

Opinnäytetyö (AMK)

Elokuvan ja television koulutusohjelma

2018

Joni Tuominen

# ELOKUVAN SISÄLTÖANALYYSI

– kuvan visuaaliset ominaisuudet ja  
leikkauksellisen ajan merkitys elokuvassa

OPINNÄYTETYÖ (AMK / YAMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Elokuvan ja television koulutusohjelma

2018 | 45

Joni Tuominen

# ELOKUVAN SISÄLTÖANALYYSI

- kuvan visuaaliset ominaisuudet ja leikkauksellisen ajan merkitys elokuvassa

Opinnäytetyöni tavoitteena on analysoida elokuvan sisältöä ja kuvien välittämiä viestejä sekä kehittää omaa visuaalista lukutaitoani.

Kuvia tulkitsemalla sanallistan niiden sisältämiä merkityksiä ja käsitteitä. Sisältöä tarkastelemalla, keskittymällä tutkimaan elokuvassa esitettäviä kuvia ja sen leikkaustiheyttä, voidaan päästä tuloksiin, jotka hyödyttävät ja edistävät taiteellisen työni sisältöä sekä auttavat ymmärtämään elokuvan yleistä kieltä. Esittelen tekstissä esimerkkejä elokuvista sekä niiden otoksista, jotka yhdessä auttavat muodostamaan visuaalista ja käsitteellistä kuvantulkinnan hallintaa. Olen löytänyt hyödyllistä tietoa eri lähteistä, jotka ovat kehittäneet käsitystäni kuvan ja elokuvan tutkimuksesta.

Lopuksi esitän analyysin The Killing of a Sacred Deer (2017) elokuvan avauskohtauksesta, jonka tutkimisessa käytän apuna aiemmin esiteltyjä ja opittuja menetelmiä.

Olen suunnannut opinnäytetyöni elokuvallisen kuvan -ja sen sisältöanalyysistä kiinnostuneille elokuvantekijöille.

ASIASANAT:

kuva-analyysi, leikkaustiheys, liikesuunta, kuvakerronta, väri, elokuvakerronta

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Film and television

2018 | 45

Joni Tuominen

## ANALYSIS OF THE CONTENT OF A FILM

- the visual attributes of the cinematic image and the importance of editing time

The intention of my thesis is to analyse the content of a film together with the messages of its images, as well as developing my visual reading skills.

By interpreting images, I describe their meaning and concept. Analysing the content, by focusing on the imagery of a movie and getting to know the average shot length I can form an impression that benefits and advances my artistic work and helps me in understanding the cinematic language. In the text I'm presenting examples of films as well as showing still frames from films, which are helpful in building both my visual and conceptual interpretation. I have found helpful information from multiple sources, that have advanced my impression of image- and cinematic analysis.

Finally, my detailed analysis of the opening scene from the film *The Killing of a Sacred Deer* (2017). The analysis reflects on theories explained and opened throughout the thesis.

My thesis is directed to filmmakers, who have an interest in the analysis of the cinematic image and conceptuality of its content.

### KEYWORDS:

image analysis, average shot length, the direction of movement, visual narrative, color, narrative

# SISÄLTÖ

<b>SANASTO</b>	<b>5</b>
<b>1 JOHDANTO</b>	<b>6</b>
<b>2 KUVA-ANALYYSIN OMINAISPIIRTEET</b>	<b>7</b>
<b>3 LIIKKUVAN KUVAN OMINAISUUDET</b>	<b>10</b>
3.1 Muoto	10
3.2. Sisältö	10
3.2.1 Esimerkki kuvakerronnasta: maalaustaide elokuvallisen kuvan lähtökohtana	11
3.2.2 Liikkeen suunta	15
3.2.3 Väri	18
3.2.4 Esimerkki värin käytöstä elokuvassa	22
<b>4 ELOKUVAN SISÄINEN AIKA JA LEIKKAUSTIHEYS</b>	<b>24</b>
4.1 Aika ja kuvan kesto	24
4.2 Kuvaotoksen keskimääräinen pituus analyyttisenä työkaluna	25
4.2.1 ASL-esimerkkejä	27
<b>5 KUVAN SYSTEMAATTINEN SISÄLTÖANALYYSI</b>	<b>38</b>
5.1 The Killing of a Sacred Deer	38
5.1.1 Synopsis	39
5.1.2 Kohtaus	39
5.1.3 Kuvat ja niiden aikakesto	40
5.1.4 Analyysi	45
<b>6 POHDINTA</b>	<b>49</b>

# SANASTO



Mise-en-scène	näyttämöllepano, kuvaava termi kaikelle näkyvälle kuvassa
Average Shot Length	elokuvan otospituuden keskiarvo, johon viitataan lyhenteellä ASL. ASL-luku saadaan, kun elokuvan kesto, pituus metreinä tai sekunteina jaetaan elokuvassa esiintyvien otosten määrällä.
Skarvi	kahden eri otoksen välisen leikkauskohdan nimitys.

# 1 JOHDANTO

Elokuva koostuu kuvista, kuva on elokuvan kieli. Yksittäiset kuvat yhdistetään leikkauksella ja niiden kautta kerrotaan visuaalinen tarina.

Kuva-analyysi on tärkeässä roolissa tehdessä kuvasomittelua ja kuvaussuunnitelmaa. Kuvan keskinäiset suhteet; vaakasuunnat, pystysuunnat, kuvan rajaus, muotoilu ja koko, kuvakulmat, kuvan sisäiset dynaamiset liikkeet, kuvan sisäiset kameranliikkeet ja katseen suunnat vaikuttavat kaikki yhdessä kuvan sisäiseen tietoon.

Aika tekee elokuvasta ainutlaatuisen välineen tekijälleen. Elokuva on kuvitettua aikaa. Miten aika vaikuttaa kuvaan?

Perinteiseen elokuvan kuvatulkintaan voidaan katsoa vaikuttavan kolme osa-aluetta: elokuva (teos), elokuvan tekijä (ohjaaja) sekä katsoja. Elokuvan kuvia voidaan analysoida vasta kun teos tunnetaan kokonaisvaltaisesti. Elokuvan teema, subteksti, jaksot, kohtaukset, kaikki tutkittavaa kuvaa edeltävät kuvat ja sitä seuraavat kuvat vaikuttavat tutkittavan kuvan merkitykseen.

On lukuisia eri tapoja analysoida kuvia ja elokuvan kieltä. Käsittelen opinnäytetyössäni kahta kokonaisuutta, kuvan sisäisiä tyylipiirteitä valinnaisten esimerkkien kautta sekä elokuvan leikkaustiheyttä, kuvaotoksen keskimääräistä pituutta analyttisenä työkaluna.

Kirjoitan opinnäytetyötä ensisijaisesti itselleni, mutta myös muille elokuvasta kiinnostuneille sekä kollegoille. En avaa tekstissäni vain elokuvallisen kuvan peruskäsitteitä, vaan otan tarkemmin huomiota muutaman peruskäsitteen syvempään tulkintaan.

Opinnäytetyön funktiona on kehittää omaa taiteellista ilmaisua sisällöllisesti tavoitteiden mukaiseksi. Tavoitteena on ohjata omakohtainen ajattelu ymmärtämään kuvien välittämiä tarinoita, muodon asettamia viestejä ja kysymyksiä sekä sisällön tulkinnalla analysoida millaisia tunteita, viestejä, kokemuksia, ajatuksia, ideologioita ja arvoja kuva välittää katsojalleen.

Tässä tekstissä visuaalisina esimerkkeinä toimivat pääosin taide-elokuvat, Stanley Kubrickin ja Andrei Tarkovskin elokuvat sekä lopussa analysoitava Yorgos Lantihimoksen *The Killing of a Sacred Deer* – elokuvan avauskohtaus. Tekstin lähteinä toimivat elokuvan kuvaan ja sen ominaisuuksiin liittyvät perusteokset, Cinematics-internetsivusto sekä liikettä käsittelevä tutkimus.

## 2 KUVA-ANALYYSIN OMINAISPIIRTEET

Kuvien tulkinta tarkoittaa kuvien sisältämien merkitysten ja käsitteiden tunnistamista ja sanallistamista (Töyssy ym. 1999, 244).

Visuaalinen kulttuuri on kuviin ja katsomiseen liittyvää kulttuuria. Visuaalisella lukutaidolla tarkoitetaan taitoja, joita tarvitaan visuaalisen kulttuurin kokonaisvaltaiseen ymmärtämiseen. Sanoilla ja kuvilla on yhteinen lähde, ne ovat kummatkin viestintämuotoja ja ilmaisumuotoja. Teoksena elokuvalla on ainakin kaksi tasoa; aihe, joka on teoksen lähtökohtana toimiva ajatus ja teema, sekä sanoma, se mitä taiteilija haluaa teoksellaan sanoa ja ilmaista. Kuvat tukevat tarinan aihetta sekä tarinan ja elokuvantekijän sanomaa.

Kuvaviestit voidaan jakaa yksittäisiin kuviin tai kuvasarjoihin. Käytännössä yksittäisiä kuvia ei ole, kuvat rinnastuvat aina edeltäviin ja muihin kuviin, jotka katsoja muistaa. Yksittäisissä kuvissa kuvan eri ainekset rinnastuvat yhdellä kuvakentällä. Katsoja havaitsee koko kuvan yhdellä silmäyksellä ja tutkii sitä lähemmin oman mielenkiintonsa järjestystä seuraten (Töyssy ym. 1999, 245).

Elokuvallisen yksittäisen kuvan merkitys ja arvo on valtava, se poikkeaa valokuvasta tai maalauksesta sen ominaispiireiteillään. Jokainen kuva merkitsee jotain, jokainen kuva on osa suurempaa kokonaisuutta, jokainen kuva sisältää uutta informaatiota ja sommittelutapa vaikuttaa sen merkityksiin.

Osana kuva-analyysia voidaan huomioida liikkeen ja leikkauskerronnan vaikutusta. Elokuvallinen kuva on ajallinen. Aikasommittelu vaikuttaa kuvan merkityksiin. Kuvan merkitystä voidaan muokata, korostamalla tai pienentämällä sen ajallista kestoa.

Ryhmittelemällä ja leikkaamalla kuvattua aineistoa kuvien sisältöaineokset voidaan järjestää ja rinnastaa toisiinsa useissa eri kuvissa. Liikkuvissa kuvissa katsojan mielenkiinto alistetaan valmiille ajalliselle järjestykselle ja kestoille. Liikkuvan kuvan sommitteluun kuuluu siis tilasommittelun lisäksi myös aikasommittelu (Töyssy ym. 1999, 245).

Kuvan tulkinta voidaan ajatella olevan analyysin lopputulos: voidaksemme sanoa jotakin kuvasta, meidän täytyy jollakin tasolla ymmärtää se, analysoida sen aihepiiriä, rakennetta ja tematiikka (Tikkaoja).

Kuvaa voidaan analysoida monesta eri lähtökohdasta. Semioottisen eli merkkiopillisen taidekäsityksen perustana on ajatus taideteoksesta merkinä. Merkki voi olla verbaalinen, graafinen, kuvajärjestelmä, ikoninen, kulttuurinen tapahtuma tai ele.

Taideteos on siis jotain mitä kutsutaan merkiksi (tai symboliksi, tekstiksi, viestiksi). Se on olemassa, se merkitsee, sanoo ja osoittaa olemassaolollaan todellisuuteen (Vuorinen 1997, 14).

Yksi osa semiotiikan haaraa on sen käyttäminen kuva-analyysin apuna. Semioottisessa kuva-analyysissä on yleensä kolme tasoa; denotatiivinen, konnotatiivinen ja henkilökohtainen taso.

Denotaatiossa tarkkaillaan kuvan sisältöä erittäin yksityiskohtaisesti. Konnotatiivisessa vaiheessa kuvasta etsitään tiettyä tulkintaa, johon mahdollisimman moni henkilö voi samaistua. Kolmannessa vaiheessa tulkitsija esittää näistä omakohtaisen tulkinnan eli näkemyksensä, saadakseen kattavan käsityksen kuvasta. Konnotaatiossa katsoja tulkitsee kuvaa emotionaalisesti. Tässä tulkitaan lähinnä kuvansisältöä ja usein tulkitseminen on kulttuuriin sidonnaista toimintaa. Kokemus ja tulkinta ovat riippuvaisia siitä, millaisia kokemuksia ja millainen perspektiivi katsojalla on aiheesta ja mitä hän asiasta tietää (semiotics.fi, <http://www.semiotics.fi/semioottinen-analyysi-kuvasta/>).

Panofskyn sisällönanalyysi perustuu Erwin Panofskyn (1892-1968) kehittämään metodiin, jossa korostetaan, että taideteosta ei analysoida pelkästään sen tyylin tai formaalisten ominaisuuksien mukaisesti, vaan niiden lisäksi käsitellään myös teoksen sisältöä ja sisällön merkitystä. Metodissa otetaan huomioon myös siis se, että miten teoksen teema on valittu, mitä teoksessa on oikein kuvattu, kuka on tehnyt teoksen ja milloin hän on teoksen tehnyt. (Panofsky 1939, 3-17)

Ihmiset tulkitsevat ja ymmärtävät kuvia eri tavoin. Subjektiiivinen tulkinta, kokijälähtöinen analyysi on kuvan vastaanottajan kokemus esitetystä kohteesta. Tulkinta on yksilöllistä ja kuvan hahmottaminen vaihtelee aina vastaanottajan mukaan.

