

KUVAKOKOJEN KÄYTTÖTAVAT JA MERKITYKSET

Vertailtuna elokuvaan Muistot

Jasper Mäkinen

Opinnäytetyö
Toukokuu 2013
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen ja kuval-
linen ilmaisu

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittamisen ja kuvallisen ilmaisun suuntautumisvaihtoehto

MÄKINEN, JASPER:
KUVAKOKOJEN KÄYTTÖTAVAT JA MERKITYKSET
Vertailtuna elokuvaan Muistot

Opinnäytetyö 81 sivua, joista liitteitä 1 sivua
Toukokuu 2013

Tässä opinnäytetyössä tutkin miten eri kuvakokoja on käytetty eri ohjaajien elokuvissa. Saadakseni parhaan kontrastin eri ohjaajien eri metodien välille, vertailen pääasiassa laajakuvien ja lähikuvien käyttöä. Opinnäytetyöni taiteellinen osio on Muistot-niminen dokumenttielokuva, jossa maahanmuuttajat kertovat elokuvan ääniraidalla muistoista kotimaastaan, samalla kun näytän kuvaruudulla heidän elämänsä Suomessa, heidän nykyisessä kotimaassaan. Suurin ongelma elokuvassani oli sitten välittää katsojalle tarina heidän nykyisestä elämästään Suomessa puhtaasti visuaalisin keinoin, sillä ääniraitaa käytettiin jo kertomaan tarinaa heidän menneestä elämästään.

Tässä opinnäytetyössä kerron eri tavoista joilla eri ohjaajat ovat käyttäneet kuvakerrontaansa kertoakseen tarinansa, niin fiktio- kuin dokumenttielokuvissa. Lähikuvat ovat erinomainen tapa mennä syvemmälle kuvaan ja löytää yksityiskohtia, jotka eivät heti tule ilmi, oli se sitten jokin koskettava yksityiskohta näyttelijäsuorituksessa tai pieni toiminta, jota katsoja ei olisi muuten nähnyt. Laajakuvat puolestaan ovat jotain, mikä on ollut osa elokuvaa taidemuodon alusta alkaen ja laajakuvista on tullut suosikki itseilmaisun muoto monelle ohjaajalle.

Yhteenvedona voidaan todeta, että sanoma, jonka elokuvantekijä pyrki välittämään kuvakokojen käytöllään, on sitoutunut hyvin syvällisellä tavalla hänen henkilökohtaiseen tapaansa nähdä maailma. On mahdollista ilmaista lähestulkoon mitä tahansa kuvakokojen käytöllä, kunhan se saa alkunsa tekijän subjektiivisesta näkökulmasta maailmaan.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media
Scriptwriting and Visual Expression

MÄKINEN, JASPER:
THE USAGE AND MEANINGS OF FIELD SIZES
As Compared to the Movie “Memories”

Bachelor's thesis 81 pages, appendices 1 pages
May 2013

This thesis studies the ways in which the field sizes have been used in the movies by different directors. To get the best contrast between the methods of different directors, I mainly compare the usage of long shots and close-ups. The artistic part of my thesis is a documentary film called *Memories*, where immigrants share their memories of their homelands on the audio track while the pictures on the screen show their lives in Finland, their current home. The main problem in my film thus was how to convey to the audience the story of their current lives in Finland by purely visual means, since the audio track was already being used to tell the story about their past lives.

This thesis explains the ways different directors have used imagery to tell their stories, in both fiction and documentary films. Close-ups are an excellent way to go deeper into the image and find details that are not readily apparent, be it a touching detail in the performance of an actor or a little piece of action that the viewer might have otherwise missed. Long shots on the other hand are something that have been a part of cinema since the very beginning of the art form and long shots have become the favourite means of self-expression for many directors.

In conclusion, the meaning the filmmaker wants to convey through his or her usage of field sizes is deeply ingrained in their subjective view of the world. One can convey almost anything through one's usage of field sizes as long as it comes from one's own subjective perspective of the world.

