Tampereen ammattikorkeakoulu

Brechtin vieraannuttamisefektin käyttö dokumentaarisessa nykyelokuvassa

Emmi Tenkula

OPINNÄYTETYÖ
Kesäkuu 2024

Media-alan tutkinto-ohjelma
Luova sisällöntuotanto

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Media-alan tutkinto-ohjelma
Luova sisällöntuotanto

TENKULA EMMI
Brechtin vieraannuttamisefektin käyttö dokumentaarisessa nykyelokuvassa

Opinnäytetyö 50 sivua, joista liitteitä 1 sivu
Kesäkuu 2024

Opinnäytetyössä tutkittiin Bertolt Brechtin vieraannuttamisefektin käyttöä dokumentaarisessa nykyelokuvassa. Brecht oli 1900-luvun alkupuoliskolla vaikuttanut teatterintekijä, jonka nimiin luetaan eeppisen teatterin kehittäminen. Opinnäytetyö oli taideteko, jonka lopputuloksena oli *Raaka* (2024) lyhytelokuva. *Raaka* on Tampereen ammattikorkeakoulun lopputyöelokuva ja tämän opinnäytetyön projektiosuus. Opinnäytetyössä dokumentaarista elokuvaa käsiteltiin ennen kaikkea elokuvataiteena eikä journalistisesta näkökulmasta.

Tarkoituksena oli luoda kattava mutta tiivis katsaus Brechtiin henkilönä sekä tarkastella hänen teoriaansa vieraannuttamisefektistä ja soveltaa sitä käytännössä. Vieraannuttamisefektillä tarkoitetaan keinoja, joilla tehdään teoksen keinotekoinen luonne suhteessa todellisuuteen näkyväksi. Tutustuminen Brechtiin henkilönä oli oleellista hänen taideteoriansa ymmärtämisen kannalta sillä Brechtin taiteelliset ja poliittiset näkemykset kietoutuvat erottamattomasti yhteen.

Brecht ei tarjonnut teoksissaan valmiita vastauksia ja julistuksia, vaan hänen tarkoituksenaan oli herättää kysymyksiä ja kriittinen asenne katsojassa. Brechtin mukaan tämä katsojan sisäinen muutos näkyisi myöhemmin toimintana hänen elämänsä muilla osa-alueilla. Brechtin teoriaa tutkittaessa havaittiin, että se sisältää ristiriitoja ja sen ihanteita on osittain vaikea sovittaa käytäntöön, jos niitä noudatetaan kirjaimellisesti.

Vertailemalla eeppisen teatterin ja dokumentaarisen elokuvan käyttämiä keinoja ja tavoitteita löydettiin paljon yhteneväisyyttä. Näin ollen vieraannuttavien keinojen hyödyntäminen dokumentaarisen elokuvan teossa oli hedelmällistä ja mielekästä. Elokuvaa tehdessä pyrittiin hyödyntämään kollektiivista tekotapaa Brechtin innoittamana. *Raaka* -elokuvasta ei kuitenkaan pyritty tekemään oppikirjamaisen tarkasti brechtiläistä teosta vaan Brechtin teoriaa hyödynnettiin soveltavilta osin ja tavoitteena oli mahdollisimman korkealaatuinen elokuvateos. Elokuvaa tehtäessä päädyttiin pohtimaan totuudellisuutta tuotetun teoksen kontekstissa.

Opinnäytteen teoriapohjana käytettiin Brechtin omia tekstejä ja hänestä myöhemmin kirjoitettuja analyyseja sekä dokumentaarista elokuvaa käsittelevää kirjallisuutta.

---

avainsanat: brecht, eeppinen teatteri, vieraannuttamisefekti, dokumentaarinen elokuva, elokuva

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media
Creative Content Production

TENKULA, EMMI:
The Use of Brechtian Alienation Effect in Contemporary Documentary Film

Bachelor's thesis 50 pages, appendices 1 page
June 2024

The thesis investigated the use of Bertolt Brecht's alienation effect in documentary filmmaking. Brecht was an important figure in the early 20th century theater scene, credited with the development of epic theater. The thesis resulted in the production of *Raaka* (2024), a short documentary film serving as the final project of Tampere University of Applied Sciences and the practical component of this thesis. The documentary film was approached as an art form rather than from a journalistic perspective.

The aim was to provide a comprehensive yet concise overview of Brecht as a person and to examine his theory of the alienation effect, applying it in practice. The alienation effect refers to techniques used to make artificiality of the work and its constructed nature in relation to reality visible. Brecht did not offer ready answers in his works; instead, his intention was to provoke questions and a critical attitude in the viewer, which would hopefully later manifest as action in other areas of life.

Understanding Brecht as a person was crucial for comprehending his artistic theory, as his artistic and political views are inherently intertwined. The thesis identified similarities between the contemporary world and Brecht's era in terms of global political situations. By comparing the principles and objectives of epic theater to the techniques and goals employed in documentary filmmaking significant parallels were discovered. Hence, utilizing Brecht's ideas in documentary filmmaking proved to be rewarding. However, the film *Raaka* was not intended to be a strictly Brechtian work, but rather Brecht's theory was applied selectively, aiming for a high-quality film production. During the filming process, considerations regarding the truthfulness within the context of the produced work were raised.

The theoretical framework of the thesis relied on Brecht's own texts, analyses of his work by later scholars and literature on documentary filmmaking.

Key words: Brecht, alienation effect, epic theater, documentary film, film

SISÄLLYS

1 JOHDANTO 5
2 BRECHTIN TAITEELLINEN TYÖ JA METODIT 7
2.1 Brechtin aikakausi 7
2.1.1 Brechtin poliittisesta ajattelusta 9
2.2 Tutkimusmenetelmät ja keskeiset käsitteet 10
2.2.1 Vieraannuttamisefekti 10
2.2.2 Gestus 11
3 EEPPINEN TEATTERI 13
3.1 Eeppinen eli kerronnallinen teatteri 13
3.1.1 Katsoja kriittisenä tarkkailijana 14
3.1.2 Aristoteelisen ja eeppisen teatterin eroista 15
3.2 Taiteen keveys, viihdyttävyys ja nautinto 16
3.2.1 Vieraannuttavien keinojen valikoima Brechtillä 17
4 VIERAANNUTTAMISEFEKTI DOKUMENTAARISESSA ELOKUVASSA 20
4.1 Dokumentaarisen elokuvan perinne ja nykydokumentti 20
4.1.1 Bill Nicholsin moodit 22
4.1.2 Performatiivinen moodi 23
4.1.3 Eeppisen teatterin ja dokumenttielokuvan yhteneväisyyksiä 24
4.2 Raaka lyhytdokumenttielokuva 25
4.2.1 Lähtökohdat ja tavoite 26
4.2.2 Elokuvan päähenkilöt ja luottamuksen merkitys 28
4.2.3 Työryhmä ja kollektiivisuuden periaate 30
4.2.4 Käsikirjoitus 32
4.3 Audiovisuaalinen tyyli 33
4.3.1 Kuvaus 35
4.3.2 Valaisu 37
4.3.3 Lavastus 38
4.3.4 Äänimaailma 39
4.3.5 Leikkaus 41
4.3.6 Esiintymistä vai näyttelemistä? 42
4.4 Vieraannuttamisefektin kriittistä pohdintaa 43
5 POHDINTA 46
LÄHTEET 48
LIITTEET 50

1 JOHDANTO

Bertolt Brecht on yksi merkittävimmistä nykyteatterin taustalla vaikuttaneista teatterintekijöistä, jonka taiteellispoliittinen ajattelu on vaikuttanut syvästi myös muihin taiteisiin kuten elokuvaan. Brecht lainasi hyviksi ja tärkeiksi kokemiaan ideoita kaikkialta ympäriltään ja näistä aineksista muodostui 1900-luvun alkupuolella uusi, eeppinen teatteri, jossa painottui kollektiivinen tekotapa. Eeppisen teatterin tavoite oli herättää sen kokijoiden toimijuus ja osoittaa, että maailma ja ihminen ovat muutettavia ja muuttuvia. Eeppinen kerronta eroaa rakenteeltaan draamallisesta kerronnasta, joka on meille tuttua etenkin perinteisestä amerikkalaisesta fiktioelokuvasta.

Brechtille keskeinen käsite on vieraannuttamisefekti, jonka avulla tutut ja totutut asiat saadaan näyttämään oudoilta ja vierailta, jolloin niiden kriittinen tarkastelu mahdollistuu. Kriittinen suhtautuminen ja maailman epäkohtiin puuttuminen kuuluvat vahvasti dokumentaarisen elokuvan perinteeseen, vaikka kaikki dokumentaarinen elokuva ei tietenkään tähän tähtää. Inspiroiduin vieraannuttamisefektistä lukiessani Susanna Helken väitöskirjaa *Nanookin jälki: tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Lähdin tutkimaan Brechtin ajattelua tarkemmin, sillä halusin omassa lopputyöelokuvassani tutkia vieraannuttamisefektin hyödyntämistä dokumentaarisessa elokuvassa. Elokuva on tämän opinnäytetyön projektiosuus.

Tässä opinnäytetyössä luon katsauksen Brechtin elämään, ajatteluun ja tavoitteisiin, sekä avaan tarkemmin vieraannuttavia keinoja ja niiden päämääriä suhteessa katsojaan, sekä tekijöihin. Brechtiin, eeppiseen kerrontaan ja vieraannuttamisefektiin keskittyvä osuus muodostaa opinnäytetyöni teoriaosuuden. Sen lisäksi avaan lyhyesti dokumentaarisen elokuvan perinnettä. Reflektoin omaa työtäni ohjaaja-käsikirjoittajana *Raaka*-elokuvan (2024) parissa, jossa pääsin kokeilemaan Brechtin ajatuksia käytännössä. Olen tutkinut Brechtin ajattelua hänen omien kirjoitustensa kautta sekä tutustunut siihen, mitä tutkijat ja taiteilijat myöhempinä aikoina ovat Brechtistä kirjoittaneet ja miten hänen ajatuksiaan on tulkittu, painottuen 2000-luvulla julkaistuun materiaaliin. Tämän lisäksi olen tutkinut

dokumentaarisesta elokuvasta kertovaa lähdekirjallisuutta. Käytän tässä opinnäytetyössäni termejä dokumentaarinen elokuva, dokumentti ja dokumentaari kuvaamaan samaa asiaa, vahvasti todellisuuslähtöistä luovaa elokuvateosta, vaikka termeissä on vivahde-eroja.

2 BRECHTIN TAITEELLINEN TYÖ JA METODIT

2.1 Brechtin aikakausi

Bertolt Brechtillä (1898–1956) on asema teatterin kehityksen historiassa, vaikka hän on sekä ihmisenä että teoreetikkona ristiriitainen hahmo (Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, n.d. .) Brecht uudisti teatteria luomalla omaa taiteellispoliittista teoriaansa lainaten ja syntetisoiden muiden vasemmistolaisten ajattelusta, mutta käyttäen myös hyväkseen kaikkea muuta mielestään käyttökelpoista, kuten esimerkiksi aasialaista teatteria. Brecht puhui myös taiteen materiaaliarvosta ja oli valmis hyödyntämään klassikoista sen aineksen, jonka koki käyttökelpoiseksi ja samalla heittämään pois kaiken, minkä koki aikansa eläneeksi, eikä täten pelännyt ”räjäyttää” klassikoita auki. (Brecht, 1991, 44, 47, 48.) Brecht oli kokeellinen taiteilija ja hänet tulisi sijoittaa tähän perinteeseen (Viren, 2021, 38).

Brecht koki aristoteeliseen draamaan pohjautuvan teatterin vanhentuneeksi 1900-luvun alkuvuosikymmeninä ja uskoi, että esityksen tulee lähteä liikkeelle omasta yhteiskunnallisesta ympäristöstään myös tuotannollisessa mielessä (Viren, 2021, 63). Hän kehitti siksi uuden, eeppisen teatterin. Eeppinen eli kerronnallinen teatteri korostaa katsojan kriittistä asennetta eläytymisen sijaan ja tämä pyritään saavuttamaan häiritsemällä ja vaikeuttamalla katsomisprosessia eli vieraannuttamalla.

Brechtille teksti oli lähtökohta, pelkkä työväline, ja varsinainen esitys pääasia. Esitysten hän halusi olevan ’harjoituksia’, ei valmiita ja kivettyneitä. Tällaisessa ajattelussa on jotain hyvin tunnistettavaa dokumentaristille, jolle käsikirjoitus on yleensä parhaimmillaankin vain suuntaviivoja ja toiveikkaita arvailuja.

Brecht korosti työssään kollektiivisuutta ja hänen ajatustensa voidaan katsoa muodostuneen yhteistyössä hänen läheisimpien työtovereidensa, kuten hänen puolisonsa näyttelijä Helene Weigelin (1900–1971), lavastaja Caspar Neherin (1872–1962) ja säveltäjien Kurt Weillin (1900–1950) ja Hanns Eislerin (1898–1962) kanssa. (Viren, 2021, 41.) Edellä mainituista Weigelin vaikutusta eeppisen teatterin menetelmiin pidetään hyvin merkittävänä ja brechtiläistä teatteria voitaisiin kutsua myös brechtiläis-weigeliläiseksi teatteriksi (Viren, 2021, 46).

Brecht syntyi Saksan Augsburgissa katolilaisessa Baijerin osavaltiossa paperitehtaan virkailijan perheeseen. Brechtin isä, Berthold Brecht, nousi myöhemmin tehtaan johtajaksi. Proletaarin eli työväenluokan jäsenten asiaa omassa taiteessaan ajaneen Brechtin oma perhetausta on siis vahvasti porvarillinen. Brechtin ensimmäiset julkaistut näytelmä- ja runotekstit julkaistiin kotikaupungin paikallislehdessä hänen ollessaan vasta 16-vuotias. Samana vuonna syttyi ensimmäinen maailmansota. (Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, n.d..) Euroopan suurilla sodilla oli valtava merkitys Brechtin elämään ja on vaikeaa olla näkemättä tiettyjä yhtäläisyyksiä oman historiallisen aikamme ja Brechtin aikakauden välillä. Poliittiset jännitteet kasvavat, Euroopassa soditaan ja äärioikeistolainen ajattelu nostaa päätänsä eripuolilla maanosaa.

Brecht kirjoittautui Münchenin yliopiston filosofiseen tiedekuntaan vuonna 1917 ja alkoi seuraavana vuonna kirjoittaa *Baal*-näytelmää, jonka ensi esitys nähtiin kuitenkin vasta 1923 Leipzigin Altes Theaterissa. 1920-luvulla Brecht kirjoitti teatterikritiikkejä, omia näytelmätekstejään ja myös esiintyi Karl Valentinin kabareeesityksissä. Brecht muutti äitinsä kuoltua Augsburgista Müncheniin ja sieltä Berliiniin. Brecht avioitui ensimmäisen vaimonsa Marianne Zoffin kanssa, mutta ylläpiti samalla suhdetta tulevaan vaimoonsa ja työpariinsa, varakkaasta juutalaisperheestä lähtöisin olevaan Weigeliin. Brechtin *Rummut yössä* -näytelmä voitti arvostetun Kleist-palkinnon. 1920-luvulla Brecht alkoi irtautua ekspressionistisesta draamaperinteestä ja 1928 Brecht sovitti John Gayn *Kerjäläisoopperasta* oman versionsa, *Kolmen pennin oopperan*, josta tuli Brechtin läpimurtoteos. Musiikki ja laulu ovat teoksessa keskeisessä osassa ja vieraannuttavat elementit ovat läsnä. *Kolmen pennin oopperan* laulujen sanat ovat ristiriidassa niitä esittävän hahmon kanssa ja esityksessä käytetään muun muassa tekstikylttejä, jotka nimeävät lauluja hämmentävillä tavoilla. Laulujen sisällöt myös kommentoivat juuri nähtyjä tai tulevia tapahtumia. Brecht oli alkanut muotoilla eeppisen teatterin käsitettä. (Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, n.d..)

