



Vieraannuttaminen kerronnan keinona yhteiskuntakriittisessä dokumenttielokuvassa

Anna Puustinen

Opinnäytetyö
Toukokuu 2015
Elokuvan ja television
koulutusohjelma
Kuvaus

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Kuvaus

ANNA PUUSTINEN:

Vieraannuttaminen kerronnan keinona yhteiskuntakriittisessä dokumenttielokuvassa

Opinnäytetyö 69 sivua
Toukokuu 2015

Opinnäytteeni käsittelee vieraannuttamista dokumenttielokuvan kerronnan keinona. Sitä millaisia nämä keinot ovat ja miten ne voivat valottaa elokuvassa käsiteltyjä yhteiskunnallista ilmiötä. Vieraannuttamisella viitataan tekniikoihin, joilla arkihavaintoa pyritään muuttamaan, jotta esimerkiksi sen takana vallitsevat valta- tai merkityssuhteet tulisivat esiin.

Teoriaosuudessa tarkastelen erityisesti teatteritaiteilija ja -teoreetikko Bertolt Brechtin kirjoituksia sekä elokuvatutkija Bill Nicholisin moodi-luokittelua. Analysoitava aineistoni koostuu valitsemistani dokumenteista sekä tekemistäni harjoitustöistä, joissa kokeilen käytännössä vieraannuttavia keinoja.

Näkökulma liittyy dokumenttikerrontaan ja sen useisiin osa-alueisiin, kuten ohjaamiseen, kuvaamiseen, leikkaamiseen, käsikirjoittamiseen ja äänisuunnitteluun. Näistä osa-alueista vastasin myös harjoitustöissäni, joissa erityinen mielenkiintoni oli ohjauksen, käsikirjoittamisen ja kuvauksen osa-alueissa.

Opinnäytteen tuloksena havaitsin, että vieraannuttamisen keinot sopivat hyvin kuvaamaan dokumenttielokuvan kerrontaa. Tarkastelemani keinot myös tukivat elokuvien yhteiskunnallisten aiheiden käsittelyä ja yhdistyvät luontevasti performatiivisen ja refleksiivisen dokumentin kerrontaan.

Asiasanat: dokumenttielokuva, vieraannuttaminen, yhteiskunnallisuus

ABSTRACT

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

ANNA PUUSTINEN:

Alienation as a means for social documentary film

Bachelor's thesis 69 pages

May 2015

My thesis deals with alienation as a means for documentary film narration. It examines what these means are like and how they can shed light on the social phenomenon they describe. Alienation refers to techniques with which everyday observation is questioned and the underlying power and meaning structures are shown.

In the theoretical part I examine Bertolt Brecht's theatrical theories and film scholar Bill Nichols's classification of documentary modes. My study material consists of selected documentary films as well as of my own audiovisual exercises in which I use methods of alienation.

In my analysis I examine various aspects of documentary storytelling, such as directing, shooting, editing, script writing and sound designing. These are the areas I was in charge of in my own exercises. I especially concentrated in the areas of directing, cinematography and script writing.

As a result of the thesis I found that alienation is well suited for describing and examining documentary narration. The examined means supported the treatment of the social issues these films dealt with. They also go well together with performative and reflexive modes of documentary storytelling.

Key words: documentary film, alienation, social issues

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	VIERAANNUTTAMINEN KERRONNAN KEINONA	8
2.1.	Brechtin yhteiskunnallinen teatteri ja vieraannuttaminen.....	9
2.1.1	Vieraannuttaminen keinot Brechtillä	10
2.1.2	Brecht ja aikansa elokuva.....	13
2.1.3	Vieraannuttamisen kritiikkiä ja pohdintaa	14
2.2.	Dokumentin moodit ja suhde vieraannuttamiseen.....	15
2.3.	Yhteenveto löydetyistä keinoista	22
3	OMAT AUDIOVISUAALISET HARJOITUKSET	24
3.1	Kolme yksinkeskustelua kuluttamisesta	24
3.2	01 ääni.....	25
4	VIERAANNUTTAMINEN ESIMERKKIELOKUVISSA.....	27
4.1	Käsitkirjoituksen eeppinen rakenne	28
4.1.1	Elokuvan jako kolmeen tilaan.....	29
4.1.2	Vuorokauden kulku jäsentävänä elementtinä.....	30
4.1.3	Ainaisesti toistuvat rutiinit	32
4.2	Epäsamaistuttavat päähenkilöt.....	33
4.2.1	Normien rikkominen	33
4.2.2	Yksilöt sivuosassa	35
4.2.3	Arkista inhorealismia	36
4.3	Etäännyttävä kuva	38
4.3.1	Ihminen muurahaisena	38
4.3.2	Persoonaton ihminen	40
4.3.3	Tarkkailija	40
4.4	Epätavalliset rinnastukset.....	43
4.4.1	Kuvien kontrapunkti.....	44
4.4.2	Maailmankatsomukselliset vastakkaisuudet	46
4.5	Voice over irtautuu objektiivisuudesta	47
4.5.1	Subjektiivinen voice over.....	48
4.5.2	Länsimaisen katseen satiiri	50
4.5.3	Kertoja toiselta planeetalta	50
4.6	Tekstiplanssien käyttö.....	52
4.6.1	Runollinen jaksotus	53
4.6.2	Lukuohje	53
4.7	Tutun tekeminen oudoksi.....	55
4.7.1	Teesi – antiteesi – synteesi.....	56

4.8 Yhteenveto analysoiduista keinoista.....	58
5 TULOKSET JA POHDINTA.....	61
LÄHTEET	67

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni käsittelee vieraannuttavien keinojen käyttöä dokumenttielokuvassa. Tarkastelen valitsemieni esimerkkielokuvien tapaa käyttää näitä keinoja ja pohdin samalla, millaisia asioita niillä on onnistuttu tuomaan esiin. Tarkoitukseni on siten myös listata erilaisia kerronnan tapoja, joilla dokumenttielokuva voi tuoda yhteiskunnallisia ilmiöitä näkyviksi. Kehittääkseni omaa tekijyyttäni, liitän myös tarkasteluun kaksi kirjallisen opinnäytteen ohessa tekemääni audiovisuaalista harjoitusta.

Vieraannuttamisen käsite tulee teatteritaiteilija Bertolt Brechtiltä, joka kehitti tämän metodin ja lähestymistavan eepin teatterinsa yhteiskunnallisia päämääriä varten. Vieraannuttamisen (*verfremdungseffekt*) avulla Brechtin näytelmät pyrkivät kyseenalaistamaan itsestäänselvyksiä ja näyttämään yhteiskunnallisen todellisuuden taustalla vaikuttavat valtarakenteet ja institutionalisoituneet järjestelmät. (Brecht 1991, 315.)

Työni tarkastelee siis myös sitä, miten tällaiset teatterin tekemiseen muotoillut keinot soveltuvat dokumenttielokuvan keinoiksi sekä kuvaamaan elokuvissa käytettyjä keinoja. Nämä kaksi taiteen lajia eroavat toisistaan esimerkiksi suhteessa niiden oletettuun totuusarvoon. Dokumenttien katsoja sisällyttää näkemäänsä oletuksen siitä, että nähty käsittelee ”oikeaa” elämää. Toisaalta eepin teatterin näytelmät pyrkivät esittämään tietyistä historiallisista tilanteista kumpuavia yhteiskunnallisia ongelmia ja ilmiöitä (em. 328). Lähtökohdiltaan eepinen teatteri voikin siten olla lähempänä yhteiskuntakriittistä dokumenttielokuvaa kuin moni muu fiktiivisen taiteen laji. Uskonkin, että myös samoja kerronnan keinoja on mahdollista soveltaa dokumenttikerronnan tarpeisiin.

Liitän aiheen myös elokuvateoreettiseen keskusteluun tuomalla tarkasteluun elokuva-tutkija Bill Nicholisin dokumenttielokuvan moodijaottelun. Nichols (2001, 99–100) luokittelee dokumentit niiden tyyllissä tapahtuvien, osin historiallisten, siirtymien mukaan kuuteen eri tyyppiin. Näistä erityisesti refleksiivinen ja performatiivinen moodi tulevat lähelle Brechtin ajatuksia ja sopivat siten tukemaan analyysiäni.

Tutkimuskysymykseni ovat:

- Millaisia vieraannuttaviksi tulkittavia kerronnan keinoja ja elementtejä dokumenttielokuvissa voidaan hyödyntää?
- Miten nämä keinot tukevat käsiteltyjen yhteiskunnallisten ilmiöiden tarkastelua?

Näihin kysymyksiin pyrin vastaamaan analysoimalla 12 elokuvaa, jotka käyttävät vieraannuttaviksi tulkitsemia keinoja. Omia harjoituksiani käsittelen erittelemällä, mitä näissä käyttämilläni vieraannuttavilla keinolla olen pyrkinyt saavuttamaan. Tarkastelen harjoituksia muun elokuva-aineiston ohessa, mutta en analysoi samaan tapaan niistä saamiani vaikutelmia katsojana vaan motiivejani tekijänä.

Opinnäytteen näkökulma on elokuvakerronnallinen, ja siihen liittyy elementtejä sekä ohjaamisesta, leikkaamisesta, käsikirjoittamisesta, kuvaamisesta että äänisuunnittelusta – siis useimmilta elokuvanteon osa-alueilta. Olen valinnut tarkasteltavaksi seitsemän mielenkiintoiseksi kokemaani, useassa tapauksessa Brechtiltä löytämäni, vieraannuttamisen keinoa. Analyysin tukena käytän myös edellä mainittuja Nicholysin teoreettisia käsitteitä.

Työni etenee siten, että esittelen alkuun Brechtin teorioita ja niitä vieraannuttamisen keinoja, jotka muodostavat yläkategorioita analysoimissani elokuvissa käytetyille keinoille. Nicholysin moodiluokittelun liitän osaksi vieraannuttamisen tarkastelua alaluvussa 2.2. Luku 2.3 tiivistää kahden edellisen luvun sisältöjä. Tämän jälkeen kerron kahdesta omasta harjoituksestani, joissa kokeilin käytännössä osaa esitellyistä kerronnan elementeistä. Luvussa 4 siirryn valitsemieni esimerkkielokuvien analyysiin ja harjoitukseni erittelyyn. Seitsemän ensimmäistä alalukua käsittelevät kukin yhtä vieraannuttamisen kategoriaa, kahdeksas kokoa havaintoja. Luku 5 on omistettu tulosten yhteenvedolle ja pohdinnalle.

2 VIERAANNUTTAMINEN KERRONNAN KEINONA

Tässä luvussa tarkastelen erityisesti, mihin Bertolt Brecht teatteriteoriassaan vieraannuttamisella pyrki ja millaisia keinoja hän tämän vaikutuksen saavuttamiseen käytti. Yhdistän vieraannuttamisen tarkasteluun myös Bill Nicholisin teorian dokumenttielokuvan moodeista ja tarkastelen Brechtin näkemysten yhtymäkohtia tähän.

Vieraannuttaminen ei sanasta syntyvistä konnotaatioista huolimatta tarkoita luotaantyöntävyyttä, vaan sen on brechtiläisessä merkityksessään tarkoitus herättää katsojissa kriittistä ajattelua (ks. esim. Brecht 1991, 121). Vieraannuttamiseksi (v-efekti) suuntautui katsojaan, jonka rooli on keskeisellä sijalla. Tämä ei saanut jäädä vain tunteellisesti eläytyväksi passiiviseksi tarkastelijaksi. Brechtille teatterin tehtävä oli virittää rationaalista ajattelua ja tämän seurauksena myös toimintaa. (em. 140, 210, 212, 310–311, 328.) Katsojakokemus olikin Brechtille erityinen kiinnostuksenkohde ja hänen ajatuksissaan voikin nähdä yhteyksiä myös osallistuttavaan taiteeseen (Långbacka 1991, 15). Vaikka teorialat ovat kirjoitettu teatterimaailmaan, on näiden lähemmällä tarkastelulla annettavaa myös yhteiskuntakriittiselle dokumentille. Katsojan aktiivisuuden ja kriittisen ajattelun herättäminen sopii hyvin yhteen kriittisen dokumentin pyrkimysten kanssa (ks. esim. Brecht 1991, 84–85, 210). Luvussa 2.1 tarkastelen vieraannuttamista osana Brechtin eepisen teatterin teoriaa.

Voidaan ajatella, että periaatteessa mikä tahansa elementti, joka etäännyttää totunnais-tuneesta ajattelusta ja herättää katsojan aktiivisuuden, on luettavissa vieraannuttavaksi. Alaluku 2.1.2 käsittelee Brechtin mainitsemia konkreettisia vieraannuttamisen keinoja, joiden valossa tarkastelen aineistoani luvussa 4. Näitä ovat esimerkiksi epäsamaistuttavuus, tekstiplanssien käyttö sekä lavastuksen ja musiikin vastakkaisuus nähdyn (kuvan) kanssa. Luku 2.1.3 kertoo lyhyesti Brechtin suhteesta aikansa elokuvaan ja 2.1.4 tarkastelee vieraannuttamisen teemaa kriittisemmästä näkökulmasta.

Alaluvussa 2.2 tarkastelen Nicholisin moodi-luokittelun kautta sitä, miten vieraannuttaminen suhteutuu dokumenttielokuvan kerrontaan. Nichols itse on nähnyt erityisesti refleksiivinen dokumentin moodissa yhtäläisyyksiä Brechtin kerronnan tapoihin. Molemmat tuottavat ”ahaa-elämyksiä” ja rikkovat totuttua tapaa käsitellä todellisuutta. (Nichols 2010, 199.) Toisaalta performatiiviseen dokumentin moodiin kuuluvat elokuvat esimerkiksi kyseenalaistavat valtasuhteita ja luopuvat usein narratiivisuuden vaati-

muksesta. Siten myös niillä voi olla myös brechtiläisessä mielessä vieraannuttava vaikutus. (Aaltonen 2011, 29; Nichols 1994, 99, 101–102.) Nicholsin moodi-luokittelua käytän syventämään analyysiäni, en varsinaisesti elokuvien kategorisointiin.

2.1. Brechtin yhteiskunnallinen teatteri ja vieraannuttaminen

Brechtin eepiseksi, myöhemmin dialektiseksi, nimittämä teatteri sai vahvasti vaikutteita aikansa yhteiskunnallisesta tilanteesta. Brecht oli erityisesti kiinnostunut Karl Marxin yhteiskuntateorioista ja arveli teatterin voivan olla tukemassa siirtymää kapitalistisesta järjestelmästä sosialistiseen. Brechtille ihminen näyttäytyi pohjimmiltaan yhteiskunnallisena olentona, jonka ajattelua ja toimintaa määräävät hänen sosiaaliset siteensä ja ympäristönsä. Brecht näki teatterilla vahvan yhteiskunnallisen vaikuttamisen mahdollisuuden ja vastuun. Brecht myös ajatteli, ettei teatteria tule tehdä taiteen itsetarkoituksellisuuden, vaan yhteiskunnallisten päämäärän vuoksi (Niemi 1975, 167–168). Hän vastusti aristoteliseksi nimeämäänsä draaman tapaa nähdä ihminen, draaman henkilö, pohjimmiltaan muuttumattomana psykologisena erityistapauksena. Samaistuttavat päähenkilöt näyttäytyivät hänelle kapeina yleisinä tyyppeinä, ja yksilöllisyyteen perustuva luonteen kuvaaminen yhteiskunnallisten olosuhteiden häivyttämisenä (Brecht 1991, 309, 325). Brechtille, kuten Marxille, yksilöiden ja sivilisaatioiden kehitys on prosessi ja muutokset siinä tapahtuvat hyppäyksittäin. Vastakohtaisuudet ihmisissä ja tilanteissa johtavat muutokseen. Tätä on muutoksen dialektisuus. (Långbacka 1991, 13–15; Brecht 1991.)

Brechtin mukaan katsojille ei tullut tarjota tuttuja ja tunnistettavia eläytymiseen ja samaistumiseen ohjaavia näytelmiä, vaan heidät oli vieraannuttamisen avulla haastettava miettimään. Eeppisen teatterin avulla Brecht halusi pyrkiä eroon draamallisen teatterin perinteestä, jonka päämääränä oli saada katsoja eläytymään ja lopulta katharttisesti puhdistautumaan. Hänen käsityksessään tällainen eläytyminen oli passivoivaa ja rationaalisuuden ja kriittisen ajattelun vastaista, epäsovivaa tiedon levittämiseen (Brecht 1991, 152, 157, 210, 212.) Taiteen tuli Brechtin (1991, 114–115) mukaan ottaa myös oppia ja vaikutteita tieteestä. Levittääkseen katsojille tietoa oli teatterin luovuttava eläytymisen aiheuttamasta hypnoosiin vaivuttamisesta ja sumuttamisesta (em. 85, 97, 152, 157). Brechtille (em. 315) kerronta, joka ei kyseenalaistanut tai osoittanut yhteiskunnallisia olosuhteita oli samalla valtarakenteita ylläpitävää. Näin epäpoliittiseltakin vaikuttava on pohjimmiltaan poliittista. Eeppisen teatterin oli siis osoitettava yhteiskunta ja todelli-

suus historiallisena, muuttavana ja sellaisena, johon voidaan vaikuttaa (em. 310–311, 328). Maailmaa on mahdollista muuttaa, yksilön on mahdollista muuttua (em. 140).

Eeppisen teatterin painopistemuutokset suhteessa draamalliseen liittyivät siis näytelmän sisältöön, mutta samalla myös erityisesti katsojakokemukseen. Eeppisessä teatterissa katsojalle tarjottiin elämyksen sijaan aktiivisen tarkastelijan roolia. Katsojan oli tarkoitus osallistua tuotantoon paitsi itsen, ennen kaikkea muiden kanssa tapahtuvan, kriittisen tarkastelun kautta. Näytelmissä ei ollut kyse henkilön yksityisestä kohtalosta, vaan kaikkien vaiheista, joissa yksi ihminen ei nouse sankariksi. (em. 98; Kolhase 1965 sit. Niemi 1975, 161.) Tarkoitus oli, että katsoja omaksuisi uutta tietoa ja sen sijaan, että tuntisi olevansa tapahtumien keskellä, asettuisi niiden kanssa vastakkain. Suggestion sijaan, näytelmä argumentoi ja tuo esiin ihmisen muuttuvaisuuden. Katsojan mielenkiintoa ei myöskään suunnattu kohti tapahtumien loppua vaan itse mutkittelevaa tapahtumien kulkua. Kohtaukset toimivat itsenäisinä, eivätkä ainoastaan suuntaa kohti yhtenäistä loogista päämääräänsä. Eeppisessä teatteri ei keskity ”ihmisen osaan” vaan tehtävään ja yhteiskunnalliseen olemiseen. (Brecht 1991, 84–85.)

2.1.1 Vieraannuttaminen keinot Brechtillä

Yksi keskeisiä eeppisen teatterin käyttämiä keinoja oli vieraannuttaminen, tai v-efekti, kuten Brecht sitä myös nimitti. Tällä hän viittasi tekniikkaan, jonka avulla ihmistenvälisiä tapahtumia voitiin kuvata niin, että ne herättävät huomiota ja vaativat selitystä, sen sijaan että olisivat itsestään selviä. Näin annetaan katsojalle mahdollisuus suhtautua näkemäänsä rakentavan kriittisesti. Yleisö oli siis tarkoitus saada ihmettelemään nykyistä todellisuutta vieraannuttamisen tekniikoiden avulla. Nämä tekniikat rikkovat oletusarvoja, eli sitä, mitä kokemuksen mukaan tulee tapahtumaan. Itsestään selvästä tehdään epäselvä, jotta se saadaan selvemmin näkyviin. (em. 121, 313, 159–160.) Tässä voidaankin nähdä dialektisen materialismin ja Brechtin vieraannuttamisen yhteys. Teesi johtaa antiteesin kautta synteysiin: Eli esimerkiksi muuttamalla tutuksi luullun, joskin vain osittain tunnetun (teesi) vieraaksi (antiteesi), ymmärrämme sen uudella tavalla ja selvemmin (synteesi). Tai, toisin sanoen, ymmärtämisestä siirrytään ei-ymmärtämisen kautta uuteen parempaan ymmärrykseen. Asioissa nähdään muutos ja epäharmonia. (ks. esim. Niemi 1975, 158–159.)

Brechtin merkityksessä vieraannuttaminen saatiin aikaan erityisesti näyttelijäntyöllä, mutta myös muilla teatterin elementeillä (Niemi 1975, 162). Myös dokumenttielokuvissa henkilöt tietävät esiintyvänsä (kameran edessä). Omalla tavallaan he siten myös näyttelevät itseään. Lisäksi dokumenttielokuvat hyödyntävät toisinaan myös näyteltyä kerontaa, näin tekevät usein esimerkiksi luvussa 2.2 esiteltävät performatiivisen moodin dokumentit.

Brecht ei näyttelijäntyössä hakenut samaistumista, eivätkä eepin teatterin näyttelijät pyrkineet muuntautumaan esittämikseen henkilöiksi. Näyttelijät ikään kuin katsovat hahmoaan ulkopuolelta ja samalla kyseenalaistavat tämän toimia. (em. 113, 125–128, 313.) Suhtautuminen hahmoon on kuin historioitsijalla, joka tarkastelee tätä historiallisten olosuhteiden valossa. Samoin hänen käyttäytymiseensä tulee suhtautua muuttuvana, ei universaaleja piirteitä toteuttavana. Tunteiden herättäminen itsessään ei ole pahasta, mutta Brecht halusi löytää niihin uuden tulokulman, siirtää katsojan eläytyvästä asenteesta kriittiseen ja produktiiviseen suhtautumiseen. Kriitikki on kaksinkertaista näyttelijää katsottaessa: Se kohdistuu sekä esitykseen että maailmaan. (em. 155, 166–167.) Roolihahmon vieraannuttaminen ei merkitse sen epäarakastettavaksi tekemistä (em. 165). Tunteet toimivat järjen avulla ja tukena, eivät alitajuisesti (em. 199). Samaistuttavuuden teema sopii myös dokumenttielokuvien käsittelyyn ja esimerkiksi kuvaamaan sitä etäisyyttä, joka kuvattuun kohteeseen pidetään. Tästä kerron analyysiluvussa 4.2.

Myös neljännessä seinästä voitiin eepisessä teatterissa luopua, eli näyttelijä saattoi suoraan ottaa kontaktin yleisöön, puhua heille suoraan (Brecht 1991, 152). Tällöin hahmo irrottautuu tarinan diegeettisesti maailmasta ja puhuttelee suoraan katsojaa, joskaan ei täysi hylkää roolihenkilöään. Myös dokumenttielokuviissa vastaavaa tekniikkaa on käytetty. Esimerkiksi Susanna Helken ja Virpi suutarin elokuvassa *Synti* (1996) henkilöt kertovat syntejään suoraan kameralle (Aaltonen 2006, 215). Erilaista variaatio neljännessä seinästä luopumisesta edustavat Ulrich Seidlin elokuvat, joita käsittelen luvuissa 4.2.3 ja 4.7.1.