Key words: field size, close-up, long shot

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	MUISTOT-DOKUMENTTIELOKUVA	9
3	LÄHIKUVIEN KÄYTTÖTAVAT JA MERKITYKSET.....	11
3.1	Lähikuvista yleisesti.....	11
3.2	La Passion de Jeanne d'Arc (1928) – Lähikuvat tunteina.....	16
3.3	À bout de souffle (1960) – Lähikuvat elämänä	20
3.4	Psycho (1960) – Lähikuvat väkivaltana.....	24
3.5	Talven valoa (1962) – Lähikuvat eksistentiaalismina	31
3.6	Days of Being Wild (1990) – Lähikuvat muistoina.....	34
4	LAAJAKUVIEN KÄYTTÖTAVAT JA MERKITYKSET	39
4.1	Laajakuvista yleisesti.....	39
4.2	I Was Born, But... (1932) – Laajakuvat harmoniana.....	43
4.3	L'avventura (1960) – Laajakuvat etäisyytenä	49
4.4	2001: A Space Odyssey (1968) – Laajakuvat eepillisyytenä.....	53
4.5	Stalker (1979) – Laajakuvat runoutena.....	57
4.6	City of Sadness (1989) – Laajakuvat muistoina	61
5	KUVAKOKOJEN KÄYTTÖ DOKUMENTTIELOKUVISSA.....	65
5.1	Dont Look Back (1967) – Lähikuvat persoonallisuutena.....	65
5.2	Fata Morgana (1971) – Laajakuvat abstraktiona	68
5.3	Sans Soleil (1983) – Kuvakoot muistoina	71
6	POHDINTA.....	75
	LÄHTEET.....	77
	LÄHTEET.....	81

LYHENTEET JA TERMIT

ASL	Keskimääräinen otoksen pituus (Average Shot Length).
Hyppyleikkaus	Leikkaus saman otoksen sisällä.
Panorointi	Kamera pysyy paikallaan, mutta liikkuu sivusuunnassa
Suojaviiva	Kuvitteellinen viiva elokuvissa esimerkiksi kahden keskustelevan henkilön välille, jota kamera ei saa ylittää, jotta näyttäisi, että henkilöt katsovat toisiaan.
Tiltaus	Kamera pysyy paikallaan, mutta liikkuu ylhäältä alas tai alhaalta ylös
Vastakuva	Näyttää elokuvassa mitä henkilöhahmo katsoo.

1 JOHDANTO

”Comedy is in long shot, tragedy in close-up.”

- Charlie Chaplin (Ebert 1972)

Tutkin opinnäytetyöni kirjallisessa osassa kuvakokojen käyttötapoja ja merkityksiä kautta elokuvahistorian. Samalla tutkin kuvakokojen käyttöä opinnäytetyöni taiteellisessa osiossa, Muistot-nimisessä dokumenttielokuvassa, mitä pyrin niillä ilmaisemaan ja miten onnistuin tavoitteessani. Keskityn pääasiassa laajakuviin ja lähikuviin, koska niiden vertailusta tulee parhaiten esiin eri kuvakokojen erot ja mitä niistä voi päätellä. Laajakuva-termillä tutkimuksessani tarkoitan kaikkea kokokuvaa laajempaa; lähikuvalla kaikkea lähikuvaa tiiviimpää (tosin lasken ajoittain myös puolilähikuvat mukaan).



KUVA 1. ”Comedy is in long shot...” (Ebert 1972; The Kid 1921)

Elokvat alkoivat laajakuvina. Elokvan keksijät ja alkuaikojen kehittäjät eivät juuri-kaan tunteneet tarvetta lähikuville. Laajakuvilla oli käytännöllistä tehdä dokumentaarisia yhden otoksen dokumentteja ihmisten elämässä. Elokvat alkoivat pian kertoa myös fiktiivisiä tarinoita, mutta yhä laajakuvasa. Niissä näkyi hyvin kaikki kuvattavana oleva toiminta. Eihän teatterissakaan kenenkään tarvinnut nähdä tapahtumia läheltä. Pian kuitenkin muutamat ihmiset, amerikkalainen D.W. Griffith etunenässä, alkoivat tajuta lähikuvien todellisen arvon ja käyttää niitä omissa elokuvissaan. Lähikuvat, yhdistettynä tiiviiseen leikkaamiseen, olivat se ainesosa, joka erotti elokvan muista taiteista. Se sijaan, että kohtaukset kuvattiin yhdellä, laajalla otoksella, elokvantekijät alkoivat käyttää kuvakokojen koko arsenaalia: äärimmäisen laajoista maisemakuvista, mitä pienem-

piin yksityiskohtiin, jotka kaikki näyttivät yhtä mahtavilta esitettynä valkokankaalla. Elokuva oli kasvanut aikuisuuteensa (Cousins 2004, 21–59.)



