

Maailma joka muuttuu elokuvallisessa prosessissa
Ranskalaisen päiväkirjan (1961) dokumentaarisuudesta

Turun yliopisto
Historian, kulttuurin ja
taiteiden tutkimuksen
laitos
Kulttuurihistoria
Pro gradu -tutkielma
Marja Pallassalo
Toukokuu 2016

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/Humanistinen tiedekunta

PALLASSALO, MARJA: Maailma joka muuttuu elokuvallisessa prosessissa – *Ranskalaisen päiväkirjan* (1961) dokumentaarisuudesta

Pro gradu -tutkielma, 96 s.

Kulttuurihistoria

Toukokuu 2016

Tutkimuksen aiheena on Jean Rouchin ja Edgar Morinin ohjaama elokuva *Ranskalainen päiväkirja* vuodelta 1961 ja sen dokumentaarisuus. Tutkielma osoittaa, miten cinéma vérité -tyylisuunta on tapa, jolla dokumentaarisuus *Ranskalaisessa päiväkirjassa* toteutuu. Tutkin, minkälaisia uusia näkökulmia teos pystyy dokumentaarisuudellaan aikakauteensa avaamaan. Tyyllisuunta-ajattelun lisäksi tarkastelen dokumentaarisuutta myös metodina ja elokuvallisena keinona. *Ranskalaisen päiväkirjan* ohella alkuperäislähteenä on dokumenttielokuva *Un été + 50* (2011), jossa elokuvan tekijät ja henkilöt kertovat tutkittavan elokuvan taustoista 50 vuotta elokuvan ilmestymisen jälkeen.

Ranskalainen päiväkirja sijoittuu 1950- ja 1960-lukujen vaihteeseen, jolloin Ranska oli muuttumassa. Suurvalta-asema oli menetetty, ja uutta hyvinvointivaltiota rakennettiin epäyhtenäisen ja vieraantuneen kansakunnan varaan. Kolonialismin jälkimainingeissa ranskalaisten oli määriteltävä suhteensa muun muassa käynnissä olleeseen Algerian sotaan. Autosta oli tullut kulutuskulttuurin symboli, mutta kehittyvä teknologia alkoi tarjota mahdollisuuksia myös elokuvalle ja sen ilmaisukeinojen laajentamiselle.

Tutkielma selvittää, miten uusi elokuvateknologia, elokuvanteon representaatiot ja elokuvan välittämä sisältö kytkeytyvät yhteen ja muodostavat perustan *Ranskalaisen päiväkirjan* dokumentaarisuudelle. Elokuva antaa mahdollisuuden pohtia, miten teknologia ja eri aikakausien ajatuskehikot ovat toimineet vuorovaikutuksessa keskenään. Tyyllisuunta-ajattelu kytkee elokuvan myös aikakauden filosofisiin ja elokuvateoreettisiin virtauksiin. Muutoksen mahdollisuudet, todellisuuden luonne ja paikka askarruttivat niin ikään filosofeja, sosiologeja ja muiden alojen taiteilijoita.

Tutkielma osoittaa *Ranskalaisen päiväkirjan* säilyttäneen ajankohtaisuutensa. Tarjotessaan esimerkkejä, miten subjekti ja objekti ovat erottamattomia tai miten ideologia, valta ja halu liittyvät yhteen, elokuva ennakoi ajattelua, joka hiukan myöhemmin on leimallista Gilles Deleuzen, Félix Guattarin tai Michel Foucault'n filosofisille töille.

Asiasanat: 1950-luku, 1960-luku, Algerian sota, auto, diskurssianalyysi, dokumentaarisuus, dokumenttielokuvat, elokuvahistoria, elokuvalehdet, filosofia, kielitiede, kolonialismi, kommunismi, Kongo, kulutuskulttuuri, marxismi, metodit, nuoret, Pariisi, pariisilaiset, Ranska, ranskalaiset, sosiologia, stalinismi, sukupolvikonflikti, työläiset

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto	1
1.1 Mitä on cinéma vérité?	2
1.2 Tutkimusongelma.....	8
1.3 Käsitteistä ja lähteistä.....	14
2. Missä todellisuus on?	19
2.1 Alkuperäistä, väärentämätöntä, aitoa – todellisuuden monenlaisista aineksista...	20
2.2 Miten sinä elät? – nykyhetken merkityksellisyydestä.....	25
2.3 Minä ja sinä – kieli luo subjektin	29
3. Minuuden konstruktio	36
3.1 Uusi kulttuuri – uudet identiteetit	37
3.2 Auton paikka – Renault’n tehdas ja työläisen asemat.....	42
3.3 Naisen työt ja tunteet.....	51
4. Modernisaatio ja teknologia	62
4.1 Näkyväksi tehty elokuvateknologia ja kesän 1960 aikakuvat.....	63
4.2 Kulttuurien vastavuoroisuudesta.....	72
4.3 Välitykset luovat kulttuurisen olemisen muotoja.....	77
5. Lopuksi.....	83
6. Lähteet.....	89

1. Johdanto

Seinällä on kuva Marlon Brandosta, ja sen alla nuori työläismies kertoo päivänsä kulusta. Yksitoikkoiset rutiinit seuraavat toisiaan. Työläinen sanoo, että aamuisin tehtaan portilla hän miettii kapinaa, mutta antaa asian sitten olla.¹ Kyseessä on Jean Rouchin (1917–2004) ja Edgar Morinin (s. 1921) ohjaama elokuva *Ranskalainen päiväkirja* (Chronique d'un été 1961). Jo näinkin pieni otos antaa sytykkeen keskustelulle, mitä dokumentaarisuus tai fiktiivisyys elokuvassa merkitsee. Vaikuttaako dokumentaarisen elokuvan tekijä fiktiivisen elokuvan tekijää vähemmän siihen, mitä kameran edessä tapahtuu? Voimme kuunnella ja katsoa nuoren miehen kertomusta dokumenttina työläisten oloista Ranskassa vuonna 1960. Mutta mitä merkitsee kuva Marlon Brandosta? Kuka sen on laittanut seinälle ja miksi? Dokumenttielokuva oli toimittanut 1950- ja 1960-lukujen vaihteeseen asti kansatieteellisen tallentamisen, valistuksen ja sotapropagandan tehtäviä. Toki tuohon mennessä oli nähty myös runollisia ja kokeellisia dokumenttielokuvia, mutta yhä ilmaisun laventamisen esteenä oli ollut raskas elokuvakalusto. Elokuvantekijöiden oli lähes mahdotonta jalkautua arkeen outoa ja odottamatonta havainnoimaan. Äänen taltioiminen kuvan kanssa synkroniassa ei ollut mahdollista studioiden ulkopuolella. Siksi dokumenttielokuvaa saatteli useimmiten kertojan ääni, ja näin mukaan rakentui kaikkietävyuden ja ulkopuolisuuden aineksia.

Ranskalainen päiväkirja on pitkä elokuva elämästä Pariisissa kesällä 1960. Se koostuu haastatteluista, joiden keskeisin kysymys on: ”Oletteko onnellisia?” Ihmiset kertovat elämästään ja joutuvat keskusteluissa ottamaan kantaa käynnissä olevaan Algerian sotaan ja siirtomaaväkivaltaan Kongossa. Elokuva on myös kuvaus prosessista, jossa toisilleen tuntemattomat ihmiset alkavat tutustua, kenties ystäväyksiä. *Ranskalainen päiväkirja* kertoo lisäksi nuorten ihmisten elämästä vuoden 1960 Pariisissa. Elokuvahistorioitsijat Kristin Thompson ja David Bordwell kuvaavatkin 50-luvun loppua nuorisokulttuurin synnyn aikana. Heidän mukaansa seksuaalinen vapautuminen, rock-musiikki, muoti, jalkapallo ja turismi alkoivat leimata länsieurooppalaisen nuorison elämää 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa. Talous kasvoi vuodesta 1958 alkaen, ihmisillä oli enemmän varaa kulutukseen ja vapaa-aikaan.²

Toinen maailmansota oli romahduttanut Ranskan suurvaltana, ja vielä vuonna 1960 sodan käsitteleminen oli vaikeaa. Taloudellinen nousu toteutui vaivattomammin, ja kulutuksesta alkoi kehkeytyä määräävä kulttuurin muoto. Yhdysvalloissa talouden huimaa

¹ Ranskalainen päiväkirja 1961, 14:50-17:20.

² Thompson, Bordwell 2010, 403.

kasvua osoitti muun muassa televisiovastaanottimien määrä kotitalouksissa. Amerikkalainen privatisoituminen näyttäytyi muun muassa elokuvateattereissa, joiden lipputulot olivat television suosion myötä laskeneet jo vuodesta 1947.³ Sama tapahtui Ranskassa vuodesta 1958 alkaen. Valtio ryhtyi kuitenkin 1950-luvulla tukemaan elokuvateollisuutta. Vuonna 1953 Centre National du Cinéma oli perustanut laatutuen, joka kannusti alalle tulevia tekijöitä lyhytelokuvien valmistamiseen. Vuoden 1959 elokuvalaki vakiinnutti järjestelmän, jossa elokuvatukea sai ensimmäiseen pitkään elokuvaan käsikirjoituksen pohjalta. Näin ollen Ranskassa ilmestyi vuosina 1958–1961 tusinan verran pitkiä esikoiselokuvia.⁴

Yhdysvaltalainen elokuvantutkija Richard M. Barsam (s. 1938) toteaa, että italialainen neorealismi, brittiläinen Free Cinema ja ranskalaisen elokuvan uusi aalto synnyttivät elokuvaa, jonka tuotantokustannukset olivat aikaisempaa pienemmät ja joka toi todellisuuden lähelle katsojia.⁵ Esikoisohjaajat osasivat puhutella uutta nuorta elokuvayleisöä. Samaan aikaan uusi teknologia alkoi vaikuttaa elokuvailmaisuun ja tuotantotapoihin. Kevyet, kannettavat kamerat ja nauhurit, pienemmät mikrofonit sekä herkempi filmimateriaali vapauttivat kuvausryhmät ulos kaduille todellisuutta tallentamaan. Kuvaus- ja leikkausvaiheet muuttuivat vuorovaikutteisemmiksi.

1.1 Mitä on cinéma vérité?

Tutkimukseni aihe on dokumentaarisuus *Ranskalaisessa päiväkirjassa*. Tavoitteenani ei ole kartoittaa dokumenttielokuvan ja näytelmäelokuvan eroja, vaan tutkin, mitä elokuva dokumentaarisuudella saavuttaa. Antropologi-elokuvantekijä Jean Rouch ja sosiologi Edgar Morin olivat kehittäneet elokuvantekemisen tapaa, jota he nimittivät cinéma véritéksi. Tähän suuntaan kiinnostukseni, sillä se on ohjelma, jolla dokumentaarisuus *Ranskalaisessa päiväkirjassa* toteutuu. Cinéma véritén avulla ohjaajat pyrkivät ylittämään perustavanlaatuisen eron fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan välillä. Kun fiktiiviset elokuvat käsittelivät yksilön tuntemaa rakkautta, surua tai intohimoa, dokumenttielokuvat olivat pysytelleet yksilöä ympäröivissä olosuhteissa: koneissa, tehdassaleissa, maaseudulla, kaupungissa, sosiaalisissa ongelmissa. Tähän liittyen Edgar Morin määrittelee elokuvan autenttisuuden sen kyvyksi lähestyä totuutta dokumenttielokuvan tavoin kuitenkin siten, että sen sisältöä ovat yhtä hyvin

³ Thompson, Bordwell 2010, 403.

⁴ Thompson, Bordwell 2010, 407.

⁵ Barsam 1992, 301.

myös ihmisten sisäiset maailmat kuten fiktiivisissä elokuvissa.⁶ Maailma oli muuttumassa, Ranska oli muuttumassa, Pariisi muuttui. Pysin ymmärtämään elokuvan dokumentaarisuutta saman ajan aatteellisten virtausten kautta. Filosofit, yhteiskuntatieteilijät ja taiteilijat yrittivät omalta osaltaan tehdä tuota muutosta tai sen välttämättömyyttä käsitettäväksi. Pohdin myös, millä tavalla *Ranskalaisen päiväkirjan* dokumentaarisuus on samaan aikaan tyyliisuutta ja metodi.

Mitä dokumentaarisuudella sitten ymmärrän? Elokuvatutkija ja -ohjaaja Susanna Helke toteaa väitöskirjassaan *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla* (2006): ”Ilmaisuja dokumenttielokuva, dokumentti, dokumenttiohjelma käytetään usein päällekkäisissä merkityksissä niin television journalistisista dokumenttiohjelmissa kuin elokuvataiteen piirissä tehdyistä dokumenttaarisista elokuvista.” Hän muistuttaa, miten englanninkielinen muoto documentary film tai ranskankielinen le film documentaire vastaavat paremmin suomenkielistä käännoästä dokumentaarinen elokuva kuin dokumenttielokuva. Yhdyn Helken näkemykseen dokumentaarisuudesta laadullisuuteena.⁷ Ymmärrän sen elokuvan ominaisuutena, tapana rakentua tietyinä historiallisena hetkenä. Tuohon rakentumiseen vaikuttavat tekijöiden halut, tavoitteet ja valinnat, mutta dokumentaarisuudessa kaikki ei ole ennakolta rakennettua kuten Hollywood-elokuvissa, vaan jokainen kuvaushetki tuo mukaan enakoimattomat ainesosansa. Väitöskirjassaan *Soul of the documentary: expression and the capture of the real* (2011) Ilona Hongisto käsitteellistää dokumentaarisuuden kuvarajan estetiikaksi. Siinä estetiikka joutuu vuorovaikutukseen sen todellisuuden kanssa, jota dokumentaari lähestyy.⁸ Kuvarajan estetiikka on kiintoisa käsite, koska näin dokumentaarisuuden ja fiktiivisyyden ero hälvenee, sillä onhan myös fiktiivisessä elokuvassa kysymys kuvarajan estetiikasta. Toisin kuin dokumenttaarisessa elokuvassa, se on ennakolta suunniteltua ja määrättyä. Dokumentaarisuus kuvarajan estetiikkana sisältää puolestaan sen realistisen maailman, joka kuvaan taltioituu. Tämän lisäksi kuva sisältää lukemattomia mahdollisuusmaailmoja, jotka ovat olemassa vasta piilevinä. Näiden mahdollisuuksien, virtuaalisuuksien ymmärtäminen on dokumentaarisuus-tutkimukseni kulmakiviä.

Kun dokumenttia ei käsitetä informaation säiliönä tai varastona, Susanna Helke painottaa, miten tällöin dokumentaarinen elokuva on osuvampi ilmaus kuin dokumenttielokuva. Hän toteaa:

⁶ Morin 2003, 252.

⁷ Helke 2006, 18.

⁸ Hongisto 2011, 9-10.

Viittaussuhde elokuvanteosta riippumattomaan, sen ulkopuolella virtaavaan historialliseen, yhteiskunnalliseen tai sosiaaliseen todellisuuteen on suurempi kuin fiktiivisissä elokuvissa. Se, millaisin keinoin tämä viittaussuhde tulee ilmi, on sitoutunut eri tyyli-suunnissa käytettyihin lähestymistapoihin ja metodeihin.⁹

Elokuvatutkija muistuttaa, että samanlaiset suuret ja pysyvät tuotannon ja levityksen instituutiot eivät ole vaikuttaneet dokumentaarisen elokuvan historiassa kuten fiktiivisessä elokuvassa. Tästä syystä tarkastelun voi suunnata tyyli-suuntiin, ja Helken mukaan dokumentaarisuuden voi myös ymmärtää tietynlaiseksi metodiksi. Hän vertaa sitä keskustelun tai haastattelun merkitykseen *cinéma vérité*ssä tai välittömään havainnointiin *direct cinema*ssa.¹⁰ Omassa väitöskirjassaan tutkija käyttää dokumentaarisia tyylejä useita eri elokuvia kokoavina suuntina. Vaikka omassa tutkimuksessani käsittelen vain yhden elokuvan dokumentaarisuutta tyyli-suuntana, tukeudun silti Susanna Helkeen. Hänen mukaansa tyyli-suunnat tiivistävät ajatuksia todellisuuden luonteesta, sen sijainnista ja niistä keinoista, joilla todellisuutta voi tavoittaa.¹¹ Tyyli-suunta-ajattelulla pääsen yhdistämään *Ranskalaisen päiväkirjan* päämääriä niihin aikalaisajatuksiin, joihin elokuvaa työssäni rinnastan. Kun tarkastelen elokuvan dokumentaarisuutta eli *cinéma vérité*tä metodina, kiinnostus kohdistuu niihin elokuvallisiin operaatioihin, jotka ovat tälle elokuvalle tyypillisiä.

Uuden elokuvateknologian kokeiluja tehtiin 1950–1960-lukujen vaihteessa erityisesti Yhdysvalloissa, Ranskassa ja Kanadassa.¹² Kevyet 16 mm:n kamerat eivät yksinään taanneet laajempia liikkumatiloja. Kohteet saivat myös äänen, sillä tahdistettu kenttä-äänittäminen tuli nyt mahdolliseksi. Susanna Helke puhuu suoran dokumentaarin synnystä. Tutkija erottaa siinä kaksi päälinjaa, joita hän pitää toisilleen lähes vastakkaisina. Toinen on edellä mainittu Jean Rouchin ja Edgar Morinin kanssa kehittämä *cinéma vérité*. Juuri *Ranskalaista päiväkirjaa* pidetään tyyli-suunnan ensimmäisenä elokuvana ja perustanlaskijana. Toinen on amerikkalainen *direct cinema* -tyyli-suunta. Kun *cinéma vérité*lle on ominaista vuorovaikutteisuus ja osallistuvuus, *direct cinema*n piirteitä ovat tapahtumien kulkuun puuttumaton havainnointi sekä kommentaarien ja haastattelujen välttäminen. *Cinéma vérité*ssä tekijät tuottavat itse tapahtumia saadakseen ihmiset reagoimaan.¹³

⁹ Helke 2006, 18.

¹⁰ Helke 2006, 49.

¹¹ Helke 2006, 54.

¹² Thompson, Bordwell 2010, 445-451.

¹³ Helke 2006, 61-62.

Yhdysvaltalainen radio- ja televisiotoiminnan historiaan perehtynyt tutkija Erik Barnouw (1908–2001) on heijastanut direct cinemaa ja cinéma véritéä toisiinsa. Kun direct cineman tekijä vei kameransa jänniteitä sisältäviin tilanteisiin ja odotti kriisin puhkeamista, cinéma véritén tekijä sysäsi tilanteet itse liikkeelle. Kun direct cineman taiteilijat halusivat olla mahdollisimman näkymättömiä, cinéma véritén edustajat osallistuivat peittelemättömästi elokuvan tapahtumiin. Näin direct cineman tekijät ottivat itselleen ulkopuolisen tarkkailijan roolin, ja cinéma véritén taiteilijat heittäytyivät provokaattoreiksi. Direct cinema etsi totuutta tilanteista, jotka kameralle avautuivat. Cinéma vérité puolestaan operoi vastakkaisuuksilla: keinotekoiset olosuhteet saattoivat nostaa totuuden pintaan.¹⁴ Rouch oli jo varhaisemmissa antropologisissa elokuvissaan ymmärtänyt kamerasen voiman. Se saattoi provosoida ihmiset käyttäytymään tavoilla, jotka eivät olleet tyypillisiä heidän arkisella olemiselleen. Rouchin mielestä cinéma vérité oli keino vapauttaa ihmiset heidän omasta rajoittuneisuudestaan.¹⁵

Vaikka keskityn tutkimuksessani vain cinéma véritéen, Richard M. Barsamin luonnehdinta suoran dokumentaarin kahdesta suuntauksesta on valaiseva. Hänen mukaansa direct cinema ja cinéma vérité ovat eri lajityyppejä, kuitenkin rakentuneita toistensa varaan. Molempien kehitys paljastaa ei-fiktiivisen elokuvan teoreettiset ulottuvuudet. Niitä ovat elokuvallisen ilmaisun rajattomat mahdollisuudet ja se, että kaikissa onnistuneissa ei-fiktiivisissä elokuvissa muoto vastaa elokuvan sisältöä.¹⁶ Suoran dokumentaarin ranskalaiset tai yhdysvaltalaiset tekijät eivät puhu töistään dokumenttielokuvina vaan elokuvina yleensä. Silti on merkille pantavaa, että uuden teknologian käänne liitetään vahvasti dokumenttielokuvan historiaan. Näin ollen dokumentaarisen elokuvan historiallinen yhteys elokuvan taiteenlajin kehitykseen yleensä on tarkasteluissa jäänyt taka-alalle.¹⁷

Ranskalaisen päiväkirjan viimeinen keskustelu on kiteytys elokuvan dokumentaarisuuden luonteesta. Siinä Jean Rouch ja Edgar Morin arvioivat, miten hyvin se todellisuus, jossa elokuvassa mukana olevat ihmiset elävät, välittyy teoksessa. Miehet astelevat edestakaisin Musée de l'Hommeä käytävää. Brittiläinen visuaaliseen antropologiaan erikoistunut tutkija ja elokuvaohjaaja Paul Henley on tästä kohtauksesta osoittanut, miten synkronisen äänen taltioiminen oli edelleen vaivalloista. Valokuva näyttää mikrofonin johdon kulkevan nauhuriin Morinin housunlahkeesta.¹⁸ Ohjaajien yhteenvetoa on edeltänyt elokuvaan osallistuneiden palautekeskustelu elokuvateatterissa. Elokuvan myötä tutuksi tulleet henkilöt

¹⁴ Barnouw 1993, 254-255.

¹⁵ Barsam 1992, 301.

¹⁶ Barsam 1992, 300.

¹⁷ Helke 2006, 53.

¹⁸ Henley 2009, 161.

ovat nähneet leikatun version ja puhuneet elokuvan herättämistä ajatuksista ja tunteista. Läsnaolijat ovat suorasukaisia ja esittävät jyrkkiä kommentteja toistensa osuuksista. Musée de l'Homme keskustelussa erityisesti Edgar Morin purkaa Rouchille pettymystään. Hän on henkilökohtaisesti loukkaantunut, koska kaikki osallistujat eivät ole olleet hänen tavallaan liikuttuneita toistensa kertomuksista. Kun tehdastyöläinen Angelo ja Norsunluurannikolta kotoisin oleva opiskelija Landry alkavat elokuvassa ystäväystyä, Jacques väittää kaverinsa Angelon teeskennelleen. Marilù on elokuvassa kertonut yksinäisyydestä ja eksistentiaalisista ongelmista, joita nuorella naisella voi suurkaupungissa olla. Jacquesin vaimo Maxie syyttää häntä paljastusten liiallisuudesta ja toteaa häpeävänsä Marilùn puolesta.¹⁹

Näin ollen Morin tekee johtopäätöksen kahdesta toisilleen vastakkaisesta asiasta. Hänen mukaansa he ovat olleet tavoittelemassa sellaista totuutta, jolla ei ole enää merkitystä nykyajan ihmisten välisissä suhteissa. Kun Susanna Helke puhuu dokumentaarisen elokuvan viittaussuhteesta elokuvan ulkopuolella virtaavaan todellisuuteen, Morin on ikään kuin sitä mieltä, että heidän valitsemansa lähestymistapa ei ole tavoittanut tuota todellisuutta. Ohjaajien tunnepitoinenkin osallistuminen, henkilöiden välinen vuorovaikutus ja tekijät testaamassa omia ajatuksiaan ovat *Ranskalaisen päiväkirjan* metodien ydintä. Ohjaajat, muu taiteellinen ja tekninen henkilökunta tai esiintyjät eivät piilotele nimettömän tekijyyden takana, sillä peittelemättömyydellä oli tarkoitus osoittaa esittämisen rakennettu luonne.

Edgar Morin julkaisi France Observateurissa tammikuussa 1960 artikkelin ”Pour un nouveau cinéma vérité”. Siinä hän yhdistää Rouchin kanssa suunnittelemansa uuden projektin ’elokuvatotuuden’ eli ’kino-pravdan’ käsitteeseen. Kino-pravda on puolalais-venäläisen konstruktivistisen elokuvantekijän Dziga Vertovin (1896–1954) luomus, ja sen tunnetuin teos on vuonna 1929 valmistunut kokeellinen kaupunkielokuva *Mies ja elokuvakamera* (Tshelovek s kinoapparatom 1929). Vertovin ideat elivät Ranskassa marxilaisen elokuvahistorioitsijan Georges Sadoulin (1904–1967) ansiosta. Silti Dziga Vertovin elokuvia ei juuri esitetty ennen 1960-luvun puoltaväliä, ja Morin onkin tunnustanut, että France Observateurin artikkelin aikoihin hän tunsu Vertovin ajatukset paremmin kuin elokuvat. Vertov ei kino-pravda-käsitteellään viitannut objektiiviseen totuuteen, joka voitaisiin paljastaa elokuvan keinoin. Hänelle kino-pravda merkitsi sitä erottelukykyistä tapaa katsoa maailmaa, jonka oli tehnyt mahdolliseksi ”elokuva-silmän” eli koko elokuvakoneiston kehittyminen.²⁰ Ymmärrän itse, että tässä elokuvakoneistolla tarkoitetaan muutakin kuin kameraa ja äänityslaitteistoa. Mark Cousins ja Kevin Macdonald kirjoittavat Dziga Vertov -

¹⁹ Ranskalainen päiväkirja 1961, 1:22:41-1:26:46.

²⁰ Henley 2009, 149.

esittelyssään, että ”elokuva-silmä” oli vapautettu ajan, tilan ja normaalien syy ja seuraus - suhteiden kahleista.²¹

Dziga Vertovin vaikutusta cinéma véritéen on varmasti hedelmällisintä tutkia suhteessa Jean Rouchin jo aiemmissa antropologisissa elokuvissa kehittelemän jaettu antropologia -käsitteen yhteydessä. Vertovin elokuva-silmä on siis käsitteenä lähellä sitä, mitä Morin ja Rouch tarkoittivat cinéma véritéllä. Toteutukset ovat kuitenkin erilaisia. Vertov löytää kuvakulmansa vaikka junaraiteilla maaten ja leikkaa elokuvansa lepattavaan, kiihkeään tyyliin. Rouchin elokuvailmaisuus pysyy sen sijaan realistisena. Asioiden rinnastaminen yllättävinä montaaseina merkitsi Vertoville yritystä muuttaa ihmiskunnan kuvaa maailmasta. Rouchille havainto maailmasta ei ollut niinkään keskeistä kuin itse maailma, joka muuttui elokuvallisessa prosessissa. Muutoksella Rouch tarkoitti sitä kameran läsnäolon vaikutusta, joka provosoi ihmiset esiintymään paljastavasti ja käyttäytymään poikkeavasti. Rouchin ja Vertovin ratkaisevin ero oli tavassa paljastaa kameran läsnäolo. Dziga Vertov käytti piilokameraa ja kuvasi ihmisiä usein vastoin heidän tahtoaan. Paul Henley huomauttaa, että Morin ja Rouch eivät hyväksyneet Vertovin voyerismia, ja siksi oli tarpeen kehittää uusi cinéma vérité. Sen juuret olivat antropologisen kenttätutkimuksen osallistuvassa havainnoinnissa, ja näin uuden cinéma véritén isä on paljon suuremmassa määrin Robert Flaherty²² kuin Dziga Vertov.²³

Vaikka Paul Henley pitää *Ranskalaista päiväkirjaa* monessa mielessä Rouchille epätyypillisenä elokuvana, hän jäljittää siitä silti tekijän tunnusmerkit. Ne tulevat parhaiten ilmi jaetun antropologian käsitteessä, joka kehittyi vähitellen erityisesti yhteistyössä länsiafrikkalaisten kumppanien kanssa. Rouch näki jaetun antropologian asteelta seuraavalle etenevänä kehityksenä. Aluksi se merkitsi melko passiivisia palautekatseluja elokuvaan osallistuneiden henkilöiden kanssa. Elokuvia esittämällä Rouch sai yhteistyökumppaninsa ymmärtämään, miksi hän kameroineen yhä uudelleen palasi heidän luokseen. Näissä katseluissa paikalliset ihmiset antoivat kommentteillaan myös tärkeää tietoa elokuvien etnografisesta sisällöstä. Seuraavassa vaiheessa palautekatselujen yleisö alkoi itse ehdottaa aiheita uusiksi elokuviksi.

²¹ Pallassalo 2014, 17. Ks. myös Cousins, Macdonald 2006, 51.

²² Robert Flaherty (1884–1951) on yhdysvaltalainen dokumenttielokuvien tekijä, jonka tunnetuin teos on *Nanook*, pakkasen poika (1922). Susanna Helke muistuttaa kuitenkin, että Flaherty ei ollut tieteellisiä metodeja käyttävä antropologi vaan, että hänen lähestymistavassaan oli enemmän seikkailijan kiinnostusta vierasta kulttuuria kohtaan. Helke 2006, 30. Flaherty on itse todennut työstään itivimuit-heimon kanssa: ”Työni syntyi heidän kanssaan, en olisi voinut tehdä mitään ilman heitä. Lopulta kysymys on vain inhimillisestä kanssakäymisestä.” Helke 2006, 31.

²³ Pallassalo 2014, 18. Ks. myös Henley 2009, 149-150.

Rouchille jaetun antropologian käsitteessä keskeistä oli juuri yhden elokuvan hedelmöittävä vaikutus seuraavaan. Elokuvien refleksiivinen tekotapa saattoi kestää 10 vuotta kuten *Jaguarissa* (1957–67). Rouch palasi Ghanaan aina edellisen vuoden materiaalin kanssa. Kun siitä oli keskusteltu, päätettiin, mitä seuraavaksi kuvataan. Elokuvien tekoon osallistuneet henkilöt eivät olleet enää pelkkiä pääosan esittäjiä, kuvaajia tai äänittäjiä vaan yhteisen projektin tasaveroisia osallistujia. Kun Rouch Morinin opastamana oli tutustunut Dziga Vertoviin, hän huomasi, että myös Vertov jakoi saman ajatuksen elokuvien toisiaan liikkeelle sysäävästä ketjureaktiosta.²⁴

Erik Barnouw on selvittänyt Jean Rouchin tietä elokuvaohjaajaksi. Tutkija toteaa, että Rouchin elokuva *Hullut mestarit* (*Les maîtres fous* 1955) ei miellyttänyt useitakaan hänen afrikkalaisista ystävistään. Elokuva seuraa läheltä Hauka-rituaaliin osallistuvia, transsitilaan joutuvia nigeriläismiehiä. Vaikka seremonian tarkoituksena on saattaa siirtomaavalta naurunalaiseksi, monet afrikkalaiset näkivät elokuvassa kolonialistisia viehtymyksiä, joilla valkoinen mies vahvisti omaa ylemmyyttään. He kysyivät, eikö vastaavia outoja käytäntöjä löydy Länsi-Euroopasta tai Pohjois-Amerikasta. Arviot vaikuttivat Jean Rouchiin, ja siksi hän menetteli toisin *Jaguarissa*. Hän ei pelkästään seurannut henkilöitään arjen kulussa, vaan nyt he myös improvisoivat mielikuvitusmaailmaansa kameran edessä. Rouch tunsikin, että hänen afrikkalaiset ystävänsä välttivät suurimmat katastrofit elämässään juuri tuon vahvan kuvitteellisen kykynsä ansiosta. Barnouwin mukaan näin syntyi elokuvaa, jossa ohjaajan läsnäolo jää sen varjoon, että henkilöt ovat niin pakahduksissaan itsestään. Nämä kokemukset loivat perustaa *cinéma vérité*n kuvaukselle ”tuosta oudosta heimosta, joka asuu Pariisissa”.²⁵

1.2 Tutkimusongelma

Cinéma vérité on siis se erityinen tapa, jolla *Ranskalaisen päiväkirjan* dokumentaarisuus toteutuu. Selvitän, miten dokumentaarisuuden voi ymmärtää metodiksi. Tutkin tuolloin, miten elokuva on rakentunut tekijöiden peittelemättömästä läsnäolosta tai ohjaajien halusta provosoida ihmisiä toimimaan arvaamattomilla tavoilla. Kun *cinéma vérité*ssä elokuvan ymmärretään osallistuvan todellisuuden luomiseen, pohdin, onko elokuvan dokumentaarisuutta silloin tarkasteltava tyyliuuntana vai metodina. Kun näkökulma on elokuvan viittaussuhteessa historialliseen, sosiaaliseen ja yhteiskunnalliseen ympäristöönsä, tutkin dokumentaarisuutta tyyliuuntana. Solmiutuessaan yhteen *cinéma vérité* -käsitteen kanssa se kiinnittyy myös

²⁴ Pallassalo 2014, 19. Ks. myös Henley 2009, 318.

²⁵ Barnouw 1993, 253-254.

aikakauden filosofisiin ja elokuvateoreettisiin virtauksiin. Todellisuuden luonne ja paikka askarruttivat samalla tavalla filosofeja, sosiologeja kuin muiden alojen taiteilijoitakin 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa. Eikä cinéma vérité tarjota tarkastelukohtia pelkästään aikalaisuuteen. Kuten jo viittaus Dziga Vertoviin osoittaa, cinéma véritén kehkeytyminen paljastaa vuonna 1961 valmistuneen elokuvan yhteyksiä koko elokuvan historiaan.

Selvitän työssäni, mitä on se uusi, jonka *Ranskalainen päiväkirja* nimenomaan dokumentaarisuudellaan tuo esiin. Pyrin löytämään sosiaalisia suhteita, yhteiskunnallisia tai eksistentiaalisia ajatuksia, joiden esittäminen olisi joko mahdotonta tai hyvin monimutkaista fiktiivisessä elokuvassa tai kertojan läsnäoloon tukeutuvassa dokumenttielokuvassa. Ranskalainen filosofi ja elokuvatutkija François Niny toteaa yleisemmin rouchilaisesta elokuvanteon tavasta, että siinä totuus ei löydy yksisuuntaisista havainnoista tai objektiivisista ostoista vaan tietoisesta vuorovaikutuksesta ja sen mukanaan tuomista yllätyksistä. Niny tukeutuu ranskalaiseen elokuvantekijään, Cahiers du cinéma -lehdessä kirjoittajan uransa käynnistäneeseen Jean-André Fieschiin. Hänen mielestään Rouchin taiteessa keskeistä on se, että tunnistamme kameran liikkeit, kohtausten kestot, valon vaihtelut, filmimateriaalin rakeisuuden ja kaiken sen teknisen, jolla aine vastustaa taltioitumistaan. Mutta yhtä tärkeitä ovat myös kuvatuksi saadut keskustelut ja muu elokuvien kautta välittyvä tieto. Fieschin mukaan Rouchin taide antaa ensimmäistä kertaa tasaveroisen aseman itse elokuvanteon representaatiolle kuin sen kautta välittyvälle sisällölle.²⁶ Fieschin näkemys on näin lähellä Richard M. Barsamian, joka totesi, että onnistuneissa ei-fiktiivisissä elokuvissa muoto vastaa elokuvan sisältöä.

Tutkin, miten elokuvanteon representaatio ja elokuvan välittämä sisältö näin ollen kytkeytyvät yhteen, ja selvitän *Ranskalaisen päiväkirjan* dokumentaarisuutta tuon vuorovaikutuksen kautta. Kun työni toisessa luvussa käyn läpi niitä keinoja, joilla elokuva pyrkii pääsemään yhteiskunnallisten pakkojen ja kulttuurin toiselle puolelle, keskiöön nousevat erilaiset todellisuuskäsitykset, joita ranskalainen elokuvakriitikko ja esseisti André Bazin (1918–1958) tai elokuvatutkijat Susanna Helke ja Ilona Hongisto pohtivat. Kun pyrin ymmärtämään, minkälaisesta suuren kertomuksen ajatusmaailmasta Ranska on elokuvanteon aikoihin irrottautunut, tukeudun ranskalaisen strukturalistin ja kielifilosofin Émile Benvenisten (1902–1976) ajatuksiin. Kun toinen luku osoittaa, miten elokuva dokumentaarisuuden avulla pyrkii löytämään häivähdyksiä aidosta elämästä, kolmas luku ”Minuuden konstruktio” kysyy, miten eheä ja yhtenäinen kokonaisuus ihminen voi olla

²⁶ Niny 2004, 161.

elokuvan kuvaamassa 1960-luvun alun Ranskassa. Rinnastan jamaikalais-brittiläisen Stuart Hallin (1932–2014) esittämiä ajatuksia identiteeteistä ja representaatioista ranskalaisten filosofien Gilles Deleuzen (1925–1995) ja Félix Guattarin (1930–1992) koosteen käsityksiin. Tarkastelu rakentaa siltaa subjektin koosteluonteesta neljännen luvun modernisaatio ja teknologia -pohdintaan. Identiteetti-tarkasteluissa tulevat esiin Edgar Morinin omat kokemukset Ranskan kommunistisesta puolueesta sekä hänen vahva Marx- ja Hegel-oppineisuutensa. Ranskalainen filosofi ja sosiologi Henri Lefebvre (1901–1991) tuo omilla elämäntapatarkasteluillaan tärkeää lisää vasemmistolaisuus-keskusteluun, samoin ranskalainen yhteiskuntateoreetikko ja elokuvaohjaaja Guy Debord (1931–1994).

Kun tutkimuksen ensimmäiset luvut tarkastelevat *Ranskalaisen päiväkirjan* kautta avautuvia käsityksiä todellisuudesta ja sen sijainnista, neljäs luku selvittelee niitä keinoja, joilla elokuva todellisuutta tavoittelee. Elokuvan kautta tarjoutuu mahdollisuus pohtia, miten teknologia ja eri aikakausien ajatukselliset kehikot ovat toimineet vuorovaikutuksessa keskenään. Tarkastelen luvussa elokuvateknologian muutosta osana ranskalaisen yhteiskunnan modernisaatiota. Kuten autosta tuli sodanjälkeisen ajan Ranskassa kulutuskulttuurin symboli, sama vapautuksen ajatus voidaan liittää uudistuneeseen elokuvateknologiaan ja sen avaamiin mahdollisuuksiin.

Tukeudun tutkimuksessani paljolti *Ranskalaisen päiväkirjan* syntyaikojen filosofiin ja yhteiskuntatieteilijöihin. Gilles Deleuze aloitti tosin kirjallisen toimintansa vasta 1960-luvun puolivälien jälkeen.²⁷ Samoin yhteistyö Félix Guattarin kanssa käynnistyi 1960-luvun loppuvuosina. Vuoden 1968 jälkimainingeissa filosofiparin poliittinen ohjenuora sisältää samantapaisia painotuksia, jotka olivat askarruttaneet *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijöitä vuosikymmenen alkupuolella. Deleuze ja Guattari vastustivat enemmistövallan yhdenmukaisia malleja, kuten Eurooppa-keskeistä valkoisen miehen ympärille rakentunutta yhteiskuntajärjestystä, joka korosti pikemminkin pysyvyyttä kuin muutosta. Filosofeja kiinnosti moneuteen tähtäävä poliittinen liikehdintä. Koska Félix Guattari oli perehtynyt psykoanalyyysiin, yhteistyönsä alkajaisiksi he ryhtyivät valmistelemaan kriittistä kirjaa psykoanalyyysista ja vanhakantaisesta puoluesidonnaisesta marxismista, joka oli yhä tuolloin vallitseva poliittinen ajattelumalli Ranskassa. Tämäkään ei riittänyt, vaan he halusivat arvostella myös vallitsevaa tieteellistä teoriaa – strukturalismia.²⁸ Myös Michel Foucaultin (1926–1984) kirjallisen tuotannon parhaiten tunnettu osa alkaa vasta 1960-luvun puolivälin

²⁷ Jakonen 2015, 218.

²⁸ Jakonen 2015, 220.

jälkeen.²⁹ Mielenkiintoinen silta rakentuu myös oman aikamme tutkijoista *Ranskalaista päiväkirjaa* edeltävään elokuvateoreettiseen ajatteluun. Anna Grimshaw, Ilona Hongisto ja Amanda Ravetz ovat löytäneet André Bazinin kirjoitukset omien todellisuustulkintojensa hedelmöittäjiksi.

