomio siirtyy kaupunkielämästä sateen tarkasteluun ilmiönä ja sen vaikutukseen kaupungissa. Näissä avantgarde-henkisissä elokuvissa painotetaan enemmän visuaalisuutta ja muotoa– ei faktoja.



Kuvio 4. *Berlin: Die Sinfonie Der Grosstadt* (1927) kuvaa kaupunkilaisten mekaanista elämää poeettiseen lähestymistavan kautta. (Kuvat kaapattu elokuvasta.)

4.2.2 Neuvostoliittolainen montaaiteoria

Tärkeimmäksi elementiksi poeettisissa elokuvissa nousee montaasi – asia, jonka neuvostoliittolaiset elokuvantekijät oivalsivat. Neuvostoliittolainen montaaiteoria on elokuvan ymmärtämisen ja luomisen tapa, joka turvautuu pääsääntöisesti leikkaukseen.

Neuvostoliiton elokuvateollisuus kansallistettiin vuonna 1919 Leninin hallituksen johdolla. Lenin ymmärsi elokuvan voiman ja panosti sen tuotantoon. Sisällissota synnytti useita elokuvan mestarikuvaajia, kuten Lev Kuleshovin, Eduard Tisséin ja Dziga Vertovin. (Eisenstein 1978, 26.) Vuonna 1918 Lev Kuleshov suoritti tunnetun kokeensa liittämällä täysin saman kuvan näyttelijän ilmeettömistä kasvoista erilaisiin kuviin kuten kuvaan lapsesta, ruumisarkusta ja keittolautasesta. Jokaisen kuvan kohdalla katsojat olivat vakuuttuneita näyttelijän taidokkaista kyvyistä ilmaisemaan itseänsä eri kohtauksissa, vaikka todellisuudessa näyttelijän kasvokuva pysyi muuttumattomana. Tämä aiheutti katsojissa erilaisia reaktioita (Eisenstein 1978, 27.) ”Kuinka hän osaakaan olla hellä! Kuinka järkyttävästi hän ilmentääkään surua! Mikä ruoanhimo ilmenee hänen silmissään!” (Eisenstein 1978, 27). Kahden kuvan yhdistäminen toi uuden ulottuvuuden käsitykseen elokuvasta. Syntyi ajatus montaaista. (Eisenstein 1978, 27.)



Kuvio 5. Kuleshov-efekti on leikkaustekniikka, jonka venäläinen elokuvantekijä Lev Kuleshov kehitti vuosien 1910–1920 välillä eri montaasi kokeilujen kautta. (Boxclever Films 2012.)

1920-luvun alussa teatterista elokuvan pariin siirtynyt teoreetikko Sergei Eisenstein väitti montaasin olevan elokuvan hermosto. Eisenstein sanoi: ”Montaasi oli idea, joka nousi yksittäisten ajatusten yhteentörmäyksestä” (Nizhnii 1962, 93). Eisenstein uskoi, että leikkauksen ainoa tarkoitus ei ollut viedä kohtausta eteenpäin samanlaisten kuvien kautta. Hänen mukaansa kuvien yhteentörmäys oli oivallinen ase manipuloida katsojien tunteita ja luoda elokuvallisia metaforia. Rinnastamalla kaksi yksittäistä kuvaa pystyttiin luomaan vaikutelma niin sanotusta elokuvakollaasista. (Nizhnii 1962, 93.)

Ennen 1920-lukua Neuvostoliitossa syntyi uusi käsite, jossa hylättiin ajatus autonomisesta taiteesta. Tämä uusi liike, *konstruktivismi*, suosi taiteen käyttöä yhteiskunnallisiin tarkoituksiin. Konstruktivismi vaikutti laajasti kaikkiin taiteen aloihin: arkkitehtuuriin, graafiseen suunnitteluun, muotiin, teatteriin, tanssiin ja elokuvaan. Konstruktivistit yrittivät luoda teoksia, jotka tekivät katsojista aktiivisen yleisön. (Cooke 1995, 104–106.) Kuvataiteilija Aleksandr Rodchenko kritisoi niin sanottua synteettistä muotokuvaa, jossa henkilön luonne vangittiin yhteen kuvaan. Rodchenko suosi dokumentaarista valokuvasarjaa, jossa pystyttiin tuomaan henkilön useat luonteenpiirteet esille. Tämä ajatus koski myös neuvostoliittolaista montaasiteoriaa. (Nichols 2010, 137–138.)

Neuvostoliittolainen elokuva koki suuren vallankumouksen, johon vaikuttivat konstruktivismi sekä tahto tehdä maailmaista uudenlainen. Vuonna 1922 Flaherty julkaisi *Nanook of the North* -elokuvan. Samanaikaisesti toisella puolella maailmaa neuvostoliittolainen dokumenttipioneeri Dziga Vertov aloitti kino-pravda -sarjansa. Suoraan käännettynä kino-pravda tarkoittaa elokuvatotuutta (englanniksi *film-truth*). Nuoren Vertovin visiona oli vangita elokuvan avulla palasia todellisuudesta. Kun nämä palaset liitetään yhteen, niihin kiteytyy syvällisempi totuus, jota ei voi nähdä paljain silmin. Kino-pravda-sarjassaan Vertov keskittyy arkipäiväisiin todelluuksiin. Hän kuvasi esimerkiksi toritapahtumia, baareja ja kouluja. Toisinaan Vertov kuvasi salaa piilottaen kameran näkymättömiin. Vertovin kino-pravda-sarjan elokuvat kertoivat luonnollisista tapahtumista ja olivat harvoin näyteltyjä tai lavastettuja. Tekniikaltaan kameratyö oli yksinkertainen ja käytännöllinen. Se ei käsitellyt aiheita yksityiskohtaisesti. Tämä johtui ehkä Vertovin henkilökohtaisesta epäkiinnostuksesta ”kauneutta” tai ”taidetta” kohtaan. Elokuvien tarinat ovat kuvailevia eivätkä kerronnallisia. Ne sisältävät lyhyitä kuvailuja asioista ja tapahtumista, kuten vaunujen kunnostamisesta tai maanviljelijöiden tilojen muuttumisesta kommuuneiksi. (Michelson & O’Brien 1995, 46–47.)

Vertov uskoi aktiivisen suhteen ylläpitoon yleisön kanssa. Sarjan viimeisessä osassa hän jopa jättää yhteystietonsa yleisölle. Vertov käytti hidastuksia, animointia, takaperin kuvaamista, päällekkäiskuvausta, leikkauksellisia siirtymiä sekä monia eri tekniikoita. Nämä herättivät paljon kritiikkiä esimerkiksi hänen erikoisista kameratekniikoistaan. Käyttämällä erilaisia ”kameratempuja” voitiin paljastaa uusia piirteitä todellisuudesta. Kuten muutkin neuvostoliittolaiset elokuvantekijät, Vertovin elokuvien päämäärä oli palvella ja edesauttaa sosialistista vallankumousta. (Michelson & O’Brien 1995, 46–47.)

Kinosilmä-käsiteellään Vertov julisti kameran olevan ihmissilmää tarkempi. Toisin sanoen Vertovin mielestä kamera oli laite joka pystyi vangitsemaan maailman täydellisesti. Se pystyi järjestämään ilmenevän kaaoksen objektiiviseksi kuvaksi. Tätä periaatetta tuki kommunistinen maailmankatsomus, jota Vertov painotti. Vertov näki marxismin ainoana objektiivisena ja tieteellisenä välineenä kuvatun materiaalin analysointiin. (Michelson & O’Brien 1995, 46–47.)

Man with a Movie Camera kiteyttää Vertovin ajatukset ja lähestymistavat kokonaisuudessaan. Vertov hylkäsi studiokuvakset, tähtinäyttelijät, lavasteet ja juonet. Hänen päämääränään oli synnyttää erilaisia tunteita yleisössä eri kuvien kautta. Teknillisesti elokuvassa nähdään kaikki Vertovin entiset ”kameratrickikokeilut”. Elokuvassa ei ole selvää juonta ja lähestymistapa poikkeaa suuresti klassisesta elokuvaprosessista. Kerrota luotiin Vertovin kuvaamista otoksista vasta leikkauspöydällä. Kontekstiltaan *Man with a Movie Camera* -dokumenttielokuva tutkii aikansa politiikkaa. Elokuva nojautuu marksilaiseen ideologiaan. Siinä ylistetään kansalaisten kovaa työntekoa ja sen tärkeyttä Neuvostoliitolle. Avantgarde-tyylisessä elokuvassa korostetaan, että elokuva voi mennä minne tahansa. Vaikka tämä idea periaatteessa toimii, käytännössä siihen aikaan oli hyvin vaikeaa piilottaa suurikokoinen kamera, jotta pystyttäisiin kuvaamaan aitoja, lavastamattomia tapahtumia. Moneen kertaan Vertovin ja miehistön piti harhauttaa kuvattavaa ihmistä muilla konstein. Vertov saikin kritiikkiä joistakin lavastetuista kohtauksista– esimerkkinä kohtaus, jossa nainen nousee sängystään ja alkaa pukeutua. (Michelson & O’Brien 1995, 49–51.)



Kuvio 6. Vertovin dokumenttielokuva *Man with a Movie Camera* (1929) kuvaa neuvostoliittolaisia kansalaisia työn ja leikin parissa, sekä näiden vuorovaikutusta modernin elämän koneiston kanssa. (Kuva kaapattu elokuvasta.)