Adolf Hitlerin noustua Saksassa valtaan 1933 ja valtiopäivätalon tuhopolton jälkeen julistelun poikkeustilan vuoksi Brecht lähti maanpakoon, sillä hän tiesi olevansa vasemmistolaisen ajattelunsa vuoksi natsien mustalla listalla. Maanpakolaisuuden aikana hän vietti aikaa eri Euroopan maissa, myös Suomessa, mutta

päätyi lopulta Amerikkaan. Hän kirjoitti väsymättä tekstejään ja hänen niin kutsutut suuret näytelmänsä syntyivät maanpakolaisuuden aikana. 1950 hän anoi Itävallan kansalaisuutta ja sai sen. Brecht kuoli sydäninfarktiin vuonna 1956 ja hänet haudattiin Itä-Berliiniin. (Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, n.d..)

2.1.1 Brechtin poliittisesta ajattelusta

Brechtin taiteellista ja poliittista ajattelua ei voida erottaa toisistaan, ja Brechtin taiteella oli selkeitä poliittisia päämääriä. Brechtin poliittiseen ajatteluun vaikutti suuresti yhteiskuntafilosofi Karl Marx (1818–1883), jota Brecht nimittää näytelmiensä ainoaksi katsojaksi. Tällä hän tarkoitti sitä, että tutustuttuaan Marxin ajatteluun Brecht kertoi ymmärtävänsä omat näytelmänsä, kokien, että oli kirjoittanut marxilaisia näytelmiä tiedostamattaan. (Brecht, 1991, 55.)

Brecht ei kuitenkaan ollut ajattelultaan puhtaan dogmaattinen marxilainen eikä saarnannut teksteissään ja teoksissaan mitään ideologiaa, edes marxismia, vaan halusi ennen kaikkea kannustaa katsojaa omaan poliittiseen ajatteluun. Suuri vaikutus Brechtiin oli myös toisella aikalaisellaan marxilaisella ajattelijalla Karl Korchilla (1886–1961) jota pidetään myös marxismin puhtaaseen muotoon nähtynä kerettiläisenä. (Viren, 2018.) Marx auttoi häntä näkemään yhteiskunnan muutettavana (Viren, 2021, 53). Kuten jo aiemmin mainittu, Brecht kuitenkin ammensi tietoa ajatteluunsa kaikkialta ja vaikka Marx on mahdollisesti yksittäisistä ajattelijoista häneen eniten vaikuttanut, oli myös venäläisillä ja myöhemmin neuvostoliittolaisilla ajattelijoilla ja taiteilijoilla merkitystä Brechtin teorian muotoutumisessa. Brecht omaksui hänelle keskeisen vieraannuttamisen käsitteen neuvostovenäläiseltä Sergei Tretyakovilta (1892–1937.) Myös muilla venäläisiltä formalistiteoreetikoilta oli vaikutusta Brechtiin. (Taideyliopisto, teatterikorkeakoulu, n.d..)

1900-luvulla sosialistisissa maissa suosittua poliittista taidesuuntausta, sosialistista realismia, hän piti taantumuksellisena, sillä se pyrki säilyttämään vanhan porvarillisen muodon korvaamalla vain sisällön sosialistiseksi. Brecht kiisteli aiheesta julkisesti muun muassa unkarilaisen marxilaisen filosofi Georg Lukácsin (1885–1971) kanssa. Brecht ei uskonut tämän olevan tarpeeksi kumouksellista,

sillä se jätti taiteen kokijan, kuten teatterikatsojan yhä passiiviseksi ulkoistaen poliittisen ajattelun katsojan ulkopuolelle. Uusi ajattelu tarvitsee tuekseen myös uuden muodon. (Viren, 2021, 108.)

2.2 Tutkimusmenetelmät ja keskeiset käsitteet

Brecht kirjoitti laajahkon tuotannon erilaisia tekstejä, jotka muun muassa sisältävät teoriaa, kritiikkejä, runoja ja näytelmiä. Hän pohtii ja avaa omaa taideteoriaansa kriittisesti teksteissään, joten Brechtin ajatteluun tutustuminen niiden kautta on mielekästä. Brecht on myös kiinnostanut laajasti sekä tutkijoita että eri taiteenkentiltä tulevia taiteilijoita hänen jälkeisenään aikana aina nykyhetkeen saakka, joten myös hänen teoriastaan tehtyä tutkimusta on laajasti saatavilla. Tutkimalla Brechtin tekstejä ja niistä tehtyjä tulkintoja uskon muodostavani hyvän käsityksen hänen taiteellisten keinojensa ja pyrkimystensä vaikutuksesta, vahvuuksista ja mahdollisista puutteista.

Brechtin vieraannuttamisefektin hyödyntäminen oli keskeinen metodi tehdessäni *Raaka*-elokuvaa, joka on performatiivinen lyhytdokumenttielokuva. Elokuvaa kirjoittaessa ja ohjatessa olen miettinyt, kuinka Brechtin teoriaa voi hyödyntää nykyaikaisessa dokumentaarisessa elokuvassa ja miten itse olen tulkinnut hänen ajatuksiaan tämän päivän näkökulmasta käsin. En pyrkinyt tekemään elokuvasta mahdollisimman puhdasoppisesti brechtiläistä, vaan soveltamaan hänen teoriaansa tälle kyseiselle elokuvalle edullisimmalla tavalla. Seuraavissa alaluvuissa avaan sekä Brechtille että omalle taiteelliselle työlleni keskeisimmät käsitteet.

2.2.1 Vieraannuttamisefekti

Vieraannuttamisen keinot eli vieraannuttamisefekti tai v-efekti (*verfremdung*) on yksi keskeisimmistä Brechtin nimiin luettavissa olevista käsitteistä, vaikka sitä oli toki hyödynnetty teatterin ja myös muiden taiteiden puolella jo ennen Brechtiä (Viren, 2021, 75–76). Hänen ansiokseen onkin luettava teorian kirjallinen käsittely ja sen kehittäminen edelleen. Brechtin vieraannuttamisefekti eroaa aiemmista sillä, että se pyrki nostamaan näkyviin myös esityksen tuotanto-olosuhteet,

ei vain esityksen itsensä keinotekoista luonnetta. (Viren, 2021, 80.) Ensimmäisen kerran Brecht mainitsee käsitteen tekstissään *”Vieraannuttamisefektit kiinalaisessa näyttelemisen taiteessa”*, jossa hän pohtii länsimaisen ja aasialaisen teatterin eroja nähtyään kiinalaisen Mei Lanfangin (1894–1961) esityksen (Brecht, 1991,127 ; Viren, 2021, 76–77).

Vieraannuttamisessa on kyse outouttamisesta, jonka tarkoituksena on saada tuttu ja totuttu oudoksi, etäisemmäksi, jolloin sitä voi paremmin kriittisesti tarkastella. Vieraannuttaminen häiritsee automaattista havaitsemisen prosessia ja sen tarkoitus on pyrkiä ristiriitojen kautta oivallukseen. (Taideyliopisto, teatteri-korkeakoulu n.d..)

Brecht pyrki etäännyttämällä näyttämään näkymätöntä ja avaamaan yhteiskunnallisen todellisuuden näkymättömiä puolia, joita samaistumiseen pyrkivä aristoteelinen draama ei tavoita (Helke, 2006, 145). Vieraannuttavia elementtejä eeppisessä teatterissa olivat muun muassa taustaprojisoinnit, teatteriesityksen tekniikkaan liittyvien laitteiden kuten valojen esille asettaminen, viitteellinen lavastus sekä esitystä kommentoivat otsikkomaiset tekstit sekä neljännen seinän rikkominen. Brecht suhtautui ennakkoluulottomasti aikanaan uusiin populaarikulttuurin muotoihin, elokuvaan ja radioon (Viren, 2021, 19). Otsikkomaisten tekstien käyttö tuli tutuksi alun perin mykkäelokuvista ja taas myöhemmin vieraannuttamisefektiä on hyödynnetty elokuvissa. Brecht on syntynyt samaan aikaan kuin elokuva otti ensi askeleitaan ja on hauskaa leikkiä ajatuksella, olisiko Brechtistä tullutkin elokuvan tekijä, ehkä dokumentaristi, mikäli hän olisi syntynyt hieman myöhemmin, kun taidemuoto oli kehittynyt ja sen potentiaali vaikuttamisen keinona löydetty paremmin.

2.2.2 Gestus

Gestuksen käsite oli Brechtille keskeinen eeppisen teatterin näyttelijöiden työhön ja vieraannuttamiseen liittyvä käsite, joka kuitenkin on hieman vaikeasti hahmottuva ja sen määritelmä vaihtelee jonkun verran Brechtin teoreettisissa kirjoituksissa (Viren, 2021, 69–74). Gestisyyden käsite laajenee Brechtillä välillä koskemaan myös muun muassa musiikkia (Brecht, 1991, 201).

Brecht tarkoitti gestuksella näyttelijän suorittamaa elettä, tekoa tai tekotapaa, jonka avulla hänen yhteiskunnallinen asemansa ja suhteensa tulee näkyväksi. Tässä on oleellista myös katsoja, joka tunnistaa eleen. Näyttelijän työstä on siis luettavissa laajempia merkityksiä, kuin roolihahmon yksilöllinen teko näyttämöllä. Köyhä tekee toimintonsa eri tavoin kuin rikas ja tätä näyttelijän tulee ilmentää esittäessään. Brecht vastusti sitä, että näyttelijä pyrkisi täysin sulautumaan roolihahmoonsa vaan uskoi, että näytellessä lavalla pitäisi aina olla kaksi: näyttelijä sekä hänen roolinsa, jota tämä esittää. Näyttelijä on ikään kuin hahmonsa vieressä. (Viren, 2021, 95; Taideyliopisto, teatterikorkeakoulu, n.d..)

Brecht käyttää yksinkertaistettuna esimerkkinä tapausta, jossa todellisessa elämässä autokolarin todistanut henkilö esittää tapahtumia jälkeenpäin tilanteeseen saapuneille kadun kulmassa (Brecht, 1991, 117). Näin näyteltäessä katsoja ei samaistu tarinan roolihahmon tunteisiin, vaan voi tuntea omia erillisiä tunteitaan ja tarkastella roolihahmon tekoja kriittisesti. Gestisessä näyttelemisessä on oleellista, mitä roolihahmo päättää ja tekee, mutta yhtä oleellista on mitä hän ei tee. Toisin valinnan mahdollisuus on näin aina läsnä ja yhteiskunta esittäytyy muutettavana. (Brecht, 1991,175.) Ratkaiseva ero kaduntallaajan näyttelemisellä kadunkulmassa verrattuna ammattinäyttelijään lavalla on se, ettei kadunkulkija edes pyri illuusion luomiseen, vaan auttaa yleisöään ymmärtämään tapahtunutta selittäen sitä auki (Brecht, 1991, 118). Näyttelijän työstä on noustava vaikutelma, että hän todella ymmärtää, mitä esittää (Viren, 2021, 101).

Koska oma elokuvani on dokumentaarinen, siinä esiintyvät henkilöt eivät ole näyttelijöitä vaan esittävät itseään, on gestuksen käsite tässä kontekstissa hieman haastava mutta kiinnostava. Avaan myöhemmissä osioissa ajatuksiani dokumentaarisen elokuvan henkilön suhteesta todelliseen henkilöön ja siitä, miten kameran läsnäolo vaikuttaa ihmisen käyttäytymiseen, ja miten tämä mielestäni liittyy gestuksen käsitteeseen.

3 EEPPINEN TEATTERI

3.1 Eeppinen eli kerronnallinen teatteri

Eeppinen eli kerronnallinen teatteri voidaan nähdä vastasuuntauksena draamalliselle teatterille, joka pohjaa Aristoteleen runousoppiin, vaikka ne eivät ole toistensa vastakohtia. Eeppisen teatterin keskeisiä piirteitä on sen eri osatekijöiden selkeä erottuminen toisistaan ja osatekijöiden keskinäinen ristiriitaisuus, joka synnyttää vieraantumisefektin. Draamallinen teatteri vierastaa kertomista ja sen sijaan pyrkii näyttämään asiat preesensissä. (Brecht, 1991, 210; Poser, 2018.) Eeppiselle teatterille ei ole keskeistä juonellisuus eli se mitä tapahtuu, vaan se, miksi tapahtuu. Brecht ei kuitenkaan kokonaan luovu draamasta, vaan draama on brechtiläisessä teatterissa samalla viivalla muiden esitykseen liittyvien tekijöiden kanssa (Viren, 2021, 97). Tärkeintä on katsojassa herätetty kriittinen asenne.

Brecht ei suinkaan keksinyt vieraannuttamisefektiä omin päin, vaan ennen Brechtiä vieraannuttamisen keinoja käytettiin myös muissa taiteissa. Teatterissakin niitä käytti ensin toinen saksalainen teatteriohjaaja Erwin Piscator (1893–1966), jolta Brecht omaksui teatterin tekniikkaan liittyvää tyyliä sekä ajatuksen illuusion särkemisestä. Brecht alkoi kuitenkin arvostella Piscatoria tämän huomion keskittymisestä laitteisiin ja yllätyksiin sen sijaan, että keskityttäisiin katsojan kriittisten ajatusprosessien käynnistämiseen ja ruokkimiseen. Hän koki keskeiseksi illuusion ja eläytymisen vastustamisen: sen, että katsoja heittäytyisi katsellessaan tunteiden vietäväksi, ilman omia ajatuksia. Teatterin tuli olla oivaltamisen paikka ja kuvata ihmisen muuttuvaa ja muuttavaa roolia sekä yhteiskunnallista asemaa, kun vanha aristoteelinen teatteri korosti yksilön psykologiaa ja esitti ihmisen muuttumattomana. (Viren, 2021, 63–69; Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, n.d..)

Brecht ajatteli, että katsojan nautinto teatterissa syntyy älyllisistä oivalluksista, joita teos synnyttää katsojan päässä. Brecht ei kuitenkaan pyrkinyt kuivaan ja saarnaavaan tyyliin vaan uskoi, että älyllinen oivaltaminen voi olla viihdyttävää. Brecht pyrki eroon esitysten liiallisesta tunteellisuudesta osin myös vastalauseena Euroopan fasististen liikkeiden tunteen ja retorisuuden korostamiselle

1920- ja 1930-luvuilla. Brecht ei pitänyt klassikkojen palvonnasta ja vaalimisesta, vaan oli vahvasti uudistusmielinen ja uskoi, että teatterin ja taiteen tulee heijastaa omaa aikaansa. (Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, n.d..) Kauimmaksi draamallisesta perinteestä hän meni 1930-luvulla opetusnäytelmiensä kanssa, joita ei ollut tarkoitettu edes varsinaisesti katseltaviksi, vaan näyttelijöiden itsensä koettaviksi ja heidän ajatteluaan kehittäviksi (Brecht, 1991, 101).

3.1.1 Katsoja kriittisenä tarkkailijana

Brechtin kantava ajatus omassa työssään oli vastustaa sitä, että katsoja saatetaan tilaan, jossa hän unohtaa itsensä, ajatuksensa ja ajautuu esityksen vietäväksi. Tällöin katsoja on passiivisessa roolissa ja ottaa esityksen annettuna sellaisenaan – tämä merkitsi Brechtille sitä, että tällainen ihminen ottaa myös elämänsä muut olosuhteet vastaan passiivisena, pyrkimättä vaikuttamaan niihin. Kun katsoja pysyy kriittisenä, huomaa esityksen epätodellisen luonteen ja sitä myötä myös yhteiskunnallisen tilanteen outouden, hän saa eväitä oman elämänsä kriittiseen tarkasteluun, joka on muutoksen avain (Brecht, 1991, 51).