Auteur-teoreettisen käsityksen mukaan taide-elokuva on usein ohjaajansa teos (ransk. auteur, suom. tekijä) eli ohjaaja on elokuvan luova yksilö, joka ilmaisee itseään teoksessa. Ohjaajan eli tekijän taiteellisen pyrkimyksen, intention määrittelemine on tärkeässä osassa elokuvan sisällön ymmärtämisestä. Tekijän ja teoksen välistä suhdetta on kuitenkin hankala määritellä, tuntematta tekijää henkilökohtaisesti tai tietämättä hänen aja-

tuksiaan. Suhdetta voi määrittää tekijän näkemykset tai tekijän elämänvaiheet, sekä yhteiskunnallinen tai kulttuurinen asema, esimerkiksi ihonväri, sukupuoli tai historiallinen tilanne. Monessa tapauksessa tekijän ilmaisutaito kehittyy työn kautta, tehdessä. Pitkän uran tehneitä tekijöitä on helpompi tutkia ja ymmärtää heidän jättämien jälkiensä perusteella. Taide-elokuvassa ohjaaja vaikuttaa elokuvan rakenteeseen ja sisällöllisiin ominaisuuksiin siirtämällä teoksiin tunnistettavan näkemyksensä ja tehden niistä tyyllillisesti yhtenäisiä teoksia.

## 3 LIIKKUVAN KUVAN OMINAISUUDET

### 3.1 Muoto

Elokuvan muoto on sen rakenne, osa tekijän ilmaisutaitoa, jonka avulla elokuva esitetään katsojalle ymmärrettävässä muodossa. Muotoon vaikuttavat sen ominaisuudet, miten elokuva ja sen kuva toimivat, miten se välittää viestejä ja tunteita. Draamankaari on elokuvan yleiskaava, sen hahmottamiseksi elokuva jaetaan ensin kolmeen osaan: alku, keskikohta ja loppu, joka on perinteisen dramaturgisen tarinankerronnan yleinen ja kaikkien ymmärtämä rakenne. Tämän jaon jälkeen elokuvaa voidaan tutkia tarkemmin vielä jakamalla se kuuteen tai kahdeksaan dramaturgisesti eriävään osaan. Rakenteeseen liittyviä kaavoja on useita erilaisia, niiden avulla ymmärretään dramaturginen rakenne.

Tyylilajityypit eli genret ovat vakiintuneita elokuvan muotoja, jonka kautta voidaan esittää ja kategorisoida elokuvan tyylillinen esitystapa sekä luoda katsojalle odotus tulevasta. Elokuvan tyylilajin määrittäminen ei ole yksiselitteistä, genret ovat väljiä ja elokuvat voivat yhdistellä laajalti eri genrejen muodon ominaisuuksia. Genre voi olla osatekijä elokuvan muodolle ja määrittää esimerkiksi sen kuvien sisältöä sekä ajallista kestoa.

### 3.2 Sisältö ja ominaisuudet

Elokuvat koostuvat kuvista, jotka vaikuttavat sen visuaaliseen tyyliin, kerrontaan ja katsojan saamaan kokemukseen.

Elokuvakerronnallinen kuva on elävän kuvakerronnan elementti, joka sommitellaan sekä tila- että aikaulottuvuudessa. Elokuvan kuva on kuitenkin enemmän kerronnallinen kokonaisuus kuin pelkkä kuvallinen sommitelma. Kuva on ajatuksellinen kokonaisuus, joka saa merkityksensä sitä edeltävien ja sitä seuraavien kuvien avulla (Pirilä ym. 1983, 86).

Kuvan sisäiset elementit voidaan sijoittaa kuvaan monella eri tavalla ja eri käytäntöjä hyödyntämällä. Sommitelmaa käytetään osana kuvallista ilmaisua, sillä on vaikutus kuvan sanomaan ja tunnelmaan.

Mise-en-scène eli näyttämöllepano on kuvaava termi kaikelle näkyvälle kuvassa. Otokseen ei liity vain se mitä siinä kuvataan, vaan myös se miten tapahtuma kuvataan. Kuvakerronnan yleisiä tekijöitä ovat; kuvan sommitelma ja rajaus, huomiopiste, kuvakoko, kuvakulmat, liike, väri, aika ja rytmi. Mitä harjaantuneempi tekijä on kyseessä, sitä monipuolisemmin hän käyttää näitä elementtejä.

Elokuvan rakennetta käsitellään hyvin käsikirjoitusta käsittelevissä alan teoksissa. Kuvan sisäisiä elementtejä käsitellään johdonmukaisesti Kari Pirilän ja Erkki Kiven teoksessa *Otos*, 2017 sekä kirjoittajien muissa suomenkielisissä - Elävä kuva, elävä äänisarjan teoksissa. Nämä oppikirjat antavan käytännönläheisen ja kattavan teoreettisen pohjan elokuvantekijälle.

Seuraavassa tekstissä esittelen Stanley Kubrickin ohjaaman *Barry Lyndon* (1975) elokuvan tapaa sommitella ja käyttää kuvan eri ominaisuuksia. Elokuvan käyttötavat osoittavat, etteivät perussäännöt sido elokuvan visuaalista tyyliä vain tiettyyn muottiin, vaan todistavat, että elokuva on aina oma ja itsenäinen tyyllinen kokonaisuutensa. Elokuva varten valitaan sen maailmaan parhaiten sopiva, ja sitä tukeva visuaalinen tyyli.

### 3.2.1 Esimerkki kuvakerronnasta: maalaustaide elokuvallisen kuvan lähtökohtana



William Hogarth, *Marriage à-la-mode: 2. The Tête à Tête*, 1743.



Kuvakaappaus elokuvasta *Barry Lyndon* (1975).

Käytän Stanley Kubrickin ohjaamaa Barry Lyndonia (1975) *Mise-en-scène* esimerkkinä. Maalaustaide on yksi kuvataiteen pääalueista, se on tarkasti tutkittu taidehistoriansa ja käsitteidensä kautta. Vaikka elokuva on itsenäinen taiteenmuoto, se, kuten myös muut taiteenlajit lainaavat kuvastoaan perinteisimmiltä taiteenmuodoilta. Renessanssin maallisemmat aiheet, arkipäivän toimintakuvat ja asetelmat, yhdessä romantiikan aikakauden maalaustaiteen kanssa muodostavat kuvallisen perustan usealle modernin aikakauden tekijälle.

Maalaustaiteen kuvastoa jäljittelevän historiallisen elokuvan esimerkkinä voidaan pitää Stanley Kubrickin Barry Lyndon (1975) elokuvaa, joka kertoo irlantilaisen Barry Lyndonin elämän tapahtumista 1700-luvun englantilaisessa yhteiskunnassa. Elokuva lainaa 1700-luvun maalaustaiteen valon käyttöä, kuvasommittelua sekä maalausmaisten asetelmien käyttämistä osana henkilöhahmojen asetelua. Kubrick halusi luoda aikakausielokuvan mahdollisimman realistisesti, välttämällä sähkövalaistusta ja työskennellen sisäkohtauksissa pääosin vain kynttilänvalon avulla. Kuvaustekniikka oli mahdollista toteuttaa vain erityisillä menetelmillä ja tämän mahdollisti valovoimaiset Carl Zeissin ja NASA:n kehittämät Carl Zeiss Planar 50mm f / 0.7 linssit, jotka Kubrick modifioi käytettäväksi kuvauslaitteistossaan. Sisätiloissa käytetty realistinen valo vaikutti myös tekotapaan, kamera on staattinen observoija, eikä se liiku. Kameratyön lisäksi näyttelijöiltä vaadittiin mahdollisimman tarkkaa liikkumista sivuttaissuuntaan. Liikesuunnat eteen ja taaksepäin olivat ehdottoman poissuljettuja, sillä kuva oli määritelty syväterävyydeltään tiettyyn tarkennuspisteeseen ja liikkuminen tästä pisteestä teki kohteesta sumean ja kuvasta käyttökeltotoman. Näyttelijät harjoittelivat tiettyjä liikeratoja vain tämän tietyn tekotavan saavuttamiseksi.

Elokuvan naturalistiset menetelmät loivat 1700-luvun aikakauden elokuvan, jota on usein verrattu myös saman aikakauden maalauksiin, erityisesti William Hogarthin maalauksiin, jonka esimerkkiteos Hogarth's Country Dance (1745) kuvaa tyypillistä sisustusta, jonka Kubrick halusi jäljitellä Barry Lyndonin kanssa.

Vierailin Stanley Kubrick – The Exhibitionissa Kööpenhaminan Kunstforeningen GL Strandin järjestämässä näyttelyssä vuonna 2017 ja pääsin siellä tutustumaan Barry Lyndonin tuotantoarkistoon. Arkisto osoittaa, että elokuvaa varten on kerätty laaja kuvallinen referenssiaineisto, johon suurin osa elokuvan esitetyistä staattisista kuvista perustuu. Aikakautensa piirustuksista sekä maalauksista oli valon ja asettelun lisäksi kerättä-

vissä olevaa tietoa myös arkkitehtuurin, puvustuksen ja lavastuksen osalta sekä henkilöiden tavasta käyttäytyä ja olla. Maalauksista vaikutti laajalti kaikkeen elokuvassa nähtävään kuvan sisäiseen tietoon.



William Hogart, The Dance (The Happy Marriage) VI: The Country Dance, 1745.

1.66: 1

2.35:1  
(cinemascope)

1,66: 1 Barry Lyndonin kuvasuhde ja vierellä 2,35: 1 (2,39:1) cinemascope laajakangaselokuvaformaatin eroavaisuudet. 1.66:1 muistuttaa suhteeltaan esimerkiksi perinteistä 1,50: 1 eli 3:2 kinofilmää. Toki kinofilmä suunniteltiin nimensä mukaisesti aluksi elokuvakäyttöön, kuitenkin se vakiinnutti paikkansa valokuvauskäytössä 1930- alkaen ja on ollut sen jälkeen digitaalisen järjestelmäkameran oletuskuvasuhde.

Barry Lyndonin kompositio rikkoo nykyaikana perinteisesti hyväksytyä kuvasommitelmaa, jonka tehtävänä yleensä on täyttää sen elementit suhteessa kuvaruudun muotoon. Barry Lyndon käyttää maalaustaiteen mukaista klassista kompositiota, kuvissa henkilöille jätetään runsaasti ympäröivää tilaa, pääntila on laaja, eikä kuvaa pyritä rakentamaan nykyaikaisten vallitsevien käytäntöjen mukaisesti. Elokuva on kuvattu 1,66: 1 kuvasuhteella, joka on tarkkaan valittu tekotapa, se lisää muodollaan teoksen maalausmaisuutta.



Barry Lyndon (1975) sommitelma, kohteiden yläpuolelle jätetään ilmaa



Barry Lyndon (1975) esimerkkirajaus haaravälistä

Toisena esimerkkinä voidaan esitellä esiteltävän henkilön rajaaminen sen haaravälin kohdalta, joka yleensä on yleisten vallitsevien käytäntöjä rikkova rajausmenetelmä.

Elokuvan staattinen kuva, sen kuvasuhde ja valo tekevät Barry Lyndonin kuvakielestä maalausmaista muistuttavan kokonaisuuden.

### 3.2.2 Liikkeen suunta

Lähes kaikissa kuvissa on suunta, jota katse seuraa. Länsimaissa liike kulkee vasemmalta oikealle; me luemme ja kirjoitamme vasemmalta oikealle, katsomme kuvaa vasemmalta oikealle, meidän aikamme etenee vasemmalta oikealle. Vasemmalta oikealle on edistyksen ja tulevaisuuden suunta, vastaavasti esimerkiksi katse oikealta vasemmalle voi merkitä katsetta menneisyyteen. Suunnan ja liikkeen kokeminen kuvassa perustuu kokemuksiin ja muistoihin.

Elokuvan kuvassa on kolme suuntaa, joihin henkilön on mahdollista kulkea: oikealle ja vasemmalle, ylös ja alas sekä eteenpäin ja taaksepäin.

“For instance, movement upwards or downwards on the screen is seen as having potential impact upon the spectator’s psychological interpretation of a character” (Giannetti, 2011).

Henkilöiden ja esineiden liikesuunnat vaikuttavat katsojansa kokemaan psykologisesti. Giannetti esittää, että henkilön liike eteenpäin kohti katsojaa voi tehdä henkilöstä vahvemman ja dominoivamman, kun taas poistuminen vastakkaiseen suuntaan, kohtisuoraa pois katsojasta esittää henkilön heikompana. Vastaavasti henkilön liike ylöspäin kuvassa osoittaa vahvuutta, alaspäin heikkoutta.