KUVA 2. ”...Tragedy in close-up.” (Ebert 1972; The Kid 1921)

”Komedia on laajakuvassa, tragedia lähikuvassa”, sanoi Charlie Chaplin. Periaatteessa ja yksinkertaistettuna tämä tarkoittaa seuraavaa: Mies liukastuu banaaninkuoreen ja kaatuu. Laajakuvassa tämä näyttää hölmöltä ja saa katsojan nauramaan. Lähikuvassa katsoja näkee miehen tuskan ja itkee. Tämä saattaa pitää paikkansa. Mykkäelokuvien komiikka oli puhtaasti fyysistä, jonka esittämiseen laajakuvat sopivat erinomaisesti, ja äänielokuvan keksimisen jälkeen laajakuvat olivat omiaan näyttämään dialogipainotteisen komedian useat henkilöhahmot keskustelemassa. Kuusikymmentäluvulta eteenpäin on kuitenkin ilmestynyt useita ohjaajia, jotka kuvaavat elokuvansa pääasiassa laajakuvissa (Michelangelo Antonioni, Hou Hsiao-Hsien). Näiden ohjaajien tuotannossa laajakuvat yleensä luovat mielikuvaa vieraantumisesta ja eristäytymisestä, eivätkä ne juurikaan luo komediallista tunnelmaa. Sama ristiriita pätee lähikuviiin. Lähikuvissa kenties näkyy parhaiten ihmisten kyyneleet ja suru, mutta niissä näkyy myös ihmisten nauru ja ilo. Työssäni pyrin selvittämään tämän ristiriidan (Cousins 2004; Ebert 1972).

Pyrin käyttämään työssäni elokuvien alkuperäisiä nimiä aina kun kyseinen nimi on vakiintunut käyttöön myös maailmanlaajuisesti. Muutamissa tapauksissa elokuvan alkupe-
räiskielinen nimi on kuitenkin tunnettu ainoastaan elokuvan kotimaassa, jolloin kyseisen nimen käyttö häittäisi huomattavasti työni selkeyttä. Näissä tapauksissa olen käyttänyt elokuvan suomenkielistä nimeä ja kertonut elokuvan alkuperäisen nimen suluissa, kun elokuva mainitaan ensimmäisen kerran. Jos elokuvalla ei ole suomenkielistä nimeä, olen käyttänyt elokuvan englanninkielistä nimeä. Lisäksi erikoismainintana elokuva ”Dont Look Back” (1967), jonka nimestä puuttuu heittomerkki. Tämä ei ole siis kirjoitusvirhe tekstissä.

Oma dokumenttini kertoo ihmisten muistoista. Dokumentissani haastattelen kahta maahanmuuttajaa, Abdia Somaliasta ja Rembertoa Kuubasta, jotka elokuvan ääniraidalla kertovat elämästään kotimaissaan. Samalla näytän elokuvan videoraidalla heidän elämänsä Suomessa. Joudun siis kertomaan heidän nykyelämästään puhtaasti kuvakerroksellisin keinoin, koska minulla ei ole ääniraitaa johon nojata. Dokumenttini ongelma on sama kuin opinnäytetyöni tutkimusongelma: miten kertoa tarinaa parhaiten puhtaasti kuvan keinoin? Tässä opinnäytetyössä käsiteltävät elokuvat vastaavat siihen lukuisin eri tavoin.

2 MUISTOT-DOKUMENTTIELOKUVA

Opinnäytetyöni taiteellinen osio, Muistot-dokumenttielokuva, kertoo kahdesta maahanmuuttajasta, Somaliasta kotoisin olevasta Abdi Osmanista (kuva 3) ja Kuubasta kotoisin olevasta Remberto Martinezista (kuva 4). Kumpikin mies on lähtenyt enemmän tai vähemmän vaikeista asetelmista, Abdi asui nuorena kadulla, Remberto oli vähävaraisen yksinhuoltajaäidin poika, mutta molemmat ovat Suomessa onnistuneet pääsemään hyvään asemaan ja luomaan hyvän elämän itselleen. Elokuvan ääniraidalla he kertovat elämästään kotimaissaan ja matkastaan Suomeen. Samalla kuvaan elokuvan videoraidalla heidän elämäänsä nykyisessä kotimaassaan.