Näyttelijän jäljittelyn täydellisyyden taso riippuu siitä, mikä on näytöksen tarkoitus (Brecht, 1991, 119). Brechtin esittämä eläytymisen kritiikki ei ollut ehdotonta tai itseisarvoista: se koski oikeastaan enemmän kieltäytymistä eläytyä vallitsevaan yhteiskuntajärjestykseen, kuin esitykseen itseensä. Brecht ei myöskään pyrkinyt metodeillaan epäemotionaalisuuteen, vaan halusi todistaa, ettei eläytyminen ole ainoa reitti emootioiden eli tunteiden maailmaan. (Poser, 2018). Brecht koki, että emotionaalisuus oli rappeutunut ja se voisi itse asiassa kokea uuden renessanssin juuri rationaalisuutta nostamalla (Brecht, 1991, 211). Eläytymisestä tulisi luopua sen verran, että kriittinen asenne mahdollistuu, mutta täysin sitä ei tarvitse hylätä (Brecht, 1991, 166). Brecht toteaa tekstissään *Muutamia virhekäsityksiä Berliner Ensemblen esitystavasta – Pieni keskustelu dramaturgien kanssa* seuraavasti: ”Tunteet pakottavat meidät virittämään järkemme äärimmilleen, ja järki puhdistaa meidän tunteemme.” (Brecht, 1991, 31).

3.1.2 Aristoteelisen ja eeppisen teatterin eroista

Brecht nimittää toisinaan uutta eeppistä teatteria ei-aristoteeliseksi teatteriksi, määrittäen sen siten negaation kautta suhteessa vanhaan draamaperinteeseen (Brecht, 1991, 212). Juonen eeppistä ja dramaattista kerronta- tai esittämistapaa on aristoteelisen perinteen mukaan pidetty vastakkaisina jo rakennustapansa mukaan, draaman ollessa esitystaiteen ja epiikan kirjallisuuden aluetta. Kuitenkin draama on sisältänyt aina eeppisiä elementtejä, ja eeppinen draamallisia. (Brecht, 1991, 112.) Aristoteelinen draama näyttää tapahtumat preesensissä, nykyhetkessä ja esittää tapahtumat vääjäämättöminä, kun Brecht taas korostaa ihmisten ja olosuhteiden muuttuvaa luonnetta.

Vanha draama on kiinnostunut yksilöistä, ihmisen psykologisista motiiveista ja pyrkii lopulta katharsikseen eli negatiivisten tunteiden kuten säälin ja pelon puhdistamiseen (Jyväskylän yliopisto, 2008). Puhdistumiseen pyritään saamalla katsoja samaistumaan roolihahmojen tunteisiin (Brecht, 1991, 210). Katsojan halutaan olevan sisällä tarinassa ja jännite tulee siitä, että tapahtumat ovat kuin tähtiin kirjoitettuja, juoni kulkee eteenpäin väistämättä, kohti vääjäämätöntä loppuratkaisua. Brechtin mukaan tällainen eläytyminen on eräällä tapaa uskonnollista, joka on vastakkaista kriittisyydelle. Katharsis on mahdollinen vain ei-maallisissa puitteissa ja eeppinen teatteri oli kiinnostunut nimenomaan maallisten asioiden maallisista ratkaisuista, jolloin katharsikselle ei jää tilaa. (Poser, 2018.)

Brechtiläisessä teatterissa filosofia on siis korvannut psykologian, sillä tarkastelun kohteena ovat yksilöiden sijasta yksilöiden väliset suhteet ja korostetaan ihmisten roolia olosuhteiden rakentumisessa. Filosofia tarkastelee ihmistä nimenomaan yhteiskuntayksilönä, keskittyen ihmisten väliseen vuorovaikutukseen ja tekee näin maailman muuttumisen mahdolliseksi. (Poser, 2018.) Brecht kuvasi draamallisen ja eeppisen teatterin painopiste eroja *Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho* oopperan yhteyteen tekemässään kaaviossa (Brecht, 1991, 85).

TAULUKKO 1. Draamallisen ja eeppisen teatterin painopiste-erot

Draamallinen teatterimuoto	*Eeppinen teatterimuoto*
Näyttämö ”ruumiillistaa” tapahtuman	Näyttämö kertoo sen
kietoo katsojan mukaan toimintaan ja	tekee hänestä tarkastelijan mutta
kuluttaa loppuun hänen aktiviteettinsa	herättää hänen aktiviteettinsa
mahdollistaa hänelle tunteet	pakottaa hänet tekemään ratkaisuja
välittää hänelle elämyksiä	välittää hänelle tietoa
katsoja siirretään tapahtumien keskelle	hänet asetetaan vastakkain sen kanssa
työskennellään suggestion avulla	työskennellään argumentein
aistimukset tallennetaan	tehdään tiedostettaviksi
ihminen oletetaan tunnetuksi	ihminen on tutkimuskohde
muuttumaton ihminen	muuttuva ja muuttava ihminen
loppu jännittää	tapahtumien kulku jännittää
kohtaus toista kohtausta varten	kukin kohtaus itsenäisenä
tapahtumat kulkevat lineaarisesti	mutkitellen
natura non facit saltus	facit saltus
maailma sellaisena kuin se on	maailma sellaisena mikä siitä tulee
mikä on ihmisen osa	mitä ihmisen on tehtävä
ihmisen vietit	hänen vaikuttimensa
ajattelu määrää olemista	yhteiskunnallinen oleminen määrää ajattelua.

3.2 Taiteen keveys, viihdyttävyys ja nautinto

Kun puhutaan katsomiskokemuksen vaikeuttamisesta ja siitä, kuinka katsojan tulisi pysyä kriittisenä taiteen nauttimisen äärellä, mielikuvissa tämä yhdistyy helposti johonkin kuivaan, saarnaavaan ja raskaaseen. Brechtin eeppisen teatterin puhtain muoto, opetusnäytelmä, kuulostaa suorastaan viihteen vastakohdalta. Kriittisyys ei kuitenkaan tarkoita taidevihamielisyyttä vaan on itsessään elämys, jossa koetaan emootioita ja nautintoa (Brecht 1991, 166). Brecht korosti jatkuvasti sitä, kuinka taiteessa tulee säilyttää keveys ja sen tulee olla viihdyttävää. Myös Brecht tunnistaa yleisen käsityksen siitä, että oppiminen ja hauskanpidon

koetaan olevan kaukana toisistaan (Brecht, 1991, 113). Brechtin teokset itsessään eivät antaneet selviä opetuksia ylhäältä päin, vaan hän pyrki siihen, että niiden kokija voi muodostaa omat päätelmänsä säilyttäen toimijuutensa. Eeppinen teatteri liikkuu moraalin alueella, mutta sinne päätyminen on seurasta asioiden tutkimisesta, eikä varsinainen päämäärä (Brecht, 1991, 116).

Brecht suhtautui toivoon negatiivisena affektina, joka saa ihmiset jäämään aloilleen odottamaan parempaa huomista sen sijaan, että toimisi itse. Kaiken toivon menettäminen ei kuitenkaan tarkoittanut, että ihmisen tulisi elää äärimmäisessä kurjuudessa, ennen kuin hän voisi aloittaa muutoksen. Brecht uskoi, että tarvitaan keveyttä ja nautintoa, joiden avulla saavutetaan halukkuus ja kyvykkyys muuttaa vallitsevia, epäreiluja olosuhteita. Brechtin mukaan kapitalistiset olosuhteet ovat muuttaneet oppimisen pakoksi ja ulkoistaneet nautinnon viihdeteollisuudelle, joka on johtanut tilanteeseen, jossa nautinto ja kriittinen ajattelu voidaan kokea vastakkaisiksi. (Viren, 2021, 140.) Brecht koki, että teatterista on kadonnut hauskuus ja hän halusi muuttaa tämän tilanteen (Brecht, 1991, 41–42). Taide ja viihde eivät ole vastakkaisia, vaan taiteen äärellä olisi erittäin suotavaa viihtyä, jotta taide voisi todella vaikuttaa.

3.2.1 Vieraannuttavien keinojen valikoima Brechtillä

Laveasti vieraannuttaviksi keinoiksi voidaan lukea tänä päivänä lähes kaikki keinot, jotka pyrkivät rikkomaan todellisuuden illuusion, eli tekemään näkyväksi teosluonteen, eron teoksen ja todellisen maailman välillä. Eri taiteen muodoissa vieraannuttaminen ilmenee eri tavoin. Brecht painotti, että kaikkien esittämisen tekniikoiden on muututtava ja kehityttävä, jos esityksellä tahdottiin saada aikaan muutos katsojien ja teoksen tekijöiden, sekä esitystaiteen kanssa lavalla olevien sisartaiteiden, kuten lavastuksen, välisissä suhteissa. Brecht uskoi, että kaikkien lavalla näkyvien eri taidemuotojen on saatava kehittyä itsenäisesti, toisistaan riippumatta ja olematta alisteisia toisilleen. (Viren, 2021, 108.)

Eeppisessä teatterissa vieraannuttamisen keinoja pyrittiin käyttämään kaikilla osa-alueilla, näyttelijätyöstä lavastukseen ja musiikkiin. Näyttelijälle yksinker-

taiseksi ohjeeksi Brecht ehdottaa, että tämän tulisi harjoitella peilin edessä naamio kasvoillaan eleitä, jotka kertovat hänen roolihahmonsa asemasta ja tarinasta. Myös näyttelijän puhetapa tulee vieraannuttaa, ja myös tässä naamiosta on apua: oikeat äänensävyt löytyvät helpommin naamio kasvoilla. (Brecht,1991, 165–166.) Esiintyjän puvustus ei saa olla täydellistä, vaan hänen roolihahmonsa ammattia kuvaamaan riittää esimerkiksi pelkkä lakki. Puhuessa voidaan käyttää esimerkiksi runomittaa, joka ei kuulu tavalliseen, luonnolliseen puheeseen (Brecht, 1991, 123). Aasialaisessa teatterissa Brecht oli viehtynyt siihen, että näyttelijä selvästi tietää olevansa katseen kohteena ja tekee tämän myös selväksi. Brecht lainasi idean neljännen seinän rikkomisesta aasialaisesta teatteriperinteestä (Poser, 2018).

Brechtiläisen teatterin lavastus oli lavastaja Caspar Neherin taidetta, joista tunnetuin esimerkki on niin kutsuttu neher-esirippu, joka peittää lavan vain puoliksi, jättäen osan lavasta näkyviin myös esiripun ollessa laskettuna (Viren, 2021, 109). Kun perinteisen teatterin lavastuksessa on pyritty draaman tavoitetta mukaillen täydelliseen illuusioon, vieraannuttava lavastus pyrkii saavuttamaan halutun vaikutelman mahdollisimman vähillä elementeillä ja suosimalla oikeita, käytettyjä esineitä. Pahvin ei tulisi imitoida pellavakangasta (Brecht, 1991, 190.) Tapahtumapaikkoja kuvaavat tietyt tunnusmerkit, jotka tunnistamme paikkoihin kuuluviksi (Brecht, 1991, 192). Nykyaikana esimerkiksi kahvikone tai kuva kahvikoneesta voisi yksinään edustaa työpaikan taukotilaa. Erilaiset filmipätkät, projisoinnit ja tekstit voivat keskeyttää näytöstä ja antaa lisätietoa. Ennen kohtausta sen sisällön paljastavat tekstiotsikot vapauttavat katsojan miettimästä kysymystä ’mitä’ ja ohjaavat miettimään ’miten’. (Brecht, 1991, 194.)

Lavastaja toimii yhteistyössä muiden taiteilijoiden kanssa, mutta lavastusta ei pyritä sulauttamaan osaksi kokonaistaideteosta. Päinvastoin esimerkiksi soittimet ja myös näyttelijät otetaan lavastuksen osiksi ja tehdään niiden erillisyys näin näkyväksi. Näyttelijät ovat eräässä mielessä lavastuksen tärkeimmät osat, ja Brechtin mukaan lavastaja vastaa heidän asemoinnistaan. Brecht käyttää lavastajasta ilmaisua näyttämönrakentaja, jolla yleensä viitataan henkilöön, joka rakentaa näyttämörakenteen. (Brecht, 1991,187.) Näyttämöä ei rakenneta ja suunnitella valmiiksi näyttelijöitä varten, vaan myös se muotoutuu harjoituksissa yhdessä näyttelijöiden työn muotoutuessa (Brecht, 1991, 188).

Vieraannuttavassa teatterissa valaisulaitteita ei piiloteta, samoin kuin ei muutakaan teatterin toimintaan liittyviä teknisiä osia ja laitteita kuten köysiä tai kiskoja. Kun näyttelijät ja lavan valaisevat lamput telineineen jätetään näkyviin, vältetään tältä osin epätoivotun illuusiovaikutuksen syntyminen. Brechtiläisen periaatteen mukaan esityksen osana olevan teknisen laitteiston näkeminen muistuttaa katsojaa siitä, että hän katsoo harjoiteltua esitystä, teosta erityisissä olosuhteissa, eikä siis seuraa oikeasti tässä hetkessä tapahtuvaa todellisuutta. (Brecht, 1991, 191.)

Musiikissa vieraannuttaminen ilmenee Brechtin mukaan säveltäjän gestisessä asenteessa suhteessa tekstiin (Brecht, 1991, 202). Brecht teki useita musiikkinäytelmiä ja esimerkiksi oopperalta lainattu muoto, joka on ristiriidassa sisällön kanssa, voi ilkkua porvarillista elämää. Brechtiläisessä teatterissa laulujen sanat ovat usein ristiriidassa tapahtumien tai tunnelman kanssa, eikä melodia ole välttämättä keskeistä. Musiikin asemaa korostetaan asettamalla soittajat esiin näyttämölle. (Brecht, 1991, 196; Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, n.d..)

Brechtiläisessä teatterissa on tärkeää, että kaikki lavalla yhdistyvät taidemuodot saavat kehittyä itsenäisesti ja ovat arvostuksessaan samalla viivalla (Viren, 2021, 50). Tämä ei tarkoita suhteessa toisiinsa epäsopivaa sekametelisoppaa, vaan sitä, että omien osastojensa ammattilaiset suunnittelevat yhdessä ja teoksen muotoa haetaan yhdessä harjoitusten kautta.

4 VIERAANNUTTAMISEFEKTI DOKUMENTAARISESSA ELOKUVASSA

4.1 Dokumentaarisen elokuvan perinne ja nykydokumentti

Elokuva jaetaan perinteisesti kahteen eri haaraan, dokumentaariseen- ja fiktiiviseen elokuvaan. Dokumentaarisen elokuvan määritelmästä ei ole saavutettu yksimielisyyttä, mutta erään määritelmän mukaan dokumentaarinen elokuva suuntautuu todellisuuteen, ollen samalla luovaa ilmaisua (Aaltonen, 2011, 15.) Dokumentaarisen elokuvan termin alle mahtuu paljon erilaisia teoksia, joiden käyttötarkoitus ja tyyli eroaa toisistaan. Dokumentaarinen ilmaisu voi tietyissä tilanteissa olla tiukkaa journalismia, jolloin sitä määräävät erilaiset säännöt, kuin jos kyseessä on taiteellisempi tuotos. Tässä opinnäytetyössä puhuttaessa dokumentaarisesta elokuvasta tarkoitetaan nimenomaan elokuvaa, joka on luonteeltaan taiteellista.