Venäläinen elokuvateoreetikko Lev Kuleshov (1899-1970) tarkentaa liikkeitä seuraavalla tavalla: henkilön nopea liike alaspäin merkitsee heikkoutta, kun taas hitaampi liike alaspäin voidaan nähdä luonteeltaan vahvempana. Henkilön nopeus ja liikkeensuunta voivat olla yhteydessä ja luoda vaikutelman henkilön vahvuudesta tai sen puutteesta (Which Way Did He Go?).

Which Way Did He Go? Directionality of Film Character and Camera Movement and Subsequent Spectator Interpretation, on Cleveland State University State of Communicationin vuonna 2012 suorittama tutkimus, joka tutki, miten elokuvan katsoja tulkitsee sivuttaisliikettä vasemmalta oikealle ja oikealta vasemmalle. Osallistujille esitettiin lyhyt sekvenssi, jossa esitellään kaksi henkilöä ja kuvassa näkyvä selkeä liikesuunta. Toinen

henkilöistä on sisällä asunnossa ja toinen kävelee ulkopuolella asunnon ikkunan ohitse. Mukana olevat osallistujat jaettiin kahteen ryhmään, joista toiselle ryhmälle esitettiin kohtaaminen vasemmalta oikealle liikkeellä ja toiselle ryhmälle vuorostaan oikealta vasemmalle liikkeellä. Tulokset esittävät, että oikealta vasemmalle liikkuminen havaittiin negatiivisemmaksi ja vähemmän aktiivisemmaksi toiminnaksi kuin vasemmalta oikealle-liike. Länsimaissa kirjoitamme ja luemme vasemmalta oikealle. Sen sijaan esimerkiksi hepreaa ja arabiaa kirjoitetaan ja luetaan oikealta vasemmalle ja ylhäältä alas. Cleveland State Universityn tutkimuksessa otettiin myös uskonnolliset ja kulttuurilliset eroavaisuudet huomioon; osallistujien uskonnollinen tausta, muisti, oikea- tai vasenkätisyys eivät vaikuttaneet tuloksiin näkyvästi.

Right is more positive, left more negative. Movement to the right seems more favorable; to the left, less so. The future seems to live on the right, the past on the left. The top is dominant over the bottom. The foreground is stronger than the background (How To Read A Movie, Ebert, 2008).

Elokuvateoreetikko Roger Ebert tukee väitettä ja väittää, että vasenta ja oikeaa koskevat liikesopimukset ulottuvat kieleemme ja kulttuurimme ulkopuolelle. Myötöpäivän liikesuunta on helposti verrattavissa kellon viisareiden suuntaan, joiden pyörimissuunta on myötöpäivä. Oma päätelmäni kohdistuu tähän, miellämme ja ymmärrämme ajankuluminen viisareiden mukaisesti vasemmalta oikealle.

Tuloksia katsomalla voimme päätellä suuntakokemuksen vaikuttavan ja samalla aiheuttavan tunnereaktion katsojassa. Liikesuunnan efektiivinen käyttäminen voi olla toimiva työkalu elokuvaohjaajalle.

Full Metal Jacket (1987) on Stanley Kubrickin ohjaama Vietnamin sota-aiheinen elokuva. Elokuvan viimeinen kohtaaminen sisältää kaksi kuvaa ja on kuuluisa sen perinteikkäistä kuvakerrontaa rikkovasta liikesuunnan vaihdoksesta. Päätöskohtauksen ensimmäisessä kuvassa (kuva 1) sotilasjoukkue marssii vasemmalta oikealle. Liikesuunta on järkevä, siinä sotilaat etenevät pois. Kuva leikkaantuu ja näemme seuraavassa kuvassa saman sotilasjoukon kävelevän nyt kuvalaidan oikealta puolelta vasempaan suuntaan (kuva 2). Liikesuunta vaihtuu siis vasen-oikea liikkeestä, oikea-vasen liikesuuntaan. Kuvapari rikkoor yleisiä kuvakerronnallisia sääntöjä. Suunnanmuutos saa tilanteen näyttämään siltä, että sotilasjoukko vaihtaa äkillisesti kävelysuuntaansa. Liikesuunnan vaihdos on mitä todennäköisemmin tarkoituksellinen tapa viestiä ja kertoa jotakin esimerkiksi Vietnamin sodan strategisesta käyttäytymisestä yleisesti; sotilaat etenevät päämäärättömästi ja he

ovat liikuteltavissa ja hallittavissa osana suurempaa koneistoa. Elokuvasssa esitetään moraalinen kysymys, onko sotilaalla vapaata tahtoa? Viimeinen kuvapari voi olla päätelmä ja vastaus kysymykselle.



Kuva 1: Full Metal Jacket. Sotilaat kävelevät vasemmalta oikealle.



Kuva 2: Sotilaat kävelevät oikealta vasemmalle.

### 3.2.3 Väri

“The perception of colour is a physiological and psychological phenomenon to which, as a rule, nobody pays particular attention. You have to try neutralise colour, to modify its impact on the audience. If colour becomes the dominant dramatic element of the shot, it means that the director and camera-man are using a painter’s methods to affect the audience. That is why nowadays one very often finds that the average expertly made film will have the same sort of appeal as the luxuriously illustrated glossy magazine; the colour photography will be warring against the expressiveness of the image.” (Sculpting 138).

Tarkovsky ajatteli, että kuvan pitää pystyä houkuttelemaan ilman väriä, sillä väri houkuttelee silmää luonnollisesti ja tärkein fokus tulisi kiinnittää kuvan rakentamiseen, sen keskeisiin suhteisiin sekä kompositioon.

On yksilöllistä, miten koemme värit. Väri on mitattavissa oleva fyysikaalinen ilmiö, sen näkeminen ja kokeminen on subjektiivinen aistimus. Ihminen kokee yksilöllisellä psykologisella reaktiolla tietyt värit ja siksi tietyt värejä käytetään usein hyvin tiettyihin käyttötarkoituksiin. Värit voivat vaikuttaa meihin henkisesti, psykologisesti ja jopa fyysisesti, usein epätietoisesti. Värit voivat rakentaa jännitystä tai kiinnittää huomioita yksityiskohtiin ja keskeisiin teemoihin, representoida henkilöä ja korostaa tarinassa tapahtuvia muutoksia. Värit voivat erotella paikan ja ajan.

Väreihin liittyy valtava määrä symboliikkaa ja merkityksiä, värit välittävät informaatiota. Osa väreistä ja niiden käytöstä on yleisesti vakiintuneita, osa sosiaalisia ja kulttuurisidonnaisia ja osa mieltymyksiä. Värejä käytetään lukuisissa eri tilanteissa ja tapahtumissa kuvaamaan yleisesti hyväksytyjä viestejä ja merkityksiä. Ihminen kokee luontaisia psykologisia reaktioita eri väreihin ja assosioi ne erilaisiin kokemuksiin. Vaikutuksia voidaan hyödyntää elokuvan kuvakerronnassa.

Voidaan siis päätellä, että värien merkitys vaihtelee. Eri väreillä on erilaiset merkitykset riippuen sen suhteesta käyttävän kulttuuriin tai käyttötapaan. Kuvan tulkinnassa ja muodon tarkastelussa on tärkeää tuntea eri värien viestimään ilmaisua. Värit ovat osa kuvassomittelua. Niiden avulla voidaan hallita kuvan keskeisiä suhteita, rytmiä, dynamiikkaa, tasapainoa, symmetriaa sekä jännitteitä.

Barry Lyndonin avauskuvassa on havaittavissa, että kuva-alan kauempana esiintyvä maasto, vuoret ja kallio ovat sävyiltään kylmempiä, kun taas etualan sävyt ovat lämpimämpiä. Yleisesti lämpimät värit ilmentävät ainetta ja maata, kun taas kylmät värit luovat avaruuden ja ilmavuuden tuntua.

Kylmä-lämmin -rinnastuksella pystytään luomaan läheisyyden tai kaukaisuuden vaikutelma. Maisemassa kaukana näkyvät esineet ovat aina värillisesti kylmempiä, koska katsojan ja esineen väliin jää enemmän tilaa (Itten, 45-46.).

Näiden kahden erot luovat tunteen etäisyydestä ja tilasta, samalla ollen tärkeä ehto iluusion ja perspektiivin muodostumisessa.



Barry Lyndon (1975) elokuvan avauskuva.

Vaikka värien tuntemus on yksilöllistä, olemassa on yleismaailmallisia asioita, joita värit yleensä osoittavat. Valkoinen pinta heijastaa parhaiten valoa. Monessa kulttuurissa Valkoinen on puhtauden, pyhyiden ja viattomuuden symboli. Antiikin aikana se oli jumaluuden ja kauneuden väri. Puhutaan puhtaan valkoisesta, tai lumivalkoisesta, kun halutaan korostaa värin puhtautta.

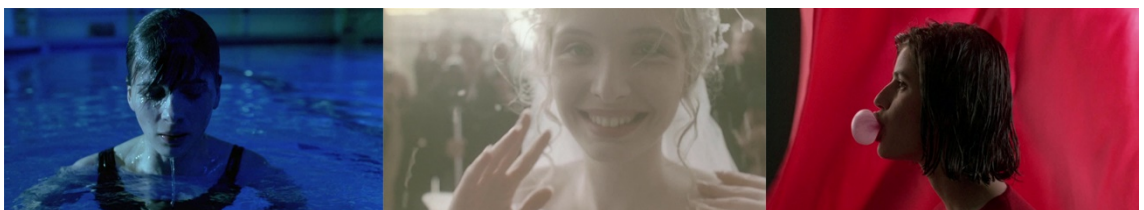
Myöhempänä kuva-analyyysiesimerkkinä toimiva The Killing Of A Sacred Deer nojautuu värimaailmaltaan myös tähän. Tapahtumapaikkana esiteltävässä sairaalassa on nähtävissä ympäristöönsä yleisesti sopivia värejä, kliinisen vaaleaa sekä sinertävän sävyjä.



The Killing Of A Sacred Deer (2017) värimaailma.

Australialaisen Wiley Periodicals:n teettämässä tutkimuksessa vuonna 2015 on osoitettu, että punainen väri lisää sykettä ja nopeuttaa hengitystä. Sinisellä on taas vastavasti tähän alentava vaikutus. Lämpimät värit assosioidaan yleisesti lisääntyviin tunteisiin, intohimoon sekä iloon ja leikkisyyteen. Kylmät värit tuovat mielikuvan vakavuudesta, surusta, yksinäisyydestä.

Krzysztof Kieślowskin (1941-1996) Kolme väriä (Trois couleurs) – on Ranskan lipun värien ja vallankumouksen jälkeisen tunnuslauseen: aluperäisen ranskankielisen ilmaisun Liberte, Egalite, Fraternite mukaisessa järjestestyksessä vapaus, tasa-arvo ja veljeys mukaan nimetty elokuvatrilogia.



Kolme väriä (Trois couleurs): Sininen (1993), Valkoinen (1994), Punainen (1994).

Elokvista Sininen, on ensimmäinen osa ja se sinisen sävy maailmansa myötä myös trilogian surullisin tarina.

On myös todistettu, että silmämme kaipaavat vastaväriä näkemällemme päävärille. Oranssi-sininen on ollut viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana yksi ylikäytetyimmistä, ja jonkinlainen värimääritystandardi Hollywood-elokuvassa. Ihmisen ihonväri

vaihtelee tummanruskeasta aina vaalean persikan sävyihin, sininen ja syaani sijaitsevat väriympyrän vastakkaisella puolella tehden niistä vastavärin oranssille.

Väriyhdistelmä perustuu aikaisemmin mainittuun kylmä-lämmin vastaväirinnastukseen. Itten esittää, että kaksi vastaväriä muodostavat parin, jotka samalla ovat toistensa vastakohtia ja vetävät toisiaan puoleensa.

Silmä etsii aina vastaväriä, se hakee tasapainoa (Itten, 19).



Eyes Wide Shut (1999) oranssi – sininen vastavärien käyttö.

#### 3.2.4 Esimerkki värin käytöstä elokuvassa Stalker

Stalker on venäläisen Andrei Tarkovskin ohjaama science fiction ja taide-elokuva vuodelta 1979. Elokuvan alussa kuvat ovat seepian sävyisiä, kontrastisia ja harmahtavia. Elokuva muuttuu värilliseksi vasta 34 minuutin kohdalla, kun miehet saavuttavat elokuvassa esiintyvän vyöhykkeen. Muutoksen jälkeen ensimmäisinä vuorosanoina värillisessä kuvassa kuulemme päähenkilön sanovan: Me olemme kotona ("We are home"). Elokuva on värillinen aina Vyöhykkeeltä poistumiseen saakka. Viimeiset 16 minuuttia ovat taas seepian sävyiset.



Stalker (1979) vasemmalla seepian sävyinen elokuvan alkujakson värimaailma, oikealla vyöhykkeen värillinen maailma.

