

ILPO HIRVONEN

Taltioidun todellisuuden speaktaakkelia

19. Helsingin dokumenttielokuvafestivaali DocPoint

Dokumenttielokuvia tehdään, katsotaan ja arvioidaan usein retorisesta, jopa poliittisesta näkökulmasta. Suurieleisimmillään niiden halutaan muuttavan maailmaa. Henkilökeskeisiin tarinoihin sidottuina ajankohtaiset aiheet tuntuvat saavan vetovoimansa ja painoarvonsa osana aktivismia lähentyvää poliittisesti orientoitunutta diskurssia. Kohta toisia pyöreitä viettävän Helsingin dokumenttielokuvafestivaali DocPointin tämän vuoden ohjelmistoon mahtui komeita esimerkkejä poliittisesta elokuvasta, joka pyrkii ravistelemaan nykyamaailmaa ja muuttamaan sen suuntaa.

Lauren Greenfieldin viihdyttävä ja nokkelasti rakennettu *The Kingmaker* (2019), pirstaleinen muotokuva Filippiinien entisen diktaattorin vaikutusvaltaisesta leskestä Imelda Marcosista, iskeytyy valkokankaalle kuin varoituksena populistieja pullollaan olevalle maailmalle. Varoittavaksi esimerkiksi syvästi tulehtuneesta yhteiskunnasta kävi myös festivaalin ehdottomasti parhaimpiin elokuviin lukeutunut *Collective* (2019, Colectiv). Alexander Nanaun ohjaama havaintodokumentti etenee jännityselokuvan intensiteetillä kuvattuaan vuonna 2015 tapahtunutta, 64 ihmishenkeä maksanutta bukarestilaisen Colectiv-yökerhon tulipaloa ja sitä seurannutta poliittista valtapelä. Tutkivien toimittajien taistelu tuulimyllyjä vastaan läpeensä korruptoituneessa Romaniassa salpaa hengen.

DocPointin iranilaisen retrospektiivivieraan Mehrdad Oskouein koko tuotanto näyttäytyy avunhuutona maailmalle. Omien sanojensa mukaan Oskouei haluaa antaa äänen niille, joilla sitä ei ole – Iranin tapauksessa erityisesti naisille. Ohjaajan uusin elokuva *Sunless Shadows* (2019) on tylyn kaunistelematon katsaus elämänsä miehet surmanneista naisista, jotka istuvat tuomioitaan paradoksaalisesti turvaa tuovien kaltereiden takana. Vankila on ilmeinen metafora naisten rajatulle elintilalle iranilaisessa yhteiskunnassa.

