

STADIA

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

KUVAKULMASTA KOKEMUSKULMAAN

Pohdintoja subjektiviteetista elokuvakerronnassa

Viestinnän koulutusohjelma
Audiovisuaalisen mediatuotannon
suuntautumisvaihtoehto
Opinnäytetyö
21.1.2008

Sauli Sampo



Koulutusohjelma Viestintä		Suuntautumisvaihtoehto Audiovisuaalinen tuotanto	
Tekijä Sauli Sampo			
Työn nimi Kuvakulmasta kokemuskulmaan – pohdintoja subjektiviteetista elokuvakerronnassa			
Työn ohjaaja/ohjaajat Lasse Keso			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 25.1.2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 37 + 24	
Tiivistelmä			
<p>Opinnäytetyöni on monimuototyö, joka koostuu kirjallisesta osasta ja teososasta. Kirjallisesa osuudessa tavoitteenani on pohtia subjektiviteetin käsitettä elokuvakerronnassa sekä niitä keinoja ja prosesseja, joilla elokuvan hahmon tunteet siirtyvät katsojan kokemiksi. Tällöin katsojan samastuminen elokuvan hahmoon tai kertojaan – subjektiin – on ensiarvoisen tärkeää ja koen tämän olevan juuri elokuvantekijän keskeinen tavoite.</p> <p>Kuten työni pääotsikko vihjaa, subjektiviteetti elokuvakerronnassa on hyvin laaja käsite, joka voi rakentua monista elementeistä aina puhtaasti teknisistä kuvakulmista monimutkaisempiin kerronnallisiin rakenteisiin. Pyrin selvittämään työssäni tätä rakentumisen prosessia.</p> <p>Kirjallisen osuuden tyyliissä olen pyrkinyt pitämään kiinni pohtivasta sävystä ja välttämään tieteellisiä toteamuksia. Kuten työni aihe, on myös lähdemateriaalini melko häilyvää – ehdottomia totuuksia ei juuri ole. On vain erilaisia tulkintoja, jotka puolestaan herättävät loputtomasti lisäkysymyksiä. Käytän lähteinäni kirjallisuutta, jonkin verran verkkomateriaalia sekä esimerkkielokuvia.</p> <p>Teososani on 20-minuuttinen fiktiivinen lyhytelokuva, jonka voi luokitella tyyliiltään kokeilevaksi runolliseksi elokuvaksi. Kokeellisuus toteutuu elokuvan kuvakerronnassa, joka perustuu lähes yksinomaan näkökulmakuvien käyttöön. Runollisuuteen puolestaan pyritään elokuvan voimakkaalla visuaalisella tyyliillä. Kirjallisessa osuudessa käyn läpi teososaa kertoen ideoista elokuvan taustalla sekä reflektoiden toteutunutta teosta käsikirjoittaja-ohjaajan näkökulmasta.</p> <p>Kirjallisen osan liitteinä on kohtausluettelo sekä hyvin aikaisessa teososan tuotannosuunnitteluvaiheessa tehtyjä tunnelmapiirroksia, jotka kuvastavat teososan runollista tyyliä. Lisäksi liitteenä on teknisten näkökulmakuvien suunniteltua käyttöä varten laaditusta kuvakäsikirjoituksesta ”karnevaalikohtaus”, jota käsitellään myös kirjallisen osan luvussa 6.1.</p>			
Teos/Esitys/Produktio <i>Pick-Poet</i> , Käsikirjoitus ja ohjaus: Sauli Sampo, lyhytelokuva, kesto 20’00. Tallenneformaatti: DVD			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Subjektiviteetti, subjektiivinen kuva, runollinen elokuva, kokeellinen elokuva			



Degree Programme in Media		Specialisation Audiovisual Media Production
Author Sauli Sampo		
Title Into the Point-of-view Shot and Beyond – Reflecting Subjectivity in Cinematographic Narration		
Tutor(s) Lasse Keso		
Type of Work Final Project	Date 25 January, 2007	Number of pages + appendices 37 + 24
<p>Abstract in English</p> <p>My final project is a multiform project consisting of a written part and the production. In the written part I aim to reflect the concept of subjectivity in cinematographic narration. Furthermore, the process in which the emotions of the character are transferred into the emotions of a spectator is focused on. In my view the identification of the spectator with the character or narrator, namely the subject, is crucial for the filmmaker.</p> <p>As the main title of the project hints, subjectivity in cinematographic narration can be considered as a very broad concept. It can be constructed by many elements that vary from technical point-of-view e.g. shots to more complex narrative structures. My goal is to find out about the process behind these structures.</p> <p>As for the literary style of the written part, I have aimed to use a reflecting tone and thus avoid formal statements. As the subject of the project itself seems to be quite indefinite, so is the source material used. There doesn't seem to be many exact facts, but rather only different kinds of interpretations, which, at their part, create further questions. I use literature, some web contents and sample movies as a source material of the project.</p> <p>The production lasts for 20-minutes and it consists of an experimental and poetic short film. The film can be considered experimental in its sense of cinematographic narration, because of the use of point-of-view shots throughout the film. The strong visual style of the film at its part is a method of poetry. In the written part, I aim to explain the backgrounds of the production by reflecting it from a writer-director point of view.</p> <p>As appendices, I enclose a list of scenes as well as "moodboard", which was created at a very early stage of the production planning to express the poetic style of the film. To show the planned use of point-of-view shots I enclose a section of the storyboard, which refers to the Winter-carnival scene treated in the written part, chapter 6.1.</p>		
Work / Performance / Project <i>Pick-Poet</i> , Written and Directed by Sauli Sampo, Short Film, duration 20'00, DVD		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords subjectivity, point-of-view shot, poetic cinematography, experimental film		

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO.....	1
2	KÄSITTEET.....	3
2.1	Subjektiiivinen kuva.....	3
2.1.1	Subjektiiivinen kamera.....	4
2.1.2	Subjektiiivinen ääni.....	5
2.1.3	Merkityssisältö.....	5
2.2	”Runollinen” elokuva ja valtavirtaelokuva.....	7
2.3	Subjektiiivinen motivaatio.....	8
3	SUBJEKTIIVISUUDEN PERINNE.....	9
3.1	Näkökulman esittäminen.....	10
3.2	Subjektiviteetti elokuvakerronnassa.....	12
3.2.1	Näkökulmakuvia.....	12
3.2.2	Tekninen subjektiiivinen kuva.....	15
3.2.3	Emotionaalinen subjektiiivinen kuva.....	16
3.2.4	Tonaalinen montaasi.....	17
4	KOKEMUSKULMA.....	18
4.1	Vapaa epäsuora näkökulma.....	18
4.2	Katsojan henkisen taustan vaikutus kuvien tulkintaan.....	20
4.3	Kokemuskulman muodostuminen.....	21
5	PRODUKTIO <i>PICK-POET</i>	23
5.1	Varas vai hyväntekijä?.....	24
5.2	Elokuvan synopsis.....	24
5.3	Subjektiviteetti lyhytelokuvassa <i>Pick-Poet</i>	25
5.3.1	Elokuvan Tyyli.....	25
5.3.2	Henkilöt ja näkökulmat.....	26
5.4	Tekniset ratkaisut.....	27
5.4.1	Kuvien välinen dialogi.....	28
5.4.2	Hahmoihin sidotut kamerakulmat.....	29
5.4.3	Kuvien sävyisyys.....	29

6	REFLEKTIO	30
6.1	Subjektiivinen kamera elokuvassa <i>Pick-Poet</i>	30
6.2	Näyttelijän ohjaaminen subjektiivisessa kamerassa	32
6.3	Ohjaajan ja käsikirjoittajan välinen konflikti	33
7	LOPUKSI.....	34
	LÄHTEET.....	36
	Liite 1. Lyhytelokuva <i>Pick-Poetin</i> kohtausluettelo	
	Liite 2. Moodboard – elokuvassa tavoiteltavan visuaalisen tyylin kuvitusta	
	Liite 3. Ote <i>Pick-Poetin</i> kuvakäsikirjoituksesta: karnevaalikohtaus	

1 JOHDANTO

Elokuva on yleensä jonkun kertoma tarina. Siksi sen voi useassa tapauksessa ajatella olevan kertojansa subjektiivinen, näkökulmallinen esitys jostain tietystä tapahtumajatkumosta. Toisinaan kerronta saattaa edellyttää katsojan sitouttamista jonkun tietyn, osoitetun hahmon subjektiviteettiin. Subjektiivisuus tai näkökulmallisuus voi tällöin ilmetä elokuvassa pelkkänä kuvateknisenä ratkaisuna – esimerkiksi näkökulmakuvana – tai se voi toisaalta muodostua useista kerronnallisista elementeistä.

Tässä pohtivassa opinnäytetyössäni tarkoitukseni ei ole selvittää subjektiviteetin käsitettä elokuvakerronnassa kaikkien mahdollisten tieteenalojen lähdeaineistoon nojaten. Pyrkimyksenäni on määritellä oma näkemykseni aiheesta rajatun teoreettisen pohjatiedon, muutamien toteutettujen esimerkkien sekä oman, aiheeseen liittyvän teososan perusteella. Opinnäytetyöni pääotsikko – kuvakulmasta kokemuskulmaan – viittaa tutkimukseni rakenteeseen, jossa pyrin etenemään yksittäisistä teknisistä ratkaisuista kohti laajempaa ymmärrystä subjektiviteetin käsitteen keskeisestä roolista elokuvakerronnassa.

Teoriaa käsittelevissä kappaleissa käytän lähteinäni sekä elokuva- että myös muiden alojen kirjallisuutta, jonkin verran verkkomateriaalia sekä esimerkkielokuvia. Kirjallisuudesta löytyy lukuisia osuvia esimerkkejä ja pohdintoja subjektiviteetin käsitteestä. Tässä yhteydessä ei kuitenkaan ole ollut mahdollista syventyä aiheeseen niin

laajasti kuin kaikkein olennaisimpien ja tunnetuimpienkaan esimerkkien läpikäyminen olisi edellyttänyt.

Sama koskee esimerkkielokuvia, joiden varsin laajan tarjonnan vuoksi olen pyrkinyt voimakkaaseen rajaamiseen omien käsityksieni ja pohdintojeni perusteella. Sivuutan mm. Ingmar Bergmanin elokuvat, sillä niiden voimakkaasta subjektiivisesta maailmasta on jo akateemisesti kirjoitettu. Jätän myös Alfred Hitchcockin melko vähälle huomiolle, mikä voi subjektiivisesta kuvasta kirjoitettaessa vaikuttaa miltei pyhäinhäväistykseltä. Monet mainittujen mestarien teoksista ovat hyvin ilmeisiä ja kiistattomia esimerkkejä elokuvan subjektiivisesta kerronnasta, enkä ole halunnut päätyä uudelleen samoihin toteamuksiin kuin näitä jo käsitelleet kirjoittajat.

Sitä vastoin olen pyrkinyt käsittelemään vähemmän käytettyjä esimerkkejä ja löytämään subjektiivisia viitteitä myös sellaisista elokuvista, joista niitä ei välttämättä ensi tilassa odottaisi löytyvän. Kiinnostukseni kohteena on erityisesti kysymys subjektiivisen kerronnan keinoista käytännön elokuvantekijän näkökulmasta, johon koen käyttämieni esimerkkien parhaiten vastaavan.

Käytän pohdinnoissani käsitteitä, kuten subjektiivinen kuva, subjektiivinen motivaatio, taide-elokuva, valtavirtaelokuva, runollinen elokuva, jne., joista osa on tarkemmin määriteltävissä, osa taas on enemmän tulkinnan varassa. Opinnäytetyöni ensimmäinen luku koskeekin lähinnä käsitteiden avaamista. En väitä, että omat tulkintani käsitteistä olisivat ehdottoman oikeita, pyrin kuitenkin perustamaan ne olemassa olevaan taustatietoon ja siihen nojaavaan pohdintaan.

Opinnäytetyöhöni liittyy myös teososa: 20-minuuttinen, fiktiivinen lyhytelokuva. Elokuvan kuvakerronta koostuu lähes yksinomaan näkökulmakuvista, jotka edustavat eri henkilöiden katselukulmia. Samalla on tavoiteltu myös jonkinasteista runollisuutta elokuvan kuvakielessä. Pyrin kertomaan elokuvan aiheen ideoista, itse elokuvan valmistelu- ja kuvausvaiheesta sekä refleктоimaan toteutunutta teosta.

Käsittelen työssäni asioita nimenomaan kertovan, näytelmällisen elokuvan tekijän näkökulmasta, jolloin tunneperäisen elämyksen välittyminen katsojan tajuntaan on mielestäni keskeinen tavoite elokuvan tekijälle. Lyhyesti sanottuna: pohdin keinoja ja prosessia, joilla elokuvan hahmon tunteet siirtyvät katsojan kokemiksi.

2 KÄSITTEET

Alkuun on heti kiinnitettävä huomiota useiden tässä työssä käytettyjen käsitteiden häilyvyyteen. Jotta voidaan puhua subjektiviteetista on ensin määriteltävä, mitä sillä tarkoitetaan. Nettitietosanakirja Wikipedian mukaan subjektiivisuus on: *...ihmisen omakohtaisesta tulkinnasta tai käsityksestä johtuvaa ja usein myös puolueellista näkemystä, viitaten subjektin näkökulmaan. Subjektiivisuuden vastakohta on objektiivisuus* (Wikipedia 2007).

Mannermaisessa filosofiassa subjektiivisuus on keskeinen käsite. Suuntaukseen kuuluvan fenomenologian tavoitteena on porautua tarkasteltaviin asioihin eittiedollisesti, kokemusperäisesti – ilman olemassa olevien käsitteiden ja väitteiden asettamia rajoituksia. Mannermaisesta filosofian vastakohtana puolestaan on analyyttinen filosofia, jonka nk. luonnolliseen asenteeseen perustuva maailmankuva nähdään tieteellisesti oikeaksi todettujen väitteiden vastineena (Himanka 2002, 12).

Samankaltaisen ajattelumallien eriävyyden voi nähdä ehkä myös tieteen ja taiteen välisenä erona (tai yhtenä eroista). Edelleen elokuvan kontekstissa tämän analyyttisen ja mannermaisesta käsityksen välisen eron voi ymmärtää olevan jossain määrin verrannollinen elokuvan objektiivisen näkemisen ja subjektiivisen kokemisen välisen eron kanssa.

Näiden olettamusten perusteella käytän sanaa subjektiviteetti kuvaamaan omakohtaisen, persoonallisen ja tunneperäisen kokemisen tilaa. Subjektiviteetti elokuvakerronnassa on nähdäkseni puolestaan kaksisuuntaisen polun pää, joka syntyy elokuvan kuvien ja erilaisten sisällöllisten elementtien ollessa vuorovaikutuksessa katsojan oman subjektiviteetin kanssa.

2.1 Subjektiivinen kuva

Koska elokuva koostuu kuvista, on syytä avata myös subjektiivisen kuvan käsite. Elokuvan kontekstissa kuva (engl. Shot) voidaan mieltää elokuvan pienimmäksi kerronnalliseksi yksiköksi (Elokuvantaju 2001). Tosin englanninkielinen termi voidaan ymmärtää myös suomen kielen otosta tarkoittavana ilmaisuna.

Pekka Korvenoja määrittelee kirjassaan *TV-kameratyön perusteet* kuvan otosta pienemmäksi yksiköksi. Hänen mukaansa otos on kameran käynnistämisen ja pysäyttämisen välillä tallennettu tapahtuma. Se voi kuitenkin esimerkiksi kameran liikkeen vuoksi sisältää useitakin kuvia. Hän määrittelee kuvan kokonaisuudeksi, joka rakentuu rajauksesta, sommittelusta ja kompositiosta (Korvenoja 2004, 41,61). Kuvat erotetaan toisistaan leikkauksella, kameran liikuessa on tavallaan kyseessä ”kuvan sisäinen leikkaus”.

Kuva ja otos voivat olla siis yksi ja sama asia, mikäli nämä kolme osatekijää: rajaus, sommittelu ja kompositio, eivät merkittävästi muutu. Muussa tapauksessa otos muodostuu useasta kuvasta. Otokset yhdessä muodostavat kohtauksen, kohtaukset jakson, jaksot näytöksen ja näytökset lopulta koko elokuvan.

Jäljempänä käytetään termiä subjektiivinen kuva ilmaisuna elokuvan kerronnalliselle yksikölle, jonka tehtävänä on ilmaista elokuvan kohtauksessa osoitetun henkilön tai hahmon subjektiivista kokemusta.