Man with a Movie Camera voidaan luokitella kaupunkisinfoniaksi. Siinä on samankaltaisia piirteitä. Elokuvassa nähdään kaupungin herääminen ja Vertov käyttää assosiaatioita kuvien rinnastuksien kautta. Elokuvan alussa ja sen aikana esiintyy kuitenkin sama mies kameran kanssa. Tämä poikkeaa muista kaupunkisinfonioista, sillä niissä ei

tuoda esille tiettyä hahmoa tai henkilöä toistuvasti. Elokuvan kameramies laittaa itsensä hengenvaarallisiin tilanteisiin saavuttaakseen haluamansa otokset. Esimerkiksi hän ajaa moottoripyörää yhdellä kädellä kuvataksaan kilpa-ajoa tai ryömii junaradalle kuvataksaan lähestyvää junaa. Elokvassa esiintyvään hahmoon ja persoonaan ei tutustuta kuitenkaan sen syvällisemmin. Pikemminkin Vertov käyttää tätä assosiaation työvälineenä. Vertovin kaltaiset elokuvantekijät saivat viranomaisilta kritiikkiä. Vaikka heidän elokuvansa tukivat sosialistista vallankumousta, niiden sanomat olivat liian epäselviä tavallisille katsojille. (Bordwell & Thomspson 2001, 378–380.)

Neuvostoliittolainen elokuvatuotanto oli Bill Nicholisin (2010) mielestä kauttaaltaan retorista sekä muodoltaan että päämääriltään. Neuvostoliiton haaste rakentaa uusi yhteiskunta vaikutti kaikkiin taiteenaloihin ja pakotti uusiin keksintöihin sekä ratkaisuihin. (Nichols 2010, 139.) Montaasi sekä muut elementit toimivat myöhemmin perustana muun muassa John Griersonin dokumenteissa Iso-Britanniassa 1930-luvulla tai natsi-Saksassa. Griersonin kaltaiset elokuvantekijät oivalsivat, että elokuvaa voitiin käyttää propagandistisena työvälineenä. Erityisesti dokumentin tekijän ääni oli vaikuttava elementti, joka auttoi viemään kansallista agenda eteenpäin. (Nichols 2010, 139–141).

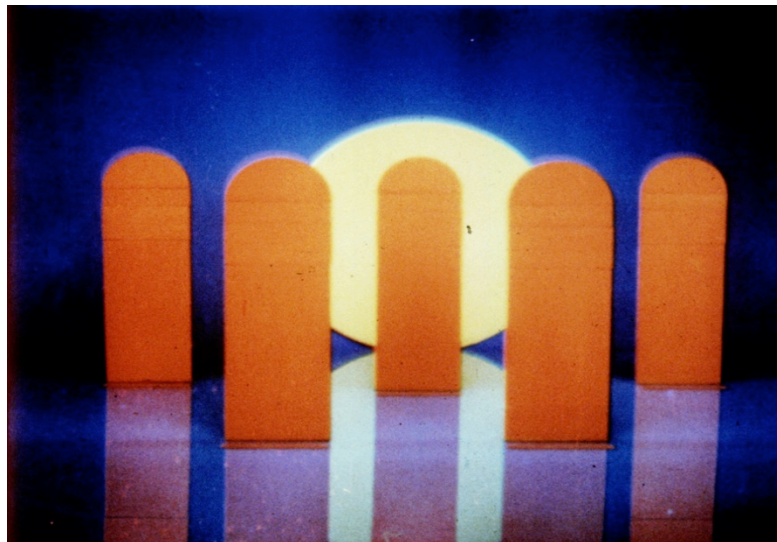
4.2.3 Poeettinen moodi dokumenttielokuvassa

Runollinen eli poeettinen moodi on yksi Bill Nicholisin laatimasta kuudesta lähestymistavasta, jotka mainittiin tämän tutkimuksen alkuvaiheessa. Poeettinen lähestymistapa nojautuu todellista maailmaa esittäviin kuviin, joissa ei kuitenkaan keskitytä tiettyyn henkilöön tai tapahtumaan. Kuvien kautta pystytään luomaan vaikutelmia ja näkökulmia johonkin yleiseen aiheeseen. Suhde elokuvantekijän ja kohteen välillä on lähes olematon. (Nichols 2010, 156–157.) Kaupunkisinfoniat sekä Vertovin teokset luokitellaan poeettisiksi dokumenttielokuviksi, sillä nämä periaatteet esiintyvät niissä.

Aiemmin mainitussa esimerkissä *Regen* nähdään juuri näitä piirteitä. Vaikka elokuvassa nähdään monia ihmisiä sateessa, ei yhteenkään henkilöön keskitytä kokonaan. Kenenkään luonteeseen tai edes nimeen ei tarkemmin tutustuta. Kaikki jäävät osaksi massaa ja edesauttavat rakentamaan elokuvan kokonaiskuvaa. Poimitut yksittäiskuvat luovat tietynlaisen koosteen, joka yhdistää nämä otokset elokuvaksi. Kuvattavalla henkilöllä ja elokuvantekijällä ei ole minkäänlaista vuorovaikutusta toistensa kanssa. Poeettisessa moodissa korostuu selkeästi se, että vain kuvat muodostavat kokonaisuutena eräänlaisen ”suuremman kuvan”, eli elokuvan kokonaisrakenteen. Kuvat siis kootaan

osaksi yhtenäistä kuvaa, joka on suurempi kuin yksittäiset kohtaukset. Sarjassa *Why We Fight* (Yhdysvallat, 1942–1945) puolustetaan Yhdysvaltojen liittymistä toiseen maailmansotaan yleisellä tasolla, mutta ei kerrota yksittäisiä tarinoita tai keskitytä yksittäiseen henkilöön. Elokvatekijän päämäärä on luoda kokonaiskuva puolustuksesta eikä keskittymistä yksilöön pidetä yhtä tärkeänä. (Nichols 2010, 156–157.)

Poettisen lähestymistavan juuret ulottuvat ajalle, jolloin modernistiset elokuvat käyttivät materiaalinaan kuvia todellisesta historiallisesta maailmasta. Joillakin avantgarde elokuvilla on tosin hyvin vähäistä tekemistä historiallisen maailman kanssa, kuten Oskar Fischingerin elokuvassa *Komposition in Blau* (Saksa, 1935) nähdään. Fischinger käyttää abstrakteja kuvioita, jotka koostuvat väreistä tai erilaisista animaatiomuodoista. (Nichols 2010, 163.)



Kuvio 7. Oskar Fischingerin elokuva *Komposition in Blau* koostuu väreistä, geometrisistä muodoista sekä musiikista luodakseen tietynlaisia herättäviä tunteita. (Kuva kaapattu elokuvasta.)

Vaikka yleisesti poettisissa dokumenttelokuvissa käytetään lähteenä historiallista maailmaa ja sen tapahtumia, poettiset elokuvantekijät käyttävät erilaisia keinoja muuntaakseen kuvaamaansa materiaalia. *N.Y., N.Y.* (Yhdysvallat, 1957) on monessa mielessä perinteinen kaupunkisinfonia-dokumenttelokuva, mutta se ei tarjoa vain todisteita New Yorkin katukuvasta 1950-luvulla. Elokuva nojautuu ajatukseen siitä, että

tietyllä tavalla valikoiduilla ja järjestetyille otoksilla voidaan synnyttää poeettinen vaikutelman kaupungista. Francis Thompsonin ohjaama elokuva onnistuu vakuuttamaan, että poeettisella lähestymistavalla on suuri potentiaali näyttää historiallista maailmaa uudella tavalla. (Nichols 2010, 163.) *N.Y., N.Y.* on tyyliltään abstrakti elokuva, missä se poikkeaa muista kaupunkisinfonioista. Jokainen Thompsonin ottama kuva on manipuloitu luomalla erilaisia geometrisiä muotoja. Kuten monessa muussakin kaupunkisinfoniassa, Thompsonin elokuvan ainoa kerrontarakenne on päivänkaari: herätyskello pirisee ja näemme, kuinka henkilö nousee ylös sängystä. Thompson ei ole kuvannut kovinkaan laajoja kuvia, vaan yleiskuva kaupungista annetaan erilaisia yksityiskohtia kuvaamalla. (Nichols 2010, 164–165.)



Kuvio 8. Francis Thompson käytti apunaan muun muassa peilejä manipuloidakseen kuvia elokuvassaan *N.Y., N.Y.* (1957). (Kuvat kaapattu elokuvasta.)

Ensimmäinen maailmansota sekä teollisuusbuumi vaikuttivat poeettisen lähestymistavan syntymiseen. Modernistiset ajattelijat hylkäsivät klassiset traditiot ja koettelivat elokuvan rajoja. Poeettinen lähestymistapa tarjosi erilaisia näkökulmia ajan ja tilan käsitteisiin. Se ei kuitenkaan tarjonnut suoria ratkaisuja esitettyihin ongelmiin tai tilanteisiin. Vaikka monet teokset saattoivat olla hämmentäviä ja epäselviä, ne kuitenkin jättivät katsojalle tunteen kuvien rehellisyydestä. Jotkut poeettiset dokumenttielokuvat ovat hieman klassisempia lähestymistavaltaan. Niissä näkyy jonkinlainen järjestys ja kokonaisuus. Kuvien sirpaloituminen ja niiden monitulkintaisuus ovat poeettisen lähestymistavan tärkeimpiä elementtejä. (Nichols 2010, 164–165.)