Merkittävä muutoksen filosofi on saksalainen Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831). Edgar Morin kertoo *Autocritique*-kirjassaan (1959), miten hän jo nuorena oli tuntenut vetoa Hegelin filosofiaan. Jokainen uusi ajatus pani nuoren miehen pohtimaan päinvastaisen mahdollisuutta. Näin ollen hän löytää hegeliläisyyden ytimeä vastakohtaisuuksien välisen vuorovaikutuksen, joka on kaiken elämän ja ajattelun perusta.³⁰ Kun Hegel näyttäytyy *Ranskalaisen päiväkirjan* kannalta olennaisena ajattelijana, hänen asemansa 1900-luvun ranskalaisessa yhteiskuntakeskustelussa kiinnostaa yleisemminkin. Uskontotieteilijä ja ranskalaisen nykyfilosofian tuntija Elisa Heinämäki selvittää teoksessa *Johdatus Hegelin Hengen fenomenologiaan* (2012), miten Hegel oli ollut Ranskassa liki tuntematon aina 1920- ja 1930-lukujen taitteeseen. Teoksen ”Itsetietoisuus”-osassa esiteltä herra ja rengin dialektiikka sai tuolloin vastakaikua historiasta ja politiikasta kiinnostuneiden keskuudessa. Herran ja – ranskalaisittain – orjan dialektiikka ymmärrettiin nyt välineeksi ihmisten välisten moninaisten suhteiden käsittelemiseen. Kun Renault’n autotehtaan työläinen *Ranskalaisessa päiväkirjassa* vihastuu työnjohtajilleen tai valtionyrityksen pikkuvirkamies purkaa elämänpettymystään rutiininomaisten työtehtävien uuvuttamana, olemme silmätysten sellaisten pakkojen kanssa, joita herran ja orjan dialektiikalla voi analysoida. Elisa Heinämäki luonnehtii ranskalaista 1900-luvun Hegeliä filosofiksi, jonka ajatteluun yhdistettiin marxilaisia, nietscheläisiä ja eksistentiaalistisia ulottuvuuksia. Ennen muuta Hegeliä on kuitenkin luettu Ranskassakin totaliteetin ajattelijana, ja ilman Hegeliä 1900-luvun ranskalaista filosofiaa on oikeastaan mahdotonta ymmärtää. ”Eksistentiaalistista dekonstruktioon Hegel on ranskalaisfilosofian viitepiste, jonka ajattelu allekirjoitetaan tai jonka ongelmallisina pidetyt oletukset pyritään ylittämään – mutta häntä ei missään nimessä välinpitämättömästi sivuuteta”, Elisa Heinämäki kiteyttää.³¹

Muutoksen filosofia voi auttaa ymmärtämään dokumentaarisen elokuvan yhteyksiä elokuvataiteen kehitykseen laajemmin, kuten Susanna Helke on perännyt. Siitä syystä suoran dokumentaarisen tiukka paikantaminen 1950- ja 1960-lukujen vaihteeseen saattaa tyypistää kuvaa liikaa. Richard M. Barsam muistuttaa, mitä toinen maailmansota merkitsi

²⁹ Pyykkönen 2015, 193.

³⁰ Morin 1959, 43.

³¹ Heinämäki 2012, 122.

elokuvateknologialle. Sodankäynnin tarpeita palvelevalla elokuvatuotannolla oli jo tuolloin käytössään kevyet ja kestävät 16 mm:n kamerat tehokkaine linsseineen ja vaihto-osineen. Tämä koneisto tuotti elokuvia sotilaskoulutuksen, hengen nostattamisen tai rintamataltointien tarkoituksiin. Käytännöllisyys korvasi Hollywood-laadun.³² Mistä kuitenkin johtuu, että joustavampi teknologia ei laajemmin vallannut elokuvatuotantoa heti toisen maailmansodan jälkeen? Kysymys on tutkimukseni kannalta oleellinen, kun pohdin uuden elokuvateknologian ja yhteiskunnassa vallitsevien ajattelutapojen välisiä suhteita *Ranskalaisen päiväkirjan* kautta. Erityisesti modernisaatiota ja teknologiaa käsittelevässä neljännessä luvussa tutkin, mikä muu oli välttämätöntä *cinéma vérité*n kaltaisen tyyliuunnan kehittymiselle kuin uusi elokuvateknologia. Muun muassa ranskalais-venäläinen filosofi Alexandre Kojève (1902–1968) on tuonut esiin, miten pelkkä teknis-taloudellinen kehittyneisyys ei riitä materiaalisen maailman muuttamiseen. Tarvitaan jokin yleisempi idea, joka tekee toisaalta mahdolliseksi tekniikan kehittymisen, toisaalta käsitteellisen ajattelun.³³

Yhdysvaltalainen elokuvaohjaaja ja *direct cineman* keskeinen kehittäjä Robert Drew (1924–2014) sai kimmokkeen elokuvalliselle ajattelulle amerikkalaisen television alkuaikojen tyylistä. Ajankohtaisohjelmia kannattelivat kommentaattorit, joiden asemaa ohjelmavirrassa Drew luonnehti ”Jumalan ääneksi”. Tuon ajan journalistista esitystapaa määritteli luennointilogiikka, jonka kohteena katsoja sai passiivisen vastaanottajan aseman. Drew itse tavoitteli ilmaisussaan elokuvalogiikkaa, joka pohjautuisi draaman periaatteille.³⁴ *Direct cineman* syntyä Yhdysvalloissa hidastivat kylmä sota ja viranomaisten pyrkimys kitkeä epäamerikkalaista toimintaa 1950-luvulla. Kuten Barsamin kuvaus sotavuosien elokuvalaitteistoista osoittaa, teknologian kehittyneisyyden puolesta *direct cinema* olisi todennäköisesti voinut kehkeytyä jo 10–15 vuotta aikaisemmin. Ilmeistä kuitenkin oli, että televisio-ohjelmien luennointilogiikka vastasi kansakunnan henkistä tilaa. Tarvetta ja liikkumatilaa ajatuksellisille muutoksille ja niiden mukaisille elokuvallisille uudistuksille ei ollut ennen 1950–1960-lukujen vaihdetta.³⁵ Ilmapiiri oli hyvin samanlainen myös kylmän sodan leimaamassa Ranskassa.

Elokuvan dokumentaarisuuden pohtiminen voi avata näköaloja vielä kauemmaksi kuin 1900-luvun muutama vuosikymmeneen. Luvussa ”Modernisaatio ja teknologia *Ranskalaisessa päiväkirjassa*” käyn läpi Edgar Morinin pohdintoja, miksi elokuvahistorioitsijat

³² Barsam 1992, 300.

³³ Heinämäki 2012, 129.

³⁴ Saunders 2007, 9-10, 14. Ks. myös Cousins, Macdonald 2006, 272-273 ja Pallassalo 2014, 8.

³⁵ Pallassalo 2014, 14-15.

ovat niin vähän problematisoineet elokuvan kehityskulkua ja pitäytyneet finaliteetti-ajatuksessa: ikään kuin ennalta määräytyneet elokuvalliset keinot ja elokuvan kieli olisivat luoneet seitsemännen taiteen. Morin katsoo, että elokuvan nopea kehitys – speaktaakkelina – on estänyt elokuvahistorioitsijoita näkemästä sen mahdollisuuksia teollisuuden palveluksessa tai muunkinlaisena kulttuurin muotona kuin viihteenä.³⁶ Elokuvahistoriallisessa katsannossaan Morin tulee hyvin lähelle André Bazinia, joka on pohtinut, miksi elokuva on syntynyt vasta äskettäin, vaikka sen vaatima optiikka, kemia ja mekaniikka eivät vaatineet suuria keksintöjä. Kuten suoran dokumentaarin myöhäisessä synnyssä, tässäkin viivästyminen syy olivat varhaisten vuosisatojen aatemaailmat, jotka estivät elokuvan idean kehittymistä.³⁷

Käsittelen André Bazinin ajattelua myös tutkimuksen toisessa luvussa, jossa pohdin neorealismien suhdetta *cinéma vérité*en ja autenttisuuden mahdollisuuteen. *Observational Cinema* (2009) -teoksen kirjoittaneet brittiläiset antropologit Anna Grimshaw ja Amanda Ravetz tutkivat teoksessaan myös André Bazinin kirjoituksia. He huomauttavat, että Bazinin näkemyksiä pidettiin pitkään epämuodikkainta, mutta nyt kun elokuvatutkimus on pääsemässä semioottisten ja psykoanalyttisten lähestymistapojen ylivallasta, ranskalaisesseistin 1940- ja 1950-lukujen kirjoituksille on koittanut renessanssi. Grimshaw ja Ravetz osoittavat, miten Bazinin kriitikot käyttivät hänen tekstejään karikatyyrinomaisesti asettaessaan kyseenalaiseksi realistisen elokuvan. Brittiläistutkijat tukeutuvat Gilles Deleuzen näkemykseen Bazinin merkityksestä neorealismien tulkitsijana. Toisen maailmansodan jälkeisessä italialaisessa elokuvasuuntauksessa todellisuutta ei esitetty tai tuotettu uudelleen vaan pyrkimyksenä oli lähentyminen, todellisuuden tavoittaminen. Ollakseen pätevä tulkinta todellisuudesta neorealistinen elokuva pyrki monimerkityksellisyyteen. Se ei tuottanut esitystä jo tulkitusta todellisuudesta.³⁸

André Bazinin pohdinnat liittyvät siten tutkimusongelmani keskeiseen kysymykseen dokumentaarisuuden ja todellisuuden välisistä suhteista. Luku ”Missä todellisuus on?” lähtee liikkeelle Ilona Hongiston väitöskirjasta. Myös hän valaisee omia dokumentaarisuus-käsityksiään André Bazinin ajatusten kautta. Kun todellisuuden mahdollisimman realistinen taltioiminen oli elähdyttänyt elokuvan varhaisia pioneereja, todellisuus ei lakkaa vaivaamasta *cinéma vérité*en kehittäjiäkään. *Ranskalaisen päiväkirjan* käsitys todellisuudesta ei kuitenkaan välity tallennus-ajattelun kautta. Elokuvan todellisuus syntyy elokuvantekemisen kokonaisprosessissa. Käsitys omalakisesta todellisuudesta, joka

³⁶ Morin 1956, 14-15.

³⁷ Bazin 1967, 17-21.

³⁸ Grimshaw, Ravetz 2009, 140.

tavalla tai toisella vangittaisiin elokuvaan, erottaa elokuvan ensimmäisiä keksijöitä ja cinéma véritén tekijöitä. Onko dokumentaarisuus siis ymmärrettävä elokuvan suhteena todellisuuteen vai onko se toimintaa todellisuudessa? Pohdin kysymystä toisen luvun lisäksi myös neljännessä luvussa ”Modernisaatio ja teknologia *Ranskalaisessa päiväkirjassa*”.

1.3 Käsitteistä ja lähteistä

Kun selvitän tutkimuksessani, mistä aineksista dokumentaarisuus rakentuu *Ranskalaisessa päiväkirjassa*, en pyri määrittelemään dokumentaarisuutta muottina, joka toistuu samanlaisena teoksesta toiseen. Oletukseni on, että ei ole olemassa yhtä kiinteää dokumentaarisuutta, vaan se toteutuu vaihtelevilla tavoilla eri elokuvissa. Ilona Hongiston väitöskirja *Soul of the Documentary. Expression and the Capture of the Real* haastaa terävöittämään dokumentaariseen elokuvaan liittyviä käsitteitä. Käsitteellistääkseen dokumentaarisuuden kuva-alan estetiikaksi hän on valinnut seitsemän dokumenttielokuvaa, jotka audiovisuaalisuudessaan haastavat todellisuuden luovan käsittelyn ja todellisuuden taltioinnin välistä eroa.³⁹ Onko siis perusteltua kääntää englanninkielinen termi documentary dokumentaarisuudeksi? Vai voisiko sanan käänös olla dokumentti? Tuon käsitteen Hongisto on kuitenkin varannut muuhun käyttöön. Selvittäessään varhaisten dokumentaarisuus-käsitysten kehitystä hän mainitsee muun muassa brittiläisen elokuvantekijän John Griersonin, joka vuosien 1932–1934 kirjoituksissaan *First Principles of the Documentary* puhuu ”luonnollisista materiaaleista” ja niiden luovasta muotoilusta. Tässä aineen ja luomisen jyrkässä kahtiajaossa mekaanisesti tuotetut menneisyyden jäljet – dokumentit – varmistavat kiinnittymisen todellisuuteen. Vasta tämän jälkeen luovat operaatiot ovat mahdollisia.⁴⁰ Hongiston dokumentaarisuus-käsityksestä tällaista kahtiajakoa ei ole, näin ollen dokumentteja ei tarvita todellisuussuhteen varmistamiseksi. Kyse on pikemminkin prosessin kuvauksesta. Gilles Deleuzeen ja Félix Guattariin viitaten Ilona Hongisto toteaa, että ”dokumenttielokuvan tekemisessä ei ole niinkään kysymys todellisuudesta kuin toimimisesta todellisuudessa”.⁴¹

Kun Jean Rouch ymmärsi cinéma véritén keinoksi vapauttaa ihmiset heidän omasta rajoittuneisuudestaan, hiukan myöhemmin Gilles Deleuze ja Félix Guattari toimittivat filosofian alueella samansukuista tehtävää. He uskoivat filosofian tarvitsevan uudenlaista kieltä pystyäkseen tuottamaan uutta ajattelua. Tästä syystä ranskalaisfilosofien pohdinnat käsitteistä

³⁹ Hongisto 2011, 9-10.

⁴⁰ Hongisto 2011, 10-11.

⁴¹ Hongisto 2011, 14.

ovat niin käännteentekeviä.⁴² Käsitteiden analyysi *Ranskalaisen päiväkirjan* paikantamisessa onkin haastavaa, sillä viittauksia esimerkiksi suoraan dokumentaariin on lukuisia. Tutkimus ja arkipuhe käyttävät suoran dokumentaarin suuntauksista muun muassa seuraavia nimityksiä: totuuselo kuva, direct cinema, observational cinema, uncontrolled cinema, candid cinema, cinéma véçu.

Miten eri nimityksiin pitäisi suhtautua? Mitä Deleuze ja Guattari tarkoittavat, kun he toteavat, että käsitteet tekevät uudenlaisen ajattelun mahdolliseksi?⁴³ Heidän mukaansa filosofia ei ole pelkästään käsitteiden määrittelyä eli sen hahmottamista, mitä tietyt sanat tai termit tarkoittavat. Käsitteet ovat kiinnostavia, kun ne ymmärretään prosessinomaisina: käsite ei ota ongelmaa annettuna vaan pikemminkin se muotoilee uusia ongelmia. Poliitiikan tutkija Mikko Jakonen kiteyttää Deleuzen ja Guattarin ajattelua: ”Käsite on luova tapahtuma, taideteos ja taidonnäyte.” Näin ollen käsitteet perustuvat ongelmiin, ja ongelman purkaminen on samalla ongelman käsittämistä. Kun tutkija luo käsitteen, hän samalla laajentaa ongelmanasettelua. Samaan aikaan, kun ongelmanasettelu monimutkaistuu, tarkentuu itse ongelman käsittäminen. ”Käsitteen on siis ilmaistava jotain mahdollista, joka on selvästi olemassa olevaa ja todellista mutta myös jotain, mistä emme vielä täysin tiedä tai ymmärrä mitä se on”, tiivistää Mikko Jakonen.⁴⁴ Deleuzen ja Guattarin käsite-ajattelu sopii hyvin myös *Ranskalaisen päiväkirjan* analysointiin, kun elokuvan kannalta kiinnostavaa on se vuorovaikutus, jota kuvassa näkyvän aktuaalisen todellisuuden ja vielä kehkeytymässä olevien virtuaalisuuksien välillä tapahtuu. Kuten Edgar Morinin ja Jean Rouchin elokuva, Deleuzen ja Guattarin käsitteet ovat jatkuvassa tulemisen tilassa.

Mielenkiintoinen yhtymäkohta kahden filosofin ja *Ranskalaisen päiväkirjan* välillä on sekin, että Deleuze ja Guattari halusivat kirjoittaa teoksensa *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe* (1972) kokeellisesti akateemista tyyliä ja ”katujen ääniä” sekoittaen.⁴⁵ Vuosikymmen aikaisemmin *Ranskalaisen päiväkirjan* metodeita oli noiden katujen äänien kuunteleminen. Kun erityisesti Gilles Deleuze on kirjoittanut paljon myös elokuvasta, hänen näkemyksensä filosofian ja taideteosten suhteista on puhutteleva. Hänen mukaansa elokuvat ja kirjallisuus tarjoavat filosofialle uudenlaisia kuvien, merkkien ja

⁴² Jakonen 2015, 224.

⁴³ Parikka, Tiainen 2012, 323.

⁴⁴ Jakonen 2015, 223-224.

⁴⁵ Jakonen 2015, 220-221. *L'Anti-Œdipe* on ilmestynyt suomenkielisenä vuonna 2007 nimellä *Anti-Oidipus. Kapitalismi ja skitsofrenia*.

merkitysten järjestelmiä. Ne eivät siis tarjoa käsitteitä, vaan filosofia luo niitä ja testaa niiden toimivuutta käsitteellisessä käytännössään.⁴⁶

Filosofi Esa Saarisen mukaan (s. 1953) myös Hegelin idealismissa ”todellisuus on määritelmällisesti ’käsitetodellisuutta’”. Emme voi ajatella tai tiedostaa todellisuutta, emmekä toimia todellisuudessa ilman käsitteitä. Arkitodellisuus, tieteen todellisuus ja kaikki todellisuus syntyvät vasta käsitteiden kautta.⁴⁷ Näin Hegelin ajattelu tulee lähelle näkemystä, miten uudenlainen todellisuuden tiedostaminen ja uudenlainen ajattelu eivät nekään ole mahdollisia ilman käsitteitä. Silti suoria yhtäläisyyksiä Hegelistä Deleuzeen ja Guattariin ei pidä vetää. Deleuze katsoi, että Hegelistä juontuva eron käsitteen ymmärtäminen kieltämisenä ja vieraantumisenä oli länsimaisen filosofian perustavimpia väärinkäsityksiä. Sen sijaan Deleuze ja Guattari halusivat puhua erojen tuottamisen sarjoista, joissa ero ymmärretään myönteisenä mahdollisuuksien luojana. Erottamiset eivät koskaan aukea vain yhdestä näkökulmasta, vaan limittyvät toistensa kanssa ja antavat mahdollisuuden monenlaisille kytketyisille.⁴⁸ Nämä päällekkäisyydet tulevat esiin myös tarkasteltaessa, miten *Ranskalaisen päiväkirjan* henkilöiden identiteetit ovat rakentuneet. Myös Stuart Hall puhuu identiteettien syntymisestä eron kautta.⁴⁹

Kulttuurintutkijat Jussi Parikka ja Milla Tiainen varoittavat puolestaan redusoimasta käsitteitä pelkkiin kulttuurisiin konteksteihin. Muistutus on haastava suoraan dokumentaariin viittavien lukuisien käsitteiden tarkastelussa. Mitä käsitteen vaihtelu kulttuurialueelta toiselle kertoo suorasta dokumentaarista? Parikka ja Tiainen muistuttavat, että kulttuurintutkimuksessa mielekäs käsite ei ole kuvaava tai funktionaalinen kuten luonnontieteissä. Heidän mukaansa käsite toimii pikemminkin kokoavana voimana.⁵⁰ Näin ymmärrettynä suoraan dokumentaariin viittaavat käsitteet voi nähdä erilaisten muutosten kantajina ja koostumuksina, mutta myös uudenlaisen ajattelun – kenties toiminnankin – tuottajina. Esimerkin tarjoaa Kanada. Maan englanninkielisessä osassa syntyi jo 1950-luvulla National Film Boardin (NFB) tuella Candid Eye -liike, joka hyödynsi piilokameraa sekä pyrki objektiiviseen ja havainnoivaan dokumentaariin. Ranskankielisessä Kanadassa kehittyi puolestaan kohteina olevien henkilöiden omia näkökulmia korostava cinéma vécu⁵¹ -suuntaus. Sen keskeisiä kehittäjiä oli kuvaaja Michel Brault, joka myöhemmin vaikutti myös

⁴⁶ Jakonen 2015, 219.

⁴⁷ Saarinen 1999, 297-298.

⁴⁸ Jakonen 2015, 216-217.

⁴⁹ Hall 1999, 13.

⁵⁰ Parikka, Tiainen 2012, 323.

⁵¹ Cinéma vécu suomennokseksi voi ajatella elettyä elokuvaa. Suom. MP. Mikäli toisin ei mainita, vastaan kaikista käsitteiden ja sanojen suomennoksista. Jatkossa en merkitse suomennoksiani erikseen.

Ranskalaisen päiväkirjan kuvalliseen ajatteluun.⁵² Näin ollen jo tyyliuunnista käytetyt käsitteet ilmaisevat tavoitteiden ja toimintatapojen erilaisuutta.

Yhdysvaltalainen elokuvahistorioitsija William Rothman on pohtinut suoran dokumentaarisen yhdysvaltalaisen ja ranskalaisten edustajien suhdetta alan käsitteisiin. Hän ei tekisi jakoa *cinéma vérité*hen ja *direct cinema*an vaan puhuisi mieluiten vain *cinéma vérité*stä. Rothmanin mukaan keskeistä uudessa ilmaisussa on joka tapauksessa kameran läsnäolo, olipa sen käyttäjien tavoitteena provokaatio tai ei. Hän muistuttaa, että Jean Rouch ei koskaan eristänyt tai määritellyt amerikkalais-brittiläisiä elokuvantekijöitä – esimerkiksi Richard Leacockia tai D.A. Pennebakeria – *direct cinema*n edustajiksi. Hän piti heitä, kuten myös kanadalaisia elokuvaajia, kumppaneinaan *cinéma vérité*n toteuttajina.⁵³ Rothman ylittää *cinéma vérité* -käsitteellään kulttuurisen paikallisuuden erot ja toteaa, että *cinéma vérité* on saavuttanut Yhdysvalloissa vaikuttavimmat tuloksensa. Hän ei puhu pelkästään amerikkalaisen television tarpeista vaan muistuttaa yhdysvaltalaisen *cinéma vérité*n historiatietoisuudesta. Rothmanin mukaan tyyliuunta kanto muassaan klassisen amerikkalaisen elokuvan perintöä 1930- ja 1940-luvuilta.⁵⁴

Yhdysvaltalainen teoreetikko Bill Nichols (s. 1942) luonnehtii puolestaan dokumentaarisen elokuvan periodeja ja tyyliuunta moodien käsitteellä. Hän kuitenkin painottaa moodien ylirajaisuutta ja ulottuvuutta eri aikakausista toisiin.⁵⁵ Susanna Helke toteaa, että Nicholsin moodit eivät pelkästään jäsennä vallinneita elokuvan keinoja vaan myös tietoteoreettista kysymystä, miten kussakin moodissa voidaan saada tietoa todellisuudesta. Nicholsin luokituksessa *Ranskalainen päiväkirja* sijoittuu osallistuvaan moodiin (*participatory mode*). *Direct cinema*n tunnetuimmat elokuvat kuten Albert ja David Mayslesin *Salesman* (1969) tai Robert Drew'n *Primary* (1960) kuuluvat puolestaan havainnoivaan moodiin.⁵⁶

Kun ranskankielisen sanaparin *cinéma vérité* kääntää suomeksi, käytössä on käsite elokuvatotuus. Käännöksen avulla on mahdollista suhteuttaa sellaisia totuuksia, joita elokuva – tässä tapauksessa *Ranskalainen päiväkirja* – tuottaa. Näin *cinéma vérité* ei väitä totuudesta mitään yleispätevämpää, kuin mihin kyseinen elokuva omine keinoineen pystyy ulottumaan. Elokuvatotuutta voi verrata elokuvatranssin käsitteeseen. Jean Rouch oli vuosien varrella joutunut useasti vastaamaan, olivatko antropologisten elokuvien voimakkaat kohtaukset ajaneet esittäjiään transsiin. Paul Henleyn mukaan Rouch on kysyjille vastannut,

⁵² Thompson, Bordwell 2010, 448.

⁵³ Rothman 1997, 87.

⁵⁴ Rothman 1997, 109-111.

⁵⁵ Nichols 2001, 33.

⁵⁶ Helke 2006, 55. Ks. myös Nichols 2001, 34.

että jos hän on itse päässyt elokuvatranssiin kuvatessaan rituaalin esittäjiä, jotka tietävät olevansa kuvauksen kohteina, on todennäköistä, että elokuvatranssi valtaa kuvattavatkin.⁵⁷

Chronique d'un été -elokuvan suomalainen nimi *Ranskalainen päiväkirja* saattaa olla harhaanjohtava. Englanniksi elokuvan nimi on *Chronicle of a Summer* ja ruotsiksi *Den sommaren*. Teoksessaan *Dokumentin utopiat. Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1944–1989* (2015) Ilkka Kippola ja Jari Sedergren kertovat antropologi Heimo Lappalaisen dokumentaarista elokuvasta *Suomalainen päiväkirja* (1984). Se on kunnianosoitus *Ranskalaiselle päiväkirjalle* ja saanut alkunsa Jean Rouchin kollegoilleen esittämästä haasteesta. Ohjaaja oli toivonut, että kun hänen ja Morinin elokuvan ilmestymisestä tulee kuluneeksi 20 vuotta, sen juhlistamiseksi pitäisi valmistaa ”sisarelokuvia” eri maista. Pohtimisen arvoista on, miksi Rouchin ja Morinin elokuvan suomenkielinen nimi on *Ranskalainen päiväkirja*, ja vaikuttiko nimen kaiku myös Heimo Lappalaisen tapaan tehdä oma elokuvaversionsa. *Suomalainen päiväkirja* oli lopulta ainoa valmistunut sisarelokuva.⁵⁸ Tarkkaan ottaen *Ranskalainen päiväkirja* on elokuva Pariisista ja pariisilaisista, ei niinkään Ranskasta. Vaikka kansallisvaltiollinen ajattelu ei tekisi täyttä oikeutta elokuvalle, en ole itsekään rajannut tarkasteluani Pariisiin. Tutkin vuoden 1960 Ranskaa ja sen lähihistoriaa elokuvan tarjoamien näkökulmien kautta.

Ranskalainen päiväkirja -elokuvan lisäksi alkuperäislähteenäni on ollut dokumenttielokuva *Un été + 50* (2011). Kun päälähteeni ilmestymisestä oli kulunut 50 vuotta elokuvan tuottajan Anatole Daumanin tytär Florence Dauman haastatteli tuolloin elossa olleita elokuvan tekijöitä ja esiintyjiä. Edgar Morin, Marceline Loridan-Ivens, Jean-Pierre Sergent, Régis Debray ja Nadine Ballot kertoivat elokuvan taustoista. Haastattelujen lisäksi dokumenttielokuvassa on runsaasti kohtauksia, jotka on lopullisesta elokuvasta jätetty pois. Käytän myös näitä aineistoja tutkimuksessani, sillä niiden avulla Jean Rouchin, Edgar Morinin ja cinéma vérité:n tavoitteet tulevat havainnollisemmiksi.

⁵⁷ Henley 2009, 320.

⁵⁸ Sedergren, Kippola 2015, 331.

2. Missä todellisuus on?

Uutta elokuvaasuuntausta hahmottavassa artikkelissaan ”Pour un nouveau cinéma-vérité” Edgar Morin mainitsee kiinnostavaksi neuvostoelokuvan klassikot ja neorealistiset elokuvat kuten Vittorio de Sican *Polkupyörävaras* (Ladri di biciclette 1948) tai Luchino Viscontin *Maa järisee* (La terra trema 1948).⁵⁹ Kristin Thompson ja David Bordwell ovat pohtineet neorealistisia elokuvia ja tuoneet esiin niihin liitettyjä piintyneitä, osittain vääriä käsityksiä. Yhtenä neorealismien tunnusmerkkinä on pidetty spontaania kuvausta ilman kompositioiden suunnittelua. Leimallisia olivat myös studioiden ulkopuolelta etsityt kuvauspaikat ja amatöörinäyttelijät ammattilaisten rinnalla. Thompson ja Bordwell kuitenkin osoittavat näiden pyrkimysten toteutuneen vain harvoissa neorealismien kauden elokuvissa. Esimerkiksi *Polkupyörävarkaassa* ammattilaisnäyttelijä äänitti jälkikäteen päähenkilön repliikit.⁶⁰ Tätä taustaa vasten *Ranskalainen päiväkirja* on mullistava elokuva. Elokuvaohjaaja Jean-Luc Godard (s. 1930) kommentoi sitä vuonna 1962. Omien sanojensa mukaan hän kuuli nyt työläisen puhuvan ensimmäistä kertaa elokuvassa.⁶¹ Kommentti ei viittaa pelkästään kevyempään elokuvakalustoon ja joustavampiin äänitysmahdollisuuksiin, joilla työläisten ääniä päästiin taltioimaan. Godard viittaa kokonaan uuteen ajattelutapaan, jonka *Ranskalainen päiväkirja* avasi. Edgar Morin saattoikin todeta, että neorealistisista elokuvista puuttuivat kaikista huolimatta ne piirteet, jotka ovat todelliselle elämälle⁶² ominaisia. Hän kirjoittaa: ”Kun ajattelemme todellisen ja kuvitellun eroja, jokainen tosielämän kohtaaminen tuo esiin radikaalin, uuden aineksen katsojan ja kuvan väliseen suhteeseen.” Näin ollen uuden cinéma véritén pyrkimykseksi tuli elämän autenttisuuden tavoittaminen.⁶³

Tässä luvussa selvitän, mitä autenttisuuden ulottuvuuksia *Ranskalaisessa päiväkirjassa* on. Kiinnostavalla tavalla käsite tuntuu haarautuvan näkemyksiin todellisuudesta, nykyhetkestä, ranskalaisen yhteiskunnan luonteesta tai muuttuvista tavoista ymmärtää historiaa. Mikä on autenttisuuden suhde *Ranskalaisen päiväkirjan* dokumentaarisuuteen? Edgar Morin ja Jean Rouch antavat elokuvassaan autenttisuudelle tehtävän. Sen tuli ylittää toisaalta fiktiivisten elokuvien tapa keskittyä henkilöihahmojensa sisäiseen maailmaan ja toisaalta ulkoisten olosuhteiden kuvailu, joka oli ollut dokumenttielokuvalla tyypillistä.⁶⁴ Autenttisuus

⁵⁹ Morin 1962, 5.

⁶⁰ Thompson, Bordwell 2010, 333.

⁶¹ Henley 2011, 169.

⁶² ”Pris sur le vif” Morin 1962, 5. ”Real life” Morin 2003, 229.

⁶³ Morin 1962, 5.

⁶⁴ Morin 2003, 252.

on kuin leikkauspiste, josta valottuvat sekä henkilöiden sisäinen maailma että yhteiskunnallis-sosiaalinen ympäristö. Kun autenttisuus tuntuu liittyvän vahvasti käsityksiin todellisuudesta, lähdän liikkeelle Ilona Hongiston tavasta tulkita André Bazinin kirjoituksia neorealistisesta elokuvasta. Myös Hegelin ajatukset sekä digitaalisen kulttuurin tutkijoiden havainnot voivat selventää käsitystä autenttisuudesta. Koska myös autenttisuus on historiallinen ilmiö, sen esiintymistä ei voi tutkia ilman tietoa ranskalaisen yhteiskunnan luonteesta 1950–1960-lukujen vaihteessa. Toinen maailmansota oli vielä lähellä samoin Ranskan käymät sodat Indokiinassa, silti uusi sota oli jo käynnissä Algeriassa.

Taloudellinen kasvu tarjosi kuitenkin yhä useammalle ranskalaiselle mahdollisuuksia kulutuksen kasvattamiseen, ja tämän kulttuurin kukoistusta edistivät aikakauden onnellisuus- ja privatisoitumisideologiat. Autenttista elämää voisi siten etsiä myös kulutuskulttuuria kritisoimalla, mutta tähän *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijät eivät jää. Kun elokuva perustuu keskustelulle ja paljon puhunnalle, tarvitaan myös kielen rakenteita ja sanomisen tapoja erittelevää teoriaa. Kun cinéma véritén tavoitteena on antaa ääni ja kuva ihmisille, joita tuolloisessa julkisuudessa ei ollut aiemmin esiintynyt, herää kiinnostus myös virallisen puheen, historiankirjoituksen ja arkipäiväisen jutustelun kielellisiin eroihin. Émile Benvenisten kielifilosofiset tutkimukset auttavat paikantamaan sitä muutosta, jossa ranskalaiset etsivät uudenlaisia elämisen malleja suurvalta-asemansa menettäneessä maassa. *Ranskalaista päiväkirjaa* voi luonnehtia hyvin henkilökeskeiseksi elokuvaksi. Benvenisten teoria valaisee myös sitä, miten merkittävä asema kielellä on subjektien rakentumisessa.

2.1 Alkuperäistä, väärentämätöntä, aitoa – todellisuuden monenlaisista aineksista

Autenttisuus voi tarkoittaa alkuperäistä, väärentämätöntä, oikeaa tai aitoa. Sillä voi luonnehtia myös taideteoksen kuvaamaa maailmaa, elämänmuodon aitoutta tai vieraantumattomuutta.⁶⁵ Määritelmä ei kuitenkaan riitä *Ranskalaisen päiväkirjan* tarkasteluun. Ilona Hongisto on dokumenttielokuvien analyysissaan tukeutunut André Bazinin pohdintoihin neorealismista. Logiikan kaksijakoisuus tulee esiin Bazinin tarkastellessa neorealistisia elokuvantekijöitä, jotka Kristin Thompsonin ja David Bordwellin esittämällä tavalla hakeutuivat luonnollisiin tiloihin studioiden ulkopuolelle kuvaamaan arkkitehtuuria, esineellistä maailmaa tai yhteiskunnan sosiaalista rakentumista. Kohteen realistisuutta kiinnostavampaa on kuitenkin se tietty herkkyys, jolla aikakauden henki – Italian vapauttaminen – on tarttunut elokuvaan. André Bazin

⁶⁵ Hosiaisuusluoma 2003, 81.

käyttää esimerkkinä Roberto Rosselinin *Paisàa* (1946) ja toteaa, että elokuvan dokumentaarisuus ei johdu niinkään ostoista Firenzen kaduilla vaan siitä, miten nuo kuvat on järjestetty aikakaudella vallinnutta ilmapiiriä vastaamaan. Bazinin ontologiassa kuvalla on kaksinainen logiikka. Rakenne, jossa yhdistyvät toisaalta kuvan kohteen realismi ja toisaalta aikakauden vaikutus toisiaan seuraavien kuvien järjestymiseen, etäännyttää tarkastelemasta vain kuvan suhdetta viittauskohteseensa.⁶⁶ Myöskään *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijät eivät uskoneet pelkkään taltiointiin. Kun Rouch ja Morin toisaalta olivat kiinnostuneita pariisilaisista kaduista ja toreista, ihmisten olohuoneista, tansseista ja rantabulevardeista, he eivät jääneet sivustakatsojiksi vaan osallistuivat itse elokuvaansa. Provosointi, ohjailu ja kärjistyksen olivat heidän menetelmiään. Tässä syystä Bazinin näkemykset neorealismista ovat valaisevia. Kuvan kaksinainen logiikka paljasti 1940-luvun autenttisen Italian. Edgar Morin ja Jean Rouch halusivat omin keinoin tavoittaa autenttisuutta 1960-luvun alun Pariisissa.

Ilona Hongisto tukeutuu yhdysvaltalaiseen elokuvatutkija Philip Roseniin ja toteaa, että Bazinille todellisuus on ennalta annettua ja jo tapahtunutta. Silti todellisuus on saavutettavissa ja objektiivinen vain subjektiivisten prosessien kautta.⁶⁷ Millainen on puolestaan *Ranskalaisen päiväkirjan* todellisuussuhde? Kun cinéma véritélle on ominaista vuorovaikutteisuus, jossa tekijät itse tuottavat tapahtumia, näyttäytyy todellisuus pikemminkin prosessina kuin jonakin ennalta annettuna. Jo Jean Rouchin varhaisia elokuvia tutkinut François Niney toteaa ohjaajan ymmärtäneen, että todellisuus leikittelee hänellä. Todellisuus ei ole Rouchille jotakin ennakolta olemassa olevaa. Sellainen on reportaasien todellisuuskäsitys. Todellisuus ei myöskään ole ennakolta rakennettua kuten Hollywood-elokuvissa. Rouchille todellisuus syntyy samalla hetkellä, kun kuvaukset käynnistyvät, ja vielä: todellisuus syntyy, koska kuvaukset ovat käynnissä.⁶⁸ Näin myös *Ranskalaisen päiväkirjan* autenttisuus on mahdollista käsittää todellisuuden luomisena ja leikkinä, ei pyrkimyksenä ulkopuolisen maailman totuudenmukaiseen esittämiseen. Bazinin näkemys todellisuudesta, joka on lähestyttävissä vain subjektiivisten prosessien kautta, tulee lähelle *Ranskalaisen päiväkirjan* olemusta. Elokuvahan alkaa Jean Rouchin toteamuksella ihmisistä, jotka ovat antaneet hetkiä elämästään uudelle kokeilulle, cinéma véritélle.⁶⁹

Kulttuurintutkija Jussi Parikka on kirjoittanut media-arkeologiasta ja tulemisen problematiikasta. Hänen mukaansa digitaalinen taide on aikaa ja muistia tutkiessaan korostanut

⁶⁶ Hongisto 2011, 49-51.

⁶⁷ Hongisto 2011, 48.

⁶⁸ Niney 2004, 159.

⁶⁹ Ranskalainen päiväkirja 1961, 02:31-02:44.

erilaisten mahdollisuustilojen samanaikaisuutta – virtuaalisina. Näin digitaalisen ajan taideteokset pystyvät esittämään braudelilaista ajan kerrostuneisuutta.⁷⁰ Samantyyppinen esimerkki ajan kerrostuneisuudesta ja mahdollisuuksien samanaikaisuudesta löytyy analogisen ajan *Ranskalaisesta päiväkirjasta*. Kun Marceline Loridan Concorde-aukiolla ja Halleilla esittää monologiaan, kukaan ei kuvaustilanteessa tiedä, mitä hän kätkeytyyn mikrofoniiin puhuu. Marceline käy otoksissa läpi muistikuviaan keskitysleiriltä. Kuvausryhmä luulee tallentavansa pariisilaisnaisen käyskentelyä ja rupattelua, mutta onkin välittämässä todistusta lähihistorian kauhuista. Marcelinen ehdotuksesta kuvauspaikaksi valittiin Concorden aukio, sillä hän luuli amerikanukrainalaisen elokuvaohjaajan Edward Dmytrykin (1908–1999) kuvaavan siellä saksalaisten miehitysaikaan sijoittuvaa elokuvaa. Nuo kuvaukset olivat kuitenkin jo päättyneet. Oli siis lähellä, että nykyhetken ja henkilökohtaisten muistojen kerrostuneisuuteen olisi monologikohtauksessa liittynyt myös muiden henkilöiden rakentamat fiktiiviset kuvat natsi-Saksan tunnusmerkeistä.⁷¹

Käsitys mahdollisuustilojen samanaikaisuudesta tulee lähelle myös Hegeliä. Hänen ajatuksensa on, että ajattelimmepa todellisuutta minkä tahansa kategorian – olemisen tai olemattomuuden, tulemisen tai määrätynä olemisen, laadun tai äärettömän – kautta, myös muut kategoriat ovat samaan aikaan peitetysti läsnä.⁷² Ilona Hongisto on niin ikään pohtinut todellisen ja virtuaalisen välistä vuorottelua. Hongiston käyttämät käsitteet virtuaalinen ja todellinen voivat olla hyödyllisiä *Ranskalaisen päiväkirjan* elokuvallisten ilmaisutapojen ja ympäröivän yhteiskunnan välisen vuoropuhelun tarkastelussa. Hongisto erottaa ominaisuuksien koostumisen tason ja organisoitumisen tason. Ominaisuuksien koostumisen taso pitää sisällään kehkeytymässä olevia voimia, jotka eivät vielä ole saaneet muotoa. Nämä kehkeytymässä olevat voimat ja ominaisuudet kuten kyky kuvitella, kyky tarinoida tai kyky tuntea vaikuttavat organisoitumisen tasolla. Siellä kehkeytymässä olevat voimat pystyvät tarpeen mukaan muuttumaan kiinteämmiksi muodoiksi, organisoituneiksi, todellisiksi. Ominaisuuksien koostumisen tasoa voidaan puolestaan nimittää virtuaaliseksi.⁷³ Gilles Deleuze onkin sanonut, että ”maailma ei ole ilmaisujensa ulkopuolella”. Hongiston mukaan lause viittaa juuri siihen, miten virtuaaliset voimat ovat piilevinä läsnä todellisen muodoissa.