2.1.1 Subjektiivinen kamera

Usein saatetaan käyttää samassa merkityksessä käsitteitä subjektiivinen kuva, subjektiivinen kamera tai näkökulmakuva. Subjektiivisen kokemuksen välittymiseen tarvitaan kuitenkin useassa tapauksessa muutakin kuin pelkkä visuaalinen näkökulma. Tämän vuoksi pyrin tekemään eron näiden käsitteiden välille.

Subjektiivista kameraa ja näkökulmakuva käsitellen teknisinä, visuaalisina keinoina, näkökulmakuvan ollessa puhtaasti ikään kuin jonkun osoitetun hahmon silmien kautta aistittu näkymä. Subjektiivisen kameran voisi puolestaan nähdä edustavan näkökulmakuvan lisäksi eräitä toisia, puhtaasti kamerateknisiä ratkaisuja hyödyntäviä keinoja, kuten nk. epävakaa rajausta, jota käsitellen myöhemmin luvussa 3.2.2.

Sekä näkökulmakuvassa että subjektiivisessa kamerassa olisi siis kyse teknisistä keinoista, kun taas subjektiivisen kuvan koen olevan laajempi käsite, johon vaikuttaa

paisi kameratekniset ratkaisut, myös kuvan muu sisältö aina ääntä ja leikkauksen lataamaa jännitettä myöten.

2.1.2 Subjektiiivinen ääni

Elokuvallisten keinojen kentässä toisella äänilaidalla vaikuttaa monessa mielessä kuvaa paljon suggestiivisempi elementti: äänimaailma. Äänen ja kuvan olennaisin ero elokuvan kontekstissa lienee sen epäsuoran välittymisen luonne. Äänenhän voi kuulla kulmankin takaa, näköaistimuksen sen sijaan on välittyäkseen oltava suorassa ja esteettömässä yhteydessä vastaanottajaansa. Tämä mahdollistaa useiden, kerroksellisten merkitysten rakentamisen elokuvan kuvaan äänen avulla.

Alfred Hitchcock oli ensimmäisiä suuria elokuvantekijöitä, jotka ymmärsivät uuden keksinnön, äänielokuvan, ilmaisulliset mahdollisuudet. Hänen varhaisessa työssään *Puhtauden lunnaat* (*Blackmail*, Iso-Britannia 1929) on kuuluisa kohtaus, jossa päähenkilö – nainen, joka on surmannut miehen itsepuolustukseksi – erottaa ympäristönsä muuten epäselvästä puheensorinasta lopulta vain yhden sanan: ”veitsi”. Tilanne kuvastaa hyvin subjektiivista ahdinkoa, johon nainen on tekonsa vuoksi joutunut.

Niin kutsuttu ”kuulokulma” – *point of hearing* (Bacon 2000, 209) – vastaisi ehkä parhaiten näkökulmakuvaa ääni-ilmaisussa. Se voisi edustaa subjektiivisen äänen käyttöä teknisimmillään. Puhtauden lunnaiden esimerkin yhteydessä ei kuitenkaan ollut kyse siitä, mitä henkilö fyysisesti kuulee, vaan mitä hän kokee kuulevansa. Näinollen myös subjektiivinen ääni on monitahoinen käsite, jota tässä työssä ei kuitenkaan pureta kokonaan osiin. Käsittelen sitä ainoastaan yhtenä subjektiivisen kuvan elementeistä.

2.1.3 Merkitysisältö

Kuvan sisältämä aihe ja sen esittäminen mm. tietynlaisen rajauksen, komposition, värien ja valaistuksen kautta ovat osaltaan vaikuttamassa kuvan merkitysisältöön. Lisäksi siihen vaikuttavat merkittävästi myös kuvaa edeltävät kuvat – ja jossain

tapauksissa myös sitä seuraavatkin kuvat. Siihen, onko kyseessä subjektiivinen vai objektiivinen kuva, pätevät myös pitkälti nämä samat merkityssisällölliset tekijät.

Varhaiset venäläiset, formalistista suuntausta edustaneet elokuvantekijät painottivat ja tutkivat teorioissaan ihmismieleen tajuisesti ja piilotajuisesti vaikuttavia elokuvan keinoja. Esimerkiksi Lev Kuleshov tutki erityisesti leikkauksen merkitystä elokuvassa. Kuuluisassa Kuleshovin kokeessa on käytännössä osoitettu, miten on mahdollista luoda yhä uusia merkityssisältöjä samasta lähtömateriaalista.

Kokeessa erään venäläisen miesnäyttelijän kasvot olivat kuvattuna neutraalilla ilmeellä. Saman kasvokuvan yhteyteen leikattiin sitten vuoron perään otoksia keittokulhosta, itkevästä lapsesta ja vanhasta naisesta. Koyleisön mukaan keiton yhteydessä näyttelijä vaikutti tällöin nälkäiseltä, itkevän lapsen yhteydessä surulliselta ja vanhuksen kanssa myötätuntoiselta (Wyeth 2005). Koe osoitti, että ihmisäivot tekevät jatkuvasti työtä merkitysten löytämiseksi havainnoiduista asioista.

Taiteen lähtökohtana on yleensä konflikti, erilaisten toimintojen luontaisten erojen saattaminen toistensa yhteyteen. Niinikään varhaisessa venäläisessä elokuvassa vaikuttaneen elokuvantekijä ja elokuvateoreetikko Sergei Eisensteinin mukaan ”elokuva alkaa siitä, missä tapahtuu elokuvallisen liikkeen ja värähtelyn eri muunnelmien yhteentörmäys” (Eisenstein 1978, 156). Lause ilmaisee lyhyesti hänen näkemyksensä elokuvan leikkaamisen filosofiaan sen syvemmissä merkityksessä.

Eisenstein haki vertailukohtia teoriaansa musiikista ja koki elokuvankin kuvien sisältävän tietynlaisia, musiikin sävelten kaltaisia ”värähtelytaajuuksia”. Taajuuksien keskinäinen vuorovaikutus sitten muodostaisi harmonioita – tai epäharmonioita – kuten musiikin sinfonia. Käytännön elokuvantekijän ei varmaankaan ole kovin helppo Eisensteinin teorioita soveltaa, mutta elokuvakerronnallisen subjektiviteetin kannalta niitäkin on syytä pohtia. Käsittelen myöhemmin (ks. 3.2.4) hiukan tarkemmin Eisensteinin montaaiteoriaa subjektiivisen kuvan näkökulmasta.

2.2 ”Runollinen” elokuva ja valtavirtaelokuva

Elokuvakerronnan subjektiviteettia tarkasteltaessa päädyn tekemään erittelyn ”runollisen” taide-elokuvan sekä kokeilevan elokuvan ja ns. valtavirtaelokuvan välillä. Runollisella elokuvalla tai kokeilevuudella viitataan elokuvaan, jonka rakenne poikkeaa klassisen elokuvakerronnan perinteestä. Äärimmilleen vietyä käsitteä voi tarkoittaa elokuvaa, jonka kerronta ei lainkaan noudata loogisia ja tajunnallisia ajatusrakenteita, vaan esimerkiksi unen logiikkaa.

Käsite valtavirtaelokuva edustaa opinnäytetyöni kontekstissa runollisen elokuvan vastakohtaa, joten sillä voidaan ymmärtää suurelle yleisölle tarkoitettuja, tunnesisällöltään universaalimpia elokuvia. Ne eivät sisällä yhtä yksilöllisiä subjektiivisia viitteitä, eivätkä haasta katsojan henkilökohtaisia muistoja, kokemuksia ja kenties kivuliaita emootioita samoissa määrin kuin runolliset elokuvat usein tekevät. Luonnollisesti on mahdotonta määritellä ehdottoman selkeästi, mikä elokuva on runollinen, mikä valtavirtaelokuva. Tässä työssä käytetään näitä käsitteitä ainoastaan kärjistävässä merkityksessä.

Käsittelen myöhemmin subjektiivisten viitteidensä takia mm. sellaisia esimerkkielokuvia kuten *Unbreakable* (USA 2000) ja *Todistaja* (*Witness*, USA 1985), jotka luokittelen valtavirtaelokuviksi sillä perusteella, että ne ovat suurten Hollywood-studioiden tuotantoja. Niiden taustalla on suuret jakelu- ja markkinointiverkostot sekä niihin liittyvät laajat ja mieltymyksiltään heterogeeniset yleisöt. Lisäksi niiden suosioon on johdonmukaisesti pyritty vaikuttamaan suosittujen pääosanäyttelijöiden valinnoilla.

Puolestaan kokeellisuus elokuvakerronnassa voi nähdäkseni palvella useita eri tarkoituksia. Sillä voidaan hakea pelkkiä uusia, teknisiä ilmaisutapoja tai se voi perustua uudensuuntaisiin kerronnallisiin rakenteisiin. Myös kokeellisuutta voi löytyä valtavirtaelokuvan piiristä, mutta varsinaisella kokeellisella elokuvalla tarkoitan jälleen kärjistäen elokuvaa, jonka kerrontaan liittyy keskeisesti jonkinlainen kokeileva elementti. Tällaisia voivat olla esimerkiksi Salvador Dalín ja Luis Buñuelin *Andalusialainen koira* (*Un Chien Andalou*, Ranska 1929) surrealistisella kerronnallaan tai vaikkapa Andy Warholin *Uni* (*Sleep*, USA 1963), jossa kuvataan kuusi tuntia nukkuvaa miestä.

2.3 Subjektiivinen motivaatio

Entä miksi pyrkiä subjektiivisuuteen elokuvassa? Nähdäkseni juuri jonkin henkilön yksilöllisiin kokemuksiin perustuvat kuvat ja tunnelmat ovat niitä keinoja, joilla on mahdollista saavuttaa kaikkein voimakkain yhteys katsojan omaan tunne-elämään. Toisaalta subjektiivisilla keinoilla näyttää olevan suora yhteys myös runollisen kerronnan muodostumiseen elokuvassa.

Pier Paolo Pasolinin mukaan elokuvakerronta on lähtökohtaisesti runollista ja taiteellista. Hän perusti väitteensä siihen, että kuvan ymmärtäminen ei edellytä kognitiivisten, opittujen taitojen hallitsemista kuten esimerkiksi kirjallinen runous. Sitä vastoin se perustuu kokemuksen, tunteellisen yhteyden kehittymiseen katsojan, kuvan sisällön ja kuvan tekijän välillä (Pasolini 1972, 171). Pasolini mainitsi tässä yhteydessä käsitteen *vapaa epäsuora diskurssi*, joka ansaitsee lähempää tarkastelua, ja jota käsittelen työssäni myöhemmin.

Minä-muodossa kirjoitetun runouden tai proosatekstissä yksikön ensimmäisen persoonan käyttö luo tavallisesti sellaisenaan yhteyden kertojan ja lukijan välillä. Tosin minä-muodossa kerrotun tarinan ei välttämättä aina tarvitse olettaa olevan erityisen subjektiivinen kuvaus. Sellaiseksi se muuttuu nähdäkseni vasta, kun minä-kertoja ottaa kantaa tarinan tapahtumiin – tekee moraalisia valintoja tai kannanottoja suhteessa muihin tarinan hahmoihin ja tapahtumiin.

Kari Hotakainen on romaanissaan *Juoksuhaudantie* (2002) käyttänyt toimivasti useaa minä-kertojaa. Tarinan keskeiset tapahtumat käsitellään aina vähintään kahden eri kertojan silmin. Vaikka minä-kertojia onkin useita, onnistuu kirjoittaja silti säilyttämään tarinan päähenkilöiden yhden kertojan hallussa. Tämä on merkittävää etenkin lukijan samastamisen kannalta. Tämän työn näkökulmasta on harmillista, ettei sama rakenne toistunut tarinan elokuvaversiossa.

Nähdäkseni samastaminen on ensisijainen perustelu subjektiivisten menetelmien käytölle elokuvassa. Tarinaa kerrottaessa kertojan on yritettävä saada kuulija – elokuvan tapauksessa katsoja – eläytymään viestinsä sisältöön kuin tämä olisi itse osa tuota tarinaa. Äärimmäisen tehokkaassa subjektiivisessa kerronnassa koen kuitenkin olevan mahdollista saada katsoja eläytymään vielä samastumistakin voimakkaammin. Tällöin

onkin kyse juuri katsojan omaan, henkilökohtaiseen subjektiviteettiin liittyvien emootioiden aktivoimisesta.

3 SUBJEKTIIVISUUDEN PERINNE

Esimerkiksi kuvataiteessa subjektiivista lähestymistapaa voidaan pitää melko yleisenä tapana käsitellä asioita. Jos ajatellaan vaikkapa maalaustaiteen impressionistista ja etenkin ekspressionistista tyyliä, voidaan todeta näiden ilmentävän mitä suurimmassa määrin subjektiivista, tekijän henkilökohtaista suhdetta kuvaamaansa kohteeseen.

Valokuvaamisen yleistyessä 1800-luvun lopulla klassinen maalaustaide menetti merkityksensä todellisuuden naturalistisena jäljentäjänä. Todennäköisesti tämän vuoksi tuon ajan maalarit ryhtyivät etsimään taiteestaan uusia keinoja syvempien merkitysten löytämiseen ja välittämiseen: impressionistit ryhtyivät maalaamaan vaikutelmia. Suuntauksessa korostui aiempaa rohkeampi värien käyttö sekä myös aiempaa rohkeammat aiheet, jokapäiväisen elämän lyhyet, vangitut hetket (Kuva 1).



Kuva 1. Impressionismi: Edgar Degas, *Absintti* 1876 (Wikipedia 2002). Maalauksessa korostuu ohikiitävä hetki näennäisen huolimattoman rajauksen ansiosta. Maalauksen malleja ei myöskään pyritä käsittelemään mitenkään ihannoivasti, vaan maalauksen laskuhumalainen tunnelma välittyy heidän ilmeistään ja olemuksistaan. Katselukulman voisi kuvitella olevan viereisessä pöydässä istuvan kohtalotoverin.

Ekspressionismissa puolestaan taitelijat pyrkivät vahvaan tunneilmaisuun pelkän vaikutelman lisäksi. Juuri ekspressionistisissa maalauksissa on useimmiten havaittavissa persoonallisten taiteilijoiden maalaushetkellä vallinnut mielentila. Vincent van Goghin maalaukset ovat kenties tunnetuimpia esimerkkejä ekspressionistisesta maalaustaiteesta. Oheisessa esimerkissä rohkea ja miltei maaninen vastavärien käyttö vie vaikutelman hyvin pitkälle taiteilijan omaan, subjektiiviseen mielentilaan (Kuva 2.).



Kuva 2. Ekspressionismi: Vincent van Gogh, *Variksia vehnäpellon yllä* 1890 (Wikipedia 2001). Maalauksen värit ovat epätodellisen voimakkaat ja kontrastit hyvin aggressiivisia. Teos on tyypillinen esimerkki van Goghin viimeisistä töistä – ajalta, jolloin taiteilijan mielentila oli hyvin epävaka. Subjektiivisen tunnetilan kuvaaminen oli tärkeämpää kuin visuaalisen todellisuuden täsmällinen jäljentäminen.

Kuvallisen taiteen lisäksi todennäköisesti kaikissa muissakin taiteenlajeissa on olemassa tietty subjektiivisuuden perinne. Sitä voi oikeastaan pitää juuri sinä tekijänä, joka tekee taiteesta taidetta. Taideteos on tekijänsä viesti yleisölleen, sen perusta on taiteilijan omakohtaisessa ja persoonallisessa tunne-elämyksessä.

3.1 Näkökulman esittäminen

Näytelmäelokuva perustuu kerronnassaan yleensä näyttämötaiteeseen ja sen tuhatvuotisiin perinteisiin. Subjektiviteetin kannalta on mielenkiintoista pohtia, miten osoitettua näkökulmaa voisi esittää näyttämöllä. Mitkä ovat ne keinot, joilla katsoja on mahdollista sitouttaa tiettyyn näkökulmaan? Milloin katsoja ymmärtää esitetyn kohtauksen olevan objektiivinen ”totuus” tarinan ja juonen kontekstissa, milloin jonkun

näytelmän hahmon tulkinta siitä? Ja milloin tämä kysymys ylipäättään on relevantti tarinan seuraamisen kannalta?