Tekstillä oli erityinen merkitys Brechtille. Hänestä tekstillä piti olla yhteiskunnallinen funktio, eikä pelkkä runous sinällään ollut niin itseisarvoista, ettei siihen saisi kohdistaa kriittistä tarkastelua. (Niemi 1975, 167.) Hänen näytelmissään on usein kertoja, joka selostaa tarinan kulkua ja samalla vähentää esimerkiksi tunteellista samaistumista rooli-hahmoihin. Näin katsoja irtautuu illuusiosta ja muuttuu itse kertojaksi, henkilöiden

vaihtoehtoisia käyttäytymistapoja pohtien. (Brecht 1991, 112, 385.) Brecht hyödynsi kirjoitusta myös visuaalisesti teoksissaan. Hänen mukaansa näytelmän yhteiskunnallista sisältöä voitiin avata otsikoin. Näitä myös konkreettisesti näytettiin teatterin lavalla. Luonteeltaan otsikoiden tuli olla historiallisia eli kulloisiakin yhteiskunnallisia olosuhteita valottavia. (Brecht 1991, 155.) Otsikoiden käytön oli myös tarkoitus vähentää katsojan odotuksen tunnetta ja jännitettä (*suspense*) avatessaan tulevan kohtauksen narratiivista sisältöä. Näin katsojan oli helpompi ottaa analyyttinen asenne katsomiseen. (Jovanovic 2011, 38.) Esimerkiksi mykkäelokuvassa väliotsikoiden vastineita ovat erilaiset väliplanssit. Samanlaista tekstuaalisuutta ja selittävää luonnetta elokuvassa edustaa myös voice over (ks. esim. Jovanovic 2011, 124). Toisaalta dokumentin tekoprosessiin ja esitystapaan kuuluu usein myös tieteellisen ja muun tiedon hankinta ja esittely. Tällä voidaan nähdä myös yhtymäkohta Brechtin ajatuksiin tieteen ja taiteen yhdistämisen mahdollisuuksista.

Myös muilla teatterin elementeillä voitiin tukea vieraannuttamista. Esimerkiksi valaistus ja musiikkilaitteet saivat näkyä lavalla, jolloin näytelmän illuusio rikkoutui. (Brecht 1991, 191, 194.) Tätä keinoa hyödynnetään joskus myös dokumenteissa: uppoutuminen diegeettiseen maailmaan estetään näyttämällä esimerkiksi puomi, tai kuvausryhmän jäseniä. Tällainen esitystapa lähestyy myös Nicholsin refleksiivistä dokumentin moodia (Aaltonen 2011, 28). Samanlaista uppoutumista esti myös esimerkiksi kirkas ja tasainen valaistus, joka muistuttaa siitä missä ollaan: Brechtin tapauksessa teatterissa, dokumenttielokuvan tapauksessa todellisuudessa, johon ohjaajan ja kuvaajan valinnat vaikuttavat (Niemi 1975, 165). Dokumenttielokuviissa valaisua ei aina ole. Silloin kuin sitä käytetään, on pyrkimys usein tehdä se melko huomaamattomasti. Silti, esimerkiksi performatiivista otteella dokumentteja tehnyt Jean-Luc Godard on tätäkin keinoa elokuvissaan hyödyntänyt.

Lavastuksellisesti tuli ympäristö eeppisessä teatterissa näyttää itsenäisenä ja mahdollisesti myös henkilöä vastaan asettuvana. Tämä onnistui esimerkiksi projisoimalla näyttelijöiden taustalle filmin pätkiä, jotka näyttivät yhteiskunnallista todellisuutta, josta henkilö on vieraantunut. (Brecht 1991, 112, 216.) Dokumenttikerronnassa varsinainen lavastaminen on harvinaisempaa, mutta yhtäläillä kuvattavien tausta voi toimia osana kerrontaa.

Musiikilla oli Brechtin näytelmissä uudenlainen merkitys. Sen tarkoitus ei ollut myötäillä ja korostaa näytelmän emotionaalisia sävyjä vaan päinvastoin etäännyttää nähdystä. Siten se myös korostaa esityksen ja tekstin konstruktiivisuutta. Se saattoi toisaalta alleviivata dramaattista muutosta tai toimia kontrastina tai ironian välineenä. (Jovanovic 2011, 37.) Brecht käytti omissa tuotannoissaan erityisesti kuorolaulukohtauksia, joilla myös tekstisisällöllisesti valotettiin erilaisia asioiden tiloja. Näiden tarkoitus oli erityisesti ajatusten herättäminen, ei tunteisiin vetoaminen. (Brecht 1991, 199.)

Omanlaistaan vieraannuttamista voivat olla myös erilaiset elokuvan konventioista poikkeamiset. Kirjoittaessaan ohjaaja Yvonne Rainerin dokumenttielokuvasta, Philip Glahn (2009, 77, 81) listaa brechtiläisen elokuvan keinoiksi esimerkiksi erilaiset äänen ja kuvan odottamattomat rinnastukset, pitkät otot sekä hyppyleikkaukset. Myös arkipäiväisyydestä poikkeavan estetiikan korostaminen saattaa vieraannuttaa, koska sotii dokumentin ”perinteisiä” keinoja vastaan (vrt. esim. Aaltonen 2006, 215). Esimerkkinä outhouttamisesta Jouko Aaltonen (2006, 215) käyttää Pirjo Honkasalon tapaa pitää tietty etäisyys kuvaamiinsa kohteisiin. Honkasalo ei pyri pysymään etäisenä kohteisiinsa nähden, vaan pikemminkin varoo sentimentaaliselta vaikuttavaa esitystapaa. Tavoite on tuottaa katsojalle kokemus, jossa tämä peilaisi oman elämänsä kautta elokuvan herättämät tunteet. Honkasalon elokuvaan *Melancholian 3 huonetta* (2004) analysoin luvussa 4.1.1.

2.1.2 Brecht ja aikansa elokuva

Brecht itse oli myös kiinnostunut elokuvasta ja arvosti erityisesti Chaplinin tuotantoa ja Neuvostoliittolaisia montaasielokuvia. Näiden elokuvien episodinen rakenne rikkoi aristotelista draaman kaarta. (Jovanovic 2011, 81, 83.) Myös esimerkiksi Sergei Eisensteinin tapa rinnastaa näennäisesti toisiinsa liittymättömiä kuvia siten, että nämä tuottavat uusia oivalluksia, muistuttaa Brechtin ajatuksia. Myös kokopitkässä elokuvassa *Kühle Wampe*, jossa Brecht toimi käsikirjoittajana, käytettiin samankaltaista leikkaamisen tapaa. (em. 21–22.) Tässä elokuvassa työläisnaisen itsemurha kuvataan etäännyttävästi ja epätunteellisesti. Itsemurha rinnastetaan 1930-luvun työttömyyteen ja näytetään siten sosiaalisesti ja poliittisesti tuotettuna. Elokuva myös kritisoi porvaristoa, ja se on suunnattu erityisesti herättämään kriittistä dialogia. (Glahn 2009, 87–88.)

Brecht piti Chaplinin tavasta sekoittaa elokuvissaan komiikkaa ja traagisuutta. Näistä elokuvista hän löysi myös yhteyksiä eepin teatterin tapaan korostaa ihmisten toimintaa, sisäänpäin kääntyvän tarkastelun sijaan (Niemi 1975, 166–167). Chaplinin hahmot ovat historiallisten olosuhteidensa tuotteita, eivät psykologisoituja yksilöitä. Brecht löysi myös vieraannuttavia elementtejä Chaplinin elokuvista. Esimerkiksi Kultakuumeessa (1925) kulkuri syö sivistynein pöytätavoin kenkää. (Jovanovic 2011, 82–83.)

2.1.3 Vieraannuttamisen kritiikkiä ja pohdintaa

Brecht (1991, 158) itse tiedosti, että hänen näytelmänsä jakavat katsojakuntaa. Hänen marxilaisen näkemyksensä mukaan yleisö jakautuu vähintään kahdeksi toisilleen vihamieliseksi sosiaalisesti ryhmäksi. Tämä jako on lähtöisin katsojien luokkatilanteesta, karrikoiden sorretuista ja sortajista. Brechtiä onkin mahdollista kritisoida siitä, etteivät hänen näytelmänsä siten voi koskaan saavuttaa koko yleisöä (ks. esim. Silcox 2010, 139). Silti, vaikka Brecht olikin poliittisesti motivoitunut, ei hänen tarkoituksensa ollut tehdä propagandistisia elokuvia. Käsitykseni mukaan hänelle oli tärkeämpää vetoaminen yleisön järkeen. Maailmassa vallitsee perimmäinen intressien ristiriita, joka katsojan tuli itse hahmottaa. Itse asiassa, on mahdollista, että Brecht marxilaisessa hengessä halusikin herättää enemmän produktiivista aggressiota, vääryyden kokemusta ja kansannousua, kuin passiivista ymmärrystä erilaisista inhimillisistä tiloista ja tunteista.

Heidi M. Silcoxin (em. 135) huomio siitä, että katsoja saattaa liikaa kiinnittyä vain tarkastelemaan teoksen muodollisia ominaisuuksia, on kuitenkin varteenotettava. Tällöin teoksen todellinen sanoma on vaarassa tulla torjutuksi. Jos katsoja vastustaa itse teoksen muodollista toteutusta eikä sisältöä, ei varsinaisesti ole saavutettu mitään. Tällaista toteutusta sivuavat esimerkiksi Seidlin jopa inhorealitiset elokuvat, *Tieriche Liebe* (1996) ja *Models* (1999), joita analysoin luvussa 4.2.3 ja 4.7.1. Kaikesta opetuksellisuudesta huolimatta Brechtin teatterin tarkoitus ei ollut olla haudanvakavaa, vaan hän hyödynsi näytelmissään esimerkiksi komediallisia elementtejä ja ymmärsi teatterin tarkoituksen myös taiteellisenä ja viihteellisenä (Niemi 1975, 162).

Syytä on olla kriittinen myös sen ajatuksen suhteen, että vain Brechtin tavalla tehdä teatteria (tai fiktioelokuvaa tai dokumentteja), voisi aikaansaada katsojassa kriittisyyttä tai muutoksen ajatuksia. Varmasti tällaiseen kykenee myös jotkin eläytymään kutsuvat teokset. Myös kahteen toisilleen vihamieliseen sosiaaliseen ryhmään jakaminen voi

kuulostaa liioitellulta. On silti yleensä totta, että jossain kohden eri ryhmien intressit asettuvat toisiaan vastaan, jolloin tilanteeseen myös sisältyy muutoksen mahdollisuus.

Uusformalistista elokuvatutkimusta edustava Kristin Thompson (1988, 10–11) arvioi, että itse asiassa kaiken taiteen tarkoitus on olla jossain määrin vieraannuttavaa. Vain tällöin taiteen on mahdollista saada aikaa uutta ajattelua ja tulkintaa katsojassa. Taiteen tarkoitus on outouttaa (*defamiliarize*) totunnaistuneita havaintojamme maailmasta. Siten voidaankin ajatella, että kaikilta taiteellisesti merkittäviltä teoksilta olisi lupa olettaa jotakin vieraannuttavaa vaikutusta. Tosin kenties joskus hyvin arkinen kuvaus tapahtumista, joskin ulkopuolelta nähtynä, on juuri se asia, joka saa katsojan huomaamaan jokin kapäiväisen elämän outouden.

Toisaalta voidaan myös kysyä, onko nykykatsojaa helppo vieraannuttaa alkuunkaan? Onko kaikki erilaiset audiovisuaaliset keinot jo nähty ja käytetty? Thompson (1988, 11) myös arvioi vieraannuttavan vaikutuksen olevan historiallista siinä mielessä, että ajan myötä uusi esitystapa saattaa muodostua tavanomaiseksi, jolloin vaikutus laimenee. Oma väitteeni on, että elokuvassa vallitsevat (vähemmän kenties dokumentin kuin fiktion puolella) edelleen niin vahvat ja kaavamaiset käsitykset siitä, miten hyviä elokuvia ja tarinoita tehdään, että näistä on edelleen helppo poiketa. Siten vieraannuttaminen olisi edelleen ainakin muodollisesti mahdollista. Ajatellaanpa vaikka Godardin 1960-luvulla tekemiä dokumentteja kuten *Sympathy for the Devil* (1968). Teos tuntuu edelleen yhtä omituiselta kuin se on todennäköisesti tuntunut ensi-illan saadessaan. Tai kenties jopa suuremmassa määrin nyt, kun historiallinen konteksti on muuttunut, eivätkä referenssit vaikuta enää yhtä itsestään selviltä. Toki on varmasti myöskin sellaisia keinoja, jotka aikanaan ovat herättäneet kummastusta, mutta joita en nykykatsojana enää havaitse. Silti, olen analyysiini löytänyt myös 30-80 vuoden takaa elokuvia, joiden keinot edelleen vaikuttavat vieraannuttavilta.

2.2. Dokumentin moodit ja suhde vieraannuttamiseen

Elokuvateoreetikko Bill Nichols (2001, 99) jakaa dokumenttielokuvat kuuteen eri kerroksen moodiin, eli todellisuuden esittämisen tyyppiin: poeettiseen, selittävään, havainnoivaan, osallistuvaan, refleksiiviseen ja performatiiviseen moodiin. Moodit muodostavat historiallisen jatkumon siten, että uudempi moodi osittain korvaa sitä edeltäneen.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei edeltävien moodien kaltaista kerrontaa enää esiintyisi. Esittämisen tyypit eivät myöskään aina esiinny ”puhtaina” vaan elokuvissa saattaa sekoittua aineksia näistä kerronnan lajeista. (em. 100.)

Omassa opinnäytteessäni keskityn refleksiivisen ja performatiivisen moodiin käsitteelyyn. Myös Nichols (em. 34; 1994, 99) viittaa näiden moodien mukaisten dokumenttielokuvien käyttävän toisinaan Brechtin vieraannuttamisen kaltaisia keinoja. Näillä katsoja tehdään esimerkiksi tietoiseksi elokuvan esittämän todellisuuden keinotekoisesta ja konstruktiivisesta luonteesta.

Poeettisella moodilla Nichols (2001, 102-103) viittaa varhaisiin dokumentteihin, joissa keskityttiin kuvaamaan esimerkiksi erilaisia tunnelmia ja visuaalisia assosiaatioita, ei niinkään tuottamaan tietoa, argumentteja tai psykologisesti kokonaisia henkilöhahmoja. Esimerkiksi Joris Ivensin *Sade* (1929) on poeettinen kuvatessaan impressionistisesti sateen kastelemaa kaupunkia. Aaltosen (2011, 25-26) mukaan poeettisuus on lähellä kokeellista elokuva, avantgarden perinnettä ja videotaidetta. Aaltonen (em. 26) mieltää poeettisuuden dokumenttielokuvan käytettävissä olevaksi elementiksi, ei niinkään omaksi elokuvan lajikseen. Eräissä avantgarden perinteestä kumpuavissa dokumenttielokuviin, kuten Yvonne Reinerin kokeellisista teoksissa, on esiintynyt vaikutteita Brechtin vieraannuttamisen keinoista. Itse asiassa Brecht itse oli teatteritaiteen puolella avantgardistinen, rajoja rikkova, taitelija. (Glahn 2009, 77.)

Selittävä moodi ottaa nimensä mukaisesti selittävän asenteen kohteeseensa. Sen mukaisessa kerronnassa käytetään niin sanotusti jumalallista kertojaa, joka kertoo objektiivisesti asioiden laidan. Kuva toimii todisteena puhutulle. Tällaista kerrontaa edustavat esimerkiksi uutislähetykset. Kerrottu tieto ja näkökulma esitetään totena, tiedon rakentuneisuutta ei pohdita. (Nichols 2001, 105–109.) **Havainnoivan moodin** elokuvat antavat katsojalle aktiivisemmän roolin välttäänsä selittämästä kuvaamia tapahtumia. Ne kuitenkin esittävät tapahtumat kuin elokuvatyöryhmän läsnäolo ei vaikuttaisi niihin, eivätkä siten ota kriittistä etäisyyttä itseensä teoksena. (Nichols 2001, 111, 113–115.)

Osallistuvassa moodissa myös elokuvantekijöiden rooli tuodaan esiin. Ohjaaja haastattelee ja on vuorovaikutuksessa kohteen kanssa. (Nichols 2010, 179–180.) Osallistuva dokumentti voi olla myös ohjaajan henkilökohtainen kertomus. Osallistuvassa kerronnassa ei väistetä sitä tosiasiaa, että kuvaustilanne itsessään muuttaa kuvattua todellisuutta.

ta. (Nichols 2010, 181–182.) Esimerkiksi *cinéma vérité*n, totuuselokuvan, kaltainen kuvaus kuuluu osallistuvaan moodiin. Siinä objektiivisen totuuden sijaan näytetään kameran edessä tapahtuvia kohtaamisia ja interaktiota. (em. 184.) Osallistuva dokumentti voi olla myös esimerkiksi historiallinen katsaus, joka hyödyntää haastatteluja ja arkistomateriaaleja (Nichols 2010, 188–189).

Myös **refleksiivisen** dokumentin elementteihin kuuluu Aaltosen (2011, 28) mukaan elokuvantekijän ja esiintyjän välisen vuorovaikutuksen näyttäminen. Tällöin esimerkiksi kuvausryhmä tai mikrofoni saattaa tarkoituksellisesti vilahtaa kuvissa korostaen kuvien konstruktiivisuutta. Tämä muistuttaakin Brechtin ajatusta siitä, ettei esimerkiksi valaisukalustoa tarvitse kätkeä teatterilavalta (ks. esim. Brecht 1991, 191, 194).

Erotuksena osallistuvaan moodiin kiinnittää refleksiivinen dokumentti huomiota erityisesti katsojan ja tekijän, ei niinkään tekijän ja subjektin (päähenkilön), suhteeseen (Nichols 1991, 60; 2010, 194). Refleksiivinen dokumentti käsittelee todellisuuden esittämisen tapahtumaa ja ongelmia, kuten: miten todellisuutta esitetään ja mitä siitä esitetään? Esimerkiksi satiiri voi olla yksi refleksiivisyyden keino, kuten luvussa 4.5.2 analysoimani Luis Buñuelin *Las Hurdes - Maa ilman leipää* (1932) osoittaa. Elokuvassa Buñuel kritisoi etnografista elokuvaa esittämällä tarkoituksellisesti kohteensa alkukantaisina villeinä (Nichols 2010, 197). Elokuva ei esitele maailmaa, joka ulottuu elokuvan ulkopuolelle, vaan itsensä sen representaationa. (Nichols 2010, 194.) Elokuvat itse siis tuottavat todellisuutta (Aaltonen 2011, 28).

Refleksiivinen moodi on itsetietoinen ja itseään kyseenalaistava. Se välttää uskottelemasta, että maailmasta voidaan saada aukotonta todistusaineistoa, tai, että jokin kuva osoittaisi tiettyä asiantilaa. (Nichols 2010, 196–197.) Realismi tyylinä kyseenalaistetaan ja suhdetta kuvattaviin ihmisiin ja tapahtumiin pohditaan. Leikkauksellisin valinnoin tuotettua kokonaisuutta ei esitetä yhtenäisenä narratiivina tai totuudellisena kuvauksena tapahtumista (2010, 195). Realismin illuusiota rikkoo esimerkiksi sen tunnustaminen, että haastattelutilanteet ovat aina enemmän tai vähemmän lavastettuja.

Realismia kyseenalaistavia elokuvia ovat esimerkiksi Seidlin vahvasti tyylitellyt dokumentit kuten *Models* (1999) ja *Tieriche Liebe* (1996). Näissä elokuvan tekijän häivyttäminen kuvasta itse asiassa paradoksaalisesti tuo hänen roolinsa selvästi näkyväksi. On esimerkiksi selvää, ettei *Models*issa kuvattua ”todellisuutta”, jossa mallit peilaavat (joko

oikeasti tai esittäen) itseään katse suunnattuna kameran linssiin, olisi päästy kuvaamaan spontaanisti puhtaasti havainnoivan dokumentin keinoin. Silti henkilöt esiintyvät ikään kuin eivät huomaisi kameran olevan läsnä. Myös näiden elokuvien päähenkilöt, arkisessa ja inhorealisticissakin todellisuudessaan, enemmänkin vieraannuttavat katsojaa kuin aikaansaavat samaistumisen kokemuksia (ks. myös Helke 2006, 148). Tätä analysoin lähemmin luvussa 4.2.3.

Refleksiivisen dokumentin ei tarvitse olla pelkästään dokumentin muotoa tai todellisuussuhdetta kommentoivaa, vaan se voi myös olla poliittista. Poliittisesti refleksiivinen elokuva ottaa käsittelyyn oletuksemme historiallisesta maailmasta. Tässä voidaan nähdä jälleen selvä yhtymäkohta Brehtiin (1991, 160), jolle tärkeää oli juuri valtaapitävien narratiivien kyseenalaistaminen. Sen esiintuominen, että totuutena pidetyn taustalla vaikuttavat aina valtasuhteet. Esimerkiksi sosiaalisten konventioiden ja koodien näyttäminen ja kyseenalaistaminen ovat keinoja tällaiseen refleksiivisyyteen. (Nichols 2010, 198–199.) Se ikään kuin poistaa ideologisen verhon, joka esittää asiat vain yhden sosiaalisen järjestyksen näkökulmasta (Nichols 1999, 67). Nicholsin (2010, 199) mukaan Brechtin vieraannuttamisella onkin selviä yhtymäkohtia refleksiiviseen dokumenttiin. Molemmat erottavat meidät ennako-oletuksistamme ja tuottavat ahaa-elämyksen, kun hahmotamme jonkin rakenteen tai toimintaperiaatteen, joka ohjaa käsitystämme maailmasta. Tietoisuuden lisääntyminen voi johtaa toiveeseen asioiden muuttumisesta. Siten poliittisesti refleksiivinen elokuva, kuten Brechtin vieraannuttaminen, kohtelee katsojaa sosiaalisena toimijana, eikä niinkään tyydy esittelemään itseään maailmaa muuttavana teoksena.