Stalker (1979) liikkuu samassa ajatuksen, mielentilan, moraalien konkreettisesti maastossa kuin Tarkovskin *Solaris* (1971). Stalker esittelee post-apokalyptisen maailman, joka vaikuttaa olevan täysin tuhoutunut yhteiskunta, niin ekonomian, ympäristön, terveyden saralla. Maailma on asuinkelvoton. Kuvissa näemme ja koemme kaiken päähenkilön kautta. Kaikki vyöhykkeen ulkopuolella näyttää harmaana ja tuntuu ankealta. Vyöhykkeellä Stalker näkee värit ja tuntee elävänsä. Väri korostaa määränpään saapumisen merkityksellisyyttä ja kertoo henkilöiden kokemuksesta. Värien käyttötapa muistuttaa Ihmemaa Oz (1939) elokuvan tapaa käyttää väriä osana kerrontaa. Molemmissa elokuvissa todellinen maailma näyttää seepian yksivärisenä ja vaihtuu väreihin, kun ne saavuttavat satumaisen ja maagisen maailman. Elokuvissa värit erottavat unelman ja todellisuuden toisistaan.

Stalkkerissa vyöhykkeen värillisuus kertoo sen eskapistisen olemassaolon tasosta. Nostalgissa (1983) ja Uhrissa (1986) mustavalkokohtaukset voivat tarkoittaa unimaailmaa.

Värienkäyttö ja motiivit niiden käyttötapaan, eivät ole Tarkovskin elokuvissa yksiselitteisiä. On ohjaajan tapa vetää katsoja mukaan hänen näkemäänsä maailmaan, katsoja voi nähdä ja huomata asiat poikkeuksellisella tavalla, tavalla jota ei muuten huomioisi.

“Perhaps the effect of colour should be neutralised by alternating color and monochrome sequences, so that the impression made by the complete spectrum is spaced out, toned down”(Sculpting in time, 138).

## 4 ELOKUVAN SISÄINEN AIKA JA LEIKKAUSTIHEYS

### 4.1 Aika ja kuvan kesto

*What is, for you, the specific power of film?*

*Unlike all the other art forms, film is able to seize and render the passage of time, to stop it, almost to possess it in infinity. I would say that film is the sculpting of time – Andrei Tarkovsky (Gianvito 2006, Andrei Tarkovsky: Interviews, 100).*

Aika tekee muiden aikataiteiden ohella elokuvasta ainutlaatuisen välineen tekijälleen. Elokuva mahdollistaa tapahtumien sisäisten ajallisten ominaisuuksien sekä niiden suhteiden hallinnan. Kuvattaessa tekijä määrittelee kuvien ja siirtymien aikakeston. Yksittäiset kuvat yhdistetään leikkauksella, niiden kautta kerrotaan visuaalinen tarina. Kuva esittäytyy mielenkiintoisena, kun kuvapituus on oikeassa suhteessa katsottavaan kohteeseen tai tapahtumaan. Kuvan keston vaikuttaa sen sisältämän tiedon määrä.

Elokuva, niin kuin muut esittävät taiteet ovat vahvasti sidoksissa rytmiin. Rytmii ja tempo ovat elokuvaohjaajan työkaluja. Jokaisessa kohtauksessa ja kuvassa, sekä pidemmässä jaksossa on mukana tempo, joka vaikuttaa niin näyttelijän esiintymiseen, kuin toimintaan. Elokuvan sisäisen ja ulkoisen rytmin hallinta on oleellinen osa ohjaajan ammattitaitoa. Oikea rytmii säilyttää kohtauksessa vaadittavan energian ja näin ylläpitää katsojan mielenkiintoa yllä. Kuvauksissa tapahtuvan rytmityksen jälkeen työ jatkuu vielä leikkauksivaiheessa, jolloin leikkaaja ja ohjaaja vaikuttavat kohtauksien, kuvien ja sekvenssien rakenteelliseen keston, ulkoiseen leikkauksirytmiiin (External rhythm). Kuvakeston pidentäminen tai lyhentäminen luo näin tarvittavan työkalun tarinan sisällölliseen vaikuttamiseen. Sisäisen rytmin (Internal rhythm) luomiseen voidaan käyttää eri elementtejä: miten näyttelijät ja esineet liikkuvat, mikä on niiden liikesuunta tai liikkeen rakenne. Myös kuvakompositio, kameranliikkeet, värit, valaisu, muoto ja koostumus voivat olla osana kuvan sisäistä liikettä.

Joidenkin otoksien pituuden määrää ennakoita se toiminta, jota ne kuvaavat. Otoksen on kestettävä niin kauan kuin toimintaa tai toiminnan osaa ei ole loppuun suoritettu. Tällaisten otoksien pituuden määrää ohjaaja kuvauksen yhteydessä. On välttämätöntä, että

hän arvioi ne kokonaisuutta suunnitellen, ottaen huomioon vierekkäisten otoksien pituudet. Yksinäinen otos ei päättä sen ymmärrettävyydestään koskaan itse, vaan se on aina riippuvainen sen yhteydestä edellisiin ja seuraaviin otoksiin (Kučera, 143-144).

Yhdistämällä eri otoksia, leikkaamalla niitä yhteen tekijä luo kokonaisuuden, jossa on tarinallinen ja visuaalinen jatkumo. Määritellessä kuvakestoja on huomioitava otoksen ymmärrettävyys: missä ajassa katsoja pystyy havaitsemaan oleellisen kuvan välittämän viestin, niin että hän myös tuntee jotakin. Liian lyhyt otos saattaa näyttäytyä vain pinta-tasolta. Liian pitkä taas päinvastoin antaa epäolellisuuden tarkastella yksityiskohtia, jotka eivät välttämättä ole oleellisia tarinan kokonaisuuden kannalta. Kuva-kerrontaa voidaan rauhoittaa kasvattamalla kuvakestoja tai vastaavasti vauhdittaa nopeuttamalla ja lyhentämällä sitä.

Katsoja etsii tarkoituksia ja merkityksiä esitetulle kuvalle. Ensivaikutelma otoksesta on raaka ja primitiivinen. Mitä pidempään kuvaa näytetään katsojalle, sitä enemmän hänellä on aikaa tarkkailla kuvan yksityiskohtia ja muodostaa kuvasta käsitystä. Elokuvan alussa katsoja tutkii teosta, hän harhailee kuvissa, on samalla hyvin tarkkaavainen ja sijoittaa mieleensä kaiken minkä siinä havaitsee. Katsojan tunneperäinen ja havainnollinen tila muuttuu elokuvan edetessä, katsoja sopeutuu ja hänen tunteensa suuntautuu, hän menee suuremmin esitettyihin yksityiskohtiin (Kučera, 145).

### 3.2 Kuvaotoksen keskimääräinen pituus analyyttisena työkaluna

Cinemetrcis on professori Yuri Tsivianin ja ohjelmoija Gunars Civjansin vuonna 2005 perustama avoin internet-sivusto ([www.cinematics.lv](http://www.cinematics.lv)), joka on suunniteltu mittaamaan, tallentamaan ja tallettamaan elokuvan leikkaamiseen liittyvää aineistoa. Sivuston laajin kokonaisuus on Barry Saltin ja muiden käyttäjien tallentamat tilastot elokuvien leikkaustiheydestä. Elokuvahistoroitsija Barry Salt esitteli artikkelissaan *Statistical Style Analysis of Motion Pictures*, 1974 analyysin koskien elokuvan kuvaoton aikakestoja eli elokuvan otospituuden keskiarvoa, johon viitataan lyhenteellä ASL (average shot length). ASL-luku saadaan, kun elokuvan kesto, pituus metreinä tai sekunteina jaetaan elokuvassa esiintyvien otosten määrällä. Leikkaustiheyttä voidaan mitata manuaalisesti sivustolta ladattavalla helppokäyttöisellä tietokoneohjelmalla.

Analyyttisena työkaluna ASL-luku koskee kahta isoa elokuvan sisäistä osa-aluetta. Sillä viitataan leikkaukseen (kuinka nopeasti otokset vaihtuvat), sekä kuvaukseen (kuinka pitkiä otokset ovat) (Seppälä, 46-53).

Salt käytti ASL-lukua hyödykseen seuratessaan ja tutkiessaan yksittäisten ohjaajien tyyliä sekä yleisesti elokuvahistorian suuntauksia. ASL-lukua voidaan soveltaa vain elokuvateosten suhteen. Esimerkkinä elokuvan *Laulavat sadepisarat* (1952) ASL-luku 15.52, *Valamiesten ratkaisu* (1958) ASL-luku 15.6, sekä *Ensimmäinen matka* (1953) ASL-luku 10.5. Elokuvat ovat 1950-luvulta, toisistaan poikkeavia ja erillisen tyyllilajinsa edustajia. Mikään näistä kolmesta luvusta ei kuitenkaan kerro yksilöllisestä fysiognomiasta. Mitäustapa on suoraa laskuoppia, eikä sen keskiarvot kerro tarinan kokonaistotuutta.

Elokuva on monesta eri elementistä muodostuva oma taiteenlajinsa, eikä luvun kautta voida vielä esittää väitettä. Elokuva, jossa on useita lyhyitä otoksia ja muutamia hyvin pitkiä, voi tuottaa vääristyneen kokonaiskuvan rakenteesta, eikä se kerro tiedon vaihtelusta. On kuitenkin selvää, että kyseessä on työkalu, joka mahdollistaa yksittäisten elokuvaohjaajien tyylin sekä heidän kehityshistorian seuraamisen yleisesti. Sen sijaan, että leikkausmäärä lasketaan yhdeksi keskiarvoksi, tallennetaan tietokoneen muistiin jokaisen yksittäisen kuvan täsmällinen pituus ja esitetään se kaaviona. Jokaisen kuvan ja kunkin leikkauksen tarkan sijainnin tallentaminen aikajanalla tekee Cinematicsistä käytännöllisen työkalun monimutkaisien leikkausmallien tutkimiseksi.

Elokuva on jatkumo, joka koostuu jaksoista, kohtauksista ja kohtauksien sisäisistä kuvista, otoksista. Elokuva ja sen kohtaukset koostuvat useista otoksista, jotka yhdistetään leikkauksella toisiinsa.

Tsivjan esittää, että otokset eroavat toisistaan tilallisesti ja ajallisesti. Tilallisesti eroavaisuudet voidaan luokitella (1: yleisnäkyvä; 2: lähinäkyvä). Otoksien välillä tapahtuvat ajalliset eroavaisuudet ovat vaikeammin määriteltävissä, sillä otosten ajalliset erot ovat vain asteittaisia.

Otos määritellään yleensä joko lyhyeksi tai pitkäksi, jolloin otoksien kestoa on järkevämpi analysoida leikkausten määränä eli tutkimalla leikkaustiheyttä. Mitä enemmän elokuva sisältää lyhyempiä otoksia, sitä korkeampi on elokuvan leikkaustiheys (Tsivjan, 11).

Leikkaustiheys on luonnollisesti yhteydessä juoneen ja sen muotoihin ajassa ja tilassa: toimintakohtaukset leikataan nopeammiksi kuin rauhallisemmat keskustelukohtaukset. Myös erilaiset jaksot ja sekvenssit, jotka kattavat tarinan ajanjaksosta laajemman osan, kuin mitä ajallisesti esittävät, ovat leikkaustiheydeltään korkeampia kuin reaaliajassa tapahtuvat jaksot. Tällaisia ovat esimerkiksi paljon informaatiota sisältävä montaasijaksot tai muistelujaksot.

Cinematics tarjoaa työkalun myös mediaanin otospituuksien mittaamiseksi (MSL, median shot length), joka kuvaa kuvaa jakauman tyypillistä arvoa luotettavimmin kuin keskiarvo sekä keskihajonnan (StDEV, standard deviation), joka osoittaa miten keskittyneitä havainnot ovat, sekä miten kaukana havainnot keskimäärin ovat keskiarvosta.

Cinematics ei tarjoa täydellistä objektiivisuutta, sillä ohjelma on käyttäjälähtöisesti manuaalinen, sen data sisältää väistämättä inhimillisiä virheitä. Tutkijan on myös tehtävä tulkintoja, hänen on esimerkiksi päätettävä; mikä on leikkaus. Leikkauskohta on välillä vaikeasti määriteltävissä, sillä ne saattavat sisältää päällekkäisvalotuksia, välitekstejä tai häivytyksiä. (Seppänen 2005, 49).

#### 4.2.1 ASL-esimerkkejä

Esittelen seuraavassa Cinematics- dataa hyödyntäen (kuva 1) ja tuloksia vertailemalla yleisesti elokuva-alalla toimivien elokuvaohjaajien tuotannon otospituuksien keskiarvolukua sekä mediaania. Vaikka elokuvantekijä ei käsittele ASL-lukua työprosessin aikana, elokuvan leikkaustiheys ja tempo ovat olennainen tekijä sen estetiikan synnyssä. Elokuvaohjaaja kokee ajan kulumisen vaistonvaraisesti, intuitiivisesti ja ilmaisee itseään aikakäsityksenä ja rytmensä kautta. Rytmä on yhteydessä tekijän luontaisen elämän mukaiseen aikaan ja hänen tarinalliseen aikomukseensa. Neljäkymmenenviiden esittelemäni ohjaajan keskiarvo on 10.43.