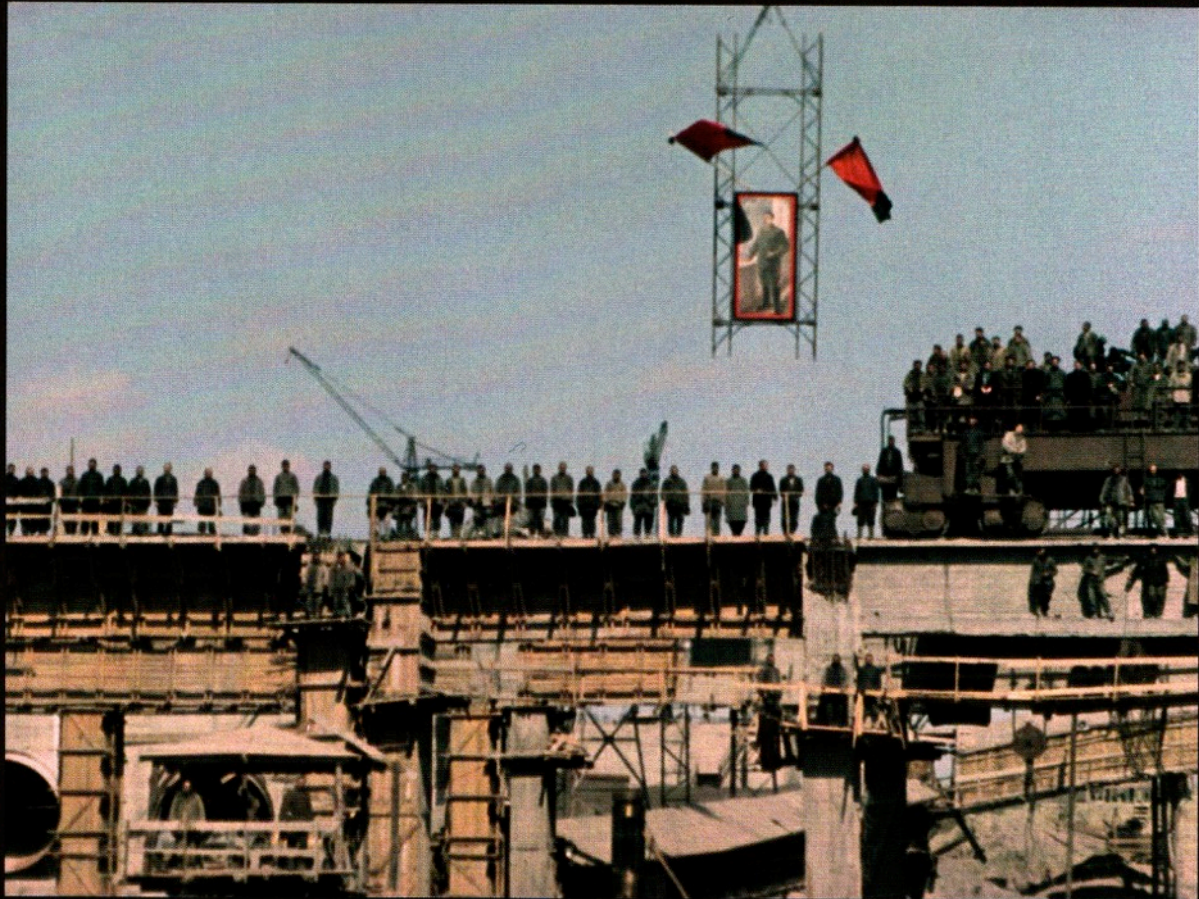
Oskouein poleemisten elokuvien vastapainoksi ohjelmistosta ainakin itselleni virkistävältä tuntuivat sellaiset dokumenttielokuvat, joiden retorisuus on vaikeammin hahmotettavissa. Ne epäilemättä haluavat sanoa jotakin tästä maailmasta, mutta sanotun merkitys on luonteeltaan avoimempaa. Kokonaisuudessaan festivaaleilla esitetty chileiläisen Patricio Guzmánin elokuvatrilogia toimikin tässä mielessä eräänlaisena vastinparina Oskouein aktivistihenkiselle suorapuheisuudelle. Guzmánin

elokuvien *Nostalgia for the Light* (*Nostalgia de la luz*, 2010), *The Pearl Button* (*El botón de nácar*, 2015) ja *The Cordillera of Dreams* (*La cordillera de los sueños*, 2019) visuaaliset metaforat eivät usein ole kovin selviä. Silti niiden voiman – joka on myös ehdottomasti poliittista – tuntee sydämen aaltopituuksilla. Trilogian ensimmäisessä osassa Guzmán kuljettaa kiehtovasti rinnakkain kahta erillistä tarinaa: ulkoavaruutta tutkivia tähtitieteilijöitä ja Pinochetin kaudella lapsensa kadottaneita äitejä, joista molemmat jatkavat loputtomalta tuntuva etsintäänsä. Kaikkea yhdistää Guzmánin lapsuudestaan muistama Saksasta Chileen tuotu teleskooppi, josta voi kuvitella avautuvan näkymiä epätarkasti hahmottuviin utopioihin.

Henkilökultin speaktaakkeli

Guzmánilla on sellaista speaktaakkelin tajua, jota harvemmin pääsee todistamaan dokumenttielokuviissa. Speaktaakkelilla viitataan yleensä näyttävyyteen ja mahdaviin puitteisiin, joita on ainakin filosofi Guy Debordin jälkeen totuttu lähestymään kriittisesti. Speaktaakkelit voivat hallita ja sokaista, tukahduttaa tulehtuneen yhteiskunnan vastustajia. Greenfieldin *The Kingmaker*issa speaktaakkelimaisuutta nähdään nimenomaan elokuvan kritisoimassa nimihenkilössä. Imelda Marcosin absurdi projekti Afrikasta ostettujen villieläinten paratiisin perustamiseksi valtionsa pienelle saarelle on vain yksi monista Marcosien aikakauden surullisista tosielämän speaktaakkeleista. Myös Nanaun *Collective* havaitsee poliittista speaktaakkelia ihmisten tragediassa ja valtion yrityksissä piilotella totuutta.