Klassisessa aristoteelisessa teatterissa pyritään katsojan samastamiseen. Myötätunnon kokeminen esimerkiksi päähenkilöä kohtaan lienee ensimmäisiä samastumisen asteita, ensimmäisiä askeleita kohti subjektiivista elämystä. Aristoteleen sanojen mukaan hahmojen luonteiden on ennenkaikkea oltava ”hyviä”. Hahmojen luonteenpiirteissä pyritään ominaisuuksiin, joka ovat kenen tahansa katsojan helposti hyväksyttävissä. Aristoteles kirjoitti pelon ja säälin tunteista ja siitä, miten nämä tunteet syntyvät ja välittyvät tarinan kuulijalle tai antiikin näytelmää seuraavalle katsojalle. (Aristoteles 1997, 172–174.)

Aristoteles käytti esimerkkeinään antiikin Kreikan keskeisiä tragedioita, niiden hahmoja ja tapahtumia. Niiden yhtymäkohtia nykypäivän teatteri- tai elokuvakerrontaan on luonnollisesti vaikea sellaisenaan soveltaa. Keskeinen yhdistävä tekijä lienee kuitenkin perustunnetason operointi, joihin myös useimmat nykypäivän näytelmäelokuvat samastamisessaan perustuvat.

Jos klassinen kerronta vastaa parhaiten aristoteelista teatterikäsitystä, voisi haastajana pitää esimerkiksi brechtiläistä teatteria. Bertolt Brechtin teatterikäsitteen yhteydessä puhutaan vieraannuttamisefektistä. Katsoja pyritään tietoisesti vieraannuttamaan näyttämön tapahtumista. Hänet irrotetaan ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, jolloin hän alkaa suhtautua kerrontaan järkipäisesti, ei tunteella. (Brecht 1991, 152.) Karkeasti ottaen brechtiläistä vieraannuttamista voisi pitää aristoteelisen samastamisen vastakohtana.

Osoitettua näkökulmaa saattaisi olla kuitenkin teknisesti helpompi esittää näyttämöllä brechtiläisenä kuin aristoteelisenä tulkintana. Juuri brechtiläisen käsityksen joustavuus näyttämötekniisissä keinoissa voisi kenties mahdollistaa katsojan asettamisen tiettyyn näkökulmaan. Se edellyttäisi kuitenkin, että katsojalle tavallaan kerrottaisiin, että seuraavat tapahtumat ovat ”tämän ja tuon henkilön” tulkintoja näytelmän diegeettisestä totuudesta. Toisin sanoen katsoja suhtautuisi tällöin objektiivisesti hahmon subjektiiviseen käsitykseen.

Kenties nämä kaksi näkökulmaeroa voisi subjektiivisen kerronnan kannalta täydentää toisiaan: siinä missä brechtiläisyys saa katsojan ajattelemaan, klassinen aristoteelinen

käsitys puolestaan saa katsojan tuntemaan. Useissa nykyaikaisissa teatteriesityksissä näitä kahta lähestymistapaa on rinnakkain käytettykin.

3.2 Subjektiviteetti elokuvakerronnassa

Subjektiviteetilla näyttää myös elokuvakerronnan piirissä olevan periaatteessa kaksi ulottuvuutta: tekninen ja emotionaalinen. Näkökulmaa on mahdollista esittää visuaalisesti hyvinkin pinnallisesti pelkkänä katselukulmana tai sitten sillä on mahdollista toisessa ääritapauksessa valjastaa katsojan oma subjektiviteetti – hänen kokemuksensa, muistonsa ja tunne-elämänsä – tarinankerronnan tehokeinoksi. Jälkimmäinen tapaus edellyttää subjektiivisen kuvan olevan paljon muutakin kuin pelkkä näkökulmaotos.

3.2.1 Näkökulmakuvia

Itse subjektiivisen kuvakulman käyttö visuaalisena keinona on monissa kokeellisissa elokuvissa koeteltu – enemmän tai vähemmän onnistuneesti. Elokuvassa *Pimeä käytävä* (*Dark passage*, USA 1947) Humphrey Bogartin esittämä mies pakenee elokuvan alussa vankilasta. Päähenkilön kasvoja ja oikeastaan vartaloakaan ei näytetä, vaan kamera pysyy melko kurinalaisesti tämän omassa katselukulmassa.

Vasta kun mies ensin vaihtaa vaatteensa ja siistiytyy, alkaa osittainen kuoriutuminen ulos subjektiivisesta kuvakulmasta. Ensin päähenkilön hahmo on havaittavissa tummana, silhuettimaisena varjona taksin takapenkillä. Lopulta, kun päähenkilö on saanut uudet kasvonpiirteet plastiikkakirurgisessa operaatiossa, hänen kasvonsa ja koko olemuksensa paljastetaan katsojille.

Tässä elokuvassa subjektiivinen motivaatio perustuu päähenkilön hahmon muodonmuutokseen, sillä ei nähtävästi edes pyritty katselukulmaa syvemmän subjektiivisen elämyksen tuottamiseen – runollisuudesta puhumattakaan.

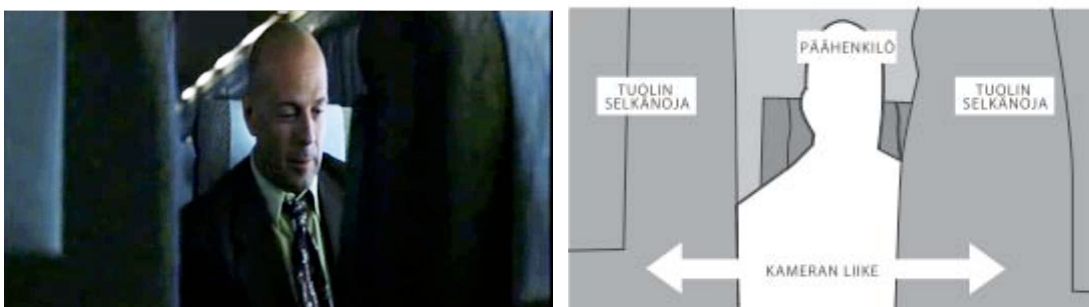
Näkökulmakuvaa ei käytetty läpi elokuvan kantavana tyylikeinona, jolloin se jäi luonteeltaan melko irralliseksi. Toisaalta juuri keinon maltillinen käyttö saattoi pelastaa elokuvan liialliselta kokeellisuudelta ja sen tuottamalta vieraantumisen tunteelta.

Toisin oli elokuvassa *Nainen järvessä* (*Lady in the Lake*, USA 1947), jossa näkökulmakuvan käyttö vietiin äärimilleen. Tässä yhdessä lukuisista Philip Marlowe -filmatisoinneista kamera seuraa tapahtumia elokuvan alusta loppuun lähes yksinomaan päähenkilön fyysisestä katselukulmasta (Kuva 3.). Kyseistä kokeilua on pidetty klassisena epäonnistumisena, sillä päähenkilön ilmeitä ja reaktioita ei subjektiivisen kameran käytön vuoksi näytetä katsojalle. Tällöin samastuminen päähenkilöön jää toteutumatta (Bacon 2000, 200).



Kuva 3. Elokuvassa *Nainen järvessä* näkökulmakuva paljastaa vain peilin kautta omistajansa.

Useassa nykyaikaisessa valtavirtaelokuvassa on satunnaisesti käytetty subjektiivista kuvaa yksittäisenä kuvallisena ratkaisuna ja toisinaan itse tarinan rakenne ja tunnelmakin sitä saattaa edellyttää. Esimerkiksi M. Night Shyamalanin elokuvassa *Unbreakable* on kohtia, joissa objektiivinen kamera käyttäytyy subjektiivisen kaltaisesti – ja päinvastoin. Elokuvan alussa on mm. kohtaus, jossa päähenkilö virittelee keskustelua junavaunussa vieressään istuvan tuntemattoman naishenkilön kanssa. Kamera seuraa dialogia edessä olevien penkkien välistä, aivan kuin jonkun henkilön silmin. Illuusio tästä syntyy sivuuttain edestakaisin liikkuvan kameran sekä kuvan etualalle jäävien, osittain henkilöitä rajaavien tuolien selkänojiasta (ks. Kuvat 4 ja 5.).



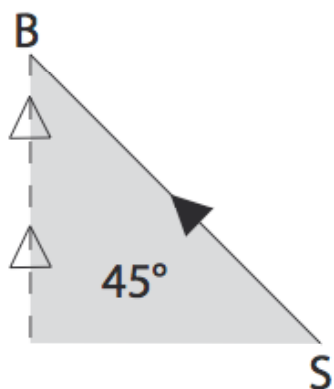
Kuvat 4 ja 5. *Unbreakable*: Subjektiivisen kaltainen objektiivinen otos.

Tosin tilanteessa on aiemmin nähty pikkutyttö, joka katsoo päähenkilöä samasta katselukulmasta kuin mainittu objektiivinen kamerakin. Katsojan annetaan kuitenkin ymmärtää, että kohtauksen edetessä pidemmälle ei katselukulma enää ole kenenkään osoitetun henkilön.

Vaikuttavassa tanskalaisessa animaatioelokuvassa *Princess* (Tanska 2006) puolestaan on kohta, jossa objektiivinen kamera muuttuu subjektiiviseksi kuvan merkityssisällön tasolla. Päähenkilön nähdään seisovan käytävän perällä, ikään kuin ahdistettuna nurkkaan. Samalla horisontti keinuu ja huojuu äänimaailman tukiessa kuvaa. Näin objektiivisessa katselukulmassa oleva katsoja samastuu päähenkilön – piirroshahmon – subjektiiviseen kokemukseen.

Samankaltaista ilmiötä lähestyi hyvin lyhyesti myös mm. Marcel Martin kirjassaan *Elokuvan kieli*. Hän kutsui sitä ”epävakaaksi rajaukseksi” (Martin 1971, 43-44). Epävakaa rajaus on puhtaasti kameratekninen keino, jota voidaan käyttää sekä subjektiivisessa että objektiivisessa kuvakulmassa. Kuva on tällöin kuitenkin molemmissa tapauksissa merkityssisällöltään lähes poikkeuksetta subjektiivinen.

Kirjailija Samuel Beckett käsitteli yhdessä ohjaaja Alan Schneiderin kanssa ideoimassaan tutkielmanomaisessa lyhytelokuvassa *Film* (USA 1965) eräänlaista subjektiivista kameraa. Kamera seuraa päähenkilöä (Buster Keaton) pitkin ränsistyneitä kujia pyrkien pysymään jatkuvasti päähenkilön katseen ulottumattomissa, vähintään 45 astetta tämän takana. Seuraaja-kamera, tai Silmä, kuten Beckett (1970) sitä kutsuu, rikkoo tämän 45 asteen säännön ainoastaan kerran. Tällöin päähenkilö vilkaisee taakseen pelästyneenä, johon kamera reagoi perääntyen jälleen ”turva-alueelle” eli 45 asteen rajan ”turvalliselle puolelle” (ks. Kuva 6).



Kuva 6. Seuraaja-kamera: B = päähenkilö, S = Seuraaja (Silmä). Seuraaja pyrkii pysyttelemään turva-alueella (harmaa alue), välttääkseen päähenkilön katseen havaintosektorin.

Beckettin tutkielma perustuu ajatukseen (*esse est percipi*), jonka mukaan kaikki olemassaolo on mahdollista vain havainnon – tässä tapauksessa näköhavainnon – kautta (Beckett 1970, 11). Päähenkilö tulee seuratuksi, kunnes vasta elokuvan lopussa selviää, että seuraaja onkin hän itse.

45 asteen sääntönsä Beckett todennäköisesti perusti siihen, että ihmisen katseen havaintosektori on noin 180 astetta. Kun ihminen liikuttaa silmämunaansa vaakatasossa ääriasentoon liikuttamatta päätään, näkösektori liikkuu noin 45 astetta taaemmas silmämunan liikkeen suunnassa. Tällöin periaatteessa ihminen voi päätään liikuttamatta havaita asioita sivullaan ja takanaan aina 45 asteen kulmaan asti. Ehkä myös kameran ja sitä kautta katsojan pysyttelemisen tuon rajan ulkopuolella saattaa helpottaa seuraaja-illuusion syntymisessä. Seurattavan henkilön kun ei voida olettaa olevan tietoinen seuraajastaan ilman tämän näkyvää, pään liikkeeseen perustuvaa katseen suunnan muutosta.

3.2.2 Tekninen subjektiivinen kuva

Subjektiivinen kuva voisi teknisesti siis edellä mainittujen elokuvaesimerkkien valossa ilmetä kolmella tavalla:

- näkökulmakuvana (subjektiivinen kamera)
- seuraaja-kamerana (subjektiivinen tai objektiivinen kuvakulma)
- epävakaana rajauksena (objektiivinen kuvakulma)

Näkökulmakuvassa kamera on osoitetun henkilön silmien paikalla ja esittää visuaalisesti kyseisen henkilön kokemaa näkymää (vrt. *Nainen järvessä, Pimeä käytävä*). Seuraaja-kamera (vrt. *Unbreakable, Film*) voi olla subjektiivisessa tai objektiivisessa kuvakulmassa, mutta molemmissa tapauksissa kamera seuraa tapahtumaa tai henkilön liikkeitä ikään kuin ”vakoilijan” näkökulmasta: näkymän etualalla on osittaisia näköesteitä, kamera liikkuu seuraten hahmoa tai useissa tapauksissa sekä että. Epävakaassa rajauksessa kamera on objektiivisessa kuvakulmassa, mutta liikkuu ilmentäen kuvattavan henkilön mielentilaa (vrt. *Princess*).

3.2.3 Emotionaalinen subjektiivinen kuva

Peter Weirin *Todistajassa* päähenkilö (Harrison Ford) on eräässä kohtauksessa selin kameraan puhuessaan yleisöpuhelimessa. Kuultuaan puhelinkeskustelussa työparinsa tulleen murhatuksi päähenkilö sulkee puhelimen ja laskee katseensa maahan – edelleen selin kameraan. Katsojalle ei näytetä itkeekö hän vai kenties kiroileeko, mutta sankarin subjektiivinen tunnemyllerrys välittyy hienovaraisen näyttelijäntyön ja kamerakulman yhteistoiminnan ansiosta erittäin tehokkaasti.

Tällainen kuva, jota voisi kenties kutsua objektiivisen kaltaiseksi subjektiiviseksi kuvaksi, edellyttää kuvan sisällöllisten komponenttien aktiivista yhteispeliä kameran kanssa. Lisäksi yhteys edellisiin ja seuraaviin kuviin vaikuttaa siihen, miten subjektiiviseksi kuvan sisältö koetaan. Tässä esimerkissä korostuu nimenomaan kuvan emotionaalinen merkityssisältö, joka ei ole välttämättä riippuvainen kamera- tai kuvausteknisistä ratkaisuista.

Venäläisen Andrei Tarkovskin runollisille elokuville tunnusomaista on hyvin pitkät otot ja viipyilevät kuvat. Tällaisessa kuvakerronnassa, jossa kuvaleikkaus on hyvin harvaa, nousee näyttelijäntyö ja näyttämöllepano hyvin tärkeään rooliin. Kuvien sisällöllisen intensiteetin on oltava riittävän voimakas, jotta katsojan mielenkiinto ei herpaantuisi. On paradoksaalista, että aikaisemmassa venäläisessä elokuvassa formalistit puhuivat tiiviin leikkauksen ja sen ihmismieltä manipuloivan vaikutuksen puolesta. Tarkovskin kuvat ovat sitä vastoin pituudessaan ja viipyilevytydessään hyvin vaikuttavia. Toisaalta – Tarkovski leikkasi usein pitkien kuviensa sisällä käyttäen hyvin hienovaraista, tuskin

huomattavaa kamera-ajoa sekä hitaasti ja harkitusti kuvien sisällä muuttuvia näyttelijöiden asemia.

3.2.4 Tonaalinen montaasi

Varhaisen venäläisen elokuvan leikkausmetodeista käytetään montaasi-nimitystä. Montaasin voi ajatella olevan vastine valokuvataiteen kollaasille, jossa kuvia yhdistelemällä kokonaisuudelle, eli kollaasille, on mahdollista luoda vaihtelevia merkityksiä yksittäisten kuvien mitenkään liittymättä samaan alkuperäisyhteyteen keskenään (vrt. Kuleshovin koe, 2.1.3).