Tuloksia tarkastelemalla voidaan tehdä seuraavia huomioita. David Fincherin (3.81), Christopher Nolanin (2.87) ASL-luvut ovat pieniä, mikä osittain selittyy ohjaajien kertomien tarinoiden tyylilajista, jotka ovat yleisesti rikos- ja toimintadraamoja.

Esimerkiksi Akira Kurosawan, Ingmar Bergmanin, Woody Allenin, Paul Thomas Andersonin, Aki Kaurismäen, Jean-Luc Godardin, Hirokazu Koreedan, Michael Haneken sekä Michelangelo Antonionin keskiarvoa korkeampi ASL-keskiarvo tuntuu järkevältä. Miellän heidät kaikki rauhallisen elokuvakerronnan tekijöiksi. Listoilla esiintyvistä ohjaajista ainakin Bergman, Kubrick, Antonioni, Tarkovski ovat itselle tunnettuja pitkien ottojen ohjaajia. Tarkosvkin *Nostalgia* (1983) elokuvassa nähdään yhdeksän minuutin kynttiläkohtaus, *Uhri* (1986) esittelee noin kuuden minuutin mittaisen kuvaoton palavasta talosta. Paul Thomas Andersson käyttää pitkiä ottoja elokuvassa *Boogie Nights* (1997). Michelangelo Antonionin elokuvassa *Reportteri* (1975) esitetään seitsemän minuutin mittainen päätösotto.

Katsoja kohtaa pitkäkestoisen kuvan ja kohtauksen "reaaliajassa", se mukailee hetkeä, oikean ajan kulumista ja voi onnistuessaan tehdä vaikuttavamman kiinnityksen katsojaansa. Kuin kuvastimessa (1961) (ASL 16.7) Bergman käyttää pitkiä ottoja apuna muokaillessaan todellista maailmaa ja sen ajankulua. Esimerkkinä voidaan pitää elokuvassa nähtävää kohtausta, jossa näemme ensin ihmisjoukon kaukana purjeveneellä ja seuraamme heidän matkansa vedestä aina rantaan asti kokonaisuudessaan ilman skarvia.

Kolmenkymmenenkuuden Alfred Hitchcockin ohjaaman äänielokuvan keskiarvo on 8.27. Vuoden 1929 jälkeen Englannissa ohjattujen äänielokuvien keskiarvo on 10.25 ja vuoden 1940 jälkeen Yhdysvalloissa työstettyjen äänielokuvien keskiarvo on 7.45. Englannissa ja Yhdysvalloissa tuotettujen elokuvien keskipituuksien välillä on siis lähes kolmen sekunti-yksikön ero. Hitchcockin tapatuksessa voidaan myös todeta jokaisen elokuvan olevan yksilö; oma tyyllinen kokonaisuus. Tyyllilajin lisäksi ohjaukselliseen aikaan voivat vaikuttaa esimerkiksi aikakausi sekä vallitseva tyylikäsitys.

Bergman, Ingmar	15.56	Wong, Kar-Wai	9.61	Polanski, Roman	11.10
Malick, Terrence	6.81	Coppola, Sofia	7.49	Refn, Nicolas Winding	7.95
Kurosawa, Akira	14.34	Leone, Sergio	6.94	Truffaut, François	11.04
Fincher, David	3.81	Aronofsky, Darren	4.20	Farhadi, Asghar	6.01
Allen, Woody	22.25	Von Trier, Lars	8.73	Coen, Joel	5.37
Scorsese, Martin	6.18	Hawks, Howard	9.05	Kieslowski, Krzysztof	10.82
Coppola, Francis Ford	6.82	Nolan, Christopher	2.87	Lynch, David	6.79
Anderson, Paul Thomas	12.74	Tarantino, Quentin	6.20	Fassbinder, R.W.	15.72
Fellini, Federico	7.74	Koreeda, Hirokazu	21.70	Haneke, Michael	23.08
Kaurismäki, Aki	11.80	Forman, Miloš	4.03	Pasolini, Pier Paolo	7.64
Kiarostami, Abbas	14.91	Varda, Agnès	10.82	Welles, Orson	9.39
Almodóvar, Pedro	9.27	Resnais, Alain	12.52	Spielberg, Steven	6.44
Lumet, Sidney	9.35	Bertolucci, Bernardo	10.28	Anderson, Wes	6.54
Godard, Jean-Luc	20.46	Bresson, Robert	10.64	Antonioni, Michelangelo	22.38
Ozu, Yasujiro	8.45	Sokurov, Aleksandr	15.34	Hitchcock, Alfred	8.27

Kuva 1. Kerättyä dataa cinemetrics.lv – sivustolta.

Listalla esiintyvistä henkilöistä miellen Terrence Malickin rauhallisemmaksi kertojaksi, kuin mitä ASL-luku hänestä osoittaa. Ohjaaja antaa luonnolle aikaa ja tilaa teoksissaan.

Pitkän kuvaoton tai kohtaukset nimeäminen on helppoa, mutta entä lyhyemmät kuvaotot, voivatko ne jäädä katsojan mieleen? Darren Aronofskyn Unelmien sielunmessu (2000)

on nopean montaasi-leikkauksen esimerkkiteos. Johanna Viren käsittelee elokuvan leikkausta opinnäytetyössään Runsauden skarvi – analyysi leikkauskeinoista elokuvassa Unelmien sielunmessu (2016).

Huomioitavaa on myös Krzysztof Kieslovškin mediaaniluku 10.7, joka on lähellä hänen ASL-lukuaan 10.8, joka on lähimpänä kuin kenenkään verrattavan henkilön. Jotakin kertoo myös hänen kuuden viimeisen elokuvan kokonaiskeston yhteenlaskettu keskiarvo 1.32 ja mediaani 1.34. Luku osoittautuu vaikuttavan eksaktiksi, Kieslovski osoittaa pysyväänsä teoksissaan toistamaan lähes samaa otospituutta toistuvasti. Luku saattaa viitata hänen elokuvallisen kielen kehitykseen ja samalla se osoittaa edustamastaan tyyli-lajista.

Stanley Kubrickin kolmentoista elokuvan yhteenlasketuksi ASL-keskiarvoksi saadaan 11.84. Yhdysvalloissa tehtyjen elokuvien keskiarvo on 10.12, mediaani 8.07. Englannissa tehtyjen elokuvien keskiarvo on 12.94 ja mediaani 12.93.

Vuosi	Elokuva	ASL	Vuosi	Elokuva	ASL
1962	Ivan's Childhood	17.9	1953	Fear and Desire	5.7
1966	Andrei Rublev	28.32	1955	Killer's Kiss	7.67
1972	Solaris	28.00	1956	The Killing	20.50
1975	The Mirror	23.58	1957	Paths of Glory	8.66
1979	Stalker	63.8	1960	Spartacus	8.07
1983	Nostalghia	49.07	1962	Lolita	16.81
1986	The Sacrifice	67.40	1964	Dr. Strangelove	8.21
	Keskiarvo	39.72	1968	2001: A Space Odyssey	13.9
			1971	A Clockwork Orange	11.89
			1975	Barry Lyndon	13.74
			1980	The Shining	12.12
			1987	Full Metal Jacket	11.170
			1999	Eyes Wide Shut	15.70
				Keskiarvo	11.84

Kuva: Cinematics: vas.Tarkovsky ja oik.Kubrick

Stanley Kubrickin Kellopeliappelsiini (1971) (ASL 11.89) käyttää hidasta leikkausta ja sisältää pitkiä kuvaottoja. Hidasta leikkausta käytetään kohtauksessa, jossa elokuvan päähenkilö Alex kävelee levykaupassa. Kohtauksen kesto on ja se sisältää vain kolme leikkausta. Ensimmäisen kuvan kesto on 67 sekuntia.

Aikasempaan esimerkkinä esitelty maalausmainen ja staattinen Barry Lyndon (1975) (ASL 13.74) on numeronsa mukaisesti keskiarvoa hitaampi elokuva.

Cinematicsin käyttäjä Claire Van Der Meer on käyttänyt työkalua apunaan tutkia Aki Kaurismäen Varjoja Paratiisissa (1986) elokuvan äänen, dialogin ja musiikin käyttöä ja vaihtelua (kuvaesimerkki Varjoja paratiisissa). Van Der Meeren tutkimuksesta voidaan nähdä, että elokuva sisältää suhteessa yhtä paljon toimintaa ja dialogia.

Name:	ACTION	DIALOG	MUSIC L	MUSIC N	DIALOG&
<i>Number of shots:</i>	128	126	42	70	72
<i>Length(min):</i>	18.68	22.05	8.92	9.5	10.19
<i>ASL(sec):</i>	8.8	10.5	12.7	8.1	8.5

Action= no music, no text.

Dialog= dialog (text) without music.

Music lyrics= music with lyrics, no text.

Music no lyrics= music without lyrics, no text.

Music & dialog= music and dialog (text).

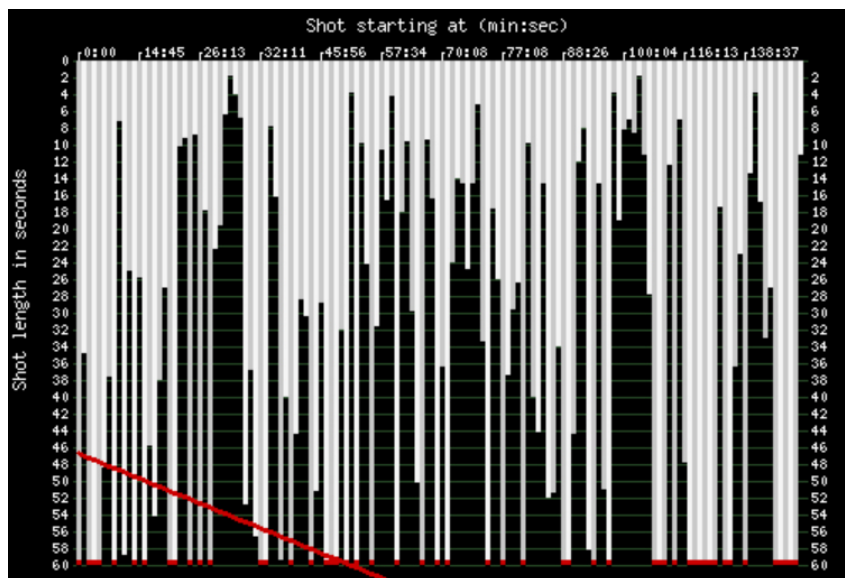
Kuvaesimerkki Varjoja paratiisissa, 1986.

Andrei Tarkovski erottautuu listalla keskiarvoltaan korkeimmalla ASL- luvulla 39.72, joka on seitsemän elokuvan laskettu tulos. Tarkovskin elokuvallinen tematiikka rakentuu pitkistä ja rauhallisesti etenevistä kuvista ja kohtauksista. Tarkovskin kolme viimeistä elokuvaa voidaan identifioida yhteneväksi. Tämän puolesta puhuu myös kolmen viimeisen elokuvan: Stalkerin (1979), Nostalgian (1983) ja Uhrin (1986) yhteenlaskettu ASL-arvo 58.86. Stalker on kestoaltaan 161 minuuttia ja siinä on 142 kuvaa. Elokuvan ASL-luku on 63.8. Jos elokuva jaetaan kestoaltaan kahtia, sen ensimmäisen osan ASL-luku on 52.7 ja jälkimmäisen osan 57.2. Elokuvan pisin kuva (puhelinhuone) on kestoaltaan 7 minuuttia 2 sekuntia.

Kuvat ovat rauhallisia ja pitkiä, mutta tässäkin tapauksessa ASL-luku ei esitä täydellistä totuutta. Kuvan kestossa on tärkeää huomioida sen sisäiset liikkuvuudet. Stalkeerissa ja etenkin sen pisimmän kuvan sisällä on useita kuvan sisäisiä kameraliikkeitä, jotka muuttavat kuvakompositiota ja rajausta. Kuva alkaa laajalla kokokuvalla, kamera on sijoitettu huoneen ulkopuolelle. Kuva-alue muodostuu seinästä ja sen keskiössä olevasta avonaisesta ovikarmista, jonka läpi näemme henkilöt huoneen sisällä. Kuvassa ja

sen rajauksessa itsessään esiintyy toinen rajaus, kuvan sisäinen elementti, tässä tapauksessa oven karmi, joka rajaa kehymäisesti näyttelijät huoneeseen.

Tutkija kävelee puhelimen kanssa huoneen ulkopuolelle puhuakseen rauhasa siihen. Kamera zoomaa henkilöön ja rajaa tämän tiiviimmin puolilähikuvaan. Puhelun päätyttyä hän palaa takaisin huoneen sisälle ja rajaus vaihtuu takaisin laajaan kokokuvaan. Kuvan lopussa kamera zoomaa vuorostaan kirjailijaan, joka pukee päälleen orjantappurakruunun. Kuva rajaa hänet myös puolilähikuvaan. Noin seitsemän minuutin sisällä Tarkovski näyttää katsojalle yhden staattisen kuvan (kuvaesimerkki) sijaan neljä kuvarajausta. Kuvan sisäinen kuvakerronta on ohjaajan tyyllinen lähestymistapa, joku toinen olisi mahdollisesti leikannut kuvan aiemmin ja näyttänyt jokaisen yksittäisen rajauksen erillisenä kuvana.