The Kingmaker ja *Collective* eivät kuitenkaan itsessään ole speaktaakkelia. Ne kritisoivat kuvaamiensa yhteiskuntien esittämää poliittista teatteria. Tällainen



painotus on ymmärrettävästi varsin tavallista dokumenttielokuvissa. Ne pyrkivät usein raakaan ja läpinäkyvään kerrontaan. Sisällön annetaan puhua puolestaan. Oma silmäni kuitenkin osui tänä vuonna sellaisiin elokuviin, jotka tekivät muodostaan spektaakkelia. Niiden retorisuus on epätarkempaa; sisältö pääsee ääneen vasta osana muotoa.

Neuvostoliitossa 60-luvulla syntyneen ukrainalaisen Sergei Loznitsan uusin dokumenttielokuva on harrasta spektaakkelia. Ohjaajan yli kaksituntinen *State Funeral* (Gosudarstvennyye pokhorony, 2019) koostuu yksinomaan Neuvostoliiton orkestroimasta virallisesta kuvamateriaalista Josif Stalinin hautajaisista. Kompilaatioelokuvan lajityyppiin kuuluva dokumentti ei hätkähdyttävästi tarjoa historiallista kontekstia tälle kuvamateriaalille. *State Funeral* ei sisällä minkäänlaista kommentoivaa *voice-overia*. Siinä ei nähdä puhuvia päitä kertomassa hautajaisista eikä ympäröivistä epävirallisista tapahtumista. Mellakoita ja ihmisjoukkojen jalkoihin liiskaantuneita ihmisiä ei havaita. Suunvuoron antaminen jo kaatuneen diktatuurin omille kuville tuntuu hämmäntävältä ja herättää mielenkiintoisia kysymyksiä dokumenttielokuvan retorisuudesta.

Loznitsan pitkä elokuva etenee kronologisesti, mutta sen jaksot ovat kestoltaan niin venytettyjä, ettei katsoja välttämättä pane kronologiaa edes merkille. Elokuva alkaa kuvilla, joissa Stalinin ruumista kannetaan am-

mattiliittojen taloon julkista hautajaisseremoniaa varten. Kansanvaellusta edeltää pitkähäkö jakso, jossa neuvostokansalaiset eri puolilta maata kuulevat suru-uutiset. Hiljaisissa hetkissä lumisilla seuduilla ällistyneet ihmiset tuijottavat ylöspäin Stalinin kuolemasta tiedottavia kaiuttimia kohti. Surun kiirittynä kulovalkean lailla halki Neuvostomaan kansa lähtee pyhiinvaellukselle Moskovaan. Loppumattomalta tuntuvassa jaksossa ihmiset saapuvat pitkänä jonoina ammattiliittojen talolle katsomaan menettynyttä johtajaansa. Hautajaisvieraat vaappuvat hiljaa talon tummassa salissa. He ovat vakavia, jotkut heistä itkevät, toiset vain tuijottavat eteenpäin. He eivät puhu toisilleen. Pitkäveiteinen, aavemainen jakso lumooa melankolisella absurdiudellaan. Kuvia katsellessa tulee ajatelleeksi, ettei näitä ihmisiä, tuota palvottua ruumista, tuota henkilökulttia, tuota valtiota, eikä tuota tilaa sellaisenaan enää ole.