Sergei Eisensteinin luokittelun mukaan erilaisia montaasitekniikoita on viisi: metrinen, rytmisen, tonaalinen, yläsävel- ja intellektuaalinen montaasi (Eisenstein 1978). Metrisen ja rytmisen montaasin voidaan nähdä edustavan yksinkertaisinta, kuvien määrän ja pituuden sekä kuvien visuaalisen sisällön ja tapahtumien rytmin mukaista leikkausta. Tonaalinen, yläsävel- ja intellektuaalinen montaasi puolestaan ovat huomattavasti vaikeammin ymmärrettäviä käsitteitä. Eisenstein vertaili mielellään kuvien leikkaamista keskenään säveltämiseen, jossa eri värähtelytaajuudet – toisin sanoen sävelet – liitetään toistensa yhteyteen muodostamaan keskenään harmonioita. Samoin myös kuvat voisivat hänen mukaansa sisältää tietynlaisia värähtelytaajuuksia.

Eisensteinin montaasiteoria ei välttämättä ole kovin helposti käytäntöön sovellettavissa. Subjektiiivisen vaikutelman luomisen kannalta kuitenkin kiinnostava käsite hänen luokittelussaan on mielestäni tonaalinen montaasi, joka tarkoittaa kuvien leikkaamista niiden ”sävyisyyden” mukaan. Tällä ei tarkoiteta pelkkiä kuvien värisävyjä tai muita ulkokohtaisia ominaisuuksia, vaan myös kuvien sisältämiä emotionaalisia sävyjä. Kuvissa näkyvät asiat ja tapahtumat ovat tällöin tunnesisällöltään samankaltaiset ja montaasin tehtävänä on muodostaa katsojan mielessä tietynlainen tunnetila.

Eisenstein käytti esimerkkinä oman elokuvansa, *Panssarilaiva Potemkinin* (*Bronenosets Potyomkin*, Neuvostoliitto 1925) sumujaksoa Odessan satamassa, jossa juuri kuvien emotionaalinen yleissävy on yhteismitallista (Eisenstein 1978, 150). Vastaavana esimerkkinä voidaan pitää ”Vakulintshukin surujuhla” -kohtausta (ks. Kuva 7.). Esimerkissä kuvat eivät välttämättä leikkaudukaan keskenään isometrinen, kuvallisten

huomiopisteiden, vaan erityisesti kuvien tunnesisältöjen kautta. Tunnesisältöä edustaa käytännössä yleensä jokin tyyllinen dominantti, joka toistuu jokaisessa jakson kuvassa (Bacon 2000, 91).



Kuva 7. *Panssarilaiva Potemkin*: kuvien emotionaalisen yleissävyn mukainen tonaalinen montaasi. Kohtauksen kaikki kuvat ovat tunnesisällöltään samankaltaisia, vaikka niiden sisältämät aiheet toisistaan poikkeavatkin. Auringonlaskussa kiiltelevä ja heijasteleva vedenpinta edustaa kaikille kohtauksen kuville yhteistä dominanttia.

4 KOKEMUSKULMA

Ne subjektiivisen kerronnan keinot, jotka eivät perustu yksinomaan teknisiin ratkaisuihin, ovat pitkälti runollisen taide-elokuvan tunnusmerkkejä. Tällaisissa tapauksissa läpi koko elokuvan kantavan tyylin ja symboliikan tehtävänä on viestiä katsojalle tietynlaisesta tunnelmasta. Elokuvantekijältä se puolestaan edellyttää herkkyyttä ja uskallusta pukea omat emootionsa visuaalisiksi viesteiksi.

4.1 Vapaa epäsuora näkökulma

Runollisuuden toteutuminen elokuvassa on paljolti riippuvainen elokuvantekijän kyvystä asettautua tarinan hahmojen subjektiiviseen maailmaan. Asioita ei pyritä esittämään kylmien faktojen, vaan koettujen, tunteellisten – toisin sanoen subjektiivisten – elämysten kautta. Halutun viestin saattaminen katsojan tajuntaan edellyttää tältä tietynlaista emotionaalista ”kokemuspankkia”, joka reagoi viestin ärsykkeisiin. Pasolini käytti kirjallisuustieteen termiä ”vapaa epäsuora diskurssi” (suomessa yleisemmin tunnettu nimitys ”vapaa epäsuora esitys”) kuvaamaan runollista ja subjektiivista kerrontaa elokuvassa. Termi tarkoittaa kertojan ja henkilön välistä diskurssia, tai oikeastaan häilyvyyttä kertojan ja henkilön näkökulmien välillä (Bacon 2000, 208).

Vapaa epäsuora esitys elokuvassa voi näkyä käytännössä mm. ratkaisuna, jossa koko elokuva noudattaa tietynlaista kerronnan tyyliä. Tyyli voi rakentua yhdestä tai useammasta eri elementistä, kuten kuvakulmista, tietynlaisista äänistä, musiikista, lavastuksesta, puvustuksesta tai jopa näyttelijöiden maskeerauksesta. Tyylin tehtävänä on virittää katsoja tiettyyn tunnelmaan ja intensiteettiin, jolloin kenties tunteiden siirto kertojalta katsojalle käy helpommin. Tällaisen hallitsevan tyylillisen elementin, dominantin, käyttö on tuttua venäläisen formalismin piiristä (Bacon 2000, 23). Tosin sen voi väittää olevan jollain tasolla melko käytetty myös nykyisessä valtavirtaelokuvassa, kuten myös myöhemmissä venäläisissä runollisissa elokuvissa.

Andrei Tarkovskin elokuvassa *Peili* (*Zerkalo*, Neuvostoliitto 1975) tekijä johdattaa katsojansa omien subjektiivisten muistojensa maailmaan. Kuvat perustuvat hyvin voimakkaisiin henkilökohtaisiin tunteisiin ja kokemuksiin (Kuva 8.). Tarkovski sai elokuvastaan kirjeitse palautetta katsojilta, joista monet sanoivat elokuvan kertovan heidän omasta elämästään. Hän esitti elokuvan runollisten yhteyksien olevan juuri se tekijä, joka saa katsojan aktivoitumaan ja perehtymään kuvattujen asioiden syvempään merkitykseen (Tarkovski 1989, 36).



Kuva 8. Andrei Tarkovski: *Peili*. Ohjaaja-kertojan subjektiiviset muistot ja kokemukset esitetään tarinan päähenkilön kautta.

Tarkovskilla oli esittää myös konkreettinen väline runouden viemiseksi elokuvaan: hän saattoi käyttää japanilaista haiku-runomittaa kohtauksen visualisointiin! Haiku-runo on kolmirivinen runo, joka perustuu tiettyyn kurinalaiseen tavukaavaan, jossa ensimmäinen rivi koostuu viidestä, toinen seitsemästä ja kolmas jälleen viidestä tavusta. Tämän rakenteen ansiosta noihin kolmeen riviin kertojan on mahdollista tiivistää otoksen tai kenties kokonaisen kohtauksenkin kuvallinen kerronta:

Lamppu värisee.

Pienessä huoneessa yö.

Tyhjä paperi.

Oheinen haiku kertonee kaikessa lyhykäisyydessään tiivistetysti tekijänsä subjektiivisesta elämyksestä tämän kirjoitustyön eräässä vaiheessa. Haiku-runojen kautta kirjallinen runous tavallaan kohtaa elokuvakerrontaan perustuvan runouden juuri tämän pelkistävän visuaalisuutensa ansiosta.

Subjektiviteetin kuvaaminen elokuvassa näyttää olevan vahvasti sidoksissa runouden käsitteeseen. Pasolini näki kirjallisuuden vapaan epäsuoran diskurssin kääntyvän elokuvan kontekstissa vapaaksi epäsuoraksi näkökulmakuvaksi, jossa tyyllisten ratkaisujen kautta yhteys katsojan, kertojan ja henkilöhahmon välillä syntyy (Pasolini 1972, 178). Esimerkiksi Tarkovskin *Peilin* tapauksessa katsojalle ei liene jatkuvasti päivänselvää, kenen näkökulmasta tarinaa kerrotaan. Mikäli katsojan oma subjektiviteetti on kuitenkin vastaanottavainen elokuvan runollisille ja tyyllisille elementeille, hän voi parhaimmillaan kokea elokuvan kertovan hänestä itsestään.

4.2 Katsojan henkisen taustan vaikutus kuvien tulkintaan

Kuvan katsojakohtainen merkitysisältö on myös mitä suuremmissa määrin subjektiivinen käsite, johon vaikuttaa katsojan henkinen tausta. Yleinen käsitys on, että esimerkiksi tiettyyn kulttuuripiiriin kuuluvat ihmiset ymmärtävät tietynlaiset semioottiset viitteet aina samalla tavalla. Monet eri tieteenalojen edustajat ovat rakastaneet ”kuvan lukemisen” aihetta tutkimuksissaan ja päätyneet kukin tahoillaan mitä moninaisimpiin yleistäviin teorioihin käsitteestä.

Esimerkiksi kuvan tulkitsemisen yhteyttä tekstin totuttuun lukusuuntaan on pidetty monissa teorioissa jopa itsestäänselvytenä. Väitettä kritisoivissa vastateorioissa on kiinnitetty huomiota ihmisen samastumisen – toisin sanoen empaattisen kokemisen – kykyyn ja tarpeeseen. Tämän kaltainen käsitys perustuu tekstin totunnaisten lukusuunnan sijasta intuitiivisempiin ominaisuuksiin, esimerkiksi oikeakätisyyden ominaisuuteen (Huttunen 2004, 62).

Kriittinen teoria on järkeenkäypä, sillä tekstinlukutaitohan on puhtaasti kognitiivinen, opittu ominaisuus. Sen sijaan kuvaa ihminen ”lukee” jo vauvaiässä. Elokuvan kuvien syvimmat merkitykset kumpuavat juuri niistä primitiivisistä ja osin tiedostamattomistakin ominaisuuksista, joita ei – sen puoleen elokuvan tekijä kuin katsojakaan – useinkaan pysty sanallisesti kuvailemaan.

Ei varmaankaan voida kiistää, etteikö kulttuuripiiri ja sosiaalinen ympäristö vaikuttaisi siihen, miten kuvia ymmärrämme. Kaikkein vaikuttavimpien elämysten välittymiseen tarvitaan useimmiten kuitenkin yksilöllisiä, subjektiivisia muistoja, jotka auttavat katsojaa eläytymään valkokankaan tapahtumiin syvimmillä, emotionaalisella tasolla.

4.3 Kokemuskulman muodostuminen

Jos ajatellaan, että kuvan merkityssisältö muodostuu itse kuvan visuaalisesta sisällöstä, äänestä sekä leikkauksen lataamasta jännitteestä, katsojan henkinen tausta yhdessä kuvan merkitysisällön kanssa voisi puolestaan muodostaa erityisen ”kokemuskulman” oheisen kaavion mukaisesti (Kuva 9).

$$\begin{array}{l}
 1. \quad \text{KUVA} + \text{LEIKKAUS} + \text{ÄÄNI} = \text{KUVAN MERKITYSSISÄLTÖ} \\
 \\
 2. \quad \text{KUVAN MERKITYSSISÄLTÖ} + \text{KATSOJAN HENKINEN TAUSTA} \\
 \\
 = \\
 3. \quad \text{ELOKUVALLINEN KOKEMUSKULMA}
 \end{array}$$

Kuva 9. Elokuvallisen kokemuskulman muodostuminen.

Olisi varmaankin varsin vaikeaa tehdä runollista taide-elokuvaa, joka samalla olisi suurten katsojamassojen suosiossa, mikäli elokuva nojaisi voimakkaasti hyvin yksilöllisiin ja subjektiivisiin kuviin. Elokuvan tekeminen esimerkiksi elinkautisvangista vankilan muurien sisällä saattaisi olla emotionaalisesti hyvin voimakas taideteos. Koska suurimmalle osalle katsojista ei vankilaympäristö kuitenkaan ole tuttu, elokuvan kuvien merkityssisältö ei välttämättä kommunikoisi katsojien henkisen taustan kanssa sillä intensiteetillä, jolla tekijä on tarkoittanut. Tätä edellyttäisi kuvien symboliikan muokkaaminen yleismaailmallisemmiksi tulkinnoiksi elokuvan subjektiivisesta maailmasta, kuten vapauden menettämisen ja tukahduttavan klaustrofobisen eristymisen tunteesta.

Tarkovskin mukaan runollista elokuvaa tehtäessä olisi suotavaa, että tekijöillä olisi henkilökohtainen suhde ainakin osaan kuvauspaikoista. Mikäli paikat herättävät esimerkiksi elokuvan ohjaajassa syviä, subjektiivisia tunteita, on hänen mahdollista välittää tunteensa myös katsojalle. Tekijän ajattelumaailma voisi näin välittyä runollisuuden logiikan kautta katsojalle sankarin sisäisenä maailmana (Tarkovski 1989, 51). Loogista sinänsä – eihän voi olettaa, että kuvat välittäisivät vahvoja tunteita katsojille, jollei niiden tekijöilläkään ole vahvoja tunteita kuvan sisältämiin elementteihin.

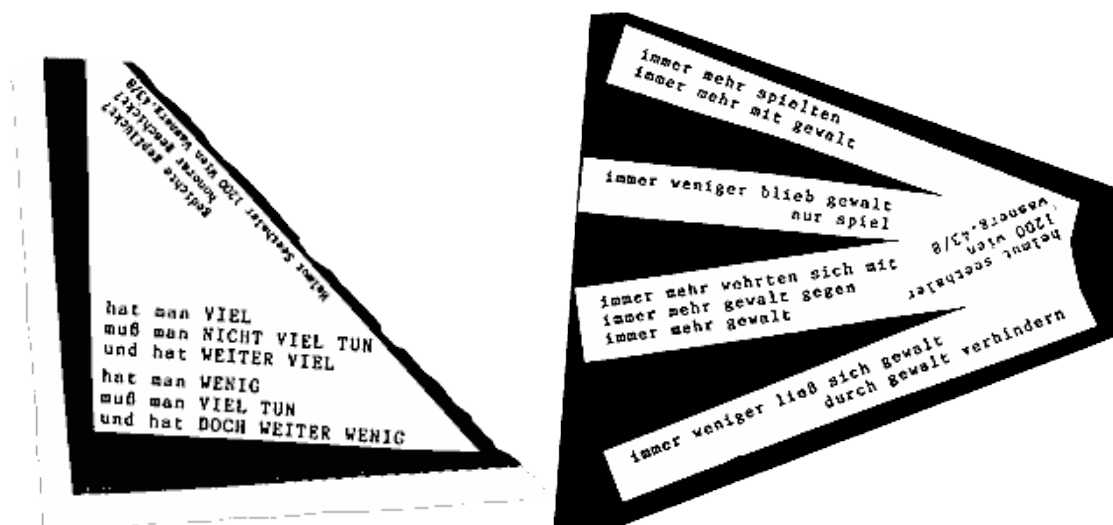
Miljöiden lisäksi erilaiset materiaalit saattavat toimia runollisina tyylikelementteinä. Tarkovskin elokuvassa *Stalker* (Neuvostoliitto 1979) on esimerkiksi käytetty metalliromua, ruostuneita koneita sekä näiden ylitse virtaavaa vettä eräänlaisena kantavana dominanttina. Ainakin omalla kohdallani nuo kuvat luovat edelleen miellelyhtymän oman lapsuuteni tiettyihin leikkipaikkoihin, joissa muistan itse pohtineeni esimerkiksi ajan kulumista vanhojen autonromujen ja virtaavan veden muodostamassa tunnelmassa. Kuvia katsellessa saatan hyvinkin tuntea tuoksut ja muut aistimukset, jotka tilanteeseen tuolloin liittyivät. Sitä kautta saatan kenties myös kokea uudelleen tuonhetkiset tunteeni.

Elokuvan subjektiivisen ja runollisen kokemuksen välittyminen katsojalle on viime kädessä kiinni tekijöiden ammattitaidosta ja eritoten herkkyydestä aistia ne hienovaraiset elementit ja symbolit, joilla on mahdollista luoda yhteys kuvien merkityssisällön ja katsojan oman henkisen taustan välille.

5 PRODUKTIO PICK-POET

Opinnäytetyöni teososan lähtöajatuksena oli boheemi, rikollisuuden ja lainkuuliaisuuden välimaastossa hoippuroiva köyhä runoilija. Hänen kanavansa kirjallisten tuotostensa julkaisemiseen toteutuisi varsin erikoisella tavalla: hän sujauttaisi runonsa pieniin lappusiin kirjoitettuna ihmisten taskuihin, huomaamattomasti kuin taskuvaras. Yllättäen teokselle löytyi myös todellinen, elävä esikuva.