5 ”Maailmansinfoniat”: *Koyaanisqatsi* ja *Baraka*

Vuonna 1972 Albuquerqueassa, New Mexicossa oli meneillään yksityisyssuojan loukkaamisen vastainen kampanja. Kampanjaa mainostettiin televisiossa, radiossa, uutislehdissä ja mainostauluissa. Televisiomainoksesta tuli niin suosittu, että katsojat soittelivat televisioasemien perään kysellen, milloin seuraava mainos näytettäisiin. Suositun mainoksen ja kampanjan takana työskentelivät ohjaaja Godfrey Reggio ja kuvaaja Ron Fricke. Kampanja loppui kahden vuoden kuluttua ja työparilla oli vielä 40,000 dollaria jäljellä budjetista. Kaksikko päätti käyttää rahat elokuvan tuotantoon. He kuvasivat käsikirjoittamatonta materiaalia, jonka he myöhemmin leikkasivat elokuvaksi. Vuonna 1982 valmistui yli tunnin mittainen poeettinen dokumenttelokuva *Koyaanisqatsi – Life out of Balance*. (MacDonald 1992, 383–384.)

Elokuva koostuu enimmäkseen hidastuksista ja *time-lapseista* eri kaupungeissa ja luontokohteissa halki Pohjois-Amerikan. *Koyaanisqatsi* käyttää poeettisen lähestymistavan yleisimpiä piirteitä. Elokuvassa ei ole äänellistä kerrontaa eikä dialogia. Kerronta muodostuu pelkästään kuvien ja musiikin rinnastuksesta. Reggion ohjaamassa elokuvassa nähdään samantapaisia piirteitä ja elementtejä kuin muissa kaupunkisinfonioissa. Poikkeuksena on, että elokuva ei rajoitu ainoastaan yhteen kaupunkiin (mikä oli yleistä esimerkiksi poeettisissa kaupunkisinfoniaelokuvissa), vaan kamera näyttää tilanteita ja paikkoja monessa eri kohteessa.

Elokuvan tuotanto alkoi vuonna 1975, jolloin Reggio ja Fricke matkustivat Saint Louisin kaupunkiin, Missouriin. Ensimmäisiä kohtauksia, joita kaksikko tallensi 16 millimetrin filmille oli Pruitt-Igoe-rakennusprojektin räjäyttäminen. Materiaalia kuvattiin myöhemmin myös muun muassa Chicagossa, Washingtonissa ja New Yorkissa. Elokuvalla ei ollut käsikirjoitusta, joten Fricke kuvasi asioita, jotka näyttivät hänen mielestään hyvältä kamerassa. Oleskellessaan New Yorkissa Fricke keksi ajatuksen kuvata muotokuvia eri ihmisistä. Keskellä Times Squarea pysähtyi useita ihmisiä poseeraamaan harmaalle taustalle. He luulivat kameran olevan still-kamera. Aluksi Reggio vierasti Fricken ajatusta, mutta nähtyään kuvatun materiaalin hän päätti omistaa kokonaisen osan elokuvasta muotokuville. Työryhmä kuvasi materiaalinsa vallitsevassa valossa. Materiaali käsiteltiin jälkikäteen erityisellä kemikaalilla, jotta kuvan varjostukset ja yksityiskohdat korostuisivat. (Gold 1984, 68.)

Koyaanisqatsin tuotanto jatkui useita vuosia ilman minkäänlaista tarkkaa sanomaa tai poliittista kontekstia. Puolesta välissä tuotantoa Reggio ja Fricke törmäsivät time-lapse-konseptiin. Heidän mielestään se oli ”puuttuva kieli”, jota elokuva tarvitsi. Siitä kehittyi suurin osa dokumenttia, sillä se loi ”kokemuksen kiihtyvyydestä” (Gold 1984, 68.) Time-lapse-kohtauksia varten Fricke rakensi ajastimella varustetun moottorin, joka liikutti kameraa tietyillä ajanjaksoilla. Järjestelmä toimi ilman generaattoria geelisolupat-terilla, jonka kesto on 12 tuntia. Esimerkiksi time-lapse-kohtaus Los Angelesin moottoritietä kuvattiin rakennuksen katolta kaksinkertaisella valotusajalla. Kuvien välissä käytettiin kymmenen sekunnin viivettä ja ensimmäistä ottoa kuvattiin kaksitoista tuntia päiväsaikaan. Samaa kohtausta kuvattiin yöllä kaksikymmentä minuuttia. Tällä tavoin Fricke pystyi luomaan erikoisen käsityksen ajasta ja tilasta. (Gold 1984, 68.)



Kuvio 9. Kun ruudut kaapataan lyhyemmällä aikavälillä, kuin mitä käytetään toistaessa kuva katsojalle, syntyy time-lapse-tekniikka. Toistettaessa time-lapse-video normaalilla katselunopeudella kuvan sisäinen aika tuntuu liikkuvan nopeammin. Kuvassa näkyy Los Angelesin moottoritieviidakko. Kohtaus on Godfrey Reggion ohjaamasta poeettisesta dokumenttielokuvasta *Koyaanisqatsi* (1982). Kuva on kaapattu elokuvasta. (Wikipedia 2013.)

Muiden poeettisten dokumenttielokuvien tavoin *Koyaanisqatsissa* ei ole puhuttua dialogia tai kerrontaa, joten musiikilla on erittäin tärkeä rooli tunnelman luomisessa. Philip Glassin säveltämä oudon karismaattinen elokuvamusiikki rinnastettuna Reggion kuviin, luo jännittävän ja upean kokemuksen. *The Grid* on yksi tunnetuimmista jaksoista ja sävellyksistä koko elokuvassa. Kohtaus alkaa hitaasti ja musiikki on lähes meditoivaa. Näemme ihmisiä kaupungissa ja autoja liikenteessä. Musiikin kasvaessa myös rytmitys kuvissa kasvaa. Jakson aikana nähdään hidastettuja kuvia yksittäisistä ihmisistä rin-

nastettuina time-lapse-kuviin kiireisestä kaupungista. Näin Reggio pystyy osoittamaan, että kiireyden keskellä asuu tavallisia ihmisiä. Jakson intensiteetti kasvaa kunnes yhtäkkiä musiikki pysähtyy. Tämän jälkeen siirrytään abstrakteihin kuviin, jotka näyttävät välillä satelliittikuvilta kaupungeista.

Dialogin puutteen takia musiikin ja kuvien tulee hengittää ja elää yhdessä. Monien kriitikoiden mielestä siinä Glassin ja Reggion yhteistyö onnistuu mainiosti (Koyaanisqatsi 2005). Elokuva esitettiin ensimmäisen kerran Santa Fén elokuvafestivaaleilla vuonna 1982. Se menestyi suhteellisen hyvin riippumattomaksi elokuvaksi. Vuonna 2000 Yhdysvaltojen *National Film Registry* ylisti elokuvaa kulttuurillisesti, historiallisesti ja esteettisesti tärkeäksi, ja valitsi elokuvan säilytykseen kongressin kirjastoon. (Koyaanisqatsi 2005.) Myöhemmin Reggio ohjasi kaksi samankaltaista elokuvaa, jotka kuuluivat *Qatsi*-trilogiaan: *Powaqatsi* (1988) ja *Naqoyqatsi* (2002).

Alun perin Hopi-intiaanien kieltä oleva sana *koyaanisqatsi* tarkoittaa ”elämää ilman tasapainoa”. Suoraan käännettynä *koyaanis* tarkoittaa ”kaaosta” tai ”korruptoitunutta”, kun taas sana *qatsi* tarkoittaa ”elämää” tai ”olemassaoloa”. (Koyaanisqatsi 2005.) Reggion mukaan *Koyaanisqatsin* tarkoituksena on luoda katsojalle kokemus. Varsinaisen käsikirjoituksen puutteen takia katsoja itse voi päättää, mitä elokuva yrittää sanoa ja mitä elokuva hänelle merkitsee. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että Fricken ottamat kuvat eivät olisi missään loogisessa järjestyksessä.

Tiettyjen kuvien rinnastaminen tiettyissä kohtauksissa auttaa katsojaa luomaan jonkinlaisen käsityksen elokuvan ”tarkoituksesta” eli sanomasta. Esimerkiksi yhdessä kohtauksessa Reggio rinnastaa kuvan makkaratehtaan lihakoneesta ihmisiin, jotka kulkevat ylös liukuportaita. Time-lapse-efektin kautta luodaan vaikutelma siitä, että ihmiset ja makkarat kulkevat samaa nopeutta. David Bordwell ja Kristin Thompsonin (2001) mukaan: ”Koyaanisqatsi havainnollistaa ainutlaatuisesti assosiativisen muodon ominaisuuksia. Elokuva esittää prosessin, mutta ei kerro tarinaa kerronnallisen elokuvan tavalla. Elokuva ei tarjoa pysyviä hahmoja, täsmällisiä syy-yhteyksiä tai anna kohtauksille tiettyä ajallista järjestystä.” (Bordwell & Thompson 2001, 154.)



Kuvio 10. Ohjaaja Godfrey Reggio pystyy välittämään elokuvansa sanomaa katsojille ilman dialogia, rinnastamalla tietynlaisia kuvia elokuvassaan *Koyaanisqatsi* (1982). (Kuvat kaapattu elokuvasta.)

Vaikka elokuva ei turvaudu kerronnalliseen tarinaan, sillä on rakenne. Elokuvan alku ja loppu ovat samankaltaisia. Elokuvan alussa nähdään Hopi-intiaanien piirustuksia ja raketti, joka laukaistaan ilmaan. Sama raketti räjähtää elokuvan lopussa kameran jäädessään kuvaamaan putoavia raketin pirstaleita. *Koyaanisqatsin* rakenne esittää katsojille ensiksi luonnollisen, koskemattoman maailman. Seuraavaksi näemme kuinka ihminen asettaa itsensä luonnon yläpuolelle. Tutustumme maailman, jonka hän on luonut itsensä ympärille. Elokuvan loppukohtaukset toistavat sen alkua. Raketin räjähtäminen kuvastaa ihmisen katastrofaalista epäonnistumista saavutuksissaan.