⁷⁰ Parikka 2008, 149.

⁷¹ Morin 2003, 240.

⁷² Saarinen 1999, 294-295.

⁷³ Olen suomentanut Ilona Hongiston englanninkielisessä väitöskirjassaan käyttämät termit seuraavasti: *virtual* on virtuaalinen, *actual* on todellinen, *a plane of consistency* on ominaisuuksien koostumuksen taso, *a plane of organisation* on organisoitumisen taso, *intensities* on kehkeytymässä olevat voimat, *capacities* on kyvyt. Hongisto 2011, 20.

Jos *Ranskalaisen päiväkirjan* autenttisuus on todellisuuden luomista ja leikkiä sillä, kuinka laajalla alueella se on selitysvoimainen? Ovatko vain ihmisten väliset kasvokkaiset kohtaamiset ja keskustelut autenttisia? Jos elokuvan todellisuus on pikemminkin prosessi, minkälaisena näyttäytyy sopimuksille perustuva ja monimutkaisista rakenteista koostuva yhteiskunta? Vuoden 1945 jälkeisestä Ranskasta ei voi puhua sulkemalla kuvasta toisen maailmansodan aikaisia tapahtumia, Ranskan nopeaa kukistumista ja saksalaismiehitystä kesäkuusta 1940 alkaen. Vichyn Ranskaksi kutsutulla ajanjaksolla 1940–1944 kolmannen tasavallan perustuslaki käytännössä kumoutui, marsalkka Philippe Pétainista tuli diktaattori, ja todellinen määräysvalta oli natsi-Saksalla.⁷⁴ Ranskan vastarintaliikkeeseen kuului ihmisiä kaikilta yhteiskunnan aloilta ja eri sosiaaliluokista. Kun liikkeeseen kuului ääripäinään kenraali Charles de Gaullea kannattavia isänmaallisia konservatiiveja ja kommunisteja, samat poliittiset katsomukset eivät vastarintamiehiä ja -naisia yhdistäneet. Ryhmien väliset kiistat olivat ajoittain ankaria.⁷⁵ Sodan aikana Charles de Gaulle johti Pétainin hallitusta ja saksalaismiehitystä vastustavaa Vapaata Ranskaa Lontoosta käsin.

Ranskalainen historioitsija Henry Rousso (s. 1954) kertoo vuonna 1987 ilmestyneessä teoksessaan *The Vichy Syndrome* (Le Syndrome de Vichy: De 1944 à nos jours), miten Vichyn hallinto herätti voimakkaita reaktioita vielä 1970-luvun lopussa, jolloin hän aloitteli aikakauden tutkimista. Rousso ymmärsi pian, että Vichyn Ranskan historian kirjoittaminen ei riittänyt. Oli paneuduttava myös tuon ajan muiston historiaan.⁷⁶ Henry Rousson mukaan Vichyn Ranska oli sisällissotaa – guerre franco-française – käyvä maa. Eikä sisällissota päättynyt Ranskan vapauttamiseen tai toisen maailmansodan loppumiseen. Tuolloin käynnistyivät puhdistukset, jotka kohdistettiin natsien kanssa yhteistoiminnassa olleisiin ranskalaisiin. Vuosina 1944–1949 oikeudenkäyntejä varten tutkittiin noin 300 000 tapausta. Lähes 7 000 ihmistä sai kuolemantuomion; toimeen niitä pantiin 791. Kansalaisyhteisönsä menetti 50 000 ihmistä.⁷⁷ Vihollinen keskuudessamme -ajattelu oli ranskalaisille sodan aikana ja sen jälkeen tyypillistä, ja nämä viholliset olivat oman maan kansalaisia.⁷⁸

Kirjoittaessaan neorealistisesta elokuvasta André Bazin vertaa toisen maailmansodan jälkeistä Ranskaa ja Italiaa. Hänen mukaansa Ranskassa vastarintaliikkeestä tuli legenda ja se painui historiaan heti vapauttamista seuraavana päivänä. Liittoutuneiden

⁷⁴ Vichyn Ranska, http://fi.wikipedia.org/wiki/Vichyn_Ranska, haettu 28.2.2015.

⁷⁵ Ranskan vastarintaliike, http://fi.wikipedia.org/wiki/Ranskan_vastarintaliike, haettu 28.2.2015.

⁷⁶ Rousso 1991, 1.

⁷⁷ Épuration légale, http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89puration_1%C3%A9gale, haettu 28.2.2015.

⁷⁸ Rousso 1991, 6.

miehittämä Italia alkoi sen sijaan kuohua yhteiskunnallisesti, taloudellisesti ja poliittisesti.⁷⁹ Elokuvatutkija Eeva Kurki on kiteyttänyt Henry Rousson ja ranskalaisen elokuvahistorioitsijan Jean-Pierre Jeancolas'n näkemyksiä muistuttamalla, miten Ranska ja Italia olivat kärsineet Saksan miehityksestä ja miten molemmissa maissa vastarintaliike oli ollut vahva. ”Italialaisessa elokuvassa neorealismi tyyli-suuntana toimi kansallisen trauman yhtenä purkautumismuotona”, kirjoittaa Kurki.⁸⁰ Henry Rousso arvioi kriisien merkitystä puolestaan Ranskan historiassa. Kun uhkaavat ajat ovat koetelleet maan kansallista yhtenäisyyttä ja identiteettiä, edellinen kriisi ja sen muistot ovat ruokkineet seuraavaa. 1800- ja 1900-lukujen vaihteen Dreyfus-juttu vaikutti tapaan käsittää Ranskan vallankumous, kun puolestaan Vichyn aika ruokki Dreyfus-jutun muistoa. Ranskan vuosina 1954–1962 käymä Algerian sota väritti omalta osaltaan kuvaa Vichyn hallinnon kaudesta.⁸¹

Värittyminen saattaa olla myös toisensuuntaista. Menneisyyden kuvaukset voivatkin kommentoida enemmän syntyäikaansa kuin historiaa. Alain Resnais'n (1922–2014) sanat 1950-luvun puolivälin ja 1960-luvun alkuvuosien välillä valmistuneista elokuvistaan ovat merkille pantavia. Elokuvaohjaaja kertoo, että kaikki hänen elokuvansa tuolta ajalta käsittelevät kolonialistista Algerian sotaa.⁸² *Yö ja usva* (Nuit et brouillard 1955) olisi keskitysleirien tuhot paljastanut elokuva, mutta lisäksi elokuva Ranskasta vuonna 1955. *Hiroshima rakkaani* (Hiroshima mon amour 1959) olisi kuvaus paitsi Hiroshiman pommituksesta myös saksalaismiehityksen Ranskasta. Se käsittelee unohtamisen ja muistamisen merkityksiä, mutta Alain Resnais'n pyrkimyksenä olisikin ollut kääntää muistamisen suunta ranskalaisia tuolloin koskettaneeseen Algerian sotaan. Näkökulma sopii hyvin Eeva Kurjen toteamukseen, miten ”ranskalaiset ovat vältelleet kuvaamasta elokuvissa maansa kriisiaikoja suoraan ’elävästä elämästä’”.⁸³ Näkemys taustoittaa myös *Ranskalaisen päiväkirjan* lähtökohtia. Marceline Loridanin koskettava yksinpuhelu keskitysleirimuistoistaan on tulkittavissa samasta välttelyn näkökulmasta. Kun Algerian sodan tuskasta ei vuonna 1960 voitu puhua, oli käsiteltävä aikaisempien vuosikymmenten kätkeytyjä suruja.

⁷⁹ Bazin 1971, 19-20.

⁸⁰ Kurki 1997, 32.

⁸¹ Rousso 1991, 3-4.

⁸² Croombs 2015, 29.

⁸³ Kurki 1997, 32.

2.2 Miten sinä elät? – nykyhetken merkityksellisyydestä

Ranskalaisen elokuvan ja Algerian sodan suhdetta tutkinut Matthew Croombs osoittaa, miten Ranskan valtio pyrki esittämään tapahtumat Algeriassa poliisioperaationa, ei sotana. Hän on tutkinut tuon ajan Ranskaa kolmen Alain Resnais'n lyhytelokuvan välittämänä. Ranskan ulkoministeriö oli tilannut elokuvan *Toute la mémoire du monde* (1956), jonka oletettiin olevan kunnianosoitus kansalliskirjastolaitokselle ja sen perinteille. Croombs kuitenkin näyttää, miten Resnais on elokuvan käsikirjoittajien Jean Cayrolin (1911–2015) ja Chris Markerin (1921–2012) kanssa ujuttanut elokuvaan paljon muuta. Elokuvallinen keinoin he osoittavat, miten asiakkaat kuluttavat tietoa; kirjaston käyttäjät täydentävät pieni pala kerrallaan omaa kertomustaan onnellisuudesta. Kansalliskirjaston tieto on tarkoin valikoitua. Se on myös tarkoin vartioitua. Elokuvasssa rajattoman muistin idea rinnastetaankin poliisitoimiin, ahtaan paikan kammoon ja historiallisen ajan jähmettyneisyyteen. Croombsin tulkinnan mukaan Resnais sijoittaa näin lyhytelokuvansa modernisaation ja kulutuskulttuurin kehyksiin 1950-luvun lopun Ranskassa.⁸⁴

Croombs viittaa yhdysvaltalaiseen kirjallisuustieteen professoriin Kristin Rossiin (s. 1953), joka kirjassaan *Fast Cars, Clean Bodies* (1995) muistuttaa, miten 1950- ja 1960-lukujen Ranska oli kyllästetty yksityistymisen ideologialla. Se näyttäytyi kodin rajautumisena entistä yksityisemmäksi tilaksi. Avioliitto oli tarkkarajainen avioparista koostuva yksikkö. Henkilöautolla pääsi kyllä kauas; silti se eristi yksilön julkisesta tilasta. Ihmiset olivat myös entistä tietoisempia Ranskan valtion rajoista. Näiden yksiköiden sisällä ihmisten oletettiin elävän onnellisuus-kulttuuriaan ilman laajempaa sosiaalista vastuuta muista ihmisistä tai muista maista. Tältä pohjalta Croombs liittää *Ranskalaisen päiväkirjan* ohella Chris Markerin elokuvan *Ihana toukokuu* (Le joli mai 1963) modernisaation, kulutuskulttuurin ja onnellisuus-ideologian kuvaukseksi. Myös *Ihanassa toukokuussa* pariisilaisilta kysytään, ovatko he onnellisia. Ohjaaja alleviivaa *Ranskalaista päiväkirjaa* selvemmin omia tulkintojaan. Toisin kuin cinéma vérité, *Ihana toukokuu* tarvitsee kertojan näkökantojaan ilmaisemaan. Elokuva päättyy kuvaan, jossa koko Ranska esitetään kuin suurena vankilana.⁸⁵ Elokuvaltaan Marker arvostelee *Ranskalaisen päiväkirjan* rajoittunutta ja epäpoliittista onnellisuuden käsitettä.⁸⁶

Jean Rouch ja Edgar Morin rakentavat elokuvansa keskustelujen varaan, eivätkä ne noudata tiettyä kaavaa, vaan niissä on monenlaista muuntelua. Elokuvan alun kohtaamiset

⁸⁴ Croombs 2014, 33.

⁸⁵ Croombs 2014, 33.

⁸⁶ Thompson, Bordwell 2010, 450.

kadunkulkijoiden kanssa eivät ole keskusteluja lainkaan vaan haastatteluja. Marceline Loridan on yhdessä Nadine Ballot'n kanssa kadulla kyselemässä ihmisiltä, ovatko he onnellisia.⁸⁷ Paul Henley käyttää näistä haastatteluista nimitystä 'vox pop'. Tarkoituksena on päästää kansa ääneen – vox populi.⁸⁸ Kohtaamisten kömpelyys saa otokset näyttämään totuttautumiselta kevyeen kameraan ja liikuteltavaan nauhuriin. *Un été +50* -dokumenttielokuva sisältää lukuisia lopullisesta elokuvasta pois jätettyjä kohtauksia. Yhdessä niistä Edgar Morin selvittää Marcelinelle ja Nadinelle ennen katuhaastattelujen alkua, että heidän pitää valita haastateltavaksi mahdollisimman erilaisia ihmisiä. Äänittäjä antaa naisille koulutuksen mikrofonin ja magnetofonin käytöstä. Naisia hieman jännittää. Kun Marceline arvelee, että joku ohikulkija voi läimäistä heitä, Morin kiistää ja sanoo: ”Te olette eloisia ja nättejä. Kaikki sujuu hienosti. Olkaa mukavia ja flirttailkaa.”⁸⁹ Naisen osaa raamittavien sanojen takaa kannattaa kuitenkin etsiä kohtauksien oleellisempaa antia. Rouchin ja Morinin mielestä oli tärkeää näyttää myös elokuvantekemisen vaivalloinen prosessi. Tekniikka oli tuotava esiin ja riisuttava se mystifioidusta kaavustaan. Marcelinen ja Nadinen tekemät haastattelut osoittavat, miten tekijyyden piiriä voitiin laajentaa ammattilaisista tavallisiin ihmisiin, joille tekniikan perusteet opetettiin muutamassa tuokiassa.

Naisten kohtaamien ihmisten vastaukset onnellisuudesta ovat melko yhdentekeviä. Väsynyt nainen huokaisee ja tekee vastakysymyksen: ”Voiko työläinen olla koskaan onnellinen?” Nuori mies vetää taskustaan René Descartesin teoksen ja haluaa puhua onnesta sen pohjalta. Haastattelut paljastavat ehkä enemmänkin, miten tottumattomia ihmiset vuonna 1960 olivat tällaisiin katukyselyihin. Äänityslaitteetkin ovat niin outoja, että vanha mies on kyllä halukas puhumaan onnesta, mutta työntää mikrofonia pelästyneenä pois. *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijöille oli tärkeää osoittaa elokuvan dokumentaarisuuden kehittyminen vaihe vaiheelta. Katuhaastattelujen piti olla alun perin elokuvan loppupuolella. Vasta leikkausvaiheessa tekijät päätyivät siirtämään vox pop -kohtaukset alkuun alleviivatakseen cinéma véritén kokeellisuutta ja evoluutiota.⁹⁰

Kun Chris Marker oli soimannut *Ranskalaista päiväkirjaa* epäpoliittisesta onnellisuuskäsitteestä, François Niney puolestaan asettuu toiselle kannalle. Hänen mukaansa kysymykset ”Miten sinä elät?” ja ”Oletko onnellinen?” siirtävät elokuvan sosiologisista ammatin, elinkeinon ja luokka-aseman tarkasteluista maailmaan, jossa henkilöt eivät ole

⁸⁷ Ranskalainen päiväkirja 1961, 05:16–08:26.

⁸⁸ Henley 2009, 167.

⁸⁹ *Un été + 50* 2011, 04:11-06:59.

⁹⁰ Henley 2009, 167.

pelkästään jonkun työtehtävän harjoittajia tai poliittisesti määräytyneen yhteiskuntarakenteen edustajia. Puhunnallaan ihmiset todistavat olevansa subjektiivisia. Silti rajat ylittyvät yksilöiden välillä, ja tuloksena on tuoreutta, johon uutiset tai ajankohtaislähettykset eivät pysty.⁹¹ Myös André Bazin oli päätellyt, että todellisuus on saavutettavissa ja objektiivinen vain subjektiivisten prosessien kautta.⁹²

Antautumatta liikaa elämäkerralliseen otteeseen *Ranskalaista päiväkirjaa* voi lukea myös ohjaajinsa lähihistorian kokemusten kautta. Edgar Morinia sysäsi liikkeelle hänen menneisyytensä kommunistisessa liikkeessä. Nuori mies alkaa kitkeä stalinismin jäänteitä omasta elämästään, kun hänet on erotettu Ranskan kommunistisesta puolueesta vuonna 1951.⁹³ Jo ennen liittymistään kommunistiseen puolueeseen hän kertoo olleensa tietoinen Stalinin väkivaltakoneistosta ja vieroksuneensa myös stalinismin rituaalista propagandaa.⁹⁴ Tästä syystä hän käy kilvoittelua, liittyäkö kommunisteihin vai ei. Muistelmissaan Morin toteaa, että toinen maailmansota ratkaisi asian. Kun ihmiset alkoivat kiireesti lähteä Pariisista ennen saksalaismiehitystä kesäkuussa 1940, Morinin ystävät lausuvat hänelle jäähyväisiksi: ”Olemme samassa tilanteessa kuin Venäjä vuonna 1917. Jos haluaa edelleenkin olla vallankumouksellinen, on tultava kommunistiksi.”⁹⁵ Sosiologi kertoo, miten hän oli stalinismin kaudella alistanut nykyhetken tulevaisuudelle, jonka asema oli absoluuttinen. Kulloinkin elettävänä olevalla ajalla oli vain suhteellinen merkitys. Tapoja suhtautua silloiseen nykyisyyteen, stalinistiseen todellisuuteen, olivat terrori, vieraantumisen ja asioiden pimittäminen. ”Uskoimme, että stalinismin oli asettauduttava maailman kanssa samalle hirviömäiselle tasolle takertuakseen siihen ja muuttaakseen sen,” kertoo Edgar Morin.⁹⁶ Erkaantuminen sosialismista alkoi, kun hän ymmärsi, miten nykyisyys ja tulevaisuus ovat keskinäisessä vuorovaikutussuhteessa.

Ranskalaisen päiväkirjan keskeinen kysymys ”Miten sinä elät?” ankkuroi elokuvan nykyhetkeen ja sen merkityksellisyyteen. Pulmallisempaa oli pohtia, miten elää menneisyyden kanssa. Jean Rouch ja Edgar Morin löytävät maailman muutoksen tuulia kaikkia ihmisiä yhdistävästä veljeydestä. Henry Rousso on siis selvittänyt, miten vaikeaa ranskalaisten on ollut tehdä tiliä menneisyyden kanssa. Ranskan vallankumous elähdytti vielä Edgar Moriniakin, kun hän *cinéma vérité*ä hahmottelevassa artikkelissaan puhui veljeyden

⁹¹ Niney 2004, 163.

⁹² Hongisto 2011, 48.

⁹³ Morin 1959, 235.

⁹⁴ Morin 1959, 34.

⁹⁵ Morin 1959, 26.

⁹⁶ Morin 1959, 53-54.

elokuvasta. Rouch ja Morin huomaavat maailman todella muuttuneen, kun he arvioivat Festival dei popoli -tapahtumassa näkemiään elokuvia Firenzessä syksyllä 1959.⁹⁷ Tuohon asti etnografiset elokuvat ja dokumenttielokuvat yleensä olivat esitelleet alkuperäiskansoja eksoottisina, vieraina. Nyt elokuvaan oli uutena juonteena ilmestynyt yhteisyyden piirre: miten paljon samaa alkuperäiskansojen ja länsimaisten ihmisten elämäntavoissa lopulta oli. Kyse oli yleisinhimillisistä arvoista. Näin Morin päätyy kysymään, miksi etnografisia elokuvia ei tehdä työläisistä, pikkuporvaristosta, virkamiehistä tai suurkaupunkien asukkaista. Katseen voi suunnata niihin ihmisiin, joiden kanssa nykyhetkeä eletään. Hän kiteyttää: ”Miksi ei elokuva voi olla keino rikkoa sitä kalvoa, joka erottaa meidät toisistamme metrossa, kadulla tai hississä. Uuden cinéma véritén etsintä on yhtä aikaa veljeyden elokuvaa.”⁹⁸

Firenzen festivaalikokemukset sysäivät Rouchia ja Morinia kääntämään katseensa pariisilaisiin kansaeläjiin. Kun antropologiset elokuvat olivat alkaneet pohtia kaikkia maailman ihmisiä yhdistäviä kysymyksiä, toiseuden tunnistaminen ja tunnustaminen oli välttämätöntä myös kotikulmilla. Noihin aikoihin strukturalistinen ohjelma innoitti tieteentekijöitä monella alueella. Erityisen vahvaa kiinnostus strukturalismiin oli antropologiassa, kielitieteessä ja psykoanalyysissa.⁹⁹ Ranskalainen historioitsija François Dosse (1950) aloittaa strukturalismin historiaa käsittelevän teoksensa: ”Mikään intellektuaalinen liike ei ole menestynyt aiemmin niin hyvin Ranskassa kuin strukturalismi 1950–1960-luvuilla”. Kun Jean Rouch ja Edgar Morin tavoittelivat uutta elokuvallista ilmaisua ja selkeämpiä havaintoja maailmasta, strukturalismi halusi tutkia kaikkea sitä, ”mikä oli ollut torjuttua länsimaisessa historiassa”.¹⁰⁰ Edgar Morin ei kuitenkaan ollut tyytyväinen kehitykseen, jossa strukturalismi alkoi vallata sijaa marxilaisilta teorioilta. Hänen mukaansa ”strukturalismin determinismi ja objektiivisuuspyrkimys sulkivat ulos subjektin, joka oli liian epävarma, ja historian, joka oli liian sattumanvarainen”.¹⁰¹ Tästä huolimatta sukulaisuuden cinéma véritéen tunnistaa strukturalismin halusta ymmärtää maailmaa myös toiseuden ja tiedostamattoman kautta.¹⁰²

⁹⁷ Morin 2003, 229.

⁹⁸ Morin 1962, 7-8.

⁹⁹ Dosse 2011, 14.

¹⁰⁰ Dosse 2011, 23.

¹⁰¹ Dosse 2011, 206.

¹⁰² Dosse 2011, 207.

2.3 Minä ja sinä – kieli luo subjektin

Yhdysvaltalainen elokuvakriitikko ja ranskalaisen uuden aallon elokuvan tuntija Richard Brody arvioi, että Rouchin ja Morinin kyky purkaa yksityisen ja julkisen rajaa elokuvassaan on historiallisesti merkitsevä ja vuoden 1968 toukokuuta enteilevä. Brodyn mukaan Rouchin ja Morinin tapa käyttää puhuttua kieltä keskeisenä elokuvallisena keinona teki mahdolliseksi tuon rajan häivyttämisen.¹⁰³ Elokuvan Algeria- ja Kongo-keskustelut kuvaavat hyvin tyyliä, jota Edgar Morin on kutsunut autenttiseksi puhuvaksi elokuvaksi. Käsitteellä hän haluaa muistuttaa, että cinéma vérité ei ole vain Dziga Vertovin elokuvallisten ideoiden elähdyttämistä, vaan nyt teknologia tekee mahdolliseksi suoran puheen taltioinnin. Sanat on sanottu juuri sillä hetkellä, kun kuvatkin on otettu. Jälkiäänityksessä tällainen välittömyys ei ole mahdollista.¹⁰⁴ Autenttinen puhuva elokuva toi tosielämästä esiin niitä radikaaleja, uusia aineksia, joita Edgar Morin oli cinéma véritén manifestissaan perännyt ja joiden kumpuaminen fiktiivisessä elokuvassa ei ollut mahdollista.¹⁰⁵ Myös François Niney kirjoittaa, että puhuntansa vapautuneisuudella elokuva ennakoி jo toukokuuta 1968.¹⁰⁶

Paul Henley osoittaa, miten Jean Rouch ymmärsi uuden tekniikan merkityksen henkilöiden jutustelun taltioinnissa¹⁰⁷. Tuottaja Anatole Dauman vaati, että 25 tunnin kuvausmateriaalista oli leikattava 90 minuuttia pitkä elokuva.¹⁰⁸ Jean Rouchista tämä tuntui kohtuuttomalta. Hänen mukaansa alkuperäisen materiaalin autenttisuus ja arvo piilivät juuri siinä epätietoisuudessa ja kömpelyydessä, joka leimasi kaikkea inhimillistä kanssakäymistä. Rouch arvioi, että näiden päällisin puolin merkityksettömien ottojen poistaminen vähensi niiden kohtausten voimaa, jotka oli päätetty säilyttää olennaisuutensa ja tärkeytensä ansiosta. Jutustelun säästäminen olisi tehnyt kohtauksista vaikuttavampia.¹⁰⁹

Kun tutkimusaiheena on dokumentaarinen elokuva pariisilaisista kesällä 1960 ja kun henkilöiden yksityiset keskustelut olisi suhteutettava sodanjälkeiseen ranskalaiseen yhteiskuntaan, tutkimusmenetelmiltä vaaditaan kykyä erotella rakenteita ja ymmärtää identiteettien rakentumista. Elokuvassa mukana olevien ihmisten puhunta tuo niin ikään esiin sitä autenttisuutta, jota *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijät olivat etsimässä. Émile Benvenisten

¹⁰³ The Extraordinary "Chronicle of a Summer" 21.2.2013 <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-extraordinary-chronicle-of-a-summer.k>

¹⁰⁴ Olen kääntänyt englanninkielisen käsitteen 'an authentic talking cinema' autenttiseksi puhuvaksi elokuvaksi. Ranskaksi se on le cinéma authentiquement parlant. Morin 2003, 252. Ks. myös Morin 1962, 29.

¹⁰⁵ Morin 1962, 5.

¹⁰⁶ Niney 2004, 163.

¹⁰⁷ Jutustelu (ranskaksi bavardage, englanniksi chattering).

¹⁰⁸ Henley 2009, 165.

¹⁰⁹ Henley 2009, 166-167.

kielifilosofia auttaa paikantamaan elokuvan merkitystä toisaalta mukana olevien ihmisten elämässä, toisaalta kuvana kesästä 1960 Pariisissa. Benvenisten ajattelun kautta elokuvan voi liittää myös aikakauden muihin intellektuaalisiin virtauksiin kuten strukturalismiin.

Émile Benveniste on tutkinut ihmisen ja kielen suhdetta muun muassa ranskan kielen verbien aikamuotoja tarkastelemalla. Hän pohtii esimerkiksi kirjallisen ja suullisen kielen eroa. Benvenisten mukaan kirjoittaja tai puhuja ei käytä verbien aikamuotoja jäykkien, muuttumattomien kaavojen mukaan, vaan hän suhteuttaa kertomuksensa aikaan. Nämä suhteuttamistavat ovat sanomisen eli enonsiaation kaksi eri tasoa. Émile Benveniste on antanut toiselle tasolle nimen ”histoire” ja toiselle ”discours”. Historiallinen sanomisen taso kuuluu kirjoitetun kielen piiriin. Histoire-tason tarkastelussa keskeisiä termejä ovat kertomus, tapahtuma ja menneisyys. On kysymys esityksestä, joka kuvaa tiettyä aikana menneisyydessä tapahtuneita asioita, joiden kulkuun kertojalla ei ole ollut osuutta. Émile Benveniste kehittää ajatusta kahdesta eri enonsiaatiotasosta artikkelissa ”Les relations de temps dans le verbe français”, joka ilmestyi vuonna 1959.¹¹⁰

Minkälaisista Émile Benvenisten erottelemista puhunnan tasoista *Ranskalainen päiväkirja* sitten koostuu? Tarkasti ottaen elokuvassa ei ole lainkaan histoire-tasoa. Mielestäni histoire-tasoa voi pitää sitä todellisuutta, joka on olemassa elokuvasta riippumatta. Se on menneisyys, jota Vichyn perintö on määrittänyt, ja nykyisyys, johon Algerian sota jättää jälkensä. Toisaalta menneisyykseen ei ole yksi ja yhteinen. Henry Rousso muistuttaa, miten kollektiivisesta muistista puhuminen sumentaa helposti sen muistojen laajan kirjon, jonka esimerkiksi toinen maailmansota Ranskassa tuotti. Sotavangin muistot ovat täysin toisenlaiset kuin partisaanin tai keskitysleirille kuljetetun juutalaisen. Rousso puhuu muistojen kamppailusta ja osoittaa, miten tietyt kollektiiviset menneisyyden tulkinnat voivat saada ”vallitsevan muiston” aseman. Näin on käynyt ennen muuta de Gaullen seuraajien sekä kommunistien muistoille toisesta maailmansodasta. Niistä on tullut virallisia kuvia menneisyydestä.¹¹¹ Kun menneisyyden kohtaaminen on vaikeaa, historia on todella Benvenisten määrittämä histoire, jonka yhteyksiä nykyaikaan ei haluttaisi nähdä. Ääneen sanomisen ja vaikenemisen teemaa on käsitellyt myös Michel Foucault *Tiedon arkeologiassa* (1969). Hänen mukaansa historioitsijan tehtävänä ei ole paljastaa ”aikakautta” sellaisten mekanismien taustalta, jotka ovat tuottaneet esimerkiksi vankilan kaltaisia instituutioita. Sen sijaan historioitsijan on kyettävä ilmaisemaan se, mikä on mahdollista nähdä ja sanoa tiettyä

¹¹⁰ Benveniste 1966, 237-250. Aikasuhteet ranskan kielen verbiopissa.

¹¹¹ Rousso 1991, 3-4.

aikana.¹¹² Uuden teknologiansa avulla *Ranskalainen päiväkirja* kolkuttelee noita mahdollisen näkemisen ja mahdollisen sanomisen rajoja.

Niin erottelukykyinen kuin Benvenisten *histoire/discours* -jaottelu onkin, hän on vielä kiinni vanhassa selvitellessään historioitsijoiden käyttämää kieltä. Ajat ovat muuttumassa, ja uudet tarinat murtautumassa esiin. Benvenisten mukaan historiallinen kertomus sanomisen tapana ei käytä koskaan kirjoittajaan tai tutkijaan itseensä viittaavia ilmaisuja kuten minä tai sinä, tässä tai nyt. Historiaa kerrotaan kolmannessa persoonassa. Benvenisten mukaan *histoire*-kirjoituksessa ei ole kertojaakaan. Hän toteaa: ”Tapahtumat esitetään siinä järjestyksessä, missä ne ovat ilmaantuneet historian horisonttiin. Tapahtumat kertovat itse itsensä.”¹¹³ Pitäytymällä vain Émile Benvenisten käsityksiin historioitsijan kielestä kuva toisen maailmansodan jälkeisestä historiakamppailusta Ranskassa jää kapeaksi. Vuonna 1929 perustettu *Annales*-lehti oli ilmestymisestään alkaen koonnut yhteen historioitsijoita, joita kiinnosti muukin kuin tapahtumakerronta. Annalisteja elähdyttivät analyyttinen ongelmakeskeisyys ja monitieteisyys. Kiinnostuksen kohteena oli inhimillisen toiminnan koko kirjo, ei pelkkä poliittinen historia.¹¹⁴ *Ranskalaisen päiväkirjan* syntyaikoina Fernand Braudel (1902–1985) – vaikutusvaltainen ja kenties tunnetuin annalisti – oli jo valmistelemassa kolmiosaista teostaan *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, joka ilmestyi vuosien 1967 ja 1979 välisenä aikana. Teos pyrki osoittamaan muun muassa, miten arkielämä oli historiallistettavissa.¹¹⁵ Samaa tekee *Ranskalainen päiväkirja*.

Ranskalaiset annalistit tunsivat kuitenkin strukturalismin uhan. Historiatiedettä oli syytetty liiasta empiirisyydestä, mikä teki siitä kykenemättömän ymmärtämään yhteiskunnan syviä rakenteita. Kristin Ross toteaa, että annalistit omaksuivat puolustustavakseen kannibalismin, alan valtaamisen vastustajien omalta maaperältä. Ross kiinnittää huomionsa annalistien lehden nimenmuutokseen heti sodan päätyttyä. Aikaisempi *Annales d’histoire économique et sociale* muuttui muotoon *Annales: économies, sociétés, civilisations*. Ross tulkitsee, että käsitteen historia pudottaminen nimestä merkitsi halua liehitellä sosiaalitieteitä sekä erityisesti väestö- ja kansantaloustiedettä. Fernand Braudel iski takaisin *Annales*-lehden vuonna 1958 kirjoittamassaan artikkelissa. Siinä hän esittelee pitkän keston käsitettään historiantutkimuksen ja sosiaalitieteiden kannalta.¹¹⁶

¹¹² Hongisto 2011, 29.

¹¹³ Benveniste 1966, 238-241. Ks. myös Salmi 2010, 149.

¹¹⁴ Burke 1990, 2.

¹¹⁵ Burke 1990, 45-46.

¹¹⁶ Ross 1999, 187-188.

Benvenisten historian ja nykyhetken erotteleva kielitiede on oikeastaan ristiriidassa sen kuvan kanssa, jota Henry Rousso on rakentanut sodanjälkeisestä Ranskasta. Aloittaessaan tutkimustaan Vichyn syndroomasta Roussoa oli erityisesti ihmetyttänyt, miten vielä 1970-luvun lopulla monille ihmisille Vichyn aikakausi oli yhä vahvasti läsnä, osa tuolloista nykyisyyttä.¹¹⁷ Vaikka Émile Benvenisten käsite *histoire* erottaa menneisyyden ja nykyisyyden, silti *histoire/discours* -jako hedelmöittää nimenomaan sen nykyisyyden ymmärtämistä, jossa *Ranskalainen päiväkirja* syntyi. Yhdysvaltalainen kirjallisuudentutkija Dorrit Cohn tulkitsee Benvenistea seuraavasti: ”presensillä on ajallisena viittauskohtanaan vain kielellinen totuus, nimittäin kuvatus tapahtuman ja sitä kuvaavan diskurssin samanaikaisuus”.¹¹⁸ Dorrit Cohnin lause vertautuu myös *Ranskalaisen päiväkirjan* rakentumiseen, jos dokumentaarisuus ymmärretään elokuvanteon prosessissa syntyvänä todellisuuteena, ei ennalta määräytyneen, jo olemassa olevan taltiointina.

Benvenisten *discours*-käsite kuvaa vastavuoroista kommunikaatiota, jossa sekä sanoman lähettäjä että vastaanottaja ovat välttämättömiä. Puhujan tai kertojan tavoitteena on vaikuttaa kuulijaansa. Kirjo on laaja *discours*-tason sanomisessa. Sen piiriin kuuluvat yhtä hyvin arkinen rupattelu kuin juhlapuheetkin. Se voi olla suullista kommunikaatiota mutta yhtä hyvin kirjallista. Émile Benveniste toteaa, että *discours* voi olla ”kirjeenvaihtoa, teatteria, oppikirjoja”.¹¹⁹ Hän erottaa siis puheaktista sanotun ja sanomisen tason.¹²⁰ Hänelle *discours* on yksinkertaisesti puhetta, sanomisen tason manifestointia tai funktio, jolla kieli saadaan toimimaan. Enonsiaatiassa eli sanomisen tasolla tuotetaan lausuma. Benvenisteläisen kielitieteen kiinnostuksen kohde on tuo sanomisen taso. Kiinnostusta ei suunnata lausumaan tekstinä.¹²¹

Ranskalaisen päiväkirjan monet keskustelut todistavat tästä vastavuoroisuudesta. Edgar Morin keskustelee kahteenkin kertaan elokuvan yhden keskeisen osallistujan Marilù Parolinin kanssa. Morin ei häivyttä itseään kuvan ulkopuolelle vaan ankkuroi roolinsa kuuntelijana ja ystävänä. Keskustelun aluksi Morin kertoo Marilùn elämää tälle itselleen: ”Olet 27-vuotias, tulit Italiasta Ranskaan kolme vuotta sitten.”¹²² Kun nainen itse kertoo elämästään Pariisissa, paljastuu, että alun vapauden huuma on vaihtunut ahdistukseksi ja yksinäisyydeksi.

¹¹⁷ Rousso 1991, 1.

¹¹⁸ Cohn 2006, 124.

¹¹⁹ Benveniste 1966, 241-243.

¹²⁰ *Énoncé* (sanottu) ja *énonciation* (sanomisen taso) ovat ranskan kielen verbin *énoncer* johdannaisia. *Énoncer* merkitsee suomeksi esittää, lausua. *Énonciation* (f.) merkitsee esittämistä tai lausumista, lausuntoa tai selvitystä. *Énoncé* (m.) on sanamuoto tai lausuma. Sundelin 1995, 276.

¹²¹ Benveniste 1974, 80.

¹²² *Ranskalainen päiväkirja* 1961, 36:00.

Lähes kaiken aikaa näemme naisen kasvot lähikuvassa, joka taltioi pienetkin mielenliikkeet. Marilù kertoo pilanneensa mahdollisuuksiaan juomalla ja harrastamalla irrallisia seksisuhteita. Rouch uskoo kameran maagiseen vaikutukseen ja subjektien voimakkaaseen vuorovaikutukseen. Kuvauksen kohteena oleva henkilö ei ole objekti vaan subjekti, joka vaikuttaa vastavuoroisesti kuvaaja-subjektiin. Rouchin mukaan kameralla on kyky luoda todellisuutta ja vaikuttaa siihen.¹²³ Paul Henley kertoo, että Jean Rouch kuvasi itse nämä Morinin ja Marilùn keskustelut jalustanvaraista kameraa käyttäen. Pääasiassa Marilùn kasvoissa pysyvät tiukat lähikuvat eivät olleet Rouchille lainkaan tyyppillisiä. Monta vuotta myöhemmin hän selvitti, että hän halusi intensiivisillä lähikuvilla päästä ihmisen ajattelumaailman sisälle.¹²⁴

Yllättäen Morin kysyy, mitä Marilù tarkoittaa todellisuudella. Tarkoittaako todellisuus hänelle kiinnostavaa työtä vai merkittävää elämää rakastetun kanssa? Marilù vastaa, että se on yhtä ja samaa. Hän haluaisi olla suhteuttamatta kaikkea itseensä. Nainen puhuu kuolemastakin, mutta toteaa, että itsensä tappaminen olisi silti väärin. Marilù on pitkään hiljaa kuin itkuun purskahtamaisillaan. Myös Morin pysyy vaiti. Viimein hän kysyy, miksi Marilù suhteuttaa kaiken itseensä. Intiimi keskustelu päättyy, kun nainen naurahtaa ja sanoo: ”Kunpa tietäisin.”¹²⁵ Kun *Kirjallisuuden sanakirja* toteaa, että ”nykyteoriassa subjekti nähdään enemmän tai vähemmän määrin kielen luomana konstruktiona”, voidaan taustalta löytää Émile Benvenisten ajatus.¹²⁶ Hänen mukaansa subjektiviteetti on tapa, jolla kielen perustavanlaatuiset ominaisuudet avautuvat esiin. Benveniste nimeää subjektiviteetin sellaiseksi kielenkäytöksi, jossa ihminen rakentuu subjektina.¹²⁷ Subjektin tietoisuus itsestään ei kuitenkaan voi toteutua ilman vastakohtaa. Se käyttää persoonapronominia ’minä’ vain suunnatessaan puheensa toiselle – ’sinälle’. Benvenisteläisen kielifilosofian keskiössä on ajatus ihmisen ja kielen erottamattomuudesta. Näin ollaan lähellä myös Jean Rouchin ja Edgar Morinin elokuvallista ajattelua.

Ranskalaisen päiväkirjan autenttisuus syntyy siis siitä, että ihmisten välisen kommunikaation perustekijät on tehty näkyviksi ja kuuluviksi. Émile Benveniste pyrki samaan discours-käsitteen määrittelyllä. Marilùn avoimuus häkellyttää ja koskettaa, mutta voi joistakin katsojista olla myös sopimatonta, kuten elokuvan päättävä suuri yhteiskeskustelu osoittaa. Marilùn ja Morinin keskustelussa minä-sinä-suhde synnyttää luottamusta. Cinéma vérité

¹²³ Niney 2004, 159.

¹²⁴ Henley 2009, 155.

¹²⁵ Ranskalainen päiväkirja 1961, 35:09-41:00.

¹²⁶ Hosiailuoma 2003, 880.