Kun pitkäpiimäinen ja hypnoottiselta tuntuva hautajaismarssi päättyy, seuraava päivä alkaa johtajansa menettäneen valtionjohdon puheilla. Malenkov, Molotov, Berija ja Hruštšev ylistävät kukin vuorollaan edesmenttynyttä hirmuhallitsijaa. Puheet tuntuvat vain kaikuvan surukansan askelten lailla. Puheiden sanat käännetään *State Funeralin* tekstityksessä, mutta ne eivät jätä muistijälkeä. Ne vain jäävät leijaillemaan merkitykseltään epäselvinä kielellisinä yksikköinä. Seuraa huikea jakso, joka rinnastuu elokuvan alun suru-uutisten vastaanottoon:

koko kansan hiljainen hetki, joka pysäyttää Neuvostoliiton lännestä itään. Rekka seisoo tiellä ja kuski sen vierellä. Itävenäläiset kyläläiset tuijottavat tyhjyyteen. Työt on keskeytetty.

Viimein *State Funeral* huipentuu bravuuriotokseensa, jossa suurta maalausta Stalinista kannetaan nosturilla moskovaalaisten kattojen yllä. Nosturin narina täyttää äänettömän tilan kuin hautajaismarssin jälkisoitto. Lopulta nosturia käyttäneet työläiset ottavat lakit kouriinsa ja astuvat ulos. Loznitsa leikkaa mustaan tyhjyyteen ja päättää jakson suureen pamaukseen. Hautajaiset ovat päättyneet. Epilogissa elegisen ja ironisen sävyn ristiriita kulminoituu, kun elokuva päättyy lyhyeen jaksoon johtajan muistoksi tuoduista kuvista ja kukista Moskovan kaduilla Matvei Blanterin laulaessa ääniraidalla surumielistä kehtolaulua.

Vasta kaiken tämän jälkeen Loznitsa tarjoaa jonkinlaista historiallista kontekstia esittämilleen kuville. Täydessä hiljaisuudessa mustalle taustalle ilmestyy punaista tekstiä, joka kertoo tosiasiat: Stalin on vastuussa miljoonien ihmisten kuolemista, ja hänen henkilökulttinsa alkoi horjua jo vajaan kymmenen vuoden päästä näistä valtion hautajaisista. Vaikka kontekstoivaa lopputekstiä voi pitää moraalisesti välttämättömänä eleenä, mietin itse sitä lukiessani, kuinka vähän sen puute lopulta muuttaisi Loznitsan elokuvaa. Pelkistä Neuvostoliiton virallisista kuvistakin koostuvana *State Funeral* tuntuu nimenomaan henkilökultin läpäisemän diktatuurin kritiikiltä.

Kriittisyys muodostuu monista osista. Ensinnäkin elokuvassa mustavalkoinen ja värikuva vaihtelevat jatkuvasti, mikä saa kiinnittämään huomiota kuvamateriaaliin ja sen keinotekoisuuteen, sekä ajoittain siihen, miten uskomatonta on, että tästä historiallisesta tapahtumasta on näin paljon hyvin säilynyttä materiaalia. Hehkuva väri tuntuu ihmeelliseltä jopa digitaalisessa formaatissa, jossa *State Funeral* esitetään. Toiseksi elokuva on täynnä hiljaisia hetkiä, joista välittyy vaikutelma tavallisista ihmisistä, joiden elämän arki on keskeytetty. On vaikea olla mieltämättä poliittista spekaakkelia, johon yksilöt alistettiin. Katsoja tietää, ettei nähty voi olla koko totuus historiasta.

Ylipäättään elokuvan hiljaisuus antaa tilaa ajatuksille ja tunteille. Kun oikeita itkeviä tai tyhjään tuijottavia ihmisiä katsoo kiertämässä yhtä salia reilun puolen tunnin ajan, mieleen tulee väkisinkin jokin Beckettin tai Ionescon näytelmä. Neuvostoliiton johto tuskin olisi järjestänyt kuvamateriaaliaan tällä tavalla. Absurdeihin mittasuhteisiin asti venytetty pituus onkin avain *State Funeralin* kriittiseen diskurssiin. Keston keinoin elokuvassa syntyy etäisyys todellisuuden ja järjestetyn spekaakkelin välille. Malenkov ja Molotov voivat pitää puheitaan kansalle, mutta etäältä kuvatut otokset, jotka kestävät pitkään jo venytetyssä hautajaisaattueessa, saavat heidän sanansa kaikumaan semanttisessa tyhjiössä. Siinä missä Leni Riefenstahlin *Tabdon riemuvoitto* (Triumph des Willens, 1935) asettaa NSDAP:n puoluejohtajien puheet jumalalliseen valoon muun kuvamateriaalin tukiessa heidän ideologista viestiään, Loznitsan *State Funeral* saa

kommunistijohdon puheet tuntumaan parhaimmillaan naurettavilta tai surullisilta.