Reggio on tarjonnut katsojalle käsityksen alusta, keskikohdasta ja lopusta, mutta ei ajasta. Kokonaisuudessaan elokuva ei anna täsmällistä käsitystä ajasta tai paikasta. Jotkin kohtaukset alkavat aamunkoitosta ja päättyvät auringon laskuun, mutta yleisesti katsoen elokuvassa ei ole jatkuvaa yhtenäistä aikaa. Reggio ei mainitse elokuvan kulessa, missä tietyissä kaupungeissa tai koskemattoman luonnon ympäristössä kohtaukset ovat kuvattu. Nämä elementit tekevät elokuvasta ajattoman ja universaalin. Tämä poikkeaa esimerkiksi Thompsonin kuvaamasta *N.Y., N.Y.* -elokuvasta, jossa katsoja on tietoinen paikasta ja ajan kulusta.

Eri kameranopeudet, kuten hidastukset ja time-lapse-kohtaukset toimivat ikään kuin refleksiivisinä työkaluina. Ne vangitsevat katsojan huomion luoden tietynlaisia ajatuksia ja tunteita. Elokuvan ensimmäisissä kohtauksissa nähdään time-lapse-kuvia liikkuvista pilvistä rinnastettuna hidastettuihin kuviin meren aalloista. Nämä efektit luovat erilaisen näkökulman. Niiden kautta katsoja pystyy havaitsemaan luonnonvoiman. Refleksiivinen

aspekti tulee esiin esimerkiksi kohtauksessa, jossa nähdään ihmisiä katsomassa televisiota. Kuva siirtyy seuraamaan televisiolähetystä time-lapse-efektin kautta. Tämä heijastaa ajatusta siitä, että moderni elämä on epätasapainossa ja asiat, kuten televisio auttavat lisäämään tätä epätasapainoisuutta.



Kuvio 11. *Koyaanisqatsi* (1982) on avantgarde-henkinen poeettinen dokumenttielokuva, joka pohtii elämää ihmisten rakentamassa maailmassa. (Kuva kaapattu elokuvasta.)

Yksi tärkeimmistä elementeistä poeettisessa dokumenttielokuvissa on musiikki. *Koyaanisqatsi* ei tee tässä poikkeusta. Reggion mukaan musiikki toimii elokuvan kerrontana ja sen merkitys on yhtä suuri kuin kuvalla. Monesti elokuvan leikkausvaiheessa Philip Glass sävelsi ensin musiikin, johon Reggio jälkikäteen lisäsi sopivat kuvat. (Gold 1984, 70.) Musiikin ja kuvan rinnastamisella kyetään luomaan tietynlaisia tunnelmia ja käsitteitä. Glassin säveltämä musiikki toimii päätekijänä synnyttämällä erilaisia reaktioita yleisössä. Kuuntelemalla musiikkia yleisö pystyy ennakoimaan seuraavaa leikkausta. Se myös yleisesti heijastaa kuvien tahtia. Glassin säveltämä musiikki pitää elokuvan koossa, yhtenäisenä kappaleena. Eräässä kohtauksessa nähdään vanhoja rakennuksia, jotka puretaan räjäyttämällä. Kohtauksen aikana musiikki voimistuu ja luo uhaavan tunnelman. Loppua kohti musiikki muuttuu hiljalleen positiivisemmaksi.

Vuonna 1992 Ron Fricke ohjasi suuremmalla budjetilla elokuvansa *Baraka* 70 millimetrin filmille. Tässä poeettisessa dokumenttielokuvassa on samankaltainen tyyli ja rakenne kuin *Koyaanisqatsi*sissa. Arabiankielinen sana *baraka* tarkoittaa "siunausta". Eloku-

van aiheet ovat jokseenkin samanlaisia kuin *Koyaanisqatsissa*: laajoja luontokuvia, uskonnollisia pyhäkköjä, raunioita, kaupunkeja, ihmisiä. Fricke käyttää elokuvassaan myös time-lapse-tekniikkaa ja pitkiä ajoja. *Baraka* vertaa luonnollista ja teknillistä maailmaa toisiinsa. Se pyrkii myös esittämään kulttuuria universaalista näkökulmasta. Eräässä kohtauksessa nähdään yksityiskohtainen tatuointi japanilaisen yakuza-jäsenen selässä. Kyseinen kuva rinnastetaan alkuperäiskansojen vartalomaalauksiin.



Kuvio 12. *Baraka* (1992) kuvattiin kahden vuoden aikana yli 24 eri maassa, muun muassa Kiinassa, Brasiliassa, Japanissa, Kambodiassa, Iranissa, Nepalissa ja Yhdysvalloissa. (Kuva kaapattu elokuvasta.)

Michael Sternsin säveltämä musiikki *Barakassa* on selvästi erilaista. Se on mahtipontisempaa ja hengellisempää, kun taas Glassin musiikki on minimalistisempää. Kuten *Koyaanisqatsi* ja muut poeettiset dokumenttielokuvat, *Baraka* on käsikirjoittamaton ja siitä puuttuu dialogi. Silti elokuvaa katsoessa huomaa, että kuvien ja musiikin rinnastaminen on harkittua. Vaikka prosessin aikana käsikirjoitusta ei ole ollut, elokuvassa on selvä kerrontarakente. Elokuva alkaa hidastempoisesti ja lähes meditatiivisesti. Mahtavien vuorien keskellä näemme joukon vuoriapinoita kylpemässä kuumassa lähteessä. Yksi apinoista istuu rauhallisena kuumassa vedessä. Apinan ilme on tyyni, ikään kuin se olisi saavuttamassa valaistumisen luonnon keskellä. Fricke jatkaa kuvilla eri uskonnoista ja alkuperäiskansoista, kunnes hän siirtyy kuvaan, jossa kaadetaan sademetsien puita. Näin kerronta siirtyy nopeatempoisiin kaupunkeihin, köyhyyteen, sotiin ja ihmisten luomaan maailmaan. Elokuva saa loppunsa rauhallisen mahtavilla yöajan

time-lapse-kuvilla luonnon keskellä. *Baraka* eroaa *Koyaanisqatsista* siten, että time-lapse-kohtaukset ovat teknisesti kehittyneempiä ja pitempiä. Se on myös hengellisempi kuin *Koyaanisqatsi*. Kuitenkin Fricke käyttää samankaltaista poeettista lähestymistapaa kuvan ja musiikin rinnastamisessa.



Kuvio 13. Eräässä time-lapse-kohtauksessa nähdään ihmisiä menevän kiireessä pitkin katuja ja juna-asemia. Kuva rinnastetaan kananpoikasiin tehtaan liukuhihnassa. *Baraka* (1992). (Kuvat kaapattu elokuvasta.)

Baraka tarjoaa tulkinnassa samanlaisen vapauden katsojalle. Fricken aikomuksena ei ole tarjota suoraa sanomaa tai merkitystä. Hänen mukaansa: ”Elokuvan päämäärä on katsoa kielen, kansallisuuden, uskonnon ja politiikan ylitse, ja vedota katsojan sisimpään.” Ajan ja paikan epämääräisyys on tarkoituksellista: ”Ei ole tärkeää missä olet, vaan mitä siellä on” (Lambert 2011.)

Vaikka *Koyaanisqatsi* ja *Baraka* eivät tarjoa käsikirjoitettua tarinaa, niiden rakenne – kameraefektien ja musiikin avulla – viestii katsojille sanomaa. Dialogin puute tarjoaa enemmän vapautta tulkinnalle. Jokainen katsoja voi saada elokuvasta irti jotain erilaisista. Monet poeettiset kaupunkisinfoniat keskittyvät yhteen kaupunkiin ja tiettyyn ajanjaksoon. *Koyaanisqatsi* ja *Baraka* eivät taas näitä määrittele. Ne tarjoavat universaaliemmän kuvan maailmasta, ihmisistä ja heidän rakentamastaan maailmasta. Vertovin ohjaamassa *Man with a Movie Camera*ssa nähdään ihmisten ja koneiden rinnastuksia. *Koyaanisqatsi* ja *Baraka* poikkeavat siten, että rinnastukset nähdään enemmänkin negatiivisessa valossa. Toisin kuin Vertov, joka ylistää työnteon tärkeyttä, Reggio ja Fricke viittaavat siihen, että koneistot vievät ihmiset kauemmaksi luonnosta ja omasta alkuperästään. Voidaan päätellä, että Vertovin elokuvat heijastavat aikakautta, jolloin tekniikka ja teollisuus olivat uutta sekä mullistavia kaupunkien ja ihmiselämän kehityk-

sessä. Vaikka teknologia on edelleen mullistavaa ja kehitettävissä, Reggio ja Fricke heijastavat myös sen mukana tullutta tuhoa.

Dialogin puute korostaa poeettisissa dokumenteissa elokuvan muita elementtejä vielä enemmän. Thompson, Vertov, Reggio ja Fricke käyttävät erilaisia kameratekniikoita luodakseen erityistä tunnelmaa katsojille. Rinnastamalla tietynlaisia kuvia ja musiikkia, ei vain sattumanvaraisesti, ohjaajat pystyvät tietyssä määrin hallitsemaan katsojien reaktioita. Puhuttu kerronta, joka kertoisi tarkalleen mitä katsojan täytyisi ajatella tai tuntea, puuttuu. Kuitenkin muut elementit, kuten kameratekniikat, musiikki ja leikkausrytmit ovat suuntaa antavia.