¹²⁷ Benveniste 1966, 260.

periaatteen mukaan kyse ei ole ”todellisesta” luottamuksesta vaan luottamuksellisuuden esittämisestä. Morinin kysymys todellisuuden ymmärtämisestä tuo yhteiskunnan mukaan keskusteluun. Mihin yhteiskunta puolestaan sijoittuu 1960-luvun kielitieteessä? Émile Benveniste muistuttaa vanhasta jaosta minä ja toinen, yksilö ja yhteiskunta. Hän ei kuitenkaan aseta yksilöä ja yhteiskuntaa toistensa vastakohdiksi vaan näkee suhteen dialektisena ja vastavuoroisena.¹²⁸ Marilùn vastaus Morinin kysymykseen on benvenisteläisestä näkökulmasta kiinnostava. Hänkin karttaa vastakohta-ajattelua. Hänkään ei halua asettaa yhteiskunnallista työtä tai omaa rakkauselämäänsä arvojärjestykseen vaan ymmärtää ne saman todellisuuden yhtäläisiksi ainesosiksi.

Morin ja Marilù käyvät vielä toisenkin keskustelun, jota Morin ohjaa kysymyksillään. Vaikka keskustelujen välillä on vain muutamia viikkoja, suuri muutos on tapahtunut. Marilù on yhä hämmentynyt ja hermostunut, tupakoi kaiken aikaa, peittää kasvot käsiinsä. Mutta nyt elämään on astunut rakkaus. Silti läsnä on pelko yksinäisyyden toistumisesta. Pitkän hiljaisuuden jälkeen Morin sanoo kannustavasti, että ei usko Marilùn jäävän enää yksin. Keskustelua seuraa kohtaaminen ilman puhetta tai kommentointia. Marilù ja rakastettu lähtevät ullakkohuoneesta kapeita portaita ulos kaupungille. Kamera pysähtyy kadun kulmaan. Marilù ja mies jatkavat matkaa käsi kädessä. Kohtaaminen vertautuu Chaplinin *Nyky aikaan* (Modern Times 1936), jonka loppukuvassa kulkuri ja rakastettu häipyvät horisonttiin.¹²⁹ Peter von Baghin sanoin *Nyky aika* ”kertoo onnesta, painajaisesta, vapaudesta ja vieraantumuksesta eli nimenomaan siitä, mitä 1900-luvun ihminen uskoi itselleen tapahtuneen”.¹³⁰ Ne ovat myös aiheita, joista Marilù on puhunut. Ennen kuin näemme Marilùn rakastettunsa kanssa vinttihuoneessa, olemme seuranneet häntä kadulla sanomalehti kädessään. Hän heittää sen pois, kuin jättäisi pahan maailman taakseen Algerioineen ja Kongoineen. Hän antautuisi rakkaudelle. Hieno yhtenäinen kuva portaita alas kiiruhtavasta parista alleviivaa heittäytymistä. Kamera liikkuu ja nauhuri taltioi kenkien kopinan – taidonnäyte sekä siihenastisen elokuvan historiassa.

Ranskalaisen päiväkirjan dokumentaarisuus syntyy häilyvästä rajamailla olosta fiktiivisen esittämisen ja dokumentinomaisen taltioinnin välillä. Tässä kuvassa autenttisuus näyttäytyy todellisuuden luomisena ja sillä leikkimisena. Yhtä tärkeää on huomata kaikki se mahdollinen ja kehkeytymässä oleva, joka on piilevänä läsnä, kun elokuva osallistuu todellisuuden tuottamiseen. Myös ihmisen subjektin voi ymmärtää mahdollisten,

¹²⁸ Benveniste 1966, 260.

¹²⁹ Ranskalainen päiväkirja 1961, 58:18-01:04:31.

¹³⁰ Bagh 2013, 277.

kehkeytyessä olevien voimien kentäksi. Tässä aluvussa *Ranskalaisen päiväkirjan* puhunutta on tarkasteltu sellaisena kielenkäyttönä, jossa ihminen Émile Benvenisten sanoin rakentuu subjektina. Seuraava luku tarkastelee niitä aineksia, joista elokuvan henkilöt koostavat identiteettejään 1950- ja 1960-lukujen vaihteen Ranskassa.

3. Minuuden konstruktiot

Cinéma vérité -artikkelinsa jälkisanoina Morin muistuttaa, että cinéma véritéssä ei ole kyse pelkästään kamerasta, joka keveänä kuin kynä¹³¹ antaa elokuvantekijälle mahdollisuuden liikkua ihmisten parissa. Myös provokaatiolla pitää olla tavoite. Samaan aikaan tekijän on huolehdittava siitä, että elokuvan henkilöt tunnistavat lopputuloksesta itsensä omissa rooleissaan. Edgar Morin muistuttaa sosiaalisen elämän ja teatterin likeisyydestä: sosiaaliset minämme rakentuvat erilaisista rooleista. Cinéma vérité -elokuva on siten kuin sosiodraama, joka antaa henkilöille mahdollisuuden näytellä omaa elämäänsä kameran edessä.¹³² Tämä luku myös osoittaa, miten omaa elämäänsä näyttelevien ihmisten puheet kytkeytyvät kertomuksellisuudeksi. Kertomukset liittyvät puolestaan ihmisen minuuteen ja identiteettiin. Kuten jälkimodernissa ja jälkistrukturalistisessa kulttuurintutkimuksessa, *Ranskalaisessa päiväkirjassa* käsitys ihmisestä eheänä ja yhtenäisenä kokonaisuutena väistyy. Tilalle tulevat minuuden konstruktio-oloudeet. Ihmisten minuudet ovat jatkuvassa tulemisen tilassa.¹³³

Elokuva tarjoaa viitepisteitä identiteettien rakennusaineisiin, kun siinä keskustellaan kansallisuuksista, etnisistä taustoista, kaupunkilaisuudesta, lapsuudesta, nuoruudesta, naisena olemisesta, opiskelijuudesta, työläisyydestä tai virkamiehen elämästä. Paneudun identiteetteihin elokuvan kahden keskeisen henkilön kautta. He ovat Renault'n autotehtaalla työskentelevä Angelo Borgien ja itsenäinen nainen Marceline Loridan. Työläisyys, yhteiskuntaluokat ja politiikka antavat kehyksen Angelon identiteettien kehittymiselle. Poliittikka on muovannut myös Marcelinea, mutta elokuvassa hän voi puhua vain peitetysti esimerkiksi osallisuudestaan Algerian sodan vastaiseen kamppailuun. Marcelinen kautta kysymykset naiseudesta, yksinäisyydestä ja menneisyyden muistoista nousevat esiin.

Jamaikalaissyntyinen, Britanniaan muuttanut kulttuurintutkija Stuart Hall on huomattava identiteetti-teoreetikko. Hän on todennut omasta taustastaan, että vaikka hän tuntee sekä Jamaikan että Britannian erinomaisesti, hän ei ole oikeastaan kotoisin kummastakaan maasta. Stuart Hallin mukaan tällaisesta tutun muukalaisen kokemuksesta on tullut

¹³¹ Morin viittaa elokuvaohjaajaan ja elokuvakriitikoon Alexandre Astruciin (s. 1923), joka kirjoittaa esseessään vuodelta 1948 kamerakynästä (la caméra-stylo). Hänen mukaansa elokuva olisi tuohon mennessä saavuttanut sellaisen kypsyyden, että se houkuttelisi taiteilijoita käyttämään elokuvaa ajatustensa ja tunteidensa ilmaisemiseen. Astruc toteaa: ”Elokuvantekijä-kirjailija käyttää kameraansa kuin kirjoittaja kynäänsä.” Ks. Thompson, Bordwell 2010, 381.

¹³² Morin 1962, 8.

¹³³ Hosiainluoma 2003, 332-333.

arkkityyppinen myöhäismoderni tila.¹³⁴ Kulttuurintutkija väittää, että tästä syystä ihmiset tunnistavat itsensä tarinoista, joissa siirrytään tai muutetaan paikasta toiseen.¹³⁵ Vaikka *Ranskalainen päiväkirja* tapahtuu ajassa, joka on monessa suhteessa vasta astumassa moderniin, Hallin väite on kuvaava. Elokuvassa vain tehdastyöläiset ja opiskelijat näyttäytyvät pariisilaisina, joilla ei ole ollut syytä tai tarvetta poistua kotikaupungistaan. Landry kavereineen on tullut Norsunluurannikolta Ranskaan opiskelemaan, Marilù on saapunut Italiasta töihin Pariisiin. Nadine on viettänyt kouluvuoden Léopoldvillessä Kongossa. Marceline on pariisilainen. Hän on myös juutalainen, joka kuljetettiin sodan aikana keskitysleirille Saksaan. Gabillonit ovat yksitoikkoisten töidensä uuvuttamia, mutta lomamatkat Ranskassa ja naapurimaissa auttavat jaksamaan. Jean Rouch on viettänyt suuren osan aikaansa 1940-luvulta lähtien antropologisilla tutkimusmatkoilla Nigerissä. Lapsuus ja nuoruus kuuluivat paitsi Pariisissa myös Brestissä Bretagnessa, Saksassa, Algeriassa ja Marokossa. Rouchin isä oli merisäähän erikoistunut meteorologi ja tutkimusmatkailija.¹³⁶ Edgar Morin on pariisilainen, mutta sodanaikaisena vastarintamiehenä hän piileskeli eri puolilla Ranskaa ja teki jopa pari salaista matkaa natsi-Saksaan. Morinin sefardijuutalainen perhe oli muuttanut Pariisiin vuoden 1910 tienoilla. Vanhemmat olivat lähtöisin monien kulttuurien Thessalonikista, joka kuului 1900-luvun alussa ottomaanien valtakuntaan.¹³⁷ Stuart Hallin mukaan juuri ihmisten paikaltaan siirtymiset rakentavat minän, joka on fragmentoitunut.¹³⁸

3.1 Uusi kulttuuri – uudet identiteetit

François Niney solmii niin ikään kertomuksellisuuden ja paikaltaan siirtymät yhteen. Hän on perehtynyt Jean Rouchiin ennen muuta ohjaajan varhaisten antropologisten elokuvien kautta. Niney kuvaa Rouchia taiteilijana, joka siirtyy mielentilasta toiseen henkilöidensä kautta. Siirtyminä ovat henkilöiden tarinat ja matkanteot joko fyysisinä voimainkoetuksina (voyage initiatique) tai kuvitteellisina (possession). Niney löytää molempia piirteitä myös *Ranskalaisesta päiväkirjasta*. Matkalla ollaan, kun elokuvaseurue kiirehtii lomanviettoon Saint Tropeziin. Marceline puolestaan tekee kuvitteellisen matkan Concorden aukiolla ja Halleilla aavemaisten keskitysleirimuistojen vallassa. Tässä yhteydessä Niney lainaa Gilles Deleuzen sanoja *Ranskalaisesta päiväkirjasta L'Image-temps* -teoksessa (1985). Filosofitoteaa, että

¹³⁴ Hall 1999, 7.

¹³⁵ Hall 1999, 13.

¹³⁶ Stoller 1992, 24.

¹³⁷ Morin 1959, 13-14.

¹³⁸ Hall 1999, 13.

myös ohjaajasta on tullut toinen, joka on ottanut muut henkilöt puolestapuhujikseen. Ohjaaja korvaa omat kuvitelmansa henkilöidensä tarinoineilla – sisältä käsin. Hän antaa näille tarinoille legendan muodon. Deleuze löytää näin keskeisen kohdan, jonka pitäisi tulla kuvatuksi. Se on rajamaa, jolla henkilö ei ole ohjaajan vallassa sen enempää kuin todellisen itsensäkään.¹³⁹

Edgar Morin on siis juutalainen, mutta hän ei tuo asiaa esiin *Ranskalaisessa päiväkirjassa*. *Autocritique*-teoksessa Morin kuvaa suhdettaan juutalaisuuteen pyrkimyksenä sulautua enemmistöön. Hän toteaa saksalaismiehityksen aikaisista tunnelmistaan, miten 40 miljoonan ranskalaisen tervehdys oli hänelle tärkeämpää kuin puolen miljoonan juutalaisen. Morin päättelökin, että jos hän ei olisi ollut juutalainen, hän olisi taistellut antisemitismia vastaan miehityksen alusta alkaen. ”Vähintäänkin, toivon niin”, hän lisää ja kertoo vuonna 1959 ilmestyneessä kirjassa katuvansa, että ei ollut rohkeampi juutalaiskysymyksessä.¹⁴⁰ Gilles Deleuzen sanat ohjaajan tavasta korvata omat kuvitelmansa henkilöiden omilla kertomuksilla, tuo mieleen vastavuoroisuuden Edgar Morinin ja Marceline Loridanin välillä. Se syyllisyys, mitä Morin on mahdollisesti tuntenut, tulee kerrotuksi ja puretuksi Marcelinen monologissa. Kohtausta Halleilla ja Concordella ei oltu yhdessä suunniteltu. Marceline oli laatinut kaiken itse kertomatta siitä etukäteen muille elokuvaprojektiin osallistuneille.

Sodanjälkeisen Ranskan suuri tavoite oli rakentaa taloudellisesti ja teknologisesti vahva valtio, joka kestäisi paremmin maailmantalouden paineet ja pystyisi luotettavammin turvaamaan kansalaisten turvallisuuden. Kun Ranska oli menettänyt suurvalta-asemansa, mennyttä oli myös se kansalaisen identiteetti, jota tunne imperiumiin kuulumisesta oli määrittänyt. Kun entistä uljaampaa hyvinvointivaltiota alettiin pystyttää epäyhtenäisen ja vieraantuneen kansakunnan varaan, on paikallaan kysyä, minkälaisia identiteettejä nuo sodanjälkeiset vuodet tuottivat? Ensivaikutelmana haastattelunpätkät ja keskustelut vaikuttavat hajanaisilta fragmenteilta Pariisin oloista kesällä 1960. Seuraava havainto kuitenkin hätkähdyttää: monet keskusteluista rakentuvat lopulta kertomuksiksi elokuvaan osallistuneiden henkilöiden elämästä. Tietyt teemat punoutuvat kertomuksellisiksi yli kohtausrajojen. Kertomus, identiteetti, muisti ja unohtaminen kietoutuvat läheisesti yhteen. Ranskalainen filosofi Paul Ricœur (1913–2005) on puhunut kertomuksesta ajallisen kokemuksen artikulaationa. Hannu Salmi on puolestaan Ricœurin hengessä tutkinut audiovisuaalista historiallista kerrontaa pohtimalla, miten kertomus viime kädessä jäsentää aikaa.¹⁴¹

¹³⁹ Niney 2004, 161.

¹⁴⁰ Morin 1959, 28.

¹⁴¹ Salmi 2010, 141.

Saksalainen historioitsija Aleida Assmann (s. 1947) on tutkinut muistin ja identiteetin läheistä riippuvuutta toisistaan. Tästä näkökulmasta muisti ajallisena – ei paikkoihin liittyvänä – ulottuvuutena on kiinnostava.¹⁴² Näin myös Ricœurin tarkoittama kertomus liittyy läheisesti identiteettien muodostumiseen. Kun toisaalta Ranska imperiumina, toisaalta maalaisidyllien maana oli romahtanut, keskiluokkaisen identiteetin synnyttämiselle oli tarvetta nopeasti kaupungistuvassa ja teollistuvassa yhteiskunnassa. Aleida Assmann on osoittanut, miten mullistava muutos muistin ja identiteetin välisen suhteen ymmärtäminen on ollut länsimaisessa filosofiassa. Hän nimeää keskeiseksi hahmoksi englantilaisen filosofin John Locken (1632–1704). Aleida Assmann toteaa: ”Keskiluokkaistuvan uuden ajan filosofina Locke korvasi suku-, instituutio- ja dynastiaidentiteetit tai kansalliset identiteetit yksilön identiteetillä, joka kumpusi yksilön omista elämänvaiheista.” Kun *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijöitä kiinnostivat arkinen elämä ja ihmisten tavat viettää sitä, kysymys kuuluukin, oliko identiteettien moninaisuus vastaus keskiluokkaistuvan valtion tarpeisiin vai johtiko talouden globalisoituminen jo tuolloin identiteettien yhdenmukaistumiseen? Aleida Assmann kirjoittaa puritanismin ajan omaelämäkertoista, joiden työkaluina olivat muisti, itsensä tarkkailu ja kirjoittaminen.¹⁴³ Kulutuskulttuurin ajan *Ranskalaisessa päiväkirjassa* työkaluja ovat muisti, itsensä tarkkailu ja keskustelu.

Kun ”Missä todellisuus on?” -luvussa käsittelin aikakauden hengen ymmärtämistä, käytin välineinä Émile Benvenisten *histoire/discours*-käsitteitä. Benvenisteläinen kielifilosofia on kiinnostunut sanomisen tasosta, ei lausumista teksteinä.¹⁴⁴ Koska lausumat ovat oleellisia *Ranskalaisen päiväkirjan* henkilöiden identiteettien ymmärtämiseksi, niiden sisältöä on hedelmällistä tarkastella teksteinä, joiden analysointi vaatii puolestaan Benvenistestä eroavaa diskurssikäsitystä. Kirjallisuudentutkija Yrjö Hosiainluoma (s. 1947) erottelee kolme diskurssin tasoa. Oppinut suullinen tai kirjallinen keskustelu esimerkiksi kirjallisuudesta, filosofiasta, uskonnosta tai politiikasta voidaan ymmärtää diskurssina. Narratologiassa diskurssilla ymmärretään kerronnallisen ilmaisun tasoa eli sitä, miten kerrotaan. Kuten Émile Benvenisten *discours*-käsitteessä, se eroaa kerronnan sisällön tai tarinan tasosta eli siitä, mitä kerrotaan. Kolmanneksi diskurssi voi olla merkityksellistämistäjärjestelmä.¹⁴⁵ Juuri tässä mielessä diskurssi on hyödyllinen käsite *Ranskalaisen päiväkirjan* analysoinnissa tekstinä tai teksteinä.

¹⁴² Assmann 2011, 18-19.

¹⁴³ Assmann 2011, 85. Suom. MP

¹⁴⁴ Benveniste 1974, 80.

¹⁴⁵ Hosiainluoma 2003, 153.

Ranskalainen filosofi Michel Foucault vaikutti ratkaisevasti siihen, että diskurssi-termi sai uutta käyttöä. Sveitsiläinen kielitieteilijä Ferdinand de Saussure (1857–1913), jota pidetään strukturalismin ja semiotiikan edelläkävijänä, oli osoittanut, miten ”todellisuus tuotetaan objekteiksi merkkien avulla”. Foucault sen sijaan kiinnitti huomion niihin muuttuviin tapoihin, joilla ihmiset todellisuuttaan merkityksellistävät.¹⁴⁶ Kirjallisuuden tutkijat Lea Rojola ja Lasse Koskela osoittavat, miten Foucault’n diskurssit eroavat saussurelaisista merkeistä. Foucault oli kiinnostunut diskursseista kielen käytäntöinä. Diskursseina merkit eivät kuitenkaan viittaa vain johonkin kohteeseen vaan ne tekevät enemmän, ja siksi niitä ei voi palauttaa kielen systeemeihin tai puhuntaan. Juuri tuota muuta meidän pitäisi Foucault’n mielestä tutkia.¹⁴⁷

”Muu” on kiinnostavaa myös *Ranskalaisen päiväkirjan* tarkastelussa. Kun nämä merkityksellistämisyjärjestelmät ovat ihmisille väyliä todellisuuden representointiin, diskurssi jälkistrukturalistisessa merkityksessä sopii *Ranskalaisen päiväkirjan* analyysin välineeksi. Tämän elokuvan metodeitahan on, että autenttisuuteen pyritään ei pelkästään luottamuksellisuutta, ystävyyttä, rakkautta, epätoivoa tai pettymystä osoittamalla vaan näitä tunteita esittämällä. Elokuva koostuu siten suuresta joukosta representaatioita, joiden kautta myös identiteetit ilmenevät. Stuart Hall muistuttaa minän fiktioluonteesta. Hän puhuu muun muassa kansakunnasta, etnisestä ryhmästä, seksuaaliteetista tai perheestä keinotekoisina sulkeutumina, joiden oletetaan luovan samastumisen mahdollistavia yhteisöjä. Niiden keinotekoisuuden ymmärtäminen on yhtä tärkeää kuin havainto, miten identiteetti syntyy eron kautta. Hän kertoo esimerkin omasta taustastaan. ”Musta on identiteetti, joka täytyy oppia, eikä sitä voinut oppia kuin tietyllä historian hetkellä. Jamaikalla tuo hetki koitti 1970-luvulla”, Stuart Hall kirjoittaa.¹⁴⁸ Edgar Morin kirjoittaa myös eron merkityksestä pohtiessaan nuorisokulttuurin syntyä 1950-luvun lopulla. Nuoret olivat tulleet tietoisiksi itsestään ikäluokkana, joka halusi erottautua muista ikäluokista määrittelemällä itse kuvittelunsa alat ja kulttuuriset mallit.¹⁴⁹

Identiteettien pohdinnan kannalta kiinnostava on myös Jukka Sihvosen artikkeli ”Halu, spektaakkeli ja tulemisen muodot” (2008). Kirjoittaessaan koneesta ihmisessä Jukka Sihvonen menee kauemmas kuin Stuart Hall. Hän toteaa, miten kone ja ihminen useimmiten käsitetään erillisinä ilmiöinä. Tuolloin ihmisen, subjektin, autonomisuuteen liittyvä käsitys

¹⁴⁶ Hosiailuoma 2003, 153.

¹⁴⁷ Koskela, Rojola 2000, 163.

¹⁴⁸ Hall 1999, 13.

¹⁴⁹ Morin 2005, 100-101.

identiteetistä ja yksilöllisyydestä. Jos hyväksymme ajatuksen, että identiteettejä tuotetaan, jotain on oltava ennen identiteettiä. Sihvonen väittää, että yksilöllisyyden takaa tuolloin ero, joka ilmentää identiteetin suhdetta johonkin sitä edeltävään. Sihvonen jatkaa edelleen ainutlaatuisuuden ja moninaisuuden käsitteillä. Koneen ja ihmisen kumppanuuden tehokkuus merkitsee siis kykyä tuottaa eroa, moninaisuutta, muutoksen ja tulemisen tilanteita. Ne eivät tuotakaan representaatioita inhimillisen ykseyden ja eheyden piirteistä.¹⁵⁰ *Ranskalaisen päiväkirjan* minuuden representaatiot ovat enemmänkin esimerkkejä juuri eroista, moninaisuuksista ja tulemisista. Siksi niitä voi tutkia myös Jukka Sihvosen mainitsemasta halutuotannon näkökulmasta. Deleuzeen viitaten minuuden representaatiot voivat olla sitä rajamaata, jolla henkilö ei ole ohjaajan vallassa sen enempää kuin todellisen itsensä.¹⁵¹

Kun ohjaajat ovat lisäksi ilmoittaneet tavoitteekseen ihmisen etsinnän, voisi arvella *Ranskalaisen päiväkirjan* kritisoidun inhimillisyyden kätkevää kulutuskulttuuria ja tavaramaailmaa. Elokuva osoittaa monin tavoin, miten työläiset koneen jatkeena ja monotonisen työn suorittajina joutuvat luopumaan itsemäärämisvallastaan ja omista haluistaan. Mutta asettaako elokuva sittenkään ihmistä ja konetta toistensa vastakohtiksi? Jukka Sihvonen ei kirjoita *Ranskalaisesta päiväkirjasta*, mutta pohtii samaa asiaa viittaamalla Deleuzeen ja Guattariin: ”Ihminen ja kone on helppo asemoida toinen toistensa vastakohtiksi silloin, kun subjekti on määritelty yksilön, ykseyden ja pysyvyyden määrittein, ja kone vastaavasti kopion, osista koostumisen ja kierrätettävyyden määrittein.” Ihmistä etsiessään *Ranskalainen päiväkirja* ei ole kiinnostunut henkilöidensä yksilöllisyydestä tai persoonallisuudenpiirteiden pysyvyydestä. Se esittää henkilönsä ristiriitaisina ja yllätyksellisinä Ranskan historian eräässä käännekohtassa. Ihmistä ja konetta ei voi asettaa toistensa vastakohtiksi, sillä uudenlainen elokuvallinen ajattelu ja uusi kuvausteknologia tekivät mahdolliseksi tuon ristiriitaisuuden ja yllätyksellisyyden havaitsemisen. Uusi ajattelu ja uusi tekniikka tarjosivat keinoja purkaa jähmettyneitä ihmiskäsityksiä.

Musikologi ja kulttuurintutkija Milla Tiainen on tarkastellut teoksessaan *Säveltäjän sijainnit* (2005) kahden nykysäveltäjän Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran tekstejä. Niiden kautta hän on arvioinut, miten taiteilijaidentiteetit ja musiikkikäsitykset ovat kiinnittyneitä paitsi taidemusiikkikulttuuriin myös läntiseen modernin ajan historiaan. Hän on pohtinut, miten foucault’laiset merkityksellistämisyjärjestelmät olisi ymmärrettävä, että toisaalta niiden sosiaalinen ja prosessuaalinen luonne sekä toisaalta kiinnittyminen aikaan ja paikkaan

¹⁵⁰ Sihvonen 2008, 189-190.

¹⁵¹ Niney 2004, 161.

tulisivat näkyviksi.¹⁵² Milla Tiaisen säveltäjien kirjoituksille ja lausunnoille esittämä pääkysymys jakautuu kahteen osaan. Hän on kiinnostunut, ”millaisia identiteettejä taiteilijalle rakentuu Heinisen ja Rautavaaran teksteissä”. Toiseksi hän pohtii, ”minkälaisia musiikkikäsitteitä kuhunkin näistä taiteilijaidentiteeteistä kytkeytyy?”.¹⁵³ Esitän samanlaisia kysymyksiä *Ranskalaisen päiväkirjan* keskustelu- ja kohtausaineistoille. Ensimmäinen kysymykseni on, minkälaiden identiteettien kantajia elokuvan henkilöt ovat. Samalla selvitän, minkälaisia käsityksiä 1950–1960-lukujen vaihteen ranskalaisesta yhteiskunnasta noihin *Ranskalaisen päiväkirjan* identiteetteihin kytkeytyy.

3.2 Auton paikka – Renault’n tehdas ja työläisen asemat

Seinällä on kuva Marlon Brandosta. Otaksuttavasti se on siinä, koska Edgar Morin on elokuvatuntija ja varhainen tähtikultin tutkija. Sosiologi on kertonut, miten hän oivalsi heti 50-luvulla elokuvaan ilmaantuneiden nuorten sankarien merkityksen. James Dean *Nuorena kapinallisessa* (Rebel without a Cause 1955) ja Marlon Brando elokuvassa *Hurjapäät* (The Wild One 1954) olivat merkkejä uudenlaisen nuorison luokan muotoutumisesta.¹⁵⁴ Nuoruus esittäytyy myös *Ranskalaisessa päiväkirjassa*. Marlon Brandon kuvan alla nuori työläismies alkaa kertoa päiviensä kulusta. Kyse on kohtauksesta, jossa Jean Rouch ja Edgar Morin keskustelevat kolmen nuoren Renault’n autotehtaan työntekijän Jeanin, Jacquesin ja Angelon kanssa.¹⁵⁵ Kristin Ross kuvaa kirjassaan *Fast Cars, Clean Bodies* (1995), miten Renault’n autotehtaasta oli jo varhain tullut ranskalaisen työväenluokan symboli. Parhaimmillaan 1950-luvulla Pariisin lounaiskolkassa sijaitsevilla Billancourtin tehtailla työskenteli 30 000 metallityöläistä. Ammatillisen järjestäytymisen aste oli korkea, ja Ranskan kommunistisella puolueella oli paljon kannattajia tehtaan työväestön keskuudessa. Renault’n tehdas oli myös paikka, jossa tuon ajan intellektuellit Jean-Paul Sartresta alkaen kävivät tapaamassa ”kansaa”.¹⁵⁶

Ranskalais-brittiläinen elokuvatutkija Ginette Vincendeau kertoo British Film Instituten julkaiseman *Ranskalainen päiväkirja* -dvd:n johdantoartikkelissa, että Renaultin tehtaalla työskentelevät Jacques ja Angelo kuuluivat radikaaliin sosialistiseen ryhmään

¹⁵² Tiainen 2005, 16.

¹⁵³ Tiainen 2005, 15.

¹⁵⁴ Edgar Morin, le cinéphage, évoque ses films fétiches, Le Monde 14.10.2014.
http://www.lemonde.fr/cinema/article/2014/10/14/edgar-morin-le-cinephage-evoque-ses-films-fetiches_4505962_3476.html

¹⁵⁵ Ranskalainen päiväkirja 1961, 14:50-17:00.

¹⁵⁶ Ross 1995, 16-17.

Socialisme ou barbarie.¹⁵⁷ Edgar Morin kiistää vuonna 1962 kirjoittamassaan artikkelissa jakaneensa Socialisme ou barbarie -ryhmän ajatuksia. Tästä syystä Jacques olisi suhtautunut häneen jonkin verran epäluuloisesti.¹⁵⁸ Jacques'n ja Angelon kertomukset elämästään todistavat perehtyneisyydestä marxilaisuuteen, mikä varmasti yhdisti työläisiä ja Morinia. Angelo kertoo, miten työläisen on uusinnettava työvoimaansa:

Minulla on sellainen tunne, että teen töitä 24 tuntia vuorokaudessa. Meillä on vain yhdeksän tunnin työvuorot, mutta muu aika... sen käyttää nukkumiseen. Ja on nukuttava, että jaksaa tehdä töitä. Näin päädytään tähän, että kaikki aika menee työntekoon.¹⁵⁹

Angelon tarinasta selviää, että hän ei omista autoa vaan tekee työmatkansa bussilla. Työmatkat ja autoilu liittyvät läheisesti ihmisten ajankäyttöön toisen maailmansodan jälkeen modernisoituvassa maassa. Ranskalainen filosofi ja sosiologi Henri Lefebvre (1901–1991) on tutkinut ranskalaisten elämäntapoja vuosien 1950 ja 1960 välillä. Marxilainen tutkija jakaa ihmisten ajankäytön kolmeen luokkaan. Toimeentuloa varten käytettyä työaikaan hän nimittää pakon ajaksi. Sen ja vapaa-ajan väliin jää vyöhyke, jota Lefebvre nimittää velvoitusten ajaksi. Se merkitsee erilaisten muodollisten vaatimusten jatkuvaa toistamista. Se eroaa työntekoon uhratusta ajasta, josta maksetaan palkkaa. Velvoitusten aika kuluu kuitenkin niihin toimiin, jotka ovat itse palkkatyön kannalta välttämättömiä. Työmatkat julkisilla kulkuvälineillä ovat paras esimerkki velvoitusten tila-aika-ulottuvuudesta.¹⁶⁰ Lefebvren mukaan juuri velvoitusten ajan osuus on lisääntynyt sodanjälkeisen autoistumisen ja koneellistumisen kaudella Ranskassa – ei vapaa-ajan. Näin ollen moderniteetti ei olisikaan ilmaantunut ihmisten elämään vapaa-ajan kautta. Henri Lefebvre kirjoittaa: ”Todellisuudessa ne arvot, jotka ennen liitimme työhön, ammittiin tai luovan toiminnan harjoittamiseen, ovat liukenemassa pois.” Vapaa-aikaan kiinnittyvät arvot olivat vasta syntymässä 1950-luvun Ranskassa. Hänen mukaansa se, että ihmiset odottavat lomiaan koko vuoden, kertoo vain nykyelämän synnyttämästä ”tyylistä” ja uudesta merkityksestä, joka vapaa-ajalle annetaan.¹⁶¹

Simone ja Jacques Gabillon kertovat sodanjälkeisistä surkeista asumisoloistaan, kun läheinen Buttes-Chaumont'n puisto oli tuntunut houkuttelevammalta yöpymispaikalta.

¹⁵⁷ Vincendeau 2013, 4.

¹⁵⁸ Morin 2003, 235.

¹⁵⁹ Ranskalainen päiväkirja 1961, 17:01-17:20.

¹⁶⁰ Olen kääntänyt Lefebvren le temps obligé -käsitteen pakon ajaksi ja le temps contraint -käsitteen puolestaan velvoitusten ajaksi. Kristin Ross käyttää viimeksi mainitusta käsitteestä englanninkielistä käännöstä constrained time. Lefebvre 1968, 104. Ks. myös Ross 1995, 20-21.

¹⁶¹ Lefebvre 1968, 104-105.

Herra Gabillon työskentelee Ranskan valtionrautatietoyhtiön SNCF:n palveluksessa. Näin perhe voi matkustaa junalla edullisesti. Lomamatkat ovat vastapainoa huonoille asuinoloille sekä sille elämänpettymykselle ja vieraantuneisuudelle, jota erityisesti Jacques Gabillon tuntee. Hänkin on pettynyt politiikkaan ja Ranskan kommunistiseen puolueeseen. ”Mitä ihminen on?”, mies kysyy ja jatkaa: ”Hän on henkilöisyydistus, paketti kaavakkeita. Kaikki eivät voi olla taiteilijoita. Omalla ajalla yrität tulla taas itsekseksi.”¹⁶² Gabillonien kertomukset todistavat, miten myös lomat voi ymmärtää Lefebvren tarkoittamana pakotettuna aikana. Lomat ovat keino kestää ankea arki: huonot asuinolot, yksitoikkoinen työ.

Lefebvre ennustaa, että vasta tulevaisuus kuuluisi vapaa-ajan yhteiskunnalle ilman palkkatyön pakkoja ja velvoitteita. Silloin ihmiset voisivat viettää aikaansa itselleen merkittävien toimien parissa tai yksinkertaisesti elämästä iloiten. Hän kyllä myöntää, että horisontissa siintävä muutos on ”pitkä, hämmentävä ja vaarallinen”. Kuten työläiset *Ranskalaisessa päiväkirjassa* Lefebvre miettii siis toisenlaisen yhteiskunnallisen järjestyksen mahdollisuutta. Hänen mukaansa vapaa-ajan yhteiskunnan saavuttamiseen tarvittaisiin tuotannollisen toiminnan täydellistä automatisaatiota. Se puolestaan vaatisi niin suuria pääomasijoituksia, että muutaman sukupolven olisi ensin uhrauduttava.¹⁶³

Lähellä Lefebvren ajattelua sekä *Socialisme ou barbarie* -ryhmää on radikaalivasemmistolainen avantgarderyhmä Kansainväliset situationistit (L’Internationale situationniste, SI). Se oli syntynyt vastustamaan sodanjälkeisen länsimaisen hyvinvointiyhteiskunnan tapaa tuottaa omasta elämästään vieraantuneita kansalaisia. Jo 1950-luvun lopulla SI ilmaisi, miten vaurautta olisi pitänyt käyttää ihmisten elämänlaadun parantamiseen.¹⁶⁴ Situationistit halusivat jättäytyä ulkopuolisiksi maailmassa, jota he eivät tunteneet omakseen. Siksi he pysyttelivät erossa myös akateemisesta vasemmistosta. 1960-luvun alussa situationistit lähentyivät kuitenkin sosiologi Henri Lefebvreä, mutta yhteydenpito päättyi pian välirikoon.¹⁶⁵ Kuten Lefebvre, SI oli kiinnostunut myös psykomaantieteestä ja urbaanin yhteiskunnan uudenaikaisista reiteistä ja haltuunotoista.¹⁶⁶

Työläismies Angelon maailma valottuu paitsi keskusteluissa, jota hän käy Rouchin, Morinin ja Renault’n autotehtaalla työskentelevien toveriensa kanssa, myös kohtauksessa, joka kuvaa hänen päivänsä kulkua aamusta iltaan. Mielenkiintoista on, että

¹⁶² Ranskalainen päiväkirja 1961, 29:27-35:08. Keskustelun päätyttyä Gabillonit lähtivät junalla helluntaiamatkalle Bretagneen. Ilmeisesti seuraavana vuonna perhe matkusti junalla Kreikkaan lomailemaan. Morin 2003, 236, 249.

¹⁶³ Lefebvre 1968, 105.

¹⁶⁴ Pyhtilä 2015, 178.

¹⁶⁵ Pyhtilä 2015, 180.

¹⁶⁶ Pyhtilä 2015, 181.

edeltävässä keskustelussa Angelon työkaveri Jean on ensin kertonut, miten hänen päivänsä sujuvat. Angelon päivä -kohtaus on kuin tuon kerrotun toistamista kuvin. Kohtaus alkaa herätyskellon soitosta, ja seuraavassa äiti tuokin pojalleen maitokahvin ja palan leipää sänkyyn. Angeloa seurataan työmatkalla tehtaan portille asti. Liukuhihnaa emme tehdaskuvissa näe, mutta muita työvaiheita esitellään monipuolisesti. Ruokatunnilla tunnelma on harras. Angelo palaa bussilla kotiin, tervehtii seutukunnan lapsia, viheltelee. Angelon henkilökuvaan ujuttautuu runollisuutta odottamattomalla tavalla. Palatessaan hänen on vielä kiivettävä pitkiä portaita Clamartin tasangolle. Taustalla näkyy koko Pariisi. Urbaanit kadut vaihtuvat maalaismaiseksi kyläyhteisöksi. Jean Rouchin mielestä tavallisen työläisen kotiinpaluusta näihin maisemiin tulee ”runollista draamaa”.¹⁶⁷ Ennen nukkumaanmenoa mies harjoittelee pienellä pihallaan judo-liikkeitä. Kuva, joka Angelosta piirtyy, on työläisintellektuellin kuva. Hän pitää huolta fyysisestä kunnostaan, ja ennen kuin nukahtaa, lukee vielä Romain Rollandin *Dantonia* (1900).¹⁶⁸

Päivän kulkua eivät saatele selostukset tai keskustelut. Ainoat repliikit ovat Angelon hyvän huomenen toivotukset äidilleen. Asioita ei ole kuvattu pelkästään Angelon silmin – ikään kuin vain hänen näkeminään. Kamera seuraa Angeloa, me seuraamme häntä, silti esiteltävä maailma on Angelon. Identiteettien pohdinnassa kenen näkökulma -kysymys on oleellinen, mutta esimerkiksi kirjallisuustieteessä näkökulmaa korostava ote on saanut väistyä laajemman fokalisaatio-käsitteen tieltä. Kirjallisuuden tutkija Mervi Kantokorpi kirjoittaa:

”Näkökulma” on tullut käsitteenä sikäli riittämättömäksi (ja harhaanjohtavaksi), että se viittaa niin voimakkaasti visuaaliseen havaintoon, näkemiseen. Fokalisaation käsitteen avulla pyritään laajentamaan tekstin ja siitä purkautuvan tarinan välisen prisman ulottuvuuksia. Näköhavainnon lisäksi tulevat tarkasteltaviksi niin muut aistitoiminnot kuin tiedollisen, tunteeseen liittyvän ja ideologisen suuntautumisen osatekijät. Eli kysymys ei ole vain siitä, kuka näkee – kuka puhuu, vaan myös: kenen fakta – kuka on äänessä, kuka tuntee jotakin – kuka antaa tunteelle ilmauksen, kenen katsomukseen (ideologiaan) jokin tekstistä purkautuva ajattelutapa liittyy – kuka sitä ilmaisee.¹⁶⁹

Fokalisaation avulla ideologinen ulottuvuus tulee autotyöläisen arjessa ymmärrettävämmäksi. Toisteisuus ensin Jeanin kertomuksena ja sen jälkeen Angelon päivän kuvauksena painottaa työläisten kokemusta työn monotonisuudesta ja vapaa-ajan uhraamisesta työvoiman uusintamiselle. Jos ymmärrämme Jeanin kertomuksen ja Angelon päivän kuvauksen yhtenä

¹⁶⁷ Morin 2003, 245, 253.

¹⁶⁸ Ranskalainen päiväkirja 1961, 58:18-01:04:31.

¹⁶⁹ Kantokorpi 2009, 140.

diskurssina, olemme lähellä sitä Foucault'n tarkoittamaa ”muuta”, joka ei palaudu kielen systeemeihin tai puhuntaan.