Wieniläinen runoilija *Helmut Seethaler* (s. 1953) kirjoittelee vanhalla kirjoituskoneella lyhyitä värssyjä paperilapuille ja liimailee niitä sitten kotikaupunkinsa valopylväisiin ja seiniin (ks. Kuva 10). Toisinaan hän on myös faksailut runojaan tuntemattomiin numeroihin. Vuodesta 1974 asti jatkuneen toimintansa aikana hän on saanut tuhansia syytteitä vandalismista ja julkisten tilojen tärväämisestä. Seethaler tunnetaan wieniläisen alakulttuurin piirissä nimellä ”Zetteldichter” – lappurunoilija. (Droessler 2005.)



Kuva 10. Helmut Seethalerin runolappuja. (www.hoffnung.at 2007)

Alakulttuurin ja virallisen kulttuurin välinen ristiriita Wienissä on samankaltainen kuin kaikissa muissakin länsimaisissa suurkaupungeissa. Seethalerin runot tai vaikkapa graffiti-ilmio ovat esimerkkejä taiteesta, jota yhteiskunta ei virallisesti hyväksy. Tällaisen alakulttuurisen, spontaanisti syntyneen ilmaisun tuottama lisäarvo voi kuitenkin olla hyvinkin merkittävä ja ajanmyötä jopa virallisen yhteiskunnan hyväksymäkin. Seethalerkin on sittemmin saanut tunnustusta yhtenä ”Vienna original” -arvonimeä kantavista taiteilijoista (Droessler 2005).

5.1 Varas vai hyväntekijä?

Kenties Seethalerin kaltainen tekijä voisi vaikuttaa ihmisten päivittäiseen elämään, heidän iloihinsa ja suruihinsa, ja jopa tärkeisiin ratkaisuihin runojensa välityksellä? Ihmiset kerääntyisivät lampputolppien ja sähkökaappien ympärille kuin janoiset kamelit keitaalle. Noista pienistä runolapuista he hakisivat lohtua ja ratkaisuja ongelmiinsa, joihin yhteiskunta ei ota kantaa.

Vielä tätäkin kutkuttavampi olisi ajatus taskuvarkaasta, joka ei itseasiassa varastaisi mitään, vaan päinvastoin sujauttaisi ohikulkijoiden taskuihin jotain, esimerkiksi pienen runolappusen. ”Uhriksi” joutuneen mieltä pitkään askaruttanut tärkeä kysymys saisi vastauksen runon kautta. Yrittäisikö yhteiskunta tällöin puuttua ”taskurunoilijan” tekemisiin ja yrittää saada tämän näennäisen rikollisen lopettamaan toimintansa?

Eri näkökulmat joko tuomitsevat tai hyväksyvät. Näkökulmat määrittelevät totuuden ja todellisuuden kukin omalla tavallaan. Seethalerin runoilu johti lukuisiin syytteisiin. Yhteiskuntaa palveleva lainvartija taas näkee vain taskuvarkaan, kun monet muut ihmiset toivovat joutuvansa taskurunoilijan uhriksi. He odottavat, että tuo salaperäinen oraakkeli ottaisi kantaa heidän vaatimattomiin ja arkipäiväisiin ongelmiinsa – kertoisi heille, minkälainen askel heidän on elämässään seuraavaksi otettava.

5.2 Elokuvan synopsis

Liitteessä 1 esitetty kohtausrakenne vastaa toteutunutta elokuvaa. Se poikkesi lopulta melko paljon aivan alkuperäisestä aiheen asettelusta. Suurin syy tälle oli elokuvan lyhyys. Kyseessä on opinnäytetyön teososa, jonka enimmäispituudeksi määriteltiin 20 minuuttia. Tuohon ajanjaksoon ei ollut mahdollista sisällyttää sellaisia juonellisia rakenteita, joita aiheen käsittely ensin aiotussa tarinakehyksessä olisi edellyttänyt. *Pick-Poetin* juonenkuvaus käy ilmi alla olevasta synopsisesta:

Runoilija Raakisella menee huonosti. Hänen luovuutensa on kateissa, kuten ihmissuhteensakin. Eräänä iltana hän tekee kuitenkin ratkaisun. Matkallaan kohti peruuttamatonta hän kohtaa demoninsa, jotka saavat hänet horjumaan päätöksessään.

Palattuaan kotiin hän löytää taskustaan pienen, pietteillä taitellun lappusen, jonka sisältämä runo näkee hänen mieleensä...

Raakinen alkaa pakkomielteenomaisesti selvittää runon alkuperää ja joutuu tekemisiin salaperäisen, taskuvarkaita jahtaavan rikostarkastajan kanssa. Molemmat herrat luulevat lopulta löytävänsä mitä etsivät, kunnes eri näkökulmat sulautuvat yhdeksi ja paljastavat totuuden.

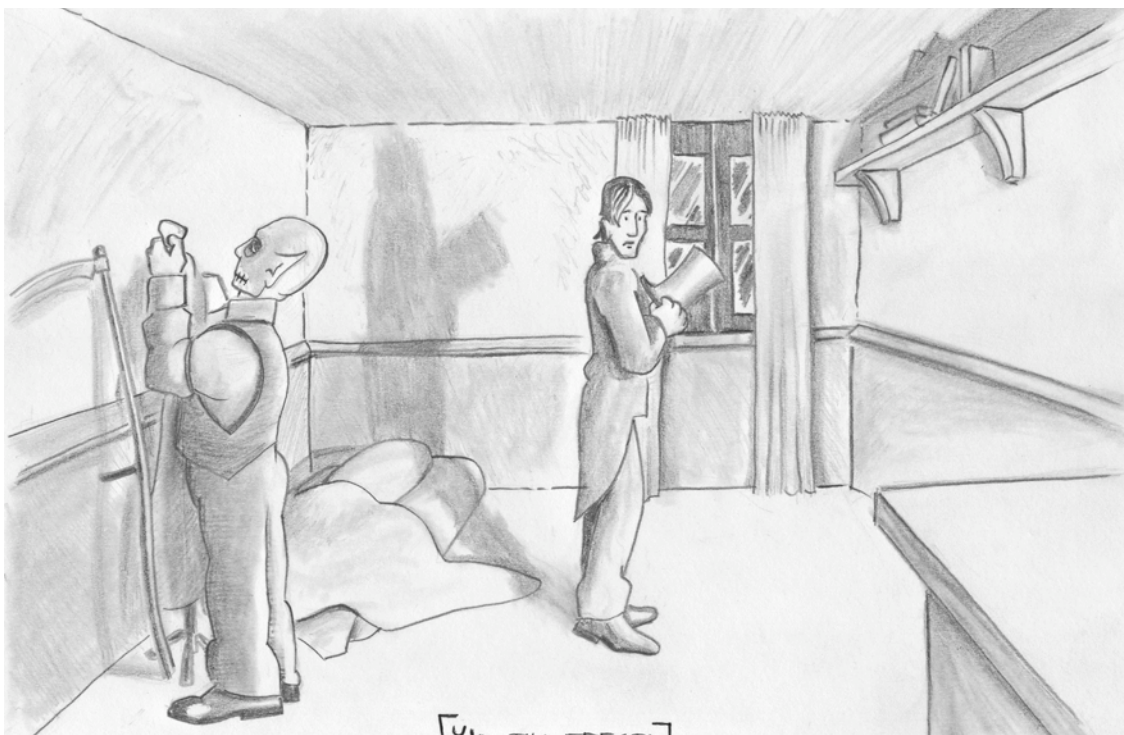
5.3 Subjektiviteetti lyhytelokuvassa *Pick-Poet*

Tämän opinnäytetyön tutkimuskeskiössä on subjektiivinen kuva. Se oli keskeisessä roolissa myös elokuvan kuvakerrontaa, ja itseasiassa jo käsikirjoitustakin suunniteltaessa. Ajatuksena oli paljastaa erilaiset näkökulmat, joiden kautta tarinaa kerrottaisiin. Eri hahmojen suhde toisiinsa – heidän motiivinsa ja näiden väliset ristiriidat – toimisivat perusteena myös näkökulmalliselle audiovisuaaliselle esittämiselle elokuvassa.

5.3.1 Elokuvan Tyyli

Tarinan päähenkilön, *Herra Raakisen* sielunmaiseman ja subjektiviteetin kuvaus on lähtökohtaisesti tyyllinen ratkaisu, joka määritteli koko elokuvan taiteellisen ilmeen:

- *Boheemi runoilija* viittaa 1800-luvun lopun Pariisiin. Silinterihattujen, mukulakivikatujen, hevosvetoisten vaunujen ja kaasulyhtyjen aikakauteen.
- *Raakisella ei ole ihmissuhteita*. Ohikulkijat ovat hänelle kasvottomia, ilman tunnistettavia piirteitä.
- *Hän ei ole kiinnostunut ympäristöstään*, miljööt ja interiöörit ovat viitteellisiä, vailla yksityiskohtia.



Kuva 11. Rikostarkastaja Katka ja Raakinen. Ote ”Pick-Poetin” kuvasuunnitelmasta.

Tyylin tarkoitus ei ollut kuitenkaan sitoa tapahtumia mihinkään todelliseen historialliseen aikakauteen, vaan eräänlaiseen fantasiaympäristöön, määrittelemättömän aikaan määrittelemättömässä paikassa (Liite 2).

Raakisen ahdinko yksinäisyyden syvimmissä hautavaajoamassa visuaalisen tyylin kautta välittyvänä vaikutelmana, sekä tarinasisällön teemaan liittyvä runollisuus, ovat perusteena myös *Pick-Poetin* kerronnan runollisuudelle. Pienet runolaput, joihin Raakinen törmää, sisältävät lyhyitä runoja, jotka nähdään aina hänen itsensä silmin. Lappuset on taiteltu huolellisesti, ne ovat Raakiselle ikään kuin kertaalleen avattu ja suljettu Pandoran lipas, jonka sisään toivo paremmasta on edelleen kätkeytynä.

Itse runot kuljettavat omalta osaltaan tarinaa ja rytmittävät päähenkilön asteittaista heräämistä oman tilanteensa objektiiviseen tiedostamiseen.

5.3.2 Henkilöt ja näkökulmat

Raakinen on tarinan protagonistina. Elokuva on tavallaan hänen selviytymistarinansa ulos psykoottisesta yksinäisyydestään. Näkökulma on hallitsevasti Raakisen, vaikka kamerateknisessä mielessä elokuvassa onkin käytössä eri hahmojen visuaalisia

näkökulmakuvia. Elokuvan alussa hän ottaa kirjoituspöydän laatikosta aseensa, laittaa sen taskuunsa ja poistuu asunnosta. Tapahtuma symboloi ratkaisua, johon Raakinen on ilmeisesti päättänyt. Mikä ratkaisu on, jää hämärän peittoon – tapahtuma nähdään näennäisesti objektiivisesta kuvakulmasta.

Aseella on tavallisesti kuitenkin poikkeuksetta yksi ainoa symboliarvo: kuolema. Kenties jonkun toisen, kenties käyttäjänsä oma. Asetta ei nähdä kuin elokuvan alussa ja lopussa, mutta sen olemassaolo on vääjäämättömästi tiedostettavissa koko elokuvan ajan.

Rikostarkastaja Katka on antagonistina, vastustava voima Raakisen pyrkimyksille kohti valoa. Katkan näennäinen rooli lainvartijana saa Raakisen hakemaan tältä apua, liittoutumaan hänen kanssaan. Vasta elokuvan lopussa Raakinen tajuaa, että Katkan hahmo nimenomaan ajaa häntä toteuttamaan niitä aikeita, joita hänellä aseensa käyttämisen suhteen alunperin oli.

Katkan ulkoasu antagonistina on elokuvassa karrikoitu. Hän on pukeutunut itse kuolemaksi mustassa kaavussaan, pääkallonaamiossaan ja viikate mukanaan. Katka suhtautuu Raakiseen alusta asti kuten pääepäiltyyn. Hänen näkökulmastaan Raakinen on se taskuvaras, jota hän on vuosikaudet pakkomielteenomaisesti jahdannut.

Salaperäinen kolmas henkilö on tietenkin tasku- tai lappurunoilija, joka Raakisen näkökulmasta on mentor – oraakkeli, jonka viisaus vasta voi todella häntä auttaa. Runoilija kuitenkin tuntuu toistuvasti livahtavan tavoittamattomiin ja tiedonmuruja satelee Raakisen ulottuville tuskastuttavan hitaasti. Taskurunoilijan visuaalinen näkökulma on päähenkilön seuraaja, varjostaja. Hän näkee Raakisen aina heikkona, pelokkaana tai muuten poissa tolaltaan olevana.

5.4 Tekniset ratkaisut

Kuvan esittäminen siten, että katsoja ymmärtäisi sen olevan juuri tietyn henkilön näkökulmakuva, edellyttää kovalta luonnollisesti tiettyjä tunnusmerkkejä. Kuva voi itsessään sisältää ominaisuuksia, jotka viittaavat tiettyyn katselukulmaan. Toisaalta kameran liike voi olla tietynlainen ja siten muodostaa miellelyhtymän esimerkiksi tietyn

hahmon liikkumistavasta tai mimiikasta. Ehkä tärkein elementti kuvan assosioitumisesta henkilön katselukulmaan on kuitenkin leikkaus.

5.4.1 Kuvien välinen dialogi

Jo *Pick-Poetin* kuvasuunnitteluvaiheessa kävi selväksi, että näytettäessä jokin tapahtuma tai näkymä tietyn henkilön silmin, on ennen sitä tai sen jälkeen näytettävä kyseinen henkilö joko jonkun toisen silmin, tai objektiivisesta katselukulmasta. Toisin sanoen, kuva määrittyy näkökulmakuvaiksi vasta kun sitä edeltävässä – tai sitä seuraavassa – kuvassa on näytetty henkilön katseen suunta.

Tämä voidaan käsittää laajemminkin. Kyseessä voi olla henkilön katse johonkin konkreettiseen kohteeseen tai tapahtumaan elokuvan todellisuudessa. Se voi olla myös henkilön katselukulma hänen omiin haavemaailmoihinsa tai harhoihinsa. Henkilön ilmeet ja eleet edellisessä ja seuraavassa kuvassa yleensä paljastavat kumpi tilanne on kyseessä.

Pick-Poetin tapauksessa oli tarkoituksena toteuttaa kokeilu, jossa kaikki kuvakulmat olisivat subjektiivisesti motivoituja. Toisin sanoen kaikki elokuvan tapahtumat nähtäisiin aina ”jonkun silmin”. Elokuvan kuvasuunnittelu noudatti tämän vuoksi melko kurinalaista kaavaa. Tuntien vastaavanlaisten kokeilujen aiemmat epäonnistumiset, oli niitä välttääksemme kaavasta kuitenkin hiukan poikettava.

Elokuvan alussa Raakinen on yksin asunnossaan. Kukaan ”toinen henkilö” ei siis voi häntä luontevasti tarkkailla. Lisäksi hän vetää verhot hyvin merkitsevästi ikkunan eteen sulkeakseen viimeisenkin näköyhteyden ulkomaailmaan. Koska on kuitenkin elokuvan alku ja päähenkilön ulkoinen olemus on syytä paljastaa katsojalle, kamera on saatava kuvakulmaan, jossa identifioituminen käy mahdolliseksi.

Poikkeavuus näkökulmien kaavasta tarkoitti sitä, että myös esineillä saattoi tavallaan olla ”katselukulma”. Niiden oli tarkoitus edustaa kaikkein neutraaleimpia näkökulmia tapahtumiin. Periaatteessa nekin kuitenkin olivat subjektiivisesti motivoituja, sillä näiden esineiden olemassaolo oli päähenkilö Raakisen (tai toisaalta kertojan) subjektiviteetin ilmentymiä ja kuvien välisen dialogin kautta osoitettuja esineitä.

Ainoat puhtaasti objektiiviset kuvakulmat olivat alkukuvan ja loppukohtauksen pystysuorat tilt-kuvat, jotka pyrittiin erottamaan muusta kuvakerronnasta juuri tuon täysin poikkeuksellisen kamerakulman avulla.

5.4.2 Hahmoihin sidotut kamerakulmat

Esineiden katselukulmat oli tarkoitus toteuttaa paikoilleen sijoitetuilla fix-kameroilla, jotta kontrasti niiden ja elävien hahmojen näkökulmien välillä kävisi jossain määrin mahdolliseksi. Itse Raakisen ja kahden muun päähenkilön näkökulmat oli tarkoitus kuvata joko käsivaralta tai easy rig -telinettä käyttäen siten, että kameran liike olisi luontevaa ja jäljittelisi mahdollisimman pitkälle kuvien välisen dialogin muodostamaa mielikuvaa hahmon näkökulmasta.

