

S T A D I A

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

ELOKUVAA HETKESTÄ

Dokumentaarin ilmaisukeinot

Viestinnän koulutusohjelma
Medianomi
Opinnäytetyö
8.2.2007

Teemu Laaksonen



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestintä		Suuntautumisvaihtoehto Radio- ja televisioilmaisu	
Tekijä Teemu Laaksonen			
Työn nimi Elokuvaa hetkestä – dokumentaarin ilmaisukeinot			
Työn ohjaaja/ohjaajat Pia Andell, Jukka Asikainen, Antti Pönni			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 8.2.2007	Numeroituiden sivut + liitteiden sivut 78 + 1	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyössä pohditaan elokuvan keinoja kuvata hetkeä. Tavoitteena on tarkastella elokuvaa ilmaisumuotona, joka ei kerro tarinoita, vaan välittää tunteita ja ajatuksia kuvan avulla. Tutkielmassa vertaillaan kahta erilaista elokuvakäsitystä, jotka on nimetty tarinaelokuvaksi ja kuvaelokuvaksi. Tarinaelokuvaa edustaa amerikkalainen Hollywood-elokuvan perinne ja kuvaelokuvaa erityisesti venäläisen Andrei Tarkovskin tuotanto. Havaintoja näistä suhteutetaan dokumentaariseen elokuvaan.</p> <p>Kirjallisuuden ja elokuvien tutkimisen lisäksi työssä käydään läpi elokuvantekoprosessi, jonka tuloksena syntyi dokumentaari <i>enneN</i>. Elokuvan aiheena on odotus: miltä tuntuu juuri ennen tärkeää tapahtumaa. Siinä on kolme episodaa, joista ensimmäisessä seurataan abiturientin odotusta koululla ennen ylioppilaskirjoituksia, toisessa näyttelijän valmistautumista ensi-iltaan ja kolmannessa ihmistä sairaalassa ennen leikkausta. Jokainen episodi päättyy, kun odotus on ohi, eli elokuvassa ei näytetä mitään tapahtua sen jälkeen. Sisällöllisenä työhypoteesina on, että odottaminen on olemisen pelkistetty muoto.</p> <p>Opinnäytteessä esitetään, että elokuvaa kannattaa ajatella kuvallisena välineenä, eikä pelkästään päähenkilövetoisen ja loppuunsaatetun toiminnan kautta. Elokuvassa voi näyttää myös elämän hitautta ilman, että elämänsä menetetään. Samastuminen voi tapahtua siten, että katsojalle annetaan vapaus tulkita näkemäänsä omista lähtökohdistaan, ja tekemällä kuvia, jotka koskettavat katsojaa suoraan, ilman tarinallista pohjustusta.</p> <p><i>enneN</i>-dokumentaarin keskeiset ilmaisukeinot ovat pitkäkestoiset kuvat ja kunkin episodin päättäminen juuri ennen tapahtumaa niin, että katsoja havahtuu nyt-hetkeen. Elokuvan peruskuvat ovat sellaisia, että ne ilmaisevat itsensä ilman selityksiä. Muutamat avainkuvat kiteyttävät odottamisen luonteen. Kuvan ytimessä on tarkka havainto ja ajan näyttäminen.</p> <p>Dokumentaarin kuvaelokuva luottaa kuvaan ja katsojaan. Jos tarinaelokuvan katsoja miettii, mitä tapahtuu seuraavaksi, kuvaelokuvan katsoja pohtii, millaista elämää näen nyt.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Dokumentaarin elokuva <i>enneN</i> , kesto: 29 min 35 s, formaatti: DVD, ohjaus: Teemu Laaksonen.			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Elokuva, dokumenttielokuva, dokumentaari, kuvaelokuva, tarinaelokuva, Hollywood, Andrei Tarkovski, elokuvan aika, odotus, havainto			



Degree Programme in Media		Specialisation Radio and Television Studies
Author Teemu Laaksonen		
Title Filming the Moment – the Means of Expression in Documentary Filmmaking		
Tutors Pia Andell, Jukka Asikainen, Antti Pönni		
Type of Work Final Project	Date 8 February, 2007	Number of pages + appendices 78 + 1
<p>The thesis is about the ways a filmmaker can have in order to shoot a moment. The film is seen as a visual medium, more than a narrative one. The thesis starts by comparing two different concepts of cinema: one that emphasizes storytelling and another that focuses on the pictures. The film of stories represents the Hollywood tradition. The film of pictures represents the oeuvre of the Russian director Andrei Tarkovsky. Similar observations are also found in documentary films.</p> <p>In addition to theoretical and film analysis there is a thorough depiction of the production of my own documentary film called <i>enneN</i> (translates as “Before”). This documentary is about waiting and emotions that arise just before something important. There are three episodes. In the first one there is a schoolboy waiting to start his matriculation examination in order to graduate from high school. In the second one there is an actress preparing for a premier night. In the last episode a middle-aged woman is in the hospital waiting to be operated. All episodes end abruptly when the waiting is over, so the actual event is not shown. The main idea, which is studied, is that the waiting actually reveals the essence of human existence.</p> <p>The thesis is evaluating the stand that making a film could mean also non-narrative things like showing the slowness of life. It is possible for a viewer to experience something meaningful just by looking at the pictures and interpreting them freely, without the guidance of a story.</p> <p>The means of expression, which are used in this documentary, are the exceptionally long shots and the surprising ending of the episodes. The purpose of these is to offer the viewer the possibility of sensing the now, the moment. The key shots try to capture the nature of waiting.</p> <p>In conclusion, the visual documentary film trusts the audience and the pictures. When the viewer of a narrative film wonders what happens next, the viewer of a truly pictorial film ponders what kind of life is this that I am seeing now.</p>		
Work / Performance / Project Name: <i>enneN</i> , Genre: Documentary, Duration: 29 min 35 s, Format: DVD, Directed by Teemu Laaksonen.		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords film, documentary film, documentary, the film of pictures, the film of stories, Hollywood, Andrei Tarkovsky, time in film, waiting, perception		

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 DOKUMENTAARISEN ELOKUVAN KAKSI TIETÄ.....	4
3 TARINAELOKUVA	6
3.1 Tarinan määritelmästä	7
3.2 Aristoteles ja tarinan peruskaava	8
3.3 Hollywood tarinateollisuuden keskipisteenä	10
3.4 Dokumentaarinen elokuva.....	17
4 KUVAELOKUVA.....	23
4.1 Elokuva ennen tarinaa	24
4.2 Maalaus, valokuva ja pysäytetty hetki	27
4.3 Tarkovskin käsitys kuvasta ja ajasta elokuvassa	33
4.3.1 Elokuvallinen kuva.....	33
4.3.2 Aika elokuvassa.....	37
4.4 Dokumentaarinen elokuva.....	39
5 DOKUMENTAARINEN ELOKUVA <i>ENNEN</i>	43
5.1 Odotus aiheena.....	43
5.2 Ideasta esituotantoon	45
5.3 Kuvaukset	49
5.4 Jälkituotanto.....	52
6 <i>ENNEN</i> -DOKUMENTAARIN ILMAISUKEINOT	57
6.1 Tarina vs. kuva.....	57
6.2 Avainkuva ja peruskuva	61
6.3 Hetken kuvaamisesta elokuvassa	64
7 JOHTOPÄÄTÖKSIÄ	70
LÄHTEET	74
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni tutkin, millaisia kuvallisia ilmaisukeinoja elokuvalla on, ja miten niiden soveltaminen dokumentaarisessa elokuvassa¹ onnistuu. Tavoitteena on tarkastella elokuvaa ilmaisumuotona, joka ei kerro tarinoita, vaan välittää tunteita ja ajatuksia kuvan avulla. Avaan elokuvataiteen luonnetta tekemällä jaottelun tarinaelokuvaan ja kuvaelokuvaan, joita vertailen keskenään. Pyrin löytämään ilmaisukeinoja, joita kokeilen myös käytännössä. Opinnäytteeni on monimuototyö, jonka teososa on dokumentaarinen elokuva *enneN* (2007).

Tarina on kommunikaation maailmassa jumala, yksi ylitse muiden. Tarinan muotoon puettu viesti on helppo ottaa vastaan. Kiinnostus pysyy yllä, koska kulkusuunta on tiedossa, mutta lopputulos vielä auki. Tarinan kuulija tai katsoja tietää pääpiirteissään, mitä odottaa: konflikteja ja käännteitä, liikettä eteenpäin, esteitä ja lopulta jonkinlainen päätös kaikelle koetulle. Kaavan tuttuus ei haittaa, kun sen sisällä on tarjolla jotain aiemmasta hiukan poikkeavaa. Yllätykset ovat yllätyksiä pienellä y:llä, pieniä muutoksia ison muuttumattoman sisällä. Tarinan kokija tietää odottaa odottamatonta ja haluaa jännittää turvallisesti. Perinteisessä tarinankerronnassa katsoja yleensä nojaa

¹ Käytän 'dokumenttielokuvan' sijasta ilmaisuja 'dokumentaarin elokuva' ja 'dokumentaari'. Seuraan tässä Susanna Helkeä, joka on perustellut sanavalintaa hyvin (2006, 18, 48): *dokumentti*elokuva on sanana kömpelö ja harhaanjohtava sekä lisäksi huono käännös (vrt. englannin 'documentary film' ja ranskan 'le film documentaire', joissa adjektiivimuoto korostaa dokumentaarisuutta elokuvan laatuna ja pyrkimyksenä). Dokumentti viittaa ennen kaikkea asiakirjaan ja informaation säiliöön, jonkinlaiseen absoluuttiseen todisteeseen, jota elokuva teoksena ei voi olla. Kameralla voi toki tallentaa etnografista tai ajankohtaista materiaalia, joka todistaa jotain, mutta elokuvanteossa on harvoin, jos koskaan, pelkästään siitä kyse. Helke viittaa John Griersoniin, joka ensimmäisenä toi uuden ilmaisun elokuvakeskusteluun arvioidessaan Robert Flahertyn elokuvaa *Moana, auringon poika* (*Moana*, USA 1926) kirjoittamalla, että sillä on "dokumentaarisista arvoa". Helken mukaan tämä on oikea tapa puhua dokumentaarisisista elokuvista – se ei edellytä "toden" todistamista, vaan lupaa vain suhteellisen mahdollisuuden. Helkelle dokumentaarien ytimessä on historiallisen todellisuuden havainnointi elokuvan keinoin.

eteenpäin, pohtien mitä tapahtuu seuraavaksi. Odotuksen herättäminen ja ylläpitäminen on tärkeässä asemassa.

Tarinan dogmaattinen asema helposti näivettää viestinnän moninaisuutta. Myös itse tarinallinen tapa kuihtuu ja yksipuolistuu, jos sitä ei haasteta, jos ei pohdita vaihtoehtoja. Tässä opinnäytteessä aion katsoa reunalle, antaa tilaa toisenslaiselle. Radio- ja televisioilmaisun opiskelijana haluan kokeilla elokuvailmaisun rajoja ja mahdollisuuksia. Vakaumukseni on, että audiovisuaalisen viestinnän nuorehkot perinteet kaipaavat rohkeata ravistelua ja ennakkoluulottomuutta. Liikkuvan kuvan voimaa pitää tutkia ja siihen liittyviä käsityksiä haastaa.

Dokumentaarinen elokuvakin turvautuu usein tarinaan. Todellisuudesta kaivetaan esiin jännittäviä ja ristiriitaisia henkilöitä, joiden elämästä saadaan irrotettua johdonmukaisesti toisistaan seuraavia kohtauksia, jotka muodostavat eheän kokonaisuuden. Dokumentaarissa elokuvassa kuitenkin tuntuisi olevan toistaiseksi enemmän pelivaraa ja liikkumatilaa, mitä tulee elokuvan dramaturgiseen rakenteeseen. Suomessa esimerkiksi Virpi Suutarin ja Susanna Helken *Synti* (Suomi 1996) ja Kanerva Cederströmin *Trans-Siberia* (Suomi 1999) edustavat vaihtoehtoa.

Koko tutkimuksen peruskysymys kuuluu: miten tehdä dokumentaarista elokuvaa hetkestä? Voiko tarinallisuuden tyranniaa rikkoa ja samalla rakentaa tilalle jotain, joka yhtä lailla kiinnittää katsojan huomion ja kiinnostuksen? Tavoitteena ei ole outous eikä katsojan pettyminen, vaan elokuvan luonteen tutkiminen – sen selvittäminen, mitä muita keinoja on synnyttää katsojassa elämys kuin tarinan kertominen. Voiko elokuva toimia kuin valokuva tai maalaus, ilman katsojan välitöntä halua nähdä, mitä tapahtuu seuraavaksi?

Ennen oman elokuvani tekemistä tutkin kirjallisuuden ja muiden elokuvien kautta, millaisia kuvallis-äänellisiä ja sisällöllis-rakenteellisia keinoja on ilmaista asioita, jos ohjenuoraksi ei oteta tarinallisuutta. Pohjatyö on samalla osa elokuvan esivalmistelua. Varsinainen elokuvaprojekti on ikään kuin tutkimusosa, jossa kerättyjä havaintoja ja oivalluksia pyrin lopuksi analysoimaan. Pohdin miten käyttämäni keinot toimivat ja mitä opin kuvaelokuvasta, mitä perinteisemmästä tarinallisuudesta.

Dokumentaarini käsittelee odottamista. Se kertoo ihmisistä juuri ennen tärkeää tapahtumaa. Mitä ihminen ajattelee tai tekee silloin, miltä se tuntuu, kun jotain merkittävää on pian tapahtumassa. Päähenkilöitä on kolme: ylioppilaskirjoituksiin valmistautuva abiturientti Ville, ensi-iltaan valmistautuva näyttelijä Teija ja isoa leikkausta odottava Eila.

Aihe lisää toteutuksen haastavuutta: onko perinteistä odotuksen manipulointiin perustuvaa tarinadramaturgiaa mahdollista välttää, kun elokuva käsittelee odottamista, ja päähenkilöt nimenomaan odottavat jotain? Miten tehdä elokuvaa odottamisesta ilman että katsoja alkaa odottaa?

Työhypoteesini on, että ratkaisevaa tapahtumaa odottaessa juuri se odottamisen hetki osoittautuu tärkeäksi, jopa tulevaa tapahtumaa merkittävämmäksi. Se mikä tapahtuu ennen, on kiinnostavaa, koska silloin elämän keskeneräisyys ja hallitsemattomuus on läsnä pelkistetysti.

Elokvallani tutkin siis ajan ja odotuksen hallintaa. Miten katsojan saa pidettyä preesensissä? Elokuva on onnistunut, jos se synnyttää väkevän kokemuksen ilman juonellista odotusta. Tavoitteena on hetken intensiteetti tai intensiivinen hetki. Hetki, joka on tärkeä itsenäään, ei osana jatkumoa, joka johtaa loppuratkaisuun.

Toisessa luvussa esittelen kaksi erilaista näkökulmaa dokumentaariseen elokuvaan, ja luon perusjaottelun kuvaan ja tarinaan uskovan elokuvan välillä. Kolmannessa luvussa käyn läpi tarinallisen elokuvan keskeiset piirteet. Pääesimerkkinä on amerikkalainen valtavirtaelokuva. Neljännessä luvussa pyrin määrittelemään sen, mitä kuvaelokuvalla tarkoitetaan. Tarkemman tarkastelun kohteena on Andrei Tarkovskin elokuva-ajattelu. Perustan analyysini elokuva-alan tutkimuksiin ja teoriaan sekä perusteelliseen elokuvien katseluun. Viidennessä luvussa kerron *enneN*-elokuvan tekovaiheet eli kuvaan opinnäytetyöni teososan syntymisen. Kuudennessa luvussa esittelen tärkeimmät ilmaisukeinot, joita hetken tavoittamiseksi on käytetty, ja pohdin niiden toimivuutta. Seitsemäs luku vetää yhteen sen, mitä tutkimuksessa paljastui.

2 DOKUMENTAARISEN ELOKUVAN KAKSI TIETÄ

Dokumentaarit pukeutuvat tarinakaapuun harvemmin kuin fiktioelokuvat. Silti dokumentaristienkin parissa tarinallisuus ja tarinoiden kertominen on yleinen tapa hahmottaa aihetta ja kertoa siitä katsojille. Seuraavassa esittelen kaksi suomalaista näkökulmaa dokumentaarisen elokuvan tekemiseen. Molemmat ohjaajat, John Webster ja Kanerva Cederström, ovat arvostettuja ja omaehtoisia dokumentaristeja. Heidän perusnäkemysensä dokumentaarisen elokuvan tehtävästä ja ihanteellisesta muodosta eroaa selvästi. Toinen puhuu tarinan puolesta, toinen kritisoi sen ylivaltaa.

Elokvassa on molemmat puolet: taito tarttua kuvalla hetkeen ja kyky kertoa jännittäviä tapahtumaketjuja. G. E. Lessing esitti 1700-luvulla jaottelun aika- ja tilataiteisiin. Edelliset määräävät teoksen tarkastelutahdin etenemällä ajassa, kuvaten tapahtumien kulkua, jälkimmäiset antavat yleisölle vapauden tutkia teosta omassa rauhassa, vangiten vain jonkin dramaattisen hetken. Ricciotto Canudo jatkoi kehittelyä erityisesti elokuvan yhteydessä. Hänen mukaansa elokuva yhdistää plastiset tilan taiteet (kuvanveisto, maalaus, arkkitehtuuri) ja rytmiset ajan taiteet (musiikki, runous, tanssi). Näin elokuva taidemuotona kohoaa uudelle, korkeammalle tasolle. (Bacon 2005, 10–11.)

John Websterin mielestä elokuvien tekeminen on aina ennen muuta tarinankerrontaa. Tarina on se, mitä katsoja elokuvalla loppujen lopuksi odottaa ja jonka muottiin hän kuvat ja äänet yrittää järjestää. Websterin mukaan ei ole väliä, onko kyseessä fiktio vai dokumentaari: ”Meidän pitäisi vaatia dokumentin idealta samaa kuin fiktion idealta: tarinaa eikä älyllisiä tai ajankohtaisia väitteitä.” (Webster 1998, 162, 166, 171.)

Webster perustelee tarinan tärkeyttä sillä, että elokuva on emotionaalinen väline; se vaikuttaa enemmän tunteiden kuin älyn tai logiikan kautta. Dokumentaarisen elokuvan voima piilee siinä, että se ”antaa katsojalle mahdollisuuden ymmärtää aihettaan kokemalla emotionaalisesti jonkun toisen ihmisen maailma”. (ibid., 161–163.)

Webster ei kuitenkaan selitä, miksi siitä, että elokuva vaikuttaa tunteisiin vetoamalla, seuraisi automaattisesti tarinan tarve. Onko tarina siis ainoa tie katsojan tunteisiin? Esimerkiksi venäläisen elokuvaohjaajan Andrei Tarkovskin mielestä näin ei ole. Hän nimenomaan peräänkuuluttaa assosiativista runouden logiikkaa, joka itse asiassa on

lähempänä elämää ja siten ihmisen tunteita kuin tiukka juonenkehittely. (Tarkovski 1989, 36–37.) Tarkovskiin palaan myöhemmin tarkemmin (ks. luku 3.2).

Kun Webster alkaa suunnitella ja käsikirjoittaa elokuvaa, hän etsii aluksi tarinaa. Uutisotsikon omaista aihetta tai teemaa, joka aluksi pyörii mielessä, on syvennettävä. Webster esittää itselleen hollywoodmaisia kysymyksiä:

”Missä on pihvi?” eli mikä on elokuvan tarina? Ketkä ovat päähenkilöt? Mikä ristiriita elokuvassa on? Onko siinä käänne? Saako poika tytön (tai tyttö pojan) lopussa? Nämä kysymykset ovat yhtä olennaisia dokumentti- kuin fiktioelokuvallekin. (Webster 1998, 164–165.)

Jotta elokuvaan syntyisi rakenne ja tarinasta tulisi toimiva, on valittava aktiiviset päähenkilöt, jotka kehittyvät elokuvan aikana. Tarvitaan siis selkeä rakenne ja kehys, jossa kaikki tapahtuu: alku, keskikohta ja loppu. Tavoitteena on kehittyvä tarina, joka välttää dokumentaarien yleisen ongelman: suunnan puuttumisen. Tarinankerronnan perussääntöjen noudattaminen auttaa tekemään parempia elokuvia. Webster päättää esseensä ohjeeseen kaikille dokumentaristeille: on keskityttävä enemmän siihen, miten sanotaan kuin siihen, mitä sanotaan – siinä on ”tarinankerronnan ydin”. (ibid., 168, 170–172.)

John Websterin tapaan myös Kanerva Cederström näkee dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan yhteyden vahvana. Cederströmin mukaan se ei ole pelkästään hyvä asia. Fiktio puolella kummittelee tarina ja valta-asema. Cederströmin mielestä ”monia tekijöitä on alkanut myös dokumentaarisen elokuvan alueella vaivata storytellingin tyrannia”. Cederströmin mielestä tarinankerronnan ylikorostumisessa on kyse ennen kaikkea anglosaksisen valtavirtaelokuvan tavasta painottaa, Aristoteleen hengessä, juonen käännekohtia ja ajan lineaarista etenemistä. Tällainen tarinakaava rajaa liikaa ilmaisun monimuotoisuutta. (Cederström 2003, 96–97, 100, 104–105.)

Cederströmin mielestä dokumentaarista elokuvaa ei saa ahdistaa tiukkojen rajojen sisään, vaan sen on annettava olla vapaata ja yksilöllistä, aina tekijänsä näköistä.² Hän vastustaa dogma-ajattelua ja ilmaisua rajoittavia sääntöjä yleensäkin. Turhaa pakottamista on esimerkiksi elokuvan kirjoittaminen tarinaksi, vaikka aihe sinänsä olisi avoin ja epälineaarinen. Cederström painottaa elokuvan suunnittelemisessa nimenomaan

² Ks. Aaltonen 2006, 180, 244: iso joukko suomalaisia dokumentaristeja korostaa kysyttäessä avoimen tekoprosessin tärkeyttä ja kykyä spontaaniin maailman kohtaamiseen.

avoimuutta, joka jättää tilaa sattumalle kuvaus- ja leikkausvaiheessa. (ibid., 96, 98–99, 104–105.)

Cederström kannattaa ranskalaisen kirjailijan ja elokuvantekijän Marguerite Duras'n ajatusta siitä, että ”elokuva syntyy kirjoituksen häviämiseksi, lauseen rauniolle; elokuva johtaa alkuperäiseen hiljaisuuteen”. Elokuva on kuitenkin kirjoitettava, mutta silti varoen: liian hiotut rakenneideat saattavat uhata elokuvallisia ajatuksia. Mutta selvää on, että kirjoitettu ei varmista sitä, mitä lopulta kuvaan tulee. Tekijä voi vain ”odottaa kuvan tekemisen hetkeä”. (ibid., 102–104.)

Webster (1998, 163) ja Cederström (2003, 97) jakavat ajatuksen siitä, että elokuvan voima perustuu sen kykyyn tehdä inhimillinen kokemus maailmasta näkyväksi ja toisten ihmisten koettavaksi. Siinä miten tämä kokemus luodaan, heidän ajatuksensa eroavat. Websterin mielestä siihen tarvitaan tarinaa, Cederströmin mielestä vapaampaa ja sattumanvaraisempaa muotoa. Vaikka en olekaan täysin varma, mitä Cederström tarkoittaa tai millaisia ilmaisukeinoja hän lopulta esittää, kallistun tässä tutkimuksessa hänen puolelleen. Otan lähtökohdakseni ajatuksen, että elokuvallinen kokemus voi syntyä muutenkin kuin perinteisen tarinakaavan avulla.

3 TARINAELOKUVA

Tässä luvussa käydään läpi tarinan ja tarinaelokuvan keskeiset piirteet. Tarinaelokuvan tärkeimpänä esimerkkinä käsitellään amerikkalaista valtavirtaelokuvaa eli ns. Hollywood-elokuvaa. Havainnot fiktioelokuvista suhteutetaan myös dokumentaariseen elokuvaan.

'Tarinaelokuvalla' tarkoitan elokuvaa, joka keskittyy henkilöhahmojen pyrkimyksiin ja niistä seuraaviin tapahtumaketjuihin, jotka ovat pääpiirteissään johdonmukaisia ja helposti ymmärrettäviä. Tällaista elokuvaa voisi luonnehtia myös kertovaksi tai kerronnalliseksi elokuvaksi, miksei myös juonielokuvaksi. Päätin kuitenkin nimetä sen omassa tarkastelussani tarinaelokuvaksi, koska 'tarina' on sanana riittävän yleinen, mutta ei kuitenkaan liian teoreettinen tai ulkoa asetettu. Tarinasta puhuvat myös elokuvantekijät itse.

3.1 Tarinan määritelmästä

Tarina on tuttu, mutta helposti kädestä lipeävä käsite. Yritän määritellä sitä erityisesti elokuvan kontekstissa, siten että se toimisi otsikkona sille elokuvien valtavirralle, johon viittaa termillä 'tarinaelokuva'. Nähdäkseni olennaista tarinassa on sen tapa jäsentää asioita ajallisesti peräkkäin joksikin kokonaisuudeksi. Elokuvassa tämä tapahtuu liittämällä kuvia toisiinsa.

Tarina kerrotaan³. Antti Pönnin (2004) mukaan ”kertova elokuva muodostaa tilallisen ja ajallisen jatkumon, jossa syyt edeltävät seurauksia”. Kristin Thompson (1999, 10) on samoilla linjoilla: kertomus (a narrative) on kausaalinen tapahtumasarja ajassa ja paikassa. Henry Bacon puhuu audiovisuaalisesta kerronnasta. Hän tarkoittaa sitä, miten äänin ja kuvin kerrotaan tarinoita, esitetään peräkkäisiä tapahtumia kausaalisesti toisiinsa liittyvinä. Bacon jakaa kerrontaa osiin David Bordwellin uusformalismen mukaisesti: tarina (fabula) on se tapahtumaketju, jonka elokuvan katsoja mielessään rakentaa, juoni (sjuzhet) on se valkokankaalla esitetty tarinan ilmiö, jonka perusteella katsoja käsityksensä tapahtumista synnyttää. Eli kerronta ilmenee juonena, josta katsoja päättelee varsinaisen tarinan. (Bacon 2000, 16, 18, 26, 27.)

Elokuvantaju-verkkosivuston mukaan tarina välittää sen, mistä elokuvassa on kysymys. Juoni sen sijaan on erityinen tapa kertoa tarina, saman tarinan voi kertoa monen erilaisen juonen avulla. (*Elokuvantaju*.)

Juha Siltasen (2003, 13) määritelmä on seuraava: ”Tarinaksi nimitetään vastaanottajalle esitettävää tapahtumien ja suhteiden ketjua, jossa nämä ovat syy-seuraussuhteessa toisiinsa.” Juoni taas on suppeampi käsite; se on vain yksi tapa jäsentellä tarinan ainekset (ibid., 14).

Robert McKeen mukaan tarina osoittaa elokuvan kaaren, sen vääjäämättömän muutoksen, jota on seurattu alkutilanteesta peruuttamattomaan loppuun. Tarina on siis muutosten ketju, jolla on ehdoton päätös. (McKee 1999, 41, 42.)

³ En syvenny tässä kerronnan teoriaan laajemmin: en erittele kertojaa, kertomusta tai muita narratologisia käsitteitä tarkemmin. Käytän 'tarinaa' ja 'tarinallisuutta' edustamaan sitä sisältöjen joukkoa, jota yhdistää eri osien ajallinen peräkkäisyys ja usein kausaalinen yhteys.

Tarinoilla kuvataan toiminnan syitä, motivaatioita ja seurauksia. Tarinat auttavat hahmottamaan maailmaa ja ymmärtämään omaa itseä. (Bacon 2005, 14.)

David Mametin mukaan tarina on ”tapahtumien vääjäämätön eteneminen sankarin tavoitellessa päämääräänsä”. Mamet tiivistää elokuvaohjaamisen idean Eisensteinin montaaiteoriaa seuraten: ”on sarja kuvia, jotka on asetettu rinnakkain niin, että näiden kuvien välinen kontrasti kuljettaa tarinaa eteenpäin katsojien mielissä”. Ja kuvien tulee olla yksinkertaisia, ”konstailemattomia”. Kun elokuvia tehdään ohjetta noudattaen, yleisö alkaa pohtia, mitä tapahtuu seuraavaksi, ja jää koukkuun tarinaan. Ihmisen mieli hakee yhteyttä ja järkeä irrallistenkin asioiden välille. Elokuvan pitää olla muodoltaan syllogismi: jos A, niin B, levottomuudesta lepotilaan. Tarina loppuu, kun alussa asetettu ongelma ratkeaa. Mametin mukaan dramaattinen rakenne tulee suoraan tavasta, jolla ihminen luonnostaan havaitsee ja jäsentää tietoa. Siksi tarina on niin ylivoimaisen tehokas tapa ilmaista. (Mamet 2001, 12, 14–15, 16, 69, 70, 72, 73, 174.)

Yksi tapa kiteyttää edellä mainittujen termien hierarkia on seuraava: *kerronta* on se audiovisuaalisen viestinnän ylätaso, johon kuuluvat kaikki erilaiset ilmaisukeinot, joilla elokuvassa voidaan kertoa; *tarina* on se tapahtumien kokonaisuus, joka katsojalle yritetään kertoa ja *juoni* se valittu yksittäinen tapa, jolla kerronta valkokankaalle konkretisoituu.

Jos terminologia tuntuu hämärältä tai epäjohdonmukaiselta, kannattaa ehkä muistaa, että keskeisintä on erottelu tarinaelokuvan ja kuvaelokuvan välillä – ja nimenomaan siinä mielessä, että kuvaelokuvan kohdalla katson elokuvaa välineenä, joka ei välttämättä edellytä kirjallisuudesta, teatterista tai juttelusta periytyvää kertomista tai ’tarinaa’. En kiistä, etteikö kuvaelokuvasta saattaisi löytyä tarinaa tai tarinaelokuva hyödyntäisi kuvia. Tavoitteeni on hetkeksi raivata tila mahdollisuudelle ajatella elokuvaa muuten kuin vain tarinan kertomisen välineenä.