Loznitsa päätyy sinänsä tekemään samaa kuin Greenfield *The Kingmaker*issa tai Nanau *Collectivessa*, mutta Loznitsa ei vain ota kritisoimaansa yhteiskuntaan etäisyyttä yhtä eksplisiittisesti. Hän kritisoi spekaakkelia spekaakkelilla. Kun etäisyys on hämäämmin muodostuvaa ja sanottavuus epämääräisempää, sen merkityksellisyydestä tulee jotenkin myös puhuttelevampaa, haastavampaa ja vaivaavampaa. *State Funeralin* viipyilevä ja pitkäpiimäinen arkistomateriaalin spekaakkeli – ja siitä syntyvä kriittinen diskurssi – on vailla vertaansa.

Turismi spekaakkelinä

Vaikka *State Funeralin* retorisuus on vaikeasti hahmotettavissa, se on kuitenkin helposti koettavissa. Sen tuntee, mutta sitä voi olla vaikea välittömästi kuvata. Sen sijaan DocPointin suurimpiin yllättäjiin kuuluva, maailmanensi-iltansa festivaaleilla saanut Mika Mattilan *Carnival Pilgrims* (2020) on vielä avoimempi tapaus. Intertekstuaalisia viittauksia *Gilgameš*-eepokseen hyödyntävä essee-elokuva turismista tutkii sitä, mitä Mattila kuvaa ihmisen perustavanlaatuisimmaksi haluiksi: halua olla jossakin muualla. *Carnival Pilgrims* on jaettu maailmanmatkaajien eri roolien mukaan kolmeen osaan: sankari, turisti, pyhiinvaeltaja. Elokuvan jaksot risteävät kuitenkin tavalla, joka saa nämä roolit vaikuttamaan olennaisesti päällekkäisiltä. Matkailija kokee usein olevansa sekä seikkailija että vierasta kulttuuria ihmettelevä turisti. Koko touhua tuntuu leimaavan myös enemmän tai vähemmän uskonnollinen tai henkinen ulottuvuus, kun turistien kaavamainen käyttäytyminen älypuhelimet kädessä maailman joka kolkassa tuntuu noudattavan jotakin pyhää rituaalia.

Mattilan *Carnival Pilgrims* on varsinaista audiovisuaalista ilotulitusta. Vaikuttavalla rytmillä ja maanosia vapaasti läpi leikkaavalla assosiaatiolla etenevä kuvien ja äänten spekaakkeli vetoaa ennen kaikkea tyyliin ja esseemäisellä kerronnallaan. Väitteiden ja yhteenvedojen sijaan elokuvan laatu piilee sen elokuvallisen pohdiskelun voimassa. Ihmiset ihailemassa Disneylandin ilotulitusta, iloiset *selfie*-hetket Louvressa, amerikkalaiset turistit Amazonilla, vanhukset Jeesuksen synnyinseuduilla, thaimaalaisen kudonnan länsimaista ihailua. Globaalien näkyjen karnevalistista kuvavirtaa tasapainottavat Mattilan keräämät turistien ajatukset ääniraidalla sekä ylimaallista tunnelmaa luovat taivaalliset kuvat, joissa matalien äänten säestäminä nähdään lainauksia *Gilgameš*-eepoksesta. Olihan tuon oletettavasti maailman ensimmäisen kaunokirjallisen tekstin nimikkopäähenkilö niin sanotusti maailman ensimmäinen turisti, joka matkusti maailman reunalle oppiakseen jumalilta salaisuuksia maailmasta.