Salaperäisen taskurunolijan katselukulma suhteessa päähenkilöön oli tarkoitus toteuttaa seuraaja-kameralla siten, että päähenkilön ei voisi olettaa näkevän seuraajaansa. Käytännössä tässä pyrittiin soveltamaan Beckettin 45°:n sääntöä (ks. 3.2.1).

5.4.3 Kuvien sävyisyys

Valaisuun liittyvillä ratkaisuilla oli oma roolinsa elokuvan tyylin muodostamisessa. Tietyssä mielessä pyrittiin siihen, että katsojalle syntyisi miellelyhtymä vanhoihin, jopa mykkäaikaikauden elokuviin. Valojen ja varjojen suhteissa ei näinollen tavoiteltukaan realistista, vaan pikemminkin ekspressionistista valaisua. Oli tärkeää, että katsoja heti elokuvan alussa tiedostaisi seuraavansa realistisesta ja naturalistisesta kerronnasta poikkeavaa tarinaa. Tällöin myös elokuvan kuluessa ilmenevät fantasialliset elementit olisivat luontevia.

Elokuva kuvattiin värillisenä, mutta jälkikäsiteltiin hiukan sävytetyiksi mustavalkokuviksi siten, että vaikutelma olisi kuin vanhassa valokuvassa. Tämänkaltaisella visuaalisuudella pyrittiin omalta osaltaan myös ilmentämään päähenkilön maailmankuvaa, joka tuo mieleen 1800-1900-lukujen vaihteen tummanpuhuvan kuvaston.

6 REFLEKTIO

Mikäli tämän opinnäytetyön kirjallinen osuus olisi valmistunut ennen kuin teososaa ryhdyttiin suunnittelemaan, lyhytelokuva *Pick-Poet* olisi saattanut muokkautua joiltain osin toisenlaiseksi. On myönnettävä, että osa kirjallisen osan työstövaiheessa tekemistäni ”löydöksistä” olivat sikäli odottamattomia, että vielä produktiota suunnitellessa en osannut ottaa niitä huomioon. Kirjallisen osuuden tärkeimpänä havaintona pidän nimenomaan sitä, että ne perinteiset subjektiivisen kuvan keinot, jotka aiemmin olivat minulle tuttuja, eivät itseasiassa olekaan välttämättömiä varsinaisen subjektiivisen kerronnan aikaansaamiseksi.

Toisaalta, juuri subjektiivisen kuvan tekniset ulottuvuudet olivat tarkoituksellisesti *Pick-Poetin* kuvasuunnittelun lähtökohtia. Näinollen tietynlainen rajausta pelkkään subjektiivisen kameran eri sovellusten tutkimiseen käytännössä oli perusteltua. Nykyisen tiedon valossa olisin kuitenkin todennäköisesti miettinyt enemmän niiden keinojen soveltamista, joilla emotionaalinen subjektiivinen kuva muodostuu.

Elokuvan kuvaukset toteutettiin neljänä viikonloppuna maaliskuussa 2007. Lavastukseen, valaisuun ja muuhun valmisteluun liittyvät suunnitelmat olivat varsin kunnianhimoiset ottaen huomioon käytössämme olleet resurssit. Koko tuotantoryhmä toimi jatkuvasti periaatteessa alimiehityksellä, jolloin huolellinen ennakkosuunnittelu nousi hyvin tärkeään rooliin. Siitä huolimatta kuvauspäivät lähes poikkeuksetta venyivät aamuyön tunneille saakka.

6.1 Subjektiivinen kamera elokuvassa *Pick-Poet*

Kaikkien elokuvan kuvien tuli olla subjektiivisesti perusteltuja, joten aivan tavanomaiset kuvakulmat – kuva-vastakuva-yleiskuva-ajatteluineen – eivät sellaisenaan tulleet kysymykseen. Tehdessämme kuvasuunnitelmaa (Liite 3) olimme varsin tietoisia niistä haasteista ja epäonnistumisista, joita elokuvahistoria tuntee vastaavanlaisten kokeilujen osalta (ks. 3.2.1). Meillä oli kuitenkin se etu puolellamme, että kuvakerronta ei onneksi perustunut vain yhden näkökulman ilmaisemiseen, vaan kaikkien elokuvan päähenkilöiden. Oheinen kuvasarja osoittaa päähenkilöiden katselukulmat

karnevaalikohtauksessa, jossa näiden näkökulmien suhde toisiinsa esitellään ensimmäisen kerran.



Kuvat 12 ja 13. Pick-Poetin (seuraajan) näkökulma



Kuvat 14 ja 15. Raakisen näkökulma



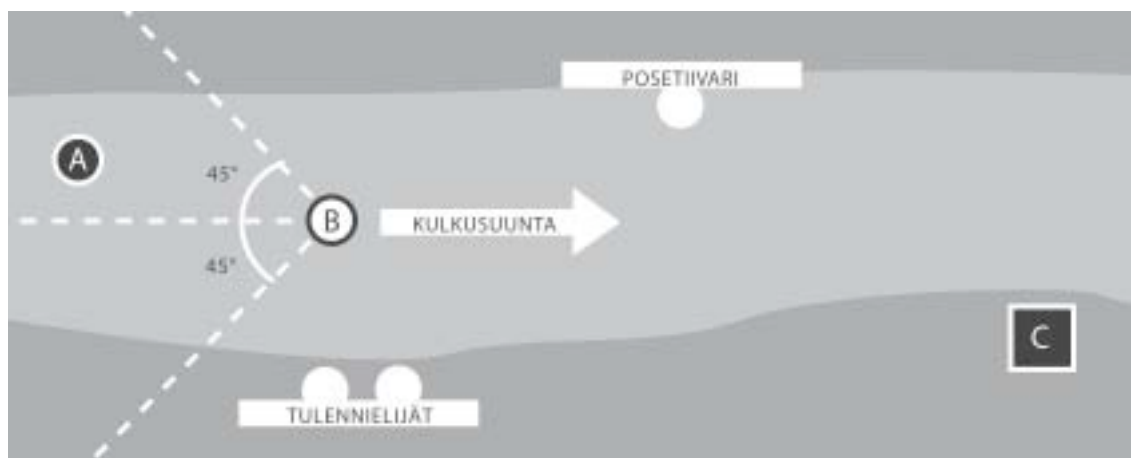
Kuva 16. Pick-Poetin näkökulma ja kuva 17. Raakisen näkökulma



Kuva 18. Katkan näkökulma ja kuva 19. Raakisen näkökulma

Vallitsevan tilan kuvaaminen kohtauksessa onnistui melko hyvin siitä huolimatta, että kaikki kuvat olivat näkökulmakuvia. Kolme eri kuvaussuuntaa mahdollistivat tilan moniulotteisen rakenteen paljastamisen. Lisäksi kameroiden liike seuraajan ja päähenkilön näkökulmissa yhdistettyinä kolmannen, paikallaan olevan näkökulman

näkemään tilanteeseen tuki koko toiminnan hahmottamista. Kohtaus toteutui yllättävän hyvin, vaikka resurssien puute ja erityisesti avustajien pieni lukumäärä aiheuttikin päänvaivaa.



Kuva 20. Hahmojen asemat karnevalikohtauksessa: A=Pick-Poet (seuraaja), B=Raakinen, C=rikostarkastaja Katka

Yhtä selkeästi tilanteen kuvaus ei enää onnistunutkaan lopun takaa-ajokohtauksessa, jossa näkökulmat vaihtuivat keskenään hyvin nopeasti. Näissä kuvissa ei ollutkaan mahdollista enää rakentaa niin selkeää näyttämöllepanoa kuin esimerkiksi alun karnevalikohtauksessa. Toisaalta takaa-ajojakson olikin tarkoitus huipentaa tunnelmaa ja hiukan sekoittaaakin katsojaa. Valmista elokuvaa katsellessa jakson kuvallinen kerronta tuntuu ehkä kuitenkin joiltain osin katkeavan – ikään kuin välistä puuttuisi joitain kuvia.

6.2 Näyttelijän ohjaaminen subjektiivisessa kamerassa

Näyttelijäntyön kannalta subjektiivisen kameran käyttö johdonmukaisesti läpi koko elokuvan ei ole sekään aivan yksinkertaista. Subjektiivisessa katselukulmassa oleva kamera on kohtauksessa näyttelijän vastapeluri, johon tämän on suhtauduttava kuten elävään, ilmehtivään ja tuntevaan ihmiseen. Näyttelijän on turvauduttava hyvin paljon mielikuvitukseensa pystyäkseen omista reaktioistaan olemaan luonteva, etenkin silloin, kun katsekontakti on suoraan kameraa kohti. Siksi oli myös *Pick-Poetin* tapauksessa ensiarvoisen tärkeää, että niitä kohtauksia, joissa näyttelijät olivat eniten vuorovaikutuksessa keskenään, harjoiteltiin ”ehjinä”. Tällä tarkoitan harjoittelua ilman

kameraa ja siten, että näyttelijät löytävät sekä omalle roolihahmolleen ominaisen tavan reagoida että myös näkevät ja kokevat vastaanäyttelijän roolihahmon tavan reagoida.

Luonnollisesti ohjaaja on tärkeässä roolissa tämän vuorovaikutuksen valvojana. Koen kuitenkin tärkeimmäksi näyttelijöiden oman oivalluksen roolihahmojen välisessä vuorovaikutuksessa – myös subjektiivisen kameran tapauksessa, jolloin ohjaajan on tavallaan vain luotava puitteet ja alkuasetelma, joiden pohjalta näyttelijöiden on mahdollista toimintansa rakentaa.

6.3 Ohjaajan ja käsikirjoittajan välinen konflikti

Omaa työaluetani elokuvan ohjaajana helpotti jossain määrin se, että vastasin myös käsikirjoituksesta. Tämän kaksoisroolin ansiosta varasin itselleni oikeuden tietyissä ongelmatilanteissa muuttaa käsikirjoitusta olosuhteiden käydessä liian haastaviksi. Esimerkkinä mainittakoon päivääikaan tapahtuvat puistokohtaukset. Näiden kohdalla käsikirjoituksen mukaan piti sataa lunta. Lumisateen oli tarkoitus kuvastaa päähenkilö Raakisen tunteja. Kohtausta kuvattaessa vallitsi kuitenkin maaliskuun lämpimin ja aurinkoisin päivä, eikä maassa ollut lunta lainkaan. Ylipäätään kaikissa ulkokohtauksissa tuli käsikirjoituksen mukaan olla talviset ja auringottomat olosuhteet.

Ratkaisimme asian käyttämällä kamerassa erityistä day-for-night-suodinta sekä jälkikäsittelemällä kuvat kirkkaan taivaan osalta tummemmiksi. Ymmärrän, että läheskään kaikissa tapauksissa tällainen käsikirjoituksesta poikkeaminen ei tulisi kysymykseen. Kuvausajankohdan sijoittamisella näin myöhäiseen kevääseen oli kuitenkin omat perustelunsa. Keskitalvella – jolloin tarina käsikirjoituksen mukaan tapahtuu – on omat haasteensa sekä ilman kylmyyden että valon vähyyden vuoksi. Meillä ei myöskään ollut mahdollista venyttää tuotantoaikataulua niin pitkäksi, että olisimme voineet kuvata osan kohtauksista keskitalvella, osan keväällä.

Vielä kuvausteknisiäkin asioita ongelmallisemmaksi koen näin jälkeenpäin tarkastellen oman käsikirjoittaja- sekä ohjaaja-minäni välisen ristiriidan. Aika, joka kului käsikirjoituksen valmistumisesta itse kuvausten aloittamiseen ei ollut kovin pitkä. Silti tunsin käsikirjoituksen hengen kokevan jonkinasteisen inflaation joidenkin kohtausten osalta kuvausvaiheessa. Tämä ilmeni tiettyinä, kasvavana epävarmuutena nimenomaan

tyylilajikysymysten kohdalla. Käsikirjoitusta tehdessäni minulla oli melko voimakas tunne siitä, että kirjoitan hyvin vakavaa elokuvaa. Teemat ja kohtausten symboliikka piirtyivät mieleeni hyvin dramaattisina ja ahdistavinakin läpi koko tarinan.

Kuvausten ja osin jo näyttelijäharjoitustenkin aikana aloin kuitenkin epäröimään tyylillisten seikkojen kanssa. Esimerkiksi muutamien kohtausten sisältämät koomiset elementit saivat minut miettimään, kuinka pitkälle komiikkaa on mahdollista viedä yksittäisessä kuvassa tai kohtauksessa ilman, että koko elokuva muuttuisi tyyliltään koomiseksi. Toisin sanoen: kuinka pitkälle on mahdollista kehittää yhden kohtauksen poikkeavaa tyylilajia vaikuttamatta koko elokuvan tyylilajiin?

Käsikirjoittaja-minäni olisi myös kiinnostunut tietämään, minkälaisen näkemyksen käsikirjoituksesta olisi esittänyt sellainen ohjaaja, joka ei olisi ollut lainkaan osallistunut alkusuunnitteluvaiheeseen. Kuten Judith Weston kirjassaan *Näyttelijän ohjaaminen* (1999, 202) painottaa, käsikirjoittaja-ohjaajan olisi pystyttävä ottamaan etäisyyttä omaan käsikirjoitukseensa ja kyettävä lukemaan sitä vasta-alkajan silmin. Tällöin tekijän olisi kenties mahdollista laajentaa näkemystään ja siten välttää lukitsemasta roolihahmojen toimintaa ja ominaisuuksia tiettyihin, kirjoitusvaiheessa syntyneisiin malleihin.

7 LOPUKSI

Pidän opinnäytetyöni teososaa ennenkaikkea kokeellisena elokuvana. Alkuperäinen kiinnostukseni subjektiivisen kuvan keinoihin elokuvassa oli lähtökohta, jonka ympärille sekä kirjallinen että teososa rakentuivat. Kuten jo aiemmin totesin, käsitykseni subjektiivisesta kuvasta ja subjektiviteetista elokuvassa yleensä muuttuivat ja laajenivat kirjallisen työn edetessä. Siksi myös käsitykseni kokeellisesta ja runollisesta elokuvasta jollain tapaa jalostuivat. Kokeelliseksi luokittelen *Pick-Poetin* siksi, että sen kuvakerronta perustuu lähes yksinomaan subjektiivisen kameran käyttöön.

Pick-Poetin tarinan sisältöön puolestaan liittyi keskeisenä teemana yksinäisyys. Tuon yksinäisyyden tunteen välittäminen katsojalle oli toisaalta elokuvan subjektiivisen kerronnan tavoite. Tätä päämäärää ei kuitenkaan palvellut niinkään nuo subjektiivisen

kameran tekniset keinot, vaan erityisesti muut, tyyllilliset ratkaisut. Nähdäkseni oikeastaan koko elokuvaa koskeva kuvasuunnittelu lavastusta ja puvustusta myöten voidaan lukea näiden ratkaisujen piiriin. Tyylinsä ansiosta koen teoksen täyttävän siksi myös runollisen elokuvan tunnusmerkit.

Tätä kirjoitettaessa *Pick-Poet* on esitetty kerran julkisesti suurelle yleisölle. Spontaanit reaktiot niiden katsojien suunnalta, jotka eivät olleet osallistuneet elokuvan valmisteluun millään tavalla olivat rohkaisevia. En kuitenkaan tarkoita, että ne olisivat olleet yksinomaan positiivisia elokuvaa kohtaan. Olen kokenut teoksen jakavan jyrkästi mielipiteitä, ja nimenomaan siitä syystä olenkin ollut tyytyväinen. Osa ihmisistä on pitänyt elokuvaa täysin käsittämättömänä ja omituisena – osa taas on ylistänyt sitä käyttäen adjektiiveja ”hypnoottinen”, ”vaikuttava”, ”lyyrinen”, jne. Pidän ensiarvoisen tärkeänä, että elokuva jättää yksittäiseen katsojaan voimakkaan muistijäljen, vaikkei tarina sisällöllisesti häntä puhuttelisikaan.

Voimakkaan visuaalisen tyylin elokuva ei monessa tapauksessa ole suuren yleisön elokuva. On yksilöllistä, minkälainen tyyli kutakin katsojaa puhuttelee. Mikäli Pier Paolo Pasolini oli oikeassa väittäessään elokuvakerrontaa lähtökohtaisesti runolliseksi ja taiteelliseksi, voisi mihin tahansa elokuvan kuvaan tällöin myös lähtökohtaisesti liittyä subjektiviteetin elementti niin elokuvantekijän kuin katsojankin kannalta.