Muodollisesti ja poliittisesti refleksiivisestä elokuvasta rinnastuu poliittisesti refleksiivinen selvemmin Brechtin vieraannuttamisen keinoihin. Brechtille pelkkä teatterin muodon kommentointi olisi todennäköisesti ollut vieras ajatus. Toisaalta on selvää, ettei Brechtin eepinen teatteri samalla tavalla kohdannut totuuden vaadetta kuin dokumenttielokuva. Objektiivisuuden illuusion rikkominen itsessään voidaan dokumenteissa katsoa arvokkaaksi. Nicholsin jaottelu ei edusta muoto-sisältö –jaottelua, siten että esimerkiksi ainoastaan keinoiltaan (ei sisällöltään) vieraannuttava elokuva voitaisiin nähdä refleksiivisenä. Erottelu koskee sitä, käsitteleekö refleksiivisen elokuvan sisältö kriittisesti elokuvaa ja sen tekemisen konventioita vai yhteiskunnan ja inhimillisen todellisuuden konventioita (em. 1999).

Ymmärrän, miksi Nichols on halunnut jaotella refleksiivisen dokumentin muodot formaaliseen, eli dokumentin muotoon keskittyvään, sekä poliittiseen. Esimerkiksi edellä mainittu Buñuelin *Las Hurdes - Maa ilman leipää*, todella vaikuttavaa keskittyvän dokumenttielokuvan objektiivisuuden rikkomiseen. Silti jaottelu ei mielestäni ole kaikissa tapauksissa tarpeellinen. Myös Nichols (19991, 69) itse aiemmassa teoksessa toteaa, etteivät nämä kaksi tyyppiä sulje toisiaan pois. Esimerkiksi *Maa ilman leipää* on myös poliittinen elokuva ironisoimalla etnografista elokuvaa. Buñuel kritisoi myös eksotisoivaa tai alentavaa suhtautumistamme vieraisiin kulttuureihin. Toisaalta ei ole itsestään selvää, että tällaisen muodon luovan käytön voisi tulkita Nicholsin merkityksessä refleksiivisyydeksi. Moodiltaan se saattaa lähestyä performatiivista.

Mikä oikeastaan erottaa sitten poliittisesti refleksiivisen dokumentin muista dokumenteista? Eikö kaikista dokumenteista melko suuri osa ole historiallisen maailman ennako-oletuksia kyseenalaistavia tarjotessaan uusia näkökulmia ja uutta tietoa erilaisista ilmiöistä? Tässä mielessä poliittisesti refleksiivinen tuntuu jäävän hieman epäselväksi kategoriaksi. Toki katsojaan tavoitellaan erityistä suhdetta, aktiivisuutta ja ahaa-elämyksiä, mutta miksei esittäväkin dokumentti voisi tällaisia saavuttaa. Mikä on se konventioiden esiintuomisen tapa, joka siitä tekee poliittisesti refleksiivisen? Voisivatko esimerkiksi Frederic Wisemanin näennäisen kommentoimattomat instituutioita kuvaavat dokumentit olla poliittisesti refleksiivisiä? Näyttäessään instituutioiden toiminnan logiikkaa, ne herättävät esimerkiksi eettisiä ja vallan rakenteita kyseenalaistavia ajatuksia, vaikka vaikuttavatkin muodoltaan enemmän havainnoivan moodin mukaisilta. Wisemanin elokuvaa *Siilipäiden revyy* (1967) käsittelen luvussa 4.1.3.

Myös rajanteko esimerkiksi osallistuvaan moodin lienee häilyvä. Joidenkin Nicholsin omienkin esimerkkien kohdalla kyse tuntuu olevan nyansseista. Esimerkiksi pienistä siirtymistä siinä tuottaako elokuvantekijän osallisuus reflektiota itse elokuvantekoa kohtaan vai keskittyykö se edelleen päähenkilön ja ohjaajan väliseen suhteeseen. Nichols (2010, 154) itse sanoo, ettei kategorisointi moodeihin ole täysin objektiivisesti arvioitavissa, sen kuvastaessa aina tulkitsijan henkilökohtaista näkemystä.

Performatiivisella dokumentilla on uudenlainen suhde tietoon. Tällaisessa kerronnassa lähdetään rakentamaan tarinaa keskittymällä siihen, miten ihmisen käsitys maailmasta muodostuu. Maailma ei ole yksiulotteinen kokonaisuus vaan näkökulmien, äänien ja kokemusten kohtaamista (Aaltonen 2011, 28). Kyse on myös vallasta ja sen kohteena

olemisesta (em. 29). Siten ilmaisu ei painotu objektiivisuuteen ja asiatietoon vaan sekoittaa kerrontaan subjektiivisuutta ja affektiivista kokemusmaailmaa. Performatiivisessa dokumentissa yhdistellään vapaasti ”todellista” ja kuviteltua todellisuutta, ja fiktion keinojen käyttö on yleistä. Tarkoituksena on antaa katsojan ymmärtää, miltä jokin asia tai kokemus tuntuu, tai miltä jokin näkemys maailmasta näyttää. Itse esitys on asiatietoa tärkeämpää. (Nichols 2010, 199, 201–202, 203–204, 206).

Performatiivinen elokuva vie realismin odotusten rikkomisen refleksiivistä elokuvaa pidemmälle turvautuessa toisinaan myös ammattinäyttelijöiden apuun. Fiktiivisten keinojen, kuten point-of-view –kuvien, subjektiivisten mielentilojen kuvauksen, takaumien ja pysäytyskuvien käytössä performatiivinen moodi muistuttaa varhaisia poeettisia ja selittäviä dokumentteja. Nicholsin näkemys on, että yhdistämällä näitä keinoja kerrontaan performatiivinen dokumentti kykenee valottamaan sosiaalisia ilmiöitä ja ongelmia, joita tiede tai järki ei osaa ratkaista. (em. 206.)

Performatiivinen dokumentti ei siis esitä kuvaamaansa todellisuutta objektiivisesta perspektiivistä, jolloin se ei myöskään uskotele kertovansa yleistettävää totuutta. Performatiivinen dokumentti tekee enemmän ehdotuksia kuin argumentteja (Nichols 1994, 100). Yleistykseen pyrkivän tiedon sijaan henkilökohtaiseen kokemukseen perustuva konkreettinen ja ruumiillinen tieto otetaan tarkastelun kohteeksi (Aaltonen 2011, 28–29). Tällainen ruumiillinen (*embodied*) tieto tarjoaa samalla ikkunan yleisempien yhteiskunnallisten prosessien ymmärtämiseen (Nichols 2010, 201). Siten subjektiivisuuttakin korostaessaan performatiivisella on myös yleisempi relevanssi. Nicholsia (2010, 204) mukaillen performatiiviset dokumentit antavat representaation sosiaaliselle subjektiviteetille, joka liittyy yksityisen yleiseen, yksilölliseen kollektiiviseen ja henkilökohtaisen poliittiseen.

Osa performatiivisista dokumenteista on syvästi omaelämäkerrallisia (Nichols 2010, 202). Moodi tulee lähelle autoetnografian perinnettä, jossa ryhmän, esimerkiksi seksuaalivähemmistön, jäsen itse tarkastelee itseään ja ympäristöään (em. 204). Esimerkiksi luvussa 4.2.1 analysoitava Anna Odellin Luokkajuhla (2013) voidaan lukea performatiiviseksi dokumentiksi. Ohjaajan erittäin henkilökohtainen kokemus koulukiusaamisesta laajenee katsojakokemuksessa yleiseksi pohdinnaksi sosiaalisista normeista ja ryhmädynamiikasta. Näkökulmaisuuutta lisäävät esimerkiksi koulun käytävillä lipuvat, silmien korkeudelta kuvatut, kamera-ajot.

Lähtökohtaisesti subjektiivista näkökulmaa ja emotioita korostava kerronta kuulostaa vieraalta Brechtin ajatuksille. Nicholsin mukaan performatiivisella moodilla voi kuitenkin olla brechtiläisessä mielessä vieraannuttava vaikutus. Kyse ei ole kuitenkaan, kuten refleksiivisen dokumentin kohdalla, siitä, että dokumentin välittämän tiedon konstruktivisuutta tarkasteltaisiin. Sen sijaan performatiivinen pureutuu elokuvan taustalla vaikuttaviin tiedollisiin taustaoletuksiin. Suhde tietoon ja merkityksiin on kokemuksellinen. Käsitteellistämisen ja abstraktioiden sijaan maailmaa tehdään ymmärrettäväksi tunteisiin vetoavan ja subjektiiviseen kokemukseen keskittyvän kerron avulla. Näin katsoja pyritään orientoimaan elokuvan historialliseen poeettiseen maailmaan. Kun todellisuutta tällaisesta näkökulmasta tehdään vieraaksi, aukeaa Nicholsin näkemyksessä mahdollisuus myös tapojen ja tietoisuuden muutokselle. (Nichols 1994, 99.)

Brecht (ks. esim. 1991, 84–85) toivoi yleisönsä ideaalitulanteessa hahmottavan näytelmäteosten kautta omaa elämäänsä ohjaavia lainalaisuuksia ja valtasuhteita. Tätä hänen mukaansa esti samaistuminen henkilöhahmoihin (em. 309, 325). Kenties kuitenkin performatiivinen voi herättää syvemmän käsityksen vallitsevista oloista, kuten esimerkiksi naisena olemisesta työelämässä, yksityisten esimerkkien avulla. Tällaisen kokemuksen saavuttamisessa samaistuminen itse henkilöihin ei kenties ole pakollista, jos itse asiantila tunnistetaan. Siten dokumentti voi näyttää esimerkiksi tutun vieraana, tai vieraan tutuna (vrt. *ostranie* Nichols 1991, 61). Lopulta performatiivisen dokumentin ”brechtiläisyys” kenties riippuukin siitä, missä määrin subjektiivinen näkökanta esitetään ympäristön tuotteena tai henkilön psykologisena ominaisuutena.

Nichols (1994, 101–102) liittää performatiivisen dokumentin ominaisuuksiin myös siirtymän pois empiirisyydestä, realismista ja narratiivisuudesta. Se ei tarjoa ongelmia ja ratkaisuja tai todellisuuden tulkintaa. Tällainen (aristotelisestä) narratiivisuudesta luopuminen on myös yksi Brechtin teorian elementeistä. Kuten refleksiivinenkään dokumentti, ei performatiivinen niinkään tarkastele itsensä ulkopuolisia kohteita vaan itse olemustaan, sitä miten maailmamme rakentuu fragmenteista. Tuttu hahmottamisen tapamme tehdään vieraaksi. Toisaalta myös itse elokuvakerronnan rikkominen on vieraannuttavaa. Siten performatiivinen elokuva voi vieraannuttaa käyttämällä klassisemista elokuvan havainnoivista tavoista eroavia keinoja.

Performatiivisen dokumentin edeltäjänä Nichols (1994, 102) näkee esimerkiksi varhaisen neuvostoelokuvan (Dovzhenkon, Eisensteinin ja Vertovin). Näissä elokuvissa hänen mukaansa käytettiin laajasti erilaisia tekniikoita jokapäiväisen havainnon vieraannuttamiseen, historiallinen tietoisuus säilyttäen. Samoin kuin Brechtin, myös Eisensteinin tavoitteet kumpusivat pitkälti Marxin teorioista, ja hän halusi opettaa katsojaa ajattelemaan dialektisesti (em. 108).

2.3. Yhteenveto löydetyistä keinoista

Vieraannuttamisella siis haetaan katsojan kriittistä suhtautumista. Itsestäänselvyyksistä tehdään epäselviä (Brecht 1991, 159–160). Voidaan myös sanoa, että vieraannuttavat elokuvat ovat usein, tai jopa yleensä, refleksiivisiä, sillä molemmat tähtäävät esityksen keinotekoisuuden esille tuomiseen. Huomio saa tarkoituksellisesti kiinnittyä esitystilanteeseen, jotta teoksen konstruktivisuus tulee näkyväksi. Samalla, kun muodollisesti esitys ei imaise katsojaa sisäänsä, aukeaa mahdollisuus tarkastella sen kuvaamia yhteiskunnallisia oloja analyttisesti ulkoa päin (em. 313). Näin muoto helpottaa myös sekä vieraannuttavaan että refleksiiviseen kerrontaan liittyvää, valtasuhteiden ja poliittisen tilanteen reflektointia ja esiintuomista. Tällaisia yhteiskunnallisia teemoja pohtivat myös useat performatiiviset dokumentit, joskin näkökulma on usein subjektiivisempi.

Seuraavassa listaan lyhyesti Brechtiltä löytämäni vieraannuttamisen keinot, jotka sopivat tukemaan myös refleksiivistä ja performatiivista dokumenttikerrontaa. Nämä keinot myös esiintyvät osana aineiston tarkastelua ja osa niistä myös omien harjoitusteni kerroksen keinoina.

- **Episodinen rakenne** viittaa siihen, ettei kerronta noudata draamallista kaarta, joka huipentuisi yhteen päämääräänsä ja katharttiseen katsojakokemukseen (Brecht 1991, 84–85, 210, 212). Dokumenttielokuvakerronnassa, kuten eeppisessä teatterissa, tällaista käsikirjoitusta voidaan kutsua myös rakenteeltaan eeppiseksi (Aaltonen 2011, 109).

- **Teesi johtaa antiteesin kautta synteysiin.** Tällainen rakenne, jossa tunnettu tehdään ensin vieraaksi osoittamalla, esimerkiksi ettei sitä koskeva tieto ollut täydellistä, johtaa lopulta katsojan parempaan ymmärrykseen asioiden tilasta. (Niemi 1975, 158–159.)

- **Epätunteellinen suhtautuminen päähenkilöihin** edesauttoi Brechtillä sitä, ettei henkilö imeydy tarinaan tunteellisesti vaan voi pysyä emotionaalisesti etäällä yksittäisistä ihmiskohtaloista. Myös eepin teatterin näyttelijät ikään kuin katsovat hahmoaan ulkopuolelta ja samalla kyseenalaistavat tämän toimia. (Brecht 1991, 113, 125–128, 313.)

- **Diegeettisen ja ei-diegeettisen maailman** (tässä elokuvan ja katsojan todellisuuden) **raja voidaan rikkoa**. Tämä voidaan tehdä esimerkiksi luopumalla neljännestä seinästä (em. 152). Esityksen keinotekoisuudesta muistuttavia keinoja ovat myös esimerkiksi **valaistus- ja musiikkilaitteiden näkyminen** lavalla tai elokuvan kuvissa (Brecht 1991, 191, 194; Aaltonen 2011, 28).

- **Tekstillä** oli erityinen merkitys Brechtille. Hänestä tekstillä piti olla yhteiskunnallinen funktio. (Niemi 1975, 167.) Hän käytti näytelmissään usein **kertojaaäntä (elokuvassa voice over)**, joka selostaa tarinan kulkua ja vähentää tunteellista samaistumista rooli-hahmoihin (Brecht 1991, 112, 385). Brecht hyödynsi **kirjoitusta** myös **visuaalisesti** teoksissaan. Avaamalla otsikoin näytelmän yhteiskunnallista ja narratiivista sisältöä saadaan vähennettyä katsojan odotuksen tunnetta ja jännitettä (suspense). Tämä tukee myös katsojan analyttistä asennoitumista. (em. 155, Jovanovic 2011, 38.)

- **Lavastuksellisesti** tuli ympäristö eepisessä teatterissa näyttää itsenäisenä ja mahdollisesti myös **henkilöä vastaan asettuvana**. Näyttelijöiden taustalle projisoitiin esimerkiksi liikkuvaa kuvaa, joka näytti yhteiskunnallista todellisuutta, josta henkilö on vieraantunut. (Brecht 1991, 112, 216.) Dokumenttikerronnassa tämä voisi tarkoittaa esimerkiksi kuvatun henkilön taustalla olevien asioiden tai maiseman asettumista häntä vastaan.

- Myös **musiikki** voi **etäännyttää nähdystä**. Musiikin ei tarvitse myötäillä esityksen tai elokuvan emotionaalisia sävyjä, vaan se voi myös toimia esimerkiksi kontrastina tai ironian välineenä. (Jovanovic 2011, 37.) Brecht käytti erityisesti myös kuorolaulukohdauksia, joiden verbaalisten sisältöjen oli tarkoitus herättää ajatuksia (Brecht 1991, 199).

- Myös **odottamattomat rinnastukset, pitkät otot ja hyppyleikkaukset** korostavat asioissa uusia puolia ja luovat yhdistelminä uusia tulkintoja (ks. esim. Glahn 2009, 77, 81).

3 OMAT AUDIOVISUAALISET HARJOITUKSET

Kirjallisen opinnäytteen ohessa tein kaksi audiovisuaalista harjoitusta. Halusin muiden tekemien elokuvien analysoinnin lisäksi koittaa myös käytännössä kerrontaa, joka käyttää vieraannuttavia elementtejä. Nimesin videot harjoituksiksi, ei lyhytelokuviksi, koska ne eivät ole viimeistelyjä kokonaisuuksia vaan kokeiluja, joissa kehittelin erialisia ilmaisun tapoja. Käytän harjoituksia kuitenkin myös analyysin esimerkkeinä luvussa 4 muiden elokuvien rinnalla. Analyysiluvussa reflektoin, millaisia asioita erilaisilla vieraannuttamisen keinoilla hain. Asetelma on tekijälähtöinen, oman osaamiseni kehittäminen, enkä analyysin puitteissa arvioi, mikä on mahdollinen vieraannuttava vaikutus yleisöön. Siten suhde harjoitusten tarkasteluun eroaa muista elokuvista, joita analysoin luonnollisesti katsojan näkökulmasta.

Tarkoitukseni oli löytää erilaisia tulokulmia dokumentin tekoon ja samalla antaa harjoitusten vapaasti muotoutua sellaisiksi kuin ideointi niitä kehitti. En siis katsonut tarpeelliseksi mahdollistaa niitä ahtaasti esimerkiksi tietyn moodin mukaiseksi kerronnaksi. Aiheiden valinnassa pidin mielessä yhteiskunnallisen sanoman löytämisen. Ensimmäinen harjoituksista käsittelee ihmisen ympäristösuhdetta ja kuluttamista eri kanteilta. Toinen kuvaa kevään 2015 eduskuntavaaleja ja äänestämistä tapahtumana. Toimin molemmissa harjoituksissa ohjaajana, kuvaajana, käsikirjoittajana ja leikkaajana.

3.1 Kolme yksinkeskustelua kuluttamisesta

Harjoituksessa Kolme yksinkeskustelua kuluttamisesta kokeilin, millainen on keskustelu kolmen ihmisen välillä, jotka eivät ole samassa tilassa tai vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Refleksiivisessä hengessä myös dokumentin totuusarvo kyseenalaistuu, sillä yksi kolmesta ”keskustelijasta” on fiktiivinen henkilö vuonna 1970 valmistuneessa amerikkalaisessa elokuvassa Rajut kuviot.

Rajuista kuvioista irrotin kerronnan rungoksi jakson, jossa päähenkilö Jack Nicholson poimii kyytiin kaksi Alaskaan matkalla olevaa henkilöä. Toinen näistä on Palm Apodica, 60-luvun lopun elänyt, idealismiin ja radikalismiin (ja ennen kaikkea ihmiseen) pettynyt vastarannan kiiski. Hänen yksinäinen jargoninsa autossa, johon muut henkilöt eivät juurikaan reagoi, jatkuu elokuvassa noin seitsemän minuutin ajan. Naisen mono-

logissa itseäni kiinnosti se, etteivät hänen käsittelemänsä puheenaiheet ole vuosikymmenien saatossa erityisen merkittävästi muuttuneet. Ihminen nähdään edelleen ympäristökriittisissä näkemyksissä luonnon vihollisena. Toisinaan luonnon kohtalo myös esitetään tässä suhteessa samaan tapaan sinetöitynä.

Harjoituksen idea oli keskustella paitsi yksilön ekologisesta vastuusta, myös herättää miettimään, onko ihmisten suhtautuminen näihin kysymyksiin viime vuosikymmenien aikana muuttunut. Minua kiinnosti myös sisäistetyn syyllisyyden teema, joka käsityksessäni liittyy nyky-yhteiskunnan korostuneeseen individualismiin. Ei niin, että syyllisyys olisi moderni ilmiö, mutta sen saamat, esimerkiksi kuluttamista koskevat muodot sitä saattavat hyvinkin olla.

Harjoitusta varten haastattelin yksittäin Minna Räisästä ja Lucas Pardo. Näin omassa versiossani ihmiseen uskonsa menettänyt nihilisti Apodica kohtaa 2010-lukulaisten kolutustietoisien Minnan ja toisaalta poliittisen muutokseen uskovan Lucaksen. Keskustelut tapahtuvat autossa. Kuvaustilanteessa näytin molemmille haastatelluille Palm Apodican repliikkejä ja pyysin apukysymysten avulla käsittelemään samoja teemoja. Haastatellut eivät saaneet ennalta kuulla toistensa vastauksia. Tilanne ei tietenkään tuottanut avointa ja kehittyvää keskustelua, vaan puhujat päätyivät Apodican tapaan esittelemään omia näkemyksiään. Haastateltavani tosin olivat huomattavasti fiktiivistä osallistujaa reflektiivisempiä. Vastauksissaan Minna tarkastelee itseään ulkokohtaisesti, kun taas Lucas ulkoistaa itsensä henkilönä koko keskustelusta. Siinä missä Palm pystyi syyttämään ulkopuolista maailmaa ja halusi sijoittaa itsensä sen ulkopuolella, ovat Minna ja Lucas jumissa sen sisällä. Sitä, millaisia vieraannuttavia elementtejä kerronta käytti, avaan luvuissa 4.4.2 ka 4.6.2.

3.2 01 ääni

01 ääni, joka oli tarkoitettu itsenäiseksi harjoitukseksi, kasvoikin kevään 2015 aikana lyhytelokuvaprojektiksi. Tässä elokuvassa, joka valmistuu kesän 2015 aikana eikä siten ehdi valmiina lopputuotteena osaksi opinnäytettäni, käsitellään eduskuntavaaleja. Elokuvan toinen ohjaaja ja käsikirjoittaja on Lucas Pardo. Hän myös toimi haastattelijana minun kuvatessani tilanteet. Esitettäviä kysymyksiä muotoilimme yhteisesti. Opinnäy-

tettä varten leikkasin ja ohjasin materiaalista näytteen. Arvioin kuitenkin elokuvaa myös sellaisena kokonaisuutena, jollaiseksi olemme sen tässä vaiheessa käsikirjoittaneet.

Elokuvassa kerronnassa on kaksi eri tasoa tai tarinalinjaa. Ensimmäinen koostuu katuhaastatteluista, joita teimme eri puolilla Helsinkiä sekä tavallisille ihmisille että eduskuntaan pyrkiville poliitikoille. Jälkimmäisiä kuvasimme pääasiassa erilaisilla vaalitoireilla ja -tapahtumissa. Kuvakoot ovat tiiviitä ja kuva kapeaa syväterävyydeltään.