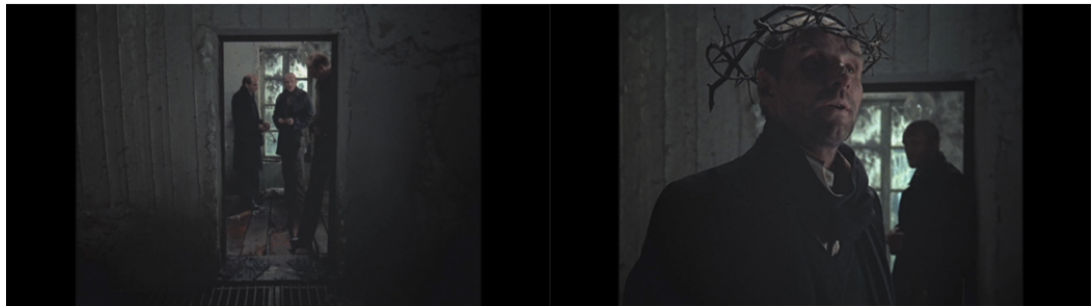


Kuva: Stalker (1979) ASL: 63.8 MSL: 37.3



Laaja kokokuva /SKK

Puolilähikuva / PLK



Laaja kokokuva /SKK

Puolilähikuva / PLK

Stalker - kohtauksen kuvaesimerkki, neljä kuvan sisäistä rajausta.

## 5 KUVAN SISÄLTÖANALYYSI

Elokuvallista kuva-analyysiä voidaan lähestyä monella eri tavalla.

Yksi kohtaus elokuvasta on vain yksi osa koko tarinaa ja elokuvan kokonaisuutta. Analysoidessa kohtausta, tulee kiinnittää huomiota myös kokonaisuuteen. Ennen kuin voidaan mennä tarkempaan kuva-analyysiin, on tehtävä perustavanlaatuinen kohtausanalyysi. Kohtausanalyysia käytetään kuva-analyysin pohjana. Samalla tavalla kohtausanalyysi on mahdollinen suorittaa täsmällisesti vain, kun koko elokuva on avattu paloihin ja analysoitu ensin kokonaisuutena.

Osana kuva-analyysia esitän kohtausanalyysin, kerron valitun kohtauksen merkityksestä koko elokuvaa nähden sekä käytän aikaisemmin esittelemiäni kuvan analyysi- ja tulkintatyössä käytettäviä työkaluja. Tulkinnessa tarkastelen kuvaa mahdollisimman monimuotoisesti eri katsontatavoilla.

### 5.1 The Killing of a Sacred Deer

Ohjaaja: Yorgos Lanthimos

Elokuvan kesto: 2 t 1 min (121min)

Elokuva on kuvattu 35mm:n filmille ja sen kuvasuhde on 1.85:1.

Valitsen analysoitavaksi elokuvaksi kreikkalaisohjaaja Yorgos Lanthimoksen The Killing of a Sacred Deer- elokuvan. Elokuva on mielenkiitoinen sen sisältämien moraalikysymysten, henkilöhahmojen yksityiskohtien sekä symbolismin ja metaforien takia. Vertauskuvallisen ja syvemmän tulkinnan saavuttamiseksi elokuva tarvitsee ja ansaitsee useamman katsontakerran. Ennen analyysia olen onnistunut katsomaan elokuvan kahdesti valkokankaalta ja kahdesti kopiotallenteelta. Tarkoituksena on avata elokuvan kuvakerrota kohtausesimerkin avulla.

Valittu kohtaus avaa elokuvan. Kohtauksen sisältämät asiat sekä kuvakieli saavat merkityksiä myöhemmin elokuvan aikana. Elokuva täytyy lähestyä siis kokonaisuutena, jotta kuvat ja niiden sisältämät merkitykset voidaan ymmärtää perusteellisesti.

### 5.1.1 Synopsis

Steven (Colin Farrell) on sydänkirurgi, hänen vaimonsa Anna (Nicole Kidman) on menestynyt silmälääkäri ja yhdessä he viettävät onnellista perhe-elämää kahden lapsensa, tyttären Kimin sekä pojan Bobin kanssa. Steven tapaa työntekijänsä ulkopuolella 16-vuotiaasta Martinia (Barry Keoghan) ja näiden kahden näkeminen esitetään selittämättömästi. Kun Steven esittelee Martinin perheelleen, tapahtuvat alkavat vähitellen kääntymään ja saavat synkkiä sekä omituisia piirteitä. Lopulta Steven on vähällä menettää kaiken ja pakotettuna tekemään valinnan ja uhrauksen.

### 5.1.2 Kohtaus

Elokuva ja kohtaus alkaa mustalla ruudulla, jonka kanssa kuulemme taustalla Franz Schubertin Stabat Mater, D 383: I. "Jesus Christus schwebt am Kreuzel" -kappaletta, joka kääntyy suomeksi "Jeesus Kristus lepää ristillä". Musta ruutu ja musiikki rakentavat draamallista jännitystä jo ennen ensimmäisen kuvan esittelemistä.

Kohtauksen ensimmäisenä kuvana esitetään sydän, joka näyttäytyy tiukassa lähikuvassa. Potilaan iho ja rintalasta ovat avattuina, iho on pingotettuna reuna-alueille ompelilla ja näemme suoran näkymän sykkivästä sydäimestä. Leikkausalueen ympärille on aseteltuna kangas, jossa yhdistyy sinertävän ja syaanin sävyjä. Kuvan sisäiset tekijät voidaan yhdistää avosydänleikkaus-toimenpiteeseen ja kankaan värimaailma voidaan yhdistää kliiniseen sairaala-ympäristöön, jossa se on käytetty väri sen mieltä rauhoittavien ja viilentävien vaikutusten takia. Kuva loittonee hitaasti kohteestaan ylöspäin ja näemme vähitellen enemmän ja laajemmin tapahtumaa. Laskuni mukaan sydän lyö kuvan aikana 75 kertaa.

Vaalea kumihanskainen käsi, hieman rannetta ja käsivartta tuodaan kuvaan. Sinertävä työvaate on yhdistettävissä hoitohenkilökuntaan sekä leikkaavaan kirurgiin. Käsi tuo kuvaan ommelta, jolla tehdään mahdollisia tikkejä reuna-alueille. Katsojana ymmärrämme tapahtumalokaatioksi sairaala-ympäristön ja leikkaussalin. Näemme kuvassa useita avustavia käsipareja. Kirurgin liikkeet ovat tarkkoja ja huoliteltuja.

Seuraavaksi näemme hidastuskuvan, jossa kirurgin veriset, kumihanskaiset kädet vetävät hoitoesiliinaa päältä pois tummaan roskikseen. Vaate tippuu roskikseen ja kirurgi jatkaa toimintoa riisumalla kumihanskat, molemmista käsistä vuorotellen pois. Ensin tippuu vasemman käden hanska ja tätä seuraa perässä oikea puoli.

Näemme hidastuskuvan kirurgista, kameran lähtöpaikka on hieman takaapäin sivulla. Kirurgilla on päällään leikkaussalissa käytettävä työvaate, sekä päässään suojain sekä kirurgiset luppilasit. Hoitaja avustaa kirurgia hänen luppilasiensa johdon kiinnityksen poistamisessa. Kamera liikkuu eteen, kirurgi poistaa päästään lasit ja ojentaa ne hoitajalle. Näemme ensimmäistä kertaa Stevenin roolihahmon silmät, suun edessä on hengityssuojain. Henkilön taka-alalla näkyvät kirkkaat valot vahvistavat käsitystä leikkaussalista ja sairaalasta ympäristönä.

Näemme kohtauksen viimeisessä kuvassa hidastuksena aikaisemman roskiksen, jonka täyttää hoitoesiliina sekä veriset kumihanskat. Kamera lähenee roskista. Musiikki päättyy. Kohtaus päättyy.

### 5.1.3 Kuvat ja niiden aikakestot

Kohtaus on aikakestonsa puolesta hankalasti tulkittavissa, sillä se on elokuvan johdanto osa, se esittelee elokuvan otsikon ja on kokonaisuudessaan montaasi. Montaasina se esittelee sarjan kuvia, jotka yhdessä muodostavat yhtenäisen tapahtumaketjun. Kohtauksen aikakesto on siis tulkittavissa kahdella eri tavalla; kohtaus alkaa kun musiikki alkaa soimaan mustalla taustalla, tai kohtaus alkaa ensimmäisestä näkyvästä kuvasta.

Miellän kohtauksen aloituskohdaksi kuitenkin musiikin alkamiskohdan, sillä se on elementti, joka aloittaa ja lopettaa kohtauksen. Kohtauksen ASL-luku perustuu henkilökohtaiseen tulkintaani kohtauksesta.

Kuvien kestot listattuna alle:

00:18 musta kuva, musiikki alkaa soimaan. Kesto 40 sek.

00:58 lähikuva sydämestä. Kesto 1 min 5 sek.

02:03 häivytyks mustaan, elokuvan nimike valkoisella kirjaisimella: The Killing Of The Sacred Deer. Kesto 21 sek.

02:24 kirurgi riisuutuu, roskis ja kädet. Kesto 14 sek.

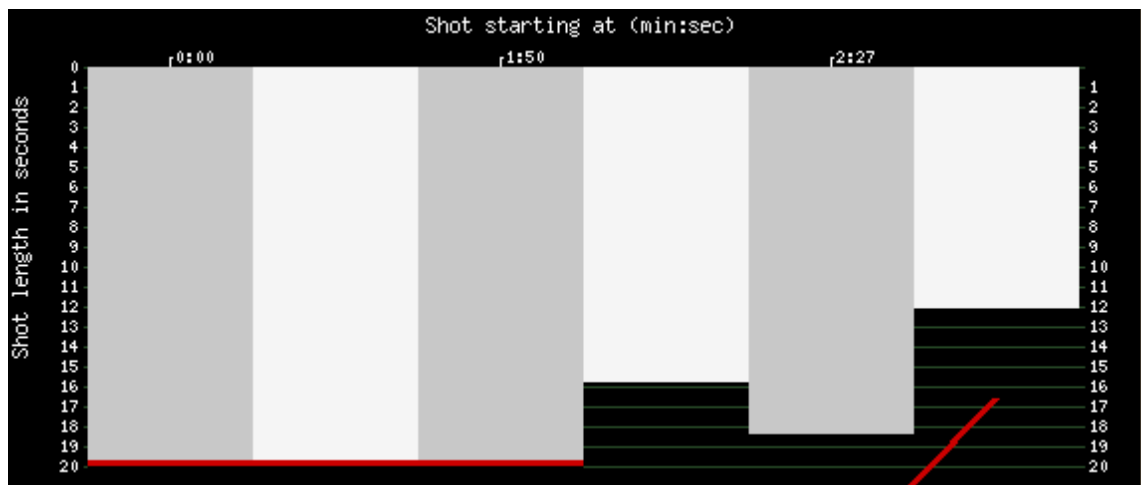
02:38 kirurgi poistaa luppilaseja. Kesto 18 sek.

02:56 roskis. Kesto 12 sek.

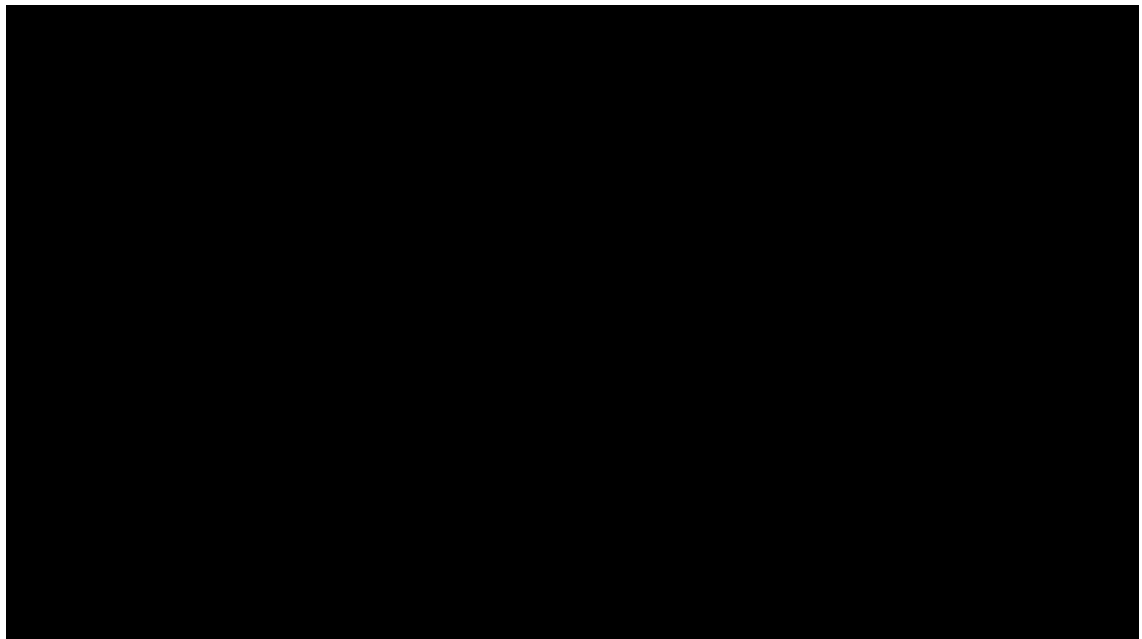
03:08 kohtaous päättyy

Kohtauksen kokonaiskesto 2 min 50 sek.