KUVAT 3-4. Muistot-dokumentin päähenkilöt Abdi Osman ja Remberto Martinez

Kuvasin elokuvan seuraamalla Abdia ja Rembertoa heidän jokapäiväisessä elämässään. Minulla ei ollut juurikaan aikaa miettiä, mihin kameran asettaisin ja minkälaisia otoksia ottaisin, joten jouduin kuvaamaan elokuvan hyvin vahvasti vaiston varassa. Olin kuitenkin ennen kuvauksia tutustunut lukuisten, tässä opinnäytetyössä käsiteltävien, elokuvien kuvakerrontaan ja pyrin hyödyntämään näistä elokuvista saamiani oppeja dokumenttini kuvakerronnassa. Kerron jokaisen elokuvan yhteydessä miten pyrin tätä toteuttamaan käytännössä.

Halusin kuvakerronnassa kertoa henkilöihajmojeni nykyisyydestä. Pyrin siis pitämään dokumenttini kuvakerronnan puhtaasti nykyaikaan viittaavana, enkä kuvannut minkäänlaisia valokuvia menneestä tai muuta vastaavaa. Pyrin kuitenkin antamaan dokumentisani kuvallisen symbolismin keinoin käsitystä hahmojeni menneisyydestä tai ainakin siitä, miten heidän menneisyytensä on vaikuttanut heidän nykyisyyteensä.

Pyrin kertomaan hahmojeni nykyisyydestä kuvallisin keinoin. Esimerkiksi entinen katu-
tuopika Abdi on nykyään miljonääri, jolla on oma suuri firmansa, mutta joka kuitenkin
pyrkii auttamaan muita maahanmuuttajia antamalla heille töitä. Pyrin kuvakerronnallani
tuomaan esille hänen onnistumistaan, näyttämällä häntä työpaikallaan käskemässä alai-
siaan, mutta myös pitämässä hauskaa heidän kanssaan. Rembertolle puolestaan olivat
hänen lapsensa hyvin tärkeitä, joten pyrin näyttämään hänen perhe-elämäänsä ja vuoro-
vaikutuksia lastensa kanssa mahdollisimman paljon.

Opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa tutkailen miten pyrin edellä mainittuja asioita ja
myös muita erilaisia teemoja ilmaisemaan kuvallisin keinoin ja miten mielestäni tässä
onnistuin. Muutamassa tapauksessa tutkailen myös asioita, joita olisin halunnut doku-
mentissani ilmaista, mutta joihin en kyennyt olosuhteiden pakosta tai muista syistä joh-
tuen.

3 LÄHIKUVIEN KÄYTTÖTAVAT JA MERKITYKSET

3.1 Lähikuvista yleisesti

”A close-up is a very, very practical thing – – because it can tell so much. If you *can* tell. If I have an actor or actress that doesn’t give me anything, then I don’t do it.”

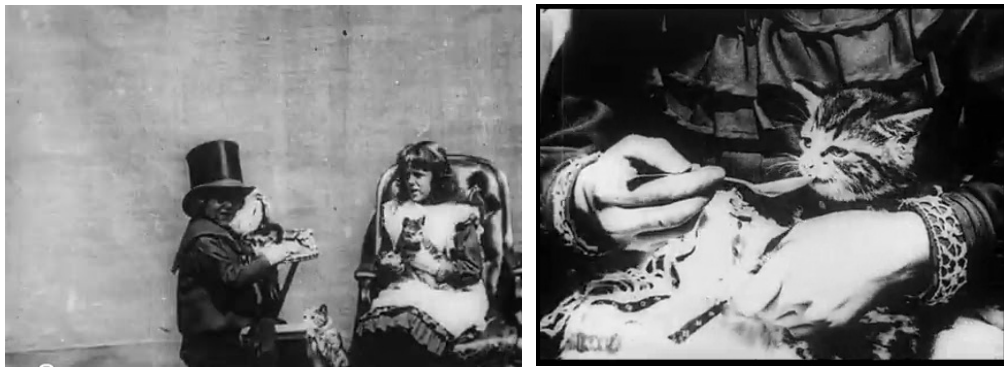
- Billy Wilder (Crowe 1999)