Elokuvan synty ajoittuu 1800-luvun lopulle. Joulukuussa 1895 Lumièren veljekset pitivät ensimmäisen valkokankaalle projisoidun näytöksen, jossa yleisö näki kymmenen lyhyttä elokuvaa, jotka sisälsivät kuvaa oikeista, liikkuvista ihmisistä (Broström, 2023). Lumièren veljeksiä pidetään elokuvan, mutta etenkin dokumentaarisen elokuvan pioneereina ja ensimmäisinä tekijöinä, vaikka heidän elokuvissaan oli vahvasti kyse myös teknisistä kokeiluista. Fiktiivisen elokuvan lähtökohtana pidetään Georges Mélièsin elokuvaa *Matka kuuhun* (1902.) (Helke, 2006, 19).

Ensimmäiset dokumentaariset elokuvat olivat arkipäiväisten tilanteiden kuvaamista, kuten Lumièren 1896 esitetty *Juna saapuu asemalle* -elokuva, jossa yhdellä otoksella näytetään höyryjunan saapuminen asemalle. Kuvauskalusto oli kömpelöä ja sen liikuttelu oli vaikeaa, joten kamera asemoitiin selkeää tapahtumaa kohti. Tästä edettiin 1920-luvulla monimutkaisempiin teoksiin, joissa todellisen elämän tapahtumia esitetään elokuvakameralle. Yksi tunnetuimmista esimerkeistä dokumentaarisen elokuvan saralla on Robert Flahertyn *Nanook, pakkasen poika* (1922), jossa inuit-heimon jäsenet esittävät oman elämänsä todenmukaisia tapahtumia kameralle. Henkilöt olivat oikeita ja esittivät itseään, ja tarina muodostui heidän elämänsä aineksista. Flaherty kuitenkin rakensi tarinan yhdessä

esiintyjien kanssa ja lainasi elokuvallisia keinoja fiktion traditiosta, eikä tyytynyt vain kuvaamaan sattumanvaraisia hetkiä. Hän rakensi ja ohjasi kohtauksia elokuvaansa. (Helke, 2006, 21*). Nanook, pakkasen poika* on näytelty dokumentaari, jossa rekonstruoidut ja uudelleen näytellyt tapahtumat kohtaavat odottamattomien hetkien tallentamisen kanssa (Helke, 2006, 41.)

1960-luvulla teknologian kehittyessä kuvan kanssa yhtä aikaa filmille tallennettu eli synkronoitu ääni tuli mahdolliseksi ja kuvauskalusto keveni. Tekijät pääsivät ensi kertaa todella tapahtumien keskelle ja käsiksi autenttiseen ääneen, eikä tapahtumia tarvinnut esittää kameralle. Herkempi filmi mahdollisti kuvaamisen vallitsevassa valossa. Yhdysvalloissa syntyi direct cinema eli suora elokuva. Se on suuntaus, joka pyrki ohjaamattomuuteen ja spontaaniin havainnointiin, ”kärpäsenä katossa” olevaan tekijään, jonka läsnäolo vaikuttaa havainnoinnin kohteena oleviin tapahtumiin mahdollisimman vähän. Samaan aikaan Ranskassa syntyi cinéma vérité suuntaus, joka taas nojasi tekijän ja kohteen väliseen vuorovaikutukseen ja sen näkyväksi tekemiseen. Kumpikin suuntaus tavoitteli keinoillaan mahdollisimman suoraa yhteyttä todellisuuteen. Suoran elokuvan perinteen vaikutuksesta dokumentaarinen elokuva alettiin mieltää ja määrittää todellisuuden tapahtumien tallentamisena, ja tilanteiden järjestämistä, sysäämistä ja lavastamista alettiin pitää jollain tapaa kiellettynä. Suoran elokuvan perinne vaikuttaa yhä mielikuviimme siitä, mitä on dokumentaarinen elokuva. (Helke, 2006, 20, 21, 61).

Nykydokumenttielokuva on jokseenkin vapautunut tästä historiastaan. 1990-luvulla dokumentaristit alkoivat käyttää elokuviensa pohjana omaa tai sukunsa historiaa. Henkilökohtaisesti ja yksityisestä kokemuksesta tuli poliittista. (Helke, 2006, 86). Nykydokumenttielokuva yhdistelee ja sekoittaa dokumentaarista perinnettä ja käyttää sumeilematta kaikkia mahdollisia keinoja, eikä se ole usein palautettavissa ”tyylipuhtaasti” yhteen tiukkaan lokeroon, vaikka toki nykyajassa tehdään yhä valtavasti ilmaisultaan ja argumentointikeinoiltaan perinteisempiä dokumentteja. Dokumentaarinen elokuva on lähentynyt fiktiota ja myös fiktio on lainannut paljon dokumentaarisesta ilmaisusta, vaikka rajat ovat vuotaneet kumpaakin suuntaan koko elokuvan olemassaolon ajan (Aaltonen, 2011, 18). Seuraavassa luvussa esittelen erilaisia dokumentaarisen elokuvan lajityyppejä elokuvateoreetikko Bill Nicholsin jaottelun mukaan.

4.1.1 Bill Nicholsin moodit

Yhdysvaltalainen Bill Nichols on yksi eniten dokumentaarista elokuvaa käsitelleistä teoreetikoista, jonka moodi malli mahdollistaa dokumentaaristen elokuvien jaottelun erilaisiin lajityyppeihin, jotka vertautuvat osittain fiktioelokuvan genreihin. Siinä missä genre kuvaa elokuvan maailmaa ja sääntöjä (esimerkiksi lännenelokuva tai sotaelokuva), moodi määrittelee enemmänkin tapaa, jolla elokuva käsittelee todellisuutta, dokumentaarisen elokuvan ollessa aina kiinni todellisessa maailmassa. Nicholsin jaottelussa näitä moodeja on kuusi.

Poeettisen moodin elokuvat ovat nimensä mukaisesti runollisia elokuvia. Moodi nousee avantgarden perinteestä ja sille on tyypillistä poikkitaiteellisuus ja se saattaa ammentaa vaikkapa musiikista tai kuvataiteesta, ja rajat esimerkiksi videotaiteeseen voivat hämärtyä. Visuaaliset assosiaatiot ja rytmi ovat moodille tärkeitä. Poeettiset elokuvat ovat usein kokeellisia.

Selittävä moodi on tekstivetoista ja perustuu argumentaatiolle. Teksti voi tarkoittaa joko kirjaimellisesti näkyvää tekstiä tai puhuttua spiikkiä. Teksti on kuvaa tärkeämpi ja kuva toimii ikään kuin todisteena tekstissä argumentoitaville asioille. Äänielokuvan syntyessä selittävä moodi dominoi dokumentaarisen elokuvan kenttää pitkään, ja se koetaan helposti ilmaisultaan perinteikkääksi, jopa vanhan aikaiseksi. Tyyli on kuitenkin yhä suosittu ja tehokas ja erittäin käytetty esimerkiksi luonto-ohjelmissa.

Havainnoiva moodi pyrkii suoraan ja puuttumattomaan havaintoon tekijän ja kohteen välillä. Havainnoivassa moodissa mitään ei lavasteta eikä tapahtumien kulkuun puututa, vaan ne saavat tapahtua omalla painollaan. Ihanteena on, että kuvattavat henkilöt unohtaisivat kameran läsnäolon kokonaan. Elokuvan tekijä on tarkkailija. 1960-luvulla syntynyt suora elokuva edustaa tätä perinnettä.

Osallistuvassa moodissa elokuvan tekijä osallistuu elokuvan tapahtumiin. Hän haastattelee, provosoi ja on muutenkin sosiaalinen toimija elokuvassa. Tekopro-

sessista tulee keskeinen osa elokuvaa. Ranskalainen cinéma vérité on osallistuvaa moodia puhtaimmillaan ja moodilla on myös vankka yhteys antropologiaan ja sen työskentelytapoihin.

Refleksiivinen moodi kiinnittää katsojan huomiota teoksen todellisuuden keinotekoisuuteen ja näyttää esimerkiksi tekijän ja elokuvassa esiintyvien henkilöiden välistä vuorovaikutusta. Se on tyylinä itsetietoinen, näyttää ja kyseenalaistaa elokuvan totuuden ja muistuttaa jatkuvasti siitä, että kyseessä on tekijöiden valinnat, vaikka elokuvat ovatkin lähtöisin ja kiinni todellisuudessa.

Performatiivinen moodi on eräänlainen yhdistelmä kaikkia aiempia moodeja ja Nichols kehitti sen kuvaamaan nykydokumenttielokuvaa, sillä aiemmat määrittelyt eivät tuntuneet kuvaavan sitä riittävän tyhjentävästi (Aaltonen, 2011, 25-29). Lopputyöelokuvani *Raaka* on tyyliltään performatiivinen, joten avaan tätä moodia muita laajemmin seuraavassa alaluvussa.

4.1.2 Performatiivinen moodi

Nichols lisäsi performatiivisen moodin aiempiin luokituksiinsa teoksessaan *Blurred Boundaries*, tarkoittaen sillä elokuvia, jotka ovat peittelemättä subjektiivisia ja alisteisia ilmaisulle, vaikka lähtökohta ja suhde todellisuuteen säilyy. Elokuva ei esitä suoria väitteitä ja argumentteja yleismaailmallisista totuuksista, eikä ilmaisu ole alisteista argumentaation selkeydelle. Performatiivinen moodi vihjaa ja herättää tunteita tiukan tiedon välittämisen sijaan. Todellisuuden näyttäminen manipuloimattomana ei ole keskeisin dokumentaarisuutta määrittävä ominaisuus. (Helke, 2006, 86).

Performatiivisessa moodissa keskeistä on performaatio, eli esittäminen. Moodi nostaa esiin kysymyksen tiedon ja todellisuuden luonteesta ja kokee maailman erilaisten näkemysten ja kokemusten kohtaamisena, painottaen sitä, että meillä jokaisella on oma subjektiivinen totuus maailmasta, eikä absoluuttista totuutta ole. Performatiivisille dokumenttielokuville on tyypillistä, että jako dokumentaarisen ja fiktiivisen ilmaisun välillä hämärtyy, vaikka dokumentaarista elokuvaa kat-

sottaessa katsojalle tämä raja elokuvan sisällä on yleensä selkeä. Performatiiviset elokuvat tutkivat usein tätä rajaa. Elokuvissa usein hyödynnetään lavastamista, ei pyritä naturalistiseen kuvaukseen ja valaisuun, leikkaus saa näkyä ja äänimaailma tuntua.

Moodi käsittelee myös valtaa ja se irrottautuu vanhasta patriarkaalisesta mediahistoriasta ja se liitetään feminismiin ja queer-identiteetteihin. Elokuvissa esitetään enemmän ”meiltä meille” kuin ”meiltä heille”. (Aaltonen, 2011, 28-29; Helke, 2006, 87.)

4.1.3 Eeppisen teatterin ja dokumenttielokuvan yhteneväisyyksiä

Brechtin luoman eeppisen teatterin perinteen ja dokumentaarisen elokuvan tavoitteissa ja keinoissa on huomattavissa yhteneväisyyksiä, etenkin kun tarkastellaan nykydokumenttielokuvaa. Eeppisen teatterin aiheet ja tarinat käsittelevät aina maallisia, todellisen maailman ilmiöitä ja jo tämä lähtökohta on ilmeinen yhdistävä tekijä dokumentaarisiin elokuviin. Brechtille oli tärkeää käsitellä ajankohtaisia yhteiskunnallisia epäkohtia ja samaa periaatetta noudattavat myös useat dokumentaristit, itseni mukaan lukien puhuttaessa *Raaka*-elokuvasta.

Siinä missä draama tapahtuu aina nykyhetkessä, eeppinen kerronta kääntää katseensa usein historialliseen, jo menneeseen tapahtumaan ja on rakenteeltaan fragmentaarisempi. Tässä on kuitenkin muistettava, että elokuvan sisäinen aika tapahtuu aina preesensissä, vaikka kohtaus olisi esimerkiksi takauma menneestä, oli kyse sitten fiktiosta tai dokumentista.

Dokumenttielokuvan perinteeseen kuuluu katseen kääntäminen menneisiin tapahtumiin ja esimerkiksi historiadokumenteissa loppuratkaisukin on yleensä katsojalla jo selvillä. Vaikka dokumenttielokuva olisi muodoltaan seuranta, jossa asiat etenevät kronologisesti tästä hetkestä seuraavaan, katsoja on tietoinen siitä, että kyseessä on todellisuudessa jo mennyt tapahtuma, siinä missä draama pyrkii imaisemaan katsojan täydellisesti sisään elokuvan aikaan, jota ei ole olemassa sen ulkopuolella.

Dokumentaarisessa elokuvassa ei usein yritetä peitellä sen luonnetta tuotettuna teoksena ja kuvausryhmän läsnäolon näkyväksi tekeminen ja esimerkiksi kuvaus- ja äänityskaluston vilahtelu kuvissa on ollut osa ilmaisua jo cinéma véritéén ajoista, mikä jo itsessään on kuin eeppisen teatterin oppikirjasta.

Dokumenttielokuville on tyypillistä pyrkiä jollain tapaa opettamaan katsojaansa, kuten myös Brechtin eeppisellä teatterilla oli pyrkimyksenä. Kuten Brechtkään, ei taiteellisesti korkeatasoinen dokumentaarinen elokuva yleensä anna suoria opetuksia tai käskyjä katsojalle, vaan pyrkii käynnistämään hienovaraisemman muutoksen prosessin kokijassaan. Dokumentaarista elokuvaa katsoessamme hyväksymme sen, että tapahtumat ovat valintojen seurauksia, sillä todellisessa maailmassa asiat hyvin harvoin kulkevat kohti täysin vääjäämätöntä pistettä, kuten draamassa. Ihmisten valinnat ja päätökset ovat tärkeitä ja kuten Brechtilläkin, läsnä on myös se, mitä ei valita. Myös *Raaka*-elokuvassa olennaista on päähenkilö Ericin tekemä päätös, ja läsnä ovat kummatkin mahdolliset valinnat. Eric ei tee päätöstään yksin, vaan hänen ympäristönsä ja ympärillään olevat ihmiset vaikuttavat siihen, mahdollistaen hänessä ajan saatossa tapahtuneen muutoksen. Siis hyvin brechtiläinen näkökulma ihmiseen yhteiskuntayksilönä.

Mielestäni taiteellisessa dokumentaarisessa elokuvassa on myös tunnistettavissa brechtiläinen ajatus siitä, että taiteen tulee olla nautinnollista ja viihdyttävää, jotta sillä on syvempi vaikutus kokijaansa. Muutenhan meille riittäisi puhtaan journalistiset tuotokset maailman tapahtumista.

4.2 Raaka lyhytdokumenttielokuva

Raa'assa pyrimme taiteellisesti korkeatasoiseen dokumenttielokuvaan, joka avaa aihettaan muulla kuin tiedonvälityksellisellä tasolla. Tiedonvälitystä varten ovat tutkimukset ja lehtijutut. Tätä elokuvaa tehdessä pääsin konkreettisesti kokeilemaan Brechtin keinoja ja ajatuksia käytännössä, sekä elokuvan sisältöön että työryhmän toimintatapoihin ja sisäiseen dynamiikkaan liittyen. Kuten jo aiemmin mainitsin, tarkoituksena ei ollut tehdä mahdollisimman puhdasoppisesti brechtiläistä elokuvaa, vaan soveltaa mielestäni toimivimpia ajatuksia elokuvaamme.