Lasken kohtauksen ASL-luvuksi 28,3 sek.

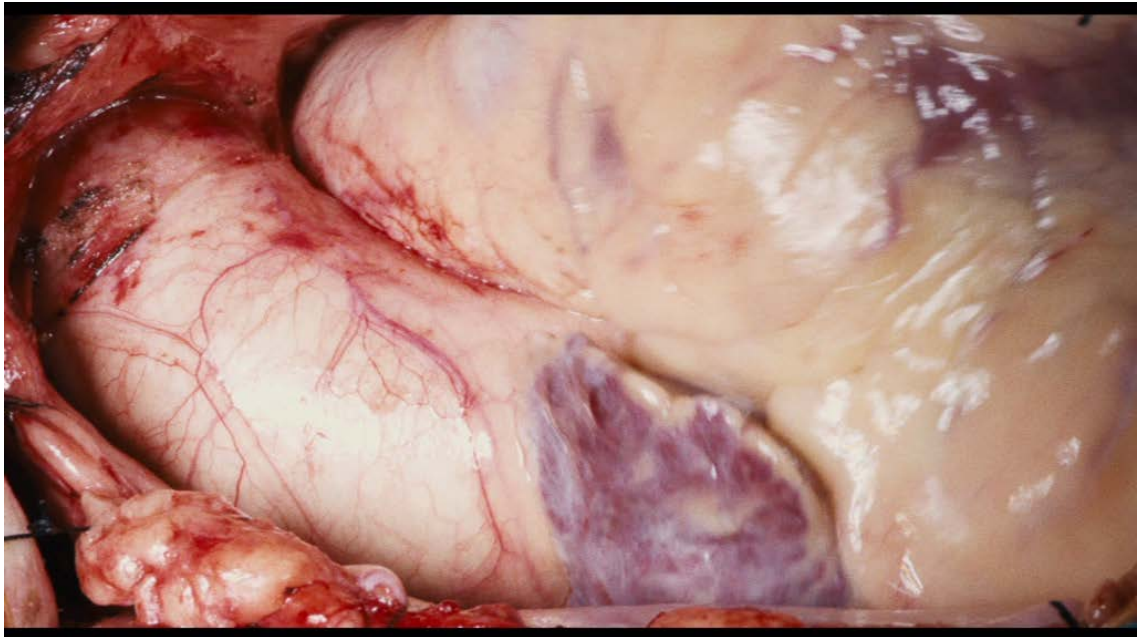


The Killing of a Sacred Deerin ensimmäisen kohtauksen ASL-kaavio.



Kuva x:

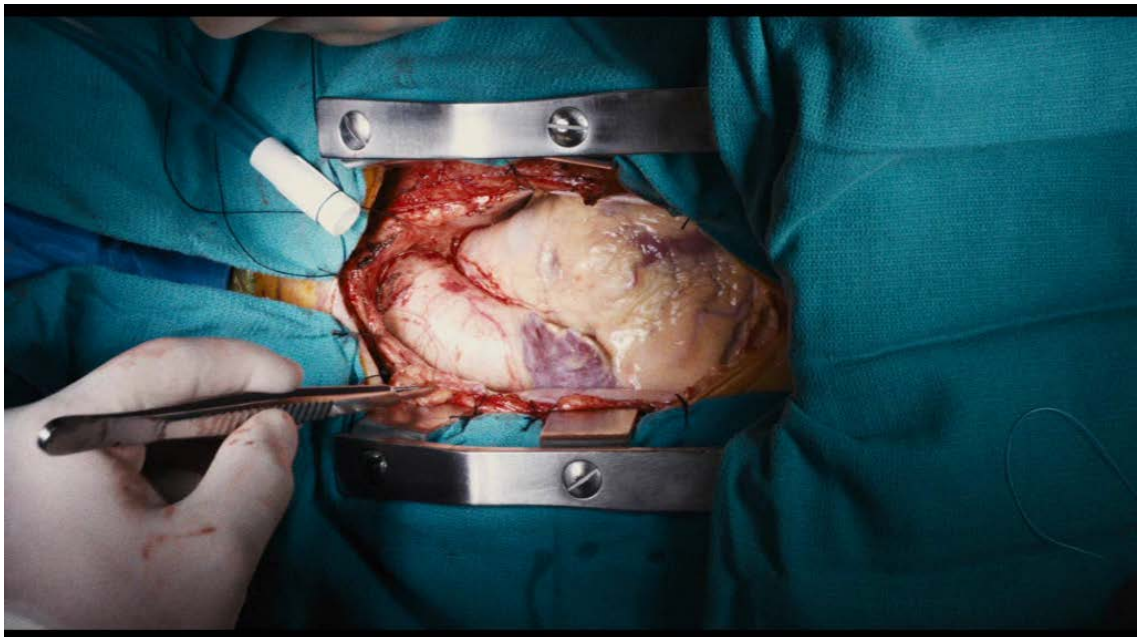
00:28 Kohtaus alkaa mustalla, taustalla soi musiikki.



Kuva 1a:

Sisältää kuvan sisäisen liikkeen.

00:58 Erikoislähikuva sydäimestä, yläkuvakulma, zoom out - kuvakokoa laajennetaan läheltä kauemmaksi.



Kuva 1b: Kuvan päätepisteessä kuvakoko on lähikuva. Zoom out, laajennetun kuvan päätöskuva. Keskisommittelu.



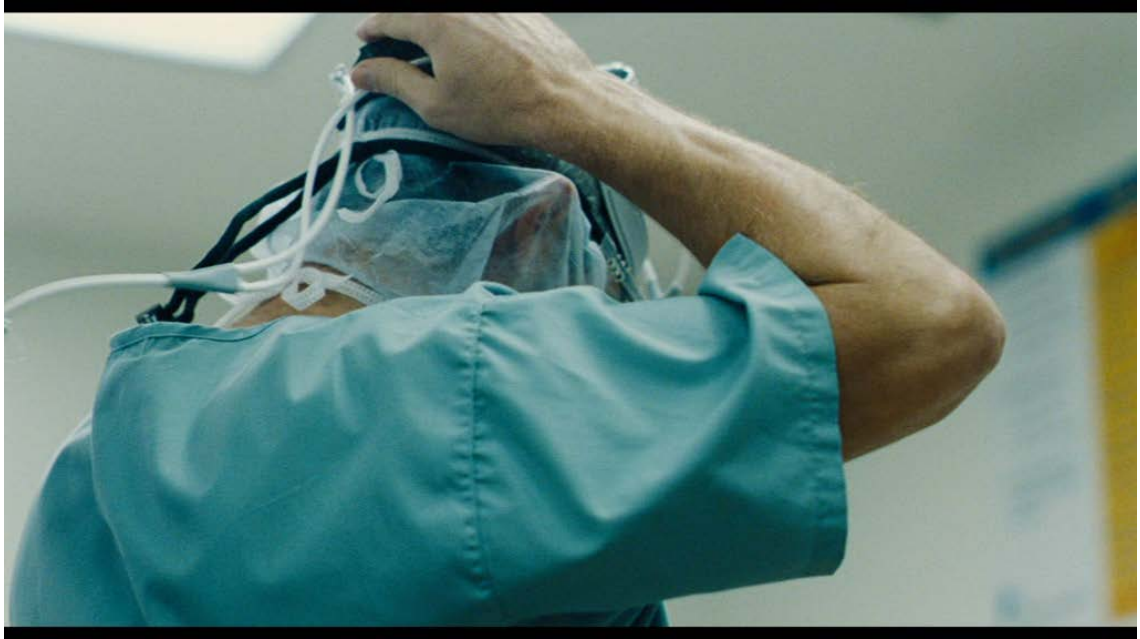
Kuva 2:

02:03 mustalla taustalla elokuvan otsikko valkoisella kirjaimilla: The Killing of a Sacred Deer. Keskisommittelu.



Kuva 3:

02:24 puolilähikuva/lähikuva, Zoom in, kuva lähenee kohdetta Kuvakulma: yläkuvakulma, ylhäältä alaspäin. Keskisommittelu.



Kuva 4 a:

02:38 puolilähikuva, alakuvakulma. Liike: kuva alkaa takaviistosta ja päättyy etupuolelle.



Kuva 4 b:

Puolilähikuva PLK, alaviisto. Huomiopiste keskellä silmissä.



Kuva 5:

02:56 Puolilähikuva/lähikuva, Zoom in, kuva lähenee kohdetta Kuvakulma: yläkuvakulma, ylhäältä alaspäin. Keskisommittelu.

03:08 Kohtaus päättyy.

#### 5.1.4 Analyysi

Elokuvan ohjaaja ja käsikirjoittaja on kreikkalainen Yorgos Lanthimos, joka tunnetaan kylmän ja synkkien elokuviensa tematiikasta. Dogtooth (2009) voitti Cannesin Prix Un Certain Regard- palkinnon, dystopinen draamaelokuva The Lobster (2015) voitti Cannesin Prix du Jury-palkinnon.

Teoksena The Killing of a Sacred Deer on elokuva uhraamisesta ja se tarjoaa laajan materiaalin vertauskuvalliseen tulkintaan. Se ei ole pelkkä kostotarina, vaan myös tutkielma ihmisen käyttäytymisestä; valehtelemisesta ja virheistä, virheiden sovittelemisesta. Elokuva luo vahvan ja omalaatuisen maailman henkilöidensä ympärille. Vanhempien virheet ja huonovointisuus vaikuttavat ja heijastuvat jälkikasvuun. Elokuva ei noudata klassisen elokuvakerronnan kaavaa, tarinaa koskevat lainalaisuudet ja ehdot esitellään verrattain myöhäisessä vaiheessa, siitä huolimatta elokuva on uskottava ja jopa yliluonnollisia piirteitä saavat tapahtumat ovat kuitenkin katsojana hyväksyttävissä. Elo-

kuvan tarina pohjautuu kreikkalaiseen Ifigeneia Auliissa (eng. Iphigenia in Aulis) tragedi-  
aan, jonka aiheena on Ifigeneian uhraaminen satamakaupunki Auliissa, jotta kreikkalais-  
ten armeija voisi purjehtia Troijaan. Analysoitava kohtaus on elokuvan ensimmäinen  
kohtaus. Synopsis kertoo katsojalle päähenkilön ammatin ja voimme yhdistää nopeasti  
kohtauksessa esiintyvän kirurgin päähenkilöksi sekä sykkivän sydämen hänen ammat-  
tiinsa. Kuva sykkivästä sydäimestä on epätavallinen ja vahva avauskuva elokuvalle, joka  
kertoo ja osoittaa sydänkirurgin ammatin velvollisuuksista, vallasta ja vastuullisuudesta.  
Sydän symboloi elämää; elämänvoimaa, tunteita, henkeä ja sielua.

Elokuva antaa edetessään hienovaraisia vihjeitä Stevenin epärehellisyydestä ja hänen  
moraalisesta taakastaan. Steven tapaa salaa Martinia ja on tapailut tätä aina siitä asti,  
kun hän tappoi tämän isän suorittamalla tälle sydänleikkauksen alkoholin vaikutuksen  
alaisena. Martin tietää Stevenin olleen hänen isänsä leikkauksen vastaava kirurgi, mutta  
Steven ei ole kertonut kenellekään toiselle asiasta avoimesti, eikä asian yksityiskohtia  
rehellisesti Martinille. Steven tuntee vastuullisuutta tapahtuneesta ja tapaa tämän takia  
Martinia.

Ammatin vallalla ja vastuullisuudella viitataan tähän: Steven on toiminut työssään huma-  
lassa ja tehnyt hoitovirheen, joka on aiheuttanut ja maksanut Martinin isän hengen. Elo-  
kuvan alkupuolella Steven valehtelee vaimolleen, että Martinin isä on kuollut auto-onnet-  
tomuudessa, myöhemmin vaimo saa tietää totuuden ja kysyy Steveniltä, oliko kuolema  
hänen vikansa. Steven valehtelee, syyttää anestesialääkärinä ja sanoo seuraavaa: "A  
surgeon never kills a patient. An anaesthesiologist can kill a patient, but a surgeon never  
can.". Saamme lauseeseen myöhemmin elokuvassa vastauksen anestesialääkäriltä it-  
seltään ja hän sanoo seuraavaa: "You know an anesthesiologist is never to blame for  
the bad outcome of an operation. The surgeon is always responsible. He'd had two drinks  
that morning before we went in to prepare."