Ei ole varmaa tietoa, kuka kuvasi ensimmäisen lähikuvan. Yksi varhaisimpia löytyy G.A. Smithin elokuvasta *Grandma’s Reading Glass* (1900), jossa pikkupoika katselee erilaisia asioita isoäitinsä lukulasien lävitse (kuva 5). 1800-luvun lopun elokuvakame-roiden optiikka ei ollut suunniteltu lähikuvien kuvaamiseen ja *Grandma’s Reading Glass* tuo hyvin esille sen aikaisen vaikeuden lähikuvien kuvaamisessa. Kaikki eloku-
van lähikuvat ovat mustien ympyröiden sisällä, koska lähikuvat kuvattiin kameraan kiinnitetyn mustan tötterön lävitse. Lähikuva oli siis käytännössä vain uudelleen rajattu laajakuva. *Grandma’s Reading Glass* ja muut vastaavat elokuvat myös selittivät katso-
jalle yllättäen jättimäisen kuvansa sillä, että henkilöahmo katsoo silmälasien, kiikarien, avaimenreiän yms. lävitse, joten niitä ei vielä voida laskea ”oikeiksi” lähikuviksi. ”Oi-
kea” lähikuva tarkoittaa tässä tapauksessa otosta, jonka tarkoitus ei ole puhtaasti funk-
tionaalinen (eli sen tarkoituksena ei ole pelkästään näyttää miltä maailma näyttää jon-
kun asian lävitse) (Cousins 2004, 30; *Grandma’s Reading... 1900.*)



KUVA 5. G.A. Smithin elokuva *Grandma’s Reading Glass* (1900) (*Grandma’s Reading... 1900*)

Ensimmäinen ”oikea” lähikuva löytyy jälleen G.A. Smithin ohjaamasta elokuvasta, *The Little Doctors* (1901), joka on valitettavasti kadonnut. Smith kuitenkin teki elokuvan uudestaan kaksi vuotta myöhemmin nimellä *The Sick Kitten* (1903) ja tässä elokuvassa pääsemme näkemään yhden elokuvahistorian suurimmista innovaatioista. Alle minuutin mittainen elokuva on yksinkertainen: se sisältää kaksi otosta, joista ensimmäinen on laajakuva pikkutyttöä, joka istuu nojatuolissa pitäen sairasta kissanpentua sylissään. Kuvaan astuu pikkupoika, joka tuo tytölle lääkettä (kuva 6). Elokuvan toinen otos on lähikuva kissanpennusta, kun pikkutyttö syöttää kissanpennulle lääkkeen (kuva 7) (*The Little Doctors* 1901; *The Sick Kitten* 1903.)



KUVAT 6-7. G.A. Smithin elokuvan *The Sick Kitten* (1903) kaksi otosta, jotka mullistivat elokuvan (*The Sick Kitten* 1903)

Tämä leikkaus ja otos muutti elokuvan. Lähikuvaa käytettiin ensimmäistä kertaa ilman, että sille oli mitään ulkoista syytä. Smith halusi herättää katsojassa tunteita: katsoja tuntee sympatiaa nähdessään pienen sairaan kissanpennun syömässä. Tämä tunne olisi jäänyt täysin väliin, jos Smith olisi kuvannut otoksen aikansa tyyliin laajakuvana. Kahdella otoksella ja yhdellä leikkauksella elokuvasta tuli oma, teatterista erillinen, taiteenlajinsa, Chaplinin toteamus lähikuvasta tragediana sai ensimmäisen esimerkkinsä ja ensimmäistä kertaa elokuvataide herätti katsojassa hienovaraisempia tuntemuksia kuin puhdasta hämmästyystä tai kauhistusta näyttämästään speaktaakkelista. Vaikka niiden herättämät tunteet ovat vahvasti sentimentaalisia (”katsokaa sairasta kissanpentua”), on ainoastaan lievää liioittelua sanoa, että *The Little Doctors* (1901) ja *The Sick Kitten* (1903) loivat pohjan elokuvalle taiteenlajina, joka pystyy tutkimaan ihmisen sisimpiä tunteita (Cousins 2004, 31; *The Little Doctors* 1901; *The Sick Kitten* 1903.)