Elokuvan aihe on nuorten keskuudessa lisääntynyt, raaistunut katuväkivalta, tamperelaisten nuorten näkökulmasta. Elokuvan teemana on vihan kierteen katkaisu ja yhteisön tuen merkitys yksilön ratkaisuihin. Koska aihe on arkaluontoinen ja siinä esiintyvät henkilöt alaikäisiä, sovimme yhdessä siitä, että he saavat esiintyä elokuvassa anonyymeinä, mikä tarkoitti nimien muuttamista ja muiden tunnistetietojen, kuten päähenkilön entisen kotimaan, sensuroimista. Sen lisäksi he esiintyvät naamioiden takaa, mikä on myös tärkeä visuaalinen ja vieraannuttava elementti teoksessa. Puvustimme heitä jonkun verran lisäämään anonyymiyttä. Elokuvassa heidän nimensä ovat Eric, Mia ja Dani ja näillä nimillä heistä puhutaan myös tässä opinnäytetyössä.

Elokuvan synopsis kuuluu näin: 16-vuotias Suomeen muuttanut Eric joutuu kohtaamaan väkivaltaisen menneisyytensä, kun hänen veljensä joutuu yllättäen ryöstöpuukotuksen uhriksi. Tapahtuma pakottaa Ericin valinnan eteen: voiko vihan kierteen katkaista?

4.2.1 Lähtökohdat ja tavoite

Raaka elokuvan esituotanto alkoi tammikuussa 2023. Olin jo pidempään seurannut nuorten keskuudessa yleistynyttä katuväkivaltailmiötä mediasta. Aihe tuntui tärkeältä, eikä jättänyt rauhaan. Journalistista sisältöä aiheesta tulvi: tapauksesta toisensa perään uutisoitiin, välillä kuultiin poliisien tai sosiaalihuollon työntekijöiden kommentteja aiheesta. Joku toimittaja kävi kysymässä ajatuksia tapauksiin liittyen myös nuorilta itseltään, mutta aiheen käsittely tuntui jäävän kovin pinnalliseksi etenkin sen osalta, millaisia tunteita se heissä herättää. Uskoin, että dokumenttielokuvan keinoin aiheesta olisi kerrottavissa jotain sellaista, mitä uutisointi ei kykene välittämään. Elokuvalla on mahdollista välittää tunnetta, ja tähän aiheeseen liittyy mielestäni valtava tunnelataus.

Aloitin aiheen taustatutkimukset tutkimalla aiheen käsittelyä mediassa, josta etenin tekemään taustahaastatteluja: käännyin nuorisotyöntekijöiden puoleen, jotka antoivat omaa näkemystään ja ammattitaitoaan käyttööni mielellään, sillä he kokivat aiheen käsittelyn hyvin tärkeäksi. Jaoimme yhteisen kokemuksen siitä, että

median luoma kuva aiheesta on jokseenkin pintapuoleinen. Haastattelin myös muun muassa rikollisten nuorten kanssa työskenteleviä sosiaaliviranomaisia.

Tärkeimmiksi taustoittaviksi lähteiksi minulle muodostui Tampereen nuorisopalveluiden jalkautuvat nuorisotyöntekijät, jotka kohtaavat työssään nuoria kaduilla ja kaupungilla julkisissa tiloissa. Heiltä sain syvempää ymmärrystä ilmiön laajuuteen ja siitä, millaisia tekijät ja uhrit tyypillisesti ovat, ja mitkä ovat tekojen mahdollisia motiiveja. Heiltä löytyi myös arvokasta tietoa siitä, missä nuoret Tampereella kaupungilla viettävät aikaansa ja mitä vapaa-ajalla tehdään, sekä paikallisesti vaikuttavista nuorisoporukoista ja alakulttuureista, joista nousi esiin etenkin myös mediassa paljon esillä ollut roadman-kulttuuri.

Roadman-kulttuuri on alun perin Britanniasta muualle rantautunut, rikollista elämäntyyliä ihannoiva alakulttuuri, jossa tietynlaiset kalliit vaatteet ovat tärkeitä ja jonka edustajat usein kantavat teräasetta mukanaan. Nuorisotyöntekijät korostivat, että suurin osa ”roadmaneista” Tampereella on ihan tavallisia nuoria, joita tyyli viehättää esteettisesti, mutta he eivät elä rikollista elämäntapaa. Ylipäätään nuorisotyöntekijät vahvistivat käsitystäni siitä, että vakaviin rikollisiin tekoihin päätyy hyvin pieni joukko pahoinvoivia nuoria, jotka voivat entistä huonommin, samalla kun suurella osalla nuorista menee paremmin kuin aiemmin.

Katseeni dokumentaristina suuntautui ensin näihin roadmaneihin, ja haaveilin löytäväni elokuvan päähenkilöksi alakulttuurin entisen edustajan, joka olisi jättänyt rikollisen elämän taakse. Nuorisotyöntekijät yrittivät omista verkostoistaan tavoittaa tällaista henkilöä, mutta häntä ei löytynyt. Halusin päähenkilön olevan alle 20-vuotias, jotta elokuva puhuttelisi paremmin nuoria, joita ilmiö eniten koskettaa. En myöskään halunnut päähenkilöksi nuorta, joka elää aktiivisesti tätä elämäntyyliä, sillä pelkäsin aiheen kriittisen tarkastelun tällaisen henkilön kautta lyhytelokuvan muodossa olevan liian haastavaa, sillä missään nimessä en halua ihannoida väkivaltaa tai tehdä teosta, josta tällainen tulkinta on mahdollinen.

4.2.2 Elokuvan päähenkilöt ja luottamuksen merkitys

Helmikuussa 2023 lähdimme elokuvan kuvaajan Riku Seppälän kanssa eräänä perjantai-iltana jalkautuvien nuorisotyöntekijöiden mukaan kaupungille seuraamaan heidän työvuoroaan ja tapaamaan ihka oikeita nuoria. Seppälä otti kameran mukaan, jonka avulla pyrimme hakemaan alustavasti elokuvan visuaalista tyyliä, mutta jonka toinen tarkoitus oli kiinnittää kaupungilla liikkuvien huomiota.

Kävelimme tunteja ympäri keskustaa erinäisissä paikoissa, joissa nuoriso viettää aikaansa. Saimme paljon uteliaita katseita illan kuluessa ja lopulta Ratinan kauppakeskuksessa eräs nuorisoporukka lähestyi meitä kysyen, miksi meillä on kamera mukana ja miksi liikumme heille tuttujen nuorisotyöntekijöiden kanssa. Kerroimme olevamme tekemässä dokumenttielokuvaa nuorista ja katuväkivallasta. Aiheesta virisi keskustelu, nuorten kertoessa heille itselleen tai heidän ystävilleen tapahtuneista asioista. He poseerasivat meille muutamaan kuvaan ja rohkaistuin kysymään, haluaisivatko he jatkaa aiheesta keskustelua paremmalla ajalla. Joukosta erottui kolme nuorta, jotka olivat tälle myötämielisiä ja yhteystietojen vaihdon jälkeen tiemme erosivat. Vielä silloin emme tienneet, että olimme löytäneet elokuvamme päähenkilöt.

Sovin tapaamisen nuorten kanssa Burger Kingiin, jossa tarjosin heille hampurilaisateriat keskustelujen kyytipojaksi. Kolmikosta paikalla oli Dani ja Eric, Mia ei päässyt tähän ensimmäiseen tapaamiseen. Keskustelimme elokuvan teemoista sekä siitä, mitä siihen mukaan lähteminen tarkoittaisi heidän osaltaan. Sovimme ensimmäisistä haastatteluista, jotka myös tallennettaisiin.

Kun dokumenttielokuva on vahvasti henkilövetoinen, päähenkilöiden kiinnostavuus, ominaisuudet ja tarina ovat luonnollisesti tärkein yksittäinen elementti elokuvassa. Tein nuorten päähenkilöidemme kanssa tunteja haastatteluja, joissa välillä haastattelin heitä yhtä aikaa, välillä yksitellen. Pyrin vakuuttumaan tekijänä siitä, että juuri he ovat ne henkilöt, joiden kautta haluan käsitellä aihetta ja ymmärtää heidän näkökulmansa aiheeseen. Haastattelujen lisäksi vietimme aikaa myös esimerkiksi pelaten lautapelejä ja syöden pizzaa, sillä tutustuminen ja luottamuksen rakentaminen dokumenttielokuvassa esiintyvien henkilöiden ja sen te-

kijöiden välillä on ensisijaisen tärkeää elokuvan onnistumisen kannalta. Dokumenttielokuva on ehdottoman eettinen laji, sillä kyseessä on oikeat ihmiset, tapahtumat ja heidän elämänsä. Mikäli luottamusta ei synny, tuskin syntyy elokuvaakaan tai ainakaan kovin hyvää sellaista.

Teimme nuorten kanssa lyhyen videon joukkorahoituskampanjaamme varten, jonka avulla testasimme myös, kuinka he käyttäytyvät kuvattavina. Paraskaan tarina ei toimi, mikäli sen kertoja pelkää kameraa. Päähenkilömme olivat innostuneita ja luontevia esiintyessään kameralle ja kuuntelivat myös ohjeita riittävästi, mikä vakuutti meidät tekijät lopullisesti siitä, että heidän kanssaan haluamme elokuvan tehdä.

Aloittaessani tämän prosessin päähenkilöideni kanssa en tuntenut heitä lainkaan. En tiennyt Ericin veljeä kohdanneesta tragediasta mitään, tragediasta, joka päätyi lopulta elokuvan keskeiseksi juonelliseksi tasoksi. Minulla oli intuitiivinen tunne siitä, että näillä nuorilla on taustalla tapahtuma ja tarina, jonka he haluavat kertoa, mutta jonka esiin tuleminen vaatii aikaa ja vankan luottamuksen. Intuitioni oli oikeassa, ja lopulta Ericin veljelle tapahtunut puukotus nousi keskusteluissamme esiin. Ericin kokemus nousi keskeiseksi ja hänestä tuli elokuvamme päähenkilö.

Tutustuessamme näihin nuoriin olimme kuvaaja Seppälän ja tuottaja Emmi-Lotta Smedbergin kanssa ensin ajatelleet päähenkilöksi luonteeltaan räväkämpää ja ulospäinsuuntautunutta Dania, mutta taas kerran tarina lähti kuljettamaan dokumentaristia, eikä toisinpäin. Päähenkilöiden ja heidän tarinansa löytymisen jälkeen elokuvan näkökulmaksi kirkastui se, miten väkivallan teot vaikuttavat välillisesti kaikkiin nuoriin, eikä vain heihin, jotka tekevät väkivaltarikoksia tai joutuvat niiden uhreiksi.

Ohjaajana koen, että vaikka kuinka yrittäisin olla syöttämättä omia ajatuksiani elokuvan kohteille, loputtomien keskustelujen kautta jonkinlaista yhteensulautumista tapahtuu. Elokuvan päähenkilöiden ajatuksista tulee osittain minun ajatuksiani ja minun ajatukseni muokkaavat heidän ajatuksiaan. Tämä tulee tiedostaa koko prosessin ajan ja pyrkiä pysymään selvillä alkuperäisestä erosta, vaikka osa sulautumisesta on tietenkin oppimista ja kehittymistä aiheen äärellä. Läheisyyden ja etäisyyden säätely (kumpaakin tarvitaan) on herkkää, ja ohjaajan vastuulla.

4.2.3 Työryhmä ja kollektiivisuuden periaate

Olin koonnut työryhmäni taiteellisessa ja tuotannollisessa vastuussa olevat henkilöt jo ennen *Raaka*-elokuvan esituotantoa, sillä ennen *Raakaa* minulla oli ajatus eräästä ihan toisenlaisesta dokumenttielokuvasta, joka ei toteutunut. Tätä projektia varten kokoamani ydinryhmä onnekseni oli myötämielinen lähtemään tekemään tätä silloin vielä jokseenkin jäsentelemätöntä projektia, mistä olen heille suuressa kiitollisuuden velassa.

Halusin ohjaajana ja taiteellisena johtajana alusta asti korostaa Brechtiltä omaksumaani ajatusta kollektiivisuuden voimasta työskentelyn lähtökohtana. Vaikka olin elokuvan alkuperäinen liikkeellepanija, käsikirjoittaja ja ohjaaja, halusin korostaa kyseessä olevan **meidän** elokuvamme, **minun** elokuvani sijaan. Elokuvan teossa tarvitaan tiettyä hierarkkisuutta ja jonkun täytyy lopulta vastata kokonaisuudesta, jotta teos pysyy kasassa ja yhtenäisenä. Halusimme pitää tämän hierarkkisuuden mahdollisimman matalana ja luoda keskustelevan ilmapiirin, jossa kaikilla on mahdollisuus ilmaista mielipiteensä ja ideoida myös osastorajojen yli. Toin esiin myös Brechtin ajatuksia siitä, kuinka kaikki teatterilavalla yhtä aikaa vaikuttavat taiteenmuodot ovat yhtä arvokkaita ja pohdimme, mitä tämä tarkoittaa elokuvassa. Minulle tämä merkitsi esimerkiksi sitä, että koen Elise Peltolan tekemän valaisun olevan oma taiteellinen elementtinsä elokuvassa, eikä alisteinen tai vain osa kuvausta, miten valaisu usein perinteisesti mielletään.

Konkreettisimmin tämä näkyi järjestämässämme kirjoittajahuoneessa (*writers' room*), joka on tutumpi työskentelytapa fiktiivisten televisiosarjojen maailmasta. Yksinkertaisimmillaan se tarkoittaa huonetta (tai virtuaalista tilaa), jossa käsikirjoittajat kohtaavat, ideoivat, juttelevat ja kirjoittavat yhteistä teosta. (Karhula, Lehti & Nuutinen, 2021.) Meidän tapauksessamme kirjoittajahuoneen jäsenet eivät olleet käsikirjoittajia, vaan elokuvamme HOD:it (*head of department*) eli elokuvan taiteellisten osastojen johtajat, sekä tuottaja. Tässä vaiheessa olin koonnut haastatteluista teoksen voice off:in, joka toimi runkona elokuvalle ja sen tarinalle. Voice off on aidoista haastatteluista koottu voice over, eri kertojaääni.

Koska elokuva käsittelee menneitä tapahtumia, meillä oli käytännössä rajattomat mahdollisuudet kuvittaa elokuva haluamallamme tavalla. Lähdimme yhdessä pohtimaan näitä mahdollisuuksia ja etsimään parhaita ratkaisuja, huomioiden kaikkien eri osastojen näkökulmat ja ammattitaidon. Uskon, että tällainen työskentelytapa loi tunnetta yhteisestä teoksesta ja päämäärästä, mikä mielestäni näkyy lopputuloksessa.

Mietimme teoksen tyyliä ja maailmaa määrittelemieni metodien rajoissa, arvostaen kaikkien näkökulmia ja ideoita, joista käsikirjoittaja-ohjaaja asemassa muodostin mielestäni toimivan tuntuisen kokonaisuuden. *Raaka*-elokuvan metodeiksi määrittelin muun muassa sen, että efektejä ei lisättäisi jälkeenpäin ja elokuvan dialogi koostuu haastatteluista kerätystä materiaalista, eikä tapahdu oikeasti kameran edessä. Kaikki kuvattaisiin kaupungilla ulkoilmassa aidoissa katulokaatiossa, jotka toimisivat ikään kuin teatterin näyttämöinä. Työryhmä harjoittelisi tilanteita etukäteen, mutta esiintyjät eivät.