Angelon päivä -kohtausta edeltävässä keskustelussa Jacques muistuttaa, miten työläiset ja konttorihenkilökunta ovat samassa asemassa. ”Työ on niin pieniksi siivuiksi pirstottu, että lopulta se on kaikille yksitoikkoista ja tylsistyttävää.”¹⁷⁰ Toisaalta työn kuvaukset Renault'n tehdassaleissa ovat esteettisesti vaikuttavia – suuria kunnianosoituksia dokumenttielokuvaperinteen sosiaaliselle eetokselle. Syynä voi olla Renault'n tehtaan symbolinen asema ranskalaisessa kulttuurissa. 1950-luvun alussa valokuvaaja René-Jacques (1908–2003) oli dokumentoinut Renault 4CV -mallin syntyhistorian häikäiseviksi valokuviksi.¹⁷¹ Vaikutelmaksi jää, että Renault-estetiikasta oli jo muotoutunut kaanon, joka vältteli liian ja väsyneiden ihmisten näyttämistä. Näin *Ranskalaisen päiväkirjan* tehdaskuvausta on vaikea yhdistää siihen vieraantuneisuuteen, jota Jean, Jacques ja Angelo ovat edeltävässä keskustelussa tuoneet esiin.

Ranskalaisen päiväkirjan tehdaskuvauksen luonne voi myös johtua tehtaan johdon asettamista kuvausrajoituksista. Kaiken kaikkiaan kuvaus näyttää tehtaan työläiset toisistaan irrallaan olevina kohteina – emme näe ihmisiä ryhmissä tai keskustelemassa toistensa kanssa. Tämä saattaa olla tarkoin harkittu tapa esittää toisistaan vieraantuneita ihmisiä. Paul Henley on myös huomauttanut, että tehdasjakso on elokuvallisesti vanhanaikainen. Liikkuvaa kameraa ei ole käytetty. Haastatteluja työläisten kanssa ei lopulta tehty, sillä heitä ei haluttu asettaa tehtaassa hankalaan asemaan. Siksi kameraan yhdistetystä nauhuristakaan ei olisi ollut hyötyä. Itse asiassa emme näe Angeloa, Jeania tai Jacquesia tehtaassa lainkaan. Elokuvaryhmä ymmärsi Angelon vaikeuksia tehtaan johdon kanssa; siksi häneen ei haluttu suunnata liikaa huomiota.¹⁷²

Ranskalaisen päiväkirjan tehdasjaksot on siis toteutettu vanhoin elokuvallisin keinoin ja kalustoin. Merkille pantavaa on sekin, että me emme näe autotehtaan liukuhihnoja vaan työvaiheita, joissa rautamalmia sulatetaan, karaistaan teräkseksi sekä sorvataan levyiksi ja muttereiksi. Nämä perusteellisuuden kuvat ovat ristiriidassa sen automaation maailman kanssa, jota Henri Lefebvre kuvaa teoksessaan *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968). Kuten *Ranskalaisen päiväkirjan* työläismiesten keskustelut, Lefebvre osoittaa, miten äärimmilleen ositettu työ hallitsee yhteiskunnallisen elämän suhteita ja käytäntöjä. Hän vie tätä vieraantuneisuuden kokemusta vielä pidemmälle ja väittää, että automatisoidussa

¹⁷⁰ Ranskalainen päiväkirja 1961, 16:36-17:00.

¹⁷¹ Ross 1995, 17.

¹⁷² Henley 2009, 168. Ks. myös Morin 2003, 240.

teollisuustyössä ihmisillä ei ole enää kosketusta niihin raaka-aineisiin, jotka ovat teollisen toiminnan perustana. Tämän lisäksi suhde koneeseen häviää, ja jäljelle jäävät kontrolli ja valvonta.¹⁷³ Niistä puhuvat myös elokuvan työläiset mutta toisenlaisina suhteina. Heillä on kokemusta omistajien, tehtaan johdon ja työnjohtajien työläisiin kohdistamasta valvonnasta ja kontrollista.

Elokuvan tehdasjaksojen vanhahtava elokuvallisuus pohdituttaa, siksi syiden selventäminen vaatisi tarkempaa tutkimusta. Joka tapauksessa ranskalainen autoteollisuus oli uuden ajan johtotähtiä ja autotehtaat automaation näyteikkunoita. Edgar Morinin kirjoitukset, Jean Rouchin kokeilut ja koko *Ranskalainen päiväkirja* projektina todistivat myös, että myös ohjaajat uskoivat teknologisen kehityksen ihmiskuntaa vapauttavaan voimaan. Miksi elokuvan tehdasjaksot silti pitäytyvät niin vahvasti teollisen työn elokuvallistamisen historiassa? Voiko syynä olla kenties tehtaan johdon pelko teollisuusvakoilusta, ja siksi työtä liukuhihnoilla ei saanut kuvata? Luultavampaa on, että kuvauksen vanhakantaisuus johtuu työnjohdon epäluuloisuudesta koko projektia kohtaan: aikaa kokeiluihin ei tehtaassa järjestynyt, dokumenttielokuvan traditio tarjosi ratkaisut. Syynä kaanoniin kiinnittymiselle saattoi olla myös elokuvaajien ammattikunnan ylpeys. Jean Rouch oli itse valmis riskeihin, mutta monet elokuvaajat olivat sen sijaan paljon varovaisempia ja tarkkoja maineestaan. Esimerkiksi elokuvan pääkuvaaja Albert Viguiet kieltäytyi käsivarakuvauksesta, koska hän pelkäsi teknisen laadun huononevan liikaa. Hän jopa vaati nimensä poistamista *Ranskalaisen päiväkirjan* lopputeksteistä, koska oli huolissaan elokuvan vaikutuksesta maineelleen.¹⁷⁴ Tehdasjakso on kuvattu 35 mm:n elokuvakameralla, ja kuvauksesta on vastannut Rauol Coutard, jonka töihin kuuluu muun muassa Jean-Luc Godardin *Viimeiseen hengenvetoon* (À bout de souffle, 1959).¹⁷⁵

Socialisme ou barbarie -ryhmittymä¹⁷⁶, johon Jacques ja Angelo kuuluivat, oli marxilainen, antistalinistinen suuntaus. Trotskilaisuutta lähellä olleen ryhmän jäsenet olivat vähitellen eronneet Ranskan kommunistisesta puolueesta sen liiallisen Neuvostoliittomyönteisyyden takia. Ryhmittymä piti Neuvostoliittoa ja muita sosialistisia maita valtiokapitalistisina kokeiluina, joissa uusi byrokraattien luokka riisti kansaa. Kuten *Ranskalaisen päiväkirjan* työläiskeskusteluista voi päätellä, ryhmittymä piti työstä

¹⁷³ Lefebvre 1968, 105.

¹⁷⁴ Henley 2009, 156-157.

¹⁷⁵ Godard ja Coutard olivat puolestaan olleet vaikuttuneita Jean Rouchin omasta käsivarakuvauksesta elokuvassa *Moi, un noir* (1958). Henley 2009, 157.

¹⁷⁶ Iskulause ”socialisme ou barbarie” (sosialismi tai barbaria) on peräisin Rosa Luxembourgilta. La crise de la social-démocratie, <https://www.marxists.org/francais/luxembur/junius/rljaf.html>. Haettu 4.4.2015.

vieraantumista suurena ongelmana. Se voitiin ratkaista vain siten, että työläiset kollektiivisesti hallitsisivat tuotantoa ja koko yhteiskuntaa. Uusi vallankumouksellinen järjestäytyminen oli välttämätöntä. Tämän organisoitumisen tavoitteena ei ollut niinkään taistelujen johtaminen vaan työläisten itsensä käynnistämät autonomiset kamppailut työpaikoilla. Sosialismi merkitsi työläisneuvostojen valtaa ja barbaria puolestaan byrokratian totalitaarista valtaa.¹⁷⁷

Socialisme ou barbarie -ryhmä saa taustoituksen keskustelusta, jonka Kristin Ross on käynyt Henri Lefebvren kanssa vuonna 1983. Ranskalaisfilosofi puhui kansainvälisistä situationisteista ja 1950-luvun lopun periodisoinnin merkityksestä. Neuvostoliiton kommunistisen puolueen NKP:n 20. puoluekokousta helmikuussa 1956 merkitsi käännettä. Tuolloin NKP:n pääsihteeri Nikita Hruštšov (1894–1971) paljasti ja tuomitsi Stalinin hirmuteot. Lefebvren mukaan monet ihmiset Ranskassa pitivät paljastuksia väärinä ja väittivät niiden olevan Yhdysvaltain salaisen palvelun tuotetta. Periodisoinnin kannalta on merkittävää muistaa, että Stalinin hahmo oli ollut hallitseva koko sodanjälkeisen ajan, kun vallankumoukselliseksi voimaksi Ranskassakin oli julistautunut nimenomaan kommunistinen puolue. Lefebvre painottaa, miten vuosien 1956 ja 1957 jälkeen vallankumoukselliset ryhmittivät siirtyivät organisoituneiden puolueiden ulkopuolelle. Kuuban Fidel Castro (s. 1926) oli uudessa tilanteessa vetovoimainen hahmo.¹⁷⁸ Hän oli 1950-luvun loppuvuosina onnistunut saavuttamaan vallankumouksellisen voiton täysin ilman kommunistista liikettä tai työväenliikettä.¹⁷⁹ Lefebvren huomio puolueiden ulkopuolisesta organisoitumisesta lihallistuu hyvin Stuart Hallin näkemyksessä keinotekoisista sulkeumista. Kulttuurintutkija toteaa: ”Myös poliittisen toiminnan muodot, ovat ne liikkeitä, puolueita tai luokkia, ovat nekin tilapäisiä, osittaisia ja keinotekoisia.”¹⁸⁰

Kuten Lefebvre, Morin kiinnittää huomionsa työn muuttuviin ammatillisiin ja teknisiin vaatimuksiin. Työläisten tehtävät vaativat yhä erikoistuneempaa osaamista, kun taas vähemmän ammattitaidon sekatyöläistehtäviin rekrytoituu italialaisia tai algerialaisia maahanmuuttajia. Teollisuuden desentralisaatio suurten keskusten ulkopuolelle oli myös lisännyt erikoistumista ja vaikuttanut automaation lisääntymiseen. ”Sanalla sanoen työväenluokka oli luomassa nahkaansa, ja halusin ymmärtää tuon muutoksen merkitystä”, toteaa Morin.¹⁸¹ Morin siirtää tarkastelunsa koko läntiseen maailmaan. Yhä edelleenkin

¹⁷⁷ Socialisme ou barbarie, http://fr.wikipedia.org/wiki/Socialisme_ou_barbarie. Haettu 2.1.2015.

¹⁷⁸ *Ranskalaisen päiväkirjan* nuoresta filosofian opiskelijasta Régis Debray’sta tulee myöhemmin Kuuban ihailija ja Fidel Castron seuraaja. Henley 2009, 154.

¹⁷⁹ Ross 2002, 269-270.

¹⁸⁰ Hall 1999, 13.

¹⁸¹ Morin 1959, 223-224.

teollisuusyritysten työntekijät joutuivat työskentelemään autoritaarisesti johdetuissa yrityksissä, joissa työolosuhteet saattoivat olla huonot. Silti ammatillisesti järjestäytynyt työväenluokka oli pystynyt saavuttamaan sellaisen taloudellisen ja sosiaalisen aseman, että se alkoi lähentyä keskiluokkaa. Se pääsi kuluttamaan massatuotannon hyödykkeitä ja alkoi omaksua pikkuporvarillisen kulttuurin arvoja. Työläisten tavat ja tarpeet, unelmat ja odotukset muuttuivat sen mukaan. Työväenluokka oli astumassa ulos omasta sosiologisesta getostaan.¹⁸² Kaikesta huolimatta Edgar Morin uskoi, että länsimaisella työväenluokalla oli yhä merkittävä tehtävä. Sen oli edelleen tehtävä työtä sosiaalisten oikeuksien ja tasa-arvon toteutumiseksi yhteiskunnassa ja yrityksissä. Morin puhuu työväenluokan negatiivisesta roolista, jolla hän hegeliläisessä hengessä tarkoittaa vallitsevia oloja vastustavaa voimaa eli lopulta positiivista tehtävää.¹⁸³ Hän tunsi olevansa myös etäällä historiallisesta materialismista. Morin ei uskonut, että kaikki sosiaaliset suhteet tai valtiotason ongelmat olisivat palautettavissa luokkataisteluun.¹⁸⁴

Ranskalaisessa päiväkirjassa Angelon tarina tuo selkeästi esiin, miten ranskalaisen metallimiehen arki oli muuta kuin ihanteellista työläisneuvostojen organisoimaa työolojen kohentamista. Näemme toisessa kohtauksessa Angelon kulkevan kadulla tupakkaa poltellen. Kuvan ulkopuolelta kuulemme Jean Rouchin puhuttelevan Angeloa, sillä Edgar Morin on kertonut miehen olevan vaikeuksissa. ”Mitä on tapahtunut?”, Rouch kysyy. Tämän jälkeen kuvassa näkyvät Angelon lisäksi elokuvan molemmat ohjaajat. He istuvat kotoisasti lattialla keskustelemassa, ja kolmikko on kuvattu yläviistosta. Kuvakulman valinta saattaa viitata ideologiseen painotukseen: alistetussa asemassa oleva työläinen selostaa koettelemuksiaan kavereilleen.¹⁸⁵

Angelo kertoo, että aamuna, jolloin *Ranskalaisen päiväkirjan* kuvausryhmä oli poistunut tehtaalta, hän oli jatkanut töitään tavalliseen tapaan. Pian hänet oli kuitenkin kutsuttu työnjohtajan puheille, joka oli tokaissut: ”Päästiin sitten elokuvaan.” Työnjohtaja oli vakuuttanut, että elokuvaaminen ei ollut merkityksellistä, mutta Angelo siirrettiäisiin joka tapauksessa toiseen työpisteeseen, sillä ”täällä sinulle ei olisi enää muutenkaan töitä”. Angelo toteaa työantajien suoraan sanoen kiusaavan häntä. Edellisenä päivänä työnjohtaja oli tullut hänen luokseen ja antanut tehtäväksi kymmenen kappaleen sorvausurakan. Mies oli luvannut, että jättäisi Angelon rauhaan, mikäli hän suoriutuisi tehtävästä aamupäivän aikana. Angelo

¹⁸² Morin 1959, 224.

¹⁸³ Morin 1959, 225.

¹⁸⁴ Morin 1959, 238-239.

¹⁸⁵ Ranskalainen päiväkirja 1961, 1:04:31-1:04:47.

kertoo työstään: ”Tein osat hiomalaikalla, todella sotkuista puuhaa. Kun lopetin, kello oli noin yksi iltapäivällä.” Työnjohtaja oli saapunut uudelleen, tuonut 20 osaa lisää ja sanonut: ”Tässä on sinulle töitä.” Angelo oli ollut raivoissaan ja ottanut iltapäivän vapaaksi. Toinen työläinen oli nimittäin kehottanut häntä häipymään tehtaalta: ”Jollet lähde, hyökkäät heidän päälleen, ja parasta olisi, että et tekisi niin.”¹⁸⁶

Jean Rouch haluaa puolestaan tietää, mikä Angelon tulevaisuus on Renault’n tehtaalla. ”Ei mikään”, toteaa Angelo. Rouch jatkaa: ”Eikö sinusta jonakin päivänä tule esimiestä?” Angelon vastaus kuuluu: ”Ei missään tapauksessa. Ei mitään mahdollisuuksia.”¹⁸⁷ Kun Socialisme ou barbarie -ryhmittymä löysi vastustajia muualtakin kuin omistavasta luokasta, solidaarisuus saattoi silloin kasvaa vain suppean ryhmän keskuudessa. Kun edistyksen esteenä oli myös byrokraattikunta, alkoivat pikkuvirkamiehet ja alemman tason työnjohtajat näyttäytyä vihollisina, jotka kritiikittömästi palvelivat suurpääoman asiaa. Kristin Ross kuvaa kirjassaan toisenlaisia tunnelmia Renault’n tehdassaleissa uuden ajan kynnyksellä vuonna 1950. Hän viittaa kirjailija Jules Romains’n tehdasvierailuun. Kirjailija oli tuntenut tartunnan, joka oli vallannut koko autotehtaan. Hänen mukaansa samaisen kuumeen pystyi kuvittelemaan kaikkialle: ”Koko kansakunta saattoi korvata katkerat epäsovun muistot sillä ilolla, joka syntyi yhteisestä työskentelystä kaikkia koskevassa suuressa projektissa.”¹⁸⁸

Romains’n tunnot tulevat ymmärrettäviksi, kun tiedämme, että Renault-yhtiö oli vasta hiljattain kansallistettu, ja moderni korporaatioiden Ranska alkoi kehittyä. Vastaavasti suuryritykset olivat kukoistaneet Yhdysvalloissa jo vuosikymmeniä. Marshall-avun myötä Ranskaan rantautui 200 tuottavuuslainan ja 3 miljardin frangin lisäksi runsaasti työnorganisointiin ja työnjohtoon liittyviä ohjelmia. Niitä pantiin toimeen siinä suuressa yhteisessä projektissa, mitä ranskalainen autoteollisuus merkitsi.¹⁸⁹ Sama innostus ei ole tarttunut Socialisme ou barbarie -ryhmäläisiin. Jacques toteaa kyllästyneenä, että ”kukaan ei ole koskaan sanonut minulle pitävänsä työtään kiinnostavana”. Hänen mukaansa monet haluavat vain kiivetä tikkaita ylös: ”Työläiset haluavat tulla teknikoiksi. Teknikot haluavat ehkä insinööreiksi, joten he käyvät kurseilla. Se on merkki toivosta, mutta mitä siitä seuraa?” Hänen mukaansa vaihtoehtona on työskentely vapailla markkinoilla. ”Monet menevät töihin pienyrityksiin”, Jacques kertoo ja jatkaa: ”Sitten he tulevat takaisin. Jotkut käynnistävät oman yrityksen. Toiset onnistuvat, toiset eivät ja he palaavat tehtaaseen.”¹⁹⁰

¹⁸⁶ Ranskalainen päiväkirja 1961, 1:04:48-1:07:06.

¹⁸⁷ Ranskalainen päiväkirja 1961, 1:07:07-1:07:14.

¹⁸⁸ Ross 1995, 23.

¹⁸⁹ Ross 1995, 24.

¹⁹⁰ Ranskalainen päiväkirja 1961, 17:21-17:54.

Ranskalaisen päiväkirjan työläismies Angelon suhtautuminen työnantajaansa Renault'iin on varauksellinen. Silti jonkinlainen työpaikkaylpeys hänessäkin välähtää keskusteluissaan Norsunluurannikolta Pariisiin opiskelemaan saapuneen Landryn kanssa. Afrikkalaisnuorukaisen kertoessa, että Renault on oikeastaan ainoa automerkki, jolla on merkitystä afrikkalaisille, Angelo nyökyttelee tyytyväisenä.¹⁹¹ Keskustellessaan Landryn kanssa Angelo haluaa tietää, mitä hänen uusi tuttavuutensa ajattelee työläisistä. Nuorukainen hiukan epäröi vastaustaan, sillä hänen näkemyksensä mukaan jokaisella työläisellä on oma auto, ja iltaisin heillä on mahdollisuus pitää hauskaa. Tästä Angelo innostuu antamaan todistusta ranskalaisista työläisistä. Hänen mukaansa Renault'illa 80 % työläisistä omistaa auton. Angelo jatkaa: ”Ranskalainen työläinen on individualisti. Hän työskentelee vain itseään varten ja ajattelee vain itseään. Hän haluaa palkkansa, muu ei kiinnosta.” Selväksi tulee, että Angelo halveksii työläisiä, jotka säästävät rahaa pystyäkseen näyttelemään rikasta miestä. Angelon mielestä he ovat häviäjiä, sillä hienoilla vaatteilla ja autoilla keikarointi on pelkkää teatteria. ”Maanantaisin työläinen palaa takaisin likaiseen pajaansa. Tyyppi ei ole sama tehtaan ulkopuolella ja sisäpuolella”, Angelo kiteyttää.¹⁹²

Ranskalainen päiväkirja tuo henkilöidensä kautta esiin asioita, joista Henry Rousson kuvaama Ranska vaiken. Identiteettien selvittäminen paljastaa kansakunta-kuvan ristiriitaisuuksia ja halkeamia. Jules Romains'n kuvauksesta poiketen Angelo ja työkaverit eivät ole uljaamman Ranskan rakentajaidentiteettien kantajia. He tunnistavat työn vieraannuttavan luonteen ja ymmärtävät uusintavansa työvoimaansa tuotantoelämän palvelukseen – jopa nukkuessaan. Henry Rousson on muistuttanut, miten toisen maailmansodan jälkeen tietyt muistamisen kulttuurit tulivat vallitseviksi. Esimerkiksi vastarintaliikkeeseen osallistuneiden kommunistien muistoista oli tullut osa Ranskan virallista menneisyyttä.¹⁹³ *Ranskalaisen päiväkirjan* tehdastyöläiset poikkeavat sankarillisen kommunistin ihannetyypistä. Socialisme ou barbarie -ryhmän jäsenenä he eivät tunne solidaarisuutta pikkuvirkamiehiä tai alemman tason työnjohtajia kohtaan.

3.3 Naisen työt ja tunteet

Paul Henley kertoo, että *Ranskalaisen päiväkirjan* aikalaiskeskustelijat, kuten sosiologi Lucien Goldman (1913–1970), arvelivat, että kahden niinkin erilaisen ohjaajan työn tulos saattoi olla

¹⁹¹ Ranskalainen päiväkirja 1961, 26:00-26:14.

¹⁹² Ranskalainen päiväkirja 1961, 28:49-30:45.

¹⁹³ Rousson 1991, 10.

vain kompromissi. Kriitikot arvioivat Rouchin panosta etnografian ja elokuvallisuuden ehdoilla. Heidän mukaansa elokuva ei saavuta sellaista henkilöidensä syvää ymmärrystä, joka ylittäisi heidän ”stereotyyppiset sosiaaliset roolinsa”. Kriitikot katsoivat myös, että sosiologiselta kannalta Morinin analyysi pariisilaisesta yhteisöstä tuona erityisenä hetkenä Ranskan historiassa jää pinnalliseksi ja riittämättömästi kontekstualisoiduksi.¹⁹⁴ Edgar Morin on melko pian elokuvan ensi-illan jälkeen kommentoinut kriitikkojaan. Hän ei esimerkiksi ymmärrä elokuvakriitikko Louis Marcorellesia, joka on arvostellut Morinia ”väärästä sosiologisesta arvovallasta”. Morin kirjoittaa, että hän ei ole *Ranskalaisessa päiväkirjassa* esittäytynyt sosiologina ja jatkaa: ”Me emme ole lausuneet kertaakaan sanaa ’sosiologia’ tässä elokuvassa. Meidän tunnuslauseemme on ollut *cinéma vérité*, ja siinä pitäydyn. Yrityksemme on ollut monimutkaisempi, laajasti inhimillinen.”¹⁹⁵

Morin kuvaa elokuvantekoa mielummin etnografisena ja eksistentiaalisena yrityksenä. Kuka tahansa elokuvaohjaaja voi esittää kysymyksen: ”Miten sinä elät?” Morin korostaa, miten he halusivat pitää tuon kysymyksen niin vähän sosiologisena kuin mahdollista, ja tuon vähän oli määrä olla nimenomaan työn ja arjen sosiologiaa. Tätä kautta elokuva suuntautuu ihmistieteiden keskeisiin klassikoihin Marxiin, Max Weberiin ja Sigmund Freudiin. Morin tekee asian yksinkertaiseksi. Elokuva on lähellä marxismia, koska Marxin mukaan kriisit ovat paljastavia eivät normaalit tilat. Elokuva muistuttaa Max Weberin merkityksestä, sillä hän ymmärtää tilanteiden käynnistyvän ääripäistään – ei keskimääräisestä. Paremmiin nämä ääripäät tunnetaan ideaalityypeinä. Edgar Morin perääkin sellaista ihmiskäsitystä, jonka dialektisuuden sisältäisivät myös ihmisen biologiset, fyysiset ja sosiaaliset edellytykset. Se sisältäisi myös Sigmund Freudin ajattelun, jonka avulla siltaa todellisen ja kuvitellun välisistä suhteista voisi rakentaa. Morinin mukaan marxismi oli unohtanut ihmisen.¹⁹⁶

Ranskalainen päiväkirja on lähellä Freudin näkemystä, jonka mukaan epänormaali paljastaa normaalin ja tuo esiin ihmisen oman toiseuden piilevänä tai piilotettuna.¹⁹⁷ Jean Rouch oli puolestaan jo varhaisessa nuoruudessaan 1930-luvun Pariisissa innoittunut surrealismista. Äidinpuoleisten taiteilijasukulaistensa kautta hän oli kohdannut

¹⁹⁴ Henley 171, 2009.

¹⁹⁵ Morin 2003, 259.

¹⁹⁶ Morin 1959, 240. Ks. myös Bagh 1973, 51. Kun tiedämme, miten paljon Hegel ja André Bazin ovat vaikuttaneet Morinin ajatteluun, on mielenkiintoista tutustua Peter von Baghin tulkintaan André Bazinista. Hänen mukaansa Bazinin idealistisissa elokuvahistoriatulkinnoina pitää paikkansa sama kuin Hegelin ajattelun kohdalla: ”se voidaan ’kiepauttaa jaloilleen’, ja materialististen tulkinnan ainekset ovat käsissämme, koska Bazinin (ja Hegelin) soveltava metodi on sekä syvällisesti historiallinen että dialektinen”. Morin piti jalkojen ja pään käyttöä perustan ja päällysrakenteen metaforina harhaanjohtavina; Peter von Baghille ne ovat sen sijaan kelpo dialektiikan kuvausta. Peter von Bagh on kirjoittanut johdannon Bazinin artikkeliin ”Totaalisen elokuvan myytti”.

¹⁹⁷ Morin 2003, 259-260.

tuolloin muun muassa Salvador Dalin.¹⁹⁸ Morinin uumoilut marxilaisen teorian ja psykoanalyysin yhdistelmästä toteutuvatkin muutamia vuosia myöhemmin Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin filosofiassa.¹⁹⁹

Marceline Loridanin henkilöahamo tarjoaa mahdollisuuksia identiteetin tarkasteluun myös Marxiin, Weberiin ja Freudiin suhteutettuna. Marceline puhuu työstä ja tekee työtä. Weberiläiseen ideaalittyyppiin suhteutettuna hän elää omanlaistaan, vapaan naisen elämää. Marcelinea voisi freudilaisittain arvioida hänen viehtymyksellään liittämään näkemiensä elokuvien aineksia esittämäänsä hahmoon. Marceline Loridan²⁰⁰ on elokuvan kantavia henkilöitä, hän on läsnä melkein kaikissa kohtauksissa. Marceline on työssä käyvä, perheetön nainen ja juutalainen. Elokuva antaa viitteitä hänen poliittisesta aktiivisuudestaan ja vasemmistolaisuudestaan. Näemme hänet Pariisin kaduilla kyselemässä ohikulkijoilta, ovatko nämä onnellisia. Marceline pohtii elokuvassa elämänsä kulkua ja suhdettaan nuoreen miesystäväänsä. Elokuvan ainoa monologi kuuluu Marceline Loridanille. Muun ohella hän on antanut kotinsa elokuvan käyttöön: illallisia nautitaan ja keskusteluja käydään hänen olohuoneessaan.²⁰¹

Elokuvan aloittavassa kohtauksessa ohjaajat ja Marceline ovat syöneet päivällistä ja istuvat nyt iltaa. Pienellä pöydällä on kahvia, kivennäisvettä, tyhjiä tai puolillaan olevia viinipulloja. Rouch istuu lattialla, Marceline ja Morin tupakoivat. Rouch toteaa, että Morinin ajatus illalliskeskusteluista elokuvan henkilöiden kanssa on hyvä, mutta samalla hän miettii, miten luonnolliseksi tilanteen voi saada. ”En esimerkiksi usko, että Marceline pystyy rentoutumaan ja puhumaan niin vapaasti kuin normaalisti”, hän toteaa. Marceline myöntääkin, että tilanteen vaatima varmuus ja tarve olla sanavalmis pelottavat häntä. Ohjaajat kuitenkin vakuuttavat, että pelko on turhaa, sillä kohtaukset, jotka tuntuvat Marcelinesta epämuikailta, voidaan leikata pois. Marceline on ensimmäinen henkilö, jolle Morin tekee kysymyksen: ”Miten sinä elät?”²⁰²

Marceline kertoo tekevänsä psykososiologisia haastattelututkimuksia. Tästä työstä Marceline on ollut hyvin kiitollinen maitobaarin tarjoilijan ja monistajan toimien jälkeen.²⁰³ Oletettavaa on, että Marcelinen työ koskettaa kuluttajatutkimusta. Työn organisoitumisoppien lisäksi Marshall-avun myötäjäisinä ranskalaiset yritykset alkoivat

¹⁹⁸ Stoller 1992, 24-25.

¹⁹⁹ Jakonen 2015, 220, 227.

²⁰⁰ Marceline Loridan on syntynyt 19.3.1928. Kesällä 1960 hän on 32-vuotias. http://fr.wikipedia.org/wiki/Marceline_Loridan-Ivens. Haettu 11.6.2015.

²⁰¹ Henley 156, 2009. Ks. myös Morin 2003, 234.

²⁰² Ranskalainen päiväkirja 1961, 02:48-04:34.

²⁰³ Le Film 59-60.

kiinnostaa kuluttajien käyttäytymisen tutkimisesta. Valtiojohtoinen suunnitelmatalous alkoi hyödyntää sodan jälkeen perustettujen yhteiskuntatieteellisten tiedekuntien ja tutkimuslaitosten sosiaali- ja väestötieteellisiä tutkimuksia. Mallit tulivat Yhdysvalloista.²⁰⁴ Rouchin kysymykseen työn kiinnostavuudesta, Marceline vastaa naurahtaen, että se ei ole ollenkaan kiinnostavaa. Kun elokuvassa työläiset ja virkamiehet kertovat vieraannuttavasta työstään, sama on luettavissa Marcelinen kuvauksesta.²⁰⁵

Edgar Morin kertoo ensimmäisistä kuvauksista Marcelinen kanssa ja toteaa, että he olivat pettyneitä. Marceline oli kyllä kertonut elämänvaiheistaan, mutta ei ollut paljastanut mitään itsestään. Morin myöntää, että hänen ensimmäiset kysymyksensä olivat liian karkeina saaneet Marcelinen sulkeutumaan. Vasta Jean Rouch oli kyennyt virittämään keskustelun uudelleen.²⁰⁶ Marceline kertoo omasta puolestaan, että oltuaan peloissaan ensimmäisellä kuvauskerralla, hän alkoi kontrolloida itseään. ”Hallitsin persoonallisuuteni kokonaan, dramatisoin sanoilla, kasvoilla, äänensävyllä, eleillä”, hän kuvailee. Kyseessä oli tietynlainen itsensä ohjaaminen, koska muuta näyttelijänohjausta ei ollut. Marceline arvioi työtään: ”Ajattelin, että tämä oli ainoa tapa toimia. Pelkkää luennointiahan se ei voinut olla, koska olin tekemässä elokuvaa.”²⁰⁷

Fast Cars, Clean Bodies -kirjan keskeisiä ajatuksia on, että 1950-luvun puolivälistä alkaen Ranska muuttui kolonialistisesta imperiumista kulutuksen ja modernisaation maaksi. Siirtomaat korvautuivat arkielämän kolonisoinnilla, kuten Kristin Ross osoittaa Henri Lefebvreen viitaten.²⁰⁸ Tuo arjen kolonisointi näkyi hygieenisissä kodeissa, joiden hallinnasta naiset olivat vastuussa. Modernisaation mukanaan tuoma kodintekniikka helpotti naisten arkea puhtauden ylläpitämisessä ja ranskalaisen ruokakulttuurin vaalimisessa.²⁰⁹ Tätä taustaa vasten Marcelinen ja Nadinen katuhaastatteluista voi löytää myös naisen vapautumisen aineksia. He työskentelevät kodin ulkopuolella julkisessa kaupunkitilassa. He oppivat käyttämään sellaista teknologiaa, jolla ei ole mitään tekemistä kotitaloudellisen ylläpidon kanssa. Marceline ja Nadine toimivat miehisessä maailmassa, he olivat elokuvatyönsä kautta mukana uusissa kulttuurivirtauksissa. Marceline on itse todennut, että koska hän oli alusta alkaen osa elokuvatekniikan vastuujoukkoa, lämmin toveruus ja ystävyys syntyivät nopeasti myös yli sukupuolirajojen.²¹⁰

²⁰⁴ Ross 1999, 185-186.

²⁰⁵ Ranskalainen päiväkirja 1961, 04:35-05:08.

²⁰⁶ Morin 2003, 235.

²⁰⁷ Morin 2003, 341.

²⁰⁸ Ross 1999, 77.

²⁰⁹ Ross 1999, passim 71-122.

²¹⁰ Morin 2003, 340.

Suhteet vastakkaiseen sukupuoleen häivähtävät *Ranskalaisessa päiväkirjassa* naisten kokemuksina. Pitkässä kohtauksessa, joka on jätetty elokuvan lopullisesta versiosta pois, Marceline käy läpi miessuhteitaan. Avioliitto luotettavan insinöörin kanssa oli kestänyt vain kahdeksan kuukautta. Marceline kertoo nauraen, että nuorempana miellyttävän miehen tavattuaan hän oli melko varmasti mennyt sänkyyn tämän kanssa. Nykyään näin käy paljon harvemmin. 32-vuotiaan Marcelinen kertomuksesta selviää, että hän pitää itseään jo keski-ikäisenä. Näin ollen vakiintumisen kannalta sopivien 35–40-vuotiaiden miesten löytyminen on vaikeaa, sillä suuri osa tuonikäisistä miehistä elää perhe-elämää aviopuolisoina. Tästä syystä miehet, joita Marceline on viime vuosina tapailut, ovat häntä nuorempia. Nykyinen miesystävä Jean-Pierre on 20-vuotias. Morinin keskustelukumppani tunnustaa toisaalta etsivänsä miestä, joka auttaisi häntä elämänsä ja menneisyytensä käsittelemisessä. Marceline puntaroi seurustelusuhteitaan ja ihmisiä, joita tapaa. Kaikki ovat tavalla tai toisella neuroottisia. Ainoa, joka ei ollut, oli hänen entinen puolisonsa. Sen miehen seurassa vaimo oli ikävystyä kuoliaaksi.²¹¹

Un été + 50 -dokumenttielokuvassa on Marcelinen ja Jean-Pierren välinen keskustelu päättymäisillään olevasta suhteestaan.²¹² Marceline näyttelee kärsivää naista, Jean-Pierrellä on vapautta janoavan nuoren rooli. Kohtaus on kuvattu aallonmurtajalla Saint Tropezissa, ja taustalla meri velloo vaahtopäisenä. Keskustelua emme näe lopullisessa elokuvaversiossa. 50 vuotta myöhemmin Marceline Loridan toteaa, että kohtaus on jätetty pois, koska se oli kuin suoraan Michelangelo Antonionin elokuvasta *Seikkailu* (*L'Avventura* 1960). ”Niin hyvä minä olin elokuvassa”, hän toteaa itsevarmasti.²¹³ Italialaiselokuvalla on ollut merkitystä *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijäjoukolle. Toisessa, myös lopullisesta versiosta pois jätetyssä kohtauksessa, elokuvasta käydään keskustelua Cahiers du cinéma -lehden toimituksessa. *Seikkailusta* keskustelevat lehden toimitussihteeri Lydie Doniol-Valcroze²¹⁴ ja elokuvaohjaaja Jacques Rivette. Paikalla on myös Marilù Parolini, jolle Edgar Morin on hankkinut sihteerin paikan toimituksesta. Täällä Marilùn ja Rivetten välille on syntynyt rakkaussuhde.

²¹¹ Le Film 1962, 58-59.

²¹² *Un été + 50* 2010, 38:00-46:50.

²¹³ Elokuva sai ensi-iltansa Cannesin elokuvajuhlilla 15.5.1960. Pariisissa sen ensiesitys oli 13.9.1960. <https://en.wikipedia.org/wiki/L'Avventura> ja http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=677.html. Haettu 14.6.2015.

²¹⁴ Lydie Doniol-Valcroze oli Cahiers du cinéma:n pitkäaikaisen päätoimittajan Jacques Doniol-Valcrozen (1920-1989) vaimo, joka yhdessä miehensä kanssa luotsasi lehteä sen alkuvuosikymmeninä. Serge Toubianan blogikirjoitus Jacques Doniol-Valcrozesta 28.10.2008. <http://blog.cinematheque.fr/?p=87>. Haettu 15.6.2015.

Kun Marceline ja Jean-Pierre ovat Saint Tropez -kohtauksessa keskustelleet toistensa auttamisesta, luottamuksesta ja pettämisestä rakkaussuhteessa, samat aiheet tekevät *Seikkailusta* ajankohtaisen keskusteluteeman. Lydie Doniol-Valcroze kertoo pitäneensä elokuvasta. Rivette on epävarmempi, sillä *Seikkailussa* on yhtäältä kaikki, mitä hän elokuvissa inhoaa: kirjallisuutta, estetismää, teennäisyyttä, sentimentaalisuutta... tyttöjen juttuja. Lydie on eri mieltä elokuvan sentimentaalisuudesta, mutta sanoo kuitenkin kuin Rivetteen yhtyen: ”Minusta se on elokuva naisille.” Kun Lydie vielä lisää, että elokuva voi sopia myös miehille, joilla on feminiininen puolensa, Rivette myöntelee. Silti hän toteaa pitävänsä miesmäisemmistä ohjaajista. Lydie katsoo pöydän toisella puolella istuvaa Marilütä ja jatkaa hymyillen: ”*Seikkailu* on elokuva miesten pelkurimaisuudesta!”²¹⁵ Toisteisuus ja halu esittää monenlaisia maailmoja päällekkäisinä ovat *Ranskalaisen päiväkirjan* dokumentaarisuuden tärkeitä elementtejä. Tämä piirre vie teosta lähelle tapaa, jolla fiktiiviset elokuva on rakennettu. Morin on sitä mieltä, että Cahiers du cinéma -kohtaus osoittaa, miten elokuvakritiikin maailma sekoittui elokuvaan.²¹⁶

Tämän luvun työläiskohtauksissa kehämäinen toisteisuus lisäsi kuvausten tehoa. Sama keino kertautuu miehen ja naisen suhdetta tutkivassa jaksossa. Cahiers du cinéma toimituksen keskustelu *Seikkailusta* tuo esiin samat kysymykset, joista Marceline ja Jean-Pierre ovat puhuneet. Siirtymä on kuin hyppy ulommalle kehälle tai samanlaista tehokasta toisteisuutta kuin Jacquesin kertomus työläisen päivästä ja sitä seuraava kuvaus Angelosta aamusta iltaan. Marcelinen ja Jean-Pierren keskustelu etäännyttää ajatuksesta, että sitoutumisen ja vapauden kysymykset koskisivat vain kahta tiettyä yksilöä. Toisaalta kehältä toiselle siirtyminen voi vertautua väljyyden kaipuuseen, josta Jean-Pierre puhuu. Hän tunnustaa Marcelinelle: ”Näiden kahden vuoden aikana olen ollut ikävystynyt. En näe maailmaa enkä sitä, mitä on tapahtumassa. Minusta on tullut sokea, täysin mätä. Minä haluan elää, haluan olla nuori.”²¹⁷

Elokuvan valmistumisen jälkeen Edgar Morin ja Jean Rouch lähettivät osallistuneille henkilöille kahdeksan kysymystä, joilla he pyrkivät selvittämään, mitä elokuvanteko oli itse kullekin merkinnyt ja miten se oli muuttanut heidän elämäänsä. Marcelinen vastaukset osoittavat, että hän oli ymmärtänyt hyvin, mistä cinéma véritéssä oli kysymys. Lisäksi hän pystyi monipuolisesti tarkastelemaan omaa kykyään kontrolloida eri esiintymisvaihteita elokuvassa. Saint Tropez -kohtauksesta hän muistuttaa, miten

²¹⁵ Un été + 50 2010, 53:04-54:14.