Haastattelujen oli tarkoitus kuvastaa sitä, millaisia äänestämistä koskevat diskurssit ovat. Äänestäminen on monelle itsestäänselvyys ja jopa velvollisuus, tapahtuman poliittisuuden ja vaikuttavuuden jäädessä epäselvemmäksi. Tapahtumana se on myös jonkinlainen identiteettiprojekti. Äänestäjinä mietimme kenen ehdokkaan arvot vastaavat omiani, pidämmekö samoja asioita tärkeinä. Toki usein valitaan myös vain ”pienintä pahaa”. Arkemme vaalien ulkopuolella ei ole erityisen (järjestäytyneen) poliittista. Vaikuttamisemme maailmaan on useimmiten esimerkiksi kulutus- tai elämäntapavalintoja. Vaikka yleiset diskurssit ovat ikään kuin pintatasoa, on tarkoitus tuoda esiin myös niiden merkityksellisyys. Suhteessa muuhun puheeseen ne eivät ole vähemmän totuudellisia tai syvällisiä.

Elokuvan toinen taso näyttää Helsingin elämää laajoissa kuvissa, jonka osaksi myös vaalihulina hetkeksi ilmestyy. Tämä tason rinnalla kulkee voice over, jossa nuorehko nainen pohtii subjektiivisesta näkökulmasta poliittisuuden tilaa Suomessa. Henkilö on fiktiivinen, mutta edustaa puheissaan jossain määrin ohjaajien ajatuksia. Kuvallisesti elokuva alkaa aamusta, jolloin vaalimainokset ilmestyvät kauppatorilla ja päättyy vaalipäivän iltaan, äänestystulosten julkistamiseen. Epilogina nähdään vielä uusi aamu, joka valkenee muuttumattomana.

Elokuvan käsittelee sitä, mitä ihmiset ajattelevat äänestämisestä ja minkälainen tapahtuma eduskuntavaalit on. Voice overissa sivutaan myös poliittisten diskurssien vähyyttä, sitä miten hegemonisia joistain, esimerkiksi taloutta koskevista, diskursseista on tullut. Tilanteen historiallisuutta, ja sitä että yhteiskunnallisen muutoksen mahdottomuus on vain näennäistä, pyritään valottamaan. Osin tarkoituksemme on tehdä myös ajankuvaa. Kuulostella, mistä helsinkiläiset äänestäjät haluavat puhua vuonna 2015. Käsitteen harjoitusta luvuissa 4.1.2, 4.3.3., 4.5.1 ja 4.7.1.

4 VIERAANNUTTAMINEN ESIMERKKIELOKUVISSA

Tässä luvussa analysoin valitsemiani esimerkkielokuvia sekä edellä esittelemiäni harjoituksia luvun kaksi teoreettisten käsitteiden valossa. Pyrin selvittämään, miten ja millaisia erilaisia vieraannuttavia keinoja käytetään, sekä miten ne auttavat valottamaan kuvaamaan yhteiskunnallisia ilmiöitä ja aiheita. Opinnäytteen otsikossa käyttämälläni sanalla ”yhteiskuntakriittinen” viittaa elokuvaan, joka katsoo yksilöllisten syiden ja selitysten taakse. Se ottaa tarkastelukohteekseen yhteiskunnalliset ja sosiaaliset konventiot ja järjestelmät, jotka ohjaavat ihmisten elämää.

Suurin osa vieraannuttamisen keinoista on siis alun perin teatterinäytelmien keinovalikoimaksi tarkoitettuja. Kokonaisuutena mikään elokuvista tuskin kuitenkaan lukeutuisi ”brechttiläiseksi elokuvaksi”. Lähtökohtaisesti tarkoitukseni ei ollutkaan löytää varsinaisia tyyppiesimerkkejä tällaisista elokuvista, vaan tulkita laajempaa kirjoa tyyliltään erilaisia elokuvia. Kussakin elokuvassa keskityn joko yhteen tai useampaan vieraannuttavaksi tulkitsemaani elementtiin. Seitsemän alalukua jakautuvat näiden keinojen mukaisesti, kahdeksannessa kokoaan havaintoja. Osaa elokuvista analysoin useammassa alaluvussa. Suuri osa keinoista on otettu suoraan luvussa 2 esitellyistä Brechtin vieraannuttamisen tavoista. Omaan katsojakokemukseeni sekä Nicholsin (1991, 72) huomioihin pohjaa luvun 4.5 kategoria, joka käsittelee voice overin irtautumista objektiivisuudesta. Luvun 4.3 etäännyttävä kuva, joka on selkeämmin elokuvallinen ja kuvauksellinen keino, on itse muotoilemani.

Vieraannuttamisen keinojen elokuvallisten vastineiden ja esimerkkien löytämisessä käytin apuna Nicholsin (1991; 1994; 2001; 2010) mainintoja sekä Susanna Helken (2006) väitöskirjatutkimusta. Lisäksi etsin elokuvia näiden teosten esimerkkien ulkopuolelta. Keskityin valinnassa siihen, että elokuvilla oli jokin yhteiskunnallinen sanoma. Lisäksi pyrin löytämään teoksia, joissa oli refleksiivisiä ja performatiivisia piirteitä. Kunkin elokuvan sijoittaminen tiettyyn kategoriaan (vieraannuttamisen tapaan), ja samalla alalukuun, on omaa käsialaani. Kuhunkin kategoriaan olen etsinyt erilaisia variaatioita samasta ilmiöstä. Joissain alalukujen alaluvuissa olen muodostanut tietyiltä piirteiltään samanlaisiksi katsomistani elokuvista alakategorioita (esimerkiksi luvussa 4.5.1 tarkastelen kolmea subjektiivista voice overia käyttävää elokuvaa).

Valitsemani elokuvat käsittelevät länsimaista historiaa, elämäntapaa, katsetta ja normistoa. Selvä enemmistö tuotannoista on eurooppalaisia. Halusin siis valita elokuvia, joissa on jotain tunnistettavaa, ja jotka kohdistavat kritiikkiään myös omaan kulttuuriimme tai maailmankuvaamme.

Valitsin analysoitavia elokuvia eri aikakausilta yhteensä 12 kappaletta. Elokuvat ovat mielestäni laadukkaasti toteutettuja esimerkkejä edustamistaan keinoista. Eettiseltä kannalta rajatapauksia tästä ovat Ulrich Seidlin elokuvat, jotka ovat sisällöltään osin jopa itsetarkoituksellisen provosoivia. Osa elokuvista on jo klassikoita, kuten esimerkiksi Alain Resnaisin *Yö ja usva* (1955) ja Luis Buñuelin *Las Hurdes – Maa ilman leipää* (1932). Olen ottanut mukaan myös tuoreempia elokuvia kuten Pirjo Honkasalon *Melancholian 3 huonetta* (2004) ja Anna Odelin 2013 valmistuneen *Luokkajuhlan*. Joukossa on myös opiskelijatyönä tehty, Juho Fossin ohjaama lyhytelokuva, *1,048* (2014). Osaan kategorioista ja elokuvista pureudun syvällisemmin, osaa käsittelen lyhyempinä esimerkkeinä. Myös omat harjoitustyöni liitän analysoitaviksi muiden elokuvien rinnalle. Niiden kohdalla erittelen sitä, mihin kullakin vieraannuttamisen tavalla olen näiden tekoprosessissa pyrkinyt. Omien harjoitusteni analyysi suhteessa muihin elokuviin poikkeaa siinä, että pitäydyin tarkoituksiperieni pohtimisessa ja esiintuomisessa, en niinkään asettaudu katsojan asemaan.

Osin tutkielmani eteni myös takaperin. Nimeämällä elokuvien piirteitä vieraannuttaviksi, olen myös alkanut nähdä elokuvat näiden teoreettisten käsitteiden kautta. Siten voidaan kysyä, ovatko elokuvat varsinaisesti vieraannuttavia, vai olenko keinotekoisesti koettanut saada ne sopimaan vieraannuttamisen kriteereihin. Olen kuitenkin tehnyt elokuvien välillä valintaa ja karsintaa, ja siten jättänyt pois aiheeseen huonommin sopivia teoksia. Lisäksi olen löytänyt niistä myös sellaisia vieraannuttavia puolia, jotka ulottuvat Brechtin käsitteiden ulkopuolelle, tällaisiksi voisi kuvata kolmannen tason otsikoita, jotka tyypittelevät elokuvia erityispiirteittäin.

4.1 Käsikirjoituksen eepinen rakenne

Eepisen teatterin mukaisessa näytelmässä draaman kaari ei jatkunut kohti katharttista päämääräänsä. Sen sijaan näytelmät oli tarkoitus koostaa itsenäisesti toimivista kohtauksista ja jättää katsoja puhdistautumisen sijaan kriittisyyden tilaan. Katsoja oli tarkoi-

tus asemoida tapahtumien kanssa vastakkain, ei niiden keskelle. (Brecht 1991, 84–85, 201, 212.)

Näytelmäkirjailijoihin verrattuna dokumentaristeilla ei kenties ole ollut yhtä suurta painetta luoda teoksista loogisiin päätepisteisiinsä eteneviä narraativeja. Silti, myös dokumenttien puolella, on tällaisella käsikirjoittamisen tavalla oma perinteensä. Aaltonen (2011, 102–120) luettelee esimerkinomaisesti viisi erilaista tapaa luoda dokumenttielokuvaan rakenne. Näistä yksi on juuri draamallinen rakenne, joka perustuu tiukasti etenevään juoneen ja nousevaan jännitteeseen. Tällainen elokuva jakautuu usein kolmeen näytökseen, joista jokaisen lopussa on käännekohta (em. 107).

Aaltosen mukaan dokumenttielokuva voi olla myös brechtiläinen, rakenteeltaan eepinen. Tällöin viitataan esimerkiksi kertovaan, väljästi tarinalliseen tai vastaelokuvaan. Kerronta on usein episodimaista, kertovaa ja kuvailevaa. Juonen sijaan elokuvaa sitoo teema. Eepinen elokuva voi myös muistuttaa elokuvan tekoprosessista ja keinotekoisesta luonteesta. Tässä Aaltonen rinnastaa eepisen kerronnan Nicholisin performatiivisen moodin elokuvaan, jotka rikkovat muotoa ja konventiota sekä kyseenalaistavat käsityksen tiedosta ja suhtautuvat kriittisesti valtaan. (em. 109–112.) Itse katsoisin myös refleksiivisen moodin elokuvien rinnastuvan keinotekoisuutta paljastavaan eepiseen kerrontaan. Myös näiden on tarkoitus ja mahdollista rikkoa elokuvan illuusiota. Nicholisin (2010, 195) mukaan refleksiivinen elokuva ei myöskään esitä leikkauksellisin valinoin tuotettua yhtenäistä narratiivia kuvatuista tapahtumista.

4.1.1 Elokuvan jako kolmeen tilaan

Pirjo Honkasalon **Melancholian 3 huonetta** (2004) kertoo kolmen tilan kautta tarinan sodasta kärsivistä lapsista. Ensimmäinen huone ”longing” näyttää Kronstadin sotiliasakatemian arkea, jossa heitteille jätetyistä nuorista pojista koulitaan sotilaita. Toinen huone ”breathing” esittelee Tshetshenian sodassa pommitetun Groznyn ja kolmas ”remembering”, orpokodin, jonka Hadizat Gataeva on Groznyn orvoille järjestänyt.

Elokuvan kolmea osaa antavat kaikki erilaisen näkökulman sotaan. Lasten tarinat jäävät avoimiksi, ainoastaan heidän olosuhteensa esitellään. Kuvaamalla lasten kasvoja läheltä, ohjaaja myös välittää subjektiivisia tunnekokemuksia. Siten elokuvassa on myös performatiivisen kerronnan elementtejä. Elokuva välittää tunnelmia, mutta selittää tarkoi-

tuksiaan hyvin niukasti. Tarina näyttää sitä todellisuutta, jossa konfliktit ja jaot ihmisryhmien välille muodostuvat sekä sitä, miten niiden synnyttämät kuilut elävät sukupolvesta toiseen. Siten kyse on myös valta- ja alistussuhteiden synnystä sekä siitä, millaisissa tiedollisissa ja sosiaalisissa ympäristöissä maailmankuvat muodostuvat. Myös näitä elementtejä voidaan pitää performatiivisen dokumentin kerrontana (ks. esim. Aaltonen 2011, 29). Henkilökohtaisten tarinoiden liittyminen suurempaan poliittiseen kuvaan valottuu hyvin siinä, miten heitteille jätetyt pojat ikään kuin pelastuvat ankaraan sotilasakatemiaan. Siellä he toisaalta saavat mahdollisuuden elämään poissa kaduilta, mutta joutuvat samalla osaksi sotakoneistoa ja tämän koneiston poliittisia tarkoitusperiä (vrt. Nicholsin 2010, 204).

Loppu ei ole katatharttinen vaan melankolinen. Pojat jäävät katselemaan ikkunasta pommituksia. Kaikesta nähdystä tulee vahva vääryyden olo, lapsilta on paitsi ryövätyt koti ja perhe, moni heistä on kokenut myös sotilaiden harjoittamaa seksuaalista väkivaltaa. Toisaalta elokuva ei suoraan tee syytöksiä vaan tutkii sitä, miten uskonto, kosto ja vääryydenkokemukset jakavat ihmisiä leireiksi. Siten Honkasalo ei varsinaisesti asetu kenenkään puolelle, vaan yksilöllisten kohtaloiden ulkopuolelle, näyttäen asioiden laajemman kuvan. Toisin kuin Brehctin ajattelussa, elokuvan sotatilanteessa yhteiskunnalliset vastakkaisuudet eivät kuitenkaan johda produktiiviseen muutokseen (ks. esim. Långbacka 1991, 13–15), vaan sovittamattomana jatkuvaan konfliktiin. Maailman muuttumisen mahdollisuus jää avoimeksi (vrt. Brecht 1991, 140, 310–311, 328).

4.1.2 Vuorokauden kulku jäsentävänä elementtinä

Aaltonen (2011, 110) mainitsee, että vaikka elokuva olisi rakenteeltaan väljän episodimainen, tarvitaan siihen aina jokin jäsentävä elementti. Harjoituksessa **01 ääni** tällainen tarinallinen keino on vuorokauden kulku. Kuten jo luvussa 3.2 kuvailin, elokuva kulkee kahdella tasolla, joista toinen kuvaa Helsingin elämää aamusta yöhön (ja uuteen aamuun). Aamu alkaa vaalijulisteista kauppatorilla ja päättyy äänestämiseen ja vaalien seuraamiseen televisiosta.

Kerronnallisella ratkaisulla on kaksi tarkoitusta, toisaalta, kuten Aaltonenkin kuvailee, se toimii yksinkertaisesti jäsentävänä elementtinä kokonaisuudessa, joka muodostuu lukuisista lyhyistä haastattelupätkistä ja samoja teemoja pohtivasta voice overista. Toi-

saalta se symbolisesti myös näyttää vaalit vain päivän kestäväenä ohimenevänä hetkenä, jolloin Helsinki hetkellisesti herää miettimään politiikkaa ja parlamentarismin tilaa.

Aaltonen (em. 111) liittää eepin rakenteen myös Brehtiin ja niin sanotun vastaelokuvan perinteeseen. Tässä Aaltosen merkityksessä pyritään rikkomaan draamallinen yhtenäisyys, samaistumisen mekanismi ja tunteiden ylikorostaminen. Valtasuhteet tehdään näkyväksi rikkomalla elokuvan illuusiota. Myös tekijän tuominen tarinaan on yksi tällainen keino. Harjoituksessa 01 ääni fiktiivinen voice over -henkilö kommentoi tekijöitä, jotka myös itse näkyvät kuvassa. Hän arvostelee ja arvioi sitä, miten tekijät ”väijyttävät” ihmisiä kadulla ja käyttävät hyväkseen näiden hetkessä esitettyjä vastauksia istuttaen ne mietittyyn narraatioon. Toisaalta, voice over suuntaa myös reflektion lopulta itseensä ja pohtii dilemmaa siitä, miksi syvällisemmän pohdinnan pitäisi tuntua epäeettiseltä tai viisastelulta. Miksi haastattelut, joista kootaan itseään toistavia diskursseja, olisivat tulkittavissa itse haastateltuja halventavina. Näissä piirteissä tullaan myös hyvin lähelle Nicholisin (2010, 194) käsitystä refleksiivisestä dokumentista, jossa elokuvan keinotekoisuus tuodaan julki. Samalla puhutellaan suoraan katsojaa, ei niinkään korosteta tekijän ja kohteen välistä vuorovaikutusta. Toisaalta olemme pyrkineet harjoituksessa myös poliittiseen refleksiivisyyteen, tästä enemmän luvuissa 4.5.1 ja 4.7.1.



KUVA 1. Kuvausryhmä kuvissa harjoituksessa 01 ääni.

4.1.3 Ainaisesti toistuvat rutiinit

Frederick Wisemanin **Siilipäiden revvy** (1967) kertoo vankimielisairaalan arjesta. Se ei tarinana ala tai lopu. Kohtaukset näyttävät erilaisia ruutuneja ja toimenpiteitä, joita laitoksessa tapahtuu, samoin kuin potilaiden vaeltelua pienissä huoneissaan ja laitoksen pihalla. Kerrontaa rytmittää ajoittainen palaaminen juhlatilaisuuteen, jossa vangit esittävät musiikkiesityksiä.



KUVA 2. Laitoksen asukkaat esiintyvät juhlassa elokuvassa Siilipäiden revvy (1967).

Kerrontana tällainen eeppinen rakenne tuo elokuvaan surumielisen tunnelman. Asiat eivät vaikuta etenevän, ”potilaat” eivät kuntoudu ja ainoa keino ulos laitoksen seinien sisältä on kuolema. Laitoksen henkilökunta on osin melko paatuneen oloista. Toisaalta vapaaehtoisien järjestämä kiusaannuttavan lapsellinen viriketoiminta on absurdin tuntuista. Katsojalle ei synny samaistumispintaa oikeastaan kehenkään, ihmisten henkilökohtaiseen kokemukseensa ei syvennyttä.

Katsoja siis pidetään yhtäaikaista (samaistumisen mielessä) etäällä että hyvin lähellä tapahtumia. Henkilökunnan toiminta herättää myös eettisiä kysymyksiä, jotka Wiseman jättää kuitenkin avoimeksi. Hän ei tarjoa selityksiä tai varmuuksia. Avoimeksi jää onko omaa terveyttään vakuuttava vanki sittenkin väärin diagnosoitu ja siten järjestelmän

voimaton uhri. Elokuva herättää emootioita ja empatiaa, mutta jättää kuitenkin katsojan vahvasti kriittiseen tilaan.

Dokumentti vaikuttaa havainnoivan moodin mukaiselta elokuvalta tekijöiden pysyessä näkymättömissä ja nähdyn kommentoimattomana. Elokuvan poliittinen refleksiivisyys kuitenkin liittyy leikkauksellisiin valintoihin, joilla eeppinen kerronta on rakennettu. Eettiset kysymykset jäävät epävarmoiksi, valtaapitävät tahot osin hämmäntäviksi hahmoiksi (esimerkiksi juhlatilaisuudessa shown varastava laitoksen johtaja). Siten elokuvan kommentoimattomuus onkin osin näennäistä.

4.2 Epäsamaistuttavat päähenkilöt

Brechtille päähenkilöihin samaistuminen tarkoitti, että katsoja imeytyy tarinankerrontaan eikä osaa ottaa siihen kriittistä etäisyyttä. Osa tätä katsojan passivointia oli myös psykologisointi, jossa näytettyjä tapahtumia selitetään henkilön sisäisillä ominaisuuksilla, ei ympäristön tai yhteiskunnallisilla olosuhteilla. (ks. esim. Brecht 1991, 309, 325.) Henkilödokumenttien kerronta noudattaa usein logiikkaa, jossa päähenkilö esimerkiksi kohtaa vaikeuksia tai ristiriidan, joka hänen on ylitettävä. Tällainen kertomus tavallisesti päättyy jonkinlaiseen ratkaisuun asian ja päähenkilön kannalta. Henkilön kasvu tarinan kehittyessä myös saa katsojan myötelämään päähenkilön mukana. Toisaalta, kehityskaarellinenkaan dokumentti ei sinällään sulje pois mahdollisuutta epäsympatisointiin tai ulkokohtaiseen tarkasteluun.

4.2.1 Normien rikkominen

Henkilövetoisuuden ei kuitenkaan tarvitse merkitä sitä, että päähenkilöstä (jos sellaista edes on) etsitään sankarillisia piirteitä tai, että esimerkiksi hänen henkistä kasvuaan seurattaisiin. Elokuvassa **Luokkajuhla** (2013) päähenkilö ja ohjaaja Anna Odell rekonstruoii luokkakokouksen, johon hän ei itse ikinä saanut kutsua. Elokuvan alkupuoli hyödyntää vahvan performatiivisia keinoja kuvaamalla ohjaajan kuvitelman siitä, mitä luokkakokouksessa olisi voinut tapahtua, mikäli hänet sinne olisi kutsuttu. Juhlissa hän pyytää kesken ruokailun puheenvuoroa ja kysyy kiusaajiltaan, mitä nämä ajattelevat teoistaan nyt. Jälkipuolisko taas esittelee näyttelijöiden avustuksella rekonstruoituja keskusteluja, joita hän on entisten luokkatovereiden kanssa käynyt. Näissä tapaamisissa

Odell on keskustelun virittäjänä näyttänyt henkilöille saman elokuvan, jonka katsoja on juuri edellä nähnyt. Elokuvan teema on vahvasti Odellin traumaattisissa kokemuksissa koulukiusaamisesta ja ryhmän ulkopuolelle sulkemisesta.

Elokuva laajenee kuitenkin ohi myös näiden henkilökohtaisten kokemusten. Odellin omaan kokemukseensa syvennyttään elokuvan alkupuolen fiktio-osuudessa, mutta tavalla, joka nostaa enemmänkin esiin normatiivisen kysymyksen siitä, mikä on sallittua missäkin sosiaalisessa tilanteessa. Ohjaaja on kirjoittanut itsestään version, jonka epäilee vastaavan entisten luokkatovereiden kuvaa hänestä ja olleen syy siihen, ettei hän saanut juhliin kutsua. Hän on karkäs taitelija, jonka pelätään pilaavan mukava juhla konfrontoimalla heidät julkisesti menneisyyden tapahtumista. Siten Odell katselee itseään ulkopuolelta, luokkatovereidensa näkökulmasta. Tapaa voisia myös luonnehtia brechtiläiseksi, näyttelijä katsoo hahmoaan ulkopuolelta (Brecht 1991, 113, 125–128, 313). Vaikka hänen kovia kokemuksiaan empatisoi, vaikuttaa hän tyyneeltä ja epätahdikkaalta. Katsojalle tulee ristiriitainen olo, toisaalta vakavasti kiusattua päähenkilöä kyllä empatisoi, samalla syntyy ikävä kokemus siitä, että tällaisille purkauksille on ”aikansa ja paikkansa”, jotka pitää osata valita sensitiivisemmin. Sosiaaliset normit siis yllättäen nousevatkin pääosaan. Julkisesti menneisyyden traumaista tulee vaieta. Niistä puhuminen juhlatilaisuudessa pilaa tunnelman.