Työryhmän laajentuessa meille oli tärkeää, että kaikki sen jäsenet ovat niin sanotusti hyviä tyyppejä sen lisäksi, että he olivat lahjakkaita tekijöitä. Mukavat työkaverit helpottavat aina työntekoa, mutta koimme tämän erityisen olennaiseksi päähenkilöidemme vuoksi. Dokumentaarisen elokuvan esiintyjät, kun ovat paikalla vapaasti omasta tahdostaan, eivätkä saa palkkaa työstään. Oli hyvin tärkeää, että heillä on kuvauksissa turvallinen ja rento olo, mihin heidän ympärillään pyörivällä työryhmällä on iso vaikutus.

Kuvauspaikkamme olivat haastavia, sillä rakensimme kuvaussettimme keskelle kaupunkia, emmekä rajanneet ulkopuolisten liikkumista, vaan jopa toivoimme pieniä kohtaamisia niin sanotun todellisen maailman kanssa. Valitettavasti lopulliseen elokuvaan päätyneissä kuvissa tämä ulottuvuus ei juurikaan näy. Korostimme ennen kuvauksia, että vaikka olisi kiire ja asiat menisivät pieleen, ärsytys ei saa näkyä ulospäin, jotta suojaamme esiintyjiemme herkkää tilannetta. Tässä onnistuimme hyvin ja useampi työryhmäläinen on jälkeenpäin kiitellyt poikkeuksellisen hyvästä tunnelmasta kuvauksissa. Tällaisen tunnelman luominen on yllättävän helppoa, kun kaikki sisäistävät sen yhteiseksi tavoitteeksi.

Kollektiivinen taiteellinen suunnittelu ja tekeminen jäivät vähemmälle osalle jälkituotannossa, jossa työskentelimme perinteisempään tyyliin. Kuvaajamme Seppälä, joka myös värimääritteli elokuvan, harmitteli tätä jälkituotannon loppupuolella ja sai minut miettimään, miksi näin kävi. Työryhmäläisten kiireet olivat yksi syy, sillä hajaannuimme kuvausten jälkeen eri suuntiin, omiin kiireisiimme. Tätä suurempi syy oli kuitenkin se, etten ollut miettinyt valmiiksi kollektiivisuuden periaatetta jälkituotannossa, joka on elokuvan teossa hyvin merkittävä osuus, sisällön kannalta yhtä tärkeä kuin käsikirjoitusvaihe. Etenkin leikkausvaiheen alku on kuitenkin niin herkkää, että useamman henkilön mahdollisesti eriävät mielipiteet sotkevat helposti orastavat suuntaviivat, jotka löytyvät ja vahvistuvat vain yritysten ja erehdysten kautta. Jos voisin tehdä jälkituotannon uudelleen, aikatauluttaisin hodeille yhteisiä katselmuksia jälkituotannon eri vaiheisiin, joissa kaikki voisivat antaa omia mielipiteitään ja huomioitaan versioista. Leikkausprosessin alun säästäisin silti ohjaajan ja leikkaajien väliseksi.

4.2.4 Käsikirjoitus

Näiden vaiheiden jälkeen oli aika kirjoittaa elokuvalla käsikirjoitus. Myös dokumentaarinen elokuva vaatii käsikirjoituksen, jotta tekijä hahmottaa elokuvan (Aaltonen, 2011, 103.) Dokumentaarisen elokuvan käsikirjoitukselle ei ole olemassa vakiintunutta muotoa, vaan tyylejä on useampia. Oikea muoto ja käsikirjoituksen tarkkuus riippuvat tekeillä olevasta elokuvasta. Käsikirjoituksen kautta hahmottuu elokuvan tavoite, tyyli ja alustava rakenne. Sen avulla viestitään työryhmälle, millaista teosta ollaan tekemässä, mutta myös esimerkiksi rahoittajille. Kouluympäristössä toimiessa rahoittajia edustavat opettajat, joille idea pitchataan ja joilla on valta päättää resurssien jaosta.

Minulla oli vaikeuksia kirjoittaa käsikirjoitusta ilman konkreettista esimerkkiä. Otimme yhteyttä menestyneitä dokumenttielokuvia tuottaneeseen tuotantoyhtiö Wacky Tie Filmsiin ja heidän tuottajaansa Pasi Hakkioon, joka suostui tapaamaan minut ja tuottaja Smedbergin käsikirjoituksen sparrauksen merkeissä. Hakkio kuunteli rakentamaani voice offia ja ajatuksiamme siitä, mitä elokuvassa voisi visuaalisesti näkyä. Hän antoi minulle hyviä vinkkejä ja luettavaksi *Ilvesmies* dokumenttielokuvan rahoittajille suunnatun käsikirjoituksen, josta sain mallia oman

elokuvamme ensimmäiseen järkevään käsikirjoitusversioon. Tässä purettiin elokuvan aihe, näkökulma ja teema, esiteltiin henkilöt ja käsiteltiin tavoitteita ja audiovisuaalista tyyliä. Kuvauksiin tein toisen, kolmipalstaisen käsikirjoituksen, jossa voice off on omana palstana, kuvassa näkyvät asiat omassa lokerossaan ja äänimaailma kolmannessa. Tämän lisäksi elokuvan valmistuttua on kirjoitettu uusiksi synopsiksia ja treatmentejä levitystä varten. Dokumentaarisessa elokuvassa on yleistä, että käsikirjoitusta täydennetään pitkin matkaa ja myös jälkitöiden edetessä, jälkitöiden ollessakin tietyllä tapaa uudelleen käsikirjoittamisen vaihe.

4.3 Audiovisuaalinen tyyli

Olin kiinnostunut vieraannuttamisefektistä jo esituotantoa aloittaessa luettuani Susanna Helken väitöskirjan *Nanookin jälki,* ja halusin päästä kokeilemaan sitä käytännössä. Alusta asti halusin elokuvan olevan näyttävä sekä visuaalisesti että äänellisesti ja oli selvää, etten tavoittele tässä elokuvassa naturalistista ilmaisua. Ohjaajana tärkein tehtäväni oli saada muut taiteelliset tekijät sisäistämään riittävästi mistä vieraannuttamisessa on kysymys, sillä en voinut vaatia kaikkien perehtyvän syvällisesti Brechtin ajatuksiin.

Päähenkilöidemme esiintyminen anonyymeinä oli suurin yksittäinen sysäys, joka vaikutti elokuvan visuaaliseen tyyliin. Halusimme tehdä siitä vahvuuden ja osan elokuvaa, emmekä asiaa, joka rajoittaa meitä ja jonka kanssa joudumme jatkuvasti painimaan ja miettimään, mitä voimme näyttää. Löydettyämme esiintyjien kasvot peittävien maskien tyylin, minulle varmistui, että haluan jatkaa vieraannuttavien elementtien käyttöä myös elokuvan maailmassa laajemmin, esimerkiksi lavastuksessa. Päätimme luopua autenttisista tapahtumapaikoista kuvauslokaatioina ja ajatella kaupungin katuja ikään kuin teatterin näyttämönä. Tälle näyttämölle lavastimme kohtauksemme, oli tapahtumapaikkana sitten sairaalan tupakkakoppi tai makuuhuone. Käsittelihän elokuva nimenomaa kaduilla tapahtuvaa väkivaltaa, joten tämä tuntui sopivalta valinnalta. Tämä antoi myös lisää anonymiteettiä esiintyjillemme.

Jouduin miettimään usein elokuvan dokumentaarisuutta ja sitä, mitä todellisuuspohjaisuus minulle tekijänä tarkoittaa, mitkä ovat ne säännöt, joiden puitteissa itse toimin. Elokuvan tarina ja Ericin muistoja ja tunteita avaava voice off on koottu täysin autenttisista haastatteluista ja on siten ”totta.” Tämä on elokuvan kova dokumentaarinen ydin. Se mitä näemme valkokankaalla, eli Ericin muistot puukotuspäivän tapahtumista, perustuvat hänen muistamaansa päivän kulkuun. Tiettyjä taiteellisia vapauksia on kuitenkin otettu kerronnallisen selkeyden vuoksi ja esimerkiksi muita todellisuudessa paikalla olleita henkilöitä on jätetty pois. Käytimme visuaalisesti niin kohotettua ilmaisua, että mielestäni katsojalle ei pitäisi jäädä epäselväksi, että siinä ei ole kyse pilkulleen tehdyistä rekonstruktioista, vaan että ne kuvaavat Ericin muistoja ja tunteita.

Mielestäni tällainen kuvittaminen on todenmukaisempaa kuin se, että yrittäisin tekijänä valheellisesti luoda tapahtumia kameran eteen uudelleen niin, että ne matkisivat autenttista tapahtumahetkeä. Sivuhuomiona mainitsen, että myös autenttisuuden tavoittelu on tietoinen tyylivalinta. Valitsemani vieraannuttava tyyli muistuttaa, että kyseessä on Ericin subjektiivinen kokemus ja muisto tapahtumista ja vielä minun näkemykseni tästä elokuvantekijänä, eikä absoluuttinen totuus maailmasta. Esiintyjien anonymisointi ja tapahtumapaikkojen lavastaminen viitteellisesti myös ohjaavat ajatusta yksityisestä kohti yleistä: vaikka kyseessä on yksittäinen, ainutlaatuinen tapahtuma, joka on tapahtunut ainutlaatuisille yksilöille, he edustavat suurempaa joukkoa, joita vastaavat tapahtumat koskettavat. Vieraannuttava tyyli luo siis elokuvaan yleistävän tason subjektiivisen kokemuksen päälle.

Asetin työryhmälle yhdeksi raamiksi sen, että kaiken mitä näemme elokuvassa, pitää todella tapahtua kameran edessä, eikä efektejä lisätä jälkeenpäin editointivaiheessa. Ainoastaan tekstigrafiikkaa voitaisiin lisätä. Koin tämän henkilökohtaisesti tärkeäksi todellisuuden tasoksi, ilmaisun ollessa jo venytetty hyvin kauas realistisesta kuvauksesta. Tämän periaatteen myötä suunnittelemani kohtaus leijuvasta teepaidasta, johon veri leviää symboloiden puukotusta, jäi pois elokuvasta, sillä sen tekninen toteutus ilman jälkiefektejä osoittautui niin vaikeaksi, että lopputuloksesta ei vain saatu tarpeeksi hyvännäköistä. Kuvia kohtauksesta käytettiin kuitenkin lopullisessa elokuvassa.

4.3.1 Kuvaus

Kun pohdimme *Raaka*-elokuvan kuvaustyyliä yhdessä kuvaaja Riku Seppälän kanssa, pyrimme pääsemään kiinni siihen, miltä nuoruus tuntuu. Olimme yhtä mieltä siitä, että voimakkaat värit ja kirkkaat valot edustavat meille tätä melko abstraktia tunnetta. Seppälä halusi kuvata elokuvan anamorfisilla linsseillä, joita käytetään tyypillisemmin fiktiokerronnassa. Jo linssivalinta itsessään on elokuvassa vieraannuttava elementti, sillä anamorfisten linssien ominaisuudet ovat vääristäviä ja tällaisen linssin läpi katsottuna maailma näyttää kovin eriltä, kuin paljaalla ihmissilmällä. Linssivalinta tekee kuvallisesta ilmaisusta heti elokuvallisempaa ja jotain arkitodellisuudesta kohotettua, mikä tukee hyvin elokuvan muita visuaalisia elementtejä.

Elokuvassa vaihtelee kaksi kerronnan ja ajantasoa: toisessa olemme muistoissa Ericin veljen puukotuspäivän tapahtumissa, ja toisessa tasossa kuljemme Ericin mukana pitkin Tampereen katuja, hänen muistellessa menneisyyttään entisessä kotimaassaan. Näissä kohtauksissa kamera kävelee Ericin mukana ja usein myös hänen takanaan, millä pyrimme luomaan tunteen, että elokuvan katsoja kävelee kaduilla yhdessä Ericin kanssa tämän kertoessa omaa tarinaansa. Lavastetuissa muistokohtauksissa olemme Ericin pään sisällä ja katsoja on elokuvan ulkopuolella tarkkailemassa.

Olimme yhtä mieltä siitä, että kuvan tulisi olla ennemmin eläväistä ja liikkuvaa kuin staattista, kuten myös meidän päähenkilöidemme elämä. Suurin osa dokumentista on kuvattu käsivaralta. Jälkeenpäin ajateltuna niissä kohtauksissa, joissa olemme puukotuspäivän muistoissa ja lavasteissa, olisimme voineet kuvata enemmän jalustalta ja näin erottaa elokuvan kaksi kerronnallista tasoa selkeämmin toisistaan. Toisaalta eläväinen käsivarakuvaus mielestäni tukee sitä, että myös muistot ovat häilyväisiä ja muuttuvia. Heiluva käsivarakuvaus on myös tuttua perinteisestä dokumentaarisesta ilmaisusta ja luo tunnetta, että kamera on tallentamassa ainutlaatuista historiallista hetkeä. Direct cinema -perinteessä syntynyt käsivarakuvaus oli syntyessään vieraannuttava elementti, mutta on ajansaatossa muuttunut tavanomaiseksi dokumentaariseksi tyyliksi, joten valitsemamme kuvaustapa on enemminkin perinteinen nykymittapuulla. (Helke, 2006,

155.) Eric myös katsoo välillä kameraan rikkoen neljännen seinän, mikä on vieraannuttava keino fiktiossa, mutta dokumentaarisessa elokuvassa tyypillisempää. Suora katsekontakti kameraan eli katsojaan korostaa tunnetta siitä, että päähenkilö kertoo tarinaansa suoraan katsojalle.

Yksittäisistä kuvista vieraannuttavimmaksi koen sänkykohtauksessa lintuperspektiivistä otetun kuvan Ericistä ja Miasta sängyssä. Asetelma on tuttu ja hyvin käytetty fiktioperinteessä ja jo yksittäisenä kuvana se vieraannuttaa dokumentaarisen elokuvan kontekstissa. Kuvaustyyliin olisi voinut lisätä vieraannuttavia elementtejä esimerkiksi erikoisilla rajauksilla tai kuvakoilla, mutta emme kokeneet sitä tarpeelliseksi. Elokuvan tyyli ja lavastus itsessään ovat jo sen verran vieraannuttavia, että tällainen lisähaaste katsojalle olisi tehnyt siitä todennäköisesti raskasta ja vaikeasti seurattavaa, eikä olisi tuonut siihen mitään toivottua lisäystä.

Kaupunki on kuvauspaikkana muuttuva ja osittain hallitsematon. Keskustelimme Seppälän kanssa ennen kuvauksia siitä, että muuttuva kaupunkiympäristö yllätyksineen on osa elokuvan tyyliä. Tämä on osa elokuvan dokumentaarista kerrontaa. Esimerkiksi Laukontorilla Takon kartonkitehtaan porttien edessä kuvatun sänkykohtauksen taustalle oli kuvauspäivänä ilmestynyt Lempäälän rakentajien valkoiset muovit, joita ei vielä edellisenä päivänä ollut. Oli uskomaton sattuma, että juuri kuvausjaksomme aikana Tammerkoski oli valaistu kirkkaanpunaiseksi, elokuvamme teemavärin mukaan. Uskomaton sattuma oli myös Särkänniemen päättäjäisten ilotulitus, jonka saimme vangittua kuviin ja josta tuli iso osa kerrontaa sekä äänellisesti, että visuaalisesti. Tuottajamme Smedberg toimi myös elokuvan kuvauspaikkajärjestäjänä ja järjesti meille katuluvat niihin lokaatioihin, joihin pystytimme lavastusta. Emme kuitenkaan sulkeneet kuvauspaikkoja muilta kaupungilla liikkujilta ja toivoimme, että kaupungilla autenttisesti liikkuvat ihmiset olisivatkin sattuneet enemmän kuviimme ja luoneet näin kiinnostavaa ristiriitaa rakennettujen lavasteiden ja hallitsemattoman, oikean maailman välille.