Koyaanisqatsin virallisilla nettisivuilla Reggio julistaa, että ”(meillä) ei ole enää kykyä nähdä pidemmälle. Nähdä sitä, että olemme koteloineet itsemme keinotekoiseen ympäristöön, joka on korvannut alkuperäisen luonnon. Me emme asu enää luonnon kanssa; vaan sen yläpuolella...luonnosta on tullut resurssi, joka ylläpitää tämän keinotekoisesta tai ’uuden luonnon’ elossa.” (Koyaanisqatsi 2005). Tämä julistus antaa vaikutelman, että jokainen elokuvan kuva on ennalta harkittu ja pohdittu tukemaan tiettyä sanomaa. Kuitenkin Fricken ja Reggion elokuvat ovat käsikirjoittamattomia. Fricke kuvaillee prosessin olevan lähes yhtä meditatiivista ja hengellistä, kuin mitä katsoja voi kokea yleisönä (Lambert 2011). Hengellisyys heijastuu enemmän *Barakassa*, jossa tutustutaan eri kulttuureihin, uskontoihin ja rituaaleihin. Vaikka poeettiset dokumenttielokuvat eivät omaksu käsikirjoitusta, niiden lähestymistavat ja rakenteet on valittu tarkoituksella. Ohjaajat eivät missään vaiheessa anna suoranaista kommenttia. He antavat viittauksia ja vihjeitä. Lopullinen kokemus on katsojan käsissä.

Taiteella ei ole varsinaista merkitystä. Tämä on sen voima, salaperäisyys ja viehätys. Taide on vapaata. Se stimuloi katsojaa lisäämään oman merkityksen, oman arvon. Vaikka minulla olisi monta eri aikomusta luodessani tätä elokuvaa, olen täysin tietoinen siitä, että jokainen tarkoitus tai arvo, joka löytyy *Koyaanisqatsista* saattaa olla peräisin yksinomaan katsojalta. Elokuvan rooli on provosoida, herättää kysymyksiä, joihin vain katsoja voi vastata. Tämä on minkä tahansa taidemuodon korkein arvo: ei ennalta annettu merkitys, vaan merkitys, jonka katsoja kokee. Minua kiinnostaa katsojan kokemus, ei elokuvan merkitys. Jos merkitys olisi päämääränä, silloin propaganda ja mainonta olisivat sen muoto. Siinä

mielessä taiteen ja Koyaanisqatsin merkitys on se, miten katsoja itse sen kokee. Tämä on sen voima.

- Godfrey Reggio (Koyaanisqatsi 2011.)

6 Poeettisen dokumenttielokuvan kerronnallinen periaate

6.1 Elokuvan luuranko ja iho

Elokuvan kokonaisrakenne voidaan Bordwellin ja Thompsonin (2001) mukaan jakaa kahteen tasoon: kerronnalliseen ja tyyllilliseen. Voidaan kuvitella, että elokuvalla on luuranko, jonka muodostuu sen kerrontarakenteesta. Kerrontarakenne yhdistää eri osat yhdeksi kokonaisuudeksi. Kerrontarakenne voidaan Bordwellin ja Thompsonin mukaan luokitella viiteen eri luokkaan: kategoriseen, retoriseen, abstraktiin, assosiativiseen ja narratiiviseen. Tutkimalla tarkemmin kerronnallisia rakenteita voidaan huomata, miten ne ovat vuorovaikutuksessa elokuvan luurangon päällä olevan ihon, eli tyyllirakenteeseen kanssa; toisin sanoen kameratekniikan, äänen ja leikkauksen. Tässä tapauksessa tutkimme vain kerrontatapoja, jotka ovat helposti verrattavissa poeettisen moodin kerronta- ja tyyllirakenteeseen. (Bordwell & Thompson 2001, 59–62.)

Bordwellin ja Thompsonin laatimaa viisi luokkaa eivät määritä onko kyseessä fiktio- tai dokumenttielokuva. Molemmat elokuvasuuntaukset pystyvät käyttämään näitä viittä eri kerrontarakennetta. Tietyissä elokuvasuuntauksissa tietyt kerrontatavat ovat kuitenkin yleisempiä. Yleisin kerrontatapa fiktioelokuviissa on narratiivinen kerronta. Esimerkiksi dokumenttielokuva *Primary* (1960) käyttää myös narratiivista kerrontatapaa John F. Kennedyn ja Hubert Humphreyn esivaalikampanjasta. Narratiivisen kerrontarakenteen perustana on tietyssä ajassa ja paikassa tapahtuva tapahtumasarja, jossa tapahtumien välillä on syy- ja seuraussuhde. Toisin sanoen se on kerrontarakenne, joka kertoo tarinan. Syy ja seurauksen vaikuttajina toimivat yleensä elokuvan henkilöihahmot. (Bordwell & Thompson 2001, 59–62.)

Tarkastelemamme poeettiset dokumenttielokuvat eivät selkeästi kerro tiettyä tarinaa tai esittele tiettyjä hahmoja, jotka veisivät tarinaa eteenpäin. Bordwellin ja Thompsonin (2001) mukaan poeettinen lähestymistapa käyttää assosiativista kerrontarakennetta.

”Assosiativinen kerrontarakenne luo kuvien kautta ominaisuuksia ja käsityksiä, joilla ei välttämättä ole mitään välitöntä loogista yhteyttä.” (Bordwell & Thompson 2001, 135.) Musiikin ja kuvien rinnastaminen saa katsojan luomaan jonkinlaisen yhteyden, eli assosiaation, joka luo yhden kokonaiskuvan. Esimerkiksi *Koyaanisqatsissa* kohtausta makkaratehtaan liukuhihnan rinnastamisesta ihmisiin liukuportaissa luo persoonattoman, rutiinimaisen assosiaation, joka ehkä katsojan mielestä voi vihjata sitä, että moderni elämä tekee ihmisistä samantekeviä yksiköitä. Elokuvat, kuten *Baraka* ja *Koyaanisqatsi*, esittävät prosessin, mutta eivät käytä narratiivista kerrontarakennetta. Poeettisilta elokuvilta ei kuitenkaan puutu merkitystä tai sanomaa, vaan niillä voi olla useampiakin sanomia. On huomioitavaa, että poeettisen elokuvan kerronnallinen periaate ei yritä vakuuttaa katsojaa tietystä ideologiasta, argumentoimalla syiden ja todistusaineiston avulla. (Bordwell & Thompson 2001, 135.)

Bordwell ja Thompson (2001) vertaavat assosiativista tekniikkaa lyriikan metaforiin ja vertauksiin. Runoilija Robert Burns lausuu: ”My love is like a red, red rose/ Rakkauteni on kuin punainen, punainen ruusu” (Bordwell & Thompson 2001, 137.) Kuulijana emme päättele hänen rakkautensa olevan piikikäs tai kirkkaan punainen. Ennemmin yhdistämme ruusun hänen rakkaansa kauneuteen. (Bordwell & Thompson 2001, 137.) Sama periaate pätee myös poeettiseen kerrontarakenteeseen: rinnastamalla tietynlaisia kuvia pystytään luomaan haluttuja vaikutelmia katsojissa.

Antaakseen suuntaa tietynlaisille assosiaatioille poeettinen elokuvantekijä yleensä ryhmittää kuvia. Nämä kaikki kuvien ryhmitelmät toimivat erillisinä osina luodakseen elokuvan kokonaisuuden, ja ne voivat toimia kontrasteina toistensa kanssa. Toistamalla aiheita elokuvantekijä pystyy vahvistamaan luotuja assosiaatioita. Implikaatioiden kautta assosiaation kerrontarakenne laittaa katsojan tekemään omia tulkintoja löytääkseen elokuvan tarkoituksen. Kerrontarakenteen teknilliset aspektit johtavat siihen, että assosiaation kerrontarakenne asettaa katsojille vaatimuksia. (Bordwell & Thompson 2001, 138.) On katsojan tehtävä luoda elokuvalla tarkoitus ja ymmärtää sen sanoma. Ohjaajan valitsema tyylirakenne (joka toimii ihona luurangon päällä) auttaa tukemaan haluttuja assosiaatioita. Käyttämällä time-lapse-tekniikkaa ja nopeutuksia *Barakan* kaupunkikohtauksissa pystytään luomaan assosiaatio yhdestä suuresta, samantekevistä massasta. Visuaalinen muoto voi myös toimia poeettisen elokuvan painopisteenä, kuten Thompsonin *N.Y., N.Y.* –elokuvassa. Thompson tarkastelee kaupunkia visuaalisena ilmiönä abstraktien otosten kautta. Elokuvan painopisteenä ei toimi kuvattu todellisuus vaan kaupunki erilaisine muotoineen.

Tärkein elementti poeettisessa tyy lirakenteessa on leikkaus. Vaikka kuvat voivat tuntua satunnaisilta katsojan silmin, ohjaajan täytyy valita rinnakkaiset kuvat tarkasti, jotta saataisiin haluttu assosiaatio kehitettyä. Myös leikkauksen rytmi luo tietynlaisia tunteita. Esimerkiksi *Barakan* alussa leikkausrytmi on todella hidasta välittäen rauhallisen vaikutelman katsojalle.