3.2 Aristoteles ja tarinan peruskaava

Tarina-ajattelun taustavaikuttajista varmaankin merkittävin löytyy antiikin Kreikasta: Aristoteles. Hänen *Runousoppinsa* (1997) on tietävästi peräisin 330–320-luvuilta eaa.

(ibid., 234)⁴. Siinä Aristoteles tutkii antiikin tragediataidemuotona, pohtii mahdollisimman hyvän tragedian edellytyksiä ja antaa käytännön ohjeita runoilijoille.⁵

Aristoteleen mukaan tragedia kuten muukin runous on toiminnan jäljittelyä eli jäljittelyn kohteena ovat toimivat (drōntas) ihmiset ja jäljittely tapahtuu nimenomaan esittämällä henkilöt toimivina, jotain tekemässä. Tässä syy siihen miksi näitä teoksia kutsutaan draamoiksi (vrt. drōntas). Tragedia on ”toimivien puhetta”. (ibid., 160–161, 164, 236–237.)

Aristoteles jakaa tragedian kuuteen osatekijään⁶, joista tärkein on juoni (mythos) eli tekojen kokonaisuus – se miten toiminta on organisoitu, tapahtumat sommiteltu. Esimerkiksi henkilöiden luonteet tulevat esiin tekojen kautta. Juoni on kuin äärioviiva maalaustaiteessa: se määrittää tarinan rakenteen, sen olennaiset puitteet. Juonen keskeiset osat ovat käännekohtat (peripeteia) ja tunnistamiset (anagnōrisis) eli hetket, joissa toiminnan suunta muuttuu tai tapahtuu muutos tietämättömyydestä tietämiseen. (ibid., 164–165, 169–170, 237, 243.)

Aristoteleen mukaan tragedian tulee jäljitellä loppuunsaatettua toimintaa, jolla on alku, keskikohta ja loppu. Tapahtumien on alettava hyvästä syystä ja päätyttävä ilman sattumanvaraisuutta. Tragedian rakenne on pelkistetyimmillään seuraava: ongelma (desis) ja sen ratkaisu (lysis). Juoni muodostuu siis ongelmasta ratkaisuihin. Tärkeää on, että asiat tapahtuvat toisistaan johtuen, eivät pelkästään toistensa jälkeen. Parasta on, jos johdonmukainen tapahtumasarja sisältää lisäksi yllätyksen. (ibid., 166, 176–178, 251.)

Aristoteleen havainnot oman aikansa tragedioista teksteinä ja esityksinä ovat olleet vaikutusvaltaisia yli 2000 vuotta. Myös Hollywoodin käsikirjoittajat ja elokuvantekijät ovat hyvin tietoisia lyhyesti referoimistani huomioista. Elokuvan kannalta olennaisiksi on ajateltu ennen kaikkea toiminnan kautta kertominen ja kerrotun ajallinen ja johdonmukainen sulkeutuminen. Hollywood-elokuvan keskiössä on toimiva ihminen, joka yrittää ratkaista ongelman, ja yleensä myös ratkaisee sen.

⁴ Ks. Aristoteles 1997, Juha Sihvolan selitykset-osio, 234–257.

⁵ Ks. myös Laaksonen 2002: Aristoteleen *Runousopin* lähilukua, erityisesti tragedian vaikutuksen kannalta: miksi kauheat tapahtumat koskettavat näytelmän katsojaa.

⁶ Muut tekijät ovat luonteet, tyyli, ajatus, nähtävä esitys ja lyyrinen runous.

3.3 Hollywood tarinateollisuuden keskipisteenä

Ingmar Bergman kertoo muistelmateoksessaan *Laterna magica* (2000, 219), kuinka hän käydessään kerran Hollywoodissa tapasi päivällisillä joukon ohjaajaveteraaneja:

William Wylerin, Billy Wilderin ja William Wellmanin. He keskustelivat ”amerikkalaisen elokuvan suorasta ja suvereenista dramaturgiasta”. Wellman kertoi miten hän oppi ammattinsa 1920-luvulla ohjaamalla kaksinäytöksisiä tarinoita:

Niissä oli ennen kaikkea saatava alkutilanne nopeasti katsojalle selväksi: näyttämönä on pölyinen katu saluunan edustalla. Portaiden juuressa istuu pieni koira. Sankari tulee ovesta, taputtaa koiraa, ratsastaa pois. Konna tulee ovesta, potkaisee koiraa, ratsastaa pois. Draama voi alkaa. Katsoja on minuutissa sijoittanut antipatiansa ja sympatiansa.

Kuten Bergmanin kertomus osoittaa, Hollywoodissa on väkivahva perinne tehokkaassa tarinankerronnassa. Amerikkalainen valtavirtaelokuva on 1900-luvun alkupuolelta saakka dominoinut maailman elokuvateattereita⁷. Käytän sen vuoksi Hollywoodin studioelokuvaa esimerkkinä tarinaelokuvan keskeisistä piirteistä. Tutkin, mikä on se perinne, jonka rinnalla kaikki muu elokuva on vaihtoehtoista.

Tarinallisuus on vallitseva lähtökohta elokuvien tekemisessä. Ajassa etenevä looginen ja johdonmukainen tapahtumaketju, jossa keskitytään muutamaankin henkilöön, on katsojaa houkutteleva ja mukana kannatteleva rakenne. Asian, idean, ajatuksen tai tunteen välittäminen onnistuu tarinan avulla. Tarinan tarjoaman luurangon päälle voi helposti ripustaa sitä idealihaa, joka muodostaa elokuvan substanssin tai varsinaisen sisällön.

Havaintojeni mukaan turhankin usein luuranko jää paljaaksi. Tarinaelokuva käsittelee monesti pelkkää tarinaa, kertoo kertomuksen, viekoittelee seuraamaan juonta – eikä muuta. Rakenteesta tulee itse asia, elokuvan viesti. Tällöin parituntisen aikana kuljetaan kyllä nopeasti, mutta ei päästä oikein mihinkään. Kone toimii täydellä höyryllä, mutta se ei tuota mitään. Siitähän Bergmanin esimerkissäkkin on kyse: rakenteen tehokkuudesta ja kerronnan suvereniteetista. Tilanne ja henkilöt on esitelty hetkessä ja toiminta voi alkaa.

⁷ Kristin Thompsonin (1999, 1) mukaan Yhdysvallat on ollut vuodesta 1916 markkinoiden ykköselokuvatuottaja maailmassa.

Kenties puhtain nykyilmentymä tällaisesta tehotarinallisuudesta ja puhtaasta juonellisuudesta on tv-sarja, terrorisminvastaisesta taistelusta kertova *24* (24, USA 2001–). Sarjassa seurataan ikään kuin reaaliajassa sankariagenttien kamppailua aikaa ja terroristeja vastaan. Yhdessä tuotantokaudessa on 24 jaksoa, joista kukin kertoo yhden tunnin tapahtumat. Kokonaisuus kattaa siis yhden vuorokauden. *24*:n rakenne perustuu ajallisille takarajoille, kellonaikaa näytetään kuvassa tiheästi ja koko ajan on kiire suorittaa seuraava tehtävä. Sarjan voimakkaan liikkeen eteenpäin synnyttää rajoitetun ajan päällekyvyys, kilpajuoksu ajan kanssa. Päähenkilön pitää ratkaista jatkuvasti uusia ongelmia kiihtyvässä tahdissa. Kohtaukset ja jaksot loppuvat yleensä 'cliffhangeriin' eli koukuttavaan keskeytykseen juuri kun jotain elintärkeää on tapahtumassa (Havrilesky 2006).⁸

Vaikka *24* kertookin varmasti terrorisminvastaisen sodan aikakaudesta paljon ja jossain määrin myös sarjan henkilöistä ja heidän suhteistaan, on se ennen kaikkea paraatiesimerkki audiovisuaalisesta teoksesta, jossa tarinaa synnyttävä ja kuljettava ”kone” on harvinaisen tehokas⁹: jatkuva takaa-ajotilanne deadline lähestyessä. Ajan ja odotuksen manipulointi on tämän tv-sarjan todellinen sielu ja ydin. *24*:n olennaisimmat elementit ovat toiminta ja aika, täydellisesti yhteen kietoutuneina. Toimintaa rajallisen ajan puitteissa – draamaa pelkistetyimmillään ja alkuperäisimmillään, kuten Aristoteleen hahmotuksistakin huomasimme.

Nykyinen Hollywood-elokuva seuraa edelleen historiassa hyviksi havaittuja kerrontatekniikoita. Kristin Thompson esittää teoksessaan *Storytelling in the New Hollywood* (1999), että amerikkalaisen studioelokuvan kerronta ei ole ratkaisevasti muuttunut Hollywoodin kulta-ajoista¹⁰. Päähenkilö- ja toimintavetoisuuden, jatkuvuuden ja ymmärrettävyyden strategiat ovat voimissaan. Seuraavassa esittelen Thompsonin avulla Hollywood-kerronnan olennaisimmat piirteet – ja samalla siis sen mitä tarkoitan tarinaelokuvalla.

⁸ Deadline, tiukan määräajan, käyttö on ollut tärkeä dramaturginen keino valtavirtaelokuvassa jo 1910-luvulta ja D. W. Griffithin elokuvista asti (Bacon 2000, 124).

⁹ Tove Idström määrittelee esseessään *Tv-sarjojen maailma* (2003b) koneen perustilanteeksi, joka pitää pitkään jatkuvaa tv-sarjaa liikkeessä. ”Se tuottaa sarjan arvot, väittämät, henkilöt ja juonet.” Idströmille juoni ei ole kone, juoni on pelkkää pintaa. *Teho-osaston* (*ER*, USA 1994–) kone perustui kauan hybrikseen: kuolemaa vastaan taistelevat lääkärit kokivat olevansa jumalankin yläpuolella, mutta joutuivat lopulta nöyrytymään. *Frendien* (*Friends*, USA 1994–2004) kone taas perustui sarjan henkilöiden luonteiden erilaisuuteen ja yhteensopimattomuuteen. (Ks. Idström 2003b, 138–140.)

¹⁰ Thompson (1999, 1): studioelokuvan kukoistuskausi ajoitetaan 1930- ja 1940-luvuille. Klassinen Hollywood-tuotanto organisoitiin ja standardoitiin tarkasti, koska elokuvia tehtiin niin paljon ja ihmiset työskentelivät yleensä jatkuvilla sopimuksilla studioiden palkkalistoilla. Thompsonin (1999, 44) mukaan klassiset kerrontatekniikat ovat edelleen voimissaan amerikkalaisessa elokuvassa.

Thompson lainaa kirjansa alkulehdillä käsikirjoittaja I. A. L. Diamondia¹¹, ikään kuin kirjan motoksi (1999, xiii): ”I’m old-fashioned in this respect, I guess. Linear movies. Movies with some dramatic drive. I want to know what happens next, not what happened last year in Marienbad. If it was last year, it it was Marienbad, if it did happen.” Olennaista on siis suoraviivainen kerronta, joka etenee koko ajan, ja pitää samalla yllä jännitystä siitä, mitä tapahtuu seuraavaksi.

Diamond edustaa Hollywoodin käsityöläisperinnettä, jossa työ on jaettu tiukasti osiin ja jokainen hoitaa oman tonttinsa viimeistä piirtoa myöten tarkasti ja taitavasti.

Thompsonin (1999, 346) mukaan Hollywoodin tuotantomuoto pitää yllä kerrontamuotoa. Toisin sanoen 1900-luvun alkupuolella syntynyt studiojärjestelmä ja sen standardoitu työnjako ja tapa organisoida elokuvantekoa vaikuttaa edelleen.

Unelmatehdas ei ole tuulesta temmattu nimitys. Järjestelmällinen elokuvien tuottaminen mahdollisimman isolle yleisölle vaikuttaa ratkaisevasti siihen, millaisia elokuvista tulee. Tekstilähtöinen tarinaelokuva taipuu hyvin tuotantolinja-ajatteluun. Prosessin kaikkia vaiheita voidaan kontrolloida, koska tiedetään mitä ollaan hakemassa. Tarina on selkeä lähtökohta. Ja sen takia myös lopputulos.

Hollywoodin käsityöläisyydellä on liki 100 vuoden perinteet. Vaikka taso on välillä notkahdellut, amerikkalainen studioelokuva on onnistunut luomaan taidemuodosta menestyvän teollisuudenalan ainutlaatuisella tavalla. Thompsonin mukaan Hollywoodissa luotetaan ymmärrettävään tarinaan, koska se on taloudellisesti kannattavaa. Tarinaelokuvan keskiössä ovat henkilöt ja juoni, joka syntyy henkilöiden toiminnasta. Thompson esittää, että epäonnistunutkin Hollywood-elokuva yleensä noudattaa peruskaavaa käännekohtineen ja näytöksineen, mutta siitä puuttuu imu tai eteenpäin vievä voima. Huono Hollywood-elokuva on siis huono siksi, että siinä on tylsä ja hengetön päähenkilö, jolla on epäselvä tavoite. Henkilön tavoite synnyttää elokuvan tarinan (eli tapahtumat), ja siten koko elokuvan. (ibid., 349, 363, 365, 367.)

Hollywoodilainen tarinaelokuva kertoo tarinansa selkeästi ja viihdyttävästi. Tavoite on, että katsoja pystyy seuraamaan tapahtumia helposti läpi elokuvan. Tämä edellyttää jatkuvuuden ylläpitämistä kaikessa leikkauksesta lavastukseen. Katsoja ei saa pudota

¹¹ Billy Wilder’in työtoveri mm. elokuvassa *Piukat paikat* (*Some Like It Hot*, USA 1959), sai Oscar-palkinnon elokuvasta *Poikamiesboksi* (*The Apartment*, USA 1960).

tarinan kyydistä. Thompsonin sanoin: ”The ideal American film still centers around a well-structured, carefully motivated series of events that the spectator can comprehend relatively easily.” (ibid., 1, 8.)

Elokuva esittää tapahtumasarjan, joka on ymmärrettävä ja selkeä. Peruseriaate on, että kerronta perustuu syiden ja seurauksien rikkoutumattomaan ketjuun: seurauksesta tulee aina syy jollekin uudelle seuraukselle ja niin edelleen¹². Elokuvan elementit motivoivat ja perustelevat toisiaan aukottomasti. Useimmiten asiat kerrotaan monisanaisesti, toistoa kaihtamatta, jotta olennainen ei jäisi epäselväksi¹³. Yleensä kaikki elokuvan juonilinjat saatetaan päätökseen. Avoin loppu on harvinaisuus. (ibid., 10, 12, 16, 153–154.)

Koska elokuva ilmaisumuotona on lähtökohtaisesti epäjatkovaa, siis koostuu paloista, jatkuvuuden luomiseen on kehitetty erilaisia keinoja. Elokuvassa on mahdollista liikkua hyvin vapaasti ja nopeasti ajasta ja paikasta toiseen, joten katsoja voi hukata punaisen langan erityisesti siirtymissä. Niinpä kohtausten ja otosten rajapinnat ovat riskialuetta tarinaelokuvalla. Tämän takia kohtausta useimmiten alkaa yleiskuvalla, joka näyttää, missä ollaan, keitä on läsnä ja mitä on tapahtumassa (nk. ”establishing shot”).

Paratiesimerkki jatkuvuuden ylläpitämisestä on hollywoodilainen tapa leikata kuvasta toiseen analyttisesti. Tällä tarkoitetaan tilan ja tilanteen purkamista esittelykuvan jälkeen pienempiin osiin siten, että olennaiset asiat pääsevät esiin lähikuvissa ja/tai kuvan keskelle sijoitettuna. Lisäksi kuvattu toiminta, esimerkiksi henkilön liike, jatkuu kuvasta kuvaan yhteensopivana ja katsoja kokee, että aika ei katkea missään vaiheessa sattumanvaraisesti. (ibid., 17–19. Ks. myös Bacon 2000, 122.)

Kaikkein keskeisintä tarinaelokuvassa on päähenkilö, ihminen, josta elokuva kertoo. Thompsonin sanoin näin on aina ollut: ”the New Hollywood, like the old Hollywood, is based on consistent, unambiguous characters whose goals provide the main narrative momentum”. Nyky-Hollywood tekee juoni- ja henkilö vetoista elokuvaa: elokuvien juonet perustuvat vahvoihin henkilö hahmoihin, joiden psykologiset piirteet on kuvattu tarkasti. Tämä on klassista elokuvakerrontaa, tapahtumat motivoidaan ja perustellaan

¹² Seuraus ei aina tule heti syyn jälkeen. ”Roikkuva syy” (dangling cause) on kerrontakeino, jossa jokin teko tai tieto vaikuttaa vasta myöhemmin elokuvan kuluessa. Keinon tarkoituksena on synnyttää etukenoa ja odotusta, sitoa kokonaisuutta yhtenäiseksi. Lisäksi tavoitteena saattaa olla jatkuvuuden ja selkeyden ylläpitäminen kohtausten välillä. Esimerkiksi niin, että edellisessä kohtauksessa auki jäänyt asia ratkeaa seuraavassa kohtauksessa. Tässä yhteydessä puhutaan myös ”koukusta” (hook). (Ks. Thompson 1999, 12, 19–20.)

¹³ Thompson (1999, 17) käyttää ilmaisua ”the rule of three”, kolmen sääntö: sama asia saatetaan ensin mainita puheessa, sitten näyttää ja lopuksi vielä olla pohdiskelun kohteena dialogissa.

useimmiten henkilöiden ominaisuuksilla. Elokuvan henkilöiden piirteet kuvataan sellaisiksi, että ne kiinnostavat ja aiheuttavat toimintaa. Epämääräinen luonnekuvaus tai suuret muutokset henkilön ominaisuuksissa kesken elokuvan sotivat johdonmukaisuuden, ymmärrettävyyden ja jatkuvuuden ideaaleja vastaan. Henkilön asteittainen kehittyminen on kuitenkin mahdollista. (ibid., 13, 14, 43, 45, 281, 282.)

Päähenkilön tärkeys syntyy yksinkertaisesti siitä, että tarinaa ei olisi ilman häntä. Tarinan tapahtumat kehkeytyvät, koska on joku joka haluaa jotain, pyrkii johonkin tavoitteeseen. Hollywood-elokuvan päähenkilö on lähes poikkeuksetta aktiivinen¹⁴. Toiminta seuraa henkilön tavoitteista, jotka hän on itselleen asettanut. Henkilön halu ja tavoite saa elokuvan kulkemaan eteenpäin, synnyttää kerrontaan etukenoa ja liikevoimaa¹⁵. Klassinen tarinaelokuva ei salli sitä, että henkilön tavoitteet vaihtuvat mielivaltaisesti tai ovat moniselitteisiä. Tavoitteen saavuttamiselle myös asetetaan yleensä aikaraja, joka vauhdittaa liikettä eteenpäin ja tuo ajallista selkeyttä tarinankerrontaan. (ibid., 14, 16.)

Amerikkalainen elokuva on alusta asti tunnettu toiminnallisuudestaan. Elokuvan rakennetta on mietitty pitkälti sitä kautta, miten päähenkilön halu ja siitä seuraava toiminta etenee ajassa. Klassisen elokuvakerronnan rakennetta purettaessa aristoteelinen käännekohtan-käsite on ollut avainasemassa. Se on siis kohta, jossa toiminnan suunta muuttuu (ks. luku 2.2). Thompsonin mukaan yleisin syy toiminnan suunnan muuttumiselle on nimenomaan muutos päähenkilön tavoitteissa. Hän saattaa esimerkiksi saavuttaa haluamansa ja löytää samalla uuden tavoitteen tai muuttaa taktiikkaa alkuperäisen tavoitteen saavuttamiseksi. Elokuvan lopun lähestyessä keskeinen kysymys on, saavuttaako päähenkilö tavoitteensa. Hollywood-elokuvassa tavoite jää hyvin harvoin saavuttamatta. (ibid., 27, 29, 43.)

Yksi tapa hahmottaa Hollywood-elokuvan rakennetta ja ylipäättään tarinallisen, kertovan elokuvan piirteitä on jakaa elokuva näytöksiin. Myös Kristin Thompson tarkastelee kymmentä esimerkkielokuvaa näytösrakenteen kannalta¹⁶. Myös tämä rakennetyökalu pohjautuu Aristoteleen *Runousoppiin*, sen alku-keskikohta-loppu -ajatukseen.

¹⁴ Thompson (1999, 15–16) vertaa amerikkalaista valtavirtaelokuvaa eurooppalaiseen taide-elokuvaan: ”In the European art cinema, for example, characters often act because they are forced to, not because they want to.”

¹⁵ Thompson (1999, 14, 15) käyttää ilmaisuja ”the forward impetus” ja ”the momentum in a plot”.

¹⁶ Nämä ovat *Paluu tulevaisuuteen*, *Missä olet, Susan?*, *Punaisen lokakuun metsästys*, *Perhe on paras*, *Uhrilampaat*, *Päiväni murmelina*, *Amadeus*, *Alien – kahdeksas matkustaja*, *Hannah ja sisaret* ja *Tootsie – lyömätön lyyli*.

Amerikkalaisen elokuvakäsikirjoittamisen vaikutusvaltaisain näytösjakko periytyy alunperin Syd Fieldin kirjasta *Screenplay* (1979), jota Thompson kritisoi. Field jakaa elokuvan kolmeen näytökseen, joista keskimäinen on yhtä pitkä kuin ensimmäinen ja viimeinen yhteensä. Näytöksen rajan muodostaa merkittävä käännekohta, joita on siis kaksi. Fieldin näytökset ovat nimeltään alku (Beginning), yhteenotto (Confrontation) ja ratkaisu (Resolution). Alussa esitellään päähenkilö ja lähtötilanne, lopussa toiminta huipentuu ja ongelmat ratkeavat. Yhteenottojen keskinäytöksessä päähenkilö kamppailee kohti maaliaan ja kohtaa esteitä pyrkimyksilleen. (ibid., 22, 23, 25–27.)

Thompson jakaa tyypillisen Hollywood-elokuvan neljään pääosaan (large-scale proportion): esittely (setup), toiminnan mutkistuminen (complicating action), kehittäminen (development) ja huipentuma (climax)¹⁷. Joissain tapauksissa näiden lisäksi tulee jälkinäytös (epilogue). Hyvin pitkissä elokuvissa saattaa olla kaksi toiminnan mutkistumisosaa tai kehittelyä (esim. *Heat – ajojahti* (*Heat*, USA 1995)). Normaalia lyhyemmissä toiminnan mutkistuminen saattaa jäädä pois. Myös Thompsonin mukaan pääosa vaihtuu toiseen käännekohdan kautta. Hän korostaa elokuvan puoliväliin sijoittuvan käännekohdan merkitystä. Thompsonin mukaan elokuvien pääosat ovat noin 20–30 minuuttia pitkiä ja keskenään tasapainoisia ja -arvoisia. (ibid., 21, 27, 28, 31, 36–38, 212.)

Elokuvan noin puolituntiset rakenneosat ovat sopivanmittaisia vaihtelua kaipaavalle ihmismielelle. Hollywoodissa on näytetty elokuvia koeyleisöille 1920-luvulta asti, joten näppituntuma keskivertokatsojan huomiokyvystä, reaktioista ja toiveista on hyvä. Näytöksiin tai pääosiin jakaantuva rakenne on katsojalle armollinen, koska sen puitteissa toiminta kiihtyy ja rauhoittuu. Juoni kehittyy erilaisten vaiheiden läpi ja tylsistyminen pysyy loitolla. Huippuhetkistä edetään suvantopaikkojen kautta uusiin huippuhetkiin. Suvannoissa mm. esitellään henkilöitä, motivoidaan heidän toimintaansa, muistutetaan olennaisista seikoista sekä tarjoillaan huumoria, romantiikkaa ja pieniä sivujuonia. Thompson ampuu alas käsityksen, että Hollywood-elokuvan, hyvän sellaisen, voisi rakentaa pelkästään isojen räjähdysten ja turboahdetun toiminnan

¹⁷ Ks. Thompson 1999, 28–29: *esittelyssä* näytetään alkutilanne ja päähenkilö alkaa tavoitella jotain, *toiminnan mutkistuminen* ohjaa toimintaa uuteen suuntaan tarjoamalla uuden ”alkutilanteen” selvitetäväksi, *kehittelyn* aikana päähenkilö tavoittelee maaliaan esteiden ja viivytysten hidastamana (loppuu, kun kaikki juonilinjat ja tavoitteet on esitelty), *huipentumassa* toiminta vie johonkin ratkaisuun (usein hyvinkin toiminnallinen vaihe). Ks. myös Bacon 2000, s. 98–99.

vara¹⁸. Pelkkä muodoton puhtaan toiminnan jatkumo ei ole hollywoodilaisen elokuvakerronnan kovaa ydintä. Toiminnallisia huippuhetkiä on oltava, mutta ne istutetaan rakenneraamiin, jossa on paljon muutakin. Ja tämä raami siis syntyy henkilöiden tavoitteiden generoiman toiminnan ja sen johdonmukaisen etenemisen ympärille. (ibid., 36, 43, 306.)

Tarinallinen amerikkalaiselokuva näyttää varsin kaavamaiselta tällaisessa rakennetarkastelussa. Keskustelu siitä, onko elokuvia hyvä hahmottaa kolmen näytöksen vai neljän pääosan avulla, tuntuu absurdilta. Thompsonin (1999, 37) mukaan elokuvan osat ovat kuitenkin käytännössä melko joustavia, niin keston kuin määränkin suhteen. Vaikka Thompson (1999, 26–27, 364) esittää itse vastaavan rakennekaavan, hän kritisoi kolmen näytöksen paradigmaa, joka on dominoinut käsikirjoituksia pitkään: ongelma on hänen mukaansa, jos käännekohtia aletaan etsiä aina käsikirjoituksen sivuilta 25–30 ja 85–90. Näyttää siltä, että vakavia ongelmia seuraa viimeistään siinä vaiheessa, kun hyväksi jossain yhteydessä havaittuja periaatteita aletaan soveltaa uuteen elokuvaan liian suoraviivaisesti.

Aristoteleskin analysoi tragedioita jälkikäteen, katsottuaan ja luettuaan niitä. Hän huomasi, että tietyt piirteet johtivat varmimmin tragedian päämäärään eli katsojien kokemaan katharsikseen¹⁹. Päämäärään päästään, jos juoni toimii, jos juonen osat, kuten käännekohdat, ovat kohdallaan ja säälin ja pelon tunne heräävät. Onnistunut tragedia synnyttää katartisen vaikutuksen katsojissa. (Aristoteles 1997, 165, 172, 191, 254.)

Aristoteleen tavoitteena oli kirjata ehdot, millä katharsis saavutetaan. Samoin Thompson ja kumppanit ovat tutkineet jo tehtyjä elokuvia ja vetäneet niistä johtopäätöksiä toimivasta rakenteesta. Tällainen tapa heijastelee standardoidun tuotantoperinteen voimaa ja valtaa. Ensin kiinnitetään se, mitä elokuva on, sitten analysoidaan, minkälaisin keinoin tällaista elokuvaa parhaiten tehdään ja lopulta yritetään toteuttaa näitä keinoja ja reunaehtoja parhaalla mahdollisella tavalla.

¹⁸ Ks. ibid., 306: käsitys, että ”whammo” kymmenen sivun välein käsikirjoituksessa tekisi kiinnostavan elokuvan, on pahasti pielessä. ”Whammolla” tarkoitetaan äärimmäisen toiminnan hetkeä.

¹⁹ Ks. Aristoteles 1997, 236–237: Juha Sihvola muistuttaa, että katharsis on *Runousopin* kiistellyin termi, jonka tarkka merkitys on jatkuvan keskustelun kohteena. Tutuin tulkinta on, että katharsis tarkoittaa tragedian herättämien säälin ja pelon tunteiden puhdistumista. Ko. tunteiden kokeminen tuottaa mielihyvää ja katsojan käsitys elämästään ja itsestään selkiytyy.

Aristoteleen jalanjäljissä Hollywood-elokuvakin pyrkii johdattamaan yleisönsä jonkinlaiseen ”katharsikseen”. Amerikkalainen valtavirtaelokuva yrittää herättää tunteita. Komedian pitäisi naurattaa, melodraaman itkettää ja trillerin olla jännittävä. Siis tavoitteena ovat katsojan tunteet ja niiden fyysiset ilmentymät, kuten nauru. Tai toisin sanoin, tavoitteena on elämys. Jos elämys otetaan yleispäteväksi tavoitteeksi, on esitettävä kysymys, onko tarina ainoa tie elämykseen? Väitän, että ei. Elämyksen voi synnyttää, vaikka elokuvan ytimessä ei olisikaan henkilö, joka kamppailee tavoitettaan kohti ja lopulta saavuttaa sen.

3.4 Dokumentaarinen elokuva

Dokumentaariset elokuvat ovat jo pitkään hyödyntäneet samoja ilmaisukeinoja kuin hollywoodilainen tarinaelokuva. Dokumentaristi John Websterin (1998, 166, 171) mielestä elokuvien tekeminen on tarinankerrontaa – ei ole väliä, onko kyseessä fiktio vai dokumentaari. Tarinallisen dokumentaarin asema ei ole kuitenkaan yhtä vankka kuin tarinallisen fiktioelokuvan, joten juuri edellisessä kokeita tarinallisuuden rajoilla tai sen ulkopuolella on helpompi tehdä. Ensin on kuitenkin katsottava, millainen on dokumentaarin ja tarinan suhde. Tutkin seuraavassa tätä suhdetta erityisesti direct cinema -perinteen osalta. Näin siksi, että juuri direct cineman, suoran elokuvan, nousu eräänlaiseksi dokumentaarisen elokuvan paradigmaksi viime vuosikymmeninä on vankistanut tarinallisuuden asemaa myös kuvattaessa historiallista tai sosiaalista todellisuutta.²⁰

Susanna Helke käsittelee väitöskirjassaan *Nanookin jälki* (2006) fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan rajankäyntiä. Helken näkemyksen mukaan rajalinja on turhan tiukka ja dokumentaarisen elokuvan määrittely pelkää objektiivisuuden, tiedon välittämisen ja todistamisen kautta kaventaa taidemuodon olemusta turhaan.