Kuvaustyyli ja linssivalinta ovat tietyllä tavalla vastakkaisia ja käyvät leikkiä dokumentaarisen ja fiktiivisen ilmaisun rajalla, kuten koko elokuva. Ohjaajan ja kuvaajan välisen yhteistyön sujuvuus ja yhteinen visio ovat merkityksellisiä, tehtiin sitten fiktiota tai dokumentaarista elokuvaa, mutta koen tämän yhteistyön vielä tär-

keämmäksi jälkimmäisen saralla. Jo pelkästään kuvaajan tapa olla läsnä kuvaustilanteessa voi olla ratkaisevaa suuntaan tai toiseen, kun kameran edessä ovat niin sanotusti oikeat ihmiset, eikä näyttelijät. Dokumenttia kuvatessa ohjaaja ei voi tarkkailla kaikkea kuvattavaa monitorista ja tiettyjä hetkiä ei voi toistaa uudelleen. Tällöin ohjaajan luottamus kuvaajaan ja yhdessä sovitun vision toteutumiseen korostuu.

En usko, että olisin ainakaan tällä työkokemuksellani voinut kuvata tätä elokuvaa kenenkään muun, kuin Seppälän kanssa. Niin yhteneväisiksi ajatuksemme lopulta muodostuivat, että en enää muista tai erota suurimmista osista ratkaisuja, kumman ideoita ne alun perin olivat. Ja juuri näin ohjaajan ja kuvaajan suhteen tuleekin mielestäni toimia.

4.3.2 Valaisu

Näyttävä valaisu on suuressa roolissa *Raaka*-elokuvassa. Valaisija työskentelee elokuvissa työryhmässä kuvaajan alaisuudessa, mutta tässä kyseisessä teoksessa koen valaisija Elise Peltolan olevan itsenäisemmässä ja tärkeämmässä roolissa. Ihastuin Brechtin eeppisen kerronnan ajatukseen siitä, kuinka tekninen kalusto kuten valaisulaitteet jätetään näkyviin muistuttamaan teoksen keinotekoisesta luonteesta suhteessa todellisiin tilanteisiin. Näin Peltolan rakentamasta valaisusta tuli tärkeä osa elokuvan lavastusta ja visuaalista tyyliä laajemmin.

Alkuperäisenä ajatuksenamme oli jatkaa ja vahvistaa kuvauspaikoista valmiiksi löytyviä värivaloja, mutta emme löytäneet tarkoituksiimme sopivia kuvauspaikkoja, joissa olisi myös ollut valmiiksi kiinnostavia valoja. Tämä antoi valaisijalle vielä vapaammat kädet toteuttaa omaa ilmaisuaan. Pohdimme yhdessä muun muassa eri värien merkityksiä ja kerronnallisia tasoja. Esimerkiksi sairaalakohtauksessa halusimme luoda mielikuvaa punaisen ristin symbolista punaisen ja valkoisen valon yhdistelmällä ja tuoda laitosmaisen loisteputkivalaistuksen tunnelmaa. Sänkykohtauksessa vihertävällä värimaailmalla luodaan kohtaukseen hieman epämiellyttävää tunnetta korostamaan Ericin tunnetilaa. Skeittiparkilla haimme valaistukseen sinisen ja oranssin sävyjä korostamaan yön ja tulen väri-

maailmaa. Skeittiparkki kuvauspaikkana ei edusta mitään toista tapahtumapaikkaa, kuten aiemmissa takaumissa, vaan siellä tapahtuva vaatteiden polttaminen on keskeisin asia, jota valaisu tukee.

4.3.3 Lavastus

Toimin *Raaka*-elokuvassa myös lavastussuunnittelijana yhteistyössä toteuttavan lavastajan Johannes Latvan kanssa, joka vastasi myös lavasterakennuksesta. Lavastuksessa pääsin irrottelemaan eniten vieraannuttamisefektin kanssa ja leikkimään brechtiläisyydellä täydellä sydämellä.

Brechtin ja Neherin oppien mukaan halusin toteuttaa elokuvan lavastuksen hyvin vieraannuttavasti ja viitteellisesti. Näillä keinoilla halusin korostaa sitä, että kyseessä on yksilön tarinaa suuremmista asioista, ei ole oleellista näyttää juuri sitä tiettyä makuuhuonetta, jossa Eric todella kuuli veljeään kohdanneesta tragediasta. Uskon ja toivon myös, että näin surrealistisen ja vieraannuttavan näkymän eteen joutuessa katsoja myös joutuu pohtimaan dokumentaarisen elokuvan suhdetta todellisuuteen ja päätyy ehkä havaintoon, että kaikkien dokumenttielokuvien ”totuus” on vain yksi näkökulma todellisuuteen ja kyseessä on aina tehty teos. Tästä muistuttamassa ovat myös lamppujemme jalat ja muu tekninen sälä, mikä elokuvissa usein pyritään piilottamaan katsojilta.

Koko elokuva kuvattiin Tampereella keskustan alueella, josta etsimme sopivia ”näyttämöitä” takaumakohtauksille. Neherin tyyliin lavastukseksi makuuhuoneeksi riittää vain sänky ja pieni yöpöytä sen vierellä. Sairaalan tupakkakopissa tapahtuvan kohtauksen ratkaisimme rakentamalla konkreettisen tupakkakopin, jonne sijoitimme tekstikyltin, jossa lukee sairaala. Ei ole oleellista, että kyseessä on juuri ollut Tampereen yliopistollinen sairaala, vaan oleellista ovat kaikki maailman sairaalat, joiden tupakkakopeissa ihmiset joutuvat lohduttamaan toisiaan kohdattuaan valtavia inhimillisiä onnettomuuksia muiden yksilöiden julmuuden vuoksi. Käytimme lavastuksessa sekä puvustuksessa kierrätettyjä ja lainattuja esineitä ja mietimme tavaroiden jatkokohteet valmiiksi. Halusimme toteuttaa lavastuksen mahdollisimman ekologisesti ja tämä luonnollisesti sopii myös pieneen budjettiin. Samalla toteutui brechtiläinen ajatus autenttisten materiaalien käytöstä, joskin tämä tuli niin sanotusti kaupanpäälle.

Koska kyseessä on dokumenttielokuva, en halunnut kuitenkaan lavastuksessakaan keksiä ihan kaikkea omasta päästäni, vaan leikitellä tässäkin todellisten lähtökohtien kanssa, lukkiutumatta niihin liikaa. Esimerkiksi skeittirampilla kuvatussa kohtauksessa näkyvät juomat ovat niitä, mitä päähenkilömme todellisuudessa juovat vastaavissa illanvietoissa. Tämä ei ole katsojalle oleellista, mutta oli itselleni hauskaa leikkiä yksityiskohdilla.

Brechtiläisen ajatuksen mukaan ajattelen myös esiintyjiä tässä elokuvassa tietyllä tapaa lavastuksen osana heidän käyttämiensä eläinmaskien vuoksi. Päähenkilömme punaisesta maskista tuli elokuvan teemaväri. Maskit vieraannuttavat heitä todellisista henkilöistä ja vaikeuttavat samaistumista. Eläimet valittiin henkilöiden luonteenpiirteiden ja taustan mukaan. Ericin punainen leijona viittaa hänen entiseen kotimaahansa ja hänen luonteeseensa. Eric on rauhallinen kuin savannilla loikoileva leijonauros, mutta on myös valmis karjaisemaan ja toimimaan tosi tilanteessa. Danin koiramaski kuvastaa hänen vilkasta ja sosiaalista luonnettaan, Mian kissamaski taas kuvastaa hänen rooliaan hieman herkkänä tyyppinä, joka tarkkailee ympäristöön valppaasti. Leijona, koira ja kissa ovat kaikki myös petoeläimiä, mikä oli tietoinen valinta verrattuna siihen, mitä saaliseläinten valitsiminen olisi viestinyt. Tämän elokuvan henkilöt eivät ole passiivisia tai uhreja, vaan toimijoita.

4.3.4 Äänimaailma

Kuten myös kuvan osalta, äänen osalta oli alusta asti selvää, ettemme pitäydy realistisessa ilmaisussa muuten, kuin voice offin osalta. Myös äänen tulisi olla vieraannuttavaa ja muistuttaa teosluonteesta.

Yhdessä äänisuunnittelija Eero Hietamäen kanssa lähdimme pohtimaan elokuvan äänimaisemaa. Määrittelimme lähtökohdaksi urbaaniuden, ja olimme yhtä mieltä siitä, että ääni ja kuva saavat tietyiltä osin kulkea omia polkujaan ja muodostaa omia assosiaatioita katsojan mielessä. Oli selvää, että elokuvan äänityöt painottuisivat vahvasti jälkituotannon puolelle, jossa elokuvan todellisuudesta ir-

tautunut, muistojen ja tunteiden maailmassa liikkuva äänimaailma luotaisiin. Todelliset kaupungin äänet sekoittuvat tunnetta korostavaan ambient musiikkiin.

Tiettyihin kohtauksiin minulla oli ohjaajana selkeä ajatus siitä, miten äänikerronnan tulee tukea tarinaa ja kuvaa. Esimerkiksi sairaalakohtaukseen halusin sairaalan äänimaailmasta irrotettuja piippauksia ja elementtejä luomaan mielikuvaa tilasta. Kohtaukseen, jossa Eric kertoo väkivaltaisesta menneisyydestään entisessä kotimaassaan, halusin rumpuja pienenä vinkkauksena kohti menneisyyttä. Muuten annoin äänisuunnittelijalle melko vapaat kädet kuljettaa tunnetta äänen avulla, toki antaen oman mielipiteeni ja panokseni siihen, toimiko se ajattelemallani tavalla tai riittävän tehokkaasti.

Halusimme jättää voice offiin rosoa ja mielestäni oli tärkeää, ettei sitä äänitetä uusiksi paremman laatuisena, sillä se on elokuvan autenttisin ja todellisin osa. Päädyimme tekemään lopulta yhden jälkiäänityksen: elokuvan alussa Danin ”kuinka sä voit” kysymys on äänitetty jälkikäteen, jotta saimme sujuvampaa kerrontaa. Tällaista tai tähän kohtaan sopivaa autenttista repliikkiä emme löytäneet haastattelumateriaaleista. Elokuvan loppupuolella kuulemme myös yhden kysymyksen verran minun ääntäni, kun kysyn Ericiltä, onko hänen veljensä kunnossa tänä päivänä. Tekijän äänen mukaan ottaminen tekee särön elokuvan kerrontaan ja voice offiin. Se muistuttaa katsojaa siitä, että elokuva on tuotettu ja tarina suodatettu sen tekijöiden näkökulman kautta.

Ericin, Mian ja Danin keskustelu skeittiparkilla on rakennettu kuvan päälle toisessa tilassa äänitetystä keskustelusta, jossa pyysin heitä palamaan muistoissaan elokuvassa näytettävään hetkeen. Äänitimme tämän osuuden kuvauspaikalla autossa, jonka jälkeen kuvasimme heidät istumassa rampin reunalla. Tähän valintaan vaikuttivat sekä aikatauluteknikset, että äänenlaadulliset syyt. Halusin toteuttaa äänitykset kuvausten aikaan ja kuvauspaikalla, jolloin esiintyjät olivat virittyneet sopivaan tunnetilaan ja olivat jo eläneet tämän hetken muistoissa useamman päivän. Emme voineet äänittää keskustelua rampin laidalla, sillä valoryhmän piti pystyä rakentamaan valaistusta yhtä aikaa, josta olisi tullut häiritseviä taustaääniä. En myöskään halunnut ylimääräisiä korvia keskustelulle, jotta esiintyjämme saisivat täydellisen työrauhan herkän tilan tavoittamiseksi. He pääsivät-

kin sisälle tähän luovaan leikkiin paremmin kuin olin uskaltanut toivoakaan. Ohjasin keskustelua mahdollisimman vähän ja alkuun päästyämme he kuljettivatkin sitä käytännössä itsenäisesti.

Äänisuunnittelua tehdessämme sovimme, että äänittäjät olisivat tallentaneet kaupungilta erilaisia urbaaneja pistemäisiä ääniä, kuten autoja ja ihmisiä ja näistä olisi muodostunut omanlaisensa äänellinen dokumentaarinen taso elokuvaan. Äänen jälkituotannon alkaessa minulle selvisi, että näin ei ollut tehty, ja aikataulun vuoksi jouduin nielemään pettymykseni. Elokuvaan lisätyt kaupungin äänet on haettu äänipankeista. Toki elokuvassa kuullaan myös paljon autenttista kuvauspaikoilla äänitettyä taustaääntä. Lopulta olen kuitenkin tyytyväinen äänelliseen lopputulokseen, joka on vaikuttava, tunnetta korostava ja tyylillisesti sitä, mitä olin ajatellutkin sen olevan.

4.3.5 Leikkaus

Leikkaus on elokuvan teossa vaihe, jossa elokuva käsikirjoitetaan uudestaan sen pohjalta, mitä materiaalia tekijät ovat oikeasti saaneet tuotettua alkuperäisen käsikirjoituksen pohjalta. Dokumentaarisessa elokuvassa leikkausvaihe korostuu, sillä materiaali ei ole yhtä hallittua kuin fiktioelokuvaa tehdessä. *Raaka*-elokuvassa työskentely oli tietyllä tapaa jotain dokumenttileikkaamisen ja fiktioleikkaamisen väliltä, koko elokuvan tyylillisesti leikkiessä tässä rajapinnassa.

Tässä vaiheessa kaikki elokuvan osat ja vieraannuttavat elementit lyötiin yhteen ja näimme ensimmäistä kertaa todella, miltä elokuva voisi näyttää. Elokuvan leikkasivat leikkaajat Jesse Maidell ja Tommi Tarkiainen yhteistuumin. Ensimmäinen raakaleikkaus, jossa koko elokuvan kaari oli ensimmäistä kertaa laitettu kokoon, oli melko perinteinen, suoraviivainen. Leikkaus oli huomaamatonta, sellaista, mihin fiktioelokuvissa usein pyritään. Olimme yhdessä sitä mieltä, että se ei oikein tuntunut missään, eikä antanut oikeutta tarinalle ja materiaalille. Oli taas aika kaivaa Brecht ja vieraannuttavat keinot esiin.

Pohdimme yhdessä leikkaajien kanssa, mitä vieraannuttaminen voisi tarkoittaa leikkaustaiteessa ja tutkimme yhdessä myös suoraan Brechtin ajatuksia, ja näiden kautta oikea tyyli alkoi löytyä. Vieraannuttaminen leikkauksessa on leikkauksen tekemistä näkyväksi, sen kohottamista yhtä näkyväksi taiteen muodoksi, kuin vaikkapa kuvaus tai lavastus. Kun leikkaajat esittivät minulle ensimmäisen version, jossa oli alun pysäytyskuva, kuvasuhteen vaihtelua ja ensimmäiseen muistokohtaukseen avautuva esirippu nyökkäyksenä Brechtin eeppisen teatterin perinteelle, sisälläni läikähti. Elokuva oli löytämässä oikean muotonsa.

Pidimme pitkään mukana tyyliä, jossa brechtiläisittäin teksteillä selostettiin tulevien muistokohtausten tapahtumasisältö, henkilöt ja tapahtumapaikat. Näytettyämme tällaista versiota Wacky Tie Filmsin leikkaaja Jussi Sandhulle ja tuottaja Hakkiolle, päätimme poistaa nämä tekstiosuudet heidän palautteensa perusteella. Ne raskauttivat elokuvaa ja tekivät siitä tarpeettoman monimutkaisen seurattavan. Emmehän olleet tekemässä brechtiläistä ilmaisua sen itsensä vuoksi, vaan mahdollisimman hyvää lopputulosta.