Millaisia päätelmiä tästä olisi mahdollista vetää? Onko koulukiusaaminen hiljaisesti hyväksyttyä? Tai eikö lasten tekoihin voi suhtautua harkittuina, eikö heidän ymmärrystään asioista voi kyseenalaistaa? Pyyhkiytyykö ihmisen syyntakeisuus? Tässä mielestäni toteutuu Brechtin kaksinkertainen kritiikki, joka kohdistuu sekä itse esitykseen että maailmaan (em. 166–167).

Kyse on myös ryhmädynamiikan tutkimisesta. Kun Odell näyttää luokkatovereille elokuvansa, tätä seuraavissa keskusteluissa syyllisyyttä pakoillaan ja vieritetään muille. Toisaalta kaikki osoittavat myötätuntoa, mutta usein toistuvat myös väitteet siitä, ettei kiusaamisen vakavuus ollut henkilön tiedossa, tai ettei Odellin ylipäättään tiedetty tulleen kiusatuksi. Pahoittelu vaihtuu muotoon ”ikävää, että *koit* asian näin.” Siten tapahtuu myös jonkinlaista uhriuden mitätöimistä, vaikka nyt osapuolet ovat jo aikuisista, paremmin ymmärtäviä, ihmisiä. Osat ovat eräällä tavalla vaihtuneet, Odellista on tullut piinaaja.

Päähenkilöstä syntyvä vieraannuttava ja epäsamaistuttava vaikutelma syntyy tulkintani mukaan siitä, että hän rikkoo normeja ja vaikenemisen sääntöjä. Oikeassa elämässä hänestä on tullut menestyvä taiteilija. Hän on toteuttanut eräänlaisen ruma ankanpoikanen menestystarinan, mutta ei voi silti olla tyytyväinen. Hän lähtee selvittämään traumaansa, tietoisesti kertoen, mitä toiset ihmiset hänelle ovat tehneet. Hän sanoo ääneen asioita, joita tavallisesti kukaan ei uskalla sanoa. Samalla valta ikään kuin otetaan pois entisiltä kiusaajilta. Näyttelijöiden käyttäminen kuitenkin suojaa oikeiden ihmisten kasvoja ja vähentää samalla vaikutelmaa siitä, että Odell haluaisi erityisesti rangaista näitä henkilöitä.

Elokuvan ilmaisu on mielestäni hyötynyt vieraannuttaviksi ja performatiivisiksi tulkittamistani kerronnan keinoista. Jos kyseessä olisi ollut esimerkiksi henkilödokumentti, jossa Odell olisi selostanut koulukiusaamisen vaikutuksia omaan mielenterveyteensä, olisi jouduttu tukeutumaan vain hänen näkökulmaansa. Toisaalta myös, tällainen kerronta olisi todennäköisesti helposti toteuttanut jonkinlaisen selviytymisen narratiivin. Tällaisenaan elokuva pystyy kriittisesti katsomaan sitä, miten sama ryhmädynamiikka jossain määrin edelleen vallitsee, Odell on edelleen ryhmän ulkopuolinen, mutta siitä ei saa nostaa meteliä. Lisäksi performatiivinen kerronta ei ole rajoitettu objektiiviseen kuvaukseen, vaan voi leikitellä eri kerronnan keinoilla.

Luokkajuhlan refleksiivisyys liittyy todellisuussuhteeseen. Tavallinen tapahtuma, luokkakokous, käännetään pääläelleen kun yksi henkilö päättää käyttää sitä omien traumojensa käsittelypaikkana. Entinen kiusattu ei tulekaan esittelemään menestystään, vaan purkamaan patoumiaan. Siten se tekee kyllä tutun vieraaksi, joskin hyvin konkreettisesti, ei niinkään piileviä rakenteita paljastavalla tavalla. Taustaoletukset ihmisten totunnaistuneesta käyttäytymisestä kyseenalaistuvat oikeastaan katsojakokemuksessa siinä kohtaa, kun huomaa itse miettivänsä, ettei oikein osaa päättää ”kenen puolella” olisi. Se siis herättää myös katsojan aktiviteetin ja saa myös kyseenalaistaman näkemyksen kanssakäymisen konventioista (vrt. Brecht 1991, Nichols 1991, 67).

4.2.2 Yksilöt sivuosassa

Juho Fossin lyhytelokuva **1,048** (2014) pohjaa sosiaalisessa mediassa lähetettyihin viesteihin. Niitä seuranneet traagiset tapahtumat on kuvattu näyttelijöiden avulla ja elokuva lukeutuu siten performatiivisia keinoja käyttäviin dokumentteihin. Sosiaalisen median

viestit kulkevat tekstiplansseina kuvan reunoissa. Elokuva esittelee Sofian, joka kertoo statuspäivityksessään ottaneensa kaikki lääkkeensä; Alexin, joka lähettelee ystävilleen viestejä, joissa suunnittelee tyttöystävänsä murhaa; Lauran, joka Facebookissa kertoo tekevänsä itsemurhan menetettyään lapsensa erossa sekä Shawnin, joka erottuaan tyttöystävästään suunnittelee julkisesti kostoa. Elokuva kuvaa yhden päivän aikana tapahtumia asioita, joita kukin päähenkilö pistää alulle. Syihin ei pureuduta ja seuraukset näytetään lakonisen toteavasti. Sofia kuolee yliannostukseen, Alex tappaa tyttöystävänsä, Lauran pelastaa ystävä viimehetkellä ja Shawn tappaa tyttöystävänsä läheisiä.

Vaikutelma on vieraannuttava, esimerkiksi Alex lyö tyttöystävänsä kivellä päähän kesken piknikin ja tapaa sen jälkeen ystäviensä tavalliseen tapaan. Sofia taas ottaa lääkkeensä ja hänen ilmoitustaan lukevat ihmiset kommentoivat tähän enemmän tai vähemmän ivallisesti, jotkut hieman huolestuneempina. Apua ei kuitenkaan tarjoa tai hälytä kukaan. Elokuva välttää moralisoimasta tai psykologisoimasta itse henkilöitä tai tapahtumia, ja kertoo lopulta sosiaalisen median vaikutuksesta ihmisten välisiin suhteisiin. Sosiaalisen median viestintä näyttäytyy epäinhimillistävänä, arkielämästä vieraantuneena. Samalla sen arkipäiväisyyteen kuuluu ”avautuminen”, henkilökohtaisista asioista valittaminen. Siten avunhuuto, joka erilaisessa sosiaalisessa tilanteessa otettaisiin vakavasti, saattaa kaikua kuuroille korville. Toisaalta elokuva myös nostaa esiin jonkinlaisen muutoksen mahdollisuuden, yksi ihminen pelastuu, koska hänen viestinsä otetaan todesta.

4.2.3 Arkista inhorealismia

Ulrich Seidlin elokuvassa **Tieriche Liebe** (1996) ovat pääosassa ihmiset ja heidän lemmikkinsä. Elokuva kertoo episodimaisesti näiden ihmisten elämästä ja suhteestaan eläimiin. Elokuvan vahva tyylittely ja eräänlainen inhorealismi saavat suhteet näyttäytymään erikoisina: Eläimet ovat eräänlaisia ihmissuhteiden korvikkeita. Suhde näihin on jopa perverssiltä vaikuttavan läheinen ja fyysinen.

Seidlin **Models** (1999) kertoo mallintöitä tekevästä naisista. Näille työn mukana tuomaan elämäntapaan kuuluvat alkoholi, huumeet ja juhliminen. Työ näyttäytyy raadollisena, valokuvaajat ja ohjaajat välillä stereotyyppisen irstaina. Naisten, erityisesti päähenkilö Viviane Bartschin, elämää seurataan sen kaikkein intiimeimmissäkin käänteissä.

Kerronnaltaan Seidlin elokuvat ovat eräänlaista dokumentin ja fiktion rajapintaan. Tapahtumia ei välttämättä sinällään ole provosoitu tapahtuviksi, mutta henkilöt suhtautuvat kameraan ja kuvausryhmään ikään kuin nämä eivät olisi paikalla. Silti elokuva vaikuttaa jopa refleksiivisesti kommentoivan elokuvakerrontaa. Pitkälle harkitut kompositiot ja tilanteiden ajoittainen intiimiys, poistavat mahdollisuuden, etteivät henkilöt olisi vahvan tietoisia kameran läsnäolosta. Henkilöiden esiintyminen on siis eräänlaista näyttelemistä. Siten niissä on myös vahvan performatiivinen ote. Esimerkiksi *Modelsissa* henkilöt teeskentelevät kuin tilanteet wc:n pelin edessä olisivat täysin autenttisia, katsoen silti suoraan kameran linssiin tai vain aavistuksen sen ohi. Siten kameraan katsominen ei ole kuitenkaan Brechtin mielessä yleisölle puhumista.

Helke (2006, 142) on myös arvioinut, että Seidlin elokuvissa tyyli on niin vahva, että se ikään kuin ylittää päähenkilöidensä oman äänen. Tämä todennäköisesti myös vähentää samaistumisen mahdollisuutta. Vaikka ohjaaja ei käytä kommentaaria, on visuaalinen tyyli läpitunkeva ja ohjaa katsomista. Vieraannuttavaa vaikutelmaa lisää myös etäinen tarkastelutapa ja se, ettei ohjaaja tarjoa katsojalle emotionaalista samaistumispintaa (ks. esim. Helke 2006, 148). Elokuvasta puuttuu kaikki selittäminen ja psykologisointi. Toisaalta katsojalle tulee olo, että silmien edessä on juuri Seidlin näkemystä maailmasta. Tässä elokuvat eroavatkin performatiivisen dokumentin moodista, katsojalle ei tule kokemusta, että hän näkisi maailman dokumentin henkilön silmin, pikemminkin tarkastelu tuntuu kylmän ulkokohtaiselta.

Tieriche Liebe (1996) tekee ihmisen parhaasta ystävästä välineen ja välikappaleen. Ihminen inhimillistää koiraa ja kuvittelee, että suhde on jotain enemmän kuin se selvästikään koiran näkökulmasta voi olla. Esimerkkien eräänlainen äärimmäisyys saa katsojan pohtimaan yleisemmällä tasolla, onko lemmikkien pitämisessä lopulta jotakin hyvin eettisesti arveluttavaa. Palveleeko se ikinä itse eläimen etua, vai onko kyse aina puhtaasta itsekkyydestä ja ihmisen kontaktin kaipuusta.

Elokuvat ovat mielestäni mielenkiintoisia rajatapauksia siinä, mitä vieraannuttaminen ja epäsamaistuttavuus voi aiheuttaa. Toisaalta teoksia tekee jossain määrin mieli väistää ja olla katsomatta, jokin niiden tyyliissä henkii niin nihilististä asennetta. Toisaalta, en ole samaa mieltä, kuten on esitetty (ks. esim. Silcox 2010, 140), että epäempaattinen suhtautuminen henkilöihin ikään kuin poistaisi mahdollisuuden moraalisiin pohdintoihin. Elokuvien sanomaa on suorastaan pakotettu pohtimaan. Myöskään koettu inhotus ei niin-

kään kohdistu näytettyihin ihmisiin, vaan ohjaajaan itseensä, sillä teoksia katsoessa on ilmeistä, miten paljon niiden näyttämään todellisuuteen on vaikutettu.

4.3 Etäännyttävä kuva

Otsikolla ”etäännyttävä kuva” viitataan tapaan tarkastella (kuvata) kohdetta etäältä, niin etteivät esimerkiksi ihmiset välttämättä henkilöidy. Vieraannuttavaksi tulkitsen tämän siksi, ettei tämä vastaa arkikokemustamme. Yleensä havainnoimme maailmaa pikemmin maantasosta kuin vaikkapa lintuperspektiivistä.

4.3.1 Ihminen muurahaisena

Godfrey Reggion ohjaama **Koyaanisqatsi** (1982) on nimetty hopi-intiaaneilta peräisin olevan termin mukaan, joka tarkoittaa, vapaasti suomentaen, esimerkiksi ”tasapainotonta elämää”, ”elämää sekasorrossa” tai ”elämän tilaa, joka vaatii löytämään uuden tavan elää”. Elokuva alkaa luolamaalauksista ja luontoa esittelevästä kuvauksesta, josta siirrytään erilaisten koneellisten työvälineiden ja teollisuusalueiden kuvakseen. Ihmisiä ei juuri näy, korkeintaan suurten koneiden ohjaamoissa, pieninä olentoina. Seuraavaksi siirrytään hylätyille kerrostaloasuinalueille, kaupunkien siluetteihin ja ilmakuviin. Myös autojen ja ihmismassojen virtaa Pohjois-Amerikan miljoonakaupunkien kaduilla, ostoskeskuksissa ja metroasemien portaissa näytetään. Vain harvoin kuva näyttää ihmistä läheltä, tällöinkin usein taustansa osana, esimerkiksi kasinon työntekijät valomainosten edustalla. Ihminen on ikään kuin sulautunut ympäristöönsä tai ympäristö jollain tapaa ylittää ihmisen. Tämä muistuttaakin Brechtin (1991, 112, 216) ajatuksia teatterin lavastuksista, jotka asettuvat roolihenkilöitä vastaan.

Kuva on yleensä joko nopeutettua tai hidastettuja. Osa on kuvattu time lapse -kuvauksena. Hidastettuja kuvia ovat pääasiallisesti vain alun luontokuvat. Alinopeudella kuvaaminen tuo kaupungin rytmiin ahdistavan ja huvittavan tuntuksen kiireen tunnun. Teleobjektiivilla kaukaa kuvatut katukuvat saavat autot ja ihmiset näyttämään absurdeilta, muurahaisten lailla järjestelmällisesti eri suuntiin rientäviltä loputtomilta virroilta. Teleobjektiivien käyttö myös tekee kuvat ahtaiksi, syvyydeltään litteän oloisiksi.

Kuva katsoo ihmisen maailmaa etäältä ja saa ihmisen toiminnan näyttämään huvittavalta ja päättömältä. Koyaanisqatsin voi siis arvioida olevan poliittisesti refleksiivinen elokuva, se vastustaa, erityisesti länsimaista, valtaideologiaa ihmisestä oman itsensä ja luonnon herrana. Ihminen on muurahainen, joka sokeasti toteuttaa askareitaan, näkemättä kokonaisuudesta syntyvää kaaosta. Toisaalta osa elokuvan sävyä on myös vakava, epäharmonian kuvaus muistuttaa myös tuhosta, jonka ihminen tekee luonnonympäristölle ja toisia ihmisiä kohtaan. Kuvia näytetään esimerkiksi ydinpommeista. Se on siis jonkinlainen vastanarratiivi tai kritiikki kiireiselle elämänrytmille ja ajattelemattomalle tuotannon, liikenteen ja esimerkiksi aseellisuuden kasvulle.



KUVA 3. New Yorkin litteää katukuvaa Koyaanisqatsissa (1982).

Nichols (2010, 150) luokittelee elokuvan poeettiseksi. Näkisin sen kuitenkin tunnelmaltaan lähestyvän myös performatiivista, se antaa kokemuksellisen tunnun kiihkeälle elämänrytmille vaikka katsookin sitä kaukaa.

Elokuva ei tarjoa lohtua tai samaistumispintaa, tai sikäli kun tarjoaa, se näyttää ihmiselämän pienenä ja absurdina. Siten se on myös vahvasti katsojan kriittiseen järkeen vetoava teos. Toisaalta, Brechtille esimerkiksi oli tärkeää, että maailma näytetään sikäli avoimena ja historiallisena, että sitä on mahdollista muuttaa (Brecht 1991, 140). Koyaanisqatsi kyllä näyttää historiallisen muutoksen siinä mielessä, että ihminen on vienyt maapallon kohti epäharmoniaa. Päinvastaisen suunnanmuutoksen mahdollisuus jää silti ilmaan. Ellei lopun ”paluuta juurille” eli alun luolamaalauksiin tulkita sellaisena.

4.3.2 Persoonaton ihminen

Juho Fossin elokuvassa **1,048** (2014) pysytään pääasiassa yleiskuvissa ja kokokuvissa. Puolikuvaa käytetään jonkin verran. Polttovälit vaihtelevat 28-85mm välillä, kuitenkin niin, että suurin osa on kuvattu laajakulmalla. Etäällä ja laajahkoissa polttoväleissä pysyminen tekee kuvatuista henkilöistä eräällä tavalla persoonattomia, heidän mielenmaailmaansa ei haluta katsojan syventyvän (vrt. luku 4.2.2). Yläkulmakulmista, ”jumalaperspektiivistä”, otetut kuvat vievät katsojan uudella tavalla etäälle, epäluonnolliseen tarkkailuasemaan. Samalla ne alleviivaavat elokuvan radikaaleimpia kohtia, joissa ihmisiä kuolee tai murhataan.



KUVA 4. Jumalaperspektiivi elokuvan 1,048 (2014) ampumakohtauksessa.

4.3.3 Tarkkailija

Harjoituksessa **01 ääni** käytetään kuvauksessa kahta eri tasoa tai tarinalinjaa. Toinen niistä esittelee haastateltujen ihmisten ja poliitikkojen näkemyksiä, toinen subjektiivisen voice over -pohdinnan samoista vaalien, politiikan ja äänestämisen aiheista. Voice overin kanssa rinnakkain kulkee kuva Helsingistä vaalien alla, ihmiset tavallisissa arkitoimissaan, yleensä matkalla jonnekin. Kuvat ovat laajoja, usein etäältä otettuja. Tällä, verrattuna kapean syväterävyyden haastattelukuviin symboloidaan, myös samojen äänestämisen aiheiden yleisemmän tason käsittelyä.



KUVA 5. Yksinäinen kampanjatyöntekijä seisoo jäähallin pihalla.

Samalla vaalitilaisuuksia toreilla kuvataan laajoina kuvina, ylhäältä, talojen katoilta, sivujuonteena kaupungin tavallisessa elämässä. Vaalit ja poliittisuus ovat vain tapahtuma kerran neljässä vuodessa. Osin tällä tavoitellaan myös refleksiivisessä mielessä ironiaa ja koomisuutta, joka syntyy ilmiön liittämisestä laajempaan kontekstiin (vrt. Nichols 1991, 74).

Etenkin myöhemmin illalla ja yöllä otetuissa mustavalkoisissa kuvissa on myös eräänlaista vanhojen elokuvien romantiikkaa, jota käyttämäni pehmentävä ja ”heleyttävä” pearlecent-filtteri niihin tuo. Samalla tämä myötäilee voice overin utopiaa tai toivetta vaihtoehtoisesta maailmasta sekä vieraannuttaa arkitodellisuuden kokemuksesta.



KUVA 6. Vaalimökki ja -pyöräily hukkuvat muuhun elämään.

Tiiviimmissä kuvissa kulkevan, haastattelujen tarinalinjan konstruktiivisuutta näytetään ottamalla myös haastatteliija kuviin. Tämän tarkoitus on myös korostaa vaikutelmaa siitä, että haastatteliija ”tunkeutuu” näihin tiloihin ja tilanteisiin, joissa henkilö on suorittamassa jotakin aivan muuta toimintoa. Samoin kuin vaalit tunkeutuvat ihmisten ”epäpoliittiseen” arkeen. Myös tällä haluttiin tuoda refleksiivisyyttä dokumentin kerrontaan. Poliitikkojen kohdalla tämä toki ei päde. Näissä kuvissa mustavalkoisuus on erivärisiä puolueita tasapäistävä.



KUVA 7. Kuvissa näkyy sekä haastatteliija että kansanedustajaehdokka.

4.4 Epätavalliset rinnastukset

Mitä tulee tieteen ja taiteen suhteeseen, oli neuvosto-ohjaaja Sergei Eisensteinilla samankaltaisia ajatuksia kuin Brechtillä. Myös Eisenstein otti vaikutteita Marxin dialektisesta ajattelusta. Tällainen on esimerkiksi dynaaminen käsitys, joka tarkoittaa, että oleminen on kahden ristiriitaisen vastakohdan vuorovaikutuksesta syntyvää jatkuvaa kehitystä. (Eisenstein 1999, 105.) Eisenstein (em. 158) julisti myös intellektuaalisen elokuvan tuloa, jonka vallankumouksellinen panos loisi tieteen, taiteen ja taistelevan luokkakantaisuuden synteisiin.

Montaasi merkitsi Eisensteinille (1999, 108) ideaa, joka syntyy kahden toisistaan riippumattoman kuvan yhteentörmäyksessä. Näin silmän ja veden yhdistelmä merkitsee itkemistä, suun ja linnun laulamista. Kuvien kontrapunktista voidaan johtaa elokuvan dialektisia mahdollisuuksia kun kahden asian yhdistymisestä seuraa jotakin uutta (em. 118). Emotioita parhaiten näistä hyödyntää assosiaatioiden ketjut, eli miellelyhtymien montaasi (em. 122). Esimerkin Eisenstein ottaa omasta elokuvastaan, jossa emotionaalista pontta kohtaaukselle saavutetaan leikkaamalla ristiin työläisten joukkomurhaa ja eläinten teurastusta (em. 125). Myös intellektuaalinen leikkaus on luokkakantaista. Tämän leikkaustyylin Eisenstein näki, myös Brechtin näkemyksiin rinnastuvalla tavalla, emotionaaliselle, yleisinhimilliselle periaatteelle vastakkaisena. (em. 158.)

Myös eepin teatterin keinoihin vaikutti elokuvamontaasin ajatus. Selvine rajoineen ja keskeytyksineen sillä on mahdollista korostaa kerronnan tiettyjä alueita. Niemi (1975, 167) siteeraa Heinz Brüggemania (1973) sanoessaan montaasin paljastavan arkipäivän esineellistyneen maailman ilmiöt ja saattavan ne vastaanottajan kriittisen tarkastelun kohteeksi. Tämä edesauttaa katsojan kriittistä suhtautumista.