Katsoin *Carnival Pilgrimsin* sen ensimmäisessä näytöksessä, jonka jälkeen joku katsojista kysyi ohjaajalta, tarkoittiko tämä elokuvansa massaturismin kritiikiksi. Mattila vastasi kieltävästi. Hänen mukaansa *Carnival*



Pilgrims vain tutkii matkailun ilmiötä, johon hän itsekin on osallinen. Kysyjä ilmaisi välittömästi erimielisyytensä ohjaajan vastauksen kanssa, ja myöhemmin kaksi muuta yleisön jäsentä lausui tukensa kysyjälle: *Carnival Pilgrims* oli heille ehdottomasti massaturismia kritisoiva teos. Kun Mattilan silmät pyöristyivät ja pää pyöri hämmästyksestä kommenttien edessä, huomasin mieltäväni samanlaisia kysymyksiä kuin Loznitsan *State Funeralin* parissa.

Carnival Pilgrims tuntuu kriittiseltä, mutta tätä asennetta on vaikea paikantaa sen tyyllisestä tai kerronnallisesta rakenteesta. Asenne saattaaakin piillä katsojassa – mutta jokin sen nostaa esiin. Kun katsomme länsimaalaisten turistien saapuvan kukin vuorollaan hämmästelämään aasialaista kudontanäytöstä, joka on ilmeisesti suunniteltu edustamaan paikallista kulttuuria turisteille, kuvio näyttää helposti naurettavalta. Luultavasti alipalkatut köyhät paikalliset esittävät tällaisia näytöksiä niin Lähi- kuin Kaukoidässä, kun pääasiallisesti iäkkäiden länsimaalaisten pariskuntien suupielet nousevat korviin. Tällaiset *Carnival Pilgrimsin* kohtaukset voivat tuntua kriittisiltä, mutta loppujen lopuksi tulkinta riippuu katsojan asenteesta ja taustatiedoista. Kaikilla kuvassa saattaa myös olla vilpittömästi hauskaa – tai sitten ei.

Carnival Pilgrimsin bravuuriotokseksi nousee kankaan valtaava näky, jossa keskelle Venetsian siltojen halkomaa kanaalimaisemaa asetettu kamera tallentaa rakennusten välistä paljastuvan, valtavan kokoisena ja meluisan risteilyaluksen. Merellä lipuva laiva on lastattu turisteilla niin tiheästi, että ne tuntuvat miltei tippuvan kannelta auringon paahattamaan meriveteen. Kun rakennusten luoma ruututilan sisäinen kehys paljastaa laivan vain pala kerrallaan, se tuntuu entistä suuremmalta ja uhkaavammalta. Tätäkin otosta voi epäilemättä tulkita myyttisenä kuvana globaalin nykykulttuurin vuosisatoja

vanhaa ja niin sanotusti aitoa paikalliskulttuuria tuhoavasta vaikutuksesta. Tämä ei kuitenkaan ole millään tavalla ilmeistä.

Mikään yksi ääni ei nouse elokuvassa ylitse muiden, paitsi kenties ruudulle ajoittain ilmestyvät lainaukset *Gilgamešista*, mutta nekin ovat hyvin tulkinnanvaraisia. Yhtä lailla *Carnival Pilgrims* voi niiden kanssa näyttää elokuvulta, joka paljastaa massaturismin täysin luonnolliseksi ja inhimilliseksi ilmiöksi. Elokuvassa seikkailee myös Mattilan oma puolitoistavuotias poika, joka etsii kissaa silitettäväkseen, mutta elokuvan viimeisessä otoksessa tulee vain sen raapaisemaksi. Ironista naurua turismin vaaroista? Kenties. Mutta myös jotakin itsensä ei niin vakavasti ottavaa.

Turisteja, sankareita ja seikkailijoita nähdään myös Ulrich Seidlin *Safarissa* (2016). Dokumenttielokuva kuului DocPointin tämänvuotisen Apollo-palkinnon saaneen, audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK:n eläkkeelle jääneen pääsihteerin Juha Samolan kokoamaan esityssarjaan. *Safari* kertoo saksalaisista huvimetsästysturisteista, jotka maksavat nimeltä mainitsemattomassa afrikkalaisessa valtiossa toimivalle yritykselle siitä, että saavat ampua villieläimen paikallisen opastuksella. Hinnat ovat korkeita, mutta vastineeksi saa tapkokokemuksen, valokuvan itsestään ruhon vierellä sekä komean taljan tai sarvipään sisustusta elollistamaan. Kohtauksissa turistimetsästäjät kertovat harrastuksestaan ja ampuvat villieläimiä.