Helken mukaan dokumentaarisisessa elokuvassa ”työstetään ja havaitaan historiallista, elokuvanteosta riippumatonta todellisuutta elokuvan keinoin”. Hän viittaa myös koko lajin ristijään John Griersoniin, joka puhui todellisuuden dramatisoinnista ja ”luovasta

²⁰ Kuten Jouko Aaltonen (2006, 183–184) esittää, suoran elokuvan perinne elää vankasti suomalaisessakin dokumentarismissa, vaikka tekijät harvoin viittaavat siihen. DC-perinnettä ei oteta tiukkana sääntökokoelmana, vaan enemmänkin se vaikuttaa esimerkiksi hienovaraisena kuvausstrategiana.

käsittelystä”. Helke korostaa, että elokuva ei ole absoluuttinen todiste mistään, vaikka se olisi dokumentaarinen – elokuvantekijä voi jättää jälkiä, kuvallisia todisteita ”jostakin, joka joskus on ollut”. Dokumentaari ei kuitenkaan ole dokumentti. (Helke 2006, 18, 48.)

Dokumentaarisien elokuvan teoreetikko Bill Nichols pelkistää lajin olemuksen siihen, että dokumentaarit kohdistavat huomionsa tähän maailmaan, jossa olemme. Nicholsin mukaan dokumentaariset elokuvat stimuloivat nimenomaan yleisön halua tietää²¹. Niiden dokumentaarinen arvo perustuu siihen, että kuvin ja äänin esitetään jotain, jota kirjoitetussa tai puhutussa kielessä kosketellaan käsittein. Abstraktia ja käsitteellistä tavoitetaan, kun yksittäiset kuvat ja äänet, esimerkit todellisuudesta, järjestetään kokonaisuudeksi. Yleinen syntyy spesifeistä havainnoista ja kokemuksista. Nicholsin mukaan dokumentaariset elokuvat käsittelevät yleensä sosiaalisia käytäntöjä ja institutionaalisia suhteita, kuten esimerkiksi perhe-elämää, seksuaalisuutta, sotaa tai kansallisuutta. Vaikka dokumentaarin historiasta löytyy paljon esimerkkejä visuaalisista speaktaakkeleista, hyvin kerrotuista tarinoista ja runollisista avantgarde-elokuvista, on lajille kaikkein luonteenomaisinta retorinen muoto, jossa argumentoidaan jonkin näkökulman puolesta. (Nichols 2001, xiv, 40, 65, 66, 80, 94.)

Helke kiinnittää huomiota siihen, kuinka Nicholsille dokumentaarinen elokuva on nimenomaan tiedon teknologia, jossa tärkeintä on väittäminen, selittäminen ja opettaminen. Nichols jäsentää ja jaottelee dokumentaareja pääasiassa sen mukaan, miten niissä pyritään saamaan ja välittämään tietoa todellisuudesta. Helke itse painottaa tarinamaailman rakentamista havaintojen pohjalta. Hän haluaa jättää katsojalle tulkinnan mahdollisuuden. (Helke 2006, 55, 198.)

Nichols on jakanut dokumentaarisen elokuvan kuuteen alalajiin tai esittämisen moodiin²², kuten hän niitä kutsuu: runollinen (poetic), selittävä (expository), havainnoiva (observational), osallistuva (participatory), refleksiivinen (reflexive) ja performatiivinen (performative). Jako etenee kronologisesti elokuvan historian alusta liki nykypäivään, mutta samalla Nichols toteaa, että kaikkia näitä ilmaisun tapoja

²¹ Dokumentaarisen elokuvan määrittelyn vaikeudesta kertoo sekin, että Nichols käyttää näytelmäelokuvan eli fiktion (’fiction’) vastinparina sen kieltoa ’non-fiction’ eli ei-fiktio. Kirjallisuudesta puhuttaessa sana käännetään ’tietokirjallisuudeksi’ tai sillä viitataan asiaan, sepitteen vastakohtana.

²² Susanna Helke (2006, 54–55) puhuu dokumentaarisen ilmaisun moodeista eli tekijän lähestymistapojen lajeista, joissa kiteytyy oletus siitä, miten ja millaisin keinoin todellisuutta on mahdollista tavoitella. Suomenkieliset nimet Helken mukaan. Ks. myös Aaltonen 2006, 81–83.

käytetään edelleen. (Nichols 2001, 99, 138.) Mainittu direct cinema -tyylisuunta on Nicholsille paraatiesimerkki havainnoivasta lähestymistavasta (Helke 2006, 55).

Nicholsinkin mielestä niin dokumentaarit kuin fiktiotkin kertovat tarinoita, toiset historiallisesta maailmasta, toiset kuvitteellisesta. Vaikka retorinen rakenne onkin Nicholsin mukaan tärkein, – siis elokuvan organisointi loogisesti jonkin näkemyksen tueksi – käytetään usein myös ongelmaa ja sen ratkaisua dokumentaarin muotona. Tällöin nojataan ihan suoraan tarinallisuuteen. Kertova, narratiivinen rakenne tarkoittaa tyypillisesti prosessikuvausta, jossa konflikti ratkeaa ja järjestys palautuu. Prosessissa odotuksen, viivytyksen ja hankaloitumisen kautta luodaan jännitystä ja jännitettä. Elokuvan maailma tarjoillaan jatkuvana ja yhtenäisenä. Erityisesti havainnoiva dokumentaari hyödyntää tällaista tarinallisuutta²³. (Nichols 2001, 1, 26–28, 35, 66, 91.)

Dokumentaarista elokuvaa ajatellaan usein juuri direct cinema -tyylisen, suoran ja huomaamattoman havainnoinnin paradigman kautta – silloin kun sitä ei ymmärretä haastatteluin ja selostuksin etenevänä televisio-ohjelmana. Välittömästi todellisuutta havainnoiva tuotantotapa periytyy 1950- ja 1960-luvun vaihteessa syntyneestä amerikkalaisesta direct cinemasta (DC), suorasta elokuvasta, jossa kamera tyypillisesti seuraa tapahtumia läheltä, mutta tilanteisiin puuttumatta. Myös kertojanääni ja informatiivinen selittäminen puuttuvat DC-elokuvista. DC edusti aikanaan vallankumouksellista vastaelokuvaa, joka erottui aiemmin nähdystä. Vaikka nämä uudenlaiset dokumentaarit tavoittivat todellisuudesta spontaaneja ja ennakoimattomia hetkiä, oli niissä useimmiten varsin narratiivinen ote: ”selkeä päähenkilö, jonka kohtaamien ongelmien ja käänteiden kautta elokuvaan rakentuu klassisen Hollywood-kerrontaperinteen myötäinen tarina”. (ibid., 16, 39, 42.)

Jotta havainnoiva dokumentaari löytäisi fiktiivisen tarinaelokuvan kaltaisen rakenteen, on elokuvan aiheeksi valittava dramaattinen ilmiö, ihminen tai tilanne. Kuten Helke toteaa, havainnoiva lähestymistapa ”perustuu ajatukseen todellisuudesta tapahtumana ja tapahtumisena”. Kuvattavaksi valikoituu usein siis tapahtuma, joka jo itsessään sisältää tarinan ominaisuuksia, esimerkiksi kriisi tai kiinnostava prosessi, josta on löydettävissä syy-seurausketju. DC-tyyppisten elokuvien aiheiksi sopivat erityisen hyvin erilaiset

²³ Nichols mainitsee esimerkkeinä Robert Drew’n *Primaryn* (USA 1960) ja Albert ja David Mayslesin ja Charlotte Zwerinin *Kauppamatkustajan* (*Salesman*, USA 1969). Esimerkistä kävisi yhtä hyvin John Websterin elokuva *Pölynimurikauppiat* (Suomi 1993).

julkiset esitykset, kuten poliittiset draamat tai rock-kiertueet. Ongelmaksi muodostuvat abstraktit aiheet, kuten raha tai valta – ”missä ja miten ne *tapahtuvat*?” Entä ikävystyminen, miten se tapahtuu? (ibid., 10, 11, 63, 64, 133–135.)

DC:ssa yhdistyy kaksi melko erilaista pyrkimystä. Toisaalta on tämä juuri kuvattu tapahtumakeskeisyys ja Hollywood-kerronnan sukuinen juonellisuus ja henkilökeskeisyys – tarjotaan ikään kuin ikkuna maailmaan, joka on omalakinen ja itsestään etenevä, eikä tekijän olemassaoloon reagoiva. Toisaalta juuri DC tuo dokumenttielokuvaan sattumanvaraisuuden, hitauden, odotuksen, elämän maun, kärsivälliset havainnot myös arkisuudesta ja läsnäolosta. Tämä jälkimmäinen piirre on esillä myös omassa elokuvassani. Käsittelen teemaa tarkemmin seuraavissa luvuissa.

Bill Nicholisin mukaan havainnoivissa dokumentaareissa on tyypillistä, että dokumentaristi pitäytyy tarkkailijan roolissa kameran takana, elämää kuvataan kuten sitä todellisuudessa eletään, päähenkilö nousee usein merkittäväksi, elokuvassa tallennetaan ja jäljitellään todellisten tapahtumien ja tapahtumattomuuden kestoa, kaikkea autenttisen tilanteen ulkopuolista vältetään (musiikki, kertojanääni, haastattelu) ja katsojan tulkinnalle jätetään paljon tilaa. (Nichols 2001, 109–115.)

Tapaa, jolla elokuvantekijät seuraavat ja tallentavat tapahtumia niihin kajoamatta, Helke nimittää ”autenttisuuden tyyliksi”²⁴, jossa pyritään vakuuttamaan katsoja kuvatun autenttisuudesta eli aitoudesta ja luotettavuudesta. Kysymys autenttisuudesta kietoutuu myös kysymykseen realismin luonteesta. Lyhyesti todettuna, ”klassinen realismi ymmärretään maailman läpinäkyvänä välittämisenä”, kuten se esimerkiksi 1800-luvun romaanikirjallisuuden yhteydessä on käsitetty. Realismi siis ottaa maailman annettuna ja sitä kuvaavan välineen ongelmattomana. Helkelle tällainen ”läpinäkyvyys” on esteettinen keino, ei siis viaton tai itsestään selvä osoitus suorasta suhteesta todellisuuteen²⁵. Läpinäkyvyyden avulla katsoja imetään mukaan elokuvan tarinamaailmaan. Fiktiivisen elokuvan realismissa näytetään, mitä todella tapahtuu.

²⁴ Helke (2006, 73) määrittelee tyylin, ”amerikkalaisten uusformalistien mukaisesti”, elokuvan keinojen johdonmukaiseksi käytöksi, esimerkiksi tietynlaiseksi tavaksi kuvata. Vrt. Bacon 2000, 24. Uusformalisteja edustavat mm. David Bordwell ja Kristin Thompson.

²⁵ Lisäksi Helke (2006, 155) toteaa, että DC on tyylinä muuttunut aidosti läpinäkyväksi ja menettänyt vieraannuttavuutensa, joka sillä aluksi oli. Tyylin ’tyyliys’ on unohtunut ja spontaaninoloista tallentamista pidetään automaattisesti osoituksena autenttisuudesta.

Luotettavan kertojan tehtävää hoidetaan kuvan avulla, kuvan, johon voi luottaa²⁶.
(Helke 2006, 61, 75, 76.)

Suoran dokumentaarin autenttisuus ilmenee ennen kaikkea siinä, että esitetty paikannetaan tiettyyn historialliseen hetkeen. Tätä tarkoittaa realismi dokumenttielokuvassa. Helke huomauttaa Bill Nicholisiin tukeutuen, että dokumentaristi pyrkii vakuuttamaan katsojan siitä, että ”on ollut paikan päällä todistamassa autenttisen historian virtaa”. Tekijä ja kuvattavat ovat olleet samaan aikaan samassa paikassa. Vaikka katsojaa ei ensisijaisesti autenttisuudella viekoitellakaan tarinamaailmaan, monet DC-klassikot rakentavat päähenkilöiden tarinasta maailman, johon katsoja voi eläytyä, kuten klassisessa fiktiokerronnassakin. (ibid., 77, 78, 136, 179.)

Direct cineman valtakaudella dokumentaarinen elokuva alkoi asettaa katsojaa samanlaiseen asemaan kuin esimerkiksi Hollywoodin fiktioelokuvissa, ihannehavainnoijaksi, jolla on pääsy joka paikkaan näkymättömänä. Katsoja saa vapaasti rakentaa suhteita päähenkilöiden ja tilanteiden välille. Päähenkilö toteuttaa samantyyppistä tehtävää kuin fiktion roolihenkilö tai tarinan hahmo: katsoja samastuu henkilön kamppailuun ja eläytyy hänen kauttaan tarinaan. Helke alleviivaa tässä DC:n paradoksaalista suhdetta fiktiiviseen elokuvaan: ”autenttisuuden tyyli” nojaa nimenomaan epäautenttiseen, kuvitteluun perustuvaan tarinaelokuvaan. Helken sanoin, ”[m]onissa amerikkalaisissa direct cineman avainteosissa klassisella tarinarakenteella on tärkeä asema”. (ibid., 130, 131, 133.)

Dokumentaarisen elokuvan päähenkilöt ovat samanaikaisesti sekä historiallisia toimijoita, ”oikeita ihmisiä” että tarinamaailman hahmoja, ”kerronnan agentteja”. Direct cineman kaltainen ”välittömyyden tyyli” kuitenkin muistuttaa henkilöiden ja historiallisen hetken erityisyydestä ja pitää kuvatut ihmiset siten kiinni ajallisuudessaan. Helkelle on tärkeää, että elokuva pystyy nousemaan myös erityisyyden yläpuolelle, irti tietystä hetkestä, kohti yleisyyttä. Se tapahtuu yhdistämällä dokumentaarinen havainnointi ja todellisuuden luonnosmaisuus pyrkimykseen ehyestä tarinamaailmasta. Helke puhuu elokuvallisuudesta, joka voi murtaa todistamisen ja objektiivisuuden

²⁶ Luotettavan kerronnan ja kuvan asemaa voi myös käyttää hyväksi, kuten Bryan Singer teki elokuvassaan *Epäillyt* (*The Usual Suspects*, USA 1995), jossa Verbal Kint (Kevin Spacey) kertoo poliisille, miten rikos tapahtui. Elokuvan lopussa annetaan ymmärtää, että kerrottu, ja siis elokuvassa näytetty, ei olekaan totta. Helke (2006, 73–77) viittaa realismikeskustelun yhteydessä mm. André Baziniin, Colin MacCabeen, David Bordwelliin, Georg Lukácsiin ja Bertolt Brehtiin. En käsittele tätä teemaa tässä tutkielmassa sen tarkemmin.

kaanonia. Elokuvallisuus on Helkelle oman dokumentaarisen tyylin ja muodon löytämistä. (ibid., 25, 51, 136, 138, 140.)

Helken näkemys dokumentaarisesta elokuvasta jonain ”elokuvallisena” ja siinä mielessä fiktion kaltaisena oikeana elokuvana on erittäin kannatettava. Jonkinlaisena ongelmana tai epäselvyytenä hänen ajattelussaan on kuitenkin se seikka, että Helke näyttää määrittelevän elokuvallisen tyylin lopulta vain joksikin tarinalliseksi. Kunnan elokuvallinenokuva edellyttää ehyttä tarinamaailmaa. Havainnot todellisuudesta tulee punoa tarinaksi – tosin Helke tekee sen myönnytyksen, että hän toivoo, ”että jokin tuon historian virtaan sidotun ennustamattomuudesta ja hallitsemattomuudesta säilyttää ominaislaatunsa” elokuvassa (ibid., 205).

Useimmiten tarina-avaruus ei ole dokumentaarisissa elokuvissa aivan yhtä yhtenäinen kuin fiktioelokuvissa. Kerronta on väljempää ja hajanaisempaa – todellisuuden sattumanvaraisuus, keskeneräisyys ja hitaus useimmiten näkyvät lopullisessa elokuvassa. Katsojaa harvoin myöskään viedään henkilöiden päähän sisään näkökulmaotoin, kuten psykologista realismia tavoittelevissa fiktioissa. Klassisessa Hollywood-kerronnassa henkilöiden tunteet ja havainnot kuvataan tarkasti, jotta katsoja voi samastua niihin ja siten päästä mukaan henkilöiden sisäiseen maailmaan²⁷. (ibid., 74–75, 131, 133.)

Suoran elokuvan klassikko-ohjaaja Frederick Wiseman on tunnettu amerikkalaisia instituutioita (koulu, sairaala, armeija jne.) tutkivista pitkistä dokumentaareistaan²⁸. Hän on todennut rakentavansa leikkauspöydässä kuvatun materiaalin ja kuvausajan kokemusten pohjalta dramaattisen, narratiivisen elokuvan. Hän raportoi ja näyttää elokuvassa oppimansa ja tuntemansa. Vaikka kuvausten aikana Wiseman ei puutu tapahtumiin muuten kuin olemalla kameran ja mikrofonin kanssa paikalla, leikkausvaiheessa hän manipuloi ja valitsee. Elokuvan leikkaaminen vertautuu kirjoittamiseen – siinä on mukana fiktiivinen elementti. Tekijää rajoittavat vain hänen mielikuvituksensa ja kuvattu materiaali. Wisemanin metodi on se, että hän ei tiedä etukäteen, mistä elokuva kertoo. Hän ei halua rajoittaa havaintojaan, vaan löytää ensin

²⁷ Helke tukeutuu tässä pitkälti Bill Nicholsin ajatteluun, mm. teokseen *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991).

²⁸ Esimerkiksi elokuvat *Siilipäiden revyy* (*Titicut Follies*, USA 1967), *Hospital* (USA 1970), *Welfare* (USA 1975) ja *High School II* (USA 1994). Wiseman itse karttaa luokitteluja, mutta yleisesti hänen elokuvansa on liitetty DC-perinteeseen ja havainnoivaan moodiin. Ks. esim. Helke 2006, 64 ja Nichols 2001, 111–112.

tilanteista ja myöhemmin materiaalista elokuvan jujun. Hän siis havainnoi vapaasti ja pyrkii luomaan lopulta havainnoistaan elokuvan, jossa on dramaattinen rakenne ja tarina.²⁹ (Wiseman, seminaari 29.1.2006.)

Vaikka Wiseman on varsin puritaani suoran dokumentaarin ankarimpien ”sääntöjen” noudattaja ja hänen elokuvansa haastavia ja tavallisesti useampituntisia kestoiltaan, löytyy niistäkin tarina. Tapa ajatella ja tehdä elokuvaa on hänenkin kohdallaan tarinallinen. Wisemanin töissä näkyy pyrkimys ”havainnon eheyteen” eli todellisuuden kaltaiseen ajan ja tilan jatkuvuuteen, jossa saumat eivät juuri näy. Elokuvattu todellisuus järjestetään yhtenäiseksi maailmaksi, jota katsojan on helppo tarkkailla ja seurata. (Helke 2006, 129.)

Perinteisestä Hollywood-fiktiosta Wisemanin työt ja useimmat DC-elokuvat eroavat monella tapaa. Vaikka todellisuus näyttäytyykin molemmissa yhtenäisenä, on dokumentaarinen kuva sallivampi tylsyyden, hitauden ja sattuman suhteen. Havainnon eheys ja kirkkaus on jonkinlainen silta tarinaelokuvan ja kuvaelokuvan välillä. Pitkät kuvat antavat tilaa havainnoille elämänkulusta ja ajallisuudesta, mutta samalla tekijä pysyy piilossa ja kameran edessä tapahtuva hahmottuu tarinana. Tarina ei kuitenkaan ole välttämättömyys. Myös puhtaasti kuvan voimaan uskovaa elokuvaa on, niin dokumentaarista kuin fiktiivistäkin. Käsittelen elokuvavälineen kuvallisia ominaisuuksia seuraavaksi.

4 KUVAELOKUVA

Vaikka elokuvaelämys syntyykin tehokkaasti tarinan avulla, elokuva ei välttämättä ole omimmillaan tarinoita kertovana välineenä. Elokuvaa voidaan ajatella myös sen kuvallisen potentiaalin kautta. Tässä luvussa esitetään vaihtoehto tarinaelokuvalla: kuvaelokuva, joka pyrkii antamaan kuvilleen itseisarvoisen aseman. En halua hirttäytyä ehdottomaan erotteluun: myönnän, että niin tarinaelokuvan väistämätön kuvallisuus kuin kuvaelokuvan automaattinen tarinallisuuskin ovat läsnä tarkasteluissani.

’Kuvaelokuvalla’ viitataan epämääräiseen teosten joukkoon, jossa tarina ei ole elokuvan kokoava voima, vaan ilmaisu perustuu elävän kuvan voimaan. Edellisessä luvussa

²⁹ Wisemanin ajatukset perustuvat muistiinpanoihin hänen pitämästään seminaarista, jossa olin läsnä. DocPoint Masterclass Taideteollisessa korkeakoulussa Helsingissä 29.1.2006.

tutkin tarinaelokuvaa erityisesti klassisen Hollywood-elokuvan kautta, tässä luvussa kuvaelokuvan esimerkkinä toimii varsinkin Andrei Tarkovskin tuotanto. Lisäksi esitän, että kuvaelokuvalla on elinvoimaiset juuret elokuvan historian alkutaipaleella. Päättävöitteeni on selvittää elokuvan mahdollisuuksia ilmaista kuvalla – ja aivan erityisesti oman dokumentaarini osalta: miten hetken voi tallentaa elokuvan keinoin. Nostan esiin hetken vangitsemisen osalta maalauksen ja valokuvan hedelmällisinä viitepisteinä elokuvalle.

En käsittele tässä yhteydessä laajemmin kuvan tai elokuvan kuvien filosofisia ulottuvuuksia. Nostan kuitenkin esiin ajatuksen, joka saa toimia lähtölaukauksena kuvaelokuvan tarkastelulle. Susanna Lindberg (2006, 148) kirjoittaa Jean-Luc Nancyn kuvaa koskevasta ajattelusta seuraavasti: kuva on katkos, joka ”saa näkemään maailman sellaisenaan” – kuva on ”kutsu katsoa maailmaa”.

4.1 Elokuva ennen tarinaa

Varhainen elokuva haki 1800- ja 1900-lukujen taitteessa muotoaan ja kokeili avoimesti ja innokkaasti erilaisia elokuvan tekemisen tapoja ja muotoja. Tom Gunning on esittänyt, että kerronnallisuus ei ollut tuolloin hallitsevaa, vaikka se myöhemmin ottikin ilmaisuvälineen valtaansa. Ennen vuosia 1906–1907 tehtyä elokuvaa määrittää elokuvakäsitys, jota Gunning kutsuu ”attraktioiden elokuvaksi”. Keskeistä oli näyttää jotakin, esittää näkymiä. Kaksi hallitsevaa genreä olivat ajankohtaisfilmit ja trikkielokuvat: ”Lumière-perinne” tarjosi matkaelokuvia ja paikallisiaihteita, ”Méliès-perinne” muodonmuutoksia ja maagisia illuusioita. Fiktiiviset trikkielokuvatkin olivat yleensä juonettomia ja vailla luonnekuvausta tai sitten tarina tarjosi pelkät puitteet näyttämöefekteille. Gunningin mukaan varhainen elokuva painotti suoraa ärsykeitä tarinamaailman luomisen sijaan:

Kaiken kaikkiaan attraktioiden elokuva kalastelee katsojan välitöntä huomiota visuaalisilla kurioositeeteilla ja jännittävän näkymän – ainutkertaisen ja itsessään kiinnostavan fiktiivisen tai dokumentaarisen tilanteen – tarjoamalla mielihyvällä. (Gunning 2002, 7, 8, 9, 10.)

Gunning lainaa ”attraktion” nuorelta Sergei Eisensteinilta, jolle se tarkoitti teatteritaiteen vaikutusyksikköä. Eisenstein poimi termin käyttöönsä kontekstista, joka

oli lähellä varhaisen elokuvan massaviihdeluonnetta: huvipuistosta. Sillä tarkoitetaan siis kiihoketta, näyttämiseen perustuvaa uuden ajan ihmettä, joka ei piittaa todellisuussilluusiosta, vaan shokeeraa, herättää huomion ja puhuttelee yleisöä suoraan, ei samastumisen tai tarinamaailmaan imeytymisen kautta. (ibid., 10, 11.)

Vuosien 1907–1913 aikana elokuva muuttui kertovaksi³⁰. Pitkät elokuvat korvasivat sekalaiset varietee- ja vaudeville-esitykset, joiden osana elokuvia oli aiemmin näytetty: sirpaleisuuden korvasi osien liittyminen yhteen, narratiivi. Esikuvaksi otettiin puheteatteri ja klassikkonäytelmät.³¹ D. W. Griffithiin kiteytyi elokuvan uusi tie – se oli tarinoiden kertomista ja ”itseriittoisen diegeettisen maailman” luomista. Attraktion ja trikkien sijasta painotettiin draamaa ja henkilöhahmojen psykologiaa. (ibid., 11.) Griffith ilmoittikin tavoitteekseen ”luoda elokuvallinen vastine kaunokirjallisuuden merkkiteoksille”. Näytelmiä ja kirjallisuutta hyödynnettiin ja aristoteelisen draaman sääntöjä noudatettiin myös, jotta elokuvan arvostus taiteena kasvaisi. (Bacon 2005, 38, 41.)

Attraktion elokuva ei kuitenkaan kokonaan kadonnut. Jo aivan 1900-luvun alussa oli nähtävissä, että attraktio on yhdistettävissä kerrontaan. Tästä esimerkkinä oli takaa-ajoelokuva, joka on ”elokuvan ensimmäinen todella kertova genre”³². Kausaalinen ja lineaarinen pakeneminen loi pohjan myös jatkuvuusleikkaukselle. Gunning mainitsee esimerkkinä elokuvan *Personal* (USA 1904), jossa aatelismies pakenee naisia. Jahtaavat naiset kohtaavat säännöllisesti pieniä esteitä, kuten aidan tai puron, jotka hidastavat heidän menoaan ja tarjoavat kerronnan lomassa ”pienoisspektaakkelin mittaisen tauon”. Nykyelokuvassakin on läsnä efekti- ja spektaakkelityyliä, jossa visuaaliset nähtävyydet ja aistiärsytykset seuraavat toisiaan. (ibid., 11–12.)

Attraktion elokuvan perintö virkosi 1920-luvun avantgarde-taiteilijoiden ja modernistien parissa. Uuden välineen potentiaali ja kyky näyttää kuvia innosti, mutta vanhojen taidemuotojen, kuten teatterin ja kirjallisuuden, orjuuttava vaikutus aiheutti pettymystä ja vastarintaa. (ibid., 7.)

³⁰ Ks. myös Bacon 2005, 25–27, 38, 41: Bacon puhuu klassisen (Hollywood-)elokuvakerronnan synnystä Yhdysvalloissa 1908–1917. Siihen kuului mm. suoraviivainen eteneminen ajassa, rinnakkaiskerronta ristiin leikkaamalla, kuvarajausten tiivistyminen ja näkökulmaotot. Elokuvien pidentyessä tehtiin valkokankaalle paljon teatterisovituksia. Aristoteelisen draaman ihanteista tuli Hollywood-normeja, kausaaliteetti ja psykologinen motivaatio nähtiin hyvin tärkeinä.

³¹ Ks. myös ibid., 21–41.

³² Vertaa luvussa 2.3 mainittu tv-sarja *24*, jossa koko ajan joku pakenee ja aika käy vähiin. Pelkistetty alkuperäinen kerronnallisuus elää ja on voimissaan 2000-luvullakin.

Antti Pönnin³³ mukaan elokuvan avantgardisteille ilmaisuvälineen tärkein piirre oli visuaalisuus, ja sen lähin vertailukohta taidemuotojen parissa oli musiikki. Elokuvaa luonnehdittiin 1920-luvun Ranskassa ”valon musiikiksi” ja ”visuaaliseksi sinfoniaksi”, joka pystyy vaikuttamaan ihmisiin suoraan kuvien avulla, ilman tarinaa. (Pönni 2004.)

Ensimmäisen avantgarden eli impressionismin tavoitteena oli löytää elokuvan erityisluonne. Se tiivistyi ajatukseen ”fotogeenisyydestä” eli kameran kyvystä kohottaa kuvattu todellisuus ennennäkemättömälle tasolle. Vaikka impressionistiset elokuvat olivatkin kerronnallisia, niiden tekijät suhtautuivat tarinaan nuivasti. Jean Epstein totesi, että ”elokuva ei välitä tarinoita hyvin”, Germaine Dulac puolestaan oli sitä mieltä, että ”tarina on pinta”. Vähitellen idea, että tarinasta luovuttaisiin kokonaan, alkoi saada kannatusta. (ibid.)

Toinen avantgarde pyrki toteuttamaan kerronnasta irrottautumisen. Abel Gancen elokuvasta *La Roue* (Ranska 1922–23) innoittunut Germaine Dulac alkoi kannattaa ”puhdasta elokuvaa” (cinema pur), jossa juonen ja henkilöiden sijasta merkittäviä ovat kuvien kesto, kontrastit, liike, muodot ja rytmi. Puhdas elokuva pyrki vaikuttamaan tunteisiin kuvien avulla, ei henkilöihahmojen välittämänä. Dulac antoi esimerkin sokeasta elokuvateatterissa: tarinaelokuvan tunnevaikutus ei mene kuin puoliksi hukkaan, jos joku kertoo sokealle mitä valkokankaalla tapahtuu – sen sijaan puhtaan elokuvan kokeminen on sokealle mahdotonta, vaikka kuinka vierustoveri sitä hänelle yrittäisi selostaa. (ibid.)