Jokaiseen elokuvaan kuuluu lopputekstit ja niidenkin toteutustavassa lopulta vain taivas on rajana. Halusin tehdä lopputekstiosiosta elokuvan tyyliä jatkavan ja audiovisuaalisesti kiinnostavan osion. Visuaalisena materiaalina käytettiin itse elokuvaa varten kuvattuja otoksia yhdistettyinä behind the scenes -videoihin ja kuviin. Näin elokuvan tuotantoryhmä ja tuotanto-olosuhteet tehdään vielä kerran todella nähtäviksi ja muistutetaan siitä, millainen koneisto elokuvan taustalla aina pyörii. Lopputekstit leikkasi Rene Knuuttila ja musiikin sävelsi Henri Puska.

4.3.6 Esiintymistä vai näyttelemistä?

Missä menee esiintymisen ja näyttelemisen raja? Tämä on kiinnostava kysymys etenkin dokumentaarisista elokuvista puhuttaessa. On selvää, että kun näyttelijä näyttelee jotain toista, fiktiivistä henkilöä, hän näyttelee. Mutta miten tulisi suhtautua siihen, että oikeat henkilöt esittävät itseään, kuitenkin täysin luodussa ja tätä tilannetta varten rakennetussa hetkessä?

Halusin puhua dokumentissa esiintyvistä nuorista nimenomaan esiintyjinä tai päähenkilöinä, en näyttelijöinä, vaikka elokuvan muistokohtauksissa he kiistatta

näyttelevät — onhan tilanteet luotu, lavastettu ja ylipäätään tuotu melko kauas alkuperäisistä hetkistä. Samalla ohjeistin heitä menemään kuvaustilanteessa muistoihinsa ja kehotin heitä yrittämään tavoittaa tunteen, joka heillä oli esitettävän tapahtuman todellisella hetkellä ollut.

Emme harjoitelleet kohtauksia etukäteen päähenkilöiden kanssa. Olimme kuvaajan kanssa luoneet alustavat koreografiat, joiden kautta saisimme kohtaukset katettua kuvallisesti niin, että tapahtumat välittyvät. Halusin kuitenkin jättää henkilöiden esiintymiseen tietyn tuoreuden ja loimme kohtausten liikeratoja yhdessä heidän kanssaan kuvaustilanteessa sen mukaan, kuinka he oikeasti toimisivat, mikä on heille luonnollista. Pyrin antamaan heille mahdollisimman selkeitä toimintoja, ja koska emme äänittäneet dialogia ja äänimaailman ollessa muutenkin hyvin rakennettu, saatoin antaa heille ohjeita ja kannustusta myös kameran käydessä. Pohdimme, kuinka erilaiset tunteet näkyvät kehonkielessä ja esimerkiksi käsissä, sillä maskien peittäessä kasvot kehonkieli korostuu entisestään.

Mielestäni jokaisen ihmisen toiminta muuttuu, kun kamera on läsnä ja hän tietää tulevansa kuvatuksi. Alkaa performaatio. Käveleminen ei ole enää vain kävelemistä, vaan siitä tulee samalla kävelemisen esittämistä. Näin kameran läsnäolo itsessään luo toimintaan gestisen tason. Kun dokumenttielokuvassa esiintyvä henkilö on kuvattavana, hän on yhtä aikaa oma itsensä ja samalla esittää itseään kameralle. Tällöin läsnä on yhtä aikaa kaksi, oikea henkilö ja elokuvaa varten luotu ”varjo” tai ”heijastuma” tästä todellisestä henkilöstä. Esiintyjä tunnistaa tämän eron ja tarkkailee itseään suorituksessa myös ikään kuin ulkopuolisen silmin. Koen tässä vahvaa yhteyttä gestiseen näyttelemiseen, joskin tämän yhteyden syvempi pohdinta olisi oman tutkimuksensa aihe.

4.4 Vieraannuttamisefektin kriittistä pohdintaa

Koska vieraannuttamisefekti pyrkii herättämään kokijassaan kriittisyyden, tarkastellaanpa sitä hetki kriittisesti. Kuten jo aiemmin mainittu, Brecht otti ajatuksia kaikkialta ympäriltään ja käytti niitä oman teoriansa materiaalina. Brecht kehitteli ja kirjoitti eeppisen teatterin teoriaansa useiden vuosien ajan ja julkaisi aiheeseen

liittyviä tekstejä matkansa varrella. Osittain tästäkin syystä tekstit ovat välillä keskenään ristiriitaisia ja tuntuu, ettei tekijä itsekään ole esittelemien ja käyttämiensä käsitteiden sisällöstä täysin varma. Tämä voidaan kokea myös avoimuutena: saamme kiinni prosessista, jonka tekijä on itse käynyt läpi, emmekä vain ”valmista” ajatusta. Brecht myös kirjoitti vastineita eeppisestä teatterista esitettyyn kritiikkiin ja yleisiin siitä esitettyihin virhekäsityksiin (Brecht, 1991, 19–31).

Brecht ei kyennyt täysin elämään, kuin opetti. Hänen näytelmänsä kyllä sisällyttivät vieraannuttavia elementtejä ja käsittelivät aiheiltaan ajankohtaisia, yhteiskunnan epäkohtiin pureutuvia aiheita, mutta ne eivät päässeet irti draamallisesta perinteestä ja muodosta eikä hän aina noudattanut omia oppejaan. (Kaikki teatterista -podcast 2020, 5:55.) Brechtiläisen teatterin opit elävätkin puhtaimmillaan Brechtin teoriaa käsittelevissä teksteissä ja sen tuominen todellisuuteen ja esitettäväksi onkin kinkkisempi asia, ainakin jos niitä pyrkii toteuttamaan orjallisesti.

Tänä päivänä, kun vieraannuttamisefekti on arkipäiväistynyt vain yhdeksi, melko yleiseksi taiteen keinoksi, on aiheellista kysyä, mikä sen vaikutus on nykyään? Vieraannuttamisefektiä itsessään tuskin voi pitää enää uutena ja yllättävänä keinona, jos se oli sitä edes Brechtin aikana. Katsojat ovat entistä harjaantuneempia kaiken visuaalisen ilmaisun suhteen ja mediakasvatusta opetetaan kouluissa.

Katsojan voidaan olettaa olevan kriittisempi kuin sata vuotta sitten, ja näin kykenevän analysoimaan paremmin myös perinteistä draamakerrontaa. Voidaan myös kysyä, onko katsojan osallistamisen pyrkimys tai suorastaan vaatimus enää vallankumouksellista tänä päivänä, jolloin meidät pakotetaan osallistumaan yhteiskunnan eri toimintoihin ja kerroksiin jatkuvasti. Ravintolassa haemme omat ruokamme ja palauttamme astiamme, kokoamme omat huonekalumme ja kehitämme datallamme yhä tarkemmin toimintaamme seuraavia algoritmeja, joiden tarkoitus on addiktoida meitä ja tuottaa haluja, jotka saavat meidät kuluttamaan. (Viren, 2021, 60.) Eikö siis vaatimus osallistua katsojana myös taidekokemuksen tuottamiseen palvele kapitalistisia päämääriä? Olisiko vallankumouksellisempaa vain heittäytyä virran vietäväksi, kieltäytyä?

On kuitenkin oleellista, että meidän on pakko osallistua kapitalistisen yhteiskunnan rattaiden pyörintään, emme voi valita sitä. Emmekä tällä osallistumisella voi

vaikuttaa elämäämme. On siis Brechtin hengessä ruokittava ihmisen itsensä sisältä nousevaa, arvaamatonta halua osallistua. Kun ihmisen itsensä sisällä liikahtaa jotain ja hän muodostaa itse omat päätelmänsä, joita ei ole ennalta määritelty, muutos voi tapahtua. Ajatukset voivat muuttua teoiksi.

Uskon, että Brechtin kriittisyyteen ja omaan oivaltamiseen kannustavalle ilmaisulle on sijaa ajassamme, jopa enemmän kuin aiemmin. Elämme taas suurien epävakauksien aikaa ja ihmiskunnan elämää varjostaa valtava eksistentiaalinen uhka, ilmastonmuutos. Meidän on kyettävä muuttamaan toimintaamme, jotta elämä maapallolla voisi jatkua. Sosiaalisen median aikakaudella olemme eriytyneet algoritmien tuottamiin kupliin, joissa samanmielisten ajatukset vahvistavat toisiaan, piittaamatta todellisuuden lähtökohdista – äänekkäin voittaa. Tekoälyn tuottamat deepfake videot tekevät toden ja epätoden erottamisesta entistä haastavampaa. Muutos on niin nopeaa, että ihmiskunnan on vaikea pysyä perässä ja sopeutua tämän uuden maailman realiteetteihin.

Tällaisessa ajassa kaipaamme kipeästi nykyajan todellisuuden erilaisia puolia avaavia teoksia, jotka haluavat haastaa ja opettaa katsojaa käyttämään omia aivojaan: kaikkea tietoa ei kannata purematta niellä. Maailma on monimutkainen ja se pitää sietää. Tarvitsemme uskoa siihen, että voimme muuttaa maailman suuntaa. Tarvitsemme kriittistä asennetta ja teoksia, jotka harjaannuttavat meitä siihen. Mikä olisikaan tähän tarkoitukseen oivallisempaa, kuin dokumentaarinen elokuva.

5 POHDINTA

Brechtin merkitys länsimaalaisessa taidehistoriassa on kiistaton ja mielestäni on selvää, ettei sen perusajatukset ja periaatteet ole vanhentuneet sen lähes satavuotisen historian aikana. Teatterin merkitys on vähäisempi nykyaikana kuin Brechtin eläessä, vaikka brechtiläistä teatteria tehdäänkin edelleen. Uudemmat taidemuodot ovat ottaneet Brechtin opit käyttöön ja eeppisen teatterin perinteen voidaan katsoa elävän sekä elokuvissa, televisiosarjoissa ja peleissä, jotka ovat tämän päivän valtaviihdettä.

Olen aina pitänyt dokumentaarisista elokuvista, jotka eivät pyri naturalistiseen ilmaisuun. Ne viehättävät minua esteettisesti ja koen saavani niistä usein syviä henkilökohtaisia oivalluksia, vaikka tietenkään kaikkiin aiheisiin ja käyttötarkoituksiin se ei sovi. Olen kuitenkin usein arkielämässäni törmännyt ihmisiin, joita tällaiset dokumenttielokuvat ärsyttävät, sillä he eivät koe niitä todenmukaisina, eivätkä tunnista autenttisuuden tyyliä nimenomaa tyyliksi. Tämä oli yksi laukaiseva tekijä sen taustalla, miksi halusin tehdä *Raaka*-elokuvan hyödyntäen vieraannuttavia keinoja.

Eeppisen teatterin lähtökohdat ovat vahvasti materialistiset ja kiinni todellisuudessa. Se pyrkii kuvaamaan todellisen maailman epäkohtia ja tarttumaan ajankohtaisiin aiheisiin, tuoden samalla esiin myös epätodellisen teosluonteen ja näin pyrkien yhä lähemmäs totuudellisuutta. Mielestäni nämä lähtökohdat ovat mitä mainioimmat dokumentaarisen elokuvan tekemiseen ja tarkasteluun, onhan dokumentaarisen elokuvan perinteeseen aina kuulunut tiedon levittäminen ja maailman epäkohtien esiintuominen. Nykydokumentaarisessa elokuvassa on paljon yhteistä Brechtin ajattelun kanssa ja oli mielenkiintoista luoda elokuvaa Brechtin ajatukset tukena.

Uskon todella vieraannuttavien keinojen voimaan siinä, miten ne vaikuttavat katsojaan ja käynnistävät hänessä uusia, arvaamattomia ajatusketjuja. Tutustuttuani näihin keinoihin ja kokeiltuani niitä käytännössä, tunnen myös itse ymmärtäväni omia päämääriäni dokumentaristina jollain tapaa hieman syvemmin. Elokuvaa tehdessä päädyin suurten kysymysten äärelle, kuten pohtimaan totuudellisuutta tuotetun teoksen kontekstissa. Tällä hetkellä minusta tuntuu, että allekirjoitan

Brechtin ajatuksen siitä, että teoksen keinotekoisen luonteen esiintuominen tuo sen lähemmäs totuutta, muistuttamalla ettei se koskaan ole koko totuus. Silti tämä on lopulta muodollinen ja tyyliin liittyvä seikka, ja todellinen ydin on jossain paljon tätä pintaa syvemmällä, yhä sanojen tavoittamattomissa.

LÄHTEET

Brecht, B. 1991. Kirjoituksia teatterista. Helsinki: Vapk-kustannus.

Broström, N. 2023. Lumieren veljekset keksivät elokuvakameran. Historianet. 28.12.2023. Viitattu 9.4.2024. https://historianet.fi/tekniikka/keksinnot/lumieren-veljekset-keksivat-elokuvakameran

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

Karhula, M. Lehti, T. Nuutinen, T. Kirjoittajahuone. 2021. Metropolia ammattikorkeakoulu & Tampereen ammattikorkeakoulu. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/502618/2021%20OIVA%2035%20Kirjoittajahuone.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Koppa. 2008. Aristoteles ja katharsis. Jyväskylän yliopisto.15.4.2008. Viitattu 22.11.2023. https://koppa.jyu.fi/avoimet/taiku/kirjallisuuden_aikajana/antiikki/kreikkalainen-filosofia-ja-estetiikka/aristoteles-ja-katharsis

Poser, L. 2018. Brechtiläisen ilmaisun perusteista 2. Kumu. Kriisi ja kumous. 20.4.2018. viitattu 30.10.2023. https://kumu.info/brechtilaisen-ilmaisun-perusteista-2/

Kaikki teatterista -podcast. 2020. Jakso 4: Brecht ja eeppinen teatteri – Elina Kilkku. https://kaikkiteatterista.podbean.com/e/jakso-4-brecht-ja-eeppinen-teatteri-elina-kilkku/

Taideyliopiston teatterikorkeakoulu. n.d. Eurooppalaisen teatterin historiaa. 8.1. Bertolt Brecht - elämä, teokset ja vaikutus. Viitattu 14.11.2023. https://disco.teak.fi/euteatteri/8-1-bertolt-brecht-elama-teokset-ja-vaikutus/

Viren, E. 2018. Brecht & teoreettinen käytäntö. Kumu. Kriisi ja kumous. 7.12.2018. viitattu 20.11.2023. https://kumu.info/brecht-teoreettinen-kaytanto/

Viren, E. 2021. Vallankumouksen asennot. Brecht, Benjamin ja kysymys estetiikan politisoimisesta. Tutkijaliitto.

LIITTEET

Liite 1. Raaka-elokuvan tuotantotiedot

nimi: Raaka

kesto: 10 min 30 s

tuotantoaikataulu: esituotanto kevät ja kesä 2023, kuvaukset syksy 2023, jälkituotanto syksy 2023 ja kevät 2024

tyylilaji: dokumenttielokuva

ohjaus: Emmi Tenkula

käsikirjoitus: Emmi Tenkula

tuotanto: Emmi-Lotta Smedberg

kuvaus: Riku Seppälä

valaisu: Elise Peltola

leikkaus: Jesse Maidell & Tommi Tarkiainen

äänisuunnittelu: Eero Hietamäki

synopsis: 16-vuotias Suomeen muuttanut Eric joutuu kohtaamaan väkivaltaisen menneisyytensä, kun hänen veljensä joutuu yllättäen ryöstöpuukotuksen uhriksi. Tapahtuma pakottaa Ericin valinnan eteen: voiko vihan kierteen katkaista?