Seidl ei käytä *voice-overia* eikä haastattele asiantuntijoita. *Safarissa* kuullaan vain metsästäjiä. Tämä on tärkeä ero esimerkiksi Greenfieldin *The Kingmakeriin*, jossa Imelda Marcos ei saa esittää hullunkurisia väitteitään aktivistin pääsemättä ihmettelemään, miksi Imeldan annetaan edes avata suunsa. Metsästäjien har-

rastuksestaan käyttämää ylevää retoriikka tasapainottaa musta huumori: esimerkiksi kukin saksalainen vuorollaan kehuu paikallisia ”mustia” ja vakuuttaa, ettei heillä ole mitään näitä värillisiä palvelijoita vastaan. Kamera seisoo paikallaan eikä intohimoton sävy ota kantaa, mutta kerronnan välinpitämättömyys vain korostaa puheiden ja tekojen selkäpiitä karmivaa tappamisen hurmosta.

Seidlin tyylikeskeinen elokuva koostuu leimallisen staattisista sekvenssiotoksista, joissa turistimetsästäjät joko vain ovat paikallaan tai kertovat harrastuksestaan. Niiden vastapainoksi nähdään vastaavanlaisia staattisia otoksia paikallisista nakertamassa jäljelle jääneitä lihanpaloja luista. Lisäksi *Safari*ssa on käsivaralta kuvattuja otoksia, joissa kamera seuraa metsästäjiä toiminnassa tai paikallisia tekemässä niin sanottua likaista työtä kuten kuolleiden eläinten nylkemistä, kun turistit ovat tappaneet eläimen ja päässeet poseeraamaan sen ruhon vierellä. Absurdia komiikkaa syntyy, kun saksalaiset kaverukset istuvat metsästyskopissa ja vain odottavat. Eläinten ampumisen sijaan he kiskovat kaljatölkkejä ja kuorsaavat. Mitään ei tapahdu. Leijonaa vain odotetaan kuin Godot’ta konsanaan. Samanlaista hykerryttävää yksitoikkoisuutta on lakonisissa kohtauksissa, joissa vanhempi pariskunta istuu paikallaan. Toinen luetlee kysymyksenomaisesti erilaisia villieläimiä ja toinen lukee niiden hintoja katalogista. Nämä kaksi parivaljakkoa sekä paikallisten tekemä työ luovat etäisyyttä varsinaisten metsästäjien puheille ja touhuille, joissa eläinten tappamisesta tehdään speaktaakkelia.

Elokuvassa viimeisen sanan saa puhelias herrasmiesmetsästäjä. Hän tuntuu ikään kuin oikeuttavan metsästysharrastuksensa eskatologisilla visioillaan maailmasta, jonka jatkumista uhkaa ylikansoitus. Seidl on kuitenkin muodostanut *Safaristaan* niin kompleksisen ja avoimen kokonaisuuden, ettei hänen tarvitse sanoa tai kuvata mitään vastataksien miehen väitteisiin. Esimerkiksi *Safarin* henkeäsalpaavimmassa otoksessa saksalaismies lähestyy kaukaa ampumaansa hitaasti kuolevaa kirahvia. Taustalla seisoo pitkä rivi kauhusta kankeita kirahveja, kun heidän lajitoverinsa löysäksi lässähtänyt kaula heiluu puolelta toiselle yrittäen kurottaautua kohti taivasta. Kohtaus rinnastuu painokkuudessaan *State Funeralin* kattojen yllä riippuvaan jättimaalaukseen ja *Carnival Pilgrimsin* venetsialaiseen maisemaan tunkeutuvaan valtavaan risteilyalukseen.

Kotimaisia klassikoita

Safari, *Carnival Pilgrims* ja *State Funeral* vaikuttavat kaikki sanovan jotain maailmasta, mutta niiden lähestymistapa on pikemminkin kuvaileva kuin arvottava. Kukin niistä tuntuu kritisoiavan jotakin (henkilökulttia, huvimetsästystä, massaturismia), mutta niiden potentiaalinen kriittisyys muodostuu sellaisista monimutkaisista esteettisistä ja kerronnallisista nyansseista, että tätä kriittistä asennetta on hankala todentaa ja paikantaa. Suljetun

sijaan avoimiksi jäävät elokuvat keskittyvät johonkin speaktaakkelimaiseen toimitukseen (valtion hautajaiset, metsästysrituaali, turistien kaavamainen käyttäytyminen) ja ilmaisevat sen omalla etäännyttävällä speaktaakkelimaisella tyyllillään ja kerronnallaan.