Puhtaan elokuvan kenties tunnetuin ilmentymä on Fernand Léger’n ja Dudley Murphys *Ballet mécanique* (Ranska 1924). Se rakentuu toistuvien muotojen ja liikkeiden varaan. Tutut esineet nähdään lähikuvissa lähes tunnistamattomina ja ”kuvien esittävyys on tuhottu toiston avulla” ja irrottamalla ne yhteyksistään. Esimerkistä käy kohtaus, jossa pyykkärinainen nousee portaita yhä uudestaan samassa kuvassa. ”Toisto siirtää huomion siitä, mitä kuva esittää, kuvaan sinänsä puhtaana, mekaanisena liikkeenä.” (ibid.)

³³ Ks. myös Pönni 2005, 74–105. Pönni käy samaa tematiikkaa perusteellisemmin läpi lisensiaatintutkielmassaan, viitaten mm. 1910–20-lukujen ranskalaiseen elokuvateoriaan (Ricciotto Canudo, Germaine Dulac, Jean Epstein).

Äänielokuvan läpimurto 1930-luvun alkaessa johti siihen, että puhe otti kuvallisten efektien paikan, ja kuvan voimaan uskoneen puhtaan elokuvan korvasi ”filmattu teatteri” – jälleen. Kuvaelokuva ei hävinnyt kokonaan, vaikka painuikin marginaaliin. Pönnin mukaan sen elinvoimasta on tuoreitakin esimerkkejä, kuten musiikkivideo. Musiikin, äänen, sitoessa kokonaisuuden yhteen kuvilta ei edellytetä tiukasti perusteltua suhdetta kerrottuun tarinaan. ”[...] musiikkivideon visuaalinen estetiikka on ensisijaisesti attraktion estetiikkaa, jossa tärkeintä on näkeminen ja näyttäminen sinänsä ilman tarvetta varsinaisesti ”kertoa” mitään.” (ibid.)

Omassa elokuvassani pyrin antamaan kuville enemmän tilaa kuin tarinaelokuvassa tyypillisesti tehdään. En tavoittele avantgardismia tai täyttä kuvien esittävyys ja elokuvan kertovuuden kieltoa. Kuten elokuvan historiassa, myös omassa dokumentaarissani tarina ja kuva kulkevat rinnan. Kun elokuvan kohteena on hetki, myös aikaa ja sen olemusta on tarkasteltava. Seuraavassa tutkin valokuvan ja maalauksen luonnetta ja elokuvallisen kuvan ja ajan suhdetta.

4.2 Maalaus, valokuva ja pysäytetty hetki

Pohdittaessa elokuvan mahdollisuuksia hidastaa aikaa tai kuvata merkityksellistä hetkeä maalauksen tai valokuvan olemus voi osoittaa joitain kiinnostavia suuntaviivoja. Eikö maalaus pysäytä hetken, eikö valokuva vangitse ajan? Eikö elokuva ole sarja valokuvia? Mikä on maalauksen/valokuvan ja elokuvan suhde hetken kuvaamisen kannalta?

Ricciotto Canudon mielestä elokuvan pitäisi jättää jäljittelyn (mimesis) taakka muiden kannettavaksi ja ilmaista itseään ”valon leikillä” kuten maalarit ilmaisevat ”värien leikillä”.³⁴ Tarinan kuvittaminen ei näytä hänestä järkevältä.

Ilmeisin ero maalaustaiteen ja elokuvan välillä on ajan ja liikkeen erilaisessa asemassa. Maalausten pysähtyneisyys vertautuu elokuvan ajalliseen ja tilalliseen etenemiseen. Jos maalaus on ajan ulkopuolella, on elokuva ihmisen ulkopuolella. Se on niin voimakkaasti kiinni ilmenevässä todellisuudessa, että sillä voi tavoittaa ihmisen sisäisyyttä vain ulkoisen kautta. (ibid., 195.) Aki Kaurismäki kirjoittaa:

³⁴ Viitattu Baconin (2005, 176) mukaan.

[...] elokuva [ei] luonteensa vuoksi ole omiaan päähenkilön ajatusten kuvaamiseen, joten hänen mahdolliset tuntemuksensa on parempi esittää toiminnan kautta. Esimerkiksi savukkeen sijoittaminen henkilön käteen riittää erottamaan hänet Pavlovin koirasta. On katsojan asia päättää millainen rajumyrsky hänen sielussaan kulloinkin vallitsee. (Kaurismäki 2003, 8.)

Yksittäisen maalauksen suhde aikaan, ajan esitys, voi ilmetä monin eri tavoin. Bacon listaa seuraavat tapaukset: muotokuva/asetelma, yleistävä näkymä, vangittu hetki, dramaattinen hetki, synkroninen esittäminen, allegoria ja abstrakti taide. ”Dramaattinen hetki” esimerkiksi tarkoittaa jonkin kuuluisan historiallisen tai fiktiivisen tapahtuman tiivistämistä yhdeksi kiteytyneeksi kuvaksi. (Bacon 2005, 198–200.)

Luetelluista tapauksista kiinnostavin kuvaelokuvan kannalta on ”vangittu hetki”, joka on esitys tietyistä arkitodellisuuden hetkestä. Elokuva tyypillisesti esittää yksittäisten hetkien virtaa. Tarinaelokuvassa hetket hukkuvat kerronnan juoksutukseen, isomman kaaren rakentumiseen. Kuvaelokuvassa on mahdollista pyrkiä irti kerronnan paineista ja tavoittaa yksittäisiä elämäntilanteita sellaisenaan. Bacon mainitsee esimerkiksi Vittorio De Sican ja Yasujiro Ozun elokuvat. (ibid.)

Bacon kuvaa maalauksellista elokuvaa, kuten Tarkovskin tuotantoa, ”ikoniseksi elokuvaksi”. Niissä on taulumaisia otoksia, suoria kuvataiteellisia vaikutteita ja jopa varsinaisia teoksia osana elokuvaa, mutta ennen kaikkea kyky ”antaa kuvastolleen samanlainen henkinen lataus” kuin joillain suurilla kuvataiteen mestareilla. Kaltaisuudelle tai yhdenmukaisuudelle perustuva kuva luo yksinkertaisuudestaan huolimatta yhteyden johonkin henkiseen ja yleiseen, kuten haikut runoudessa. (ibid., 203–204.)

Kuvataiteista on inspiroitunut myös Peter Greenaway. Hänen mukaansa elokuva eroaa kuvataiteesta siinä, että sen suhde kuvaan on tunteellisempi, vähemmän älyllinen. Elokuva ei ole vielä päässyt alkua pidemmälle, se ei uskalla vielä kunnolla rikkoa perinteitä ja totunnaisuuksia. Greenawayn viesti on tyyli: elokuvaa ei pidä jättää ”pelkille tarinankertojille”.³⁵ (ibid., 207.)

³⁵ Viitattu Baconin (2005, 206–216) mukaan.

Greenawayn mukaan tähän asti on nähty lähinnä kuvitettuja tekstejä, vaikka elokuva ei edes ole kovin hyvä tarinankerronnan väline: se on niin yksityiskohtainen, että mielikuvitukselle ei jää tilaa pyrähtää lentoon. D. W. Griffith johdatti elokuvan väärille poluille – nyt on aika palata tekemään erilaista elokuvaa, elokuvaa jossa ajatukset muuttuvat kuviksi, eivät tarinat, hän esittää. Greenaway ei usko, että tarina edes on katsojille tärkeä. Sitä osoittaa sekin, että tarina ei jää mieleen. Ihmiset muistavat elokuvista paljon paremmin tietyn tunnelman, yksittäisen tapahtuman, tyylin, eleen tai dialoginpätkän. (Greenaway 2001, Greenaway.)

Bacon (2005, 211) listaa joitain maalaustaiteen piirteitä, joille Greenaway on antanut elokuvallisen ilmentymän: otos näyttäytyy visuaalisesti omaehtoisena kokonaisuutena, eikä pelkkänä jatkona edelliselle otokselle; keskustelu nähdään laajassa kuvassa, jolloin klassisen elokuvakerronnan ”kuin varkain” seuraaminen vaikeutuu; kuva ei imaise sisäänsä, vaan ”kiteyttää jotakin olevaisen dynamiikasta yhteen kompositioon”, mikä johdattaa katsojan pohtimaan.

Kuten kuvataiteen tarkastelu osoittaa, kuvalla voi olla monenlaisia tehtäviä. Kuva voi kiteyttää arvokkaan hetken, ilmentää ajattelua, johdattaa henkiseen, näyttää arkisen tunnelman tai toiminnan tai vangita aikaa. Tämä moninaisuus on tuotava myös elokuvataiteen ytimeen.

Elokuva kehittyi valokuvan jälkeen hyödyntämällä sen tekniikkaa. Roland Barthesin mukaan valokuvauksen noema eli mieli tai merkitys on ”Tämä-on-ollut” – eli ”se minkä näen, on ollut täällä, tässä paikassa”. Valokuva pysäyttää hetken, joka on joskus ollut pienen aukon edessä liikkumattomana; hetki säilyy ikuisesti. Elokuvassa puolestaan jokin on kulkenut aukon ohi. Siinä valokuvaukselle olennainen ”poseeraus” pyyhkiytyy pois kuvien sarjan myötä. Valokuva todistaa siitä, että ”joku on nähnyt referenssin (olkoon esineenkin) *ilmielävänä* tai jopa *omana itsenään*”. Referenssi on Barthesille kaiken valokuvauksen perusta. (Barthes 1985, 83–85, 121.)

Susanna Helke huomauttaa samantyyppisestä vaikutelmasta, jonka dokumentaarinen elokuva saattaa joskus synnyttää. Robert J. Flahertyn elokuva *Nanook, pakkasen poika* (*Nanook of the North*, USA 1922) kertoo inuittien elämästä hallitun tarinan, jossa välillä pilkistää autenttinen hetki: ”Sattumalta havaittu rikkoo kontrollin. Mies katsoo kameraan ja ikään kuin vakuuttaa: tässä ajassa ja paikassa olen ollut.” (Helke 2006,

136.) Onko tällainen sattuman oikku tai yllätyksellinen särö se yhteys elokuvan ja valokuvan välillä?

Barthesin mielestä valokuvan lumoavuus ja kauheus kumpuaa siitä varmuudesta, että kuvattu asia on ollut olemassa – se on todellisuutta menneessä tilassa, todellisuutta jota ei voi enää koskea. Ja silti kyseinen referenssi virtaa tai säteilee yli ajan, kuvan katsojaan asti. Barthes ei pidä valokuvaa todellisuuden kopiona, vaan pikemminkin ”*menneen todellisuuden emanaationa: magiana, ei taiteena*”. Valokuva todistaa, mutta ei niinkään kuvauksen kohteesta kuin ajasta itsestään (ibid., 86–95.)

Valokuvalla ei ole tulevaisuutta, tai se ei viittaa eteenpäin – toisin kuin elokuva. Se pysäyttää ja tukahduttaa ajan täysin, ja on sikäli väkivaltainen. Näin ”siksi että se joka kerta *väkisin täyttää katseen* ja että mitään siinä ei käy kieltäminen eikä muuntaminen”. (ibid., 96–97.)

Aika on ”punctum”. Barthes tarkoittaa punctumilla valokuvan osatekijää, usein yksityiskohtaa (esim. likaiset kynnet, outo kaulus) tai vaikutuspistettä, joka herättää kiinnostuksen. Se on pistos, joka nousee kuvasta, sattuma, joka pistää kuvan katsojaa, ilman että sitä kunnolla osaa nimetä. Odottamaton välähdys, jonka katsoja lisää kuvaan ja ”*mikä kuitenkin jo valmiiksi on siinä*”. Barthesin mukaan toinen tekijä, joka valokuvassa herättää hänen mielenkiintonsa on studium, jonkinlainen päämerkitys tai yleinen informaation taso, jonka punctum keskeyttää tai rikkoo. (ibid., 32–33, 49, 57, 59, 61.)

Aika punctumina liittyy kuvan intensiteettiin, ei sen muotoon, toisin kuin ’yksityiskohta-punctum’. Aika on valokuvauksen noeman ”raateleva paino, sen puhdas esitys”. Barthes antaa esimerkin ajasta valokuvaan tallentuneena pistoksena: Aleksandr Gardnerin valokuva *Lewis Paynen muotokuva* vuodelta 1865. Siinä kuolemaantuomittu Payne istuu kahleissa sellissään ja odottaa hirttotuomion täytäntöönpanoa. Kuvan punctum on: ”*hän on kuoleva*”. Barthes näkee kuvassa samanaikaisesti tulevan kuoleman ja sen, että se on jo tapahtunut. ”[K]auhukseeni panen merkille toisen futuurin, [...] valokuva [...] kertoo kuolemasta futuurissa.” Tämä huomio pistää Barthesia. Hän katsoo valokuvaa omasta kuolleesta äidistään lapsena ja toteaa itsekseen: hän kuolee. Tämä saa Barthesin vapisemaan kuin psykoottinen, ”vapisen *jo tapahtuneen katastrofin*

pelosta”. Valokuva on Barthesille ”katastrofi”, todiste jo tapahtuneesta tulevasta kuolemasta. Valokuvassa aika musertuu. (ibid., 101, 102.)

Toisaalta voisi myös huomauttaa, että valokuva kuolemaantuomitusta herättelee ihmisen tarinallista puolta. Eikö toinen futuuri ole myös sitä, että kuva houkuttelee kehittämään vangille tarinaa?

Elokuva kesyttää valokuvan. Elokuva on ”pelkkä illuusio; sen visio on unenomainen, ei unesta herättävä”. Valokuva voi olla hullu tai kesytetty. Kun se on hullu, sen realismi on ehdotonta ja alkuperäistä. Kesytetty valokuva alistuu illuusion koodille, mutta hullussa valokuvassa todellisuus herää itsepintaisesti. (ibid., 123, 125.)

Barthesia kiinnostaa valokuvassa ajatuksiin vaipuminen. Elokuvassa se ei hänen mukaansa ole mahdollista, koska katsojalla ei ole aikaa: hän on ”pakotettu jatkuvaan ahneuteen” kuvien virran edessä – sama kuva ei pysy silmien edessä hetkeä pidempään. Mutta elokuvalla on myös yksi etu, joka valokuvalta näyttäisi puuttuvan: valkokangas. Se on piilopaikka, ei kehys, koska siitä poistuva henkilö jatkaa elämistään. Valkokangas synnyttää reunojensa ulkopuolelle ”sokean kentän”, joka lataa elämää kuvassa näkyvään. Valokuvassa sokea kenttä syntyy, jos siinä on punctum – silloin kuvan ulkopuoli alkaa elää. (ibid., 61–63.)

Barthes kuvaa sokean kentän luonnetta pornografisen ja eroottisen valokuvan erolla. Eroottisessa kuvassa kenttä syntyy, pornografisessa ei. Eroottisessa valokuvassa on punctum, koska se ”ei tee sukupuolielimistä keskeistä kohdetta”. Se johdattaa katsojan kehysten ulkopuolelle, jossa kuva herää eloon ja samoin sen katsoja. Punctum on tässä ”hienovarainen ulkokenttä”. (ibid., 63–65.)

Elokuva on valokuvaa kuvien virraksi muunnettuna. Elokuvan raaka-aine on valokuvallista ja sillä ”epäilemättä aina on valokuvallinen referenssi”. Sen referenssi on kuitenkin erilainen, koska se muuttuu kuvien vaihtuessa – Barthesin mukaan ”se ei vakuuta aikaisempaa olemassaoloaan”. Elokuvallinen maailma on todellisen maailman kaltainen siinä olettamuksessa, että ”kokemus pyrkii koko ajan jatkamaan virtaamistaan

samalla perustavalla tavalla”³⁶. Valokuva rikkoo tuon perustavan tavan. Elokuva on siihen verrattuna ”normaalia”, kuten elämä. (ibid., 95–96.)

Pistävä valokuva (jossa on punctum) on haikun kaltainen: siinä on jo kaikki, sen merkkikieltä ei voi enää kehittää. Barthesin mielestä pitäisi suorastaan puhua ”*eloisasta liikkumattomuudesta*”. Kumpikaan, haiku tai valokuva, ei saa ihmistä uneksimaan. (ibid., 55.) Haiku nousee esiin myös Andrei Tarkovskin elokuva-ajattelussa, josta lisää myöhemmin (ks. luku 3.3.1).

Barthes puhuu elokuvasta puhuessaan pääasiassa fiktioista eli näytelmäelokuvista. On hyvä kysymys, onko dokumentaareissa enemmän valokuvan luonnetta: esimerkiksi referenssin tärkeyden tai kuvassa heräävän todellisuuden kautta. Selvää toki on, että myös dokumentaari virtaa eteenpäin kuten muutkin elokuvat. Siinä se eroaa valokuvasta, joka on pysäytetty hetki.

Barthesin mukaan valokuvan olemus kiteytyy siihen tuntemukseen ja varmuuteen, että kuvan esittämä asia on ollut oikeasti olemassa. Valokuvassa, joka pistää katsojaa silmään ja tajuntaan, on punctum: joko outo yksityiskohta tai sitten aika kiteytyneenä sellaisessa muodossa että koko valokuvauksen olemus paljastuu siinä. Lähdän siitä, että dokumentaarinen elokuva voi tavoitella samaa: herättää todellisuuden, näyttää ajan suhteen elämään. Uskon, että tämä voi onnistua nimenomaan, kun kaikkea ei pakoteta tarinaksi. Tilanne, jossa odottajan tarina katkeaa ja fokusoidaan vain hetkeen, saattaa synnyttää sokean kentän – kuvattu elämä alkaa virrata vapaasti.

Barthesin mukaan elokuva vaatii katsomaan itseään, kun sen sijaan valokuva toimii oikeastaan parhaiten kun silmät sulkee ja vaipuu ajatuksiinsa (ibid., 59–61). Omassa elokuvassani pohdin tätä elokuvallisen ajan ja kuvan virtaa; sitä, voiko lineaarista aikaa hidastaa. Dokumentaarinen elokuva, joka hetkellisesti lipuu kohti Barthesin kuvaamaa pistävää valokuvaa, on tavoitteeni.

Tavoittelen elokuvaa, joka ei viittaa aggressiivisesti eteenpäin, vaan antaa mahdollisuuden pienelle hetkelle elämää olla rauhassa kuvassa. Kuva hetkestä on samanaikaisesti kuva ajasta ja kuva elämästä.

³⁶ Barthes lainaa ajatuksen filosofi Edmund Husserlilta.

4.3 Tarkovskin käsitys kuvasta ja ajasta elokuvassa

Tutkimukseni ytimessä lepää kysymys, miten tehdä kuva hetkestä, miten vangita konkreettinen oikea tilanne ja siihen liittyvät tunteet ja ajatukset.

Yritän kuvata sitä tunnelmaa ja olotilaa, joka vallitsee juuri ennen tapahtumaa. Elokuvani rakentuu sille mitä on tapahtumien välissä, tai niitä ennen, tai jälkeen. Pyrkimys on saada elävään kuvaan lyhyehkö vaihe kolmen eri päähenkilön elämästä. Se, miksi tällainen kuva hetkestä voisi olla tärkeä, ei perustu siihen, mitä tapahtuu seuraavaksi, mistä tilanteeseen on tultu tai siihen, miten kaikki sulkeutuu jänteväksi kokonaisuudeksi.

Elokuvan olemus aukeaa sanasta itsestään: elo + kuva, siis elämä ja kuva. Ne ovat elokuvan ytimessä. Elämä on todellisuutta ajassa. Elokuva on kuvia siitä.

Argentiinalaisen elokuvaohjaajan Fernando Solanasin sanoin: ”Elokuvaohjaaja työstää kuvaa ja aikaa.” (Solanas, seminaari 31.10.2005). Näitä on siis tutkittava. Venäläinen elokuvaohjaaja Andrei Tarkovski käsittelee teoksessaan *Vangittu aika* (1989) elokuvan olemusta nimenomaan elokuvallisen kuvan ja ajan merkityksen kautta.

4.3.1 Elokuvallinen kuva

Tarkovski antaa esimerkin puhtaasta elokuvallisesta kuvasta Akira Kurosawan *Seitsemästä samuraista* (*Shichinin no samurai*, Japani 1954):

Keskiaikainen japanilainen kylä. On meneillään ratsumiesten ja jalkaisien taistelevien samuraiden yhteenotto. Sataa ankarasti ja kaikki on kuraista. Samuraille on muinainen japanilainen asutus, jotka jättävät kuran peittämät sääret paljaksi. Ja kun yksi samuraista kaatuu kuolleen maahan, me näemme, miten sade huuhtoo kuran pois – miehen jalka muuttuu valkeaksi. Marmorinvalkeaksi. Ihminen – kuollut – tämä on kuva, joka on tosiasia. (Tarkovski 1989, 99.)

Tarkovskin mielestä elokuvan lähtökohta on havainto – se antaa muodon kaikelle elokuvassa. Elokuvallinen ilmaisu on ”ajassa liikkuvien elämän tosiasioiden havainnointia”. Kuvasta tulee elokuvallinen³⁷, kun se elää ajassa ja aikaa elää siinä.

³⁷ Suomentajat Risto Mäenpää, Velipekka Makkonen ja Antti Alanen määrittelevät Tarkovskin elokuvallisen kuvan seuraavasti (s. 95): ”kyse on samansukuisesta asiasta kuin esimerkiksi kirjallinen

Elokuva on tarkan havainnon kautta uskollinen todellisuudelle. Elokuvan velvollisuus on paljastaa todellisuutta, ei hämärtää sitä. Puhdas ja voimakas elokuva syntyy kuvista, jotka ilmentävät ”reaalisen tosiasian konkreettisuutta ja ainutkertaisuutta”. Tarkovski vastustaa – mikä saattaa tuntua yllättävältä suhteessa tapaan, jolla hänen elokuviaan yleensä tulkitaan – symboliikkaa, käsitteellisyyttä, retorisuutta ja abstraktia älyperäisyyttä. Konkreettinen havainto elämästä on elokuvailmaisun perusta. (ibid., 42, 93–95, 98, 99, 128.)

Tarkovskille elokuvallinen eli ”kinemaattinen” kuva kytkeytyy tekijän kykyyn havainnoida maailmaa ja tutkia omia mielikuviaan:

Havainto on kinemaattisen kuvan perusta sitäkin suuremmassa määrin siksi, että se alun perin kytkeytyy valokuvaan. Elokuvan kuva on konkreettinen, näkyvä ja neliulotteinen. [...] Naturalistinen tosiasioiden tallennus ei lainkaan riitä luomaan elokuvallista kuvaa. Elokuvallinen kuva rakentuu taidolle esittää oma mielikuva kohteesta havaintona siitä. (ibid., 138–139.)

Tarkovskin mukaan elokuva vangitsee ilmiön koko yksityiskohtaisuudessaan, kaikessa aistimellisuudessaan. Esimerkiksi puolalaisen Andrzej Wajdan *Tuhkaa ja timanttia* (*Popiól i diament*, Puola 1958) saa pyyhkeitä siitä, että sankarin kuollessa ripustettujen lakanoiden keskellä hän painaa yhden niistä rintaansa vasten värjäten sen verellään punaiseksi. Punavalkea lakana muuttuu ikään kuin Puolan lipuksi, symbolisesti. Vaikka kuva on Tarkovskin mielestä emotionaalisesti voimakas, se on liian kirjallinen. Elokuvassa veri merkitsee verta, ei mitään muuta. (ibid., 192.)

Tarkovski kirjoittaa elokuviensa katsojien usein ihmettelevän, kun hän sanoo, ettei hänen elokuvissaan ole symboleita tai metaforia. Häneltä vaaditaan selitystä, mitä tarkoittaa usein toistuva sade tai tuuli, vaikka ne ovat materiaalisen ympäristön osia, ”elämän totuutta”. Tarkovski kuvaa luontoa, koska se on olemassa ja tarjoaa ”esteettisen miljöö” elokuvan toiminnalle. Luonto ei symbolisoi mitään, se on. ”En kätke katsojalta mitään salattuja merkityksiä”, hän kirjoittaa. Tarkovskille elokuvan runous hylkii symboliikkaa. (ibid., 153, 256–257.)

kuva tai runokuva; kun jonkin asian kuvaamiseksi on löydetty sisäistetty, merkittävä, ilmaiseva muoto; jonkin asian hahmo, esimerkiksi äidin hahmo. Länsimaisessa kielenkäytössä kyse olisi jollakin lailla symbolisesta kuvasta tai hahmosta”. Tarkovskin elokuvallinen kuva voidaan siis hahmottaa sekä kokonaisvaltaisempaan, kokonaisen elokuvan piirteenä, mutta mielestäni myös yksittäisen kuvan kohdalla sen olemusta avaavana käsitteenä.

”Elokuvan kirjoittamisen kuten kaiken muunkin luovan työn lähtökohta on havainto ympäröivästä todellisuudesta”, pohtii käsikirjoittaja Tove Idström esseessään *Mitä käsikirjoittaminen on?* (2003a, 30.) Idströmin mukaan havainto on näkemäämme tai kuulemaamme, johon ei liity yleistystä, tulkintaa tai arvottamista. Havainnoinnin tavoite ei ole ”nähdä mahdollisimman paljon vaan mahdollisimman tarkkaan, ehkä löytää ns. gag, yksityiskohta, jossa kohteen ominaislaatu tihentyy”. Idströmin esimerkki oikeiden yksityiskohtien valitsemisen työläydestä on mainio: jotta löytäisi ilmaisevimmat yksityiskohdat, joita on vesilasillisen verran, on oltava uima-altaallinen havaintoja. (ibid., 31–32.)

Myös Idström puhuu elokuvan pyrkimyksestä pois sanoista, pois kielestä. Hänelle elokuva on täydellisimmillään ”tunteensiirtoa kuvalla ajassa”. Idström kuvaa Paul Schraderin kirjoittamaa ja Martin Scorsesen ohjaamaa *Taksikuskia* (*Taxi Driver*, USA 1976) yhdeksi kuvaksi taksissaan yksin istuvasta kuskista:

Minulle Taksikuski on miltei kolmiulotteinen, yhdellä katseella nähtävä kappale, vaikka se etenee ajassa ja kohtaukset, kuvat, leikkaukset, vuorosanat seuraavat toinen toisiaan. Elokuva ei elä mielessäni tapahtumien jonona – ”ja sitten ja sitten ja sitten” – vaan yhtenä kuvana, jota ei esiinny elokuvassa, jota en osaa sanoa kuvailla. (ibid., 45.)

Elokuva siis näyttää kehkeytyvän ja syntyvän kuvallisena ilmaisumuotona, kun se pohjautuu konkreettisiin ja tarkkoihin havaintoihin elämästä ja maailmasta. Dokumentaristin kannalta tämä on varteenotettavaa. Dokumentaarisia havaintoja tehdään ikään kuin kahdessa vaiheessa: ensin aihetta pohdittaessa, tutkittaessa ja kehiteltäessä ja seuraavaksi itse kuvaustilanteessa. Kuvaustilanteessa havainnointiherkkyys ja -nopeus joutuu kovaan testiin, koska elämä etenee vääjäämättömästi. Toisaalta kamera usein tallentaa sellaista, mitä ei osattu odottaa tai toivoa. Tässä tulee mukaan myös kolmas havainnoinnin vaihe, se mikä tapahtuu kuvausten jälkeen ja leikkauspöydässä. On havainnoitava kuvattu materiaali ja sen tarjoamat mahdollisuudet.

Jos hollywoodilainen tarinaelokuva panostaa ennen kaikkea juonen selkeyteen, luottaa tarkovskilainen kuvaelokuva kuvien selkeyteen ja kirkkauteen. Tarkovski ei halua hämärtää, vaan paljastaa todellisuutta. Kuvatessaan *Stalkerin* (*Stalker*, NL 1979) syntyvaiheita ja lähtökohtia, hän kertoo halunneensa pyrkiä mahdollisimman yksinkertaiseen ja askeettiseen muotoon, ilman että se muuttuu teennäiseksi

hienosteluksi. Tämä tapahtui karsimalla kuvasta kaikki hämärä ja epäselvästi vihjaava, eli ”runollinen ilmapiiri”. Tarkovski uskoi, että ilmapiiri syntyy itsestään, kunhan hän keskittyy olennaiseen ja hahmottaa tapahtumien merkityksen ja löytää ”pääsävelen”. (Tarkovski 1989, 236.)

Vaikka Tarkovski nimenomaan tavoittelee elokuvan runollisuutta, hän kuitenkin vastustaa ns. ”runollista elokuvaa”, jonka kuvissa irtaudutaan rohkeasti tosielämän tosiasioista ja päädytään tuottamaan symboleja, joilla ”ei ole mitään yhteistä elokuvalle luonteenomaisen kuvailmaisun kanssa”. Määritellessään elokuvan olemusta hän painottaa havainnon tärkeyttä. Ja kirkkaasta havainnosta Tarkovski antaa esimerkiksi japanilaisen kolmirivisen haiku-runouden. Vaikka se onkin kirjallista, siitä voi ottaa oppia elokuvaan. (ibid., 93–94.)