Kerronta- ja tyy lirakenteet yhdessä luovat rakenneperiaatteen kokonaisuuden. Poeettisista elokuvista puuttuu usein selkeä alku–keskikohta–loppuperiaate. Monen kaupunkisinfoniaelokuvan rakenneperiaatteena toimii päivänkulku – eli kaupungin tapahtumia seurataan aamunkoitosta auringonlaskuun. *Koyaanisqatsissa* alun hopi-piirustukset ja raketin lähtölaukaisu voidaan yhdistää elokuvan loppuun, jossa nähdään samat ilmiöt eri vaiheissa. Jossakin määrin *Baraka* seuraa päivänkulun rakenneperiaatetta: elokuvan alussa nähdään mahtavia time-lapse-kuvia avarasta luonnosta ja auringonnoususta. Elokuvan loppua kohti time-lapse-kuvat tapahtuvat yöllä, tähtitaivaan alla. Toisaalta, kun elokuvan ilmiöt ja tapahtumat ovat niin laajoja ja universaalisia, katsoja ei voi päätellä kyseessä olevan yhden päivän ajanjakso. Olisi tarkempaa sanoa, että päivänkulun sijaan *Barakan* rakenneperiaatteena toimii sijainti. Elokuvan keskivaihe kuvaa kaupunkia ja ihmisten rakentamaa maailmaa. Alku ja loppu koostuvat samankaltaisista luontokuvista. Elokuvan lopussa paluu luontoon tuo sen päätökseen ja luo siteen, joka muodostaa elokuvalla rakenteen. Ivensin ohjaamassa *Regen* -kaupunkisinfoniassa rakenneperiaatteena toimii tietyn ilmiön tarkastelu, tässä tapauksessa sateen. Poeettinen kerronnallinen periaate ei tarjoa suoranaista tarinaa, se tarvitsee tällaisia rakenneperiaatteita, jotta elokuva ei olisi täysin kaotittinen ja katsojan olisi helpompaa saada siitä jonkinlainen käsitys.

6.2 Poeettisen moodin suhde muihin dokumentin lähestymistapoihin

Ymmärtääksemme paremmin poeettisen dokumentin kerrontaperiaatetta, voimme verrata niitä muihin dokumenttielokuvien lähestymistapoihin. Kuten muutkin dokumentit, poeettinen lähestymistapa pyrkii kuvaamaan todellisia tapahtumia, paikkoja ja ihmisiä. Selkein ero muihin dokumentin lähestymistapoihin on äänellisen kerronnan puute. On tärkeää huomioida myös se, että poeettinen moodi ei pyri esittämään suoraa väitteitä tai ratkaisuja. Cinéma véritén kaltaisesti poeettinen lähestymistapa pyrkii kertomaan totuuden: koristelemattomana ja aitona. Vertov korosti elokuva-totuutta kino-pravda-konseptillaan. Samaa totuutta haettiin uuden aallon cinéma vérité ja direct cinema -

lähestymistavoilla. Ero lähestymistavoissa löytyy kuitenkin niiden kerronta- ja tyylikenteessä. (Bordwell & Thompson 2001, 122.)

Monissa elokuvissa todellisina esitetyt tapahtumat olivat lavastettuja ennen 1920-lukua puutteellisen tekniikan takia. Elokuvantekijät, kuten Flaherty ja Vertov, taistelivat lavastuksia vastaan ja halusivat vangita aidon totuuden. Silti heidänkin elokuvissaan käytettiin lavastuksia, mutta huomattavasti vähemmän, jotta saataisiin toivottua materiaalia. Brittiläinen dokumenttiliike sai vaikutteita poeettisesta lähestymistavasta. Griersonia kiehtoi ajatus, että elokuvaa voitaisiin käyttää opetustarkoituksiin. Vaikka näiden kahden lähestymistavan ajatuksena on vangita aitoja tapahtumia, on brittiläinen dokumenttiliike kerrontarakenteeltaan retorinen. Elokuvat ovat lähestymistavaltaan selittäviä ja niiden päämääränä on vakuuttaa yleisö jostakin tietystä ajatuksesta tai ideologiasta. Elokuvantekijä siis toivoo taivuttelevansa katsojaa omaksumaan ideologiaansa. (Bordwell & Thompson 2001, 122.) Väitteiden lisäksi selittävät dokumentit tarjoavat usein ratkaisuja yleisölle. Tämä poikkeaa poeettisesta lähestymistavasta, jossa katsojalle ei tarjota vastauksia tai ratkaisua.

Grierson ihanoi Flahertyn yrityksiä esittää aitoja ihmisiä aidoissa ympäristöissä. Brittiläinen dokumenttiliike pyrki kuvaamaan oikeita tapahtumia esimerkiksi kameran liikkumisella ihmisten keskuudessa. Tyylikenteeltään lähestymistavat hieman eroavat. Leikkauksellisesti brittiläisen dokumenttiliikkeen elokuvat ovat klassisempia ja helposti ymmärrettävämpiä katsojalle. Leikkaukset noudattavat jatkuvuusperiaatetta, eivätkä käytä assosiaatioita viestittämään tarkoitustaan. Viesti ja elokuvan tarkoitus on suora ja selkeä. Voice-overin käyttö on yleistä. Se puhuttelee suoraan katsojaa ja kertoo, mitä mieltä pitäisi jostakin asiasta olla. Toisin sanoen katsojalle ei jää paljoa tulkinnanvaraa. Elokuvan uusi aalto kuitenkin taisteli näitä periaatteita vastaan ja halusi palata takaisin Vertovin ajatukseen elokuvatotuuden vangitsemisesta. (Bordwell & Thompson 2001, 122.)

Direct cinema ja cinéma vérité omaksuvat paljon samoja periaatteita poeettisen lähestymistavan kanssa. Elokuvantekijät halusivat paljastaa totuuden havainnoinnin tai vuorovaikuttamisen kautta. He vierastivat subjektiivista tai retorista kerrontatapaa. Tyylikenteeltään uuden aallon leikkausmenetelmä poikkeaa kovasti klassisesta tavasta. Jatkuvuusperiaatetta ei seurata, mutta assosiaatiomenetelmää ei myöskään käytetä. Kevyet kamerat ja kenttä-äänitys mahdollistivat kuvattujen hahmojen vievän tarinaa

eteenpäin, ilman kameraryhmän sekaantumista. Mobiilit kamerat ja kameraryhmän huomaamattomuus olivat olennainen osa myös Vertovin ideologiaa elokuvanteosta.

Cinéma vérité poikkeaa tästä havainnoivasta tavasta käyttäen hyödykseen vuorovaikutusta. Ranskalaisessa kerrontatavassa kuvataan improvisoiden ja elokuvantekijä on selvästi läsnä: hän haastattelee, kuuntelee, reagoi ja jopa provosoi kohdettaan löytääkseen totuuden. Direct cinema taas pyrkii olemaan karpäsenä katossa, eli lähes huomaamaton. Uusi aalto hylkäsi lavastetut kohtaukset kokonaan. Tämä taas ei pidä paikkaansa poeettisissa dokumenttielokuviissa. Vaikka poeettinen lähestymistapa pyrkii kuvaamaan todellisuutta, joissakin tapauksissa todellisuus pitää ”esittää” kameralle. Esimerkiksi nainen nousee sängystä Vertovin *Man with a Movie Camera* -elokuvassa, tai kun Fricke kuvaa balilaisia miehiä esittämässä perinteisen *Monkey Chant* -tanssinsa syvällä viidakossa keskellä tempeliraunioita. On todennäköistä, että nämä kohtaukset ovat ennalta sovittuja. Vaikka nämä asiat tapahtuvatkin todellisuudessa, olisi ne vaikea taltioida ilman sopimusta.

Huomattavin ero uuden aallon ja poeettisen kerrontatavan kanssa on ääni, tarkemmin ottaen dialogi. Poeettinen kerrontatapa käyttää hyödykseen kuvia viedäkseen tarinaa eteenpäin, kun taas uudessa aallossa henkilöhahmojen dialogi tai elokuvantekijä itse antaa tarinalle jatkuvuutta. Esimerkiksi havainnoivassa dokumenttielokuviissa *Primary* presidenttiehdokkaat, heidän puheensa, keskustelunsa, ympäröivät tapahtumat ja ihmiset vievät tarinaa eteenpäin. Poeettinen kerrontatapa ei myöskään nosta esille tiettyä ihmistä. Tämä on keskeinen osa uuden aallon dokumenttielokuviissa.

Vertovin elokuvat ovat tyylirakenteeltaan rajoja rikkovia ja mullistavia. Poeettiset dokumenttielokuvat voivat myös ottaa klassisemman lähestymistavan tyylirakenteeseen, kuten nähdään *Koyaanisqatsissa* ja *Barakassa*. Nämä kaksi elokuvaa rinnastavat klassisia kuvaotoksia uusiin innovaatioihin, kuten time-lapse-tekniikkaan tai haastaviin ajoihin.

Poeettinen lähestymistapa tarjoaa katsojalle lähes rajattoman vapauden tulkinnalle. Vaikka se hyödyntää joitakin teknillisiä аспектеjä viestittääkseen tietynlaisia assosiaatioita, poeettisen dokumenttielokuvan tekijän täytyy hyväksyä, että mikä tahansa katsojan tarjoama tulkinta voi olla oikeassa. Poeettinen lähestymistapa vaatii katsojalta josakin määrin enemmän. Elokuvan merkitystä ei kerrota missään vaiheessa suoraan, vaan katsojan täytyy löytää se itse. Tämä onkin yksi suurimmista kritiikin aiheista po-

eettistä lähestymistapaa kohtaan: elokuvat ovat liian epämääräisiä. Sekin, ettei ei tiedetä tarkalleen missä ollaan, voi turhauttaa katsojaa. Poeettinen dokumenttielokuva ei kuitenkaan ole täysin järjetön ja sattumanvarainen. Vaikka varsinaista juonta tai tarinaa ei ole, niissä yleensä ilmenee alku ja loppu – olkoon se auringonnousu ja -lasku tai raketin lähtölaukaisu.