Lopuksi maininnan ansaitsevat vielä DocPointin esittämät kotimaiset klassikot. Ne ovat kiehtovia siinä mielessä, etteivät ne tunnu kuuluvan juuri missään mielessä niin sanotun retorisen elokuvan piiriin – taikka speaktaakkelin. Ne ovat vain kuvauksellisia havaintodokumentteja tai reflektiivisiä essee-elokuvia, jotka jäävät *Safaria*, *Carnival Pilgrimsiä* ja *State Funeralia* vielä epämääräisemmän pohdiskelun tasolle. Henkilökohtaisesti klassikot kiinnostivat myös siksi, että ne olivat festivaalin virallisen ohjelmiston ainoita 35 millimetrin filmikopioilta esitettyjä elokuvia tänä digitalisaation hegemonian aikana.

Festivaalilla esitettiin sarja Antti Peipon lyhytelokuvia osana elokuvateatteri Orionin tilaisuutta, jossa julkaistiin ensimmäinen kirja hänen elokuvataiteestaan (*Dokumenttielokuvan suuri tuntematon – katseita Antti Peippoona*, Aalto Arts Books, 2020). Ainoastaan *Seinien silmät* (1981) esitettiin digikopiona; *Graniittipoika* (1979), *Sivullisena Suomessa* (1983) ja *Sijainen* (1989) sen sijaan nähtiin filmiltä. *Sivullisena Suomessa* on erityisesti kiehtova, liki radikaalisti epäpoliittinen elokuva tsaarinajan Venäjän eversti Timirjasewinistä, joka toimi valokuvaajana Suomessa ensin autonomian aikana ja sitten itsenäisyyden varhaisvuosina. *Sijainen* on puolestaan ohjaajan häiritsevältä tuntuva syytös äitiään kohtaan. Sota-aajan traumojen varjot leijailivat Peipon ongelmallisen lapsuuden yllä, mikä on muovannut hänestä oman äitinsä sijaiskärsijän. Peipon testamenttiteoksen voi hyvin katsoa väittävän jotakin yksityistä ohjaajan oman äidin moraalisesti kyseenalaisesta vanhemmuudesta, mutta se iskeytyy kankaalle ennen kaikkea monitulkintaisena mieleltään sairaan ihmisen muotokuvana. *Sivullisena Suomessa* ja *Sijainen* muodostavatkin kiinnostavan parivaljakon erilaisista näkökulmista: toinen kuvaa etäältä ja ulkoa erään yksilön vaiheita yleisessä poliittisessa historiassa, toinen taas kuvaa äärimmäisen läheltä ja sisältä erään yksilön muotoutumista henkilökohtaisessa historiassa.

Peipon subjektiivisten essee-elokuvien ohella DocPoint esitti kotimaisen dokumenttielokuvan merkkitapauksen, objektiivisen havaintodokumentin *Villilintujen parissa* (1927). Juhani Ahon pojan Heikki Ahon ohjaama elokuva on ensimmäinen Suomessa tehty luontodokumentti. Vain osittain säilynyt elokuva esitettiin filmikopiona täydelle Kino Reginan salille Sibelius-Akatemian kansanmusiikin ja musiikkiteknologian aineriikien opiskelijoiden sekä Anna-Kaisa Liedeksen säestöksellä. Vaimeasti ja seesteisesti kaikuva kansanmusiikki toi myyttistä tuntua flahertyläisiin kuviin Karjalankannaksen ja Ahvenanmaan tuiki tavallisista villihanhasta, tiiroista ja nokikanoista. Kotikutoinen banaalisuus alkoi tuntua taianomaiselta. Joskus tavallisuudessa, ainakin kun se on oikein esitettyä ja järjestettyä, voi piillä se ihmeellisin speaktaakkeli.