*Vanha luostari.
Kelmeä kuu.
Susi ulvoo.*

Tai:

*Aamukaste laskeutui.
Oratuomen piikeissä
Riippuu pisaroita.*

Tai:

*Katoksi leikattu kaisla.
Unohdetuille korsille
varisee pehmeä lumi.*

Tällainen puhdas havainto vangitsee ”elävän elämän kuvan” ja viitoittaa elokuvaa sen omimpaan, ajassa liikkuvan ilmiön havainnointiin. Haikurunoilija on täydellistännyt ilmaisunsa sellaiseksi, että sen synnyttämä kuva ei tarkoita muuta kuin itseään, ja silti siinä on niin paljon, että lopullinen merkitys karkaa. Kuvaa ei pysty käsitteellistämään. Tarkovskin mielestä tällaiset säkeet poimivat ja pysäyttävät hetken, joka on ainutkertainen mutta samalla ikuinen. Haiku on kirjallinen esimerkki havainnosta, joka synnyttää elokuvallisen kuvan. (ibid., 93–94, 137–138.)

4.3.2 Aika elokuvassa

Elokuvaohjaaja Andrei Tarkovski paljastaa, mikä on elokuvan materiaali: se on aika. Jos musiikissa kaiken perusta on ääni³⁸, maalaustaiteessa väri, draamassa henkilöahmo ja kirjallisuudessa sana, on elokuvan perustana aika. Siitä elokuva muovataan. Elokuvan esteettinen periaate nojaa siihen, että se tarjosi ensimmäisenä ihmiselle keinon vangita aika suoraan. Tarkovskille elokuvataiteen keskeisin idea on vangita aika sen tosiasiallisissa ilmenemismuodoissa, osana todellisuutta, elämää. (ibid., 87, 89–90, 156, 210.)

Aika ilmenee elokuvassa tosiasiana, joka voi olla ”tapahtuma, ihmisen liike, tai mikä tahansa kohde”. Ohjaajan tehtävä on näin ollen muovata aikaa, veistää aikalohkarettä kuin kuvanveistäjä veistää kiveä. Turha leikataan pois ja jäljelle jää elokuvallinen kuva. ”Uutiskatsaus on mielestäni minusta [sic] ihanteellista elokuvaa: en näe siinä kuvaustapaa vaan keinon luoda elämä uudelleen, palauttaa se henkiin”, Tarkovski toteaa. Aika esiintyy elokuvassa tosiasian muodossa, tosiasia taas yksinkertaisena havaintona. Aika ja kuva kytkeytyvät yhteen. Kuvasta tulee elokuvallinen, kun se elää ajassa ja aikaa elää siinä. (ibid., 90–91, 93, 95.)

Tarkovskin mukaan kinemaattisen eli elokuvallisen kuvan ”hallitseva tekijä on rytmi, joka ilmentää ajan virtaamista otoksen sisällä”. Elokuvaa ei olisi ilman tunnetta otoksen sisällä virtaavasta ajasta. Tämä virta on saatava jatkumaan otoksesta toiseen. Tarkovski esittää, että elokuvan rytmi ei synny leikkauspöydässä otosten pituuksia säädellen, vaan sen määrää ”niissä virtaavan ajan jännitteisyyden aste”, otoksissa esiintyvän ajan paine. Vain samanlaista aikaa sisältävät kuvat leikkautuvat yhteen. Todellinen elokuva on sellainen, jonka vangitsema aika virtaa kuvan rajojen ulkopuolelle, viittaa elämään ylipäätään, antaa katsojan liittää siihen oman elämänsä. Rytmii välittyy otokseen kuvatun kohteen elämän avulla. ”Rytmin tunne kuvassa on sukua oikean sanan tunteelle kirjallisuudessa.” Ohjaajan on löydettävä oma rytmensä, oma ajantajunsa, joka on kuin ”hänelle ominainen elämän kokemistapa”. Se, miten hän kokee ajan virtauksen ympärillään, elämässä. (ibid., 151–152, 154–155, 158, 160, 214.)

³⁸ Musiikin ja elokuvan suhdetta on pohdittu paljon. Mm. elokuvan avantgardistit näkivät taidemuotojen kytköksen vahvana (ks. luku 3.1). Ks. myös Bacon 2005, 253–295.

Tarkovski kiteyttää vielä ajan merkitystä elokuvataiteessa esimerkiksi Ingmar Bergmanin elokuvasta *Neidonlähde* (*Jungfrukällan*, Ruotsi 1960):

[...] minua on aina järkyttänyt kuva kuolevasta sankarittaresta, kauhealla tavalla raiskatusta työstä. Kevään aurinko lävistää oksaston, jonka läpi näemme tytön kasvot – hän on joko kuolemaisillaan tai jo kuollut, [...] Kaikki näyttää selvältä, mutta jotakin puuttuu vielä... Alkaa sataa lunta, ihmeellinen keväinen lumisade... Ja tämä juuri on se sydäntä särkevä ”jokin”, joka meiltä puuttui saadaksemme kokemukseen jonkinlaisen täyttymyksen: me haukomme henkeämme kivettyneinä. Lumi tarttuu tytön silmäripsiin ja jää niihin kiinni... Aika jättää tässä jälleen jälkensä kuvaan... [...] Tiedämme vain, että tämä kohta on se muoto, jonka taiteilija oli löytänyt voidakseen ilmaista täsmällisesti sen mitä tapahtui. (ibid., 257–258.)

Vaikka Tarkovskin kehittelyt ajan ja elokuvan kietoutumisesta yhteen ovat paikoin varsin runollisia, jopa arvoituksellisia, on niissä myös puhuttelevuutta. Elokuva havaintoina maailmasta, johon aika painaa jälkensä, tuntuu sopivalta määritelmältä oman dokumentaarini kohdalla. Konkreettinen pyrkimykseni on vangita odotuksen hetkiä siten, että niillä on aikaa hengittää. Tarjota katsojalle mahdollisuus hidastaa kokemustaan päähenkilöiden kokemuksista juuri ennen h-hetkeä. Hetket ennen h-hetkeä – sitä haluan kuvata.

Tove Idströmin mukaan elokuvalla on kaksi aikaa.³⁹ Horisontaalinen aika kuvaa tapahtumia, siis juonta. Sitä kuljetaan alusta kohti loppua suoraviivaisesti. Toinen aika on pystysuora eli elokuvan filosofinen aika, joka etenee vapaammin. Idström vertaa sitä kuljeskeluun avoimella nurmikentällä tai meren jäällä, kun horisontaalinen aika on kulkemista puiston käytävällä. Filosofista aikaa jokainen seuraa omia reittejään. Scorsesen *Taksikuskin* filosofinen aika ilmenee ”yksinäisyyden toistossa ja varioinnissa”. Ja se paljastaa samalla elokuvan aiheen. (Idström 2003a, 42.)

Omassa elokuvassani on selkeästi horisontaalinen aika: ihminen, joka minuutti minuutilta ajautuu kohti h-hetkeä, tapahtumaa. Samalla yritän tehdä katsojalle mahdolliseksi ajautua hetkeksi kulkemaan aukealle kentälle, omien kokemustensa äärelle, vapaasti ajalehtimaan päähenkilöiden odotuksen rinnalla. Siirtyä kuvan syvyyteen tai sen ulkopuolelle.

³⁹ Idström perustaa hahmotuksensa tanskalaisen elokuvadramaturgin Frans Baunsgaardin malliin.

4.4 Dokumentaarinen elokuva

Dokumentaristi Kanerva Cederström on puhunut ”storytellingin tyranniasta”, joka uhkaa fiktion puolelta tunkeutua myös dokumentaariseen elokuvaan. Hän puolustaa avoimempaa rakennetta, jos aihe sen sallii. (Cederström 2003, 104.) Tarkovskin ja Cederströmin jalanjäljillä yritän seuraavaksi hahmotella sitä, mitä elokuvallisuus voisi tarkoittaa dokumentaarien yhteydessä. Millainen olisi dokumentaarinen kuvaelokuva?

Tarinaelokuvaa käsittelevässä luvussa tutkin dokumentaaria erityisesti Yhdysvalloissa alkaneen direct cinema -perinteen (DC) valossa. Suora elokuva näyttäytyi fiktiomaisen eheän tarinamaailman tyyssijana. Toisaalta juuri DC tuo dokumentaareihin sattumanvaraisuuden ja hitauden, elämän maun ja arjen havainnot. DC tarjoaa siis aineksia hahmotella myös dokumentaarisen kuvan ja havainnon piirteitä. Palaan siihen tuota pikaa.

Kuvaelokuvan kannalta Bill Nicholnsin kuudesta dokumentaarimoodista on erityisen kiinnostava, havainnoivan lisäksi, runollinen moodi (ks. luku 2.4). Runolliset dokumentaarit yleistyivät 1920-luvulla, samaan aikaan modernistisen avantgarde-taiteen kanssa (ks. myös luku 3.1). Esimerkkinä voidaan mainita Joris Ivensin *Sade (Regen, Alankomaat 1929)*, jossa näytetään vaikutelmia kesäsateesta Amsterdamissa. Jatkuvuusleikkaus ja ajan ja paikan tarkka kuvaaminen hylätään, tilalle otetaan vapaat assosiaatiot, tunnelma, rohkeat rinnastukset, rytmi, irralliset ja subjektiiviset impressiot sekä monimerkityksisyys. Historiallinen maailma toimii vapaasti muokattavana materiaalina. Tekijät eivät yritä välittää tietoa tai argumentoida pätevästi, vaan pohtivat ja kokeilevat estetiikan rajoja. (ibid., 102, 103, 104.)

Erytisesti Euroopassa ja Venäjällä kukoistanut avantgardismi pyrki siihen, että maailma nähdään uusin silmin. Avantgarde-elokuvassa haluttiin ottaa etäisyyttä proosaperinteeseen, kirjallisuuteen ja teatteriin, ja samalla lähestyä musiikkia ja kuvataidetta. Elokuva sai olla aidosti kuvallista, kuvaa kokeilevaa ja sillä leikittelevää. Elokuviissa ei ollut yksittäisiä päähenkilöitä, joiden kohtaloihin syvennyttäisiin ja samastuttaisiin. Tekijät eivät myöskään yrittäneet informoida katsojaa. (Helke 2006, 58, 90, 144.)

Susanna Helke viittaa venäläiseen formalistiin Viktor Shklovskiin, joka puhuu maailman saamisesta esiin, irti totunnaisesta havainnosta. Maailma on mahdollista tehdä näkyväksi tyylin ja muodon avulla, vieraannuttamalla. Todellisuus näyttäytyy uutena, kun muotoa vaikeutetaan, jotta havaitseminen pitenis. Shklovskille havaitsemisen prosessi on teoksen esteettinen päämäärä.⁴⁰ (ibid., 143, 156.)

Havainto ja havaitseminen ovat kuvaelokuvaa lähestyttäessä avainasemassa. Millaisia havaintoja elämästä kuvaan saadaan vangittua? Tarinaelokuvaan verrattuna erilaista on ainakin elämän rytmin hitauden näyttäminen. Tämä piirre esiintyy erityisesti havainnoivassa dokumentaarissa. Nicholsin (2001, 112) mukaan tätä moodia edustavissa elokuvissa on usein jopa raakamateriaalin tuntua. Eletyn todellisuuden tuntu tulee elokuvaan, koska myös tyhjät hetket näytetään.

Havainnoivassa dokumentaarissa myös arkinen tapahtumattomuus on merkityksellistä. Sikäli siitä puuttuu klassisen fiktiokerronnan tehokkuusajattelu ja syy-seuraus-dramaturgia. Olennaista on näyttää nyt-hetkeä, sitä mitä juuri tällä hetkellä on käsillä kameran edessä. Havainnoiva dokumentaari, kuten DC, on puhtaimmillaan ”välittömän nykyhetken käsittelyä”.⁴¹ Tämä ilmenee valkokankaalla hitautena ja jopa ylikestoisuutena, tuntuu kuin aikaa ei olisi manipuloitu lainkaan. (Helke 2006, 64, 78, 160.)

Elokvantekijän kannalta havainnoivan dokumentaarin tekeminen tarkoittaa odottamista ja tarkkaa havainnointia, ja sattuman kauppaa. Hieno hetki voi tulla milloin vain, varsin huomaamattomanakin. Todellisuuden verkkaisuudessa piilee koko ajan mahdollisuus. DC-elokuvissa on tavoitteena tunne läsnäolosta tietystä historiallisesta hetkestä. Tästä syystä tekijä jättää katsojalle paljon tilaa ja pidättäytyy esimerkiksi kertojan- tai kommentaattorinäänestä. Kuvaan luotetaan sellaisenaan. (ibid., 68, 131–133, 136.)

Havainnoivaa moodia edustavien dokumentaarien katsojan pitää itse tulkita näkemäänsä ja kuulemaansa. Katsojan on kyettävä tekemään havaintoja ja huomaamaan pieniäkin muutoksia elokuvan kuvaamassa tilanteessa. Kun kohtaukset venyvät tavanomaista pidemmiksi elämän todellisen rytmin näyttääkseen, alkaa arkipäiväisestä tihkua kameran edessä näkyvän ylittäviä merkityksiä. Katsoja saa välillä ponnistella, olla

⁴⁰ Viittaa Shklovskiin Helken (2006, 143) mukaan. Hän siteeraa Shklovskia Kristin Thompsonia seuraten (ks. *Breaking the Glass Armour*, 1988, 10).

⁴¹ Helke viittaa tässä suoraan Bill Nicholsin teokseen *Representing Reality* (1991,40).

aktiivinen tulkitsija. Helke puhuu ”kärshivällisen havainnon elokuvasta”, mikä on oikein hyvä ilmaisu: niin elokuvantekijältä kuin katsojaltakin odotetaan kärshivällisyyttä ja tarkkoja havaintoja. (ibid., 68, 70.)

Helke vertaa dokumentaarista elokuvaa uuteen iranilaiseen elokuvaan, esimerkiksi Abbas Kiarostamin tuotantoon⁴², jossa dokumentaarin ja fiktion rajat eivät ole turhan tarkkoja. Helke nimittää kiarostamilaista tyyliä ”havainnon elokuvaksi”. Siinä huomio kiinnitetään enemmän ulkoiseen maailmaan kuin henkilöiden psykologisiin motiiveihin, näytetään ihminen maiseman osana, usein laajoissa kuvissa. Helken sanoin: ”Havainnon elokuva haastaa psykologisen realismin – sisäisesti motivoituneen draaman ja ulkoisen juonen elokuvan – ja tässä on mielenkiintoinen leikkauskohta havainnoivan dokumentaarin klassisten ihanteiden ja tyylin kanssa.” (ibid., 183, 186, 191–193.)

Kiarostami itse kirjoittaa: ”En ole suuri seikkailukertomusten ystävä. Seikkailun jännitys estää katsojaa näkemästä kankaalla tapahtuvia asioita syvemmälle. [...] elokuva on uudelleen esitettyä todellisuutta, ei fiktiivinen seikkailu.”⁴³

Havainnon elokuvassa ihmiset jäävät arvoituksiksi (ibid., 202). Tarinaelokuvasta tuttu henkilövetoisuus murtuu. Päähenkilön tavoite, joka synnyttää tarinan, ei olekaan olennainen lähtökohta. Juonen sijasta huomio kiinnittyy ihmiseen ympäristössään, maailmassa. Havainnon elokuva, fiktio tai dokumentaari, antaa aikaa, antaa elämän kehkeytyä kameran edessä, antaa sen tarttua kuvaan.

Bill Nichols jäljittää dokumentaarisen elokuvan syntyä elokuvan kykyyn vangita elämää sellaisenaan filmille, siihen hämmästyttävään voimaan, joka ’liikkuvalla valokuvalla’ on. Elävän kuvan todellisuussuhde on niin erityinen, että se sai varhaiset elokuvantekijät innostumaan speaktaakkelin ja fantasian lisäksi myös tavallisen elämän taltioimisesta. Elokuvan kuvilla on ’dokumentin’ kaltainen suhde todellisuuteen – kuvattu on todistusaineistoa siitä, mitä kamera on nähnyt. Nichols viittaa Louis Lumièren elokuvaan *Työläiset lähtevät tehtaasta* (*La Sortie des usines Lumière*, Ranska 1895), jossa tehdastyöläiset kävelevät kameran ohi tavalla, joka saa katsojan tuntemaan kuin

⁴² Esimerkiksi elokuvat *Kirsikan maku* (*Ta'ame-gilas*, Iran 1997) ja *Tuuli meitä kuljettaa* (*Bad ma ra khahad bord*, Iran 1999).

⁴³ Lainattu Helken (2006, 165) mukaan: *Close-Up*-elokuvan esittelyvihko 1990, Teheran: Farabi Cinema Foundation.

hän olisi itse paikan päällä katsomassa tätä nimenomaista hetkeä. (Nichols 2001, 83, 85.)

Nicholsin mukaan tarkat ja todellisuudelle uskolliset kuvat antavat katsojille esimerkkejä. Niissä ei suoraan ole mukana käsitteellistä ulottuvuutta tai yleisempää ajatusta, ennen kuin tekijä organisoii ne. Dokumentaarien aiheet ovat usein sellaisia, joiden kuvailemiseen tarvitaan metaforia tai vertailukohtia. Se miltä jokin tuntuu tai näyttää, avataan esittelemällä jokin spesifi kokemus tai esimerkkitapaus. *Melancholian 3 huonetta* (Suomi 2004) näyttää millaista sota on: kuvat vaikkapa Tshetshenian raadellusta pääkaupungista Groznyista osoittavat sodan seuraukset kouriintuntuvasti. Fyysinen jälki siitä, mitä todellisuudessa on, asettuu osaksi taiteilijan näkökulmaa, tai oikeastaan yhdessä muiden jälkien kanssa synnyttää yleisnäkemyksen aiheesta. (ibid., 65, 66, 74, 75.)

Kun Helke (2006, 198, 205) haluaa koostaa havainnoista ja kuvista dokumentaarisen tarinamaailman, painottaa Nichols argumentointia ja loogista järjestämistä⁴⁴. Vaikka kuva on tärkeä kummankin näkemyksessä dokumentaarisesta elokuvasta, lipuu sana silti ohi ja edelle. Varsinkin Nicholsilla, joka korostaa, että dokumentaarit tarvitsevat puhetta, tuekseen, koska sanat välittävät logiikkaa paremmin kuin kuvat. ”Speech fleshes out our sense of the world.” Kokonaisnäkemys hahmottuu kunnolla vasta puheen kautta. (Nichols 2001, 29–30, 30–31.)

Helke huojuu enemmän kuvan ja sanan rajalla. Hänen korostamansa elokuvallinen tarinamaailma ponnistaa kertomisen ja draaman perinteestä. Kuvat ovat lopulta alisteisia kerronnan toimivuudelle. Tosin Helke kyllä myöntää, että häntä kiinnostaa elokuvassa ”sattuman ja hallinnan” ristiriita ja tasapaino – esimerkiksi fiktioissa luonnosmaisen väljä tyyli, joka aiheuttaa särön kerrontaan. (2006, 205.)

Tässä pääluvussa hahmottelin erilaisia mahdollisuuksia luonnehtia kuvaelokuvaa. Selvää on, että kuvaan on uskottu aiemminkin, ainakin 1900-luvun alussa. Selvää on, että elokuvan suhde maalaustaiteeseen ja valokuvaukseen tulee ottaa huomioon, kun kuvataan hetkeä. Selvää on, että dokumentaarisessa elokuvassa on paljon kuvallista potentiaalia, esimerkiksi havainnon tärkeyden kautta. Selvää on myös, että Andrei

⁴⁴ Tässä on hahmotettavissa perusjännite, joka dokumentaarisessa elokuvassa on: toisaalla on tarinankerronta, toisaalla argumentointi. Kolmas vaihtoehto, poeettinen tie, on paljon kapeampi. Ks. Aaltonen 2006, 222–223.

Tarkovskin elokuvat ja hänen ajatuksensa elokuvan kuvasta ja ajasta, ovat keskeinen lähtökohta, kun alan tehdä omaa elokuvaani. Seuraavassa luvussa käyn oman dokumentaarini tekoprosessin läpi.

5 DOKUMENTAARINEN ELOKUVA *ENNEN*

Tein 29-minuuttisen dokumentaarin odottamisesta (ks. Liite 1): siitä millaista on juuri ennen tärkeää tapahtumaa – miltä se näyttää, miltä se tuntuu. Elokuvasa seurataan ensin abia, joka valmistautuu koululla ylioppilaskirjoitusten alkamiseen, sitten näyttelijää ennen ensi-iltaa ja kolmanneksi sairaalassa leikkaukseen lähtevää ihmistä. Kussakin episodissa näytetään vain odotusta, ei lainkaan sitä, miten odotettu tapahtuma lopulta meni. Elokuvan nimi on *enneN*⁴⁵.

Elokuvaidea syntyi alkuvuodesta 2005 dokumentaarisen elokuvan käsikirjoituskurssilla. Elokuva valmistui keväällä 2007. Koko prosessi kesti noin kaksi vuotta. Elokuvanteon rinnalla luin kirjallisuutta, katselin elokuvia ja kirjoitin tutkielmaa. Teorian ja käytännön limittyminen orgaanisesti pitkän matkaa oli hyödyllistä: kirjalliset pohdinnat ruokkivat elokuvan tekemistä ja havainnot kuvauspaikalla tai leikkausyksikössä ohjasivat työn analyysiä ja yleisempää pohdintaa elokuvan luonteesta.

Tässä luvussa käyn lyhyesti läpi elokuvan aihevalintaa ja elokuvatuotannon päävaiheita ideasta lopulliseen teokseen.⁴⁶

5.1 Odotus aiheena

Odotus on olennainen osa inhimillistä elämää, kenties se olennaisin. Kun tapahtuu paljon, aika kuluu nopeasti, kun ei, aika alkaa näkyä ja tuntua. Ihminen odottaa aina. Elämä on aina kesken. Lopullinen sulkeuma tulee, kun ihminen kuolee. Siihen asti on avoimia asioita. On aktiivista odottamista, päämäärätietoista tavoitteeseen tähtäämistä, on passiivista ajelehtimistä, pelkoa, toivoa, innostusta, on pientä venailua pysäkillä,

⁴⁵ Nimen kirjoitusasusta pari huomiota: sen, että viimeinen kirjain nimestä kirjoitetaan isolla, on tarkoitus näyttää ennen-sanaan sisältyvä 'enne' ja lisäksi N-kirjaimen muoto osoittaa sitä ehdotonta takarajaa, johon episodi törmää lopussa, kun odotus päättyy.

⁴⁶ Ks. myös Aaltonen 2006, 99–164: Jouko Aaltonen on haastatellut kymmentä suomalaista dokumentaristia heidän työstään ja kuvannut tältä pohjalta dokumentaarisen elokuvan tekoprosessia.

suurta ja latautunutta elämän pingottamista ”sitten kun” -ehtojen ylle, sitten kun saan vakityön, sitten kun ostan asunnon. Elokuvaprosjektissa tutkin ajatusta siitä, että odottaminen on olemisen pelkistetty muoto.

Se mikä tapahtuu ennen, odottaessa, on kiinnostavaa, koska siinä näkyy elämän keskeneräisyys ja perimmäinen hallitsemattomuus. Valmistautumiseen on vaikea valmistautua. Kun ihminen on yksin ajan vääjäämättömyyden armoilla, hän paljastuu samanaikaisesti hauraaksi ja voimakkaaksi – toisaalta oma ote asioiden kulkuun on hento, toisaalta eteenpäin mennään ja tilanteesta selvittää. Odottaminen näyttää epätäydellisyyden, mutta kauniissa ja arvokkaassa valossa, ’tällaista tämä on’.

Odotus on aina voimakkaasti suhteessa aikaan ja sen kulkuun: ennen, jälkeen, kohta, pian, nyt. Elokuva käyttää, Tarkovskin sanoin, materiaalinaan juuri aikaa. Elokuvantekijä muokkaa aikaa ja yrittää hallita katsojan odotusta. Siksi odotus on aiheena kiinnostava, ja vaikea.

Kaikki kolme elokuvani päähenkilöä odottavat jotain alkavaksi tai tapahtuvaksi. He ajautuvat ajassa kohti takarajaa, jolloin odotettu on läsnä, kohdalla. Kunkin tilanteenhallinnan aste vaihtelee: abi voi vielä kerrata ainekirjoituksen marginaalien leveyden, näyttelijä voi muistella vuorosanoja, leikkauspotilas voi lueskella sängyllään. Jokainen on kuitenkin etenevän ajan armoilla. Pakeneminen ei ole todellinen vaihtoehto. Tässä tilanteessa haluan tarkastella ihmistä: miltä odotus näyttää, välittykö tunne tai ajatukset. Lopputulos, odotetun tapahtuman kulku, ei ole olennaista. Sitä ei kuvata, eikä siihen puututa elokuvassa millään lailla.

Onko mahdollista, että katsoja katsoisi elokuvan kuvia ajattelematta koko ajan myös odotettua tapahtumaa? Yritän saada aikaan elokuvan, jossa tilan ja tilanteen näyttäminen tuntuu relevantilta ilman loppuratkaisuakin – koska aihe on hetki ennen, sen näyttämisen pitäisi riittää.

Perusasetelma edellyttää ilmaisukeinoja, jotka purkavat kerronnallisia paineita. Pyrkimyksenä on välttää äärimmäinen juonellinen jännitys, kysymykset siitä, mitä tapahtuu seuraavaksi. Aivan tyypillisintä tarinaahan tässä ei olla kertomassa, koska päähenkilön tavoite tai tahto on vähintäänkin ristiriitainen: jokainen heistä on kohtalon armoilla, eikä kovin aktiivisesti pyrkimässä tiettyyn suuntaan.

Ilmaisukeinoja etsin kuvaelokuvan suunnasta. Elokuvista, joissa kuvalle annetaan tilaa ja aikaa näyttää. Kuva ei ole vain tarinalle alistettu työkalu, vaan itsenäinen elementti. Miksi tehdä elokuvaa ylipäättään, jos kaiken voisi sanoilla selittää tai kertoa? Kuten Pirjo Honkasalo (Aaltonen 2006, 217) asian esitti, kun häntä pyydettiin määrittelemään elokuviensa 'päälauseet' eli keskeinen sisältö tiiviisti: "Mä haluan tehdä elokuvia just niistä asioista, joita ei voi verbaalisti sanoa. Niin miten mä sanoisin sen päälauseella, koska se on se motiivi tehdä elokuvaa eikä kirjoittaa."

5.2 Ideasta esituotantoon

Tämä vaihe oli ehdottomasti elokuvaprojektini pisin. Se kesti idean ensimmäisestä formuloinnista vuoden 2005 tammikuussa syksyyn 2006. Toisaalta varsinainen tekeminen on ajoittunut moniin lyhyisiin pätkiin.

Kimmo ajatuksien, että odottamisessa on jotain merkillistä ja merkittävää, on peräisin havainnostani. Olen kokenut, että juuri ennen jotain sillä haavaa tärkeää tai pelottavaa tilannetta elämäntilanne on hidastunut tai intensifioitunut. Pakollinen ja läpikäytävä tapahtuma pysäyttää. Vaikka tunnelma saattaa olla lamaantunutkin, on mukana ollut myös aitoa oman elämäntilanteen reflektointia.

Elokuva odotuksen luonteesta alkoi vähitellen muhia mielessäni. Teoreettinen näkökulma aiheeseen syntyi toisen luentokurssin myötä keväällä 2005. Se käsitteli Hollywood-fiktioä käsikirjoittamista ja lainalaisuuksia. Kurssin vetäjä tuottaja-ohjaaja Juha Wuolijoki oli ehdottomasti sitä mieltä, että elokuva vaatii aina tarinan. Kun tämä liian ankaralta tuntuva teesi ja oma elokuvaideani törmäsivät, syntyi ajatus tehdä elokuva nimenomaan siitä näkökulmasta, että odottamisen hetkeä paalutettaisiin kuvallisin keinoin.

Aloin jalostaa aihetta toden teolla syksyllä 2005. Tavoitteena oli tehdä yksinkertainen ja kuvallisesti kirkas elokuva, jossa jokainen episodi loppuu juuri, kun odotettu tapahtuma alkaa. Tavoitteena oli näyttää selkeitä, tasapainoisia kuvia odottajasta. Mitä tulisi episodien väliin, oli pitkään epäselvää. Ideoita oli nopeutetusta triviaaliodotuksesta

(esim. bussipysäkillä tai palvelujonossa) johonkin luonnon ilmiöön. Suunnittelin, että elokuva kestäisi noin 15 minuuttia.

Ohjaaviksi opettajiksi sain dramaturgi-käsikirjoittaja Jukka Asikaisen ja dokumentaristi Pia Andellin. Koulun puolesta työtäni ohjasi Antti Pönni.

Työryhmään sain kuvaajaksi Ismo Kiesiläisen, leikkaajaksi Mikko Toiviaisen ja ääniä suunnittelemaan Heikki Soinin. Itse ajattelin äänittää kuvauksissa, jotta kuvausryhmämme pysyi mahdollisimman pienenä (eli kahtena henkilönä). Valokuvia lupautui ottamaan Mika Ranta ja graafista suunnittelua tekemään Heikki Sipilä.

Alkuperäisen kiinnostukseni odotusaiheeseen muotoilin siten, että 'rajalla elämä on intensiivistä'. Ajattelin, että siitä elokuvassa juuri olisi kyse: merkityksenannosta rajan kautta. Takaraja on valmiissakin elokuvassa vahvasti läsnä, mutta pyrin lopulta enemmän kiinnittämään huomiota hetken tunnelmaan ja sen kuvalliseen vangitsemiseen kuin siihen, millaista merkitystä lähestyvä aikaraja henkilöiden elämään tuo.

Päähenkilövaihtoehtoina olivat mm.: armeijaan lähtevä nuori mies, vankilasta vapautuva tyyppi, ulkomaille töihin muuttava, odottava äiti, häihin valmistautuva sulhanen/morsian tai kilpaurheilija. Abi, näyttelijä ja potilas tuntuivat lopulta kuitenkin parhailta.

Päähenkilöiden ja sopivien kuvauspaikkojen etsintä oli pitkä ja vaivalloinen prosessi. Lähtötilanne oli hankala, koska minulla oli vain abstrakti aihe, odotus – eksistentiaalinen olotila, johon piti löytää sitä konkretisoivia oikeita ihmisiä.