²¹⁶ Un été + 50 2010, 54:26-54:36

²¹⁷ Un été + 50 2010, 44:34-44:46.

elokuvanteon normaali vaihe – leikkaus – vaikutti myös *cinéma vérité*'n lopputulokseen. Hän kertoo, että kohtauksen materiaalia oli kaikkiaan puoli tuntia. Siinä versiossa, joka on myös *Un été + 50* -dokumenttielokuvassa, Jean-Pierre esitetään Marcelinen mukaan kovana ja kyynisenä ihmisenä. Hänestä itsestään on puolestaan tullut ”pieni uhrirukka”. Kuvattua materiaalia oli Marcelinen mukaan kuitenkin niin paljon, että hänestä olisi voitu rakentaa muunkinlainen henkilö kuin pyhimys.²¹⁸

Marcelinen esittämän henkilön kautta avautuvat monet eri 1950–1960-lukujen vaihteen ranskalaiset identiteetit. Hänen myötänsä rakentuu kuva ansiotyössä käyvästä naimattomasta naisesta, jonka poliittinen aktiivisuus tulee esiin vain viittauksenomaisesti maan yhteiskunnallisista oloista johtuen. Sitäkin perinpohjaisempana näyttäytyvät rakkauden kamppailut. Vaikeinta on kuitenkin elää juutalaisen elämää ja muistaa ne vuodet, jotka on teini-ikäisenä viettänyt keskitysleirillä. *Ranskalaisen päiväkirjan* ainoassa monologikohtauksessa Marceline Loridan vaeltaa Place de la Concordella ja Pariisin vanhoilla halleilla. Kukaan ei kuvauksissa kuullut, mitä Marceline näkymättömään mikrofoniin puhui. Rouch ja Morin ovat myöhemmin kertoneet, että tarinan paljastuttua molemmat olivat olleet liikuttuneita.²¹⁹ Marceline kertoo näytelleensä kohtauksessa ja kontrolloineensa hahmoaan täysin, eikä häntä Rouchin ja Morinin lailla itkettänyt. Hänellä oli myös tuossa kohtauksessa tiettyjä elokuvallisia mielikuvia. ”Repliikit *Hiroshima rakkaani* -elokuvasta tulivat mieleen, mutta työnsin ne pois”, hän kertoo vähän elokuvan valmistumisen jälkeen.

Elovakriitikko Richard Brody julistaa *Ranskalaisen päiväkirjan* suurimmaksi ja alkuperäisimmäksi holocaust-elokuvaksi. Hän mainitsee kyllä Alain Resnais'n elokuvan *Yö ja usva*, mutta toteaa, että siinä ei ole ensimmäistäkään henkilökohtaisen kokemuksen ilmausta.²²⁰ Merkille pantavaa on, että *Ranskalaisen päiväkirjan* tuotantoyhtiö Argos Film ja tuottaja Anatole Dauman vastasivat myös *Yön ja usvan* tuotannosta. Niin ikään Alain Resnais'n ohjaama ja Marguerite Duras'n käsikirjoittama *Hiroshima rakkaani* on saman tuotantoyhtiön ja tuottajan työtä.²²¹

Keskitysleirimuistoihin palaaminen ei ollut Marcelinelle helppoa, sillä aihe oli erittäin arka vielä 1960-luvun koittaessa. Ranskan kielen ja kulttuurin professori Nelly Furman on osoittanut, miten Ranskassa pitkään niputettiin yhteen kaikki saksalais miehityksen aikaiset

²¹⁸ Morin 2003, 341.

²¹⁹ Henley 2009, 157-162.

²²⁰ The Extraordinary ”Chronicle of a Summer” 21.2.2013 <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-extraordinary-chronicle-of-a-summer>

²²¹ *Yö ja usva*: <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/769608>; *Hiroshima rakkaani*: <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/139233>

maastakarkotukset. Niiden muistopäivää alettiin viettää vuonna 1954, jolloin myös Alain Resnais ryhtyi tekemään elokuvaansa *Yö ja usva*. Hän, sen paremmin kuin muistopäivän viettäjätkään, ei tee eroa poliittisista tai rodullisista syistä karkotettujen välillä. Sodan aikana 64 000 ei-juutalaista ranskalaista karkotettiin maasta työ- ja vankileireille. Mukana oli vastarintaliikkeeseen osallistuneita, panttivankeja, poliittisia vankeja ja myös satunnaisesti kiinnijoutuneita sivullisia. Tästä joukosta 37 000 eli 59 % palasi takaisin Ranskaan sodan jälkeen. Lähes 73 000 juutalaista Ranskan kansalaista siirrettiin sodan aikana Auschwitz-Birkenaun työ- ja kuolemanleirille. Palaajia oli 2 500 eli 3 %. Sodan alkaessa Ranskan väkiluku oli 40 miljoonaa, joista juutalaisia oli 300 000. Näin ollen neljännes Ranskan juutalaisväestöstä tuhoutui Auschwitzissa.²²²

Keskitysleiriltä palanneena Marceline Loridanin kohtalo on siis poikkeuksellinen. Elokuvan ilmestyessä 1961 hänen kertomuksensa on täytynyt olla järäyttävä, kun ranskalaisten oli vielä tuolloin vaikea myöntää omaa osallisuuttaan maanmiestensä karkotuksiin. *Yö ja usva* herätti 1950-luvun puolivälissä kohua muun ohella sillä, että yhdessä kuvassa vartiotornin sotilaalla oli ranskalainen képi-päähine kuin todistuksena ranskalaisten osallisuudesta. Näin ollen levityskopioihin lisättiin – ohjaajan vastustuksesta huolimatta – valonsäde, joka esti vartiosotilaan tunnistamisen ranskalaiseksi.²²³ Nykyisin tiedämme, että Ranskassa oli monta kokoamisleiriä, joilta vangit kuljetettiin varsinaisille keskitysleireille. Ranskalaiset – eivät saksalaiset miehittäjät – vastasivat näiden leirien hallinnoinnista ja valvonnasta.²²⁴ Marcelinen tarinan voimaa *Ranskalaisessa päiväkirjassa* lisää vielä Nelly Furmanin avaama perspektiivi 1980-luvun puoliväliin. Tuolloin ensi-iltansa sai ranskalaisen elokuvaohjaajan Claude Lanzmannin ohjaama *Shoah* (1985). Yhdeksäntuntinen elokuva perustuu toisen maailmansodan juutalaispuhdistuksissa eloonjääneiden, silminnäkijöiden, keskitysleirien työntekijöiden ja muiden todistajien haastatteluihin. Niissä vaihe vaiheelta paljastuu keskitysleirien toiminta Puolan Chełmnossa, Auschwitz-Birkenaussa, Treblinkassa sekä elämä Varsovan getossa. Nelly Furman kiinnittää huomionsa siihen, että *Shoahissa* esiin tulevat muistot eivät näyttäisi koskevan Ranskaa tai ranskalaisia millään tavalla. Äänessä ei ole yksikään niistä 2 500 Ranskan juutalaisesta, jotka palasivat keskitysleiriltä elävinä. Furman tulkitsee asian niin, että edelleen vuonna 1985 ranskalaisten oli vaikea tunnustaa osallistuneensa 75 000 juutalaisen kuljettamiseen keskitysleireille kuolemaan.²²⁵

²²² Furman 2005, 173.

²²³ Timonen 2015, 6.

²²⁴ Furman 2005, 172.

²²⁵ Furman 2005, 180.

Ranskalaisen päiväkirjan dokumentaarisuus on se väline, jolla katsoja pääsee perille Angelon ja Marcelinen identiteeteistä. Tärkeää on kuitenkin tunnistaa tuon dokumentaarisuuden rakennettu luonne. Dokumentaarisuus on toisaalta Angelon ja Marcelinen henkilökuivissa metodi, jolla todellisuutta havainnoidaan. Toisaalta se on niiden havaintojen tulosta. Koska kuvaukset Angelon päivästä tai Marcelinen elämästä on yhdessä esittäjiensä kanssa punnittu ja suunniteltu, saa dokumentaarisuus käsitteenä lisää painoarvoa. Tuloksena on Angelon kuva, joka ei ole lukkoon lyöty vaan avautuu työläisyyden, ystävyiden, perhesuhteiden tai luokkaristiriitojen moninaisuuteen. Kun luvun alussa identiteettien tarkastelu aloitettiin Milla Tiaisen kysymyksenasetteluilla, monimuotoinen kuva Angelosta todistaa myös Stuart Hallin tavoin minän fiktioluonteesta, toisaalta sen voi nähdä myös deleuzelaisena koosteena.

Mitä Angelon kuva puolestaan kertoo ranskalaisesta yhteiskunnasta? Työpaikkansa – Renault’n autotehtaan – kautta näyttäytyy luokkaristiriitojen ja poliittisten kiistojen repimä yhteiskunta. Ranskan kommunistisen puolueen asema sankarillisena vastarintaliikkeen perillisenä saa elokuvassa monta halkeamaa, ja näkymät vallankumouksellisten ryhmien kenttään ovat monenkirjavat. Henry Lefebvren korostama poliittisen toiminnan organisoituminen puolueiden ulkopuolelle on varmaankin voima, joka vei Ranskaa kohti vuotta 1968. Angelon kautta rakentuva kertomus vertautuu Edgar Morinin elämänhistoriaan. Vaikka *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijä oli asettanut puolueen ulkopuolelle, hän ei halunnut olla ”katuva kommunisti” vaan ”kaikesta mystifioinnista riisuttu vallankumouksellinen”. Morin oli jo pitkään ymmärtänyt, että työväenliikkeen kiinnittyminen kommunistiseen puolueeseen Ranskassa ei voinut tuottaa tulosta. Edgar Morin kysyy itsekritiikissään: ”Mikä tämä työväenluokka oikeastaan onkaan?”²²⁶ Siksi *Ranskalainen päiväkirja* halusi käsitellä teollisuustyön ehtoja syvemmällä ja radikaalimmalla tasolla.²²⁷

Marceline osaa itse analysoida identiteettejä ja niiden koostumista, koska hän on pohtinut asiaa nimenomaan *Ranskalaisen päiväkirjan* kautta. Hän kiteyttää työtapaansa elokuvaroolinsa rakentajana: ”Panin itseni tilanteisiin, dramatisoin itseni, valitsin hahmon, jota tulkitsin elokuvan asettamissa rajoissa. Hahmossa on osa todellisuuden Marcelinea mutta myöskin dramatisoitua henkilöä, jonka minä olen luonut.”²²⁸ *Ranskalaisen päiväkirjan* keskitysleirikohtaus on hänen sanojensa mukaan tosi, koska hänen kertomuksensa on totta. ”Silti totuus minusta ei ole elokuvassa”, Marceline jatkaa ja viittaa *cinéma vérité*n

²²⁶ Morin 1959, 223.

²²⁷ Morin 2003, 261.

²²⁸ Morin 2003, 341.

väistämättömään ristiriitaisuuteen ja myyttisyyteen. Hän väittää, että totuus kenestä tahansa ihmisestä on ”paljon monimutkaisempi, ristiriitaisempi, hajoavampi, ei saavutettavissa”.²²⁹ Hän olisi voinut näytellä elokuvassa monta muutakin Marceline-hahmoa. Hänen kuvansa kautta aukeaa väylä naisen muuttuvaan asemaan Ranskassa. Naisella saattoi olla muunkinlaisia tehtäviä kuin keittotaidon vaaliminen ja hengen luominen siisteissä kodeissa. Nainen saattoi harrastaa seksiä avioliiton ulkopuolella, ja hänellä saattoi olla monia miessuhteita samaan aikaan. Tärkeää oli myös poliittinen toiminta ja osallistuminen uusien kulttuurimuotojen, kuten cinéma véritén luomiseen. Tämän luvun alussa kysyin, oliko identiteettien moninaisuus vastaus keskiluokkaistuvan valtion tarpeisiin vai johtiko talouden globalisoituminen jo tuolloin identiteettien yhdenmukaistumiseen. Marcelinesta ja Angelosta rakentuvat henkilökuvat kertovat ennen muuta kamppailusta. Työläinen ja monin tavoin aktiivinen nainen halusivat saada lisää määräysvaltaa omaan elämäänsä. Helppoa se ei ollut kylmän sodan ja maailmantalouden tunkeutuessa jokaisen ranskalaisenkin arkielämään. Kenties juuri Marcelinen ja Angelon henkilöhahmojen kautta vuoden 1968 ennakointi tulee ymmärrettäväksi.

²²⁹ Morin 2003, 341-342.

4. Modernisaatio ja teknologia

Jean Rouch pääsee vihdoin tekemään kamerakokeiluja synkronoidun äänen kanssa saatuaan elokuvan tuottajan Anatole Daumanin palkkaamaan asialle omistautuneen kuvaajan Kanadasta. Michel Brault oli kotimaassaan kehitellyt käsivaralla toimivaa ”kävelevää kameraa”. *Ranskalaisen päiväkirjan* ainoassa monologikohtauksessa Marceline Loridan vaeltaa Pariisissa Concorde-aukiolla ja Halleilla. Näitä kohtauksia ei ole kuitenkaan kuvattu kävelevällä kameralla, vaan Brault seisoo Rouchin kanssa tämän avo-Citroënissa ja kuvaa Marcelinen vaellusta etäältä. Auton moottorin ääni ei saa häiritä taustalla, siksi tuotantopäällikkö André Heinrich, äänittäjä Guy Rophe assistentteineen ja Edgar Morin työntävät kulkuvälinettä.²³⁰ Näissä oloissa Marceline puhuu pieneen vaatteisiin kiinnitettyyn mikrofoniin ja kantaa nauhuria sadetakkinsa sisällä tai suuressa ostoskassissa. Kukaan ei siis kuvaustilanteessa kuule, mitä Marceline puhuu. Concordella hän kertoo kohtamisestaan isänsä kanssa Auschwitz-Birkenaun keskitysleirillä. Pariisin vanhat Hallit muistuttavat rakenteiltaan rautatieasemaa. Siellä Marceline muistelee, miten hänen äitinsä ja veljensä olivat junaa vastassa, kun hän oli vapautunut keskitysleiriltä.²³¹

Teknisten kokeilujen hurma ja Marcelinen yksinpuhelu ovat kuin kiteytys tutkimusmatkasta nimeltä *Ranskalainen päiväkirja*. Tavoitteena on päästä lähelle ihmistä ja kysyä Edgar Morinin tavoin, miksi elokuva ei voisi olla keino purkaa ihmisiä erottavia esteitä.²³² Uusi teknologia edisti tavoitteeseen pääsyä. Mihin kaikkeen se pystyi lopulta ulottumaan, oli *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijöille yllätys. Jean Rouch kertoo innosta, jonka vallassa hän, Michel Brault ja elokuvan toinen äänittäjä Michel Fano olivat vierailtuaan Lausannassa puolalaissyntyisen insinöörin Stefan Kudelskin (1929–2013) luona. Hän oli 1940-luvulta lähtien kehitellyt kannettavaa synkronisen äänen taltiointiin kykenevää Nagra-nauhuria. Se pystyttiin liittämään hiljaiseen ja kevyeen 16-milliseen elokuvakameraan. Uutta laitetta käyttivät myös *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijät. Rouchin mukaan Kudelskin luona he ymmärsivät, mitä uusi elokuva voi olla.²³³ Kun olen aikaisemmissa luvuissa tarkastellut *Ranskalaisen päiväkirjan* kautta avautuvia käsityksiä todellisuudesta ja sen sijainnista, tämä luku pohtii niitä keinoja, joilla elokuva todellisuutta tavoittelee.

²³⁰ Morin 2003, 240.

²³¹ Henley 2009, 157-162. Turhan pitkä viittaus, tarkenna!

²³² Morin 1962, 7-8.

²³³ Jean Rouch on laatinut viitteet Edgar Morinin kirjoittamaan tekstiin Chronicle of a Film. Viite 12. Morin 2003, 264. Ks. myös Richard Brodyn artikkeli The Extraordinary ”Chronicle of a Summer” 21.2.2013. [Http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-extraordinary-chronicle-of-a-summer](http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-extraordinary-chronicle-of-a-summer). Haettu 2.1.2015.

Tarkastelu ei kuitenkaan pysähdy niihin teknologisiin harppauksiin, jotka tekivät cinéma vérité mahdolliseksi. Pysin *Ranskalaisen päiväkirjan* kohtausten avulla osoittamaan, miten teknologia ja aikakauden ajatukselliset hahmotukset ovat jatkuvassa, toinen toistaan hedelmöittävässä vuorovaikutuksessa keskenään. Uusi elokuvateknologia ei merkitse vain mykkiä koneita odottamassa, että joku ymmärtäisi hyödyntää laitteita. Mediafilosofisen *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan* -teoksen (2008) johdanto kertoo, miten esimerkiksi Frankfurtin koulua edustaneet Walter Benjamin ja Günther Anders ovat koskettelleet samoja kysymyksiä ja median poliittisuutta. Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka ja Pasi Väliaho kirjoittavat: ”Mediat eivät ole pelkkiä laitteita ja sisältöjä, vaan ne ehdollistavat ja tuottavat sekä subjektiveettiä että subjektien välisiä suhteita.”²³⁴ Näin ajatukset ovat dialogissa myös edellisessä luvussa tarkasteltujen minuuden konstruktioiden kanssa.

4.1 Näkyväksi tehty elokuvateknologia ja kesän 1960 aikakuvat

Ranskalainen päiväkirja näyttäytyy tekniikan mahdollistamana suurena seikkailuna, aikalaisten ja kanssaeläjien rinnalla tehtynä matkana. Tarkastelen tutkimukseni neljännessä luvussa elokuvateknologian muutosta osana ranskalaisen yhteiskunnan modernisaatiota. Kuten auto, uudistunut elokuvateknologia avasi ovia uuden ajan unelmointiin. Käyn luvussa läpi *Ranskalaisen päiväkirjan* kohtauksia, joissa elokuvan pariisilaiset käyvät läpi suhdettaan maailman tapahtumiin. Algeria-keskustelu näyttää, miten ihmisten moniäänisyys saadaan taltioitua elokuvaan ilman kaikkietävää kertojaa. Sitä seuraavassa Kongo-keskustelussa moniäänisyys saa lisää piirteitä, kun teknologia on tehnyt mahdolliseksi keskustelun kuvaamisen ulkotiloissa. Kolmannessa kohtauksessa seurue matkustaa Pariisista Saint Tropez’n lomakaupunkiin Välimerelle. Siellä loman ja vapaa-ajan merkitys ranskalaisessa elämänmuodossa tiivistyy, pin up -tyttöjen ja tähtien roolit puhuttavat sekä kulttuurit kohtaavat.

Elokuva leikkii autenttisuuden tavoittelemisen ja uuden teknologian soveltamisen välillä. Toisaalta sitä voi katsoa myös käytännöllisten teknisten uudistusten ja tekniikan maailmanhistoriallisten mullistusten leikkauspisteestä, pienen ja suuren tekniikan vuoropuheluna, mitä Edgar Morin tekee kirjoituksissaan. Siksi tässä on kiinnostavaa paneutua ohjaajien omiin kirjoituksiin, jotka auttavat paikantamaan *Ranskalaista päiväkirjaa* koko elokuvan historiassa. Elokuvantekijöiden omien elokuvahistoriallisten pohdintojen lisäksi luku esittelee myös André Bazinin ajattelua, jolla on selkeitä yhtymäkohtia Moriniin ja Rouchiin.

²³⁴ Jokisaari, Parikka, Väliaho 2008, 21.

Kuuluessaan elokuvalehti Cahiers du cinéman piiriin molemmat elokuvatekijät tunsivat lehden perustajan André Bazinin.²³⁵ Oletamus on, että hänen näkemyksensä ovat olleet pontimina cinéma véritén kehittäjille. Tästä syystä ennen paneutumista *Ranskalaisen päiväkirjan* kohtauksiin, luku syventyy elokuvan ja teknologian historiaan.

Jean Rouch kirjoittaa pian *Ranskalaisen päiväkirjan* valmistumisen jälkeen tulevaisuuden elokuvasta. Hän tuo siihen historiallista perspektiiviä palaamalla Robert Flahertyn elokuvaan *Nanook, pakkasen poika* (Nanook of the North 1922). Vietettyään Hudsonin lahden eskimojen parissa vuoden Flaherty halusi myös esittää kuvaamansa materiaalin elokuvan henkilöille. Hän oli rakentanut majaansa pienen laboratorion filmin kehitystä varten. Koska riittävä valonlähde puuttui, Flaherty teki reiän kojunsa seinään ja käytti auringonvaloa filmikopioiden valmistamiseen. Näin hän pystyi näyttämään elokuvan ensimmäisen version Nanookille ja tämän perheelle.²³⁶ Tarve esittää elokuva ensin heille, joiden kanssa se oli tehty, sai ohjaajan kehittämään omat ratkaisunsa. Mullistava ajatus johti toimivaan tekniseen keksintöön. Mutta miten tekniset keksinnöt vaikuttavat ajatteluun tai esimerkiksi elokuvalliseen ilmaisuun? Se voi olla sattumanvaraistakin, kuten Edgar Morin on osoittanut vertailemalla elokuvan ja lentokoneen historiaa.

Elokuva ja lentokone olivat lähes samanaikaisia teknisiä keksintöjä 1800-luvun lopulla. Edgar Morin kuvaa, miten syntyäikoinaan lentokoneen uskottiin olevan täyttymys ihmisen ikuiselle haaveelle nousta siiville ja lentää. Elokuvan sen sijaan oletettiin sijoittuvan kauaksi taivaasta, enkeleistä ja jumalista. Se oli sidottu maahan; sen tehtäväksi uumoiltiin aineellisen todellisuuden tutkimusta luonnontieteiden tarpeisiin. Laboratoriot kykenivät nimeämään vain yhden tehtävän, jossa elokuvan kykyä todellisuuden toisintamiseen tarvittaisiin.²³⁷ Ranskalainen lääkäri ja fysiologi Étienne-Jules Marey (1830–1904) pystyi 1880-luvulla kehittämänsä kronofotografian avulla tutkimaan aiempaa tarkemmin ihmisen ja eläimen liikkeiden osia.²³⁸ Tästä huolimatta usko elokuvan tieteelliseen tehtävään säilyi vahvana. Kun ensimmäinen julkinen elokuvaesitys oli järjestetty Pariisissa joulukuussa 1895, vielä 25 vuotta myöhemmin Lumièren veljekset pitivät sattumana sitä, että elokuvasta olikin sukeutunut speaktaakkelia ja viihdettä.²³⁹ Elokuvan historiasta omaperäisen tulkinnan esittäneen André Bazinin kirjoitus vuodelta 1946 vahvistaa asian. Hän kertoo, miten vähän varhaisen

²³⁵ *Autocritique*-teoksessaan Morin myös mainitsee, että André Bazin kuului hänen sodanjälkeiseen ystäväpiiriinsä. Morin 1959, 129.

²³⁶ Morin 2003, 268.

²³⁷ Morin 1956, 13.

²³⁸ Niney 2004, 24.

²³⁹ Morin 1956, 13-14.

elokuvan suurimmat teollisuusmiehet Thomas Alva Edison (1847–1931) sekä Auguste (1862–1954) ja Louis Lumière (1864–1948) uskoivat elokuvan tulevaisuuteen. Edisonille riitti kinetoskooppi. Lumièret kieltäytyivät myymästä patenttiaan Georges Méliès’lle (1861–1938), vaikka olivat varmoja, että yleisö pian kyllästyisi elokuvaan. Siitä huolimatta he halusivat kerätä voittoja, niin kauan kuin maksavaa yleisöä riitti.²⁴⁰ Näin elokuva olikin alkanut kurotella kohti taivasta ja unelmia; se synnytti tähdet. Ilmailu puolestaan arkipäiväistyi, kun lentokoneesta vähitellen tuli yhä useampien ihmisten ulottuvilla oleva kulkuväline. Lentäminen kansallistettiin, kun valtiot alkoivat perustaa omia lentoyhtiöitään. Elokuvien tähdet sen sijaan valloittivat maailman yli kansallisten rajojen.²⁴¹

Kuten Edgar Morin arvioi Marxin näkemystä perustan ja päällysrakenteen suhteesta epädialektiseksi, André Bazin koskettelee samaa vuonna 1946 kirjoittamassaan artikkelissa ”Totaalisen elokuvan myytti”. Hän viittaa Georges Sadouliin ja ihmettelee, miten marxilaisuudesta huolimatta elokuvahistorioitsija tuntuu hylänneen Marxin opin perustan ja päällysrakenteen suhteesta teoksessaan *L’Invention du Cinéma* (1946). Kun Sadoul painottaa elokuvan varhaisten pioneerien ajattelua ja saavutuksia, Bazin odottaisi marxilaisen tulkinnan painottavan teknis-taloudellisia edellytyksiä elokuvan synnylle. Tästä huolimatta Bazin nojaa Sadouliin ja toteaa, että kuva jää kapea-alaiseksi, jos elokuvan synty yhdistetään vain teknisiin keksintöihin. Hänen mukaansa ajatus elokuvan mahdollisuudesta on elänyt ihmisten mielissä Platonin ideoista alkaen, tai niin kauan kuin ihmiset ovat katselleet lintuja.²⁴²

Elokuvan vaatima optiikka, kemia ja mekaniikka olivat lopulta melko yksinkertaisia toteuttaa. Viivästyminen syyt olivat aikaisempien vuosisatojen aatemaailmat, joiden kahlitsemina varhaiset keksijät elivät, Bazin esittää. 1800-luku nivoi useiden, eri yksityiskohtiin suuntautuneiden keksijöiden tulokset. Heitä kaikkia yhdisti sama tavoite: todellisuuden mekaaninen jäljentäminen. Ratkaisevaa oli, että intomielisiä keksijöitä vei eteenpäin ajatus totaalisesta elokuvasta. Siinä on kysymys realismin myytistä, halusta luoda maailma omaksi kuvakseen.²⁴³ Bazin kääntää elokuvan historiaa pääläelleen. Mykkäelokuva ei ole täydellinen perusmuoto, jota äänielokuvan tai värielokuvan realismit väärentäisivät. Jos totaalisen elokuvan ihanne oli ollut luonnon täydellinen jäljentäminen, teknologiset edistysaskeleet vievät kehitystä kohti elokuvan alkuideaa, mahdollisimman suurta realismia.

²⁴⁰ Bazin 1967, 22.

²⁴¹ Morin 1956, 14.

²⁴² Peter von Bagh on kirjoittanut esipuheen Bazinin artikkeliin ”Totaalisen elokuvan myytti”. ”Se on myös johdatus idealistiseen perusjuonteeseen Bazinin kirjoituksissa: elokuva merkitsee hänen mukaansa vuosituhansia vanhan unelman ja pakkomielteiden aineellistumista”, von Bagh kiteyttää. Bagh, Toiviainen 1973, 51.

²⁴³ Bazin 1967, 17-21.

Äänielokuva on mykkäelokuvaa realistisempaa, värit lisäävät todellisuuden illuusiota. Bazin huudahtaakin vuonna 1946: ”Elokuvaa ei ole vielä keksitty!”²⁴⁴

Uusi ja vanha kohtaavat *Ranskalaisessa päiväkirjassa* yllättävilläkin tavoilla. Nyt kameran ja nauhurin kanssa on mahdollista mennä pieneen pariisilaiseen ullakkohuoneistoon haastattelemaan nuorehkoa taiteilijapariskuntaa. Elintaso Ranskassa on kohonnut, ylijäämää on sen verran, että aikaa voi käyttää myös huvituksiin, laiskotteluun tai taiteilijuuden pohtimiseen. Maddie ja Henri kertovat lojuvansa sängyssä aamulla kirjoja lukien ja alkavat maalata vasta iltapäivällä. Edellinen kesä Camarguessa oli ollut huoleton. Pariskunta oli vuokrannut tilavan studion, maalannut veneiden kylkiin nimiä ja ottanut aurinkoa lopun aikaa. Kaksi tuntia työtä päivässä riitti toimeentulon hankkimiseen. Kulutuskulttuuri on tuonut mukanaan myös ahneuden. Vaimo kertoo, että hän on itse asiassa yrittänyt tienata helppoa rahaa huonekaluväärennöksillä. Kenties suurvalta-asemansa menettäneessä Ranskassa ihmiset halusivat saada mahdollisimman vanhaa antiikkia edullisilla hinnoilla. Maddie oli ystäviensä kanssa muuttanut Ludvig Filip I:n ajan piironkeja Ludvig XVI:n ja Ludvig XIV:n aikaisiksi. Nyt vireillä on oikeusjuttu heitä vastaan. Henri, taidemaalari puolestaan kertoo, että hän ei noudata taiteessaan mitään teorioita. ”Maalaan ymmärtääkseni muiden maalauksia”, hän sanoo. Mies myös toteaa, ettei onni ole päämäärä vaan sopusointu itsensä kanssa. Avioliitto ei ole muuttanut tätä asennetta. Vaimo puolestaan kertoo, että vaikka he ovat aika varattomia, he ostavat levyjä tai kirjoja, kun ovat saaneet maalauksen myydyksi. ”Tehdäksemme elämästä rikkaampaa”, vaimo kiteyttää, ja mies laittaa vanhanaikaisen, isokokaisen soittokoneen soimaan.²⁴⁵ Uudenlaisen elämäntavan airuet säilyttävät aarteenaan muistoja ajalta, jolloin keksijät ja teknikot olivat kiinnostuneita todellisuuden mekaanisesta jäljittämisestä.

Edgar Morin oli siis julkaissut ajatuksensa elokuvan käyttämättömistä mahdollisuuksista jo ennen Jean Rouchin kohtaamista ja ehdotustaan yhteisestä elokuvaprojektista. Tarkastellessaan tekniikkaa vallankumouksena tuotantovoimien kehityksessä ja yhteiskuntien mullistajana Morin arvostelee niin ikään Marxin teoriaa perustasta ja päällysrakenteesta. Hän kuvaa, miten Marx halusi pakottaa dialektiikan, joka marssii päällään, kulkemaan jaloillaan. Morinin mukaan dialektiikka, jolla ei ole sen enempää päätä kuin jalkojakaan, on jatkuvassa kehämäisessä liikkeessä. Marx ymmärsi ideoiden merkityksen perustan ja päällysrakenteen välisessä suhteessa mutta ei kuvitellun todellisuuden merkitystä. Tekniikkakin on Morinin sanoin keksintöjen, unelmien ja kuvittelun tytär. ”Ihmisen tarpeet ovat samalla kertaa todellisia ja kuviteltuja”, hän kiteyttää. Morinia häiritsee myös

²⁴⁴ Bazin 1967, 21.

²⁴⁵ Ranskalainen päiväkirja 1961, 10:38–14:51.

monoliittinen marxilainen tapa tulkita historiaa tuotantosuhteissa ilmenevänä ihmisten välisenä riistona. Oikeaoppinen marxilainen uskoo, että tuotantosuhteita – siis perustaa – muuttamalla, ihminen muuttuu. Morin tulkitsee, että tässä näkemyksessä ihminen olisi oman itsensä ylärakenne.²⁴⁶

Kun myös insinöörin koulutuksen²⁴⁷ saanut Jean Rouch innoittui uudesta teknologiasta, Edgar Morinia sysäsi liikkeelle menneisyys kommunistisessa liikkeessä. Silti *Ranskalaisen päiväkirjan* kannalta on merkittävää, että myös hän – ei pelkästään Jean Rouch – kiinnittää huomionsa tekniikan mahdollisuuksiin. Vuonna 1959 kirjoittamassaan teoksessa Edgar Morin tuo esiin, miten teknologiasta on tullut ihmiskunnalle ensimmäistä kertaa globaalia kulttuuria. Yhteydenpitoverkostot kattavat koko maailman, myös ongelmat on ratkaistava maailmanlaajuisesti.²⁴⁸ Tekniikan avulla yhteiskunnat siirtyvät planetaariseen aikaan. Tuon kosmisen ulottuvuuden toisesta päästä hän kuitenkin löytää äärimmäisen pikkuporvarillisen maailman, jossa tekniikka on valjastettu turvallisuuden, mukavuuden ja hyvinvoinnin tarpeisiin. Silti Morin uskoo tekniikan avaavan mahdollisuudet rajattomaan seikkailuun.²⁴⁹

Ajatuksillaan Edgar Morin on lähellä Kansainväliset situationistit (SI) -avantgarderyhmää. SI oli osoittanut, miten hyvinvointivaltion kulutushyödykkeet eivät vapauttaneetkaan ihmistä ”eloonjäämiskamppailusta itseilmaisuun”, vaan seurauksena olikin uudenlainen köyhyys. Kulutuskierre merkitsi markkinoita, joilla oli enemmän tarpeita kuin kukaan kykeni tyydyttämään ja enemmän tavaroita kuin kukaan pystyi hankkimaan.²⁵⁰ Hyvinvointi ja mukava elintaso saattavatkin tuoda ongelman: miten elää? Sama kysymys saattelee myös *Ranskalaista päiväkirjaa*. Morin löytää amerikkalaisesta ja sosialistisesta onnen tavoittelusta samaa eltaantuneisuutta. Kun kuvituksena väitteelle Yhdysvaltain varapresidentti Richard Nixon ja Neuvostoliiton pääministeri Nikita Hruštšov kävivät heinäkuussa 1959 kuuluisan keittiökeskustelunsa. Mielipiteitä vaihdettiin Moskovassa, jonne Yhdysvallat oli tuonut uusimpia kulutushyödykkeitään esittelevän näyttelyn. Mallitalon keittiössä Nixon ylpeili erityisesti kotitalouksia hyödyttävillä keksinnöillä. Hruštšov painotti Neuvostoliiton keskittyvän tärkeämpiin asioihin ja kysyi ikään kuin Chaplinin *Nyky aikaan* viitaten, löytyykö Amerikasta konetta, joka työntää ruokaa ihmisen suuhun ja painaa sen kurkusta alas.²⁵¹

²⁴⁶ Morin 1959, 239-241.

²⁴⁷ Stoller 1992, 25.

²⁴⁸ Morin 1959, 234.

²⁴⁹ Morin 1959, 230.

²⁵⁰ Pyhtilä 2015, 178.

²⁵¹ Nixon vs. Khrushchev - The Kitchen Debate (1959), https://www.youtube.com/results?search_query=kitchen+debate. Haettu 17.11.2015.

Ihmiset, joiden aika riittää muuhunkin kuin aineellisten välttämättömyyksien ansaitsemiseen, yrittävät elää filmitähtien ja urheilijasankareiden kautta. Kenellekään ei ole tullut mieleen sen suuren roolin esittäminen, jolle teknisten edistysaskelten takia olisi nyt aikaa ja tilaa. Kyse on ihmisen osasta. Aihe, joka on lopulta *Ranskalaisen päiväkirjan* ydintä, näyttää askarruttaneen Edgar Morinia pitkään. Hän arvelee, että pikkuporvarillisesta elämästä tuli ilmeisen helposti leikkisää ja passiivista: unelmia, vapaa-aikaa ja huvituksia. Tekniikan mahdolliseksi tekemä suuri seikkailu, johon hän itse osallistui *Ranskalaisessa päiväkirjassa*, olisi sen sijaan vaatinut ihmisiltä leikkisää mutta aktiivista elämänsämenttä.²⁵²

Kun *Ranskalaisen päiväkirjan* henkilöt elokuvassa pohtivat, miten he elävät, mieleen nousevat kysymykset ranskalaisen yhteiskunnan luonteesta samaan aikaan. Kun Yhdysvaltain presidentti Harry S. Truman vuodesta 1947 alkoi patoamisoppiinsa nojaten vaatia kommunismin kitkemistä maailmasta, Ranskan oli valittava ystävänsä kylmän sodan kahdesta osapuolesta. Liittoutuminen Yhdysvaltain kanssa herätti maan vahvassa kommunistisessa puolueessa jyrkkää vastustusta. Näin Ranska varmisti Marshall-avun, mikä toisaalta nopeutti talouden elpymistä ja toisaalta sitoutti maata lännen etupiiriin. Ranska osallistui myös Pohjois-Atlantin liiton eli NATO:n perustamiseen vuonna 1949. Sodanjälkeisen ajan vaikeimmaksi kysymykseksi tuli kuitenkin entisten siirtomaiden itsenäistyminen. Se johti Algeriassa veriseen sotaan, joka jatkui vuodesta 1954 vuoteen 1962.²⁵³ Keväällä 1960 Jean Rouch ja Edgar Morin uskoivat, että tuleva kesä olisi ratkaiseva Algerian kysymyksessä. Näin ei ollut, mutta muutoksen mahdollisuuden siivittämänä erityisesti Rouch halusi pitää kiinni evoluution käsityksestä elokuvan rakenteessa: *Ranskalaisen päiväkirjan* henkilöihahmoissa tapahtui kehitystä, käytetty tekniikka kehittyi.²⁵⁴ Evoluution ilmentämistä on sekin, että alun staattisista istunnoista edetään liikkuvalla kameralla taltioituihin kohtauksiin. Sisätiloista siirrytään kaupungille ja meren rannalle.

²⁵² Morin 1959, 231.

²⁵³ Algerian yhdeksästä miljoonasta asukkaasta eurooppalaisia oli miljoona. Ranskan hallituksen epäonnistuneet toimet maan rauhoittamiseksi johtivat lopulta Algeriassa asuvien ranskalaisten kapinointiin hallitusta vastaan. Vuonna 1958 tilanne oli kärjistymässä emämaassa sisällissodaksi. Kenraali Charles de Gaulle palasi politiikkaan kansalliskokouksen myönnettyä hänelle perustuslakia säätävän vallan kuudeksi kuukaudeksi. Sisällissota vältettiin, mutta ratkaisu johti toisaalta entistä nationalistisempaan ulkopoliittikkaan. Algerian suhteen de Gaulle kuitenkin ymmärsi, että maan itsenäistyminen oli ainoa vaihtoehto. Rasismien värjäämä tulevaisuudenkuva oli se, että siirtomaan sulauttaminen täydellisesti Ranskaan olisi saattanut aikanaan muuttaa Ranskan väestöpohjaa Algerian islamilaisen väestön korkean syntyvyyden vuoksi. Algerian pitäminen ranskalaisena, eurooppalaisen vähemmistövallan turvin olisi puolestaan jatkanut sotaa loputtomiin. Näin ollen de Gaulle päätti käynnistää neuvottelut Algerian vapautusrintaman FLN:n kanssa (Front de libération nationale) syksyllä 1959. Algeria itsenäistyi vuonna 1962 Ranskassa järjestetyn kansanäänestyksen jälkeen. Jones 1994, 282-286. Ks. myös Saarinen 1993, 663.

²⁵⁴ Morin 2003, 251.

Kansalaisia jakavan poliittisen merkittävyytensä takia *Ranskalaisen päiväkirjan* Algeria-keskustelu on kiivas. Molemmat ohjaajat ja jo tutuksi tulleita henkilöitä istuu päivällispöydässä. Rouch toteaa, että tähän asti elokuva on pysytellyt ihmisten henkilökohtaisissa maailmoissa, mutta nyt se laajenee kesän 1960 tapahtumiin. Varmaankin ohjaajien pyynnöstä elokuvan kuvaaja Albert Viguier provosoi erityisesti seurueen nuoria miehiä syyttämällä heitä pelkuruudesta Algerian kysymyksessä ja asevelvollisuusasiassa.²⁵⁵ ”Te ette välitä pätäkääkään”, hän väittää. Jean-Marc, joka on vain tässä *Ranskalaisen päiväkirjan* kohtauksessa mukana oleva opiskelija, toteaa välittävänsä, sillä 10 vuoden kuluttua tämä on hienoa materiaalia elokuvaan Algerian sodasta. Kohtausta on selvästi leikattu, sillä tällaisenaan nuoren miehen toteamus on käsittämätön. Ilmeisesti on pohdittu, miten arvokasta Algeria-keskustelun taltioiminen on, sillä Morin puuskahtaa Jean-Marcille: ”Puhut kuin esteetikko, ajattelet asiaa vain joskus tulevaisuudessa tehtävän elokuvan kannalta”.²⁵⁶ Kun virallinen Ranska pyrki peittelemään suuret yhteiskunnalliset ristiriidat ja kun kommunistinen puolue eli myyttien varassa, kuten Edgar Morin oli kuvannut, pieni pariisilainen elokuvaseurue toi ensimmäistä kertaa elokuvaan ihmisten moniäänisyyden, erimielisyydet ja tasaveroisen keskustelun mahdollisuuden. Liikkuva kamera ja siihen kytketty nauhuri taltioivat ilmeitä ja eleitä, päällekkäistä puhuntaa, riitoja ja humaltumisia. Laajakuvat koko seurueesta vaihtelevat yksittäisiin kasvokuvien tai muutaman keskustelijan lähikuvien kanssa. Kameran liike laajenee ja supistuu keskustelun poljennon myötä. Ei ollut kertojaa tai johdattelijaa: jokainen sai esittää itseään. Keskustelu tuo esiin niitä pinnanalaisia juonteita, jotka eivät olleet läsnä ranskalaisessa poliittisessa julkisuudessa. Filosofin Jean-François Lyotard oli todennut jälkitrotskilaisessa *Socialisme ou barbarie* -lehdessä, miten Algerian kysymys väistämättä rikkoi sitä pysyvän epäpoliittisuuden ilmapiiriä, jota de Gaullen hallinto oli pyrkinyt luomaan.²⁵⁷

Provosoinnit ovat onnistuneet. Seurue kiihtyy. Myös Rouch ja Morin korottavat ääniään. Naisopiskelija Céline toivoo agitaattorin paatoksella, että koko Ranskan kansa nousisi sotaan vastaan julkisesti. Äänittäjä Guy Rophé väittää vastaan ja ihmettelee, miksi Ranskan pitäisi yhdessä yössä päätyä sellaiseen ratkaisuun. Filosofian opiskelija Jean-Pierre Sergent toteaa, että tämäkin sota loppuu – kuten kaikki muutkin sodat – neuvottelemalla. Toinen filosofian opiskelija Régis Debray muistuttaa, että Algerian sota on kestänyt kuusi vuotta, ja

²⁵⁵ Henley 2009, 154.