Voidaan siis päätellä, että Brechtin vieraannuttamiseksi nimeämiä vaikutuksia voitaisiin saada aikaan erilaisilla leikkauksellisilla kontrapunkteilla. Näiden tulisi keskittyä jonkinlaiselle luokkakantaisuudelle, tai kenties modernimmin voitaisiin vain sanoa, yhteiskunnallisille valtasuhteille tai ristiriidoille. Toisaalta odottamattomat rinnastukset voivat myös vain yksinkertaisesti tehdä totunnaistuneen vieraaksi ja siten etäännyttää arkikokemuksesta. Tällaisia näkemyksiä esittivät esimerkiksi venäläiset formalistit (Nichols 1991, 61). Nichols tuo esiin, että odottamaton rinnastus voi tapahtua myös suhteessa

yhteiskunnalliseen todellisuuteen ja esimerkiksi dominanttiin ideologiaan (em. 64). Tällöin tullaan lähelle myös refleksiivisen dokumentin keinoja (em. 61).

4.4.1 Kuvien kontrapunkti

Jean-Luc Godardin *De l'origine du XXI^e siècle* (2000) käsittelee nimensä mukaisesti 2000-luvun alkuperää ja tekee matkan takaperin halki edeltäneen vuosisadan. Se yhdistelee materiaaleja eri elokuvista kuten *Hohto* (Kubrick, 1980) ja *Viimeiseen hengenveetoon* (Godard, 1960) sekä uutisarkistomateriaaleista. Vuosisadan tarina värittyy väkivaltaisena ja pornografisena, vaikka myös herkempiä onnenhetkiä kuvataan. En lähde analysoimaan elokuvaa kokonaisuudessaan, vaan otan tarkastelun esimerkiksi sen intron.

Elokuvan leikkaus vastaa Eisensteinin (1999, 108, 122) ajatuksia kahden riippumattoman kuvan yhdistämisestä ja miellelyhtymien montaasista. Elokuvan alussa poika soittaa kadulla viulua kultaisen viljapellon laidassa. Kuvan päällä on sana l'or (kulta). Mies kävelee soittajan ohi ja tämän ohittaa vielä takaa tuleva nainen, joka pyöriilee kuvan poikki. L'or kasvaa sanaksi l'origine (alkuperä). Seuraavaksi esitetään ristikuva kullan värisestä auringonsillasta ja aikuisen kädestä sivelemässä lapsen tukkaa. Sana on kasvanut muotoon De l'origine, josta leikataan aurinkoon. Välillä seassa välähtelee myös kuva, josta on vaikea saada selkoa, mahdollisesti ihminen ja veitsi. Äänimaisemassa kuuluu asean lataus, ääni kirkaisee, pommi tippuu. Leikataan elokuvan otsakkeen loppuun ”du XXI^e siècle” ja viimeisenä lisätään ”puor moi” (minulle, minun mukaani). Aika tähän kaikkeen kuluu minuutti. Osa kuvista on niin nopeita, ettei katsoja voi niitä kovin täydellisesti edes havaita.

Kerronta ja leikkaus ovat siis paikoin hyvin tiivistä. Introssa kulta ja lapsuus rinnakkain muodostavat kultaiset muistot ja auringosta kaikki saa alkunsa. Tämä assosiaatio synnytetään peräkkäisten leikkausten lisäksi ristikuvilla. Seuraavaksi tulee äkkinäinen katkos, jossa väkivalta (veitsi) astuu kuvaan ja illuusio tai unelma murentuu. Myös äänimaisema on täynnä vastakkaisuuksia. Ensin oopperalaulu vaihtuu naisen kirkumiseksi, sitten pommin räjähdykseksi. Alulla halutaan selvästi jo kertoa, että vuosisata on ollut täynnä vastakkaisuuksia, hyviä ja huonoja asioita. Se on ollut myös täynnä väkivaltaa.



KUVA 8. Kultainen auringonsilta, jonka taustalla käsi silittää hiuksia (De l'origine du XXIe siècle, 2000).

Koyaanisqatsin (1982) yksi suuri teema on epäharmonia toisaalta ihmisen ja luonnon välillä, toisaalta ihmisen tavassa elää. Tällaisia rinnastuksia ihmisen aikaansaamasta epätasapainosta ja kaaoksesta tehdään leikkauksellisin keinoin. Elokuvan viimeiset kuvat ovat järjestyksessä: pörssin vilinä, raketin lähtö maasta, raketista tippuvaa romua ja luolamaalaus. Tästä voitaisiin tehdä esimerkiksi tulkinta siitä kuinka ihminen kurkotti liian korkealle unohten alkuperänsä ja suhteensa siihen. Siten, kuten Eisensteinilla (1999, 108), merkitys syntyy vasta toisiinsa liittymättömien kuvien joukosta.

Myös musiikki asettuu kuvaa vastaan. Ihmisen edistysaskelia kuvaavaan kuvan rinnalla soi aika ajoin tuhoa ennustava pahaenteinen laulu. Tässä voidaan tietenkin kysyä, onko kyseessä enemmän vastakkaisuus vai myötäily. Tämä perspektiivi riippuneen myös katsojasta. Toisaalta, elokuvan sanoma ja tunnelma epäharmoniasta ei välttämättä edes etäännyttävän kuvauksen avulla välittyisi, ilman musiikilta saatua tukea. Eräänlaista vastakkaisuutta, vähintäänkin elokuvan konventioihin nähden, on myös se, että vasta lopputekstien taustalla kuullaan ihmisten ääniä ja puheensorinaa musiikin lakatessa soimasta.

Harjoituksessa 01 ääni tarkastelemme äänestämistä esimerkiksi yhdistämällä sen tahtumana kuluttamiseen. Tällaisen mielikuvan luomiseksi, käytämme esimerkiksi ku-

via mainoksista, jotka kehottavat valitsemaan kahden hampurilaisen tai jäätelön välillä. Lisäksi kuvasimme pizzerian listaa pizzoista, jotka ovat ikään kuin suomalainen puoluekenttä: Pizzaa erilaisilla täytteillä. Eli joissain asioissa eroavia, mutta pohjimmiltaan ryhmittymiä, jotka edustavat hyvin paljon toistensa kaltaista tapaa tehdä politiikkaa.

4.4.2 Maailmankatsomukselliset vastakkaisuudet

Harjoituksessa **Kolme yksinkeskustelua kuluttamisesta** rinnastuksia tehdään nykyajan ja menneen, toden ja fiktion, yksilön ja rakenteen sekä ihmisen ja luonnon välillä. Näistä rinnastuksista haastatteluissa tulevat ilmi kaksi jälkimmäistä, toden ja fiktion sekä nykyajan ja menneen voi havaita myös kuvissa.

Toden ja fiktion rinnastaminen tapahtuu paitsi Rajut kuviot elokuvasta otetun ja itse kuvaamani materiaalin välillä, myös kuvaamieni haastattelujen välillä. Harjoituksessa esiintyvät Minna ja Lucas eivät ole samassa tilassa, vaikka näin ikään kuin annetaan ymmärtää. Joskin katsoja huomaa melko helposti, ettei näin todellisuudessa ole. Siten näillä molemmilla rinnastuksilla on myös elokuvan muotoa ja keinotekoisuutta kommentoiva refleksiivinen vieraannuttamisen tarkoituksensa.



KUVA 9. Palm ja Minna kohtaavat eri ajoissa ja todellisuuksissa.

Metaforisesti henkilöt eivät ole samassa tilassa ajatustensa kanssa. Halusinkin tarkoituksellisesti yhteisen keskustelun, jossa haastatelluille ei edes tarjoutuisi mahdollisuutta luoda yhteisymmärrystä ja lieventää omia näkökantojaan tai neuvotella niistä. Tällä pyrin myös lähestymään poliittista refleksiivisyyttä. Lopputulos olisi siten yhteentörmäys, ei yhteisymmärrys. Kolmantena osapuolena yksioikoisen jääräpäinen Palm Apodica tuntui erityisen sopivalta vastukselta. Lähtöajatukseni oli, että tällaisella ratkaisulla voisi tarjota katsojalle myös mahdollisuuden miettiä sitä, miten erilaiset ja erilliset maailmankuvat henkilöillä voi olla.

Minnan ja Lucaksen näkemyksissä on nähtävissä yksilön ja rakenteen törmäys. Niiden yhteinen rajapinta on jonkinlainen uudelleen politisoituminen. Minnan näkökulmasta ihmisyyden on syyllisyyden jatkuvaa sietämistä, Lucaksen mukaan syyllisyys taas on rakenteellisten olosuhteiden häivyttämistä. Suoraan ei kuitenkaan voitane sanoa, että tämä kyseenalaistaisi esimerkiksi dominanttia ideologiaa (Nichols 1991, 64), ellei sitten ajatella esimerkiksi individualismia tällaisena. Tätä ja uusliberalistista talouseetosta Lucas kyllä suoraan puheissaan kritisoi. Toisaalta Minna kyllä positioi itsensä ja yksilön muuksikin kuin vain esimerkiksi kuluttajaksi.

Katsojalle toivoakseni voisi tarjoutua näkökulma siihen, kenties arkisen itsestään selvältäkin tuntuvaan asiaan, ettei lopullisia syyllisiä ole, eikä järjestelmästä voi niin sanotusti sanoutua irti. Tarkoitukseni oli myös etsiä keinoja, jotka haastaisivat pohtimaan, missä varsinaiset muutoksen mahdollisuudet piilevät.

4.5 Voice over irtautuu objektiivisuudesta

Brecht oli kiinnostunut tekstin ja erityisesti tieteellisen tiedon hyödyntämisestä näytelmissään (Niemi 1975, 167–168). Tieteen oli tarkoitus tarjota erityisesti näkökulmia yhteiskuntaan, jotka vieraannuttaisivat katsojaa havaitsemaan vallitsevia valtarakenteita (Brecht 1991, 315). Hänen näytelmissään on usein myös kertoja, joka selostaa tarinan kulkua (em. 112, 385). Tällaisena narraation vastineena elokuvakerronnassa voidaan pitää voice overia (Jovanovic 2011, 124). Dokumentteissa voice overia on hyödynnetty erityisesti selittävän moodin elokuvissa. Omassa tarkastelussani keskityn Brechtin suosiman ”objektiivisen” kertojaäänän perinteestä poikkeaviin esimerkkeihin. Ajatukseni on, että irtautumalla objektiivisuuden vaateesta, saadaan myös elokuvan refleksiivisyyt-

tä lisättyä.

4.5.1 Subjektiivinen voice over

Subjektiivinen kertojaääni lienee jo sinällään vähemmistössä dokumenttien kerronnassa. Usein voice overia käytetään selittävän moodin elokuvissa, joissa narraation tarkoitus on selittää asiat neutraalisti ja ulkoapäin, kertoa katsojalle mitä tämä näkee (ks. esim. Aaltonen 2011, 377–378).

Chris Markerin elokuva **Vailla aurinkoa** (1983) näyttää kuvia eri maanosista ja maista kuten Japanista, Guinea Bissaussa, San Franciscossa, Islannissa ja Ranskassa. Voice over lukee fiktiivisen henkilön näistä maista lähettämiä kirjeitä. Teksti pohtii sellaisia asioita kuin aika, muisti ja muistot. Kyse on myös maailman globaaliudesta ja teknistymisestä, tavoista ja rituaaleista, sodasta ja sen jättämistä jäljistä. Voice overia säestää elektroninen äänimaailma.

Voice over nivoo yhteen fragmentaarisen kuvakerronnan, mutta haastaa samalla miettimään. Ihminen uudelleen kirjoittaa muistoja kuten historiaa. Voice over myös vieraannuttaa arkisesta havainnosta vertailemalla kulttuurisia tapoja, kuten japanilaisia suhteissa eurooppalaisiin. Se ei myöskään tee lopullisia teesejä tai yhteenvetoja. Brechtin kaltaista vieraannuttamista edustaa myös tapa, jolla tapahtumia peilataan suhteessa historialliseen kontekstiinsa. Esimerkiksi jopa ihmisen muistia voivat muuttaa teknologiset välineet, kuten televisio, kameran läpi tarkastelu ja tallentaminen.

Elokuva on performatiivinen kertoessaan tarinan subjektiivisen havainnon, vaikutelman ja pohdinnan kautta. Toisaalta se on myös reflektiivinen omalle tekemiselleen, pohtimalla esimerkiksi, miten kuvatut tapahtumat lopulta muuntuvat muistoiksi ja korvaavat ne. Refleksiivisyyttä edustaa myös sen tapa saada katsoja heremmäksi havainnolle. Elokuva herättää miettimään sitä, miten käsityksemme maailmasta ja elämästä lopulta muodostuvat (ks. myös Nichols 2010, 197–198).

Omassa elokuvassamme **01 ääni** halusimme myös käyttää subjektiivista kertojaääntä. Yksi tärkeimmistä syistä tähän oli pyrkimys refleksiivisyyteen. Vaikka osa kertojan ajatuksista ja visioista pohjaakin sosiaalitieteelliseen tutkimukseen, halusimme välttää esittämästä asioita kiistattomina totuuksina. Samalla tämä antaa vapauden kirjoittaa

vahvempia ja läpinäkyvämpiä kannanottoja sisältävää tekstiä, kuin objektiivisuuteen verhoutuva narraatio. Voice overiin on mahdollista miettiä myös rytmiä, jota eri äänenpainoilla ja emotionaalisella sisällöllä saataisiin aikaan.

Halusimme siis Brechtin tapaan hyödyntää tutkimusta, mutta välttää yksioikoisen selittävää asennetta. Katsojan kriittisyyttä toivomme herättävämmä viimeistään kohdassa, jossa voice over myös kyseenalaistaa oman näkemyksensä tai paatoksellisuutensa. Ääni myös kommentoi mediaa ja haastattelutilanteita, joissa ihmisiä haastattelimme. Elokuvan haastatteluista koostuvaa tasoa ääni ei suoraan kommentoi, mutta tuo ilmi, että niissä on kyse yleisistä diskursseista koskien vaaleja. Diskursseina haastattelut edustavat itsestäänselvyyksiä, puheentapoja ja eräänlaista pintatasoa, mikä ei kuitenkaan merkitse samaa kuin epäaito tai epäsyvällinen.

Alain Resnaisin **Yö ja usva** (1955) kertoo keskitysleirien kauhuista rinnastamalla ne elokuvan tekovuonna otettuun kuvastoon, jossa leirien pihat jo kasvavat ruohoa. Menneisyyden muistot kohtaavat nykyisyyden, jossa ihminen haluaa kieltää mahdollisuuden tapahtumien toistumiseen. Elokuva koostuu uutismateriaaleista, still-kuvista ja Resnaisin työryhmän kuvaamasta materiaalista.

Kertojaääni kertoo faktatietoja, mutta menee myös syvemmälle keskitysleirin arkeen kertoen, millaista jokapäiväinen elämä vangeille oli. Käsikirjoittajana elokuvassa oli Jean Cayrol, Gusen keskitysleiriltä selvinnyt ranskalainen runoilija. Voice over tuo käsin kosketeltavan tunnun tapahtumiin, jotka järkyttävimpien, ja nykyään melko tunnistettavien, ruumiskuvastojen kohdalla tuntuvat etäisiltä. Nichols (2010, 206-207) itse pitää elokuvaa jonkinlaisena rajatapauksena moodien välillä. Vaikka voice overin ja kuvan yhdistelmä näyttäisi olevan selittävää moodia, tekee puheen henkilökohtaisuus siitä performatiivista lähestyvän. Kyse onkin siten myös muistoista ja kokemuksesta.

Vieraannuttavaa kerronnassa lieneekin juuri yksityisen tuominen muuten hyvin tunnetuihin historiallisiin tapahtumiin. Kyse on todellisista ihmisistä, jotka näitä valtasuhteita toisiin ihmisiin ovat käyttäneet. Uutiskuvissa nälkiintyneet ja sairaat ihmiset muuttuvat ikään kuin nimettömäksi massaksi, kuolleiden ruumiit objekteiksi. Elokuva käsittelee alistajia ja alistettuja toimijoina.

4.5.2 Länsimaisen katseen satiiri

Luis Buñuelin **Las Hurdes – Maa ilman leipää** (1933) kuvaa espanjalaisen kylän ka-
rua todellisuutta. Heti ensimmäisistä tekstiplansseista selviää, että elämä Las Hurdesissa
on kovaa henkiinjäämiskamppailua. Ensimmäinen tie kylään rakennettiin vasta 1922,
jota ennen se oli säilynyt täysin vieraana muulle maailmalle.

Pintatasoltaan voice over kuvailee elämää vuoristokylässä. Sen tyyli on jopa epäsopivan
tuntuinen kuvaillessaan paitsi ihmisten köyhiä oloja, myös näiden suoranaista tyhmyyt-
tä. Se myös näyttää kriittisessä valossa esimerkiksi katolisen kirkon roolin ja vaurauden
suhteessa köyhiin asukkaisiin. Näiden lisäksi voice over on kuitenkin faktuaalisesti
erehtyväinen ja asettaa siten kyseenalaiseksi oman totuutensa.

Nichols (1991, 65) luokittelee elokuvan selittävään moodiin. Samalla hän toetaa eloku-
van kuitenkin jakavan piirteitä refleksiivisen kerronnan kanssa. Samaan tapaan kuin
poliittisesti refleksiivinen elokuva, myös Las Hurders haastaa konventioita ja ”kohot-
taa” katsojan tietoisuutta. Näin se tekee erityisesti erehtyväisen ja korostetutusti hurdaa-
nien toiseutta kuvastavan voice overinsa kautta. Nichols myös esittää, että Buñuel mah-
dollisesti ironisoi ja muokkaa käsitystä jalosta villistä, jota aiemmat Nanookin kaltaiset
elokuvien päähenkilöt edustivat. Se myös muistuttaa, ettemme voi luottaa kaikkeen mitä
näemme ja kuulemme. (Nichols 2010, 48–50.)

Elokuva siis vieraannuttaa ”etnografisen” elokuvan perinteestä samoin kuin länsimai-
sesta tavastamme katsoa muita kulttuureja. Toisaalta voice over myös selostaa barbaa-
risiksikin kuvaamiaan tapoja suoraan, selittelemättä, vailla ylisensitiivisyyttä tai tees-
kenneltyä ymmärrystä vieraan kulttuurin tavoista. Jälkimmäisen esimerkiksi Peter von
Bagh (2007, 59) on katsonut yhdeksi Bunuelin kritiikin kärjeksi. Hänen mukaansa oh-
jaaja halusi juuri välttää uskottelemasta, että voisi ymmärtää kuvaamiensa ihmisten si-
säistä elämää. Lopulta on kyse riiston ja rikkauden erottelusta.

4.5.3 Kertoja toiselta planeetalta

Werner Herzogin **Lektionen in Finsternis** (1992) on kuvattu Persianlahden sodan jäl-
keisillä Kuwaitin öljykentillä. Elokuva jakaa osiin kolmesta väliotsikkoa. Kerron-
nassaan se ei selitä tai pohdi syitä. Haastatteluja elokuvassa on kaksi, muutoin kuva

liikkuu maasta ja helikopterista kuvattuna erämaisessa ja öljyisessä maastossa, josta kaikki elollinen on kuollut. Apokalyptisen kaltaisessa näyssä vaeltavat sammutustyöntekijät suojavaatteissaan. Herzogin tarkoitus onkin vieraannuttaa katsoja tavasta, jolla tämä on tietyn maiseman tottunut näkemään, kuten esimerkiksi vastakkaisena totutunkaltaiselle uutiskuvalle (Preger 2010, 97). Herzogin näyttämät palavat öljykentät sisältävät eräänlaista kauhun kauneutta, jota säestää mahtipontinen klassinen musiikki.



KUVA 10. Voice over kertoo kuvan rinnalla: "The first creature we encountered tried to communicate something to us." Yksi palon sammuttajista viittilöi kuvausryhmään pysymään kauempana. (Lektionen in Finsternis, 1992.)

Voice over -ääni on hahmo, joka tarkkailee näkemäänsä ulkopuolisen, jopa ulkoavaruudellisesta, perspektiivistä. Sävy on runollinen. Ääni kertoo kohtaavansa olioita (sammutustöissä olevat miehet suojavaatteissaan). Se ennustaa tuhoa ja etsii elämänmerkkejä taisteluiden autioittamasta maastosta. Se kertoo apokalyptisen tarinan siitä, kuinka maa järisi, äänet ja salamat täyttivät ilman ja kaupungit jakautuivat.

Yksi voice overin merkittävä piirre on itse asiassa sen niukkuus. Pitkiä ilmakuvia ja kuvia öljykenttien sammutustöistä ei sijoiteta poliittiseen ja historialliseen kontekstiinsa. Herzog itse on todennut, ettei halua älyllistää tai esimerkiksi tieteellis-teoreettisesti kehystää elokuviaan (em. 92). Kyse on samalla konventionaalisista ja akateemisista ajattelutavoista vieraannuttamisesta (em. 93).

Sota sinänsä aiheena on jo (nykyisestä) suomalaisesta arkitodellisuudesta vieraannuttava. Esitettyinä Herzogin tavalla ja runollisen voice overin säestämänä se on sitä vielä enemmän. Se näyttää millaisia ovat sodan absoluuttisen tuhon jäljet. Herzog on sanonut haluavansa maisemillaan kuvata ihmisen sisäistä maisemaa (ks. em.). Tässä elokuvassa maanpäällisestä elämästä vieraannuttava voice over saa katsojan tarkastelemaan ihmisen mielenvikaisia toimia ylätasolta. Se saa myös sodan vaikuttamaan suorastaan ihmistä suuremmalta, jonkinlaiselta suuruudenhulluuden toteutumalta. Sodan syitä ja seurauksia se ei kahta haastattelua pidemmälle analysoi.

Voice overin viimeiset toteamukset ovat:

Two figures are approaching an oil well. One of them holds a lighting torch. What are they up to? Are they going to rekindle the blaze? Has life without fire become unbearable for them? Others, seized by madness follow suit. Now they are content, now there is something to extinguish again.

Kuvassa miehet todella kävelevät kohti suihkuavaa öljyä ja sytyttävät sen uudelleen palamaan. Herzogin sanoman voi tulkita myös pinnallista asuaan syvällisemmäksi. Kenties sen on tarkoitus herättää miettimään ihmisen tuho- ja korjausvimman kierron loputtomuutta.

4.6 Tekstiplanssien käyttö

Samaan tekstuaalisuuden kategoriaan kuin voice overit, istuu myös väliplanssien ja otaksakkeiden käyttö. Brecht oli näytelmissään kiinnostunut visuaalisen tekstin ja tekstiplanssien hyödyntämisestä (Niemi 1975, 167–168). Otsikoilla oli Brechtille informoiva ja suspenseä (jännitettä tai odotusta) vähentävä merkitys. Ne antoivat nähdylle estykselle tulkintakehyksen ja edesauttavat emotionaalisen sijaan analyttisen asenteen ottamista. (Jovanovic 2011, 38.) Tekstiplansseilla oli elokuvissa historiallisesti suuri merkitys erityisesti mykkäelokuvien ajalla, jolloin sanallista informaatiota ei voitu välittää katsojalle esimerkiksi dialogeina. Silti myös nykykerronnassa näitä käytetään. Niiden tarve selittäjänä ei kuitenkaan ole yhtä välttämätön, joten myös niiden tyyli saattaa olla jotakin aivan muuta kuin informatiivinen. Toisaalta joskus dokumenteissa planssit saattavat

korvata esimerkiksi voice overin käytön tiedon välittäjänä. Samalla niillä voidaan tuoda myös rytmitystä kerrontaan.