Tämän jälkeen lähikuvat alkoivat olla yhä tärkeämpiä välineitä elokuvakerronnassa. Samalla kun elokuvien tarinankerronta kehittyi yksinkertaisista ja lyhyistä ”kissa saa

maitoa”-tarinoista pitkiksi yli tunnin mittaisiksi teoksiksi, jotka sisälsivät juonenkäänteitä, henkilöhahmoja ja nyansseja, lähikuvat olivat omiaan näyttämään henkilöhahmojen yhä monimutkaisempia tunnetiloja ja tekoja. Elokuvateollisuus alkoi saada ensimmäisiä ”tähtiään” ja lähikuvat olivat oivallinen tapa päästää katsojat näkemään läheltä kaikkia niitä kauniita ihmisiä, joista he lukivat lehdissä (Cousins 2004, 35–51).

Vuonna 1915 ilmestyi amerikkalaisen ohjaajan D.W. Griffithin elokuva *The Birth of a Nation* (1915), joka ei niinkään keksinyt mitään elokuvan kerrontatapoja, kuten usein väitetään, vaan käytti niitä kaikkia luodakseen täysivaltaisen (ja pitkän) taideteoksen. Elokuvan hurjissa sotakohtauksissa leikataan tiuhaan useiden lähikuvien välillä, joka tuo taisteluihin vaaran ja jännityksen tunteen; elokuvan tunteellisissa draamakohdissa näyttelijöiden tunnemyrskyt tulevat esille kauniissa lähikuvissa (kuva 8) (Schneider 2004, 30–31; Cousins 2004 52–52.)



KUVA 8. Elokuvan *The Birth of a Nation* (1915) tunteellinen lähikuva (*The Birth of a Nation* 1915)

The Birth of a Nation (1915) oli mullistava teos, eikä elokuvien tapa käyttää lähikuvia ole suurelta osin muuttunut sen jälkeen. Elokuvat käyttävät vieläkin lähikuvia näyttämään tähtiään, tuomaan näyttelijäsuoritusten nyanssit esille tai tuomaan vauhtia ja vaarantunnetta toimintakohtauksiin. Lähikuva sopii myös hyvin nykyajan nopeutuvaan leikkaustahtiin. Ennen vuotta 1960 elokuvien keskimääräinen otoksen pituus (ASL eli average shot length) oli 8-11 sekunnin välillä, kun taas vuoden 1960 jälkeen se on laskenut 4-6 sekunnin paikkeille. On mielenkiintoista huomata, että tässä opinnäytetyössä käsitellyissä teoksissa, pääasiassa lähikuvilla kerrottujen elokuvien ASL on huomattavasti lyhyempi kuin pääasiassa laajakuvilla kerrottujen. Tutkittavana olevien lähikuva-elokuvien ASL:t ovat seuraavanlaiset: *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) 3.1 s, *À bout*

de souffle (1960) 11.2 s, Psycho (1960) 6.2 s. ja Talven valoa (1962) 15.5 s. Tulokset saattavat vaikuttaa mitäänsanomattomilta. ASL:t À bout de souffle - ja Talven valoa - elokuvissa ovat jopa normaalia korkeammat. Tilastoja kuitenkin vääristää À bout de soufflen pitkät *laajakuva*otokset ja Talven valoa –elokuvan muutamien usean minuutin lähikuvat. Otosten mediaanipituudet kertovat erilaista tarinaa: À bout de souffle: 5.6 s ja Talven valoa: 7.6 s (mielenkiinnon vuoksi: La Passion de Jeanne d'Arc mediaanipituus on 2.4 sekuntia ja Psychon 3.2 sekuntia). Vertailun vuoksi tämän opinnäytetyön laajakuvaelokuvissa ainoastaan yhdessä elokuvassa keskimääräinen otoksen pituus menee alle 13 sekunnin ja mediaanipituuksissa myös ainoastaan yksi elokuva menee alle 9.5 sekunnin. Suurin tämän opinnäytetyön laajakuvaelokuvan ASL on kokonaiset 64.5 sekuntia (Tsivia 2013.)