²⁵⁶ Pallassalo 2014, 10; Ranskalainen päiväkirja 1961, 46:18-47:17. Morinin kommentin voi lukea provosoivana sysäyksenä. André Bazinin kirjoitukset osoittavat, että toisen maailmansodan jälkeisen kulttuurikeskustelun leimamerkit Ranskassa oli taidetta taiteen vuoksi -käsite. Estetismiä kavahdettiin. André Bazin tavallaan puolusti käsitettä muistuttamalla, että taiteessa ei ole realismia, joka ei ensisijaisesti olisi olemukseltaan esteettistä. Ks. myös Bazin 1971, 25.

²⁵⁷ Croombs 2014, 31.

ihmiset ovat jo niin turtuneita, että eivät enää näe kauheuksia tai tunnista epäoikeudenmukaisuutta. Albert Viguiet on hyvin kuohuksissaan ja toteaa, että Algerian ongelma ja nuorten ongelma on sekoitettu. On väärin, että nuoret eivät ole hoitaneet osaansa Ranskan etujen puolustamisessa. Myös Jean-Pierre huutaa ja väittää, että nuoriso, josta Albert puhuu, on myytti.²⁵⁸

Sukupolvien välinen ristiriita tuo kohtauksiin dialektiikkaa. Jean-Pierre Sergent on kertonut edeltävässä kohtauksessa tappion tunteen leimaavan henkilökohtaista elämäänsä. Tummasävyisessä, tiukkoina lähikuvina etenevässä jaksossa mukana ovat olleet myös Edgar Morin ja Marceline Loridan. Kuvaus on korostanut painostavaa tunnelmaa: on kuin keskustelijat istuisivat hyvin ahtaassa tilassa. Jean-Pierre syyttää Morinin sukupolvea ihanteiden pettämisestä. Kun syytös jää tuossa kohtauksessa nimeämättömäksi, Algeria-keskustelu paljastaa enemmän. Kyse ei olekaan yksittäisen nuoren miehen eksistentiaalisista ongelmista vaan kokonaisen sukupolven suhtautumisesta yhteiskuntaan ja valtioon. Algerian sota on asettanut sukupolvet erilaiseen asemaan. Tämä heijastuu myös 6.9.1960 annetussa julkilausumassa ”Manifeste des 121”, jonka allekirjoitti joukko ranskalaisia kirjailijoita, yliopistoihmisiä ja taiteilijoita.²⁵⁹ Manifestin keskeinen vaatimus oli oikeus kieltäytyä Algerian sodan kutsunnoista. Älymystö vaati nuorille oikeutta olla tarttumatta aseisiin Algerian kansaa vastaan.²⁶⁰ Jean Rouch ja Edgar Morin eivät allekirjoittaneet manifestia.

Ranska oli käynyt sotaa Indokiinassa ammattisotilaiden voimin. Algeriassa oli toisin. Kutsunnoilla mobilisoitiin sotaan 1,5 miljoonaa nuorta miestä. Sota siis kosketti lähes jokaista ranskalaisperhettä. Algeriassa oli kerrallaan 400 000 ranskalaissohilasta. Palvelusajat vaihtelivat 18–30 kuukauden välillä, kaatuneita oli 15 600.²⁶¹ *Ranskalaisen päiväkirjan* illalliskohtauksesta on leikattu pois otos, jossa kuvaaja Albert Viguiet tivaa kahden nuoren miehen kantaa palvelukseen astumisesta. Poistossa miehet ovat todenneet, että eivät lähtisi Algeriaan sotimaan, jos heidät kutsuttaisiin. Toinen miehistä on Régis Debray, joka seuraavana vuonna Kuuban-matkansa jälkeen liittyi kommunistiseen puolueeseen. Aikakauden poliittisuudesta ja osallistumisen tarpeesta kertoo Morinin muistikuva tuolta ajalta. Sen

²⁵⁸ Pallassalo 2014, 10-11; Ranskalainen päiväkirja 1961, 47:18-49:28.

²⁵⁹ Manifestin allekirjoittajia olivat muun muassa Robert Antelme, Simone de Beauvoir, Maurice Blanchot, Pierre Boulez, André Breton, Marguerite Duras, Claude Lanzmann, Henri Lefebvre, Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Simone Signoret, Claude Simon, Vercors ja Pierre Vidal-Naquet. Jean-François Sirinelli: Algérie, Manifeste des 121. «Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie» http://www.liberation.fr/cahier-special/1998/01/12/algerie-manifeste-des-121-declaration-sur-le-droit-a-l-insoumission-dans-la-guerre-d-algerie_544819. Haettu 16.11.2015.

²⁶⁰ Ory, Sirinelli 1986, 202.

²⁶¹ Algérie: une guerre d'appelés, Le Figaro 20.3.2012. <http://www.lefigaro.fr/mon-figaro/2012/03/19/10001-20120319ARTFIG00743-algerie-une-guerre-d-appelés.php>. Haettu 20.2.2014.

mukaan vielä kesällä 1960 Régis oli ollut individualisti Albert Camus'n hengessä.²⁶² Menestys yliopisto-opinnoissa varmisti, että nuorukaiset eivät joutuneet Algeriaan. Tästä syystä Jean-Pierre ahkeroi tenttikirjojensa ääressä Myytti nuoruudesta -kohtauksen alussa.²⁶³ Keskustelu päättyy kuviin, joissa on vain sanomalehtien otsikoita. Vaihtuvien etusivujen taustaaäninä ovat ensin konekivääritulitus, sitten linnunlaulu.²⁶⁴ Se saattaa kuvata tekijöiden toivetta Algerian sodan sekä Kongon kriisin rauhanomaisesta ja nopeasta ratkaisusta. Poliittisen arkaluontoisuutensa takia yllä esitelty päivälliskeskustelu voitiin julkistaa vain huolellisesti leikattuna, ja uutisotsikot saivat näin kuljettaa elokuvaa eteenpäin seuraavan kohtauksen teemaan. Algeria-utisia seuraavat otsikot Kongosta.

Ranskalaisessa päiväkirjassa Algerian sota on toisaalta läsnä, toisaalta häivytetty. *Un été + 50* -dokumentissa kuulemme henkilöiden muistelevan, kuinka sota vaikutti elokuvanteon aikoihin.²⁶⁵ Jean-Pierre Sergent kertoo, miten hän ja Marceline Loridan työskentelivät Jeanson-verkostossa, jonka tarkoituksena oli auttaa Algerian vapautusrintamaa toimittamalla väärennetyjä papereita ja rahaa kapinallisille.²⁶⁶ Ryhmä oli hajotettu helmikuussa 1960 ja verkoston jäsenet pidätetty Sergentiä ja Loridania lukuun ottamatta. Sergent kertoo 50 vuotta myöhemmin, että seuraavana vuonna hän pakeni Belgiaan, koska Ranskan tiedustelupalvelu oli miehen kannoilla. Tietenkään Jeanson-ryhmästä ei voitu puhua elokuvassa.²⁶⁷ Hahmotellessaan elokuvallaan totuuden luonnetta tekijöiden piti itse harrastaa sensuuria säilyttääkseen henkensä ja vapautensa. Elokuvan julkaisu ja levitys olisivat myös voineet vaarantua poliittisin perustein toimivan elokuvasensuurin käsittelyssä.²⁶⁸ Ranskalaisen elokuvan ja Algerian sodan suhdetta tutkinut Matthew Croombs on tuonut esiin, miten tuolloin puolustus- ja tiedotusministeriöt käyttivät kovin ottein sensuuria aseenaan ja miten korkea-

²⁶² Henley 2009, 154.

²⁶³ Ranskalainen päiväkirja 1961. Myytti nuoruudesta -otsikko peräisin British Film Institutin (BFI) dvd-version kohtausluettelosta, eikä se sellaisenaan esiinny esimerkiksi Cahiers du cinéma Chronique d'un été -vihkosessa vuodelta 1962. Ks. myös Henley 2009, 154-155.

²⁶⁴ Ranskalainen päiväkirja 1961, 49:29-49:50.

²⁶⁵ *Un été + 50* 2011. Kun Ranskalaisen päiväkirjan ilmestymisestä oli kulunut 50 vuotta elokuvan tuottajan Anatole Daumonin tytär Florence Daumon haastatteli tuolloin elossa olleet Ranskalaisen päiväkirjan tekijöitä. Edgar Morin, Marceline Loridan-Ivens, Jean-Pierre Sergent, Régis Debray ja Nadine Ballot kertoivat elokuvan taustoista dokumenttielokuvassa.

²⁶⁶ Henley 2009, 155. Ks. myös Ory, Sirinelli 1986, 202-203. Verkosto oli saanut nimensä johtajansa Francis Jeansonin mukaan. Ryhmästä käytettiin myös nimeä matkalaukun kantajat – porteurs de valises. 5.9.1960 kuutta algerialaista ja 18 ranskalaista vastaan aloitettiin oikeudenkäynti, jossa Jeanson-ryhmäläisiä syytettiin Ranskan ulkoisen turvallisuuden vaarantamisesta. Oikeudessa luettiin muun muassa Jean-Paul Satren verkoston jäseniä puolustava solidaarisuuskirje. Francis Jeanson ja useat ryhmän jäsenistä tuomittiin koviin vankeusrangaistuksiin. Ks. myös viite 248: Manifeste des 121 julkaistiin Jeanson-oikeudenkäynnin alkua seuraavana päivänä 6.9.1960.

²⁶⁷ *Un été + 50*, 19:00-20:00.

²⁶⁸ Henley 2009, 154.

arvoisten upseerien tehtävänä oli peitellä armeijan maan rajojen ulkopuolella toteuttamia sotarikoksia.²⁶⁹

4.2 Kulttuurien vastavuoroisuudesta

Paul Henley kertoo, miten Jean Rouch alkoi väsyä raskaisiin henkilöhaastatteluihin ja poliittisiin keskusteluihin sekä loputtomiin kertomuksiin työn vieraannuttavuudesta. Hän kaipasi iloa. Rouch halusi leikkiä ja kokeilla uudella elokuvatekniikalla. Vaikka keskustelut isolla joukolla jatkuvatkin, niitä ei enää järjestetty Marcelinen olohuoneessa vaan Le Totem -ravintolassa, joka sijaitsi Pariisissa Musée de l'Homme'n kattoterassilla. Nyt keskustelijat paneutuivat Kongon kriisiin. Sekin oli aiheena poliittisesti herkkä, mutta kosketti pariisilaisia kuitenkin vähemmän kuin sota Algeriassa. Kyse oli belgialaisen kolonialismin perinnöstä. Rouchin vaikutus näkyy Kongo-keskustelussa. Nyt aiheet ovat perinteisen antropologisia: rotujen väliset suhteet, rasismi ja antisemitismi.²⁷⁰ Jos käsivarakamera ja pienet vaatteisiin kätkeytetyt mikrofonit olivat taanneet moniäänisyyden Algeria-keskustelussa, vaikutelma vain tehostuu Kongo-keskustelussa. Ihmiset istuvat nyt ulkona, ilmapiiri on epämuodollinen ja toverillinen, naurua on paljon. Tekniikka sulautuu ihmisten joukkoon, siksi Rouchin korostama jutustelu tuottaa yllättäviäkin teemoja keskusteluun. Mukana ovat ohjaajien lisäksi Marceline Loridan, Jean-Pierre Sergent, Régis Debray, Nadine Ballot sekä Norsunluurannikolta kotoisin olevat lyseolaiset Modeste Landry ja Raymond Bellour.

Kohtaus käynnistyy Marcelinen hätkähdyttävällä avauksella. Hän toteaa, että ei voisi koskaan mennä naimisiin mustan miehen kanssa. Keskustelijat yrittävät pilailen tivata syitä, mutta millään järkevällä asialla hän ei ajatustaan perustele. Jean Rouch epäilee, että Marceline on rasisti seksuaalisella tasolla. Nainen kieltää jyrkästi ja kertoo haltioituneensa tanssistaan mustan miehen kanssa muutamaa vuotta aikaisemmin kansallispäivän juhlinnassa. Tässä vaiheessa Landry puuttuu keskusteluun ja toteaa, että tällainen puhe ei tunnu mukavalta. Hän toivoisi, että mustista ihmisistä pidettäisiin Ranskassa muustakin syystä kuin heidän tanssitahtonsa vuoksi. ”Olen aivan samaa mieltä”, Marceline vastaa.²⁷¹ Edgar Morin haluaa puolestaan suunnata keskustelun Kongon päivänpolttavaan tilanteeseen. Hän on iloinen siitä, että mukana on myös afrikkalaisia. Silti Morin kysyy ensin Marcelinelta, Régis’ltä ja Jean-Pierreltä, tuntevatko he henkilökohtaisesti huolta Kongon tilanteen vuoksi. Jean-Pierre ehättää

²⁶⁹ Croombs 2014, 30.

²⁷⁰ Henley 2009, 156.

²⁷¹ Ranskalainen päiväkirja 1961, 49:47-51:09.

vastaamaan. Hän muistaa ihan fyysisestikin tv-uutiset, joissa selostaja oli tuoreita tapahtumia kartoitettuaan todennut kuivakkaalla äänellä: ”Tässä nähdään, mitä nämä ihmiset tekevät itsenäisyydellään.” Landry puolestaan kertoo vitsin belgialaisesta, joka saapuu Kongoon. Hän ajattelee, että maailmankolkassa voi viimeinkin kääriä omaisuuksia, sillä ”täällä ei ole eliittejä, ei ikävyyksiäkään”. Nuori Nadine on vähän aikaisemmin käynyt vuoden koulua Léopoldvillessä. Hän on asunut nunnien pitämässä sisäoppilaitoksessa. Vaikka Nadine on järkyttynyt sittemmin tapettujen nunnien kohtalosta, hän ymmärtää mustien kongolaisten vihaa belgialaisia kohtaan. Niin vähän oikeuksia mustalla väestöllä Kongossa on, ja niin eristettyä elämää he joutuvat omassa maassaan viettämään.²⁷²

Régis puolestaan kysyy afrikkalaisilta opiskelijoilta, tunteeko Norsunluurannikon asukas solidaarisuutta Belgian Kongon mustaa väestöä kohtaan. Landry myöntää ja kertoo, että jos esimerkiksi Norsunluurannikolla ja Kongolla olisi selkkauksia keskenään, guinealainen ihminen ei välttämättä välittäisi lainkaan. Tilanne muuttuisi, jos valkoihoiset sekaantuisivat kiistaan. Kyse olisi afrikkalaisten yhteenkuuluvuuden tunteesta ja kolonialismista. Kaikki Afrikan maat ovat kokeneet siirtomaavallan. Tässä vaiheessa keskusteluun liittyy myös Marceline, joka ymmärtää hyvin afrikkalaisystäviä. Antisemitismin suhteen hän tuntee samanlaista solidaarisuutta, oli kyseessä saksalainen, puolalainen, venäläinen tai amerikkalainen juutalainen.²⁷³

Merkille pantavaa on, että Régis Debrayn kaltaista nuorta ranskalaismiestä kiinnostaa afrikkalaisten välinen solidaarisuus. Kun Ranska toisen maailmansodan jälkeen oli menettänyt suurvalta-asemansa ja taisteli viimeisillä vallanripeillään siirtomaaherruutensa puolesta, kansakunnan oma sisäinen solidaarisuus oli kyseenalaista. Miten paljon yhteenkuuluvuutta ranskalaiset tunsivat afrikkalaisten algerialaisten tai ranskalaisyyntyisten algerialaisten kanssa? Kun saksalaismiehitys oli edelleen arka aihe, ranskalaisuus oli kaiken aikaa koetuksella. Kun Régis kysyi afrikkalaisilta ystäviltä solidaarisuuden laajuudesta, saman kysymyksen olisi voinut esittää Le Totemin keskustelijoille eurooppalaisesta yhteenkuuluvuudesta. Oliko toisen maailmansodan eurooppalaisilla voittajilla ja häviäjillä mahdollisuuksia suhtautautua toisiinsa muitakin kuin kylmän sodan jakolinjoja noudattaen?

Edgar Morinin *Autocritique*-teos todistaa, että pinnanalaisia virtoja oli useita. Hän syyttää itseään ja muita ranskalaisia kommunisteja siitä, että he sulkivat silmänsä siltä puolikolonialistiselta politiikalta, jota Neuvostoliitto harjoitti Itä-Euroopan

²⁷² Ranskalainen päiväkirja 1961, 51:10-52:29.

²⁷³ Ranskalainen päiväkirja 1961, 52:30-53:31.

kansandemokratioissa.²⁷⁴ Eurooppalaisten kansakuntien sodanjälkeinen vihanpito tulee sekin ilmi Edgar Morinin omissa muistoissa. Hän oli heti sodan päätyttyä alkanut koota yhdessä puolisonsa Violetten ja uusien ystäviensä Marguerite Duras'n ja Dionys Mascolon kanssa näyttelyä nimellä *Hitlerin rikokset*. Morin kertoo, että vaikka he olivat näyttelyllä tavoitelleet jotakin samanlaista, johon Alain Resnais ylsi myöhemmin elokuvallaan *Yö ja usva*, kyse oli epäonnistumisesta. Puutteellisen ammattitaidon lisäksi asiaa sotki kommunistisen puolueen työntekijä, joka yritti kaikin keinoin saada näyttelyn nimeksi *Saksalaisten rikokset*.²⁷⁵ Elokuvanteon aikana ajatus eurooppalaisesta yhteenkuuluvuudesta oli saamassa käytännön sovelluksia. Euroopan hiili- ja teräsyhteisö oli perustettu jo vuonna 1951.²⁷⁶ Sen jäsenvaltiot Alankomaat, Belgia, Luxemburg, Italia, Ranska ja Länsi-Saksa perustivat vuonna 1957 allekirjoittamallaan Rooman sopimuksella Euroopan talousyhteisön EEC:n eurooppalaista integraatiota syventämään. Tavoitteena oli Eurooppa, jossa ei koskaan enää sodittaisi.

Kun Kongo-keskustelun pääpaino oli ollut afrikkalaisten kokemassa kolonialistisessa sorrossa, lopussa puhe kääntyy Euroopan synkkään lähihistoriaan. Jo varhaisemmassa vaiheessa elokuvaa Jean-Pierren tilittäessä elämänsä pettymyksiä, kamera oli näyttänyt vieressä istuvan Marcelinen käsivarressa olevan numerosarjan. Tuolloin hänen keskitysleirimenneisyyteensä ei puututa, mutta numerosarjan takia ymmärrämme kenties Marcelinen kohtauksessa lausumat sanat paremmin. Hän toteaa toivoneensa, että Jean-Pierren ei tarvitsisi 20-vuotiaana käydä läpi kaikkea sitä tuskaa, jota hän oli samanikäisenä kokenut.²⁷⁷ Le Totem -ravintolan terassilla näemme taas numerosarjan Marcelinen kädessä. Jean Rouch kysyy Landrylta ja Raymondilta, tietävätkö he, mikä tuo numero on. Afrikkalaismiehet ovat epätietoisia. Raymond kertoo nähneensä merimiehillä samanlaisia tatuointeja. Puhelinnumeroksikin luku on liian pitkä. Kun Landrylle ja Raymondille selviää, että kysymyksessä on keskitysleirillä juutalaisvangille annettu poltinmerkki, he ovat järkyttyneitä. Miehet kertovat tietävänsä, mitä keskitysleirit ovat, sillä he ovat nähneet elokuvan *Yö ja usva*. Myös Nadinella on kyöneleet silmissään.

²⁷⁴ Morin 1959, 119-120.

²⁷⁵ Morin 1959, 71.

²⁷⁶ Alankomaat, Belgia, Italia, Luxemburg, Ranska ja Länsi-Saksa tarttuivat ehdotukseen ja sopivat raskaan teollisuutensa, eli ase-teollisuuden kannalta tärkeimmän teollisuuden, järjestämisestä yhteiseltä pohjalta toimivaksi Euroopan hiili- ja teräsyhteisöksi (EHTY). Tätä varten ne siirsivät osan kansallista suvereniteettiaan yhteiselle eurooppalaiselle viranomaiselle, mutta ainoastaan tarkkaan määritellyillä aloilla. Alkuperäinen ajatus oli, että nämä tavoitteet saavutetaan siirtämällä näiden maiden hiili- ja terästeollisuuden kehittämistä koskeva päätäntävalta ylikansalliselle elimelle. Taistelu hiilen ja teräksen saannista oli ollut merkittävä osa Euroopan maiden, erityisesti Ranskan ja Saksan, välistä kilpailua. Yhteinen hallinta saattaisi lopettaa kilpailun lopullisesti ja luoda mahdollisuuden hyödyntää resursseja paremmin. https://fi.wikipedia.org/wiki/Euroopan_hiili- ja_ter%C3%A4syhteis%C3%B6. Haettu 14.7.2015.

²⁷⁷ Ranskalainen päiväkirja 1961, 41:00-46:14

Morinin cinéma vérité -manifestissaan peräämä autenttinen puhuva elokuva toi uusia aineksia esiin tosielämästä.²⁷⁸ Hämmästys Landryn kasvoilla, kun hänelle selviää, mitä Marcelinen käsivarressa oleva numero merkitsee, on tällainen radikaali aines. Rouchin orkesteroinnilla keskustelusta on tullut vastavuoroinen. Sorron ilmenemismuotoja on mahdoton rajata vain johonkin toiseen maanosaan. Kongo-keskustelun lopetus pakottaa eurooppalaiset muistamaan, miten kauhistuttavia seuraamuksia rotuopeilla on myös heidän maanosassaan ollut. Yhteys syntyy, ja ilmapiiri on sisarellinen ja veljellinen. Kuin ystävyuden tunnusmerkkinä Marceline on pidellyt kädessään ruusua.²⁷⁹ Kohtaus päättyy pysäytyskuvaan kukasta.²⁸⁰

Iloa ja energiaa ilmaistakseen Jean Rouch haluaa tehdä elokuvaseurueen kanssa matkan Saint Tropez'n lomakaupunkiin Välimeren rannalle. Edgar Morin on aluksi hanketta vastaan, mutta myöntyy lopulta. Hän kuitenkin tyrmää Rouchin surrealistisen uni-idean. Siinä Marilù vaeltaisi yöllisellä hautausmaalla, jossa kohtaisi mustaihoisen naamioidun miehen. Marilù juoksisi karkuun mustaa miestä, joka paljastuisikin Landryksi. Naamio esittäisi yhdysvaltalaisista näyttelijä Eddie Constantinea, joka oli 1950-luvulla esiintynyt monissa ranskalaisissa B-elokuvissa Lemmy Caution -nimisenä USA:n liittovaltion agenttina. Morinin mukaan tämänkaltainen itsestään selvä näytelmällistäminen olisi murentanut siihen asti kuvatun dokumentaarisen materiaalin uskottavuutta.²⁸¹ Miksi ohjaajat alkavat väitellä fiktiivisyydestä ja dokumentaarisuudesta tässä vaiheessa? Vanhan dokumenttielokuvan staattisuudesta oli päästy, kun kamera saattoi mennä minne vain. Kun mikrofonit ja nauhurit kätettiin taidokkaasti, lopputuloksena saatiin synkroniassa etenevää kuvaa ja ääntä. Edelleenkin se vaati kovaa työtä leikkauspöydässä, mutta tekniikka oli nyt cinéma véritén puolella. François Niney viittaa Rouchin varhaisempiin elokuvaan ja muistuttaa, mitä hän niissä oli fiktiivisyydellä saavuttanut. Aikaisemmat elokuvatarinat olivat sisältäneet joko improvisoitua näyttelemistä, tai niihin oli taltioitunut rituaalimenojen myötäsyntyistä teatterillisuutta. Näin Rouch pystyi välttämään kaksi karikkoa: museoitumisen, joka oli usein

²⁷⁸ Morin 1962, 5.

²⁷⁹ Ranskalainen päiväkirja 1961, 53:32-54:50.

²⁸⁰ Un été + 50 2010, 48:10-49:04. Kuva kukasta kantaa vuosikymmenten päähän. *Un été + 50* -dokumentissa Marceline kertoo, miten hän oli nähnyt *Ranskalaisen päiväkirjan* vain kerran vuoden 1961 Cannesin elokuvajuhlilla. Yli 20 vuotta oli kulunut, ja Jean Rouch oli ollut tuolloin Bostonissa seminaarissa, Samaan aikaan Marceline oli puolestaan ollut New Yorkissa, ja Rouch oli pyytänyt häntä saapumaan Bostoniin *Ranskalaisen päiväkirjan* esitykseen. He olivat kulkeneet seminaaripaikalle puiston halki, ja Jean Rouch oli käynyt taittamassa sieltä hänelle ruusun. Se kädessään Marceline saapui saliin katsomaan elokuvaa toistamiseen elämässään.

²⁸¹ Henley 2009, 163.

seurausta etnografisesta tarpeesta tallentaa ”primitiivisiä” kulttuureja sekä naturalistisen koostamisen, joka oli taas Robert Flahertylle tyypillistä.²⁸²

Saint Tropez’n jakson avaa kuva Välimerellä kiitävästä vesihiihtäjistä, Jean Rouchin mukaan ensimmäisestä dokumenttielokuvan historiassa.²⁸³ Mukana on hyvin irtonaista käyskentelyä rantabulevardilla ja satama-altaiden luona. Kuvat ja äänimaailma ovat ujuttautuneet osaksi kepeää lomatumelmaa. Vaikka Morin hylkää surrealistisen unikohtauksen, hän myöntyy lomakuvauksen rakentamiseen ikään kuin Landryn afrikkalaisesta näkökulmasta.²⁸⁴ *Ranskalaisessa päiväkirjassa* ei siis käytetä kertojaa, joka veisi tapahtumia eteenpäin, kommentoisi ja solmisi kohtauksia jonkin yhteisen nimittäjän avulla. Vain elokuvan alussa kuulemme Rouchin selostuksen, kun hän toteaa, että tässä elokuvassa ei ole näyttelijöitä vaan ihmisiä, jotka ovat antaneet aikaansa uudelle kokeilulle – cinéma véritélle. Tämän lisäksi Saint Tropez -kohtauksessa kuulemme selostuksen, kun Landry nousee rannalle Välimeren aalloista. Jean Rouchin ääni kertoo: ”Tällä tavalla Landrysta tuli ranskalaisten lomanviettotapojen tutkija.”²⁸⁵

Tässä asetelmassa Landry saakin ihmettelijän roolin. Aluksi hän istuu Nadinen kanssa härkätaisteluaihiossa. Landryn tehtävänä on ihailia härkätaistelijan sulavia juoksutuksia ja härnäyksiä. Verta ja tappamista hän pitää kuvottavina. Nadine selvittää, että juuri sitä nämä ihmiset ovat tulleet tulikuumalle areenalle katsomaan. Seuraavassa Landry keskustelee rantabulevardin pin up -tytön kanssa. Nuori mies kertoo, kenties liioitellen, että hänen kotiviidakossaan Saint Tropez on hyvin tunnettu paikka. Kaikki puhuvat siitä. Hän selostaa myös, miten alkuperäisten afrikkalaiskansojen naiset peittävät sukuelimensä lehdillä. Siirtomaahallitsijat pitävät sitä puolestaan naurettavana. Kun erona kotimantereen suhtautumiseen Landry kuitenkin ihmettelee, miten bikineihin pukeutuvat naiset paljastavat kaiken Saint Tropezissa. Täällä miehet ryntäävät ottamaan kuvia pin up -tytöistä.

Koko *Ranskalaisen päiväkirjan* rantalomaseurue jututtaa pitkään Sophie-nimistä pin up -tyttöä Saint Tropez’n tyylistä. Näemme hänet auliisti poseeraamassa valokuvaajalaumalle. Sophie on runsasmuotoinen, puhelias, iloinen ja kriittinen. Hän kertoo, miten sikäläisessä elämänmuodossa kuuluu näytellä ikävystynyttä ihmisten tiedustellessa, minkälaista Saint Tropezissa on elää. Ranskalainen näyttelijä Brigitte Bardot teki Saint Tropez’n kaupungista kuuluisan viettämällä kesiään siellä. Sophie tietää, että siksi

²⁸² Niney 2004, 161.

²⁸³ Henley 2009, 162.

²⁸⁴ Henley 2009, 163.

²⁸⁵ Le film 1962, 113.

rantalomakohde vilisee tähtiä ja myös elokuvaohjaajia. Nuoret tytöt Pariisista laittautuvat vähissä pukineissa Saint Tropezin kaduille siinä toivossa, että joku elokuvaohjaaja löytäisi heidät. *Ranskalainen päiväkirja* on tähän mennessä esitellyt vapaan naisen elämää viettävät Marilùn ja Marcelinen, nuoren Nadinen sekä rakastavan perheenäidin Simone Gabillonin. Rantalomakohde tuo nyt nähtäväksemme naisia, jotka hankkivat elantonsa miesten katseiden kohteiksi asettumalla. Uhreja he eivät silti välttämättä ole, vaan – kuten Sophie – itsenäisiä omalla työllään eläviä naisia. Sophie on älykäs. Hän naljailee Marcelinelle, että tietenkin vallalla on ajatus vailla aivoja olevista Saint Tropezin naikkosista. ”Älyä ei ole annettu kaikille, eihän Marceline?”, hän heittää. Kevyt elokuvakalusto tekee tällaiset yllättävät kohtaamiset mahdollisiksi. Ne puolestaan ravistelevat jo niitä vakiintumaan pyrkiviä rooleja, joita *Ranskalaisen päiväkirjan* henkilöahmot olivat alkaneet itselleen omaksua. Penseästi Saint Tropez’n matkaan suhtautunut Edgar Morin näytetään lepäilemässä ja jutustelemassa hyväntuulisena pin up -tyttöjen keskellä. Pettymys oli ollut suuri, kun Morinille selvisi, että niin Sophie kuin suuri osa pin up -tyttöjä jahtaavista valokuvaajista oli Argos Filmin palkkaamia.²⁸⁶

4.3 Välytykset luovat kulttuurisen olemisen muotoja

In medias res. Hakuja mediafilosofiaan -teoksen johdanto paljastaa mielenkiintoisen yksityiskohdan. Selvittäessään mediafilosofiaksi kutsutun tutkimusalueen juuria Olli-Pekka Jokisaari, Jussi Parikka ja Pasi Väliaho tuovat esiin saksalaisen filosofin Frank Haartmanin. Hänen mukaansa mediat eivät ole vain välineitä viestien siirtoon vaan omanlaisiaan ’elinympäristöjä’. Ne tekevät mahdolliseksi ihmisen aistimellisen ja kognitiivisen toiminnan. Näin ollen mediat ovat paitsi viestinnän ja merkitysten välittäjiä myös mahdollisuusehtoja. Haartmannin ajatteluun on puolestaan vaikuttanut ranskalainen Régis Debray ja hänen esittelemänsä, mediologiaksi kutsuttu tutkimushaara. Debray on kiinnostunut, miten erilaiset välytykset synnyttävät tietynlaisia ajattelun ja käyttäytymisen tapoja, erilaisia kulttuurisen olemisen muotoja. Hän puhuu mediaatioista.²⁸⁷ Me tunnemme Régis Debrayn. Hän on *Ranskalaisen päiväkirjan* filosofian opiskelija, 20-vuotias intellektuelli, jota kesällä 1960 vaivasivat eniten kysymykset Algerian sodasta ja mahdollisista kutsunnoista. Suoran linjan vetäminen *Ranskalaisesta päiväkirjasta* mediologiaan olisi yksinkertaistavaa, silti yhteyksiä löytyy.

²⁸⁶ Henley 2009, 164.

²⁸⁷ Jokisaari, Parikka, Väliaho 2008, 10.

Edgar Morinille ja Jean Rouchille oli myös tärkeää pitää mielessä, miten elokuvaan osallistuminen muutti henkilöidensä elämää. Kuten monista Jean Rouchin kumppaneista Nigerissä ja muualla Länsi-Afrikassa tehdyissä elokuvissa tuli myöhemmin elokuvantekijöitä, kokemukset *Ranskalaisessa päiväkirjassa* ovat todennäköisesti vaikuttaneet myös Régis Debrayhin. Kun elokuvan tavoitteena ei ollut viestittää faktoja kesästä 1960, myös Debray on saattanut jo tuolloin kiinnostua muunlaisten välitysten kyvystä luoda kulttuurisen olemisen muotoja. Jussi Parikka on tarkastellut uusia mediateknologioita media-arkeologian näkökulmasta. Hän viittaa foucault'laiseen tapaan ymmärtää valta mahdollisuutena ja kaipaa teoriaa, joka pystyisi paremmin vastaamaan mediateknologian ja vallan yhteenkietoutumiseen. Régis Debrayn asema varhaisena *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijänä ja myöhemmin mediologian kehittäjänä vertautuu Parikan muistutukseen, kuinka lähellä toisiaan uudenlaiset ajattelun, aistimisen ja median suunnittelun käytännöt ovat. Erkki Huhtamo onkin kuvannut, miten käytännön mediasuunnittelijat ja ohjelmoijat ovat usein olleet parhaiden media-arkeologisten ideoiden tuottajia.²⁸⁸ Tutkimukseni osoittaa, miten monin tavoin *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijöitä askarruttaneet kysymyksestä todellisuudesta, autenttisuudesta tai dokumentaarisuudesta jalostuvat uudeksi filosofiaksi hetkeä myöhemmin. Régis Debray on yksi työn jatkajista.

Kun lähdin tässä luvussa liikkeelle Robert Flahertysta, joka rakensi Hudsonin lahden majaansa pienen elokuva-laboratorion tai ihmisistä, jotka ovat aina katselleet lintuja taivaalla, päätän tarkastelun digitaaliseen kulttuuriin ja sen tapaan ymmärtää ajattelun ja teknologian suhdetta. Kun André Bazin arvioi Georges Sadoul'n hylänneen Marxin käsityksen perustasta ja päällysrakenteesta liittäessään elokuvan synnyn vain teknis-taloudellisen kehitykseen, mediatutkija Jukka Sihvonen tuo esiin samantapaisia ajatuksia artikkelissaan ”Halu, spektaakkeli ja tulemisen muodot” (2008). Hän viittaa digitaalista kulttuuria tutkineeseen Charlie Gereen, joka on todennut, että jonkin idean tekninen toteutus on mahdollinen vain, jos sitä on edeltänyt tietty tapa ajatella. Tähän nojautuen Sihvonen esittää, että ensin on täytynyt olla jokin digitaaliseksi kulttuuriksi mielletty ajattelutapa. Vasta sen jälkeen digitaalisen teknologian laitteet ja keksinnöt ovat olleet mahdollisia.²⁸⁹ *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijöitä ajoi halu tavoittaa todellisuuden radikaaleja aineksia. Tämä halu pani heidät ratkomaan teknisiä ongelmia ja etsimään työhön sopivia kojeita. Heille halu kokeilla oli keksintöjä edeltävä tapa ajatella. Ranskalais-venäläinen filosofi Alexandre Kojève tuo esiin

²⁸⁸ Parikka 2008, 172-173.

²⁸⁹ Sihvonen 2008, 181.

Hegelin esittämän herran ja rengin²⁹⁰ dialektiikan. Renki on työnsä kautta suoremmin kuin herransa kytketty materiaaliseen todellisuuteen. Kojève kuitenkin katsoo, että työ sinänsä ei synnytä välimatkaa vaan se, että jokin idea johtaa maailman muokkaamiseen. Se on alun perin voinut olla herran ylivallan kautta tuleva uhka. Kojève kuitenkin esittää, että jonkin yleisemmän idean soveltaminen toiminnassa tekee toisaalta mahdolliseksi tekniikan kehittymisen, toisaalta käsitteellisen ajatuksen.²⁹¹

Kuten Karl Marxin käsitys perustasta, päällysrakenteesta ja ideologiasta vaivasi André Bazinia ja Edgar Morinia, Jukka Sihvonen jatkaa pohdintaa ajattelun kytköksistä toimintaamme ja haluihimme. Hän tulkitsee, että marxilaisittain ”*ideologian* käsite voisi tarkoittaa tapaa elää maailmassa ideoiden ja käsitteiden kautta”. Kun Marx ideologian käsitteellä osoitti vallan negatiiviseksi ilmiöksi, Michel Foucault puolestaan tuo esiin valtaa subjektin positiivisena mahdollisuutena. Ihminen voikin kääntyä ideologiaa vastaan, ja nautinnot ovat tarjolla tuon vastustuksen seurauksena.²⁹² Gilles Deleuze ja Félix Guattari menevät vielä pidemmälle ja korvaavat vallan halulla, joka ajattelun ja toiminnan takaa löytyy. Sihvosen mukaan ranskalaisfilosofit yrittivät karistaa piintyneet käsitykset halusta kuten Oidipus-kuvan, sillä niihin oli umpioitunut jäykkä näkemys subjektin ja objektin vastakkaisuudesta.²⁹³ *Ranskalaisen päiväkirjan* ohjaajat, muut tekijät ja näyttelijät astuvat ulos omista rooleistaan. Pyrkimyksenä on, että kameran edessä oleva kuvattava ei olisi pelkkä kohde vaan omaääninen toimija. Subjektien ja objektien roolit sekoittuvat. Kuten Edgar Morin ja Jean Rouch sanovat elokuvastaan: ”se on kokeilu, jota tekijät ja näyttelijät elävät yhdessä”.²⁹⁴

Myös Edgar Morinin ajatteluun vahvasti vaikuttanut saksalainen filosofi Georg Wilhelm Friedrich Hegel puhuu halusta. Ihminen kytkeytyy maailmaan juuri sen kautta, että tietoisuus rakentuu haluna. Se, joka haluaa, sitoutuu vahvasti halun kohteeseen. Näin myös tietoisuus sitoutuu ympäröivään todellisuuteen. Maailma on kuitenkin vieras, joten tietoisuus pyrkii rikkomaan oman eristyneisyytensä. Se kuluttaa ulkonaisen objektin sisällyttämällä sen itseensä. Tätä taustaa vasten on mielenkiintoista huomata, että Deleuze ja Guattari korvaavat myöhemmin halun käsitteellä ’*agencement*’, jonka Jukka Sihvonen suomentaa koostamoksi tai lyhyemmin sommitelmaksi, koosteeksi.²⁹⁵ Halun käsite ei sellaisenaan korostanut tarpeeksi

²⁹⁰ Ranskalaiset puhuvat rengin sijaan orjasta. Ks. Heinämäki 2012, 122.

²⁹¹ Heinämäki 2012, 129.

²⁹² Sihvonen 2008, 182.

²⁹³ Sihvonen 2008, 182.

²⁹⁴ Morin 1962, 8.