Poeettisen dokumenttielokuvan tekoprosessi on vapaampaa. Käsikirjoitusta ja kuvien ennakkosuunnittelua ei hirveästi pohdita, vaan pikemminkin annetaan virran viedä mukanaan. Fricke vertailee prosessia meditatiiviseksi lähestymistavaksi, mikä heijastuu myös otetuissa kuvissa. Jälkityöt vaativat enemmän selkeyttä. Kuvien ja musiikin rinnastukset ovat tarkkaan mietittyjä, jotta tietynlaisia assosiaatioita voitaisiin viestittää katsojille. Työtapa voi yhä olla vapaampaa. Esimerkiksi Reggio antoi monesti Glassin ensin säveltää kohtauksia, joihin hän jälkikäteen lisäsi sopivat kuvat.

Vaikka Vertov halusi elokuvillaan tukea sosialistista vallankumousta Neuvostoliitossa, eivät hänen teoksiensa ideologiat olleet hyökkääviä. Ne olivat viestityksessään hienovaraisempia kuin esimerkiksi brittiläisen dokumenttiliikkeen elokuvat. On mahdollista, että Vertov olisi käyttänyt selittävää lähestymistapaa, jos kenttä-äänitys olisi ollut mahdollista hänen aikakautenaan. Myöskään Reggion ja Fricken ohjaamat elokuvat eivät pyri vakuuttamaan katsojaa tietyllä ideologialla. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei elokuvilla olisi merkitystä tai sanomaa. Tiettyjen kuvien ja musiikin rinnastukset viestittävät sanomaa – joskus selkeämmin joskus ei. Suurin eroavaisuus muihin dokumenttilähestymistapoihin on, että poeettinen lähestymistapa ei tarjoa tiettyjä väitteitä ja vastauksia, vaan monta eri sanomaa erilaisille katsojille. Ohjaajat kuten Reggio ja Fricke näyttävät otoksia todellisuudesta ja tarjoavat suuntaa antavia sanomia. Loppujen lopuksi on katsojan käsissä, millaisen sanoman hän on valmis vastaanottamaan:

”Kauneus on katsojan silmissä. Me olemme tuo katsoja.”

– Ron Fricke (Lambert 2011).

6.3 Poeettisen dokumenttielokuvan vahvuudet ja heikkoudet

Poeettinen lähestymistapa tarjoaa paljon vapautta niin tekijälle kuin katsojalle. Tekijät ovat tietoisia vapauksistaan, mutta ne saattavat myös rajoittaa heitä. Esimerkiksi dialogin puute voi olla sekä yksi poeettisen dokumenttielokuvan vahvuuksista että sen heikkouksista. Sen puuttuminen pakottaa katsojan keskittymään vain tarjottuun kuvaan ja siihen rinnastettuun musiikkiin. Vaarana on, että pelkkä kuvan ja musiikin yhdistelmä voi jättää elokuvan sanoman liian epämääräiseksi. Tämä voi mahdollisesti vieraannuttaa katsojia. Toisaalta se myös tarjoaa mahdollisuuden omaan tulkintaan ilman, että jokin ääni kertoisi suoraan mitä mieltä pitäisi olla jostain tietyistä asiasta. Kieli erottaa ihmiset ja kansat toisistaan. Voidaan sanoa kielten rajoittavan katsojan samaistumista elokuvaan. Kielenkäytön puutteella tarjotaan siis mahdollisuus katsojalle samaistua universaalisesti eri ihmisiin ja tapahtumiin.

Vaikka tekijät, kuten Reggio ja Fricke, haluavat tarjota vapauden tulkintaan, he tietoisesti myös muokkaavat katsojien tunteita eri assosiaatioiden kautta. Tunteet ja ajatukset, jotka heräävät ihmisessä jonkin tapahtuman tai kohtauksen seurauksena, ovat peräisin individuaalin perspektiivistä. Esimerkiksi kun Herra A ja Herra B kohtaavat saman kerjäläisen kadulla, voivat heidän ajatuksensa ja tunteensa olla hyvin erilaiset. Herra A saattaa tuntea sääliä kerjäläistä kohtaan, kun taas Herra B vihaa. Samaa periaatetta voidaan soveltaa poeettisen lähestymistapaan. Sama otos voi herättää erilaisia tunteita eri katsojissa. Kuitenkin rinnastamalla tietynlaisia kuvia ja musiikkia, voidaan luoda niin sanotusti universaalinen assosiaatio, jolloin lähes samat tunteet heräävät kaikissa katsojissa.

Poeettinen dokumenttielokuva on vahvimmillaan visuaalisesti. Koska lähestymistavan elementit ovat rajoittuneet vain kuvaan ja musiikkiin, täytyy näiden kahden aspektin olla vahvoja. Jokaisen otoksen on oltava visuaalisesti mielenkiintoinen ja esteettinen. Jos sanoma jää katsojalle epämääräiseksi, ainakin elokuvan visuaalisuus pystyy säilyttämään katsojan mielenkiinnon. Elokuvan visuaalisuus ei koostu vain yksittäisistä otoksista, vaan myös leikkauksista. Poeettisen lähestymistavan vahvuus piilee myös leikkauksessa, kuten Eisenstein sitä painotti. Leikkausten avulla luodaan assosiaatioita, herätetään tunteita ja viestitetään sanomaa.

Vahvuuksistaan huolimatta poeettinen dokumenttielokuva jää haasteelliseksi keskivertokatsojalle. Monet katsojat voivat kokea katselukokemuksen tylsäksi ei vain dialogin

puutteen takia, vaan myös päähenkilöiden puutteen takia. Yleensä katsojiin vetoava samaistuminen elokuvan tarinaa eteenpäin vievään henkilöön. Poeettinen lähestymistapa ei taas seuraa tiettyä henkilöä, eikä myöskään noudata klassista tarinankerrontaa. Tämä saattaa vieraannuttaa suurempaa yleisöä. Juuri nämä ongelmat saattavat olla syynä siihen, että poeettiset dokumenttielokuvat eivät ole osa valtamediaa.

7 Yhteenveto

Johdannossa mainittiin, kuinka syvän vaikutuksen Ron Fricken ohjaama *Baraka* oli tehnyt minuun jo hyvin nuorena. Tämä vaikutus sai minut perehtymään samanlaisiin elokuviin ja halusin ymmärtää, miten lumoavan vaikutuksen pystyy luomaan. Kymmenen vuotta sitten en tiennyt, että kyseessä oli poeettinen dokumenttielokuva. Tiesin kuitenkin siinä olevan jotakin erikoista.

Olen käsitellyt tässä opinnäytetyössä dokumenttielokuvan poeettista lähestymistapaa, sen traditiota, kerrontatapaa ja sen suhdetta muihin lähestymistapoihin. Tutkielma on selventänyt minulle, miten voimakas kuvan ja äänen yhdistelmä voi olla ja kuinka poeettinen lähestymistapa hyödyntää näitä kahta elementtiä. Poeettinen moodi on yksi Bill Nicholisin esittämästä kuudesta lähestymistavasta. Se poikkeaa suuresti perinteisestä kerronnallisesta rakenteesta. Sen lähtökohtana on luoda subjektiivinen tulkinta kuvatusta kohteesta ja jättää yksittäiset hahmot kehittelemättä, jotta voitaisiin luoda tietynlainen tunnelma ja sävy.

Tiesin *Barakan* poikkeavan muista näkemistäni elokuvista siten, ettei siinä ollut dialogia. Ymmärsin, että dialogin tai äänellisen kerronnan puute on poeettisen lähestymistavan tunnusomainen piirre. Elokuvantekijät oivalsivat todellisuuden arkisten yksityiskohtien näyttävän suurenmoisilta valkokankaalla. Kerronnan ja dialogin sijaan elokuvan sanomaa pyrittiin välittämään katsojille eri leikkaus- ja kamerakeinojen avulla. Neuvostoliittolaisen montaaiteorian pioneeri Sergei Eisenstein painotti, kuinka montaasi oli elokuvan hermosto. Eisenstein oli vakuuttunut, että leikkauksella oli enemmän merkitystä, kuin vain viedä kohtausta eteenpäin samanlaisten kuvien kautta. Rinnastamalla kaksi yksilöllistä kuvaa pystyttiin luomaan tietynlainen tunnelma. Samanaikaisesti elokuvantekijä Dziga Vertovin päämääränä oli vangita elokuvatodellisuutta. Hän keskittyi

kuvaamaan arkipäiväisiä tapahtumia, eikä pyrkinyt kerronnalliseen menetelmään. Hän uskoi, että kamera voi mennä minne vain vangitakseen totuuden. Vertov ja tunnettu ranskalaisen photogénien puolestapuhuja Jean Epstein korostivat, kuinka elokuva pysyy toimimaan uudenlaisen näkemisen työkaluna. He tekivät useita kokeiluja kameralla. Esimerkiksi nopeutuksia, hidastuksia ja animointeja. He pitivät niitä keinoina saavuttaakseen syvemmän ymmärryksen todellisuudesta. Perehtyminen poeettisen dokumenttielokuvan historiaan ja lähestymistapaan auttoi minua lähestymään analyttisesti tutkimukseni pääelokuvia.