Mistä sitten johtuu, että lähikuviin nojaavat elokuvat joutuvat käyttämään niin nopeaa leikkausta? Vaikka lähikuvat ovat loistavia antamaan informaatiota, ne ovat huonoja antamaan *paljon* informaatiota. Antaakseen suuria määriä informaatiota elokuvantekijä joutuu leikkaamaan usean eri lähikuvan välillä, kun taas laajakuva saa mahdutettua saman määrän informaatiota yhteen otokseen. Katsoja myös saa sisäistettyä huomattavasti nopeammin lähikuvan antaman informaation, joten otoksessa ei ole tarvetta pysyä yhtä kauaa kuin laajakuvassa. Näistä syistä on myös harvinaista nähdä elokuvia, jotka on kerrottu pelkästään lähikuvilla, kun taas laajakuvilla kerrotuista elokuvista on kehittynyt useampiakin koulukuntia.

Lähikuva ei ole vastaavalla tavalla yleishyödyllinen kuin laajakuva. Sitä pystyy käyttämään erittäin hyvin tiettyihin asioihin (näyttämään tunteita, kauniita kasvoja, yksityiskohtia, hienovaraista toimintaa), mutta huonommin toisiin asioihin (näyttämään tilaa, maisemia, suuren mittakaavan tai useamman kuin yhden henkilön toimintaa, liikettä). Lähikuva on hienovarainen työväline elokuvantekijälle, joka ei sovellu kaikkeen, mutta sillä on hyvin yksinkertainen etu muihin elokuvan kerrontatapoihin nähden: lähikuva näyttää maailman kuten katsoja ei ole sitä aiemmin nähnyt. Ihminen näkee maailman laajakuvana. Luonnollisesti voimme katsoa asioita läheltä, mutta tällöinkin näemme yksinkertaisesti laajakuvan, jossa on jotain etualalla.



KUVAT 9-12. Lähikuvien eri käyttötapoja. Myötäpäivään vasemmasta yläkulmasta: La Passion de Jeanne d'Arc (1928) ja tunteet, À bout de souffle (1960) ja kauniit ihmiset, Psycho (1960) ja toiminta, Days of Being Wild (1990) ja yksityiskohdat (La Passion de... 1928; À bout de souffle 1960; Psycho 1960; A Fei jingjyuhn 1990.)

Lähikuva antaa siis katsojalle uuden perspektiivin maailmaan ja tätä mahdollisuutta eri elokuvantekijät ovat käyttäneet eri tavoilla: Carl Dreyer toi elokuvassaan La Passion de Jeanne d'Arc (1928) esille näyttelijöiden tunnekuohut (kuva 9), Jean-Luc Godard tutki elokuvassaan À bout de souffle (1960) päänäyttelijänsä kauneutta (kuva 10), Alfred Hitchcock käytti lähikuvia järkyttääkseen yleisöä elokuvassaan Psycho (1960) (kuva 11), Ingmar Bergman tarkasteli roolihahmojensa eksistentiaalistista kriisiä elokuvassaan Talven valoa (1962) ja Wong Kar-Wai löysi lähikuvilla keinon palata menneeseen elokuvassaan Days of Being Wild (1990) (kuva 12). Näitä viittä elokuvaa tutkin seuraavaksi.

3.2 La Passion de Jeanne d'Arc (1928) – Lähikuvat tunteina

Jokainen, joka on nähnyt parhaat elokuvani, tietää millaisen merkityksen annan ihmisten kasvoille. Siinä on maaperä, jota en milloinkaan väsytkin tutkimaan. Studioissa ei ole ylevämpää kokemusta kuin tallentaa ilme kasvoilta, jotka ovat herkistyneet inspiraation mystiselle voimalle, kuin nähdä kasvojen herkistyvän sisältäpäin ja muuttuvan runoudeksi.
- Carl Dreyer (Bach 1999)

Carl Dreyerin mykkäelokuva *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) (käytän tästä lähtien yksinkertaisuuden vuoksi nimeä *Jeanne d'Arc*) kertoo tositapahtumiin perustuvan tarinan Jeanne d'Arcin oikeudenkäynnistä, kuulusteluista ja, lopulta, elävältä polttamisesta (kuva 13). Dreyer tiivistä tapahtumat yhden päivän sisälle, mutta muilta osin elokuva seuraa oikeudenkäynnin oikeita pöytäkirjoja ja paikalla olleiden muisteloita mahdollisimman tarkasti (*La Passion de... 1928*; Schneider 2004, 75.)