²⁹⁵ Sihvonen 2008, 191.

tulemisen ja tuottamisen merkityksiä vaan kytkeytyi liiaksi jotakin haluavaan subjettiin ja haluamisen kohteeseen eli objektiin.²⁹⁶

Filosofi Hegel näyttäytyy kokoavana voimana, kun yritän ymmärtää halun käsitteen, kertomuksellisuuden ja *Ranskalaisen päiväkirjan* yhteyksiä. Kun Hegel toteaa, että tietoisuus objektivoi maailman, hän analysoi näin subjektin ja objektin suhdetta. Kehityssarjassa subjekti etenee kohti syvempää tietoisuutta yhä pätevempien objektikuvien kautta.²⁹⁷ Hegelin ajattelussa tietoisuuden eheys pohjaa kuitenkin ymmärrykseen sen omasta toisena olemisesta. ”Tietoisuuden on kyettävä näkemään, että toinen tietoisuus oman tietoisuuden kohteena ei ole ’objekti’; se on yhtä paljon subjekti ja ego kuin minä itse”, Esa Saarinen kiteyttää.²⁹⁸ Näin Deleuze ja Guattari tulevat lähelle Hegeliä pyrkiessään vapauttamaan halun käsitteen niistä sementoituneista halun kuvista, jotka ovat leimanneet subjektin ja objektin välistä yhteyttä.²⁹⁹ Kuitenkin juuri *Ranskalaisen päiväkirjan* yhteydessä Hegelin kuvaama kehityshistoria havainnosta ymmärrykseen on kiinnostava. Tätä Hegelin kehityshistoriaa Esa Saarinen luonnehtii uudeksi dialektiseksi siirtymäksi jatkuvasti tarkempaan kuvaan todellisuudesta. Näin Hegelillä sisällöllinen analyysi yhtyy evolutiiviseen näkökulmaan.³⁰⁰ Samaa hegeliläistä sukua on Jean Rouchin pyrkimys esittää *Ranskalaisessa päiväkirjassa* käytetty teknologia evolutiivisena. Mutta dialektisten siirtymien avulla voi ymmärtää myös *Ranskalaisen päiväkirjan* kertomuksellisuutta, joka syntyy sen henkilöiden tarinoista ja teemojen vuoropuhelusta yli kohtausrajojen.

Vaikka elokuva itse, kuten henkilönsä, vaihtaa roolia, silti kerronnallisuus ja dialektisuus ovat teoksen läpäiseviä piirteitä. Dialektisuutta voi löytää myös kohtausten sisältä. Kun Jean-Pierre kertoo elämäänsä hallitsevasta tappion tunteesta, katsoja arvelee olevansa kahdestaan tunnustuksia tekevän nuoren miehen kanssa. Yllättäen kuva laajenee, ja näemme myös Marcelinen, joka kertoo tuntevansa syyllisyyttä rakastettunsa elämänpettymyksestä. Näin elokuva kurottautuu yksityisen ihmisen kokemuksesta toisen ihmisen kokemukseen. Kuva laajenee lisää, kun Jean-Pierre syyttää keskustelussa mukana olevaa Edgar Morinia. Hänen mielestään keski-ikäinen sukupolvi on osoittanut pelkuruutta Algeria-kysymyksessä jättämällä nuoret pulaan. Kyse ei ole pelkästään nuoren miehen eksistentiaalisesta kilvoittelusta vaan politiikasta ja sukupolvien välisestä ristiriidasta. Näiden harppausten lisäksi kohtaus sisältää

²⁹⁶ Sihvonen 2008, 191.

²⁹⁷ Saarinen 1999, 279.

²⁹⁸ Saarinen 1999, 282.

²⁹⁹ Sihvonen 2008, 182.

³⁰⁰ Saarinen 1999, 280.

myös kuvan Marcelinen käsivarresta, johon on poltettu hänen keskitysleirinumeronsa. Fragmenteista rakentuu laaja kuva nykyhetkestä ja menneisyyden vaikutuksesta.

Metallimies Angelon elämän ainekset on elokuvassa kerronnallistettu kokonaisuudeksi. Kun Angelo on esitetty toisaalla työoloistaan purnaavana työläisenä, näemme hänet toisessa kohtauksessa poikana, jolle äiti kantaa aamulla kahvin vuoteeseen. Kun Angelon työtoverit ovat toisaalta varoittaneet häntä liiasta aggressiivisuudesta työnjohtoa kohtaan, palatessaan tehtaalta kotiin hän näyttäytyy naapuruston lapsia hellästi tervehtivänä miehenä. Kun tehtaan työläiset esitellään toisistaan erillään vailla yhteisyyttä, kotiinpaluu viittaa hyvien ihmissuhteiden mahdollisuuteen. Kohtaus, jossa Angelo ja Landry tutustuvat toisiinsa, huokuu samaa lämpöä. Kun tehdastyön arki näyttäytyy riistona, kotona Angelolla on aikaa ja tilaa olla oma itsensä. Hän harjoittelee judoa. Elokuva siirtyy Angelon idyllimäisistä kotioiloista Simone ja Jacques Gabillonin pariin. Heitä ei näytetä kotonaan, sillä edelleen heidän asumisolonsa ovat vaatimattomat, vaikka kylmä ja torakoita vilisevä vuokrahuone onkin vaihtunut kaupunginasuntoon. *Ranskalaisen päiväkirjan* osat tulevat ymmärrettävimmiksi laajempiin kokonaisuuksiin liitettynä ja dialektisina. Hegelin mukaan ajattelu itsessään on dialektista, ja ymmärrykseen sisältyy ristiriita, oman itsensä negaatio.³⁰¹ Myös Morin ilmoittaa *Ranskalaisen päiväkirjan* tekotapaa luonnehtiessaan, että ”väärässä on aina myös hetki totta”.³⁰² Hegel ajattelee, että dialektista käsitteenmuodostusta vastaa dialektiikka itse todellisuudessa.³⁰³ Hänelle myös totuus on kokonaisuus, eivätkä mitkään erilliset tai yksityiset osat ole suvereenia sinänsä.³⁰⁴

Kun moni arvioitsija on nähnyt *Ranskalaisessa päiväkirjassa* muutoksen tuulia ja uumoilua toukokuusta 1968, on kiinnostavaa havaita, miten Gilles Deleuze on nostanut esiin käsityksen ajasta ja historiasta tulemisena. Se on jotakin muuta kuin menneen ja tutun muistamista. Tavoitteena ei ole käyttää näitä eroja identiteettiajattelua vastaavien rakennelmien nimeämiseen vaan vielä havaitsemattomien ajattelun tai tulevaisuuden muotojen tunnistamiseen.³⁰⁵ Tähän rinnalle on hyvä tuoda Hegelin näkemys vastakohtaisuudesta. Hänen mukaansa kaksi käsitettä ovat toistensa vastakohtia, jos ne täydentävät toisiaan ja kytkeytyvät toisiinsa olennaisella tavalla. Molemmilla on suhde kohteeseensa, ja ne valottavat kohteestaan eri puolia. Olemassaolo ja oleminen ovat tällaisia vastakohtia. Niiden synteesi on tuleminen,

³⁰¹ Saarinen 1999, 290.

³⁰² Niney 2004, 162.

³⁰³ Saarinen 1999, 290.

³⁰⁴ Saarinen 1999, 270.

³⁰⁵ Parikka 2008, 146.

mikä onkin luontevaa muutoksen historianfilosofille.³⁰⁶ *Ranskalaisen päiväkirjan* herättämät kysymykset ja Edgar Morinin kirjoitukset johtivat tämän luvun alussa elokuvan historian pohtimiseen jo ennen elokuvan syntyä. Lopussa päädyimme elokuvakriitikoihin ja elokuvatutkijoihin, jotka löytävät *Ranskalaisesta päiväkirjasta* alkupisteitä vuoteen 1968. Mutta elokuvassa on idullaan paljon muutakin, joka on löytänyt hedelmällistä maaperää myös vuoden 1968 jälkeen, jolloin Gilles Deleuze ja Félix Guattari aloittelivat matkaansa marxilaisuuden, psykoanalyysiin ja strukturalismin kriittiseen tarkasteluun. Paul Henley päättää oman *Ranskalainen päiväkirja* -tarkastelunsa pettymykseen cinéma vérité -teorian kyvyttömyydestä tehdä eroa toisaalta elokuvaasuuntauksen teknisten periaatteiden ja toisaalta sen tieto-opillisten olettamusten välillä. Hänen mukaansa kyvyttömyys eron tekemiseen on vaivannut dokumentaarista elokuvantekemisestä käytyä ajatustenvaihtoa *Ranskalaisen päiväkirjan* ilmestymisestä lähtien.³⁰⁷ Itse olen tässä luvussa tehnyt päinvastaista: pyrkinyt osoittamaan, miten elokuvan teknologiset edistysaskeleet ja pohdinnat arjesta tai todellisuuden luonteesta kietoutuvat yhteen.

³⁰⁶ Saarinen 1999, 294-295.

³⁰⁷ Henley 2009, 174-175.

5. Lopuksi

Tammikuussa 1960 julkaisemassaan kirjoituksessa ”Pour un nouveau cinéma-vérité” Edgar Morin luonnosteli suuntaviivoja elokuvalle, jota pian kuvattaisiin ja jonka me tunnemme *Ranskalaisena päiväkirjana*. Tavoitteena oli elokuva, joka veisi katsojansa keskelle tuntematonta pariisilaista arkielämää. Morinin kirjoitus ei kuitenkaan ollut ohjelmallinen siinä mielessä, että sen pohjalta ohjaajat olisivat tietoisesti olleet suunnittelemassa uutta elokuvallista tyyliisuuntaa. Pikemminkin he pohtivat vaihtoehtoja sellaiseksi elokuvaksi, joka psykodraaman tavalla vapauttaisi niin esittäjänsä kuin elokuvantekijät omasta rajoittuneisuudestaan. Edgar Morin ja Jean Rouch laativat siis luonnosta uudelle tavalle tehdä elokuvaa arjesta ja nykyhetkestä. Elokuvan myöhäisemmät katsojat ja elokuvatutkijat puhuvat puolestaan cinéma véritéstä tyyliisuuntana. Itse ymmärrän cinéma véritén tapana, jolla dokumentaarisuus toteutuu *Ranskalaisessa päiväkirjassa*.

Mielestäni on tärkeää ymmärtää ero elokuvahistoriallisen tyyliisuunta-ajattelun ja niiden ideoiden välillä, jotka Edgar Morinia ja Jean Rouchia vaivasivat elokuvan suunnittelun ja valmistamisen aikaan. Kuten Susanna Helke osoittaa, tyyliisuunnassa ei ole kysymys vain tiettyjen elokuvalle ominaisten toistuvien piirteiden luetteloinnista. Yhtä kiinnostavia ovat tyyliisuuntiin ujuttautuneet viittaukset ulkopuolella virtaavaan historialliseen, sosiaaliseen ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Olkoonkin nykyhetkestä menneisyyteen suuntautuvaa, tyyliisuunta-ajattelu on antoisaa myös *Ranskalaisen päiväkirjan* kannalta. Sen avulla elokuvaa on hedelmällisempää arvioida syntyäikansa yhteiskunnallisessa ja historiallisessa tilanteessa. ”Pour un nouveau cinéma-vérité” -artikkelia voi silti tarkastella myös työkalupakkina. Cinéma véritén luoma dokumentaarisuus on metodi tai elokuvallinen keino, jolla arjen ainesosia päästään paljastamaan.

Tyyliisuunta-ajattelu liittyy *Ranskalaisen päiväkirjan* aikakauden muihin intellektuaalisiin virtauksiin. Arki ja sen puhunnat kiinnostivat kielitieteilijä Émile Benvenisteä. Henri Lefebvre tai Guy Debord olivat kiinnostuneita modernin ihmisen ajankäytöstä, työn organisoitumisesta ja kaupunkitilojen hahmottumisesta. Miettiessään elokuvan mahdollisuuksia arjen esittämisessä *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijät tulevat lähelle niitä todellisuuden luonnetta koskevia kysymyksiä, joita elokuvaesseeisti André Bazin oli jo pohtinut tai jotka hetkeä myöhemmin askarruttivat Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin kaltaisia filosofeja.

Vaikka Edgar Morin puhuu artikkelissaan veljeyden elokuvan mahdollisuudesta, kirjoitus ei ole yhteiskunnallinen toimintaohjelma. Tavoitteena on arjen kuvaaminen ja sieltä

löytyvien radikaalien uusien aineiden esittäminen, olivatpa ainekset kommunistisia, pikkuporvarillisia tai eksistentiaalisia. Tätä taustaa vasten Chris Markerin syytöksen *Ranskalaisen päiväkirjan* rajoittuneesta ja epäpoliittisesta onnellisuuden käsitteestä voi ymmärtää väärin tulkituksi. Morin ja Rouch lähtivät elokuvalliseen seikkailuunsa vailla poliittista ohjelmaa. Toisin kuin Chris Marker *Ihanassa toukokuussa*, *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijät eivät tarvitse kertojaa alleviivaamaan sanomaansa. Toisin kuin *Ihana toukokuu* elokuva välttää metaforille perustuvaa leikkausta. Vaatiessaan selkeämmin poliittista elokuvaa Chris Marker tavallaan liittyy vanhaan perinteeseen, jossa dokumenttielokuva toimi valistuksen ja propagandan välittäjänä. Kenties Edgar Morininikin valtaa uskonpuute *cinéma vérité*n mahdollisuuksista arjen moninaisuuden paljastajana, kun hän Saint Tropez -jakson valmisteluissa huolestuu Jean Rouchin surrealistisen unijakson suunnittelusta. Lopussa Morin on kiukuttelevinaan, koska elokuvassa mukana olleet ihmiset eivät olleetkaan reagoineet hänen laillaan vieraiden ihmisten ystävästyessä tai nuoren naisen paljastaessa suurkaupungin kovia kasvoja. Silti: *Ranskalaisen päiväkirjan* metodeihin kuuluu myös tekijöiden epävarmuuksien esittely.

Kun tutkimuksessani olen kysynyt, mitä *Ranskalainen päiväkirja* dokumentaarisuudellaan saavuttaa, tarkastelu on paljastanut, miten elokuvanteon representaatio ja elokuvasta välittyvä sisältö ovat keskinäisessä vuorovaikutuksessa. *Cinéma vérité*ssä dokumentaarisen elokuvan metodeja on mahdotonta edistää sisällöstä. Tämä vertautuu *cinéma vérité*n todellisuus-käsitykseen, jossa ei niinkään ole kysymys todellisuudesta kuin toimimisesta todellisuudessa. Richard M. Barsamin sanoin ei-fiktiivisen elokuvan ilmaisulliset mahdollisuudet ovat rajattomat, ja onnistuneimmissa elokuvissa muoto lankeaa yhteen sisällön kanssa.

Vaikka Jean Rouchilla ja Edgar Morinilla ei ollut maailman parantamiseen tähtäävää ohjelmaa ryhtyessään elokuvaprojektiin, politiikka kuitenkin astuu elokuvaan monin tavoin. Algeria-aiheinen illalliskeskustelu ja Le Totem -ravintolan Kongo-keskustelu kertovat sellaisesta Ranskasta, jota ei leimannut de Gaullen ajan epäpoliittisuus. Liikkuva kamera ja siihen kytketty äänityslaite tallentavat kiihkeitä keskusteluja. Lähikuvat vaihtelevat seuruetta taltioivien laajakuvien kanssa; silotellut, tarkkaan harkitut kuvakompositiot puuttuvat silti. Syntyy elokuvaa, joka tuo esiin ihmisten moniäänisyyden. Jean Rouch ja Edgar Morin ovat suunnitelluilla provosoinneillaan kiihdyttäneet keskusteluja. Silti esimerkiksi kertojan käyttäminen olisi varmasti tuhonnut pyrkimyksen moniäänisyyteen. Kun vielä 1950- ja 1960-lukujen vaihteen Ranska halusi pysytellä epäpoliittisena ja vaieta lähihistoriastaan, tärkeää oli päästää ääneen ihmisiä, joiden tarinoita ei siihen mennessä oltu kuultu. Myös vastarinta-ajan

virallistetut muistot – de Gaullen kannattajien tai kommunistien – jättivät monien muiden kokemukset katveeseen. Ihmisillä oli myös pakottava tarve tuoda esiin ajatuksiaan Ranskan harjoittamasta siirtomaapolitiikasta, vaikka Algerian tulenaran tilanteen vuoksi kaikkea poliittista puhetta ei voitu sensuurin pelosta tai ihmisten oman turvallisuuden takia julkistaa.

Le Totem -ravintolan Kongo-keskustelussa tekijöiden ja esiintyjien yhdenvertaisuus tuottaa puhetta, joka lähestyy toiseuden teemaa monesta näkökulmasta. Keskustelu lähtee liikkeelle Norsunluurannikolta Pariisiin opiskelemaan tulleiden nuorukaisten kohtaamasta rasismista. Pian ajatustenvaihto panee eurooppalaiset keskustelijat ymmärtämään, että Afrikka ei ole yksi yhtenäinen alusmaa vain monien kansojen, kulttuurien ja valtioiden kokonaisuus. Afrikkalaisten opiskelijoiden kautta muut keskustelijat joutuvat pian silmätysten oman eurooppalaisen toiseutensa kanssa. Se on keskitysleirien ja eurooppalaisen rasismien lähihistoriaa, josta on vaiettu, vaikka tuon vaiheen todistajia löytyy lähes jokaisen kahvilan pöydästä.

Mielestäni Algeria- ja Kongo-keskustelut ovat *Ranskalaisen päiväkirjan* kiehtovinta antia, mikä saa kysymään, olisiko cinéma véritén dokumentaarisuudelle ollut vaihtoehtoja? Olisiko elokuva voinut päätyä samanlaisiin lopputuloksiin muita menetelmiä käyttäen? Mikäli esimerkiksi Kongo-keskustelu olisi toteutettu haastattelujen avulla, samoja teemoja olisi varmasti noussut esiin. Elokuvasa nähtävän keskustelun vavahduttavin piirre on kuitenkin toiseudun ilmentyminen kehämäisyytenä. Se saa osallistujat, elokuvantekijät ja katsojat ymmärtämään, että jokainen meistä on joltain kohdaltaan ”toinen”. Haastattelujen varassa teema olisi saattanut atomisoitua, eikä tunnetta kaikkia koskettavasta piirteestä olisi kenties saavutettu.

Olisiko samaan lopputulokseen voitu päästä ilman Rouchin ja Morinin puuttumista keskusteluihin tai niiden valmisteluihin? Cinéma véritén yhdysvaltalainen rinnakkaissuuntaus direct cinema suosi ”kärpäsenä katossa” -työtappaa, jossa tekijät eivät puuttuneet tapahtumiin vaan odottivat konfliktin puhkeamista. On mahdollista, että direct cineman metodilla olisi voitu saavuttaa Algeria- ja Kongo-keskustelujen kaltaisia lopputuloksia. Luultavaa kuitenkin on, että työtapaa olisi vaatinut mittaamattomasti enemmän kuvausaikaa ja paljon odottelua. Aikaavievanä tuotantotapa olisi ollut luultavasti taloudellisesti mahdoton. Direct cinemasta puhuttaessa pitää lisäksi muistaa, että tyyliuunnan edustajat olivat lopulta kiinnostuneita julkisuuden henkilöistä, poliitikoista, näyttelijöistä ja rock-muusikoista. Kiinnostus ei kohdistunut tavallisten kaupunkilaisten ajatuksenkulkuun tai jutusteluihin. Jos asiaa olisi tiedusteltu Jean Rouchilta ja Edgar Morinilta, he eivät olisi direct cinema -tyyliin odotteluun suostuneet. Provosointi oli heidän metodinsa kulmakiviä, tapa vapauttaa ihmiset

puhumaan totuuksia. Kongo-keskustelu tuo ehkä voimakkaimmin mieleen Ranskan uuden aallon elokuvat. *Ranskalaisessa päiväkirjassa* yllättäen syntyvä näkemys toiseuden kehämäisyydestä on sukua uuden aallon elokuville, jotka kurkottautuivat pois lineaarisesta syy ja seuraus -jatkuvuudesta.

Ranskalainen päiväkirja pääsee myös osallistumaan ranskalaisten työläisten arkeen. Se löytää tiensä niillekin katvealueille, joita Ranskan kommunistinen puolue ei enää yksinään määritä. Kuten Henri Lefebvre on osoittanut, toisen maailmansodan jälkeen nimenomaan kommunistinen puolue Ranskassa oli julistautunut johtavaksi vallankumoukselliseksi voimaksi. Tilanne alkoi muuttua vuodesta 1956, jolloin Neuvostoliiton kommunistisen puolueen ensimmäisen pääsihteerin Josif Stalinin hirmuteot paljastettiin. Lefebvre on kuvannut, miten vallankumoukselliset ryhmittyvät Ranskassa alkavat tämän jälkeen siirtyä organisoidun puoluekoneiston ulkopuolelle. Yksi tällainen ryhmittymä oli trotskilainen Socialisme ou barbarie, toinen Kansainväliset situationistit. Marxilainen, antistalinistinen Socialisme ou barbarie oli loitontunut kommunistisesta puolueesta sen liiallisen Neuvostoliitto-myönteisyyden takia. *Ranskalainen päiväkirja* seuraa läheltä Renault'n autotehtaan työläisiä, erityisesti kahden miehen, Angelon ja Jacques'n kautta. He kuuluivat paikalliseen Socialisme ou barbarie -ryhmään, eivätkä siten vastanneet ihanteellista kuvaa kommunistisista sankarityöläisistä.

Näin ollen *Ranskalainen päiväkirja* oli jo varhain taltioimassa poliittisia suuntia, joita oli syntymässä vakiintuneiden puoluekoneistojen ulkopuolelle. Elokuvan havainnointien tarkkuuteen vaikuttivat varmaankin Edgar Morinin omat kokemukset kommunistina olemisesta. Hänen oma antistalinisminsa oli vähitellen kehittynyt toisen maailmansodan päättymisestä lähtien. Edgar Morin oli vuonna 1959 julkaissut omaelämäkerällisen teoksen *Autocritique*, joka luotaa laajasti hänen suhdettaan marxismiin, kommunismiin, kommunistisiin puolueisiin ja Staliniin. Kaikesta huolimatta Edgar Morin uskoi, että länsimaisella työväenluokalla oli merkittävä tehtävä. Yhä edelleenkin työolosuhteet olivat huonoja ja autoritaarinen johtaminen sietämätöntä. Silti Morin oli etäännyttänyt historiallisesta materialismista, eikä uskonut luokkataistelun voimaan. Myös Angelon ja Jacques'n kaltaiset sosialistit katsoivat työstä vieraantumisen luokkataistelua suuremmaksi ongelmaksi. He halusivat taistella työpaikkojen työläisneuvostojen puolesta byrokratiaa vastaan.

Edgar Morinin *Autocritique*-teos ei ole valaiseva pelkästään niiden viittausten kannalta, joita elokuva tekee ihmisten poliittisesta sitoutuneisuudesta kesällä 1960. Kirjassaan Morin käy läpi myös ajatuksiaan teknologian maailmanhistoriaa muuttavista mahdollisuuksista. Morinin mukaan se on lopulta vapauttavampi voima kuin Marxin utopia

työn ja pääoman välisen suhteen kumoamisesta. Marx ei Morinin sanoin ymmärtänyt kuvittelun merkitystä yhtenä osana tuotantovoimien vallankumouksessa ja yhteiskuntien mullistajana. Itse hän toivoi, että ihmiset heittäytyisivät leikkisiin seikkailuihin teknologian tuomien hyötyjen takia sen sijaan, että säästyvä aika käytettäisiin kulutukseen. Näin ollen näkemys, jonka mukaan insinööriopiskelijan saanut Jean Rouch olisi yksin ollut elokuvan teknologisten uudistusten käynnistäjä, ei tee oikeutta *cinéma vérité*lle ja *Ranskalaiselle päiväkirjalle*. Rouch oli rohkea kokeilija, jota kiehtoivat käytännön elokuvatyön synnyttämien ongelmien uudenlaiset ratkaisumallit. Silti Edgar Morinin filosofis-yhteiskunnallisten pohdintojen on täytynyt luoda sitä ajatuksellista mahdollisuusmaailmaa, joka edisti näitä elokuvallisia kokeiluja.

Ranskalaisen päiväkirjan tutkiminen on pakottanut pohtimaan myös sitä, miten paljon tulkintoja voi esittää tekijöiden elämäkerrallisiin tietoihin pohjautuen. Biografismi voi olla tapa järjestää taideteoksen tekijää koskevia tietoja, mutta tässä keräilyinnossa tekijän elämänselityksen kontekstualisoiminen laajempiin yhteyksiin saattaa unohtua. Puolustan kuitenkin Edgar Morinin ja Jean Rouchin biografisten tietojen käyttöä *Ranskalaisen päiväkirjan* tutkimuksessa kahdellakin syyllä. Ensinnäkään en ole tekemässä tulkintaa *Ranskalaisesta päiväkirjasta*, enkä näin ole perustelemassa näkemyksiäni ohjaajien elämänselityksellillä käänteillä. Kiinnostukseni kohteena on elokuvan dokumentaarisuuden rakentuminen: mitkä tekijät ranskalaisessa yhteiskunnassa johtivat *cinéma vérité*n kehittymiseen. Koska samansukuiset kysymykset olivat vaivanneet Jean Rouchia koko hänen antropologin ja elokuvantekijän uransa aikana, *Ranskalaisen päiväkirjankaan* tutkiminen ei voi sivuuttaa tätä arvokasta lähdeaineistoa. Nimestään huolimatta Edgar Morinin *Autocritique* ei ole yksilöpsykologinen tutkielma vaan syvälle luotaava pohdinta, jota ranskalainen sosiologi käy polttavien filosofisten, yhteiskunnallisten ja maailmanpoliittisten kysymysten ajamana. Kun olen omassa tutkimuksessani kiinnostunut yhden tyyliuunnan ja metodin kehkeytymisestä, paikallaan on silloin selvittää, mitä kehittäjät itse ajattelevat ajatussuuntien syntymekanismeista ja miten he haluavat erilaisia menetelmiä kokeilla.

Edgar Morin pohtii *Autocritique*- ja *Le cinéma ou l'homme imaginaire* -teoksissaan myös elokuvan historiaa ja sen käyttämättömiä kehitysmahdollisuuksia. Susanna Helken tunnistama puute on, että dokumentaarisen elokuvan kehitystä on lähes aina tarkasteltu vain suhteessa dokumentaarisen elokuvan omaan historiaan. Kytkenät elokuvan historiaan yleensä ovat usein jääneet tekemättä. Morinin elokuvahistorialliset pohdinnat ja *Ranskalainen päiväkirja* itse auttavat näkemään, miten dokumentaarinen elokuva on elimellinen osa elokuvan kehitystä yleensä. Osoittaessaan, miten totuutta tai totuudellisuutta ei ole löydettävissä tai eristettävissä elokuvallisilla keinoin, *Ranskalainen päiväkirja* asettuu rakennettuna luomuksena

lähelle aikalaisiaan Alain Resnais'n *Hiroshima rakkaani* -elokuvaa tai Michel-Angelo Antonionin *Seikkailua*. Molemmat elokuvat olivat elähdyttäneet myös *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijöitä. Silti Rouchin ja Morinin teoksen elokuvalliset mahdollisuudet ovat rajattomammat kuin fiktiivisissä elokuvissa. Omilla operaatioillaan se pystyy tuomaan arkielämästä esiin yllättäviä aineksia. Tästä ominaisuudestaan huolimatta *Ranskalainen päiväkirja* avautuu rikkaampana teoksena, kun sitä ei lueta dokumentaarisen elokuvan vaan koko elokuvahistorian osana. Samalla tavalla kuin *Hiroshima rakkaani* tai *Seikkailu*, se on kiinnostunut todellisuuden luonteesta mutta myös siinä toimivien ihmisten välisistä suhteista ja niiden ehdoista.

Miksi lähes 60 vuotta sitten kuvattu *Ranskalainen päiväkirja* on kiinnostava elokuva edelleen? Johtuuko se alati jatkuvasta keskustelusta fiktiivisyyden ja dokumentaarisuuden luonteesta vai kaikkina aikoina ajankohtaisista pohdinnoista todellisuuden olemuksesta ja sijainnista? Itse liitän *Ranskalaisen päiväkirjan* ajankohtaisuuden sen kykyyn lihallistaa ajatuksia subjektin ja objektin erottamattomuudesta, ideologiasta, vallasta ja halusta. Ranskalaiset filosofit Gilles Deleuze, Félix Guattari tai Michel Foucault kehittivät näitä ajatuksia vasta *Ranskalaista päiväkirjaa* seuraavina vuosikymmeninä, mutta elokuvan aatemaailma ja sen toteuttamiseen vaadittavat teknologiset ratkaisut todistavat, miten Jean Rouch ja Edgar Morin olivat jo liikuskelleet maaperällä, jolla ihmistä ja konetta ei haluttu nähdä enää toistensa vastapareina. Muuttuva elokuvateknologia ja sen avaamat mahdollisuudet siivittivät *Ranskalaisen päiväkirjan* tekijöitä vapautuksen ajatuksiin ja uuden ajan alkuun.

6. Lähteet

1. Elokuvat

Ranskalainen päiväkirja (Chronique d'un été) O & K: Jean Rouch ja Edgar Morin. Tuottajat: Anatole Dauman, Philippe Lifchitz. T: Argos Films. Ranska 1961. Dvd-kopion julkaisija: British Film Institute 2013. Kesto 90 min.

Un été + 50. O & T: Florence Dauman, Ranska 2011. Dvd-kopion julkaisija: British Film Institute 2013. Kesto 75 min.

2. Aikalaiskirjallisuus

Le film (le text du film). *Chronique d'un été*. Domaine cinéma 1, Cahiers trimestriels. Hiver 61-62. Par Jean Rouch et Edgar Morin. Interspectacles, Paris 1962, 53-130.

Morin, Edgar: *Autocritique*. Julliard, Paris 1959.

Morin, Edgar: Chronicle of a Film. *Ciné-Ethnography*. Toim. Steven Feld. University of Minnesota Press, Minneapolis 2003, 229-265.

Morin, Edgar: Chronique d'un film. *Chronique d'un été*. Domaine cinéma 1, Cahiers trimestriel Hiver 61-62. Ed. Jean Rouch, Edgar Morin. Interspectacles, Paris 1962, 5-44.

Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Les éditions de minuit, Paris 1956.

Morin, Edgar: Pour un nouveau cinéma-vérité. *Chronique d'un été*. Domaine cinéma 1, Cahiers trimestriels. Hiver 61-62. Ed. Jean Rouch, Edgar Morin. Interspectacles, Paris 1962, 5-8.

Morin, Edgar: *The Stars*. Alkuteos: Les Stars (1957). Translated by Richard Howard. University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2005.

3. Sanoma- ja aikakauslehdet:

Algérie: une guerre d'appelés. *Le Figaro* 20.3.2012. <http://www.lefigaro.fr>. Haettu 20.2.2014.

Brody, Richard: The Extraordinary Chronicle of a Summer. *The New Yorker* 21.2.2013
<http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-extraordinary-chronicle-of-a-summer>.
Haettu 2.1.2015.

Croombs, Matthew: French Algeria and the police: horror as political affect in three short documentaries by Alain Resnais. *Screen* 55:1 Spring 2014. <http://screen.oxfordjournals.org> at
Turku University Library on March 20, 2015, 29-47.

Edgar Morin, le cinéphage, évoque ses films fétiches, *Le Monde* 14.10.2014.
http://www.lemonde.fr/cinema/article/2014/10/14/edgar-morin-le-cinephage-evoque-ses-films-fetiches_4505962_3476.html. Haettu 2.1.2015.

Furman, Nelly: Viewing Memory through Night and Fog, The Sorrow and the Pity and Shoah. *Journal of European Studies* 35(2) 2005, 169-185.

Sirinelli: Algérie, Manifeste des 121. « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie» *Libération* 12.1.1998. http://www.liberation.fr/cahier-special/1998/01/12/algerie-manifeste-des-121-declaration-sur-le-droit-a-l-insoumission-dans-la-guerre-d-algerie_544819.
Haettu 16.11.2015.

Timonen, Lauri: Alain Resnais – ikuisen paluun osa-aikaisuudesta. *Filmihullu* 2/2015, 4-11.

Vincendeau, Ginette: Chronicle of a Summer (Paris 1960). A sociological fresco on film. *Le cinéma vérité*. Elokuvan englanniksi tekstitetyn dvd-kopion esittelylehti. British Film Institute Publications 2013, 1-6.

4. Tutkimuskirjallisuus:

Assmann, Aleida: *Cultural Memory and Western Civilization. Arts of Memory*. Alkuteos: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses (1999). Cambridge University Press, Cambridge MA 2011.

Bagh, Peter von: *Chaplin. Like*, Helsinki 2013.

Bagh, Peter von: Johdanto André Bazinin artikkeliin Totaalisen elokuvan myytti. *Mitä elokuva on?* Toim. Peter von Bagh, Sakari Toiviainen. WSOY, Helsinki 1973, 49-51.

Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press, New York 1993.

Barsam, Richard M.: *Non-Fiction Film. A Critical History*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1992.

Bazin, André: The Myth of Total Cinema. *What is Cinema? Volume I*. Essays selected and translated by Hugh Gray. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1967, 17-22.

Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale I*. Gallimard, Paris 1966.

Burke, Peter: *The French Historical Revolution. The Annales School 1929–1989*. Polity Press, Cambridge 1990.

Cohn, Dorrit: *Fiktio mieli*. Alkuteos: The Distinction of Fiction 1999. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen, Sanna Palomäki. Gaudeamus, Helsinki 2006.

Cousins, Mark; Macdonald, Kevin: *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*. Faber and Faber, London 2006.

Deleuze, Gilles: *L'Image-Temps. Cinema 2*. Les Éditions de Minuit, Paris 1985.

Dosse, François: *Strukturalismin historia I*. Alkuteos: Histoire de Structuralisme. Tome 1: Le Champ du Signe, 1945-1966 (1992). Suom. Anna Helle. Tutkijaliitto, Helsinki 2011.

Grimshaw, Anna; Ravetz Amanda: *Observational Cinema. Anthropology, Film and the Exploration of Social Life*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2009.

Hall, Stuart: *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen, Juha Herkman. Vastapaino, Tampere 1999.

Heinämäki, Elisa: Ranskalaisia Hegel-muunnelmia. *Johdatus Hegelin Hengen fenomenologiaan*. Toim. Susanna Lindberg. Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki 2012, 122-145.

Helke, Susanna: *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*.

Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Helsinki 2006.

Henley, Paul: *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. The University of Chicago Press, London 2009.

Hongisto, Ilona: *Soul of the Documentary. Expression and the Capture of the Real*. Turun yliopisto, Turku 2011.

Hosiaislouma, Yrjö: *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY, Helsinki 2003.

Jakonen, Mikko: Gilles Deleuze ja Félix Guattari – yhteiskuntateorian remonttimiehet. *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*. Toim. Miikka Pyykkönen, Ilkka Kauppinen. Gaudeamus, Helsinki 2015, 215-236.

Jokisaari, Olli-Jukka; Parikka, Jussi; Väliäho, Pasi: In medias res – Johdanto. *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Pekka Jokisaari, Jussi Parikka, Pasi Väliäho. Eetos, Turku 2008, 7-28.

Jones, Colin: *The Cambridge Illustrated History of France*. Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Kantokorpi, Mervi: Proosan runousoppia. *Runousopin perusteet*. Toim. Mervi Kantokorpi; Pirjo Lyytikäinen; Auli Viikari. Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki 2009, 105-177.

Koskela, Lasse; Rojola, Lea: *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. SKS, Helsinki 2000.

Kurki, Eeva: *Varjojen ritarit. Jean-Pierre Melvillen elokuvat ja eksistentiaalinen moraali*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki 1997.

Lefebvre, Henri: *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Gallimard, Paris 1968.

Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington 2001.

Niney, François: *L'Épreuve du reel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck & Larcier s.a., Bruxelles 2004.

Ory, Pascal; Sirinelli, Jean- François: *Les Intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*. Armand Colin Éditeur, Paris 1986.

Pallassalo, Marja: *Elokuvan keinoin rakennetut todellisuudet. Suora dokumentaari Ranskassa ja Yhdysvalloissa 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa*. Kandidaatintutkielma. Turun yliopisto, kulttuurihistoria 2014.

Parikka, Jussi: Ajattelun ja aistimisen virityksiä. *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Pekka Jokisaari, Jussi Parikka, Pasi Väliäho. Eetos, Turku 2008, 145-180.

Parikka, Jussi; Tiainen, Milla: Kohti materiaalisen ja uuden kulttuurianalyysia. *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Toim. Asko Nivala, Rami Mähkä. k&h, Turun yliopisto, kulttuurihistoria, Turku 2012, 322-348.

Pyhtilä, Marko: Guy Debord ja Kansainväliset situationistit. *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*. Toim. Miikka Pyykkönen, Ilkka Kauppinen. Gaudeamus, Helsinki 2015, 178-190.

Pyykkönen Miikka: Michel Foucault – vallan, tiedon ja subjektiuden tutkija. *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*. Toim. Miikka Pyykkönen, Ilkka Kauppinen. Gaudeamus, Helsinki 2015, 193-214.

Ross, Kristin: *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*. The MIT Press, Cambridge MA 1995.

Ross, Kristin: Lefebvre on the Situationists: An Interview. *Guy Debord and the Situationist International*. Ed. Tom McDonough. The MIT Press, Cambridge MA 2002, 267-283.

Rothman, William: *Documentary Film Classics*. Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Rousso, Henry: *The Vichy Syndrome. History and Memory in France since 1944*. Alkuteos: *Le Syndrome de Vichy: De 1944 à nos jours* (1987). Translated by Arthur Goldhammer. Harvard University Press, Cambridge MA 1991.

Saarinen, Esa: *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*. WSOY, Helsinki 1999.

Saarinen, Hannes: Jaettu ja yhdistyvä Eurooppa. *Euroopan historia*. Toim. Seppo Zetterberg. WSOY, Helsinki 1993, 617-757.

Salmi, Hannu: Todistaja, muisti ja menneisyyden totuudet. Historiasta kertomisen keinot Hans-Jürgen Syberbergin elokuvassa Winifred Wagner (1975). *Medeiasta pronssisoturiin. Kuka tekee menneestä historiaa?* Toim. Pertti Grönholm, Anna Sivula. Turun Historiallinen Yhdistys ry, Turku 2010, 136-157.

Saunders, Dave: *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. Wallflower Press, London 2007.

Sedergren, Jari; Kippola, Ilkka: *Dokumentin utopiat. Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1944–1989*. SKS, Helsinki 2015.

Sihvonen, Jukka: Halu, spehtaakkeli ja tulemisen muodot. *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Pekka Jokisaari, Jussi Parikka, Pasi Väliäho. Eetos, Turku 2008, 181-207.

Stoller, Paul: *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*. The University of Chicago Press, Chicago 1992.

Sundelin, Seppo: *Ranska-suomi opiskelusanakirja*. WSOY, Helsinki 1995.

Thompson Kristin, Bordwell David: *Film History. An Introduction*. Third Edition. McGraw Hill, New York 2010.

Tiainen, Milla: *Säveltäjän sijainnit. Taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylä 2005.

5. www-sivut

L'Avventura. <https://en.wikipedia.org/wiki/L'Avventura> ja http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=677.html. Haettu 14.6.2015.

La crise de la social-démocratie, <https://www.marxists.org/francais/luxembur/junius/rljaf.html>. Haettu 4.4.2015.

Épuration légale, http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89puration_1%C3%A9gale, haettu 28.2.2015

Euroopan teräs- ja hiiliyhteisö. Wikipedia. https://fi.wikipedia.org/wiki/Euroopan_hiili-_ja_ter%C3%A4syhteis%C3%B6. Haettu 14.7.2015.

Jacques Doniol-Valcroze. 28.10.2008. [Http://blog.cinematheque.fr/?p=87](http://blog.cinematheque.fr/?p=87). Haettu 15.6.2015.

Kitchen Debate. https://www.youtube.com/results?search_query=kitchen+debate. Haettu 17.11.2015.

Marceline Loridan-Ivens. http://fr.wikipedia.org/wiki/Marceline_Loridan-Ivens. Haettu 11.6.2015.

Socialisme ou barbarie, http://fr.wikipedia.org/wiki/Socialisme_ou_barbarie. Haettu 2.1.2015.

Vichyn Ranska, http://fi.wikipedia.org/wiki/Vichyn_Ranska, haettu 28.2.2015.