Työssä tarkastelin tarkemmin kahta poeettista dokumenttielokuvaa: Godfrey Reggion *Koyaanisqatsi* (1982) ja Ron Friccken *Baraka* (1992). Syy näiden kahden elokuvan tarkasteluun johtuu siitä, että niistä ei löydy tarpeeksi tietoa valtamediassa. David Bordwellin ja Kristin Thompsonin *Film Art – An Introduction* (2001) ohjasi minua kovasti ymmärtämään, miten näiden ja muiden poeettisten dokumenttielokuvien kerrontarakenne toimii. Havainnoin näiden kahden elokuvan omaksuvan samantapaisia piirteitä, jotka esiintyivät ensimmäisissä kaupunkisinfoniaelokuvissa. Kaupunkisinfoniat ovat poeettisia dokumenttielokuvia, joissa kuvataan tiettyä kaupunkia ja sen ympärillä pyörivää elämää. Ne eivät kerro tarinaa ja niiden ainoa yhdistävä ”juoni” on esimerkiksi alussa kuvattu auringonnousu ja kaupungin herääminen loppukohtauksen auringonlaskuun. Jotkin kaupunkisinfoniat seuraavat tietyn ilmiön vaikutusta, kuten esimerkiksi Joris Ivensin ohjaamassa elokuvassa *Regen* seurataan sadetta.

Bordwellin ja Thompsonin mukaan poeettisessa kerrontatavassa on keskeistä, että tiettyä henkilöä ei seurata tai nosteta esille, toisin kuin klassisessa elokuvan kerrontatavassa, jossa päähenkilö vie tarinaa eteenpäin. *Koyaanisqatsin* ja *Barakan* kaltaisissa elokuvissa tarinaa ei vie eteenpäin tietty henkilö, vaan jatkuvuutta haetaan assosiaation kautta. Päämääränä on kuvata otoksia todellisuudessa ja esittää ne katsojille tietyillä assosiaatioilla. Poeettisessa elokuvassa ei ole dialogia, vaan ohjaaja käyttää kerronnassa kuvien ja musiikin rinnastamista. Elokuvan työprosessi on vapaampaa, sillä varsinaista käsikirjoitusta ja ennakkosuunnittelua ei ole. Elokuva saa muotonsa vasta leikkauspöydällä. Poeettinen elokuva tarjoaa suuntaa antavia assosiaatioita katsojalle (esimerkiksi elokuvan teosnimi voi paljastaa elokuvan aiheen ja teeman), mutta ei suoranaisesti kerro elokuvan merkitystä. Se ei tarjoa suoria väitteitä tai vastauksia, kuten esimerkiksi 1930-luvun brittiläisen dokumenttiliikkeen elokuvissa oli

tapana. Tämä antaa katsojille mahdollisuuden luoda oman tulkintansa näkemästään kuvasta. Perehdyttyäni poeettiseen kerrontatapaan minulle selkeni, miten suuri merkitys jokaisella kuvalla ja leikkauksella on, kun halutaan tehdä vaikutus katsojaan.

Pohtimalla asiaa tarkemmin ymmärsin, että vaikka tekijät, kuten Reggio ja Fricke, haluavat tarjota vapauden tulkintaan, he tietoisesti myös muokkaavat katsojien tunteita eri assosiaatioiden kautta. Tunteet ja ajatukset, jotka heräävät ihmisessä jonkin tapahtuman tai kohtauksen seurauksena, ovat peräisin yksittäisen henkilön näkökulmasta. Esimerkiksi sama otos voi herättää erilaisia tunteita eri katsojissa. Kuitenkin rinnastamalla tietynlaisia kuvia ja musiikkia, voidaan luoda niin sanotusti universaalinen assosiaatio, jolloin lähes samat tunteet heräävät kaikissa katsojissa.

Opinnäytetyön kautta ymmärsin, että rajoittamalla käytettävissä olevia elementtejä (kuten dialogin poistaminen) ja painottamalla tiettyjä elementtejä (kuten leikkausta), poeettinen elokuva vaatii katsojalta enemmän. Koska sanoma saattaa olla epämääräinen – eikä suoraan lausuttu, kuten brittiläisissä dokumenttielokuvissa on tapana – elokuva kokemuksena edellyttää katsojalta enemmän keskittymistä ja pohdiskelua näkemästään. Tämä voi vieraannuttaa monia katsojia, mutta se voi myös samalla tehdä syvän vaikutuksen. Epämääräisyys saattaa olla tylsää tai kiehtovaa.

Opinnäytetyöni edetessä havaitsin, että Epsteinin ja Vertovin visuaalisten trikkien korostaminen oli merkityksellistä. *Baraka* ja *Koyaanisqatsi* vaikuttavat minuun katsojana kovasti juuri visuaalisuuden kautta. Erikoiset time-lapse-efektit luovat ajatuksia, tunnelmia ja tulkintoja. Esimerkiksi *Koyaanisqatsin* ensimmäisissä kohtauksissa nähdään time-lapse-kuvia liikkuvista pilvistä rinnastettuna hidastettuihin kuviin meren aalloista. Nämä efektit luovat erilaisen näkökulman, jonka kautta katsoja pystyy havaitsemaan luonnonvoiman. Oivalsin miksi poeettiset elokuvantekijät ovat valmiita luopumaan dialogista. Visuaalisuus ja musiikki toimivat universaalisenä kielenä, sillä kieli vain rajoittaisi katsojaa ja hänen näkemystään, kun taas sanattomuus vapauttaisi hänet.

Tutkielman tarkoituksena oli saada minut ymmärtämään paremmin poeettisen lähestymistavan traditiota. Tutkimalla poeettisen dokumenttielokuvan syntyä ja historiaa, vertaamalla sitä muihin dokumentin lähestymistapoihin, ja perehtymällä kahteen poeettiseen pitkään elokuvaan, sain vastauksia mietteisiini. Tämä opinnäytetyö avasi uuden

perspektiivin minulle ja osoitti, että on olemassa erilaisia tapoja viestittää sanomaa katsojalle. Lisäksi sain syvemmän ymmärryksen poeettisten dokumenttielokuvien luomisesta. Lukuisista elokuvista, joita olen nähnyt, *Baraka* on tehnyt minuun syvimmän vaikutuksen ja tulee aina toimimaan minulle inspiraation lähteenä elokuvanteossa.

8 Lähteet

Aaltonen Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like

Baptista Tiago 2005. "Il faut voir le maître": A Recent Restoration of Surgical Films by E.-L. Doyen, Journal of Film Preservation. International Federation of Film Archives.

Barnouw Erik 1993. Documentary: A History of the Non-fiction Film - 2nd revised edition. United States of America: Oxford University Press.

Barsam Richard 1975. Filmguide to Triumph of the Will. Bloomington: Indiana University Press.

Land of Promise DVD 2008. Iso-Britannia: BFI Productions.

Bordwell David & Thompson Kristin 2001. Film Art: An Introduction. Sixth Edition. New York: McGraw-Hill Companies.

Boxclever Films 2012. The Kuleshov Effect.

<http://boxcleverfilms.blogspot.fi/2012/06/kuleshov-effect.html>. (Luettu 13.1.2013).

Cooke Catherine 1995. Russian Avant-garde: Theories of Art, Architecture, and the City. United States of America: Academy Editions.

Curthoys Ann, Lake Marilyn 2005. Connected Worlds: History in Transactional Perspective, Volume 4. Australian National University Press.

Divadaniela 2013. Cinéma vérité and the New Documentary.

<http://cinecollage.net/cinema-verite.html>. (Luettu 4.1.2013)

Eisenstein Sergei 1978. Elokuvan muoto. Helsinki: Love Kustannus Oy.

Elzer Bernd & Loiperdinger Martin 2004. "Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth", *The Moving Image: Volume 4, Number 1*. University of Minnesota Press.

Gold Ron 1984. *Untold Tales of Koyaanisqatsi*. American Cinematographer: USA.

Hinton David B. 1975. *Triumph of the Will: Document or Artifice?*. University of Texas Press.

Koyaanisqatsi 2005. *Films – Koyaanisqatsi*.

<http://koyaanisqatsi.org/films/koyaanisqatsi.php>. (Luettu 2.2.2013).

Lambert Darren 2011. *Baraka*. <http://www.spiritofbaraka.com/baraka>. (Luettu 2.2.2013).

MacDonald Scott 1992. *A Critical Cinema 2: Interviews With Independent Filmmakers*. Berkley: University of California Press.

MacDonald Scott 2010. *Avant-Doc: Eight Intersections*. Univeristy of California Press: Film Quarterly.

Michelson Annette & O'Brien Kevin 1995. *The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Monaco Paul 2003. *The Sixties: 1960-1969*. United States of America: University of California Press.

Morris Peter 1987. *Re-thinking Grierson: The Ideology of John Grierson*. Perth: History and Film Association of Australia.

Nichols Bill 2010. *Introduction to Documentary, Second Edition*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Nizhnii Vladimir 1962. *Lessons with Eisenstein*. New York: Hill & Wang

Peary Danny 1988. *Cult Movies 3*. New York: Simon & Schuster Inc.

Rea Steven 2013. "Nazi Propaganda Film a Hit on Sansom Street".

http://www.philly.com/philly/blogs/onmovies/Nazi_propaganda_film_a_hit_on_Sansom_Street_.html. (Luettu 30.12.2012).

Ruoff Jeffrey 2006. *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Duke University Press.

Wikipedia 2013. "Time-lapse". http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Time-lapse_photography&oldid=551592551. (Luettu 20.2.2013)