Elokuvantekijän on omaa subjektiviteettiaan ilmaisevissa tyyllillisissä valinnoissaan kuitenkin syytä miettiä, kuinka syvälle näihin kuviin hän haluaa katsojansa johdattaa. Mitä hän haluaa katsojan tiedostavasti ymmärtävän, mikä puolestaan saa jäädä kiehtovan unen epäloogiseen maailmaan?

LÄHTEET

- Aristoteles 1997. Runousoppi. Suomentanut Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus.
- Bacon, Henry 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: SKS.
- Beckett, Samuel 1970. Film – Collected Works of Samuel Beckett. New York: Grove Press, Inc.
- Brecht, Bertolt 1991. Kirjoituksia teatterista. Suomentaneet Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Eisenstein, Sergei 1978. Elokuvan muoto. Suomentaneet Antero Tiusanen, Vesa Oittinen, Veli-Pekka Makkonen, Timo Nieminen, Sakari Toiviainen ja Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love.
- Elokuvantaju 2001. [WWW-dokumentti]
<<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kuva/kuvakoko.jsp>>
(luettu: 10.9.2007)
- Helmut Seethalerin kotisivut 2007 [WWW-dokumentti]
<<http://www.hoffnung.at/hoffnung/indexneu.html>>
(luettu: 10.10.2007)
- Himanka, Juha 2002. Se ei sittenkään pyöri – johdatus mannermaiseen filosofiaan. Helsinki; Tammi.
- Hotakainen, Kari 2002. Juoksuhaudantie. Helsinki: WSOY.
- Huttunen, Sampsa 2004. Inhimillinen havainto ja kuvailmaisuus – elokuvan kuvailmaisun suhde ihmisen lajityypilliseen havainnointitapaan. Opinnäytetyö, Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia, viestinnän koulutusohjelma.
- Korvenoja, Pekka 2004. TV-kameratyön perusteet. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.
- Martin, Marcel 1971. Elokuvan Kieli. Suomentanut Veli-Pekka Makkonen. Helsinki: Otava.
- Metroblogging Vienna: The Pickpoet. Philipp Droessler 2005. [WWW-dokumentti]
<http://vienna.metblogs.com/archives/2005/06/the_pickpoet.phtml>
(luettu: 18.9.2006)
- Pasolini, Pier Paolo 1972. Heretical Empiricism. USA: Indiana university Press.
- Tarkovski, Andrei 1989. Vangittu aika. Suomentanut Antti Alanen, Veli-Pekka Makkonen ja Risto Mäenpää. Helsinki: Love-kirjat.
- Weston, Judith 1999. Näyttelijän ohjaaminen – kuinka luoda vaikuttavia esityksiä elokuvaan ja televisioon. Suomentanut Päivi Hartzell. Helsinki: Nemo, TaiK julkaisut.

Wikipedia: Subjektiiivisuus 2007 [WWW-dokumentti]
 <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Subjektiiivisuus>>
 (luettu: 10.9.2007)
 Edgar Degas 2002 [WWW-dokumentti]
 <http://en.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas>
 (luettu: 15.9.2007)
 Vincent van Gogh 2001 [WWW-dokumentti]
 <http://en.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh>
 (luettu: 15.9.2007)

Wyeth, Peter 2005. Looking at Kuleshov – The Matter of Vision and Visual Articulatory, osa Maximizing the Moment – Theories for the Practice of Editing -työpäperea. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Elokuvat

Andalusialainen koira. Un Chien Andalou 1929. Ohj. Luis Buñuel. Ranska.

Film 1965. Ohj. Alan Schneider. USA.

Nainen järvessä. Lady in the Lake 1947. Ohj. Robert Montgomery. USA.
 Metro-Goldwyn-Mayer.

Panssarilaiva Potemkin. Bronenosets Potyomkin 1925. Ohj. Sergei Eisenstein.
 Neuvostoliitto. Goskino.

Peili. Zerkalo 1975. Ohj. Andrei Tarkovski. Neuvostoliitto. Mosfilm Unit 4.

Pick-Poet 2007. Ohj. Sauli Sampo. Suomi. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Pimeä käytävä. Dark Passage 1947. Ohj. Delmer Daves. USA. Warner Bros Pictures.

Princess 2006. Ohj. Anders Morgenthaler. Tanska. Shotgun Pictures.

Puhtauden lunnaat. Blackmail 1929. Ohj. Alfred Hitchcock. Iso-Britannia.
 British International Pictures.

Stalker 1979. Ohj. Andrei Tarkovski. Neuvostoliitto. Gambaroff-Chemier Interallianz.

Todistaja. Witness 1985. Ohj. Peter Weir. USA. Paramount Pictures.

Unbreakable 2000. Ohj. M. Night Shyamalan. USA. Touchstone Pictures.

Uni. Sleep 1963. Ohj. Andy Warhol. USA

LYHYTELOKUVA *PICK-POETIN* KOHTAUSLUETTELO

1. INT. RAAKISEN ASUNTO – ILTA

Raakinen vetää verhot ikkunan eteen. Kävelee kirjoituspöydän luo. Pöydällä on kirjoituskone. Hän ottaa pöydän laatikosta aseensa ja laittaa sen takkinsa taskuun. Katsoo sivulleen aivan kuin joku tarkkailisi häntä sieltä. Vetää kaulukset pystyyn. Poistuu asunnosta.

2. EXT. PUISTO/KARNEVAALIT – ILTA

Raakinen kävelee puistokäytävää pitkin. Matkallaan hän ohittaa tulennielijän, ja posetiivia veivaavan tytön. Joku ohikulkija tönäisee häntä. Samanaikaisesti toinen ohikulkija näyttää käyvän hänen povitaskullaan. Raakinen kääntyy katsomaan ensimmäisen ohikulkijan perään, kunnes huomaa viikatemieheksi pukeutuneen katutaiteilijan. Raakinen pelästyy viikatemiestä.

3. INT. RAAKISEN ASUNTO – HETI PERÄÄN

Järkyttynyt Raakinen tulee asuntoonsa ja ryntää istumaan sängyn päädylle riisumatta hattuaan ja ulkovaatteitaan. Hän ottaa aseensa taskustaan. Sen mukana esiin tulee pieni, taiteltu paperilappu. Paperilapussa on pieni, kirjoituskoneella kirjoitettu runo: *Tappaa. Kuolla. Elää. Tuskatonta ei kai mikään.* Samassa Raakinen katsoo jälleen sivulleen, aivan kuin joku tarkkailisi häntä sieltä. Hän ryntää katseensa suuntaan, kääntää seinällä olevan valokuvan nurinniskoin.

4. EXT. PUISTO – PÄIVÄ

Raakinen on palannut puistoon. Hän kulkee samaa reittiä kuin illalla karnevaaleissa. Hän etsii jotakin. Löytää maasta jälleen samanlaisen taitellun paperilapun kuin illalla taskustaan. Hän poimii paperilapun ja poistuu kiireesti paikalta.

5. INT. RAAKISEN ASUNTO – ILTA

Raakinen vertailee lappuja keskenään. Ne ovat ulkoisesti samannäköiset. Uudessa lapussa vain on teksti: *Rauno Katka, rikostarkastaja/taskuvarkaudet, Viides kaupunginosa, kortteli IV, ullakkokerros.*

6. INT. PORTAIKKO – ILTA

Raakinen kapuaa kolkkoja kiviportaita ylöspäin.

7. INT. ULLAKKOKERROS/TOIMISTON OVI – HETI PERÄÄN

Raakinen saapuu ovelle, jossa on repsahtanut kyltti: Rikostarkastaja R. Katka, taskuvarkaudet. Hän koputtaa oveen. Yhtäkkiä hän huomaa jonkun lähestyvän takaapäin, kääntyy pelästyen. Siellä seisoo karnevaalin viikatemies. Viikatemies esittäytyy ojentaen kätensä: ”*Rauno Katka, iltaa.*”

8. INT. KATKAN TOIMISTO – HETI PERÄÄN

Miehet astuvat sisään toimistoon. Tila on sotkuinen. Katka tiedustelee Raakiselta syytä käyntiinsä. Raakinen esittää toiveensa yhteistyöstä taskurunoilijan arvoituksen ratkaisemiseksi.

9. EXT. PUISTO – PÄIVÄ

Raakinen ja Katka naamioituneina puistossa. Katka viikatemiehenä ja Raakinen sokeana kerjäläisenä. Raakinen tarkkailee ohikulkukijoita, kunnes havaitsee väkijoukossa taskuvarkauden. Hän ryntää tapahtumapaikalle Katka perässään. Taskuvaras kuitenkin livahtaa karkuun.

10. EXT. KATU/TAKAA-AJOJAKSO – ILTA

Päivä muuttuu illaksi Raakisen jahdatessa taskuvarasta pitkin kaupungin katuja. Taskuvaras jättää jälkeensä runolappuja, joita Raakinen matkallaan poimii ja lukee. Katka puolestaan seuraa Raakista. Lopulta Raakinen näkee taskuvarkaan pujahtavan porttikongiin. Raakinen seuraa häntä sinne.

11. INT. PORTAIKKO – ILTA

Raakinen laskeutuu kolkkoja portaita syvälle maan uumeniin. Alkaa kuulua kirjoituskoneen ääniä.

12. INT. KELLARIKÄYTÄVÄ – HETI PERÄÄN

Käytävän päässä näkyy kirjoituspöydän ääressä kirjoituskonetta hakkaava mies. Joku lähestyy häntä takaapäin ja sytyttää tilaan kattolampun. Mies käännähtää pelästyen ympäri ja osoittautuu itse Raakiseksi.

13. INT. RAAKISEN ASUNTO – HETI PERÄÄN

Raakinen katsoo sivulleen pöydälle. Siellä on ase. Katka seisoo ovella ja seuraa Raakisen katsetta. Katka alkaa hivuttautumaan kohti asetta ja sieppaa sen käteensä ryhtyen osoittamaan sillä Raakista. Raakinen näyttää oivaltavan jotakin, kääntyy kirjoituskoneen puoleen ja alkaa kirjoittaa. Katka putoaa polvilleen ja tarttuu voimattomana Raakisen kirjoittavaan käteen. Kattovalo poksahuttaa sammuksiin ja Katka katoaa pimeyteen.

14. INT. RAAKISEN ASUNTO – AAMU

Aamu sarastaa ja piirtää asunnon ääri viivoja yhä selvemmin näkyviin. Raakinen riuhtaisee paperin kirjoituskoneesta, menee ikkunan luo ja avaa verhot. Hän poimii aseensa lattialta ja laittaa sen kirjoituspöydän laatikkoon. Kääntää seinällä olevan valokuvan jälleen oikein päin, riisuu kengät jalastaan ja käy sängylle pitkäkseen.

MOODBOARD

Seuraavilla sivuilla
on suuntaa-antavia piirroskuvia
elokuvan kohtauksista ja niiden
tunnelmista.

HUOM! Tämä ei ole storyboard.