Abi löytyi vaivattomimmin. Otin alkuvuodesta 2006 yhteyttä Helsingin Rudolf Steiner -kouluun. Pääsin koululle esittelemään elokuvani aihetta. Tilaisuudessa minulle ilmoitettiin kolme vapaaehtoista, jotka haastattelin. Kaikki kolme, kaksi tyttöä ja poika, olivat oikein mainioita ja sopivia. Lopulta päädyin Villeen, koska hänessä oli jotain arvoituksellista, ikään kuin vanhanaikaista vakavuutta. Ville otti kirjoitukset tosissaan, mutta vaikutti myös siltä, että kameran läsnäolo ei pilaisi hänen koesuoritustaan. Sovimme, että kuvaamme ensimmäisen yo-kirjoituspäivän, maanantain 13.3.2006 aamulla koululla reilun tunnin ennen kirjoituksia.

Näyttelijän etsintä oli käynnistynyt jo syksyllä 2005, kun huomasin, että Todellisuuden tutkimuskeskus -niminen teatteriryhmä tekee oman zeniläisen versionsa Beckettin *Huomenna hän tulee* -näytelmästä. Kyseinen Zeckett II olisi sopinut hyvin odotusteemaan. Näyttelijä olisikin suostunut, mutta ohjaaja halusi, että tilanne rauhoitetaan. Myöskään Teatteri Jurkan *Fundamentalisti*-näytelmän näyttelijät eivät halunneet sotkea keskittymistään päästämällä kuvausryhmän paikalle. Lopulta sain yhteyden Teijaan, joka valmistautui *Armoton nainen* -nimisen laulupitoisen monologin ensi-iltaan. Näytelmä käsitteli nuoren naisen yksinäisyyttä, jonka haastaa toisen ihmisen kahdeksan sekuntia kestävä katse. Tiivis hetki siis fokuksessa siinäkin. Teija innostui ehdotuksestani ja päätimme tavata.

Haastattelun perusteella Teija osoittautui hyväksi päähenkilöksi: ammattilainen, mutta vielä tuntematon. Huomio pysyisi aiheessa, ei henkilössä sinänsä. Esitys olisi Teatteri ILMI Ö:ssä Vallilassa perjantaina 10.2.2006.

Leikkausta odottavan potilaan löytäminen vei ainakin puoli vuotta. Etsin potilasta, jolla olisi edessään riittävän vakava leikkaus, ei kuitenkaan välttämättä kuolemanvakava. Aluksi olin yhteydessä eri osastojen ylilääkäreihin HYKS:in sairaaloissa. Suhtautuminen vaihteli nihkeydestä ystävällisyyteen. Eräs ylilääkäri suositteli keksimään uuden konseptin, koska potilas olisi niin eri sarjaa abin kanssa. Ystävällisemmätkin vaihtoehdot kariutuivat lopulta: joko siihen, että osastojen hoitajat eivät löytäneet ketään halukasta tai sitten pelkoon siitä, että huonokuntoisten potilaiden suostumukseen ei voi luottaa.

Yritin tavoitella sopivaa kuvattavaa myös internetin keskustelupalstojen ja erilaisten potilasliittojen (esim. Sydänliitto) kautta. Verkosta ei juuri vastauksia kuulunut. Ne harvat, joita sain, olivat ”ideasi on sosiaalipornoa, jossa yritetään hyötyä toisten kärsimyksestä” -tyylisiä. Potilasliitotkaan eivät tuottaneet tulosta.

Abi ja näyttelijä kuvattiin keväällä 2006. Potilasta yritin metsästä vielä syyskuussa 2006. Kun näytti, ettei mitään tapahdu vielääkään, päätin etsiä vankilasta vapautujan. Olin yhteydessä Helsingin ja Suomenlinnan työsiirtoloihin. Kummastakaan ei löytynyt halukkaita.

Lopulta HYKS:in Meilahden sairaalasta soitettiin ja sanottiin, että pääsen esittelemään elokuvaideaani muutamalle leikkauksen valmistelutapaamiseen tulevalle ihmiselle. Tilaisuus osoittautui erittäin tarkoituksenmukaiseksi. Kahdesta paikallaolijasta toinen, Eila, suostui kuvattavaksi. Se, että pääsin itse kertomaan projektistani ja näyttäytymään, oli ratkaisevaa. Sovimme, että kuvaamme odotusaikaa sairaalassa tiistaina 26.9.2006.

Kaikkien kolmen päähenkilön kanssa tapasin kaksi kertaa ennen kuvauksia. Ensin, kun esittelin suunnitelmiani ja haastattelin Minidisc-nauhurin kanssa kiinnostuksensa ilmaisseita, toisen kerran, kun sovimme tapaamisen, jossa käytiin tarkemmin läpi, mitä tuleman piti.

Ensimmäisellä kerralla selvitin lyhyesti, minkälaisesta ihmisestä on kyse ja mikä hänen motivaationsa elokuvantekoon on (Ville: 'miksen minä, jos joku tarvitaan, ei suurta vaivaa', Teija: 'älyttömän mielenkiintoinen asetelma, yksi kokemus lisää', Eila: 'olen itsekin vähän samalla alalla, mainostoimistossa, ja haluan tukea nuoria').

Toisen tapaamisen tavoitteena oli selvittää, mitä todennäköisesti tapahtuisi kuvauspäivänä ja totuttaa päähenkilöä kameraan ja kuvaajaan. Sen aikana suunnitelimme kuvia ja mahdollisia liikkeitä kuvauksia varten. Sairaalassa kävimme ilman Eilaa, jonka tapasimme hänen kotonaan.

Pidin kirjaa esituotannon aikana siitä, mitä oli päähenkilöiden ja työryhmän kanssa puhuttu ja suunniteltu. Tarkkaa kohtauksittain etenevää käsikirjoitusta havainnoivaan dokumentaariini en tehnyt. Sen sijaan ison kasan omia pohdintoja mm. tyylistä, todennäköisistä ja toivotuista kuvista, henkilöiden luonteesta ja kuvauspaikoista luonnostelin. Ennen kuvauksia kirjoitin itselleni ylös, mitä odotimme tapahtuvan ja mihin erityisesti halusimme kiinnittää huomiota. Tein myös nk. ostoslistan, johon keräsin tilanteet, joita oletin ja toivoin saatavan kuvatuksi.

Pitkän suunnittelu- ja esituotantovaiheen aikana keskustelin tiiviisti kuvaajani Ismo Kiesiläisen kanssa elokuvan ideasta. On selvää, että elokuvan idea kehittyi ja kiteytyi näissä keskusteluissa ennen kuvauksia. Kiesiläinen haastoi pohtimaan sitä, miltä odotus näyttää toisaalta katsojan, toisaalta odottajan näkökulmasta, ja miten odotuksen tunne on saatavissa kuviin. Haimme myös jonkinlaista tuntumaa siihen, millaisia 'avainkuvia' elokuvassa tulisi olla – kuvia, jotka kiteyttävät episodista jotain olennaista ja toisaalta

suhteuttavat sitä toisiin episodeihin. Millaisilla kuvilla episodit pitäisi avata ja lopettaa. Ajattelimme, että keskeissommittelu voisi sopia hyvin ihmisen ja tilan suhteen kuvaamiseen. Kaavailin, että pääosa kuvauksesta voisi olla statiivilta kuvattua, kaunista ja hallittua. Kuvauksissa moni asia meni eri tavalla.

5.3 Kuvaukset

Kuvauspäiviä kertyi yhteensä kahdeksan (8). Näistä kolme (3) meni lyhyeen tutustumis- ja haastattelutapaamiseen kunkin päähenkilön kanssa, kolme (3) varsinaiseen odotuksen kuvaamiseen ja kaksi (2) täydentävien kuvien kuvaamiseen varsinaisen kuvauspäivän jälkeen. Pisin kuvausrupema oli noin seitsemän tuntia, lyhin reilun tunnin.

Ismo Kiesiläinen kuvasi ja minä äänitin teatterissa ja sairaalassa ja Mikko Toiviainen koulussa. Kuvassimme digitaalisella videokameralla (MiniDV) ja äänitimme sekä kameran mikillä että langattomalla puomimikrofonilla (suuntaava).

Teatterissa kuvattiin noin kahden tunnin ajan juuri ennen ensi-iltaa ja lisäksi tunnin verran seuraavan viikon esityksessä lisäkuvia mm. säestäjän flyygelistä ja still-kuvia Teijasta. Koulussa kuvattiin reilu tunti ennen yo-kirjoitusten alkua ja sitten kahden viikon päästä reilu tunti lisäkuvia mm. tyhjistä kirjoitussalista. Sairaalassa kuvattiin viisi ja puoli tuntia ennen leikkausta. Edellinen leikkaus kesti huomattavasti oletettu pidempään, joten Eilan odotusaika venyi pitkäksi.

Kuvaushetki jäi siis suhteellisen lyhyeksi, varsinkin koulussa ja teatterissa. Se oli tarkoituskin ja tekemisen kannalta selkeää ja kompaktia. Toisaalta se nostatti paineita, että niinä muutamina hetkinä, joita on käsillä, pitää olla hereillä ja rentona, jotta kykenee tekemään riittävästi tarkkoja havaintoja ja saamaan niitä nauhalle. Sen takia olimme harjoitelleet ja käyneet tilanteet läpi etukäteen. Silti oikean kuvaustilanteen nopea ja yllätyksellinen luonne jännitti.

Teatteriepisodei, jossa näyttelijä Teija odottaa ensi-illan alkamista, kuvattiin ensimmäisenä. Asioita, joihin olimme suunnitelleet kiinnittävämme huomiota, olivat mm. yksilön suhde tilaan, yksinkertaiset graafiset asetelmat, työryhmän suhteet toisiinsa, pitkäkestoiset lähikuvat kasvoista loppuhetkillä ja erilaiset odotuseleet.

Saimme tarvittavat kuvat kuvattua. Laulujen laulamista oli paljon, samoin flyygelin soittoa, jota kuvasimme vielä erikseen seuraavalla viikolla. Teijan jännittäminen sujui melko rauhallisesti, tekemiseen ja rooliin valmistautumiseen keskittyessä. Toki loppua kohti hysteerisyys pilkahteli joissain naurahduksissa, ja hymyily lisääntyi. Teija myös joi vettä alinomaa. Kiinnostavaa oli nähdä, miten työryhmä jännitti yhdessä mutta silti kukin yksin ja omalla tavallaan.

Kouluepisodi, jossa abi Ville odottaa ylioppilaskirjoitusten kirjallisten kokeiden ensimmäisen kokeen alkamista, tuotti yllättävää päänvaivaa. Kirjoitukset alkoivat maanantaiaamuna klo 9, olimme sopineet, että Ville tulee koululle n. klo 8.

Juutuin edellisenä iltana Kööpenhaminan lentokentälle, koska vaihtoyhteys Helsinkiin oli toiminut. Jouduin jäämään yöksi Tanskaan, enkä kerinnyt kuvauksiin.

Onneksi olimme suunnitelleet ja harjoitelleet kuvaukset Kiesiläisen kanssa tarkasti edellisellä viikolla. Tavoittelimme perusidealtaan ja ilmeeltään samanlaisia asioita kuin teatterissakin. Aluksi kuvissa enemmän yksilöä tilassa ja suhteessa muihin läsnäolijoihin, loppua kohti lisää painotusta päähenkilön omaan odotukseen eli rauhallisia lähikuvia. Pyrimme tunnelman tavoittamiseen ja elämän rytmin näkymiseen kuvissa. Tällä kertaa peruspuite oli iso joukko hälisevää nuorisoa ja koulu värikkäine seinineen.

Dokumentaarisen elokuvan luonteen mukaisesti moni asia menikin kuvaustilanteessa eri tavalla kuin olimme olettaneet. Kukaan muu kuin Ville ei saapunut oppilashuoneeseen odottamaan, joten Ville sai odotella siellä pitkään yksin. Lopulta hän lähti etsimään kavereitaan, jotka löytyivätkin ala-aulasta. Ko. kuvauspaikkaa emme olleet kuvitelleet, emmekä suunnitelleet. Tilanne oli kaoottinen, koska iso joukko abeja oli samassa tilassa pakkaamassa eväitään. Auditiivisestikin tila oli hankala: kova kaiku ja ison joukon synnyttämä kestopeluri. Yleistunnelmana oli rehvakkaan hermostunut jännitys. Lopulta koko sakki alkoi valua käytävää pitkin kirjoitussalin ovelle ja siitä sisään. Kamera seurasi Villeä ovelle asti. Saimme tarvittavat ja suunnitellut kuvat kuvattua.

Sairaalaepisodi, jossa Eila odottelee leikkaukseen menemistä, kuvattiin yli puoli vuotta edellisten kuvausten jälkeen. Emme voineet harjoitella ja suunnitella kuvauksia

sairaalassa Eilan kanssa, joten elokuvan idean ja tavoitteiden mieleen palauttaminen oli tehtävä huolella. Pohdimme, että kuten kahdessa aiemmin kuvatussa episodissa, tässäkin keskittyisimme yksinkertaisiin kuviin, rauhallisiin asetelmiin, tarkkailisimme odottamisen tuottamia eleitä ja ilmeitä, lähtisimme liikkeelle laajemmista kuvista ja siirtyisimme h-hetken lähestyessä tiukempaan kuvarajaukseen. Ennakoimme, että sairaalan kliinisen valkoinen miljöö ja viimeisen päälle organisoitu systeemi loisi edellisiä episodeja karumman tunnelman: Eila olisi yksin järjestelmän sisällä, yrittäen sopeutua ajan vääjäämättömään kulkuun. Eilalla olisi päähenkilöistä vähiten kontrollia omaan tilanteeseensa.

Odottelua kertyi lähes kuusi tuntia, joten materiaalia tuli paljon. Ajattelimme, että ongelma olisi oikean mielentilan ja tunnelman paikantaminen materiaalimassasta, sen välttäminen, ettei episodista tule sairaalarutiinien realistista ja kronologista esittelyä.

Kuvaukset sujuivat sinänsä kommelluksitta. Erityistä huolta piti kantaa siitä, että muita potilaita ei kuvata tunnistettavalla tavalla. Eila mainitsi, että oli itse asiassa hänelle helpotus ja myönteinen asia, että olimme mukana koko pitkän aamupäivän. Pidimme samalla seuraa hänelle.

Yleisesti ottaen jokaisen episodin kuvauksissa huomasin, että todellisuus tarjoaa huikeaa materiaalia, jota ei lainkaan osaa odottaa. Esimerkiksi kouluepisodin odottamattomia avainhetkiä on se, kun Ville huomaa kirjoitussaliin kävellessään, että on unohtanut laittaa kofeiinitabletit eväslautaselleen ja alkaa kaivaa niitä taskusta. Viimeisten hetkien vääjäämättömyyteen tulee hieno katko, jonka aikana Villen tunteet näkyvät.

Teatterissa esimerkiksi se, kuinka Teijalla on vaikeuksia saada hiuksensa pysymään halutulla tavalla kiinni ja kuinka hän kiertää työryhmän jäsenten luona pyytämässä apua tai valittamassa kampausongelmaa. Tämä pieni jakso esittelee napakasti tilaa, jossa ollaan, työryhmän jäsenet ja heidän suhteensa sekä yleistä lähestyvän esityksen jännitystä.

Sairaalassa taas se, kuinka Eila alkaa kertoa näkemistään unista, joissa on vilahdellut häntä kuvaavia kameroita ja tunnetta siitä, että kukaan ei ymmärrä hänen pelkoaan, on

häkellyttävä hetki. Yllätys, joka tuntuu jälkikäteen luonnolliselta ja välttämättömältä osalta elokuvaa. Kuten Ingmar Bergman (2000, 65) kirjoittaa:

Toisinaan on erityinen onni olla elokuvaohjaaja. Harjoittelematon ilme syntyy silmänräpäyksessä, ja kamera tallentaa tämän ilmeen. Juuri näin tapahtui tänään. [...] Tuska, tavoittamaton, oli läsnä muutamia sekunteja eikä tullut koskaan takaisin, sitä ei ollut ollut myöskään aikaisemmin, mutta tuo silmänräpäys jäi filminauhalle. Tuollaisina hetkinä minusta tuntuu, että on kannattanut kestää päivät ja kuukaudet, joiden tapahtumien kulku on ennustettavissa. Ehkäpä elän näitä lyhyitä hetkiä varten.

Aivan kuin helmenpyytäjä.

Kuvausten jälkeen ajattelin, että tällaisia ”elävän tilanteen lahjoja elokuvantekijälle” ei voisi keksiä tai käsikirjoittaa. Dokumentaarin käsikirjoitus ja pohjatyö on siinä mielessä tärkeää, että se tutustuttaa aiheeseen ja kuvattaviin ihmisiin sekä antaa mahdollisuuden olla rennosti avoinna kuvaustilanteessa. Ilman sitä sattuman ja elävän tilanteen tuottamat helmet jäisivät huomaamatta.

Alkuperäisistä suunnitelmista jouduimme perääntymään mm. siinä, että keskeissommittelusta ja statiivilta kuvaamisesta luovuimme pääasiallisina piirteinä. Tilat ja tilanteet, joissa kuvasimme eivät lopulta oikein taipuneet siihen, että päähenkilö olisi kuvan keskellä. Samoin statiivikuvaus osoittautui hankalaksi, koska päähenkilöt liikkuvat paljon. Lisäksi totesimme, että käsivarakuvauksella pääsemme lähemmäs kuvattavaa ja reagoimaan nopeammin.

Näistä muutoksista huolimatta tavoitteena oli edelleen kuvata kuvia, jotka olisivat toisaalta selkeitä peruskuvia, jotka eivät kaipaa selitystä, ja toisaalta muutamia avainkuvia, joihin tiivistyisi olennainen odottamisesta ja kunkin odottajan senhetkisestä tunnelmasta.

5.4 Jälkituotanto

Kuvausten jälkeen katsoin materiaalin läpi 4–5 kertaa. Ensin yleisvaikutelmaa hakien, sitten aikakoodit ja sisällöt ylös kirjaten ja vähitellen käytettäviä osia hahmotellen.

Oli pohdittava sitä, miltä odotus näyttää ja sitä, mistä kuvista odotuksen tunnelma ja kuvauksissa havaittu päähenkilön olotila parhaiten välittyy. Etsin hyviä kuvia – pääkriteeri ei ollut se, mitä henkilöt eri tilanteissa sanovat tai mikä ’tapahtuma’ parhaiten vie tilannetta eteenpäin. Ja hyvällä kuvalla tarkoitan nyt kuvaa, joka on havainto jostain – tarkovskilaisittain siis mielikuva tai ajatus puettuna havainnoksi maailmasta. Toki oikeiden kuvien valinta on monipolvinen katseluun, kelailuun ja kokeiluun perustuva vaistonvarainen prosessi. Jos kuva herättää toivotunkaltaisia tunteita tai ajatuksia, se on hyvä.

Kuten kuvaaja Ismo Kiesiläinen totesi, monesti yksikin kuva voi kertoa kaiken olennaisen – ei tarvitse laittaa esimerkiksi lähikuvaa ja laajaa kuvaa samasta tilanteesta, jos toinen niistä jo kiteyttää halutun. Tämä oli lähtökohtana kuvien valinnassa: mahdollisimman vähän mahdollisimman ilmaisevia kuvia. Esteettisenä kriteerinä pelkistetty minimalismi ja sisällöllisenä hakusanana eksistentiaalinen odotustila.

Rakenteellisesti elokuva hahmottui kolmeen osaan: koulu, teatteri ja sairaala. Näiden järjestys määräytyi päähenkilöiden iän ja tilanteen vakavuuden mukaan, nuoremasta vanhempaan, kevyemmästä rankempaan. Kuten toinen opinnäytetyöni ohjaajista, Jukka Asikainen, totesi: ensimmäisessä episodissa pelätään tulevaisuuden menettämistä, toisessa maineen ja kolmannessa hengen. Episodit muodostavat myös erilaisten instituutioiden ketjun ja kolmen erilaisen värimaailman peräkkäisyyden: koulu on punertavan kirjava, teatteri musta ja sairaala valkoinen. Lisäksi odotuksen luonne muuttuu: ensin abi jännittää yksin hallitusti ja kavერიensa kanssa kaoottisesti, sitten näyttelijä tekee työtään ja kokoaa itseään esitykseen, ja lopuksi ihminen on sen äärellä, miten hänen käy sairauden ja sitä hoitavan koneiston armoilla. Sitä, onko tällainen jatkuvuus tai peräkkäisyys tarinallista, käsittelen seuraavassa luvussa.

Elokuvan leikkasi Mikko Toiviainen. Kuvaleikkaus tehtiin AVID-leikkausyksikössä. Pyrimme kaivamaan materiaalista esiin sen mitä pitikin, jonkinlaisen vision odotuksesta, näyn ihmisestä ennen tapahtumaa. Vaimea aavistus siitä, mitä olimme tekemässä sai vastaansa useampituntisen raakamateriaalin koko painon. Materiaalia oli kaikkiaan hieman yli viisi tuntia, ilman taustahaastatteluja ja kameraharjoituksia sitä oli runsas neljä tuntia.

Kuten Andrei Tarkovski (1989, 157) kirjoittaa, ”[leikkaus] tuo ainoastaan esiin sen, mikä yhdistettävissä otoksissa on alusta asti ollut”. Tähän esiin kaivamiseen meni yhteensä 21 päivää, joista kaksi kului materiaalin tietokoneelle digitoimiseen ja yksi koekatseluihin ja palautteen kuuntelemiseen.

Leikkaamisessa oli pidettävä yllä uskoa, että kokonaisuus syntyy. Pitkällisen teknisen koostamisen aikana piti ajatella sekä isoa linjaa, elokuvan hahmoa, että yksittäisen leikkauksen toimivuutta, kahden kuvan rajaa. Pyrimme tekemään oikeutta kuvatulle materiaalille, elokuvan idealle ja kuvatuille ihmisille.

Tarkovski puhui aikalohkareen veistämisestä niin, että elokuvallinen kuva tulee esiin – kuva, jossa aika saa virrata. Elokuvani aihe on odotus, joten ajan luonne on siinä alinomaa läsnä. Välillä ollaan vahvasti nyt-hetkessä, välillä nojataan toviksi tulevaan.

Käytännössä leikkaustyyliseksi hahmottui yhdistelmä hyppyskarveja (eli leikkauksia, joissa ajan jatkuvuus tai vaikutelma lineaarisesta etenemisestä katkeaa selvästi⁴⁷ – otoksesta otokseen hypätään näkyvästi) ja pitkiä katkeamattomia otoksia. Näiden rinnakkaisuus nostaa ajankulua esiin: toisaalta sitä tiivistetään hyppimällä eteenpäin, toisaalta ajan annetaan kulua omaan tahtiinsa. Hyppyleikkaus on vallitsevana keinona episodien alkupuolella ja pitkät otokset pääosin episodien loppuhetkillä, odotuksen tiivistyessä. Elokuvassa on vain suorita leikkauksia.

Hyppimällä leikkaamisen tavoite oli myös poistaa kohtausten välistä loiventamista – tarkoituksena leikata rohkeasti olennaisiin hetkiin, ilman tarinamaista nostatusta tai kaavaa, jossa tehot syntyvät vähitellen paisuttamalla ja selittämällä. Jokaiselle kuvalle ei löydy perustelua tai syytä edellisistä kuvista. Pitkät otokset taas antavat vaikutelman reaaliajasta ja siinä mukana elämisestä. Muutenkin episodeissa liikutaan yleisen odottamisen ja yhden ihmisen kanssa odottamisen välillä.

Koulu ja teatteri leikattiin todelliselle kronologialle uskollisesti. Niissä on vain pieniä ”tapahtumien” järjestykseen puuttuvia muutoksia. Sairaalassa sen sijaan otimme enemmän vapauksia.

⁴⁷ Ks. myös Bacon (2000, 123).

Jo kuvausvaiheessa Eilan odotus tuntui kaikkein hahmottomimmalta. Ensinnäkin se kesti pisimpään, toiseksi ei ollut varmaa tietoa siitä, milloin odotus päättyy ja kolmanneksi sairaala koneistona rullasi eteenpäin liiemmästi yksilöstä välittämättä. Emme halunneet tehdä opetusvideomaista katsausta sairaalarutiineihin, vaan pyrimme sellaiseen tunnelmaan, jonka oletimme havaintojemme perusteella Eilalla olevan. Se muodostui haahuilusta käytävillä, istuskelusta huoneessa ja epämääräisistä kontakteista muihin ihmisiin. Tavallaan aika sairaalassa oli pysähtynyt tai toistui kuin loputtomassa sykliässä. Eniten Eilan odotusaikaa organisoivat henkilökunnan käynnit hänen luonaan, mutta nekin vaikuttivat potilaasta sattumanvaraisilta.

Episodiin väleihin jätimme mustaa kuvaa. Tauko ensimmäisen ja toisen episodin välissä on n. 11 sekuntia, ja toisen ja kolmannen episodin välissä n. 15 sekuntia. Viimeisen episodin jälkeen tauko ennen lopputekstejä on n. 20 sekuntia. Loppulaulu tosin alkaa kuulua n. 6 sekunnissa. Tällaisella selkeällä kuvallisella katkoksesta pyrimme toteuttamaan sitä ideaa, että elokuvan aiheena todella on odotus. Eli jokainen episodi loppuu heti, kun odotuskin loppuu. Kuin seinään. Lisäksi mustan kuvan aikana katsojalle annetaan mahdollisuus sulatella nähtyä episodina ja kahden jälkimmäisen tauon aikana vertailla episodeja keskenään.

Kuvaleikkauksen jälkeen oli vuorossa äänileikkaus. Se tehtiin koulun ulkopuolella äänisuunnittelusta ja -leikkauksesta vastanneen Heikki Soinin Cubase-ohjelmistolla. Siirto AVIDista Cubaseen aiheutti teknisiä ongelmia. Kokeilimme useampia eri pakkaus- ja tallennusmuotoja, ennen kuin myös kuva siirtyi Cubaseen.

Äänitöiden päätavoite oli tehdä yksinkertaista ja helposti kuunneltavaa 100 %:sta ääntä (eli kuvaustilanteesta kuvattu ja äänitetty kulkevat käsi kädessä). Tämä tarkoitti käytännössä erilaisten kolahdusten, kuprujen ja säröjen poistamista, äänenvoimakkuuden kasvattamista ja muutamissa kohdissa taustakohinan vaimentamista ja erikseen äänitetyn tilään lisäystä. Suurin osa äänileikkauksista on suorina eli ääni kulkee kuvan kanssa samassa tahdissa.⁴⁸

⁴⁸ Ääni alkaa kuulua ennen kuvaa esim. seuraavissa kohdissa: episodien välit, joista ensimmäisessä Teijan laulu alkaa mustan kuvan aikana ja toisessa 'vesipullo' alkaa pulputtaa ennen kuin kuva siitä näytetään (tavoitteena virittää katsoja seuraavaan episodiin pienellä etiäisellä); elokuvan toisessa kohtauksessa, jossa Ville pelaa go-peliä ja kahmaisee pelinappuloita käteensä kuuluvasti jo ennen kuin se näytetään (tavoitteena korostaa hyppyleikkausta ja sitä, että aikaa kuluu enemmän kuin mitä kohtausta kestää).

Varsinaisia äänellisiä manipulaatiota tai poikkeamia siitä vaikutelmasta, että kaikki on äänitetty kuvauspaikalla todellisessa tilanteessa, on muutamia. Esimerkiksi kohta, jossa Ville alkaa kuunnella kännykkäradiota ja laittaa kuulokkeet korvilleen, leikataan kuulokkeiden ulkopuolelta äänitetystä 100 % äänestä levyltä otettuun kappaleeseen, joka kuuluu kuin katsoja olisi Ville itse (kappale on Backyard Babiesin *Minus Celsius* (Ruotsi 2003), joka todella soi silloin, kun kuvasimme). Samanlainen hyppy Villen päähän sisään tapahtuu aulakohtauksessa, jossa Ville seisoo hälisevän abiryhmän reunalla, kuuntelee muita ja hinkkaa pyyhekumia käteensä. Ääni leikattiin siten, että taustahäly vaimenee ja kumin hinkkausääni voimistuu, kuin katsojan kuulokulma olisi Villen, joka vaipuu hetkeksi mietteisiinsä (kumin ääni nauhoitettiin myöhemmin erikseen).

Teatteriepisodeissa merkittävin äänellinen manipulaatio on saliin saapuvan yleisön aiheuttama kumu. Se kuuluu autenttisessa äänityksessäkin, mutta Soini voimisti askelten töminän, vaatteiden kahinan, tuolien siirtelyn ja paikoille asettumisen ääniä ja korosti erityisesti matalia taajuuksia. Tarkoituksena oli voimistaa vaikutelmaa, joka tilanteessa oli itsessään: pelottava ja epämääräinen kumu kuuluu verhon takaa kuin lähestyvä uhka.

Sairaalassa ei tehty merkittäviä muutoksia alkuperäiseen äänitykseen.

Alunperin olin suunnitellut musiikkia käytettäväksi ainakin episodien väleissä. Lopulta päädyin siihen, että erikseen sävelletty musiikki ei istuisi viitteelliseen kokonaisuuteen. Kouluepisodissa kuuluu musiikkikappale radiosta ja teatteriepisodeissa Teija laulaa *Ala vetää vaan* -nimisen kappaleen (*Ne me quitte pas*, Ranska 1959)⁴⁹. Tuntui, että ne eivät tarvinnut muuta tuekseen. Lopputekstien alla kuuluvaa kappaletta *Tähdet metsän takana* (Suomi 1990) perustelimme sillä, että kokemus elokuvasta voisi vankistua ja jäsentyä, jos katsoja saa peilata kokonaisuutta jotain vasten. Kappale myös erottaa viimeisen episodin jälkeisen mustan kuvan edellisistä tauoista: viesti on, että nyt tämä loppuu. Se, että kyseessä on kappale, jonka Teija lauloi kuvauksissa, tuntui luonteelta.