4.6.1 Runollinen jaksotus

Elokuva **Lektionen in Finsternis** (1992) alkaa apokalyptisellä, tunnelman petaavalla julistuksella: ”Der Zusammenbruch der Sternenwelten wird sich – wie die Schöpfung – in grandioser Schönheit vollziehen” (Tähtien universumin romahdus, kuten luominen, tapahtuu loistavassa kauneudessa). Tämä tarjoaa heti mahdollisuuden ennakoida tulevaa visuaalisuutta. Öljykenttien tuho näytetään kauheassa runollisessa kauneudessaan.

Seuraavia kolmeatoista osiota jaksottaa jokaista oma otsakkeensa. Näitä ovat esimerkiksi ”I Eine Hauptstadt” (pääkaupunki), ”II Der Krieg” (sota), ”V Satans Nationalpark” (saatanan kansallispuisto) loppuen viimeiseen ”XIII Ich bin so müde vom Seufzen; Herr, lass es Abend werden.” (Olen väsynyt huokauksiin, Herra anna yön tulla). Otsikot ovat erikoinen sekoitus runollisuutta ja eräänlaista tuomiopäivän julistusta. Joukosta löytyy myös uskonnollisia viittauksia. Osa otsikoista on kuvailevia, osa suoran kertovia ja osa suorastaan humoristisia, kuten dinosauruksiksi kaivaustraktoreita nimittävä. Otsikot tuntuvat jatkavan voice overin teemaa (jota analysoin luvussa 4.5.3) ulkoavaruuden tarkkailijasta, joka hahmottaa näkemänsä eri tavalla. Kenties ne ovat jonkinlainen kenttäpäiväkirja Maassa nähdystä mielettömyydestä. Ihmisistä ei jää matkalta mieltäylentävä kuva.

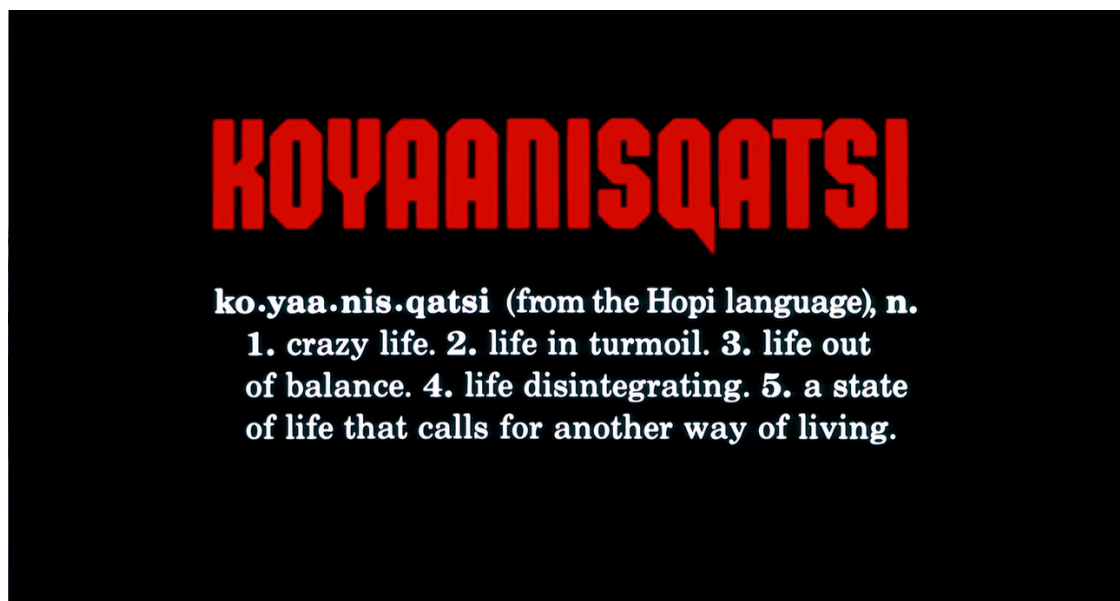
Otsikot antavat myös visuaalisia vihjeitä tulkita maailmanlopun maisemaa. Ne tukevat uudenlaisen kuvamaailman näkemistä, vieraannuttavat totunnaisista havainnon tavoista. Otsikoiden voi katsoa tukevan performatiivista ilmaisua, joka välittää tunnelmia ja antaa uuden tavan tarkastella maailmaa.

4.6.2 Lukuohje

Väliplanssit ja otsakkeet toimivat myös lukuohjeina elokuvalle. Esimerkiksi elokuvassa **Melancholian 3 huonetta** (2004) kolmen jakson otsikot ”longing” , ”breathing” ja ”remembering” eivät tarjoa Brechtin informatiivisten otsakkaiden kaltaista tietoa. Sen sijaan ne virittävät katsojan etsimään näitä tunnelmia näkemistään kuvista. Esimerkiksi otsikko ”longing” (kaipaus) kuvastuu sotilasakatemiassa asuvien poikien silmistä, joi-

den arki perustuu kuriin ja järjestykseen. Inhimillistä lämpöä ja kosketusta tai perheyhteisöä ei näiden lasten elämässä ole. Toisaalta otsikot palvelevat myös katsojan analyytisyyden herättämistä, antavat ikään kuin tehtäväksi ratkaista, mihin sanalla viitataan.

Koyaanisqatsin (1982) kerronta on rakennettu siten, että vasta elokuvan lopussa näytetään teksiplanssi, jossa elokuvan nimi avataan. Siinä kerrotaan koyaanisqatsin tarkoittavan hopi-intiaanien kiellä hullua, tasapainotonta elämää. Lisäksi avataan laulujen lyriikoita, joiden ennustuksissa mainitaan muiden muassa ”If we dig precious things from the land, we will invite disaster”. Ratkaisu jättää planssit loppuun on mielenkiintoinen ja syyn sille voi mieltää ainakin kahdella tavalla: Toisaalta elokuva toimii ikään kuin todistusaineistona lopussa esitetyille ennustuksille tai rinnastuksille. Toisaalta, voidaan myös ajatella, että siinä vahvistetaan sitä lukuohjetta, johon jo kuvallinen ilmaisu on antanut selvää ohjausta. Lisäksi toki tuodaan esiin seikka, että hopi-intiaanit ovat profetiassaan jo kauan sitten ennakoineet modernin maailman vaarat. Tämän katsoisin olevan kerronnallien lisämauste ja anekdootti, mutta kenties myös jonkinlainen luonnonyhteydestä irtautumisen vertauskuvaa.



KUVA 11. Koyaanisqatsin (1982) lopussa tuleva teksiplanssi selittää elokuvan nimen merkityksen.

Kuvatunlainen tekstien käyttö kyllä antaa tietoa, mutta ei sinänsä liity esimerkiksi jännitteen vähentämiseen. Toisaalta se voi kyllä tukea katsojan kriittiseen tilaan jättämistä ja herättää uusiakin ajatuksia. Brechtin vieraannuttamisen mielessä planssit ovat myös kahtalaisesti historiallisia, ne ovat vanhoja uskomuksia, jotka nykyihmisen historialliset

teot ovat osoittaneet tosiksi. Muutoksen mahdollisuus sisältynee implisiittisesti oletukseen elämän mahdollisesta tasapainosta, nykyisen epätasapainon vastaparina. Joskin viittaussuhde vaikuttaa katsovan taaksepäin, johonkin menetettyyn yhteyteen.

Harjoituksessa **Kolme yksinkeskustelua kuluttamisesta** väliplanssit kertovat puhutun sisällön kärjen ennalta teemoittaen seuraavaksi nähtävän. Siten ne informoivat katsojaa siitä tulkintakehyksestä, jonka valossa haluaisin katsojan keskustelua tarkastelevan. Osin olen pyrkinyt niissä myös provokatiivisuuteen, kuten kuvan 12 otsikoinnissa, jotta katsojassa heräisi mahdollisesti uusia, tai omia ehdotuksiani vastustavia, ajatuksia.



KUVA 12. Kolme yksinkeskustelua kuluttamisesta -harjoituksen väliotsake antaa lu-
kuohjeen.

4.7 Tutun tekeminen oudoksi

Vieraannuttamisessa on kyse oletusarvojen kyseenalaistamisesta ja siitä, että yleisö saadaa ihmettelemään nykyistä historiallista todellisuuttaan (Brecht 1991, 313). Itsestään selvästä tehdään epäselvä, jotta se saadaan selvemmin näkyviin. (em. 159–160.) Tätä Nichols (1991, 72) kuvaa myös dekonstruktiiviseksi refleksiivisyydeksi. Tässä luvussa tarkastelen sitä, voiko dialektinen asetus - teesi, antiteesi, synteesi - myös kuvata dokumenttielokuvien kerrontaa ja miten sitä voidaan elokuvissa hyödyntää.

4.7.1 Teesi – antiteesi – synteesi

Ulric Seidlin **Tieriche Liebe** (1996) kertoo ihmisistä ja heidän lemmikeistään. Kuten edellä, luvussa 4.2.3, kuvailin, suhde eläimiin näyttäytyy kuitenkin jopa perverssin asteisena asioiden jakamisena. Elokuvan henkilöt myös usein sumeilematta inhimillistävät eläimiään ja etsivät näistä jopa ihmissuhteiden korvikkeita. Näin ainakin Seidl antaa ymmärtää. Monissa kohtauksissa kuvauspaikka on esimerkiksi sänky.

Osa elokuvan henkilöistä vaikuttaa myös aidosti syrjäytyneiltä, ja merkityksellisten kontaktien saaminen ihmisiin kenties heille myös vaikeutunut. Itse eläimet eivät kuitenkaan näyttäydy saamastaan huomiosta hyötyvinä. Näitä kohtaan käytetään myös valtaa, siten suhde on entistä ristiriitaisempi. Koiria esimerkiksi rangaistaan ja pistetään tarvittaessa syrjään, kun on saatu tarpeeksi. Hyötysuhde vaikuttaa puhtaasti yksisuuntaiselta.



KUVA 13. Nainen sohvalla koiransa kanssa elokuvassa Tieriche Liebe (1996).

Elokuvassa voidaan nähdä seuraavanlainen rakenne: Teesi: lemmikkien pitäminen on normaalia. Antiteesi: Lemmikkien pitäminen on perverssiä. Synteesi: Herätetään katsojassa kysymys, miksi ihmiset oikeastaan pitävät lemmikkejä. Onko se oikein ja kumpaa osapuolta kohtaan? Voiko domestikoitunut eläin, kuten koira, olla ihmisen perheenjäsen, vai onko koko ajatus täysin absurdi? Herää myös kysymys, tulisiko myös eläimellä olla oikeus valita itselleen kelpollinen omistaja.

Tuttuutta tilanteissa häivyttää myös Seidlin armoton kuvallinen asettelu. Pitkään kestävässä kuvissa katsoja on suorastaan pakotettu tarkkailemaan ihmisen outoutta lähietäisyydeltä. Katselun pitkittäminen onkin yksi refleksiivisen dokumentin keinoista (Nichols 1991, 60). Myös esimerkiksi venäläisten formalistien taideteoriassa outouttamisella ja katselun pitkittämisellä on tärkeä asema. Thompson (em. 1988, 10) lainaa formalisti Viktor Shlovskya kirjoittaessaan havainnoin ja sen pidentämisen itsessään olevan esteettisiä päämääriä.

Toisaalta Seidl ”pakottaa” samalla katselemaan myös yhteiskunnan sitä puolta, jota moni ei haluaisi katsella tai tunnistaa: Syrjäytyneitä, rutiköyhiä ja kurjissa oloissa eläviä ihmisiä, joille lemmikki voi yhtä hyvin olla lämmön lähde kuin kerjäämisessä käytettävä tunteisiin vetoamisen väline.

Godardin monitulkintainen runollinen elokuva **De l’origine du XXI siècle** (2000) kertoo vuosisadan tarinan. Itseäni elokuva muistutti siitä, itsekin hellimästäni käsityksestä, että olisimme Euroopassa eläneet verrattain pitkää rauhan aikaa. Kelatessaan historiaa takaperin aina vuosisadan alkuun, elokuva muistuttaa siitä kuinka verinen Euroopan ja maailman historia on ollut. Tällainen näkökulman vaihdos, uusi informaatio tai muistutus, saa historian näyttäytymään erilaisena. Elämä on jonkinlaista jatkuvaa sotatilaa, joskin välillä myös nautittavaa. Siten elokuvan synteesi voisi olla muistutus myös rauhan, onnen ja elämän hauraudesta.

Luokkajuhlissa (2013) voidaan nähdä katsojan kannalta seuraavanlainen kokemuksellinen jatkumo: Koulukiusaamisesta saa ja on oikein puhua. Toisaalta siitä puhumiselle on aikansa ja paikkansa, joita eivät ole luokkakokous tai julkisuus (elokuva). Vanhojen asioiden kaivelu tietyissä tilanteissa, ja erityisesti henkilöihin kohdistettuna, saattaakin vaikuttaa kiusaamiselta itsessään. Siten paljastuukin jonkinlainen kaksoisnormisto, joka toisaalta kehottaa avoimeen keskusteluun, toisaalta vaimentaa sen, säilyttääkseen harmonian ja ihmisten kasvot.

Yksi harjoituksen **01 ääni** tarkoituksista oli kyseenalaistaa se totunnaistunut käsitys, että äänestäminen itsessään olisi tärkeä poliittinen teko. Tätä väitettä lähdettiin tarkastelemaan sen totunnaistuneen lähtöoletuksen kautta, että kaikkien suoranainen velvollisuus on äänestää ja se on samalla itseisarvoisen tärkeä teko. Antiteesinä tälle on toinen johdopäätös, joka usein vastaa arkikokemustamme: Yhdellä äänellä ei lopulta ole paljon

vaikutusta siihen, miten politiikkaa tehdään. Tästä johtopäätös siis olisi, että itse äänestämisen poliittisena toimena on suhteellisen vähäpätöinen. Sen merkitys piilee osin vain vanhan järjestelmän legitimoimisessa.

Teesi – antiteesi – synteesi -asetelma voisi verrata myös tutkivan journalismin asetelmaan: Jostakin tutusta asiasta löydetään ristiriitaista tietoa ja näin päädytään lopulta antamaan uutta tietoa samasta aiheesta. Tällaisessa kerronnassa lähtökohta kenties on kuitenkin useammin vieraassa asiassa, jota lähdetään selvittämään. Asetelma joka tapauksessa ei siis ole uusi tai myöskään dokumentin perinteelle vieras. Tällä tavoin purettuna se kenties voi kuitenkin hyödyttää ohjaajaa tai käsikirjoittajaa elokuvan runkoa muodostettaessa. Itse synteesiä ei kuitenkaan tietenkään voi tai pitäisi ennalta kirjoittaa. Esimerkiksi **Tieriche Lieben** (1996) ja **Modelsin** (1999) kuvaamat todellisuudet vaikuttavat jossain määrin Seidlin omalta ennalta muodostetulta näkemykseltä asiasta, jota hän asetelmissaan ja henkilövalinnassaan todentaa. Samoin toisaalta oma harjoituksemme **01 ääni** lähti jossain määrin oletuksesta, että oma arkinen kokemuksemme asioista vastaa myös muiden kokemuksia.

4.8 Yhteenveto analysoiduista keinoista

Luvussa 4.4 tarkastelin yhteensä seitsemää valitsemaani eri vieraannuttamisen yläkategoriaa eli keinoa. Ensimmäinen alaluku 4.1 käsitteli käsikirjoituksen eepistä rakennetta. Tämä tarkoittaa kerrontaa, josta perinteinen draamankaari puuttuu. Löytämäni esimerkit *Melancholian 3 huonetta* (2004) sekä *Siilipäiden revyy* (1967) ovat molemmat toteutettu kuvaamalla erilaisia kohtauksia, joiden järjestys olisi jopa vaihdettavissa keskenään. Sama mahdollisuus olisi omassa harjoituksessani *01 ääni* haastatteluosuuksien osalta. Myös eepinen kerronta tarvitsee kuitenkin jotain sidosta. Tällaisia elementtejä elokuvissa olivat jaksottaminen kolmeen fyysiseen paikkaan ja kolmen otsakkeen alle, leikkaaminen aika ajoin juhlatapahtumaan, josta elokuva alkoi ja johon se päättyi, sekä harjoituksessani toisen narratiivin kulku aamusta iltaan.

Eepinen kerronta nosti mielestäni esimerkkielokuvissa esiin selkeämmin niiden yhteiskunnallisen sanoman. Kun katsojana ei keskity juonen kulkuun ja tarinan etenemiseen tässä mielessä, on keskittyvä katsomaan sitä, millaisena kuvattujen ihmisten arkinen todellisuus näyttäytyy. Esimerkiksi vankimielisairaalan elämään se teki surumieli-

sen päättymättömyyden tunnelman. Instituution ongelmat jäivät päällimmäisinä mieleen kun henkilöiden elämästä ei muodostettu tarinankaaria. Siten eeppisessä kerronnassa on mahdollista välttää myös turha, Brechtin merkityksessä epäproduktiivinen, sentimentaalisuus.

Epäsamaistuttavien päähenkilöiden luvussa 4.2 käsittelin normien rikkomista, yksilöiden osuuden häivyttämistä sekä henkilöiden jopa vastamieliseksi tekemistä. Normien rikkominen saatiin aikaan Luokkajuhla (2013) -elokuvassa fiktiivisillä näytellyillä kohtauksilla. Näitä analysoiva elokuvan toinen puoli sen sijaan käsitteli ihmisten oikeita reaktioita näkemäänsä. Elokuva jätti mielestäni katsojalle tulkinnanvaraa esittämällä päähenkilön henkilökohtaiset traumat tällä tavoin etäytettynä. Kerronta ei keskity henkilökohtaisuuksiin vaan yleisempään koulukiusaamisen ja siitä vaikenemisen, ja erityisesti puhumisen, ongelmaan. 1,048 (2014) taas piti yksilöt siten etäällä, että samaan tapaan kuin edellisessä, itse pääaihe, sosiaalisen median epäinhimillistävyys ja sosiaalisen vastuun puute, tulivat esiin. Seidlin asetelmallinen tyyli taas sai ihmiset vaikuttamaan enemmän esimerkkitapauksilta kuin päähenkilöiltä. Näitä ihmisiä nivoi yhteen teema kuten lemmikkien omistaminen ja sen sanallisesti kommentoimaton kritiikki.

Etäältä otetut kuvat tekivät Koyaanisqatsissa (1982) ja myös harjoituksessa 01 ääni ihmisen pieneksi osaksi massaa. Samalla tällainen kuvaus kehottaa myös miettimään asioita laveammasta näkökulmasta. Koyaanisqatsissa kritiikin kohde on kiireinen länsimainen elämäntapa, joka on muiden muassa epätasapainossa luonnon kanssa. Elokuvassa 1,048 etäältä kuvatut ihmiset ja myös lintuperspektiivin käyttö pitävät katsojan tarkkailija-asemissa ei henkilöiden iholla ja tässä mielessä tarinassa mukana. 01 äänessä taas koetin kuvata politiikkaa kaukaisena ihmisten arjesta.

Epätavallisten rinnastukset liittyivät leikkauksellisessa ja muussa kerronnassa tapahtuvaan vastakkaisten tai yhteen kuulumattomien elementtien yhdistämiseen. Asettamalla kaksi toisiinsa kuulumatonta asiaa samaan yhteyteen saadaan aikaan uusi merkitys. Koyaanisqatsi rinnasti kuvia ihmisen alkuhistoriasta, nykyisyydestä ja avaruusraketista. Näiden yhdistelmien avulla elokuva korostaa teesiään siitä, että ihminen on kurkottanut liian pitkälle ja irtautunut harmonian tilasta. Assosiaattivisia yhdistelmiä tekemällä Godardin elokuva saattaa tuottaa ahaa-elämyksiä katsojalle, tosin vaara on myös, ettei näitä ehdi oivaltaa tiiviissä kerronnassa. Erilaisten maailmankuvien törmäystä pyrki kuvaa-

maan oma harjoitukseni Kolme yksinkeskustelua kuluttamisesta. Näkökulmien vastakkaisuudella hain myös mahdollisuutta pohtia seuraavaa mahdollista askelta.

Voice overin irtautuminen objektiivisuudesta on keino rikkoa tuttua kaikkietävän kertojan perinnettä. Brechtille kertojan käyttäminen edesauttoi tapahtumien selittämistä. Itse keskityin sellaisiin käyttötapoihin, jotka tuovat uuden tulokulman nähtyyn. Subjektiivinen kertojaääni antaa katsojan ymmärtää, ettei elokuva kerro totuuksia, vaan näkökulman. Siten sen käyttö on myös refleksiivistä ja antaa tässä mielessä mielestäni lisäarvoa kerronnalle. Täysin uuden havainnon mahdollisuuden loi Lektionen in Finsternis (1992), joka irrottaa kerronnan jopa maanpäällisen elämän perspektiivistä. Samalla se vieraannuttaa tutuista katsomisen tavoista, antaa uuden mahdollisen tulkintakehyksen nähdylle.

Myös tekstiplanssien käytöllä voidaan selittää ja korostaa elokuvan analyttistä katsantoa. Yhtä hyvin niillä voidaan tukea erityistä ja uudenlaista maailmantulkintaa. Näin tekee juuri Lektionen in Finsternis, joka jatkaa ulkoavaruudellista ja runollista kerrontaansa myös planssien käytössä.

Viimeisessä alaluvussa käsitelty tutun tekeminen oudoksi voisi olla myös jonkinlainen yläkategoria muille vieraannuttamisen keinoille. Siinä kyse on arkisen katsannon muuttamisesta asioiden yhteiskunnallisiin suhteisiin keskittyväksi tarkasteluksi. Tämä onnistuu yhtä hyvin katsomalla asioita niiden pidemmässä historiallisessa jatkumossa kuin tarkastelemalla sitä kuinka tavallisesta poikkeava käyttäytyminen tuo esiin näkymättömän sosiaalisen normin. Myös kuvien pitkittäminen auttaa havaitsemaan vieraita seikoja tutun oloisessa tilanteessa.