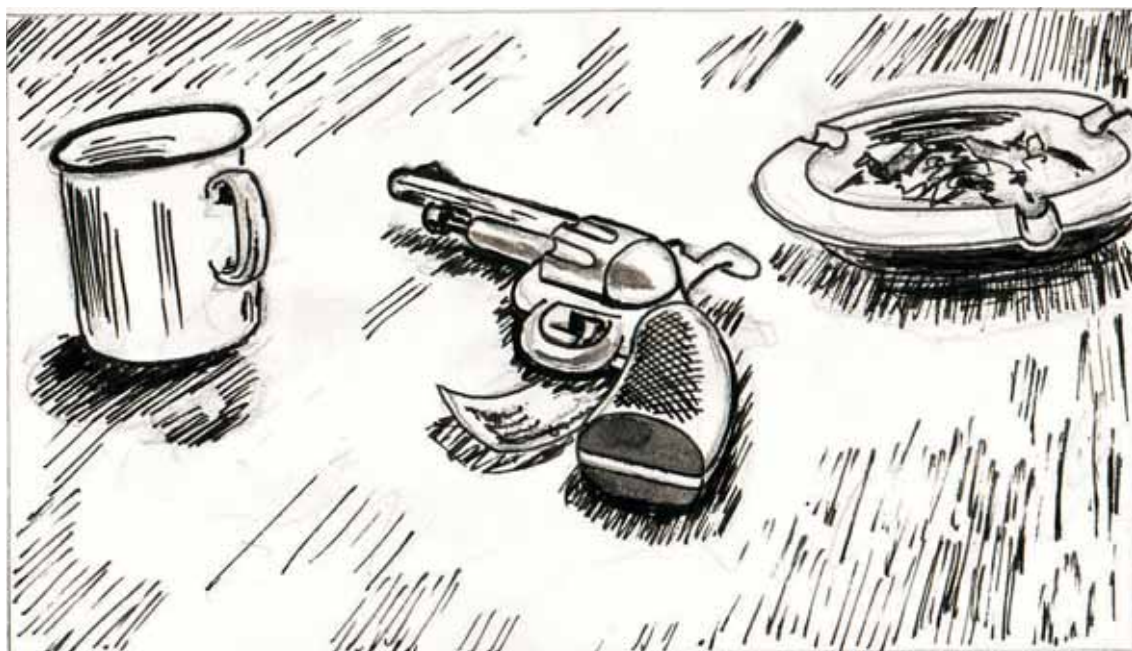
1. INT. RAAKISEN ASUNTO - ILTA



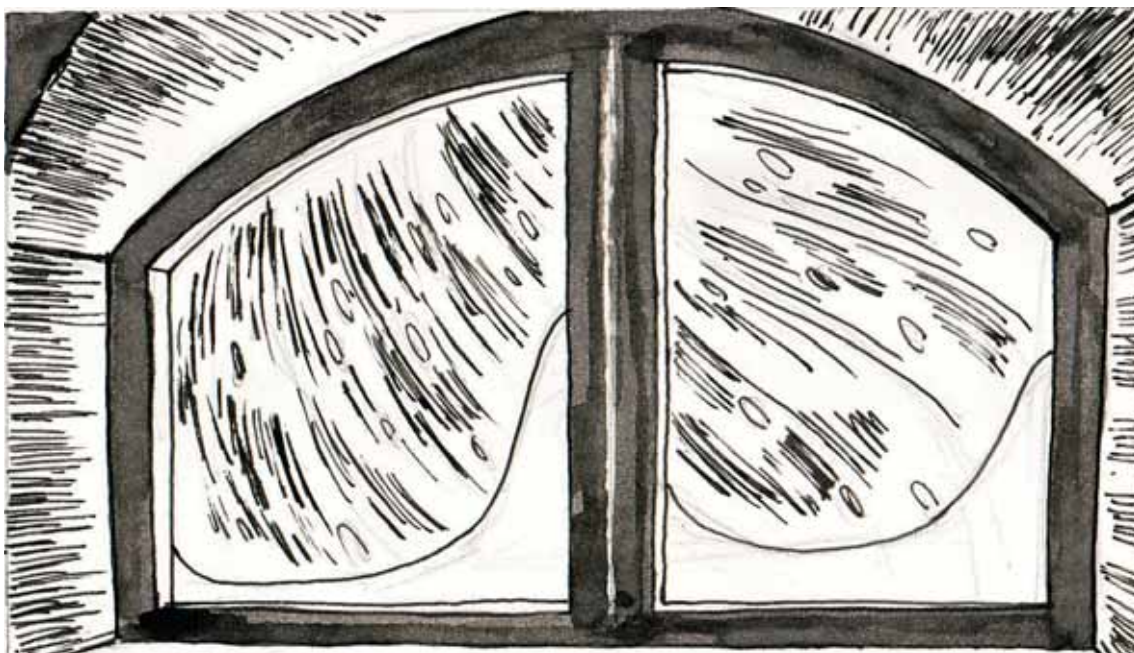
2. EXT. TALVIKARNEVAALIT - ILTA



3. INT. RAAKISEN ASUNTO - ILTA



4. INT. RAAKISEN ASUNTO - YÖ



5. EXT. PUISTO - PÄIVÄ



6. INT. RAAKISEN ASUNTO - ILTA



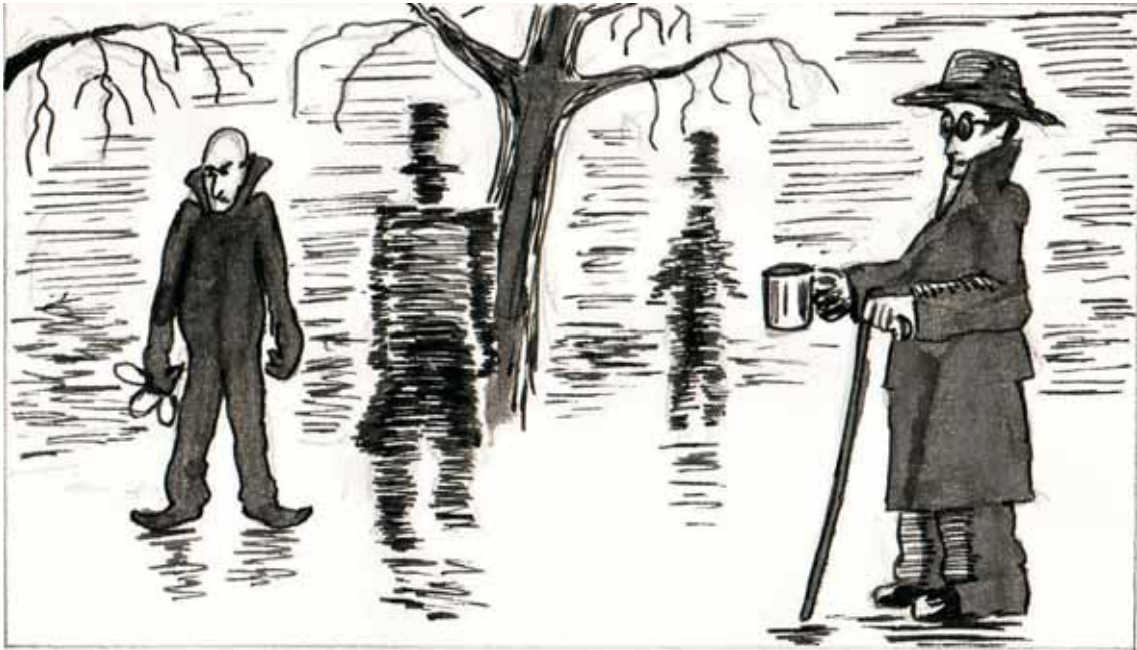
7. INT. VIRASTON KÄYTÄVÄ - ILTA



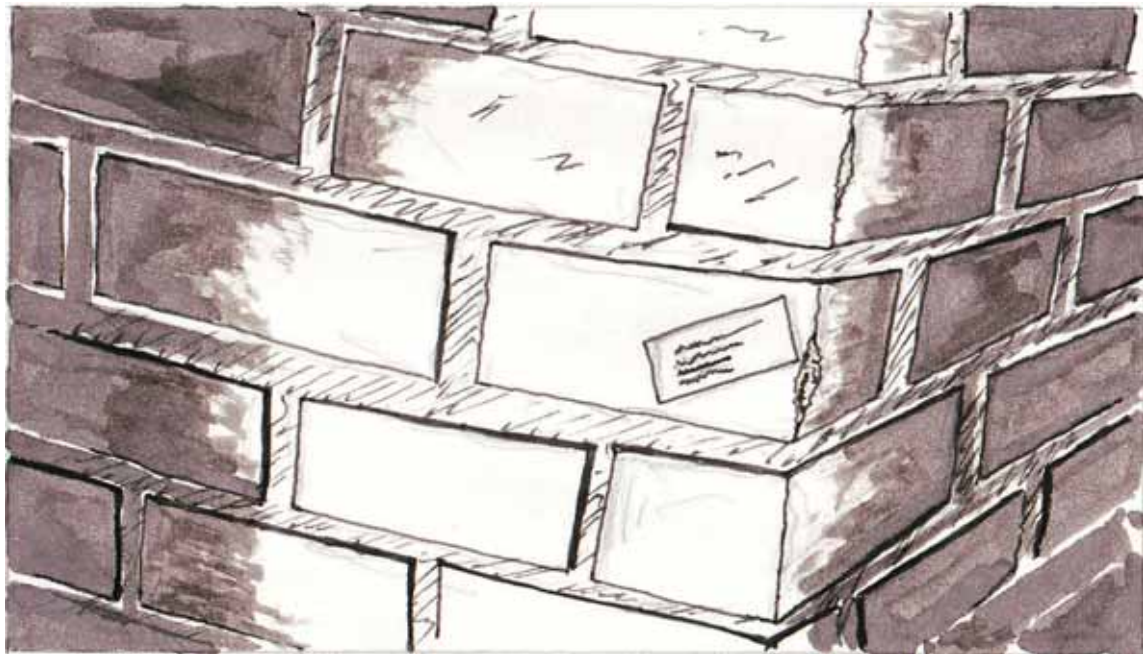
8. INT. KATKAN TOIMISTO - ILTA



9. EXT. PUISTO - PÄIVÄ



10. EXT. KATU - ILTA





11. INT. PORRASKÄYTÄVÄ - ILTA



12. INT. PANNUHUONE - ILTA



13. INT. RAAKISEN ASUNTO - ILTA





ТАРРАА
Pick-Poet



—∞—
STORYBOARD
—∞—

ТАСК АТОРТА

[YK. TILANTEESTA, PICK-POETIN P.O.V.]



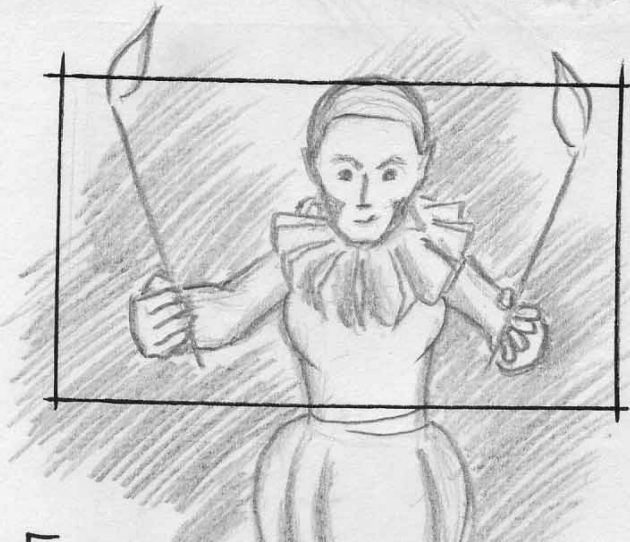
-5-

3. EXT. PUISTO. TALVIKARNEVAALI -- ILTA

⑤
[RAAKISEN P.O.V.]

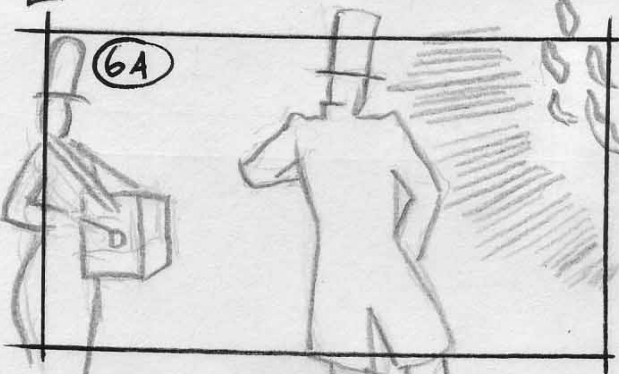


Tulipatsas leimahtaa.

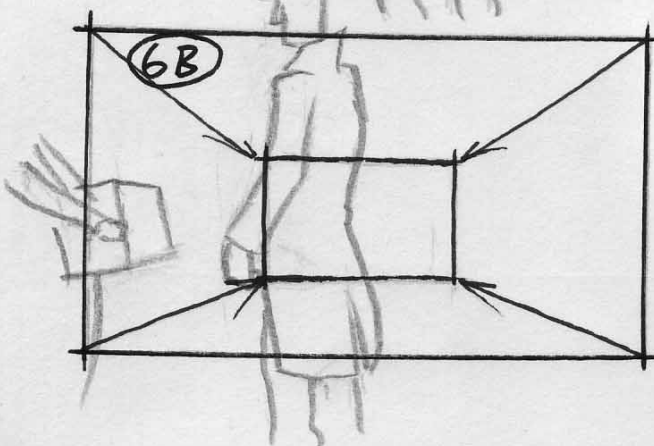


Tulennielijätyttö hymyilee
viekoittelevasti.

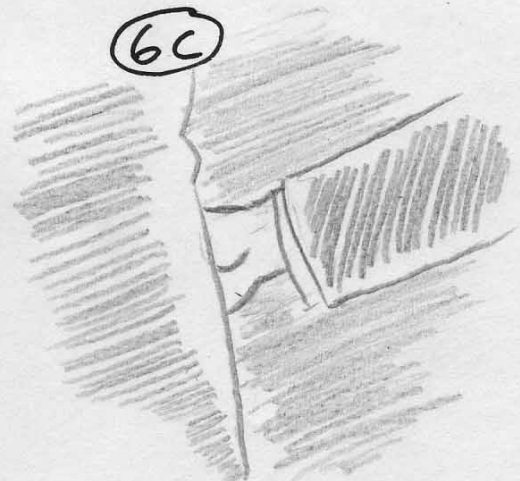
[AJO RAAKISTA SEURATEN, PICK-POETIN P.O.V.]



Raakinen peräännyy.
Jatkaa matkaansa puistokäytävällä.

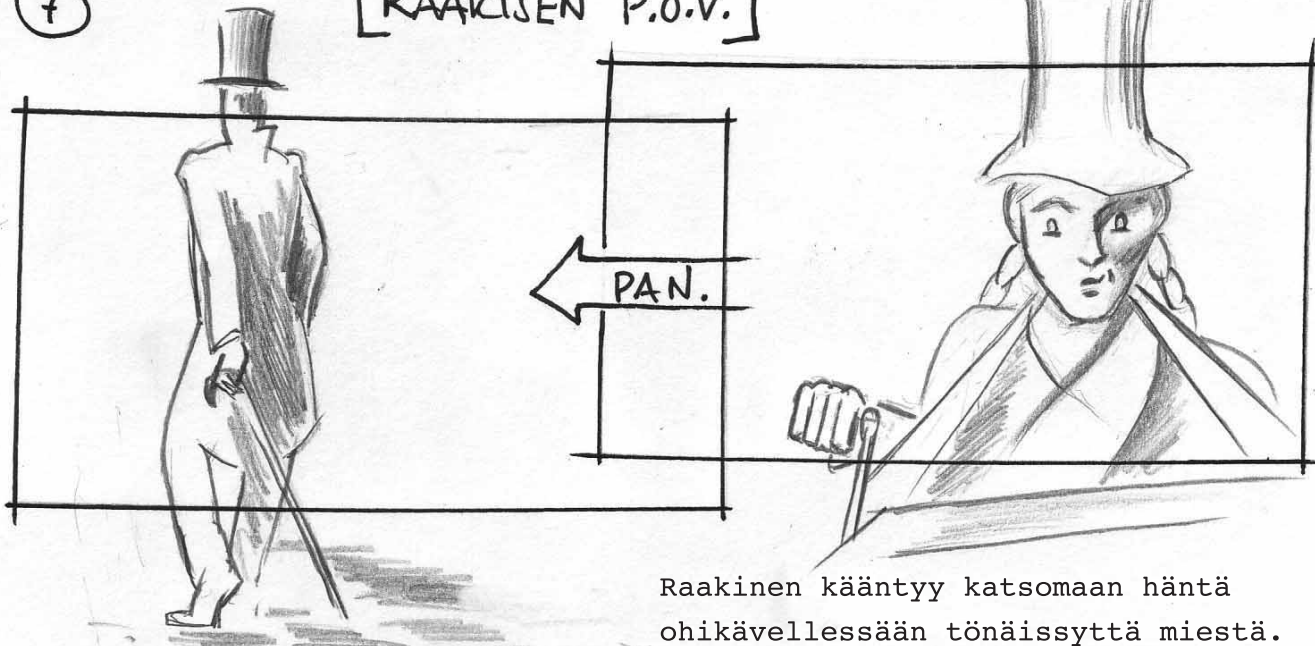


Pysähtyy posetiivarin eteen.
Joku kopeloi Raakisen taskua.



7

[RAAKISEN P.O.V.]



Raakinen kääntyy katsomaan häntä ohikävellessään tönäissyttä miestä.

[KATKAN P.O.V.]

8

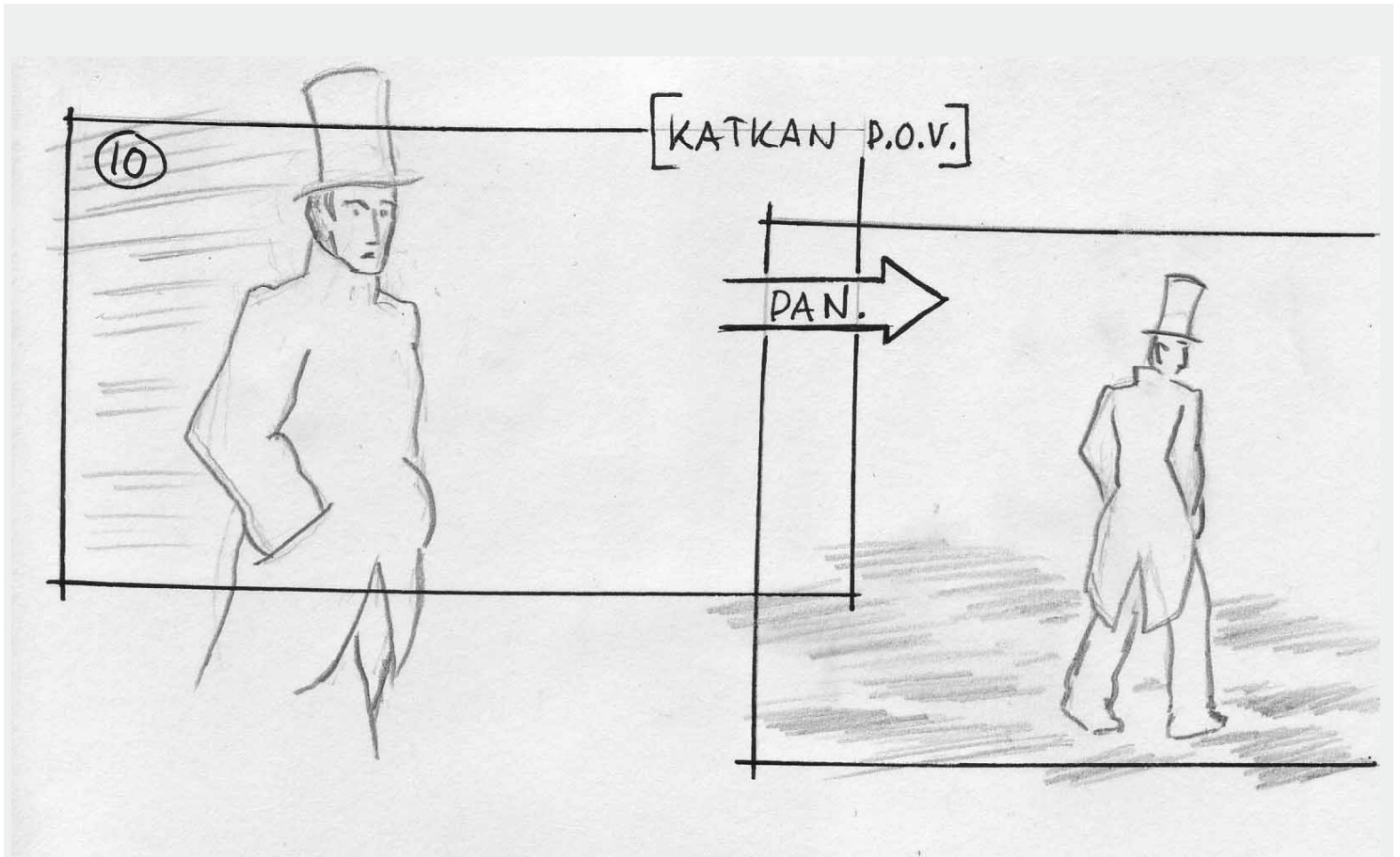


Jatkaa matkaansa.
Katseensa kiintyy johonkin.
Hidastaa askeleitaan.

9

[RAAKISEN P.O.V.]
(AJO)





Jatkaa sitten matkaansa kiihtyvin askelin
ja vaivihkaa olkansa yli kuikuillen.