Kädet mielletään usein työkalujen työkaluksi. Usein ajatellaan käsien vapautumisen ol-  
leen evoluutiossamme tärkeä ja ratkaiseva vaihe. Kohtauksessa esiintyvät kädet ovat  
symboli sekä metafora, satunnaisesti toistuva aihe, joka näyttäytyy kuvissa ja henkilö-  
hahmojen dialogissa. Kohtauksessa, jossa Steven vierailee illallisella Martinin ja hänen  
äitinsä kodissa kuullaan seuraavaa dialogia:

MARTIN'S MOTHER  
You have lovely hands.

STEVEN  
Thank you.

MARTIN'S MOTHER  
Most doctors have beautiful hands.  
So white and soft and clean.

STEVEN  
Really?

MARTIN'S MOTHER  
Yes. I remember your hands from  
back when I used to visit my  
husband at the hospital. In fact, I  
even told him about your hands and  
he agreed. "You're right, he has  
beautiful hands," he said.

STEVEN  
Thank you very much.

Näyte elokuvan käsikirjoituksesta.

Myöhemmin kohtauksessa Martinin äiti lähestyy Steveniä ja kysyy häneltä seuraavaa: "Can I have a closer look at your hands?". Steven on hämillään ja Martinin äiti alkaa suutelemaan Stevenin toista kättä. Steven poistuu asunnosta.

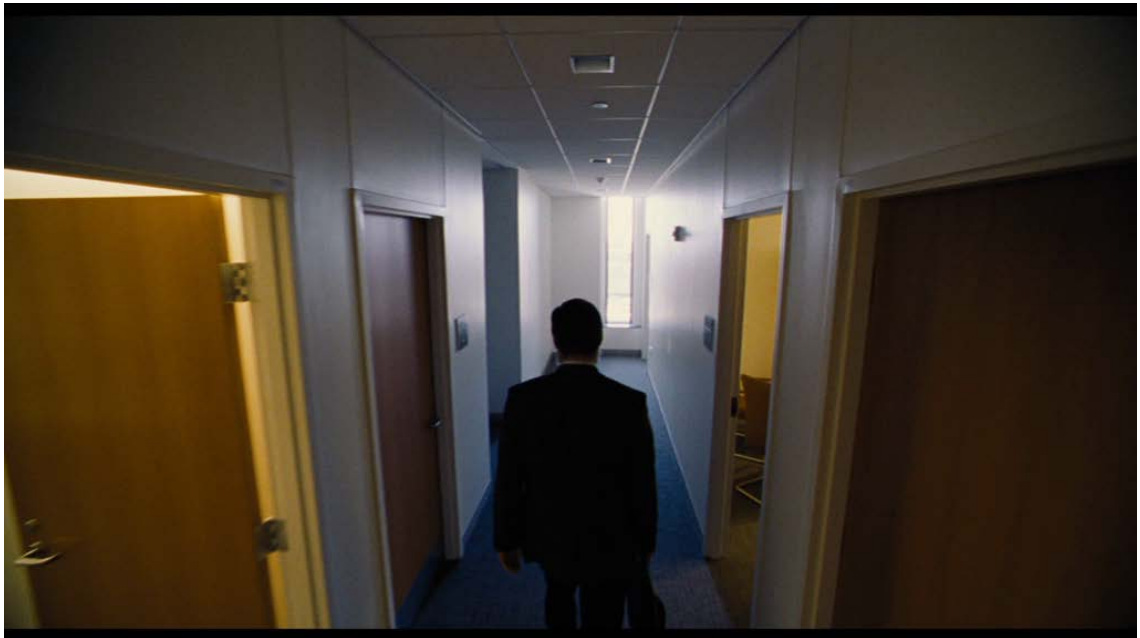
Käsistä puhutaan useaan otteeseen termeillä; kauniit, valkoiset, täydelliset, puhtaat.

Ensimmäisessä kohtauksessa esitettävät Stevenin likaiset, veriset kumihanskakädet ovat rinnastettavissa Stevenin henkilöhaamoon ja siihen kuka hän oikeasti on. Poistamalla hanskat ja heittämällä ne roskikseen, hän symbolisesti poistaa veren käsistään, poistaa synkän salaisuuden mielestään ja toivoo, ettei totuus tule koskaan paljastumaan. Valkoiset ja puhtaat kädet ovat vain ulkokuori Stevenille, todellisuudessa hän on liannut kätensä vereen ja sen seuraukset ovat välttämättömät ja edessä.

Elokvassa vanhemmat kantavat salaisuuksia ja traumoja, niiden vaikutukset lapsiin ovat väistämättömiä. Käsillä voidaan viitata myös myöhäisempään kohtaukseen, jossa kerrotaan Stevenin aikaisempaa historiaa. Kohtauksessa turhautunut Steven yrittää saada sairastuneen poikansa kävelemään tai paljastamaan tämän esittävän kävelykyvyttöntä, onnistumatta kuitenkaan siinä. Maassa makaava poika Bob ja Steven käyvät keskustelua, jossa Steven ehdottaa pojalleen peliä; jos kerron sinulle salaisuuden, jota en ole koskaan kertonut kenellekään, sinä kerrot minulle vastikkeena omasi. Steven kertoo pojalleen tapahtuman lapsuudestaan, jossa Steven oli Bobin ikäisenä alkanut tutki-  
maan omaa kehoaan ja itsetyydyttänyt ensimmäistä kertaa. Hän jatkaa tarinaansa kertomalla hänen ja hänen isänsä epämiellyttävästä seksuaalisesta kohtaamisestaan, jossa

Stevenin käsi on osa tarinaa. Steven kertoo säikähtäneensä tapahtunutta, ja että hän ei ole kertonut tapahtuneesta koskaan kellekään.

Kohtauksessa roskis ja kädet ovat kuvattuina yläkuvakulmasta, joka toistuu useasti elokuvan kuvakerronnassa. Steveniä katsotaan usein yläkuvakulmasta, jolloin henkilö näyttää pienemmältä ja joka yleensä yhdistetään heikkouteen, henkilö on alistunut tai haa-voittunut. Steven on ammatissaan arvostettu kirurgi, kuitenkin katsomme häntä yläpuolelta, jumalan perspektiivistä alaspäin. Perspektiivi osoittaa henkilöhahmojen olevan hallittavissa, liikuteltavissa, kuin pelinappuloita laudalla. Kuvakulma tuo mieleen videopeleissä käytetyn kolmannen persoonan näkökulman, jossa pelimaailma esitetään pelihahmon takaa nähtynä.



Kuvaesimerkki elokuvan jumala-perspektiivin käytöstä käytäväkuvissa.

Elokuvan kuvat ovat yleisesti hieman kontrastisia, kauniin rakeisia. Filmimateriaalin käytön aistii kuvista. Sairaalan vaalea kuvakieli esittää elokuvamaailman kliinisenä, jopa steriilisenä tapahtumapaikkana. The Shiningin tapaan, The Killing of a Sacred Deerin käyttämä laajakulma keskeisperspektiivissä vääristää kuvasuhdetta, sairaalan käytävät tuntuvat loputtomilta ilman päätepistettä.

Ensimmäisen kohtauksen ASL-luku 28.3 osoittaa kohtauksen noudattavan erittäin rauhallista kuvakerrontaa, mikä näyttäytyy jo hidastuskuvan käyttämisellä. Elokuva on kokonaisuutena rauhallinen ja käyttää nopeaa leikkauskerrontaa vain sen toimintakohtauksissa.

## 6 POHDINTA

Opinnäytetyö on prosessina auttanut ymmärtämään kuvan yleistä kieltä ja sen eri tulkintatapoja. Elokuvallinen kuva on ajallinen, leikkaustiheys on luonnollisesti yhteydessä juoneen ja sen muotoihin ajassa ja tilassa. Elokuvan tekeminen on jatkuva oppimisprosessi ja mielestäni leikkaustiheyden tutkiminen tarjoaa itselleni työkalun tyylillisten ja sisällöllisten seikkojen tutkimiselle.

Voin hyödyntää työkalua omien lyhytelokuvieni sisällön tutkimisessä, verrata niitä keskenään toisiinsa sekä muihin lajityypin vastaaviin elokuviin. Voin tutkia, onko esimerkiksi kirjoitusvaiheessa mieltämäni aika verrannollinen lopputulokseen. Leikkaustiheyttä analysoimalla voin pohtia oman elokuvallisen ilmaisuni ajallista kestoa, kuvakokojen vaihtelua tai esimerkiksi äänen ja musiikin käyttötapoja.

Manuaalisena järjestelmänä Cinematics ja sen keräämä ASL-data eivät ole täysin objektiivisia, mutta tyylitutkimuksen kannalta se on vaihtoehtoinen työkalu sisällön käsitteiden mittaamiseksi. Käyttäjä ymmärtää järjestelmän manuaaliseksi ja on samalla ainakin tietoinen sen virheistä, mutta myös sen myönteisistä käyttötavoista. Nykyinen päivitetty Cinematics-työkalu tarjoaa mahdollisuuden määrittää ohjelman yhteyteen kahdeksan erilaista painiketta. Tämä avaa tyylitutkimukselle mahdollisuuksia, joiden tutkimiseen ei ole aiemmin ollut vastaavaa menetelmää. Leikkaustiheyden lisäksi työkalun avulla voidaan tarkkailla esimerkiksi kuvakokojen vaihtelua tai muita sisällön ominaisuuksia, käytännössä lähes mitä vain, toistamalla tutkimuksen ja muuttamalla sisällöstä tarkkailtavan asian kohdetta.

Olen ymmärtänyt kuva-analyysin keskeiset käsitteet ja pyrkinyt hyödyntämään niitä mahdollisuuksien mukaisesti The Killing of a Sacred Deer elokuvan sisältöanalyysissä. Analyysin avulla olen pilkkonut tiedon pienempiin osiin ja käsitellyt elokuvan sisäisiä tekijöitä omina kokonaisuuksinaan.

Opinnäytetyöni tavoitteena oli kehittää omaa visuaalista lukutaitoani. Olen löytänyt hyödyllistä tietoa eri lähteistä, jotka ovat kehittäneet käsitystäni kuvan ja elokuvan tutkimuksesta. Koen omaksuneeni kattavasti uutta tietoa, jota aion hyödyntää tulevaisuudessa.

## LÄHTEET

Analysoitu elokuva ja kuvalähteet

Lanthimos, Y. (ohjaaja). *The Killing of a Sacred Deer*. 2017. Element Pictures, A24, Film4.

Kirjat

Kučera, J. 1970. *Leikkaus elokuvassa ja televisiossa*. Kääntänyt Jarmo Laine. Suomi: Yleisradion offsetpaino.

Panofsky, E. 1939. *Studies in Iconology*. New York: Oxford University Press.

Pirilä, K.; Peltomaa, H. & Kivi, E. 1983. *Elokuvailmaisun perusteet*. Insinööritieto Oy

Töyssy, S.; Vartiainen, L. & Viitanen, P. 1999. *Kuvataide: visuaalisen kulttuurin käsikirja*. Porvoo: WSOY.

Internet

Ebert, R. 2008. *How to Read a Movie*

<https://www.rogerebert.com/rogers-journal/how-to-read-a-movie>

Giannetti, L. (2011). *Understanding movies* (12th ed.). Boston, MA: Allyn & Bacon

Juselius, U. (1969,1999) 2004. *Fysikaalisen väriopin perusteista ja värien valinnasta*

<http://www.phpoint.fi/ulrikaj/www/colors.htm>

Salt, B. 1974. *Statistical Style Analysis of Motion Pictures*

<http://fq.ucpress.edu/content/28/1/13>

School of Communication, Cleveland State University, 2012. *Which Way Did He Go? Directionality of Film Character and Camera Movement and Subsequent Spectator Interpretation*.

<http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/vitae/EgiziiDennyNeuendorfetal12.pdf>

Seppälä, J. 2017. Lähikuva 2017, Cinematics ja metrinen tyylintutkimus. Viitattu 09.10.2017

<https://journal.fi/lahikuva/article/view/63320/24740>

Tikkaoja, O. Kuvan analyysi ja tulkinta. Otavan opisto.

[http://opinnot.internetix.fi/fi/muikku2materiaalit/lukio/ku/ku1/03\\_kuvan\\_analyysi\\_ja\\_tulkinta/01\\_kuvan\\_analyysi\\_ja\\_tulkinta\\_teoria?C:D=hNlx.gXZI&m:selres=hNlx.gXZI](http://opinnot.internetix.fi/fi/muikku2materiaalit/lukio/ku/ku1/03_kuvan_analyysi_ja_tulkinta/01_kuvan_analyysi_ja_tulkinta_teoria?C:D=hNlx.gXZI&m:selres=hNlx.gXZI)

Tsivjan, Y. 2005, Qu'est-ce que le cinéma?: Une réponse agnostique – Trafic 55, 108–122. Englannin kielestä suomentanut Hanna Ruutu. Idäntutkimus, 2008.

[http://www.helsinki.fi/idantutkimus/arkisto/2008\\_1/it\\_1\\_2008\\_tsivjan.pdf](http://www.helsinki.fi/idantutkimus/arkisto/2008_1/it_1_2008_tsivjan.pdf)