Äänileikkauksen jälkeen elokuvalle tehtiin värimääritys. Sen teki Ismo Kiesiläinen Edius Pro -ohjelmistolla. Värimäärityksen päätavoite oli varmistaa, että värit ovat yhtenäiset kautta elokuvan. Kouluepisodissa vähennettiin oppilashuoneen valon

⁴⁹ Kappale on belgialaisen Jacques Brelin säveltämä. Sen oikeudet Pohjoismaissa omistaa Warner/Chappell Scandinavia. Selvitystyö, joka tehtiin käyttöluvan saamiseksi vei 3½ kuukautta, ja siihen kuului mm. dvd:n toimittaminen Brelin perikunnalle Brysseliin.

tylynharmaata ilmettä ja aulan seinien sekä kasvojen punaisuutta. Teatterissa mustaa on paljon, joten sen mustuus piti varmistaa kautta linjan. Lisäksi esimerkiksi punaista voimistettiin jonkin verran (näkyä mm. Teijan huulissa ja mekossa sekä rekvisiitassa). Sairaalassa valo oli rajua ja heijastui seinistä voimallisesti – sen vaikutusta ihmisten kasvoihin ja ihoon piti loiventaa. Samoin käytävien vihreään vivahtavaa loisteputkivaloa. Lopun pitkää kamera-ajoa, jossa seurataan Eilan sänkyä, pehmennettiin hieman eli kuvan ääri viivoja ja erilaisten alueiden rajapintoja aavistuksen sekoitettiin. Tämän seurauksena ikkunoista tulviva valo, jota vasten kuvattiin, pääsee loistamaan voimakkaasti ja kohtaukseen tulee lievästi unenomainen tunnelma.

Värimäärittelyn yhteydessä myös lyhensimme elokuvaa pari minuuttia. Totesin, että vaikka ensimmäinen ns. lopullinen versio olikin hyvä, olisi elokuvan levittämisen kannalta erittäin edullista, jos elokuva olisi alle 30 minuuttia.

Elokuva oli valmis.

6 ENNEN-DOKUMENTAARIN ILMAISUKEINOT

Edellisessä luvussa kävin läpi *enneN*-dokumentaarin tuotannon päävaiheet. Tässä luvussa haen yhteyksiä teoreettisen pohdiskelun ja käytännön havaintojen välille. Pohdin samalla valittuja ilmaisukeinoja ja niiden toimivuutta hetken kuvaamisessa.

6.1 Tarina vs. kuva

Alfred Hitchcock (Bacon 2000, 125) on sanonut, että "[e]lokuva on elämää, josta tylsät kohdat on leikattu pois." Elokuvani asettuu tätä väitettä vastaan. On liioittelua sanoa, että dokumentaarissani olisi leikattu pois kaikki tapahtuminen tai toiminta, se mikä ei ole "tylsää", koska kyllä niitäkin sieltä löytyy. Ehkä vastakkaisuus on perustavammalla tasolla. Yritän haastaa ajatusta siitä, mikä on tylsää. Perinteisesti Hitchcockin on tulkittu tarkoittavan tylsällä sitä, mikä "ei ole mielenkiintoista tai relevanttia tapahtumien etenemisen kannalta" (ibid.).

Mutta onko tapahtumien eteneminen ainoa kiinnostava asia? Eikö intensiivinen hetki voi yhtä lailla vaatia huomiota ja tuntua katsojasta tärkeältä?

Pyrin elokuvassani kuvaamaan hetkeä. Tarkoituksena oli haastaa niin teoreettisesti kuin käytännössäkin ajatus siitä, että elokuvan tulee aina kertoa tarina. Asetin vastakkain tarinaelokuvan (esim. Hollywood-kerronta) ja kuvaelokuvan (esim. Tarkovskin tuotanto). Mikä on näiden viitepisteiden asema elokuvassani?

enneN on paljon velkaa direct cinema -perinteelle (DC). Suoran elokuvan tapaan siinä luodaan eheä elokuvan maailma, jossa tekijät eivät ole läsnä, mutta päähenkilöt ovat sitäkin tärkeämpiä. Tarkoituksena on tarkkailla elämäntulkua todellisessa, kuvausten hetkellä tapahtuvassa tilanteessa niin, että aika ja elämä tarttuvat kuvaan. Katsojalle halutaan antaa paljon tulkintatilaa ja vapautta katsoa.

Tosin on sanottava, että en pyrkinyt noudattamaan mitään sääntöjä dogmaattisesti. Esimerkiksi se, että tapasimme ja harjoittelimme etukäteen päähenkilöiden kanssa varsinaisen kuvauspäivän oletettua kulkua varten, ei ole perinteisen suoran elokuvan ihanteiden mukaista.⁵⁰

Dokumentaarisen elokuvan havainnoivan moodin lisäksi tavoittelin myös runollista moodia sikäli, että kuva ja sen välittämä tunnelma saisi elokuvassa keskeisen aseman. Mutta on selvää, ettäokuva on jonkinlainen sekoitus tai yhdistelmä. Se ei ole täysin abstrakti tai radikaalisti kuvallinen, mutta ei myöskään puhtaasti juonen vetävyyteen perustuva. Tiedostan, että tällainen totutusta vain osittain poikkeava on helppo tulkita jotenkin virheelliseksi – ikään kuin se olisi tarinaelokuva, joka on muutamissa kohdin epäonnistunut. Uskon kuitenkin, että juuri molempia elementtejä yhdistelemällä niistä voi syntyä jotain tuoretta.

enneN tasapainoilee havainnoivan moodin tai DC-perinteen reunalla, että ajan kuvaaminen tai vaikutelma sen kulusta leviää kahteen suuntaan: toisaalta on hyppyleikkauksen tuoma näkyvä ajan tiivistäminen, toisaalta pitkien otosten synnyttämä tunne jatkuvasta autenttisesta hetkestä. Ajan luonnetta ei yritetä piilottaa jatkuvuusleikkauksen keinoin, mutta ei sitä hämärtämällä hämärretäkään. Lisäksi on

⁵⁰ Ks. Lawson 2006, 19–40, 52–60: Faye Lawson tutkii opinnäytetyössään direct cinema -tyylisuunnan toimivuutta totuuden tavoittelussa ja erittelee muutenkin DC:n ominaispiirteitä.

tiukka takaraja, jota kohti odottajan aika kuluu – siinä perinteisempi tarinallisuus nostaa päätään.

DC-perinne on toisaalta tarinaelokuva, toisaalta kuvaelokuva. Henkilövetoinen ehyt maailma antaa katsojalle ihanteellisen havainnoitsijan paikan, mutta samalla se mitä tarjotaan havaittavaksi, on usein hitaasti, jos ollenkaan, etenevää olemista. Vaikka havainnoivan dokumentaarin historiassa elokuvien aiheiksi on usein valikoitu dramaattisia tapahtumia tai kriisejä, se ei ole välttämättömyys. *enneN*-elokuvan fokus on tapahtumattomuudessa, hetkessä ennen, hetkessä, jolloin ajan paino tuntuu.

Rakenteellisesti elokuvani jakaantuu kolmeen näytökseen. Niiden välillä ei ole tilallisia ajallista jatkuvuutta, mutta teemallista kyllä. Lisäksi osat on ryhmitelty päähenkilön iän ja odotuksen luonteen mukaisesti. Siitä huolimatta kokonaisuus hahmottuu enemmän fragmentaarisenä ja runon assosiativisen logiikan mukaisesti, kuin tarinana. Episodien välillä tapahtuu vertailua eli mielikuvien tasolla liikkumista ajassa edestakaisin. Vaikka ajan suunta on eteenpäin, kohti odotuksen loppumista, annetaan elokuvassa aikaa myös upota tilanteeseen tai harhailla kuvan ulkopuolelle. Vaikka odotus loppuikin, päähenkilön kohtalo ei sulkeudu – katsoja saa jäädä pohtimaan, mitä odotettu toiminta toi tullessaan.

Klassinen amerikkalainen tarinaelokuva jaetaan yleensä joko kolmeen tai neljään näytökseen. Näytöksen rajan merkitsee käännekohta, jossa päähenkilön toiminnan suunta muuttuu. Dokumentaarini jakaantuu kolmeen irralliseen episodiin, joiden välissä ei ole käännettä. Kussakin episodissa on kuitenkin jonkinlainen taite tai kaksi. Päähenkilön toiminnan suunta on odottaessa varsin epämääräinen, kenties jonkinlainen mentaalinen noja eteenpäin ja välillä sisäänpäin, joten käännekohdista ei voi puhua. Kouluepisodei jakautuu selkeästi kahteen osaan: ensin Ville odottaa yksin, pelaa ja kuuntelee radiota, sitten hän lähtee etsimään kavereitaan koulun aulasta ja viettää loppuajan isossa porukassa. Siirtyminen oppilashuoneesta aulaan on Villeltä aktiivinen toimi (alkaa ajassa 2.54).

Teatterissa hiustenlaitto muodostaa episodin keskeisen taitteen (alkaa ajassa 11.05). Siitä alkaa syöksy kohti esitystä ja lopun yksinäistä odotusta pimeässä. Teatteriepisodein toinen taite voidaan ajoittaa aivan alkuun. Koko episodi alkaa Teijan esittämällä laululla, joka on visuaaliselta ilmeeltään niin hallittu, että se on kuin esitys itse (loppuu

ajassa 8.40). Sen jälkeen pudotaan nopeasti harjoittelun arkeen, jossa Teija juttelee pianistin kanssa, niistää ja venyttelee. Laulu on ikään kuin etiäinen siitä, mitä on tulossa, ja sikäli lievästi irrallinen koko loppuepisodista.

Sairaalassa on kaksi taitetta. Ensimmäinen, kun lääkäri saapuu kierroksellaan Eilan huoneeseen (ajassa 18.58) ja alkaa kommentoida kuvan ulkopuolella toisen jo leikatun potilaan tilannetta. Eila kuuntelee ja näyttää pohtivan samalla omaa kohtaloaan. Toisen taitteen muodostaa se, kun hoitaja tulee kertomaan, että Eilan pitää ottaa esilääke. Eila havahtuu lehden lukemisesta ja toteaa ykskantaan ”nyt?” (ajassa 22.30). Siitä alkaa konkreettinen valmistautuminen leikkaukseen.

Aktiivinen suunta ja tahtotila, tavoite, on se, mikä tarinaelokuvan päähenkilössä on tärkeää. Hän kuljettaa tarinaa ja sitä seuraavaa katsojaa mukanaan. Tarina eli tapahtumien ketju syntyy siitä, mitä päähenkilö haluaa ja siitä, mitä hän tekee halunsa tyydyttämiseksi. Kristin Thompsonin (1999, 15–16) mukaan Hollywood-elokuvan päähenkilö toimii, koska hän haluaa, kun eurooppalaisen taide-elokuvan päähenkilö toimii, koska hänen on pakko. Jos amerikkalainen henkilö on kuljettaja, on eurooppalainen pikemminkin matkustaja.

enneN näyttää kolme ihmistä odottamassa. Hyvin yleisellä tasolla jokainen heistä varmasti haluaa mennä sitä kohti, mitä on odottamassa: ylioppilaskoetta, ensi-iltaa tai leikkausta. He ovat valinneet tiensä, mutta tilanne, jossa tämä valinta alkaa toteutua, ei ole aktiivisen tahdon ilmausta. Jokainen heistä ajautuu kohti vääjäämätöntä tulevaa. Ajan ja elämänkulun keskellä ei rimpulla tai muuteta toiminnan suuntaa. Mahdollisuus vaikuttaa omaan asemaan karkaa. Siinä mielessä päähenkilöni ovat enemmän matkustajia kuin kuljettajia – ihan konkreettisestikin: Ville näyttää ajautuvan luokkakaveriensa virran mukana saliin tekemään koetta ja Eilaa kuljetetaan sängyllä kohti leikkaussalia. Teija sentään itse astuu äänimerkin kuultuaan lavalle.

Elokuvani keskittyy henkilöön, ihmiseen. Sikäli se nojaa myös samastumisen voimaan. Toinen ihminen, katsoja, seuraa elokuvan henkilöä. Päähenkilö on se aukko, jonka kautta hän voi päästä elokuvan maailmaan. Ja nyt en tavoittele sellaista tarinamaailmaan syöksymistä, jossa juoni alkaa imeä ja päähenkilö toteuttaa tarkasti viritettyä tehtävänsä. Enemmänkin eläytymistä siihen hetkeen, jossa Ville, Teija ja Eila ovat. Siihen vieraaseen kokemukseen maailmasta, vieraaseen mutta silti tuttuun.

Samastuminen tapahtuu sekä kokemalla sitä mitä henkilö kokee että liittämällä siihen oma elämä, omat kokemukset. Mukana on siis toiseen ja itseen suuntautuvia tunteita. Aristoteleen (1997, 171, 236–237) jaottelun mukaan tragedian sankarin kova kohtalo herättää katsojissa sääliä ja pelkoa – sääli herää, kun joku oman itsen kaltainen on pulassa ilman omaa syytään, pelko taas, kun samastumiskohteen samankaltaisuus saa tuntumaan, että onnettomuus voisi osua omallekin kohdalle. Samastumisen rakenne on siis karuimmillaan tällainen. Tavoitteena oli antaa dokumentaarissani tilaa erityisesti katsojan omalle elämälle, antaa kuvien kestää sen verran pitkään, että katsoja ehtii ajautua omiin aatoksiinsa, tehdä omia tulkintojaan. Tähän palaan vielä.

Selvältä näyttää, että juonellista jännitystä on hyvin vaikea välttää. Lineaarisen ajan ilmaisuvälineeseen, elokuvaan, liittyy niin herkästi uteliaisuus tulevasta, odotus. Työhypoteesini on ollut se, että uteliaisuuden hillitseminen tai huomion ohjaaminen siitä toisaalle lähtee elokuvan kuvista. Millaisia kuvia tarvitaan, jotta myös hetken seuraaminen alkaa kiinnostaa?

Haaste kuvalle on todellinen. Huomasin tämän, kun katsoin Andrei Tarkovskin *Andrei Rublevia* (*Andrei Rubljov*, NL 1966) ja videonauha juuttui väliaikaisesti nauhuriin. Luulin, että osa nauhasta meni katselukelvottomaksi ja kelasin eteenpäin. Elokuvasa oli meneillään kohtaus, jossa nuori kellonvalaja valoi kirkonkelloa, eikä ollut selvä, että hän onnistuu. Katsojana harmittelin, että nyt en näe, miten kellon kanssa käy. Juonellinen uteliaisuus heräsi! Näin kävi, vaikka Tarkovskin elokuva ei erityisesti rakennu juonen varaan. Toki *Andrei Rublev* on hänen elokuvistaan tarinallisimpia.

6.2 Avainkuva ja peruskuva

Lähestyn nyt elokuvaprojektini ja tutkimukseni ydintä eli kysymystä siitä, millaisia kuvia hetkestä voi tehdä. On selvää, että juuri kuvan pitää onnistua. Siinä pitää olla havainto maailmasta – jokin joka koskettaa katsojaa. Tarkovski puhui elokuvallisesta kuvasta. Esitän, että elokuvallisen kuvan käsitettä voidaan tarkentaa kahdella alakäsitteellä. Nämä ovat avainkuva ja peruskuva.

Avainkuvalla tarkoitan elokuvan kuvaa, jossa tiivistyy jotain olennaista, tässä tapauksessa odottamisesta ja odottajasta. Avainkuva on visuaalisesti hallittu ja lisäksi siinä näkyy sellainen hetki, joka on merkittävä elokuvan kokonaisuuden ja tunnelman kannalta. Peruskuvalla tarkoitan selkeää, kirkasta kuvaa, joka ei kaipaa selityksiä, vaan ilmaisee itsensä.

Peruskuva on kuva Vilestä laittamassa kännykkäradion kuulokkeita korville tai Teijasta juomassa vettä pullostasta tai Eilasta lukemassa lehteä. Tarkovskin elokuva-ajattelussa on tärkeää, että kuvissa ei ole teennäistä symboliikkaa, vaan ne ovat selkeitä; veri on verta, eikä mitään muuta (1989, 192). Mamet korosti kuvan konstailemattomuutta: kuva lusikasta on sellainen (2001, 15). Kännykkä on kännykkä, vesipullo on vesipullo ja lehti on lehti. Kuunteleminen on kuuntelemista ja niin edelleen. Pyrin siihen, että kuvat luovat suoria yhteyksiä katsojaan, ilman kommervenkkejä.

Jos valtavirran tarinaelokuvassa selkeys on tärkeää, on se luonnostelemassani kuvaelokuvassakin. Tarina on selkeä silloin, kun katsoja ymmärtää, mitä tapahtuu ja mihin ollaan menossa. Tätä usein selvennetään repliikeillä, jos on vaara, että hämäryys uhkaa. Kuten Steven Soderberghin *Solariksessa* (*Solaris*, USA 2002), joka on versio Tarkovskin elokuvasta vuodelta 1972. Soderberghin elokuvassa on kyse samasta mystisestä avaruuden Solariksesta, jonka luonne ei täysin selviä missään vaiheessa. Toisin kuin Tarkovskilla, Soderberghin elokuvan päähenkilöt sanallistavat mysteeriä pohtimalla, mitä oikein on tapahtumassa. Katsojan on helpompi kestää epäselvyyttä, jos henkilötkin kokevat saman.

Kuvaelokuvan kuvien tulisi olla mahdollisimman selkeitä ja ymmärrettäviä. Kuvan on tarkoitus aueta ilman selittävää puhetta. Peruskuvan käsitteellä alleviivaan tätä tavoitetta. Elokuva voi aivan hyvin muodostua kuvista, joissa ei ole mitään ihmeellistä tai ulkoelokuvallisesti ”mielenkiintoista”. Aki Kaurismäki on mestari tekemään elokuvaa, jossa tupakantumpit ja kahvikupit näyttävät keskeisiä rooleja. Kaurismäen elokuvassa *Laitakaupungin valot* (Suomi 2006) on loppukuva, jossa maanrakoon isketty Koistinen ja hänen ystävänsä Aila puristavat kätensä yhteen. Se on selkeä peruskuva jostain inhimillisesti hyvin tutusta, mutta samalla se nousee avainkuvaksi, jossa toivottomuuden keskellä pilkahtaa toivo. Yksinkertainen kahden ihmisen kädenpuristus.

Sakari Toiviaisen (2006, 6) mukaan Aki Kaurismäen elokuvien ”lakonisen töksähtelevät lauseet” kertovat jotain olennaista hänen elokuva-ajattelustaan:

Kenties Aki Kaurismäki tekee elokuvia juuri siksi, että sanat eivät hänelle riitä kertomaan mitä hän haluaa sanoa. Siksi hän tarvitsee kuvia jotka näyttävät ihmisen ja maailman tilan, näyttelijöitä, jotka näyttelevät silmillään ja sormenpäillään [...].

Martti-Tapio Kuuskoski toteaa, että Kaurismäen tuotannossa on uusi vaihe menossa. *Mies vailla menneisyyttä* (Suomi 2002) aloitti kauden, jonka kuvat ovat entistäkin kiteytyneempiä mutta samalla runsaita. Kuuskoski näkee, että *Laitakaupungin valoissa* on kuvia, jotka kelluvat ajassa, ilman ”mihinkään pyrkimisen tahtoa” – niissä on kestoja myös syvyysluottavuudessa. ”Tämä merkitsee kuvaa, joka antaa katsojan valuttaa siihen kaiken sen, mikä hänen sielussaan on.” (Kuuskoski 2006, 10–11.)

Kuuskoski laatii elokuvan moraalisaännön Kaurismäen ”syvän keston” kuvien pohjalta: ”tee vain sellaisia kuvia, jotka olisit koska tahansa valmis tekemään uudestaan mitään muuttamatta”. (ibid., 11.)

Edellisten lainausten hengessä tavoittelin elokuvassani kuvia, joita voi katsoa pitkään, jotka virtaavat sisäänpäin ja ulospäin – ilman kiirettä, kohti katsojaa. Tämä pätee niin perus- kuin avainkuviinkin.

Esimerkiksi elokuvan avainkuvista voisi ottaa seuraavat: koulussa pitkä loppuajo kirjoitussaliin kävelevän Villen mukana, teatterissa Teija istumassa kyykyssä pimeässä ja kuuntelemassa yleisön saapumista paikoilleen ja sairaalassa Eila kuuntelemassa lääkärin puhetta huonetoverilleen.

Koulun avainkuva on erityisesti hetki, kun Ville on muistanut pysähtyä ottamaan kofeiinitabletit taskustaan eväslautaselle, kokoaa tavaransa, nousee kumarasta ja jatkaa kävelyään kohti salia. Kun Ville nostaa päänsä, on hänen ilmeensä arvoituksellinen: siinä on epävarmaa hymyä, jonka taustalla vilahtaa kauhu. Eteenpäin on mentävä, kun muutkin menevät. Kuin kuolemaantuomittu kävelemässä teloitettavaksi.

Teatterin avainkuvassa Teija istuu verhon takana valmiina lähtemään lavalle esiintymään. Hän kuuntelee saliin saapuvasta yleisöstä kantautuvaa kumua. Jännittynyt

hymy karehtii kasvoilla, hän hieroo käsiään yhteen. Tässä istun, enkä muuta voi. Esitys alkaa hetkenä minä hyvänsä.

Sairaalan avainkuva on pitkä lähikuva sängyllä istuvan Eilan kasvoista, kun hän huomaa, että lääkäri tulee huoneeseen ja alkaa jutella huonetoverin kanssa. Eila seuraa kuvan ulkopuolella käytävää keskustelua leikkauksen kulusta ja kotiinlähdestä. Kasvoilla näkyy mieteliäisyys ja vakavuus. Eila luo välillä katseen alaspäin, välillä kohti ikkunaa. Miten minun käy.

Nämä kuvat pistävät katsojaa, ainakin minua. Niissä on punctum, kuten Roland Barthes sanoisi. Niissä tuntuu ajan luonne, vaikka ne eivät olekaan valokuvia. Niissä on nähtävissä tuleva katastrofi, joka on oikeasti jo tapahtunut. Katsoja asettuu päähenkilön kanssa preesensiin, jossa on futuurin vivahde. Niissä näkyy se havainto, jota tavoittelin: elämän karu keskeneräisyys odottaessa.

Tarkovskin mukaan (1989, 177) elokuvaohjaaja on keräilijä, joka kerää kuvaruutuja, joihin on pyydystetty elämää yksityiskohdissaan. Avainkuvassa näkyy jotain yleistä elämästä. Siinä toteutuu Tarkovskinkin esiin nostama ”haikumaisuus” eli kuva on samaan aikaan yksinkertainen ja konkreettinen, mutta silti vuotaa kohti laajempaa näkemystä. ”Sanalla sanoen taiteen kuva ei ole ohjaajan ilmaisema tietty ajatus vaan kokonainen vesipisarasta heijastuva maailma (ibid., 148).”

Yksi odottaja tietyllä hetkellä, onnistuneessa kuvassa, väläyttää katsojan eteen vihjeen siitä, mitä odottaminen tarkoittaa. Yleistys tapahtuu sitä kautta, että katsoja saa kuvaan kontaktin, samastuu siihen, liittyy siihen oman elämänsä. Näin kiteytynyt yksilöllinen ele tai ilme resonoi muun maailman kanssa, koska sille löytyy välittäjä: toinen ihminen, katsoja.

6.3 Hetken kuvaamisesta elokuvassa

Andrei Tarkovskin mukaan elokuvan materiaali on aika, ja elokuvallinen kuva vangitsee ajan tosiasioiden muodossa. Eli tarvitaan tekijä, joka havainnoi elämää maailmassa ja esittää havaintonsa elokuvan kuvina. *enneN* näyttää ne havainnot, joita teimme odotuksen hetkestä kolmessa eri tilanteessa. Mutta miten hetkeä voi kuvata?

Merkittävin kuvallinen keino dokumentaarissani on pitkät kuvat. Tavoite oli kuvata kuvia, jotka kestävät ja ”kestävät” – eli niillä on pitkä kesto ja niitä kestää katsoa. Jouko Aaltosen mukaan ”pitkän kuvan strategia” on varsin tyypillinen monelle suomalaiselle nykydokumentaristille, esim. Markku Lehmuskalliolle, Pirjo Honkasalolle ja Kanerva Cederströmille. Aaltonen kirjoittaa väitöskirjassaan:

Kun elokuvan kuvan kesto ylittää normaalin kerronnallisen ajan, jonka katsoja tarvitsee omaksuakseen tarinaan liittyvän keskeisen sisällön, alkaa kuvaan muodostua uusia merkityksiä. Katsojan assosiaatioille jää tällöin enemmän tilaa. Kuvan kesto vaikuttaa suoraan sen tulkintaan.
(Aaltonen2006, 141.)

Totuttua pidemmät kuvat ovat keino hidastaa katsojan havaintoa ja vaikeuttaa elokuvan muotoa. Tapahtumattomuuden taltiointi asettaa katsojan asemaan, jossa hän todennäköisesti alkaa tuottaa merkityksiä itsekin. Pienet yksityiskohdat ja liki huomaamattomat muutokset nousevat esiin. Tässä tekee työtään Tove Idströmin mainitsema filosofinen aika, horisontaalisen ajan sijaan (ks. luku 4.3.2).

Pitkä kuva sallii myös kuvaushetkellä taltioituneen sattumanvaraisuuden ja hallitsemattomuuden näkyä. Pitkä kuva on ilmaisullinen särö, kun totumus tukee tiivistävämpää elokuvaa. Pitkässä kuvassa on myös se greenawaylainen elementti, että se tarjoaa mahdollisuuden pohtia, koska kuva ei tempaa väkisin mukaansa etukenoliikkeellään.

Hetkeen keskittyvä elokuvallinen kuva osuu parhaimmillaan suoraan katsojan tajuntaan ja synnyttää elämyksen. Tarinoista tuttua pohjustusta ja hidasta nostatusta ei tarvita. Tunne voi syntyä ilman kaavamaista petaamista. Kuten Pirjo Honkasalon elokuvassa *Melancholian 3 huonetta*, jossa Ingushian takamailla, Tshetshenian naapurissa, nähdään yli 1½-minuuttinen kuva, jossa kamera panoroi sumuista tasankoa, jolla kasvaa kapearunkoisia puita siellä täällä. Panorointi pysähtyy ensin valkoisen ja sitten ruskean hevosen kohdalle. Kummankin hevosen kohdalla kaukaisuudesta kuuluu räjähdyksiä tai tykin jylinää, etäistä kuminaa, johon hevonen reagoi kääntämällä päätään säpsähtäen äänen suuntaan. Pakahduttavaa elokuvaa, jossa puhutellaan katsojaa suoraan, ilman tarinaa.

Koyaanisqatsi (*Koyaanisqatsi*, USA 1983) on hieno kuvaelokuva, joka ei kerro mitään, vaan näyttää kuvia maailmasta, luonnosta, ihmisestä, kaupungista, teknologiasta – kuin huikea elämänmuotoja esittelevä musiikkivideo. Sen ohjannut Godfrey Reggio sanoo elokuvasta kertovassa dokumentaarissa *Koyaanisqatsi: Essence of Life* (USA 2002), että hän halusi välttää tarinaa, mutta tarjota elämyksen – elämyksen joka syntyy suorassa yhteydessä katsojan tajuntaan, ilman kieltä.

Samanlainen ideahan oli 1920-luvun avantgardisteilla, jotka puhuivat puhtaasta elokuvasta. Kuva, joka vaikuttaa suoraan, ilman välittäjiä. Kuvaelokuva, jota sokealle ei voi selittää, kuten tarinaelokuvaa. Väitän, että *enneN* on ainakin siinä määrin kuvaelokuva, että sen ”tarinan” selittäminen sokealle ei välitä siitä paljoakaan. Tunnelma, joka kuvissa näkyy on ei-sanallista laatua. Miten kertoa hermostunut ilme tai ele, miten kuvailla pitkän kuvan keston herättämää tunnetta?

Aika on dokumentaarini ytimessä. Pitkien kuvien kesto on siitä yksi ilmentymä. Elokuvassa on myös muutamia kuvia, joissa aika todella näkyy. Kouluepisodissa on kuva, jossa Ville pelaa go:ta siten, että kuvassa näkyy vain pelilauta nappuloineen ja Villen käsi, joka latoo nappuloita paikoilleen. Yhtäkkiä kiivas latominen loppuu ja käsi jää kuvan ulkopuolelle, kunnes hetken päästä laskeutuu taas kuvaan ja asettaa nappulan laudalle. Odotuksen kuva.

Sairaalassa on useampikin esimerkki. Kuva, jossa Eila seisoo käytävällä ja lukee ilmoitustaulun ilmoituksia, kun taustalla ovi sulkeutuu automaattisesti pitkän tovin jälkeen, on sellainen. Ovi sulkeutuu hitaasti ja aika mataa. Samankaltainen arkkityyppikuva odotuksesta on Eila istumassa käytävän penkillä silmät kiinni. Käytävä, kuin jonottaessa, pitkät minuutit, mitään ei tapahdu.

Ajan luonteeseen puuttuvat myös kuvat, jotka toistuvat episodin sisällä tai episodista toiseen. Varsinaisia harkittuja toistoja ovat Teijan jatkuva juominen ja sairaalassa seinässä kiinni olevan pulputtavan ’vesipullon’ näyttäminen kolme kertaa.