5 TULOKSET JA POHDINTA

Tässä luvussa pohdin, miten onnistuin vastaamaan tutkimuskysymyksiini sekä millaisia muita kokemuksia, ajatuksia ja jatkoaiheita tutkielman tekoprosessi synnytti. Lähtökohdani opinnäytteelle oli tarkastella, millaisia vieraannuttavia kerronnan keinoja ja elementtejä dokumenttielokuvassa voidaan hyödyntää. Lisäksi olin kiinnostunut siitä, miten nämä keinot auttavat tuottamaan ymmärrystä elokuvien käsittelemistä yhteiskunnallisista ilmiöistä. Näitä olen tiivistetysti listannut jo alaluvussa 4.8. Keinojen joukossa on mielestäni monta käyttökelpoista ja konkreettista kerronnallista ratkaisua, joita dokumentintekijä voi suoraan valita keinovalikoimaansa.

Yläkategorioiltaan vieraannuttamisen tavat ovat pääosin Brechtin käsialaa, etäännyttävää kuvaa ja ei-objektiivista kertojaääntä lukuun ottamatta. Yleisenä huomiona voidaan sanoa, että Brechtin käsitteet sopivat hyvin kuvaamaan myös dokumenttielokuvien kerrontaa. Kolmannen tason alaluvuissa kuvasin näiden tapojen erilaisia käyttömahdollisuuksia ja muodostin siten eräässä mielessä myös kokonaan uusia vieraannuttamisen ”luokkia”. Lopulta ei ole kuitenkaan oleellista, mitä kaikkia erilaisia vieraannuttamisen tapoja olisi mahdollista löytää ja keksiä (lista lienee loputon). Tärkeämpää on tarkastella, mitä juuri tarkastelemillani vieraannuttamisen tavoilla elokuvissa saatiin aikaan.

Yksi tärkeä havainto on, että taidokkaasti käytettynä tarkasteleman vieraannuttavat keinot palvelivat elokuvan teemaa ja/tai sanomaa, eivätkä toimineet pelkästään outona kuriositeettina. Tämä tietenkin toistaa elokuva- ja taideteoriassa käsiteltyä ajatusta siitä, etteivät muoto ja sisältö voi olla toisistaan erillisiä, vaan niiden on oltava tasapainoisessa ja erottamattomassa suhteessa toisiinsa, ikään kuin saman asian eri puolet. Katsojakoemuksena tällainen harkittu vieraannuttava kerronta antoi teokselle lisäarvoa sen sijaan, että olisi kiinnittänyt itseensä huomiota. Tämä rajapinta oli kuitenkin hienovarainen, kuten esimerkiksi Ulrich Seidlin elokuvien analyysi osoitti. Samaa pohdintaa jatkan myös koskien omien harjoitusteni toteutustapaa myöhemmin tässä luvussa.

Analyysini pohjalta tulin johtopäätökseen, että tutkielmassani käsitellyt vieraannuttavat kerronnan keinot auttoivat korostamaan elokuvan yhteiskunnallista näkökulmaa. Ne edesauttoivat irtautumista psykologisoivasta yksilön kokemuksen näkökulmasta ja esimerkiksi itsetarkoituksellisen tunteisiin vetoavasta ilmaisusta. Tämä ei kuitenkaan tar-

koita, etteivät elokuvat olisi lainkaan herättäneet tunteita. Valittu ilmaisu auttoi keskittymään asioiden suurempaan kokonaisuuteen. Mieleen ei päällimmäisenä jäänyt yksittäisten kohtaloiden murehtiminen, vaan kriittinen havainto yhteiskunnasta.

Lisäksi käsittelemieni elokuvien vieraannuttavat näkökulmat antoivat katsojalle mahdollisuuksia uusin havainnoin tapoihin niin kuvallisessa, leikkauksellisessa kuin voice over -kerronnassakin. Se, miltä tasolta yhteiskunnallisia ilmiöitä kuvattiin, vaihteli paljon elokuvien välillä. Voisi olla pohtimisen arvoista, soveltuvatko vieraannuttavat keinot erityisesti jotain näistä tasoista tutkivaan elokuvaan. Esimerkiksi Koyaanisqatsin kohdalla jäin miettimään, jättääkö elokuva ansioistaan huolimatta katsojaa produktiivisen kriittisyyden valtaan. Vai tuottaako se tunteen siitä, että asiat ovat karanneet jo niin suuressa mittakaavassa käsistä, ettei niille enää juuri mitään voida? Siten mikrotason ilmiöitä kuvaavat elokuvat voivat kenties herättää käytännöllisempiä omaa elämää koskevia ajatuksia. Toisaalta, ei ole mahdotonta, etteikö makrotason ongelman hahmottaminen voisi muuttaa katsojan suhtautumista omaan elämäänsä.

Huomasin työni aikana, että ”vieraannuttava” sanana, siten kuin sen itse käsitin, melkeinpä rinnastui yhteiskuntakriittiseen. Vieraannuttaminen kuitenkin liitti tutkielmani myös Brechtin yhteiskunnallisen teatterin teorioihin, joista löysin monta keinojen kategoriaa. Lisäksi Brechtin kirjoituksissa minua kiinnosti se, etteivät hänelle olleet tärkeitä ainoastaan kerronnan keinot, vaan myös yhteiskunnalliset vaikutukset joihin niillä pyrittiin. Teatteri oli keino, jolla tuoda esille luokkasuhteita ja yhteiskunnallista epätasarvoa ja erityisesti herättää katsojien kriittinen järki. Tavoitteena oli, passiivisen sijaan, aktiivinen katsoja. Brechtin käsityksessä vieraannuttaminen on mielestäni myös erityisen kiinnostava yhteiskuntakriittisyyden malli siinä mielessä, että se keskittyy oman historiallisen yhteiskunnallisen todellisuutensa taustalla vaikuttaviin ilmiöihin. Vaikka ihminen onkin aina jossain suhteessa sokea omaan aikaansa nähden, on oman ympäristön ja todellisuuden tutkiminen mielestäni hyvä lähtökohta dokumenttielokuvan teolle. Minulle tekijänä kiinnostavaa ja tärkeää olisi tutkia juuri itselle tutuilta tai pysyviltä vaikuttavia olosuhteita ja pyrkiä näkemään näiden totunnaistuneiden käsitysten taakse. Ei lähteä liikkeelle välttämättä vieraasta ja eksoottisesta. Tässä mielessä, olisin voinut opinnäytteeseeni valita analysoitavien elokuvien joukkoon myös enemmän suomalaisia elokuvia.

Ottaen huomioon valitsemani teoriataustan katsojiin kohdistaman kiinnostuksen, työni yksi ilmeinen puute on, että ainut katsojakokemus, jota voin kuvailla, on omani. Vaikka analysoin esimerkkielokuvia mahdollisimman objektiivisella otteella, on kyse aina omista vaikutelmistani. Omien harjoitusteni kohdalla kuvailin ja tarkastelin omia pyrkimyksiäni, jolloin katsojakokemuksen kysymys jäi kokonaan tarkasteluni ulkopuolelle. Yksi mahdollinen jatkotutkimusaihe olisikin tehdä katsojatutkimus vieraannuttamisen keinoista.

Liittämällä omat harjoitukset tekoprosessiin koetin itse käytännön sovelluksia vieraannuttavista keinoista. Näitä olivat esimerkiksi tekstiplanssien käyttö, käsikirjoituksen eepinen rakenne, tutun tekeminen oudoksi, epätavallinen rinnastus sekä subjektiivinen voice over. Keinoja käytin tämän ajan ilmiöiden käsittelyyn, kuten kuluttamisen ja äänestämisen merkityksen pohdintaan. Tekoprosessin yhdistäminen kirjalliseen opinnäytteeseen auttoi oivaltamaan uudenlaisia mahdollisuuksia lähestyä dokumentaarisia aiheita. Vaikka en voikaan arvioida omia tuotoksiani objektiivisena katsojana, pohdin seuraavassa lyhyesti, millaisia kriittisiä ajatuksia tekoprosessi itsessäni herätti.

Harjoitus Kolme yksinkeskustelua kuluttamisesta saattaa ilmaisultaan vaikuttaa raskaalta. Kyse on jutustelusta tai väittelystä, josta puuttuu juoni, draamallinen rakenne ja selkeä lopputulema. Tässä vieraannuttava muoto saattaa aiheuttaa itse vieraannuttavaksi tarkoitetun sisällön jäämisen varjoon. Toisilleen vastakkaisia diskursseja onnistui kuitenkin haastatteluiden kautta tuomaan esiin. Erityisesti siksi, etteivät henkilöt päässeet vuorovaikutukseen toistensa kanssa. Lähtökohtainen kiinnostukseni koettuun ”jokapäiväiseen syyllisyyteen” myös nousi esiin keskusteluissa.

Harjoitusta voi syystä kritisoida siitä, onko oikein, etteivät haastatellut saaneet kommentoida toistensa näkemyksiä, mutta silti nämä asetettiin rinnakkain ikään kuin tämä mahdollisuus olisi ollut olemassa. Otsikoimalla elokuvan ”yksinkeskusteluiksi” sekä fiktiivisen henkilön mukaan tuonnilla alleviivasin kuitenkin tilanteen keinotekoisuutta.

Harjoitusta 01 ääni tehdessämme jouduimme pohtimaan myös eettisiä rajapintoja. Ihmisten haastatteluiden luokittelu diskursseiksi tuntui erikoisella tavalla epämoraaaliselta. Tuntui kuin olisimme tarkoitushakuisesti lähteneet hakemaan ilmeisiä ja yllätyksettömiä vastauksia, vaikka haastateltavat toki itse olivatkin vastuussa vastaustensa muotoiluista. Siten diskurssien osittainen yksipuolisuus oli myös heijastus todellisuudesta. Samanlais-

ta tieteellistä tulosta ei esimerkiksi olisi mahdollista pitää epämoraalisena. Erilaiseksi tilanteen tuntui tekevän henkilöiden kasvojen näyttäminen, vaikka edes nimiä tai muita henkilöiviä tietoja emme elokuvassa käytäkään. Eettisyyden ongelma saattaa olla myös näennäinen ja johtua myös eräänlaisesta vallitsevasta yksilöllisyyden ideaalista. Siitä ajatuksesta, että olisimme joka asiassa itsenäisiä, kriittisiä ja toisistamme erillisiä yksilöitä. Toisaalta kymmenien haastattelujen keskellä, yksi henkilö tuskin nousee erityiseksi keskipisteeksi tai kohteeksi.

Voice over myös sivuaa pohdinnoissaan näiden yleisten diskurssien käyttöä. Sen vähentämiseksi, että kerronnan voisi tulkita haastateltuja alentavaksi, voice over myös itse tuo esiin oman erehtyväisyytensä. Lisäksi kritiikki kohdennetaan suoraan tekijöihin itseensä kritisoimalla mediaa ja näyttämällä meitä itseämme ”väijyttämässä” ihmisiä. Näistäkin keinoista huolimatta tällainen kerronta sisältää vaaran, että vieraannutus kääntyy tekijöitä itseään vastaan. Tällöin vaikuttaisimme itse epäsympaattisilta ja haastatellut uhreilta. Uskonkin, että samaistuminen vastaajiin voi herättää joko kriittisen asenteen omia totunnaistuneita ajatuksia kohtaan tai empatian, joka purkautuu ärtymyksenä tekijöitä kohtaan.

Kuvauksessa refleksiivinen ote tuntui luontevalta. Mielestäni on myös eettinen ratkaisu näyttää tekijät, eikä piilottaa heitä kokonaan kerronnasta. Toisaalta voidaan kysyä, kätkeemmekö sen sijaan omat näkemyksemme fiktiivisen voice overin taakse. Tarkoituksemme kuitenkin on, ettei narraatio suoraan edustakaan meitä, vaan on ikään kuin kärjistetty versio siitä, mitä itse ajattelemme. Näin kerrontaa vastaan tai puolesta on helppompaa asettua ja miettiä omaa suhtautumista siihen. Toisaalta on vaarana jälleen ärtymyksen herättäminen, joka johtaa sisällön torjumiseen. Äänenpainot eivät kuitenkaan ole julistavia tai saarnaavia, mikä toivottavasti vähentää tätä mahdollisuutta.

Molemmissa harjoituksessa muoto saattaisi siis muodostua esteeksi. Siten tekoprosessi on ainakin opettanut, että jatkossa näiden keinojen käytössä täytyy olla tarkkaavainen. Muoto ei saisi tehdä elokuvaa puisevaksi tai ainoastaan ärsyttäväksi. Brecht piti tärkeänä myös taiteen viihdyttävää funktiota, liittäen tämän oppimiskokemuksen tai kriittisen havainnon tuottamaan iloon. Tämä itsessään on jo suuri vaatimus elokuvalle, jossa pitäisi tällöin yhdistyä paitsi laadukas toteutus myös aidosti uudellinen ja vakuuttavasti esitetty tieto, joka todella saisi katsojan näkemään asioita uudessa valossa. On vaikeaa

tyhjentävästi sanoa, mitkä todella ovat yhden teoksen mahdollisuudet saavuttaa tällainen vaikutus. Toisaalta analysoimissani elokuvissa kyllä tätä potentiaalia oli.

Olen kuitenkin myös sitä mieltä, että on katsojien aliarviointia, jos ajatellaan heidän (meidän) kykenevän seuraamaan vain draamallisesti ja emotionaalisesti tyydyttävää tai samaistuttavaa ilmaisua. Tai, etteikö asiapitoiseen kerrontaan olisi mahdollista keskittyä. Katsojan häirinnän ajatus Brechtillä on rohkea. Tässä ajassa, jossa suuri määrä tarjolla olevista audiovisuaalisista ärsykkeistä on puhtaan viihteellisiä, siitä voitaisiin mielestäni myös ottaa oppia.

Toinen seikka on myös, vallitseeko ajassamme eräänlainen suvaitsevaisuuden vaade, joka peittää alleen vahvan kriittiset kannanotot tai eri näkemysten asettamisen vastakkain. Miksi itsestäni harjoituksiani tehdessä tuntui, että omaa näkemystä olisi jotenkin vaikeaa tai sopimatonta suoraan ilmaista? Vaikka on ilmeisen tärkeää pyrkiä edistämään ymmärrystä toisia ihmisiä kohtaan, ei se samalla saisi estää esittämästä lisäkysymyksiä ja myös omia kriittisiä perusteltuja arvioita. Tai pyrkimystä tuoda vaikkapa esiin valtasuhteita, jotka palvelevat vain osan ihmisistä asemaa. Siten dokumenttikerronta, tai ainakin minä itse, voisin Brechtin hengessä omaksua rohkeampaa asennetta, joskin hyvää eettistä harkintaa toteuttaen.

Myös Brechtin ajama tieteen ja taiteen yhdistäminen on kiinnostava ajatus. Taiteellinen ilmaisukeino voi olla paljon vaikuttavampi ja mielenkiintoisempi kuin esimerkiksi varsinainen tiededokumentti. Analysoimani Anna Odellin Luokkajuhla tulee lähelle suorastaan sosiaalista koetta. Frederic Wisemanin elokuvia taas voi pitää audiovisuaalisina tutkielmina instituutioista. Joskin johtopäätösten tekeminen jää katsojalle. Siten tieteen suhde taiteeseen ei tarvitse olla vain yksisuuntainen, vaan elokuvateokset voivat itsessään olla tiedon tuottajia. Taiteellisen tiedon laji toki eroaa tutkimuksellisesta. Elokuvan ei tarvitse sitoutua tiettyyn muotoon ja kriteeristöön. Siten se voi olla myös helpommin lähestyttävä ja tehokkaampi viestinnän väline kuin tieteellinen julkaisu. Samalla elokuva tosin saattaa olla alttiimpi väärinymmärryksille ja -tulkinnoille. Tai oikeammin, elokuvassa on kyse muodosta, jota katsojan tulee tulkia.

Nicholsin ajatus oli, että refleksiivinen dokumentin moodi vieraannuttaa katsojan näyttäessään ilmiöiden rakenteet. Samalla se tuo hänen mukaansa esiin muutoksen mahdollisuuden. Samaa puhui myös Brecht, joka halusi näyttää maailman ja ihmisyyden muut-

tuvana ja muutettavana. Tähän muutoksen mahdollisuuden esilletuomiseen en tämän tutkielman puitteissa erityisesti keskittynyt. Vaikka pelkkä kriittisen ajattelun herättäminen onkin itseisarvoista ja mahdollisesti myös toimintaa tuottavaa, olisi mielestäni myös kiinnostava jatkokysymys, voiko elokuva tarjota vielä jotakin konkreettisempaa? Itse olen katsojana pohtinut tätä nähtyäni erityisen vaikuttavia elokuvia, jotka ovat kuitenkin samalla jättäneet tunteen, ettei vallassani ole tehdä esitetyille olosuhteille mitään. Vai onko elokuvalla ilmaisumuotona täysin vierasta ajatus, että katsojalle tarjottaisiin myös toiminnan esimerkkejä tai keinoja? Sinänsä en naivisti usko (kuten ei Brechtkään uskonut) elokuvan tai taiteen suoriin vallankumouksellisiin mahdollisuuksiin, mutta varmasti se voi jossain muodossa olla osaltaan tukemassa erilaisia yhteiskunnallisia muutoksia. Voisiko dokumenttielokuvista siis tehdä vaikuttavuustutkimusta?

LÄHTEET

Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.

Bagh, P. Von. 2007. Vuosisadan tarina. Dokumenttielokuvan historia. Helsinki: Teos.

Brecht, B. 1991. Kirjoituksia teatterista. Suomentanut Anja Kolehmainen & Rauni Paalana & Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.

Eisenstein, S. 1999. Dialektinen tapa lähestyä elokuvan muotoa. Teoksessa Sergei Eisenstein, Elokuvan muoto. Suomentanut Sakari Toiviainen. Helsinki: Love kustannus, 105-135.

Eisenstein, S. 1999. Neljäs ulottuvuus elokuvassa. Teoksessa Sergei Eisenstein, Elokuvan muoto. Suomentanut Anssi Sinnemäki & Vesa Oittinen. Helsinki: Love kustannus, 136-158.

Glahn, P. 2009 Brechtian Journeys: Yvonne Rainer's Film as Counterpublic Art. *Art Journal*, 68/2, 75-93.

Helke, S. 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65.

Jovanovic, N. 2011. Brechtian Cinemas: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier. University of Toronto, Doctoral thesis. Luettu 1.2.2015.

https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/42498/5/Jovanovic_Nenad_V_201111_PhD_Thesis.pdf

Långbacka, R. 1991. Esipuhe suomenkieliseen laitokseen. Teoksessa Bertolt Brecht, Kirjoituksia teatterista. Helsinki: VAPK-kustannus, 13-16.

Nichols, B. 1994. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington : Indiana University Press.

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

Nichols, B. 2010. *Introduction to Documentary*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Niemi, I. 1975. *Nykyteatterin juuret*. Helsinki: Tammi.

Preger, B. 2010. Landscape of the Mind: The Indifferent Earth in Werner Herzog's Films. Teoksessa Graeme Harper & Jonathan Rayner (toim.) *Cinema and Landscape*, 89-120.

Silcox, H. M. 2010. What's Wrong With Alienation? *Philosophy and Literature*, 34/2010 131–144.

Thompson, K. 1988. *Breaking the Glass Armor, Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press.

Uhde, J. 1974. The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation On The Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard. *Journal of the University Film Association*. 26/3, 28-30, 44. Luettu 13.12.2014. <http://www.jstor.org/stable/20687247>

Elokuvat:

1,048, 2014. Ohjaus: Juho Fossi. Tuotanto: TAMK - Julia Elomäki.

De l'origine du XXIe siècle, 2000. Ohjaus: Jean-Luc Godard. Tuotanto: Vega Films.

Hohto (*The Shining*), 1980. Ohjaus: Stanley Kubrick. Tuotanto: Hawk Films - Stanley Kubrick.

Koyaanisqatsi, 1982. Ohjaus: Godfrey Reggio. Tuotanto: IRE Productions – Godfrey Reggio.

Kultakuume (*The Gold Rush*), 1925. Ohjaus: Charles Chaplin. Tuotanto: Charles Chaplin Productions - Charles Chaplin.

Kühle Wampe, 1932. Ohjaus: Slatan Dudow. Tuotanto: Prometheus-Film-Verleih und Vertroeb-GmbH – Willi Münzenberg & Lazar Wechsler.

Las Hurdes – Maa ilman leipää (*Las Hurdes*) 1933. Ohjaus: Luis Buñuelin. Tuotanto: Ramón Acín & Luis Buñuelin.

Lektionen in Finsternis, 1992. Ohjaus: Werner Herzog. Tuotanto: Canal+ & Première & Werner Herzog Filmproduktion - Paul Berrif & Werner Herzog & Lucki Stipetic.

Luokkajuhla (*Återträffen*), 2013. Ohjaus: Anna Odell. Tuotanto: French Quarter Film - Mathilde Dedye.

Melancholian 3 huonetta, 2004. Ohjaus: Pirjo Honkasaalo. Tuotanto: Millenium Film Oy – Kristiina Pervilä.

Models, 1999. Ohjaus: Ulrich Seidl. Tuotanto: MR Filmproduktion – Kurt J. Mrkwicka.

Rajut kuviot (*Five Easy Pieces*), 1970. Ohjaus: Bob Rafelson. Tuotanto: BBS Productions, Columbia Pictures Corporation & Raybert Productions – Bob Rafelson & Richard Wechsler.

Sade (*Regen*), 1929. Ohjaus: Joris Ivens. Tuotanto: Capi-Holland.

Siilipäiden revyy (*Titicut Follies*), 1967. Ohjaus: Frederick Wiseman. Tuotanto: Zipporah Films - Frederick Wiseman.

Sympathy for the Devil, 1968. Ohjaus: Jean-Luc Godard. Tuotanto: Cupid Productions – Michael Pearson & Iain Quarrier.

Synti – dokumentti jokapäiväisistä rikoksista, 1996. Ohjaus: Susanna Helke & Virpi Suutari. Tuotanto: Kinotar – Lasse Saarinen.

Tieriche Liebe, 1996. Ohjaus: Ulrich Seidl. Tuotanto: Lotus Film – Erich Lackner.

Vailla aurinkoa (*Sans soleil*), 1983. Ohjaus: Chris Marker. Tuotanto: Argos Films.

Viimeiseen hengenvetoon (*À bout de souffle*), 1960. Ohjaus: Jean-Luc Godard. Tuotanto: Société nouvelle de cinématographie & Imperia Films & Les Productions Georges de Beauregard - Georges de Beauregard.

Yö ja usva (*Nuit et Brouillard*), 1955. Ohjaus: Alain Resnais. Tuotanto: Argos Films - Anatole Dauman & Samy Halfon & Philippe Lifchitz.