Vettä juovasta Teijasta on kolme eri kuvaa eri tilanteista. Kuva näyttää hermostuksen ja fyysisen valmistautumisen. Sairaalan jonkinlaisen tippapullon pulputus näyttää ilmakuplien jatkuvan ja toistuvan liikkeen. Kuva näytetään kolmella eri kuvarajauksella episodin eri vaiheissa: episodin alussa, lääkärin käynnin jälkeen ja esilääkkeen

ottamisen jälkeen. Se on kuvana aavistuksen symbolinen ja sikäli ei täysin linjassa tavoitellun konstailemattomuuden kanssa. Viittaus ajankuluun on metaforinen.

Episodioiden välillä on myös symmetriaa, joka vain sattui syntymään. Esimerkiksi Ville siirtelee nappuloita go-pelissä ja eväitään aulan pöydällä samaan tapaan kuin Teija rekvisiittapalikoita flyygelin päällä. Toisaalta taas sekä teatterissa että sairaalassa vaihdetaan vaatteita ennen h-hetkeä. Molemmissa otetaan uusi rooli vastaan konkreettisesti. Kaikki episodit päättyvät lähtöön: Ville kävelee kavereineen liikuntasaliin äidinkielen koetta tekemään, Teija lähtee lavalle kuultuaan kongin kumahduksen ja Eila kuljetetaan sängyllä leikkaussaliin.

Toistot viittaavat ajan epälineaarisuuteen ja episodien yhtäläisyyksiin. Jokainen päähenkilöistä yrittää ottaa tilannetta haltuun jollain maneerilla tai vaistomaisella rituaalilla ja tulee paljastaneeksi omia odotuseleitään.

Rakenteellisista keinoista tärkein on episodien lopettaminen kuin seinään, yhtäkkiä. Kun odotus loppuu ja sen jälkeinen tapahtuminen alkaa, episodi loppuu. Koulu päättyy, kun Ville katoaa kuvasta kirjoitussalin ovesta astuttuaan. Teatteri päättyy, kun Teija astuu esiintymislavalle verhon taakse. Sairaala päättyy, kun Eila viedään leikkaussaliin johtavasta ovesta sisään (kuvassa näkyvät kattolamput, äänessä kuuluu sulkeutuva ovi). Sitten tulee musta kuva ja hiljaisuus, ei mikään, tyhjiys, loppu.

Loppuratkaisun näyttämättä jättäminen ei ole kiusantekoa. Tarkoituksena on todentaa se, että aiheena on todella odotus, ei esimerkiksi koitoksesta selviäminen tai onnistunut valmistautumisprosessi. Tiukka lopetus on ikään kuin kivijalka koko elokuvalle: takarajaa kohti mennään, mutta olennaiseksi nouseekin hetki ennen rajaa. Tavoitteena ei ole jäntevä toiminnallinen suoritus rajatussa ajassa, vaan näky elämän luonteesta, mielentila, joka pakon sanelemassa tilanteessa syntyy.

Alkuperäinen hypoteesini oli, että elämä tihentyisi tai tiivistyisi juuri ennen odotettua tapahtumaa. Nyt elokuvanteon jälkeen näyttää, että se, mitä hetki ennen viestittää, on pikemminkin elämän yleistä laatua, siihen liittyvää keskeneräisyyttä ja hallitsemattomuutta, joka on läsnä muutenkin, mutta kirkastuu esiin erityisesti odottaessa. Kuten Kalle Haatanen (2005, 50) on todennut, suurin osa inhimillisestä

elämästä on itse asiassa arkea ja odottamista: oleminen on aina ”Itse Asiaa” kiertelevää, ”[h]yvin harva toiminta johtaa meitä johonkin todelliseen lopputulemaan”.

Jim Jarmuschin elokuvassa *Broken Flowers* (*Broken Flowers*, USA 2005) keski-ikäinen mies Don Johnston matkustaa tapaamaan vanhoja tyttöystäviään, koska on saanut nimettömän kirjeen, jonka mukaan hänellä on poika. Se, onko hänellä poikaa, ja jos on, kuka on äiti, ei oikein selviä. Päähenkilölle matka ei kuitenkaan ole yhdentekevää. Kysyttäessä hän määrittelee elämän tarkoituksen siten, että kaikki mitä on, on tämä hetki. On vain tässä ja nyt. Jarmusch myöntää, että tämä yksinkertainen ajatus on elokuvan ydintä:

Minua vähän arveluttaa sanoa tätä, sillä saatan sanoa liikaa, mutta ideana on, että elokuva katkeaa lopussa. Halusin jättää Donin nykyhetkeen. Sen pitemmälle hän ei matkallaan ole päässyt. (Sinisalo 2005, C1.)

Päähenkilö ikään kuin joutuu nyt-hetkeen, kun elokuva loppuu ja mikään ei varsinaisesti ole selvinnyt. Saman sukuinen ajatus on omassa elokuvassani. Katsojan kokemus preesensissä, odottavan päähenkilön mukana, saa jonkinlaisen puoliväkivaltaisen huipentumansa, kun episodi katkeaa mustaan – silloin ollaan hetkessä kiinni. Mitä katsoja silloin ajattelee tai tuntee? En tiedä varmasti, mutta toivon, että siihen liittyy päähenkilön elämän samastuva kokeminen juuri sillä hetkellä, ja lisäksi jonkinlainen yhteys katsojan omaan elämään.

Roland Barthesin (1985, 61–65) mukaan elokuvan ”sokea kenttä” syntyy jo senkin takia, että valkokankaan reunojen ulkopuolella elämä jatkuu. Dokumentaarissani tätä piirrettä on kiihdytetty tuomalla valkokankaan raja kuvan sisälle, mustan episodivälin muodossa. Kuvan ulkopuoli alkaa elää, aika virtaa ja katsoja herää hetkeen.

Nyt-hetken eloisuus toteutuu myös Andrei Tarkovskin elokuvassa *Solaris* (*Soljaris*, NL 1972), kun eräs henkilöistä katsoo nauhoitettua videoviestiä avaruusasemalla, joku koputtaa ovea videoviestissä, mutta viestin katsoja luulee, että koputus kuuluu hänen oveltaan. Läsnaolon tunne on voimakas, kun todellisuuden tasot sekoittuvat. Virhetulkinta ja yllätys samassa kuvassa. Katsoja herkistyy hetkeen kuin teatteriesityksessä, jossa näyttelijä tekee lavalla virheen: jokainen katsomossa herää tilanteeseen, mitä nyt.

Samantyyppinen nyt-hetkeen havahtuminen toteutuu teatteriepisodissa, kun Teija, äänisuunnittelija ja ohjaaja (kuvan ulkopuolella) pohtivat, kuinka monta istumapaikkaa katsomossa on. Kuvassa näkyy hetki, jolloin kaikki hiljenevät laskemaan tuoleja. Katsoja viedään mukaan tilanteen sydämeen, preesens-kokemukseen.

Tarkovski käyttää *Andrei Rublevissa* 'tarinan' välikkeinä kuvia ikoneista, jotka ikään kuin pysäyttävät tai hidastavat aikaa, tekevät sen katsojalle havaittavaksi. Mutta yllättävin oivallus on lopun värillinen kuva historiallisen Rublevin kuuluisimmasta ikonista, yli 2½ tunnin mustavalkokuvien jälkeen. Kamera liikkuu Kolminaisuuden ikonin pintaa pitkin, tutkien sen yksityiskohtia – kuva elää, mutta aika menettää merkityksensä. Elokuvan päähenkilö Rublev on ollut matkalla tätä ikonia maalaamaan, joten tavallaan kyseessä on myös juonellinen päätös, sulkeuma. Mutta minkälainen: mustavalkoisesta värilliseen, etenevästä ajasta pysähtyneeseen hetkeen, henkilöiden tarinasta puhtaaseen kuvan kuvaan. Se, että juoni suljetaan sulkematta sitä, on elokuvallista neroutta. Katsojalle ei pakoteta selitystä tai ratkaisua siitä, mikä on olennaista. Loppua ei jätetä pois, mutta sen muoto on kuvallinen.

Tarkovskin mukaan todellinen elokuva on enemmän kuin älykästä montaasia tai kertomus tai juoni, koska nämä mainitut eivät anna elokuvan jatkaa valkokankaan ulkopuolelle, eivätkä anna katsojalle aikaa tai tilaa kytkeytyä elokuvaan omine kokemuksineen. Tarkovski puhuu ”tekijän hyökkäyksestä” katsojaa vastaan, jos elokuvan ei anneta toteuttaa sen ominta vastaanottotapaa: katsojan mahdollisuutta kokea näkemänsä henkilökohtaisesti. Jos elokuvan näkemys on jäsenetty elämästä saatuihin muotoihin, katsoja voi suhtautua siihen yksilöllisen kokemuksensa kautta. Ei tekijän asettamia juonellisia johtopäätöksiä, mutta ei myöskään tahallisen hämää ’runollisuutta’, on Tarkovskin viesti. Tai kuten hän itse kirjoittaa: ”Näytä katsojalle elämä, niin hän löytää sisimmästään keinot sen arvioimiseksi ja punnitsemiseksi.” (Tarkovski 1989, 155, 156, 191, 226, 265.)

Jotain tämän sukuista hain dokumentaarissani. Pitkät kuvat johdattavat katsomaan kuvassa näkyvää ajankulua ja tunnelmaa, parhaimmillaan suoraan tunteisiin vaikuttaen. Rakenne, jossa kolme erilaista odotusta päätetään ilman tarinallista sulkeumaa, vie katsojan nyt-hetkeen, jossa odotus raukeaa. Musta tauko episodien jälkeen ja keston kuvat antavat vapauden tulkita elokuvaa katsojan omista lähtökohdista.

7 JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Opinnäytetyöni tavoite oli tutkia elokuvan luonnetta, erityisesti sen kykyä kuvata hetkeä. Tein tutkimuksen vertailemalla toisiinsa tarinaelokuvaksi ja kuvaelokuvaksi nimeämiäni elokuvakäsityksiä ja niitä edustavia elokuvia sekä tekemällä dokumentaarin, jossa kokeilin erilaisia ilmaisukeinoja käytännössä. Elokuvani käsittelee odottamisen hetkeä, joten siinä oli tarkoituksenmukaista syventyä elokuvan ja ajan suhteeseen ja elokuvallisen kuvan olemukseen. Onnistunutta kuvaa käsitteelin kahden käsitteen kautta: on selkeän ilmaisevia peruskuvia ja odotuksen olotilan kiteyttäviä avainkuvia. Elokuvateoreettisten selvitysten ja oman tuotannon jälkeen esitän, että elokuvan kuvallinen potentiaali on suuri ja että elämys voidaan saavuttaa myös ilman tarinankerrontaa. Se edellyttää kuvia, joissa aika ja havainto maailmasta näkyy ja rakennetta, joka tukee katsojan asettumista nyt-hetkeen.

enneN-dokumentaarin keskeisimmät ilmaisukeinot ovat pitkät kuvat, jotka antavat katsojalle mahdollisuuden luoda oman tulkintansa näkemästään, ja episodien päättäminen mustaan kuvaan välittömästi, kun päähenkilön odotus loppuu.

Kysymykseen siitä, miten valitut ilmaisukeinot toimivat elokuvassani, on vaikea vastata. Koko työprosessin yllä leijuu subjektiivisuuden haamu. Ensinnäkin elokuvan tekeminen on väkisinkin melko intuitiivista.⁵¹ Vaikka siihen liittyy tutkimusta, teoriaa ja analysointia, paljon jää myös vaiston varaan. Miksi valitsin tämän kuvan, enkä tuota toista; miksi leikkasin juuri tästä kohtaa ulos, miksi käytän tässä hiljaisuutta musiikin sijaan. Koska se tuntuu oikealta. Vaikutelma, joka syntyy, vastaa omaa visiota ja ideaa, jota on kehitelty yhdessä työryhmän kanssa ja teoreettisestikin.

Toinen subjektiivisuuden taso tulee mukaan, kun omaa elokuvaprojektia pitäisi analysoida jälkikäteen. Miten löytää oikea asenne, tulokulma ja riittävä etäisyys? Jos sanon, että tässä kohtaa valittu ilmaisukeino ilmaisee loistavasti haluttua tunnelmaa, enkö joudu pahemman kerran kehäpäättelyn tielle? Tai ainakin mahdottoman jääviin

⁵¹ Jouko Aaltosen (2006, 149, 156, 183, 186, 244–245) haastattelemat suomalaiset dokumentaristit tähdentävät samaa: avoin ja vaistonvarainen tekoprosessi on tärkeä dokumentaarisisessa elokuvassa.

tilanteeseen, jossa yritän arvioida objektiivisesti, miten onnistun jossain, jonka olen itse keksinyt ja laatinut.

Koen myös, että kun puran omaa elokuvaani elokuvataiteen mestariteosten rinnalla, niistä saatujen esimerkkien ja ideoiden valossa, nostan itseni asemaan, joka on vähintäänkin kiusallinen. Tästä huolimatta arviointia on harrastettava. Haluan kuitenkin muistuttaa näistä reunaehdoista, joiden vallitessa omaa elokuvaani ja siihen liittyvää tutkimusta tarkastelen.

Teoreettisen viitekehyksen ja pohjustuksen isoimmaksi anniksi näen sen, miten se vaikutti elokuvan tekemiseen. Samalla kun pohdin tarinaelokuvan ja kuvaelokuvan eroja, tein myös omaa elokuvaani. Elokuvia katselemalla ja vaikkapa Tarkovskin ajatuksia lukiessa jotain siirtyi myös tekemiseeni. Enemmän kuin selkeä keinojen valintaprosessi, teoretisointi oli osa elokuvantekoa. Dokumentaarin idean ja luonteen tuumailu kirjoittamalla auttoi vahvasti elokuvatuotannon eri vaiheissa. Voi olla, että osa teoreettisesta taustatyöstä on nähtävissä vain elokuvassa, joissain sen piirteissä, joita en itsekään osaa erotella.

Lähdin liikkeelle John Websterin ja Kanerva Cederströmin näkemysten vastakkainasettelusta. Webster vaatii dokumentaarisilta elokuvilta tarinankerrontaa, Cederström penää mahdollisuutta vapaampaan muotoon. Kummallekin on yhteistä näkemys, että elokuvan voima perustuu sen kykyyn tehdä inhimillinen kokemus maailmasta näkyväksi ja toisten ihmisten koettavaksi.

Miten se onnistuu? Tarvitaanko tarina, joka kerrotaan tutunolaiseen juoneen puettuna: päähenkilön tavoitteen ja sen toteutumisen esteiden synnyttämän toiminnan kautta? Vai onko mahdollista näyttää kokemus maailmasta ilman tarinaa, jonkin muun, esimerkiksi elokuvan kuvan avulla? Vaikka Cederströmin tapaan en pystykään esittämään mitään sääntökimppua tai uutta kaavaa, joka korvaisi tarinaelokuvan, on mielestäni arvokasta haastaa käsitys elokuvasta tarinankerronnan välineenä. Elokuvaa pitää voida ajatella muullakin tavalla. Se mikä on tylsää tarinan etenemisen kannalta, voi jossain tilanteessa olla erittäin tunnevoimaista ja kiinnostavaa.

Otin tapausesimerkiksi kolme odottajaa. Odottamisen hetki on niin staattinen, että sen kuvaaminen siten, että se silti tuntuu kiinnostavalta, oli haaste. Odotus ja sen

manipulointi on tarinankerronnalle keskeinen piirre, joten tästä ristiriidasta aukeni kiinnostavia havaintoja elokuvan olemuksesta.

enneN-dokumentaarin valmistuttua voin todeta, että sen tekeminen ja se, millainen siitä tuli, vankistaa käsitystäni, että tarina ei ole välttämättömyys. Ainakaan siinä kaavamaisimmassa muodossaan. Elokuvani perustelee itsensä, se herättää kiinnostuksen hetkeen ja pärjää hyvin ilman sulkeutuvaa loppua.

Tekijän kannalta tällaisessa avoimemmassa muodossa tärkeintä on se, että elokuvaan voi tulla yllätyksiä. Kun kerronta ei ole kiinnijuntattua tai ennalta sovittua, voi sattuma särkeä epäluonnollisen eheyden. Elämäkulku on täynnä piilotettuja helmiä, joiden löytäminen vaatii herkkyyttä ja tekemisen tavan, joka sallii kätketyn pulpahtaa esiin. Kuvaelokuvaa, dokumentaarista tai fiktiivistä, pitäisi tutkia lisääkin.

Katsojan kannalta avoin ja vapaamuotoinen elokuva on haaste. Myönnän, että monesti ihmismieli yhdistelee asioita johdonmukaiseksi tarinaksi, hakee järjestystä kaaokseen. Lisäksi tätä piirrettä tuetaan massiivisella koneistolla koko ajan joka paikassa. Tarinalla on massaviihde ja joukkotiedotus puolellaan. Mutta ihmismieli toimii muillakin tavoilla, vaikkapa assosiativisesti ja kuvallisesti. Ihan kaikkea ei voi pistää pariin lauseeseen, eikä elämä itse sulkeudu tiettyyn sanomaan tai johtopäätökseen. Katsojan kannalta kuvaelokuvan avoimuus voi olla yllättävä lahja – se antaa mahdollisuuden omalle tulkinnalle.

Kuvaelokuva luottaa kuvaan ja katsojaan. Jos tekijä onnistuu näyttämään kuvan elämästä tässä maailmassa, ja katsoja liittyy siihen muistonsa, kokemuksensa ja mielikuvituksensa, on elokuvallinen kuva syntynyt. Katsojaa ei pakoteta tiettyyn johtopäätökseen, vaan hän voi kokea toisen ihmisen esittämän havainnon yksilöllisellä tavalla. Tämä saattaa vaatia tylsyyden ja arjen kestämistä, sen että koko ajan ei tapahdu jotain päämäärätietoista. Kiire ja ahneus ajan suhteen on este pysähtymiselle. Hetkeä voi katsoa, kun sillä ei ole tarinallista roolia. Hetken kuvaaminen ja näyttäminen on haaste tarinalle, ja hyvä niin. Mutta ennen kaikkea, hetken kuvaaminen on mahdollista elokuvassa.

Kun puhun tylsyydestä, tarkoitan tylsyyttä, kuten se tarinan kannalta määritellään. Tarina on tylsä, jos siinä ei tapahdu koko ajan jotain, jos katsoja ei pohdi kuumeisesti,

mitä tapahtuu seuraavaksi. Kuvaelokuva syleilee ”tylsyyttä”, koska tylsyys antaa tilaa havainnolle ja on vapauden ehto. Ei pakotettua lopputulosta, ei pintajännitettyä kaarta. Ei mekaanisesti tuotettua tunnetta, vaan elämys hetken äärellä. Jos tarinaelokuvan adverbi on kohta, kuvaelokuvan adverbi on nyt. Kuvaelokuvan katsoja kysyy itseltään, millaista elämää näen nyt.

LÄHTEET

- Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like ja Taideteollinen korkeakoulu.
- Aristoteles 1997. Teokset IX - Retoriikka, Runousoppi. Suomentaneet Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Tampere: Gaudeamus Kirja.
- Bacon, Henry 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bacon, Henry 2005. Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Barthes, Roland 1985. Valoisa huone = La chambre claire = Camera lucida. Suomentanut Martti Lintunen ym. Helsinki: Kansankulttuuri, Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (Alk. 1980).
- Bergman, Ingmar 2000. Laterna magica. Suomentanut Heikki Eskelinen. Helsinki: Otava. (Alk. 1987).
- Cederström, Kanerva 2003. Hetken ja sattuman kirjoitusta. Teoksessa Käsikirjoittaminen. Toimittanut Elina Hirvonen. Helsinki: Art House. 95–108.
- Elokvantaju. Elokvatuotannon verkko-oppimateriaali, Taideteollinen korkeakoulu. <<http://elokvantaju.uiah.fi/>>. (Luettu 29.1.2007).
- Elonet. Elokvatietokanta, Suomen elokuva-arkisto, Valtion elokvatarkastamo. <<http://www.elonet.fi/>>. (Luettu 4.2.2007).
- Greenaway, Peter 2001. 105 Years of illustrated Text. [WWW-dokumentti] <http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=99>. (Luettu 23.1.2007).
- Greenaway, Peter. Quotations from director and writer Peter Greenaway. [WWW-dokumentti] <<http://www.amk.ca/quotations/peter-greenaway.ft>>. (Luettu 23.1.2007).
- Gunning, Tom 2002. Attraktioiden elokuva – varhainen elokuva, katsoja ja avant-garde. Suomentanut Kimmo Laine. Lähikuva 1/2002, 7–13. (Alk. 1986).
- Haatanen, Kalle 2005. Pitkäveteisyyden filosofiaa. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Havrilesky, Heather 2006. TV's golden age. [WWW-dokumentti] <http://www.salon.com/ent/feature/2006/08/21/golden_age/>. (Luettu 21.9.2006).
- Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

- Idström, Tove 2003a. Mitä käsikirjoittaminen on? Teoksessa Käsikirjoittaminen. Toimittanut Elina Hirvonen. Helsinki: Art House. 29–54.
- Idström, Tove 2003b. Tv-sarjojen maailma. Teoksessa Käsikirjoittaminen. Toimittanut Elina Hirvonen. Helsinki: Art House. 135–148.
- The Internet Movie Database (IMDb). Elokuvatietokanta. <<http://www.imdb.com/>>. (Luettu 4.2.2007).
- Kaurismäki, Aki 2003. Mies vailla menneisyyttä. Elokuvakäsikirjoitus. Helsinki: WSOY.
- Kuuskoski, Martti-Tapio 2006. Laitakaupungin valot : hehkua Metropoliksen pääteasemalla. Filmihullu 3/2006, 8–11.
- Laaksonen, Teemu 2002. Kauhea kohtalo – tutkimus tragediataiteen tenhovoimasta. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Lawson, Faye 2006. Voiko totuutta tavoittaa? Direct cinema -tyylisuunnan käyttö dokumenttielokuvassa. Opinnäytetyö. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia. [WWW-dokumentti] <<http://www.doria.fi/cgi-bin/Pdisplay.cgi/TMP.objres.81.pdf?type=application/pdf&path=/m1/encompass/repstadi/clipboard/outgoing/TMP.objres.81.pdf&fileaddr=193.166.0.206&fileport=20072>>. (Luettu 4.2.2007).
- Lindberg, Susanna 2006. Kuvan synty. Tiede & edistys 2/2006, 146–154.
- Mamet, David 2001. Elokuvan ohjaamisesta ja Kolme tapaa käyttää veistä. Suomentanut Vuokko Kellomäki. Helsinki: Terra Cognita. (Alk. 1991 ja 1998).
- McKee, Robert 1999. Story. London: Methuen.
- Nichols, Bill 2001. Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.
- Pönni, Antti 2004. Musiikkia silmille. Kaltio 4/2004. [WWW-dokumentti] <<http://www.kaltio.fi/index.php?483>>. (Luettu 18.1.2007).
- Pönni, Antti 2005. Uusi kirjoitus: Robert Bresson elokuvateoreetikkona. Lisensiaatintutkielma. Turun yliopisto. [WWW-dokumentti] <<http://www.saunalahti.fi/aponni/bresson/lisuri/bresson00.pdf>>. (Luettu 1.2.2007).
- Siltanen, Juha 2003. Tarina sähköisissä viestimissä. Teoksessa Käsikirjoittaminen. Toimittanut Elina Hirvonen. Helsinki: Art House. 13–28.
- Sinisalo, Kati 2005. Zen ja tässä pysymisen taito [elokuvaohjaaja Jim Jarmuschin haastattelu]. Helsingin Sanomat 9.10.2005, C1.
- Tarkovski, Andrei 1989. Vangittu aika. Suomeksi toimittanut Risto Mäenpää ym. Helsinki: Love kirjat.

Thompson, Kristin 1999. *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge (USA) and London: Harvard University Press.

Toiviainen, Sakari 2006. Laitakaupungin poesia ja politiikka. *Filmihullu* 3/2006, 4–7.

Seminaarit

Solanas, Fernando. Elokuvaohjaaja. Helsinki. Seminaari Taideteollisessa korkeakoulussa 31.10.2005.

Wiseman, Frederick. Dokumentaristi. Helsinki. DocPoint Masterclass Taideteollisessa korkeakoulussa 29.1.2006.

Elokuvat ja tv-sarjat

24 2001–. Tuotanto Joel Surnow, Robert Cochran ym. Imagine Entertainment ym.

Andrei Rublev (Andrei Rubljov, NL 1966). Ohjaus Andrei Tarkovski. Mosfilm.

Ballet mécanique (Ballet mécanique, Ranska 1924). Ohjaus Fernand Léger ja Dudley Murphy.

Broken Flowers (Broken Flowers, USA 2005). Ohjaus Jim Jarmusch. Bac Films, Focus Features.

enneN, Suomi 2007. Ohjaus Teemu Laaksonen. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Epäillyt (The Usual Suspects, USA 1995). Ohjaus Bryan Singer. PolyGram Filmed Entertainment ym.

Frendit (Friends, USA 1994–2004). Tuotanto David Crane, Marta Kauffman ym. Warner Bros. Television ym.

Heat – ajojahti (Heat, USA 1995). Ohjaus Michael Mann. Warner Bros. Pictures ym.

High School II (USA 1994). Ohjaus Frederick Wiseman. The Ford Foundation ym.

Hospital (USA 1970). Ohjaus Frederick Wiseman. Osti Films.

Kauppatkustaja (Salesman, USA 1969). Ohjaus Albert ja David Maysles ja Charlotte Zwerin. Maysles Films.

Kirsikan maku (Ta'ame-gilas, Iran 1997). Ohjaus Abbas Kiarostami. Abbas Kiarostami Productions ym.

Koyaanisqatsi (Koyaanisqatsi, USA 1983). Ohjaus Godfrey Reggio. Institute for Regional Education, Santa Fe.

Koyaanisqatsi: Essence of Life (USA 2002). Ohjaus Greg Carson.

Laitakaupungin valot, Suomi 2006. Ohjaus Aki Kaurismäki. Sputnik Oy.

- Melancholian 3 huonetta, Suomi 2004. Ohjaus Pirjo Honkasalo. Millennium Film Oy.
- Mies vailla menneisyyttä, Suomi 2002. Ohjaus Aki Kaurismäki. Sputnik Oy ym.
- Moana, auringon poika (Moana, USA 1926). Ohjaus Robert J. Flaherty. Paramount Pictures ym.
- Nanook, pakkasen poika (Nanook of the North, USA 1922). Ohjaus Robert J. Flaherty. Pathé Exchange ym.
- Neidonlähde (Jungfrukällan, Ruotsi 1960). Ohjaus Ingmar Bergman. SF Svensk Filmindustri AB ym.
- Personal (USA 1904). Ohjaus Wallace McCutcheon.
- Piukat paikat (Some Like It Hot, USA 1959). Ohjaus Billy Wilder. Ashton Productions ym.
- Poikamiesboksi (The Apartment, USA 1960). Ohjaus Billy Wilder. The Mirisch Corporation.
- Primary (USA 1960). Ohjaus Robert Drew. Drew Associates ym.
- Pölynimurikauppiat (Suomi 1993). Ohjaus John Webster. Epidem Oy.
- La Roue (Ranska 1922–23). Ohjaus Abel Gance. Films Abel Gance.
- Sade (Regen, Alankomaat 1929). Ohjaus Joris Ivens ja Mannus Franken. Capi.
- Seitsemän samuraita (Shichinin no samurai, Japani 1954). Ohjaus Akira Kurosawa. Toho Eiga.
- Siilipäiden revvy (Titicut Follies, USA 1967). Ohjaus Frederick Wiseman. Bridgewater Film Production.
- Solaris (Soljaris, NL 1972). Ohjaus Andrei Tarkovski. Mosfilm.
- Solaris (Solaris, USA 2002). Ohjaus Steven Soderbergh. 20th Century Fox ym.
- Stalker (Stalker, NL 1979). Ohjaus Andrei Tarkovski. Mosfilm.
- Synti, Suomi 1996. Ohjaus Virpi Suutari ja Susanna Helke. Kinotar Oy.
- Taksikuski (Taxi Driver, USA 1976). Ohjaus Martin Scorsese. Columbia Pictures Corporation ym.
- Teho-osasto (ER, 1994–). Tuotanto Michael Crichton ym. Warner Bros. Television ym.
- Trans-Siberia, Suomi 1999. Ohjaus Kanerva Cederström. Kinotar Oy.
- Tuhkaa ja timanttia (Popiół i diament, Puola 1958). Ohjaus Andrzej Wajda. Zespól 'Kadr' ym.

Tuuli meitä kuljettaa (Bad ma ra khahad bord, Iran 1999). Ohjaus Abbas Kiarostami.
MK2 Productions.

Työläiset lähtevät tehtaasta (La Sortie des usines Lumière, Ranska 1895). Ohjaus Louis
Lumière. Lumière.

Welfare (USA 1975). Ohjaus Frederick Wiseman. Zipporah Films.

enneN

Dokumentaarinen elokuva

Kesto: 29 min 35 s

Valmistumisvuosi: 2007

Kuvausformaatti: MiniDV

Arkistointiformaatti: DVD

Työryhmä

Ohjaus: Teemu Laaksonen

Kuvaus: Ismo Kiesiläinen

Leikkaus: Mikko Toiviainen

Äänitys: Teemu Laaksonen, Mikko Toiviainen

Äänisuunnittelu: Heikki Soini

Värimäärittely: Ismo Kiesiläinen

Still-kuvat: Mika Ranta

Graafinen suunnittelu: Heikki Sipilä

Tuotanto: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia

Musiikki elokuvassa *enneN*

Minus Celsius (2003)

Backyard Babies

BMG Sweden AB

säv. Peder Carlsson

säv., san. Andreas Svensson, Niklas Borg

EMI MUSIC PUBLISHING SCAND AB

Ala vetää vaan (Ne me quitte pas, 1959)

säv. Jacques Brel

suom. san. Liisa Ryömä

WARNER/CHAPPELL MUSIC SCAND AB

Tähdet metsän takana (1990)

säv. & san. Katriina Honkanen