KUVA 13. Carl Dreyerin elokuva *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) (*La Passion de... 1928*)

Jeanne d'Arc (1928) valitseminen ensimmäiseksi malliesimerkiksi lähikuvien eri käyttötyyleistä on hieman erikoinen, sillä se on vieläkin varsin uniikki elokuva kerrontatyyliiltään: Jeanne d'Arc on kerrottu käytännössä kokonaan lähikuvilla. Elokuvassa tulee ajoittain yleiskuvia, kokokuvia ja puolikuvia, mutta niissäkin on yleensä joko jokin asetettu lähelle kameraa tai vaihtoehtoisesti otoksen henkilöhahmosta on rajattu näkyviin ainoastaan osat, jotka näkyisivät lähikuvassa, joka luo otokseen lähikuvamaisen tunnelman. Silmämääräisesti ja varovaisesti arvioiden voisin sanoa, että vähintään 85 prosenttia elokuvan otoksista on lähikuvia tai erikoislähikuvia ja todennäköisesti osuus on vieläkin suurempi (*La Passion de... 1928*.)

Pelkkien lähikuvien käyttö ei ole kuitenkaan yllättävin asia Jeanne d’Arcissa (1928). Elokuvahistoriasta löytyy muitakin elokuvia, jotka on kerrottu pääasiassa lähikuvan keinoin, esimerkiksi Talven valo (1962). Yllättävintä on *miten* Jeanne d’Arcissa käytetään lähikuvia. Dreyer ei seuraa kuvakerronnassaan mitään elokuvakerronnan vakiintuneita sääntöjä. Hän rikkoo suojaviivaa jatkuvasti, ei leikkaa tapahtumasta tapahtuman loogiseen jatkumoon, eikä katsojalle yleensä ole selvää miten hahmot sijaitsevat huoneessa toisiinsa nähden. Elokuvassa on jopa useita kohtia, joissa Dreyer näyttää hahmon katsovan jotain ja leikkaa sitten kuvaan, joka ei millään voi olla hahmon katsoma asia (La Passion de... 1928; Tybjerg 1999.)

Tämä kaikki rikkoo elokuvakerronnan vakiintuneita sääntöjä huomattavasti. Kuten lähikuvaelokuvat yleensä, myös Jeanne d’Arc on leikattu äärimmäisen tiheään tahtiin. 82 minuutin elokuva sisältää yli 1500 leikkausta, joka tarkoittaa leikkausta reilun kolmen sekunnin välein (Ebert 1997). Yleisesti ottaen tahti on vielä tiuhempi. Tämä kaikki, yhdistettynä Dreyerin käyttämiin dramaattisiin kuvakulmiin, luo elokuvaan kaottisen tunnelman. Elokuva on siis käytännössä kerrottu Jeanne d’Arcin, teinitytön, joka on parinkymmenen aikuisen miehen painostuksen alla, subjektiivisesta näkökulmasta (kuva 14) (La Passion de... 1928; Tybjerg 1999.)



KUVA 14. Elokuvan dramaattisia kuvakulmia (La Passion de... 1928)

Dreyerille oli kuitenkin kaaoksen näyttämisen sijasta vielä tärkeämpää näyttää jotain paljon metafysisempää: Jeanne d’Arcin uskonvakaumuksen ja tunteenpalon. Dreyer selitti haluavansa elokuvassaan esittää hymnin sielun voitolle yli elämän. Kaikki elokuvan otokset esittävän kohteensa luonnetta ja aikakauden henkeä. Antaakseen katsojalle totuuden, Dreyer myös luopui kaikenlaisesta ”kaunistamisesta”, eikä antanut näyttelijöidensä käyttää meikkiä tai puutereita. Dreyer sanoi hänen kuvaajansa, Rudolf Matén,

ymmärtäneen psykologisen draaman vaatimukset lähikuvissa ja antaneen Dreyerille sen mitä tämä oli hakenutkin eli toteutetun mystiikan, ”realized mysticism” (Dreyer 1928.)



KUVA 15. Falconetin tunteikas roolisuoritus ja leikatut hiukset (La Passion de... 1928)

On harvinaista, että kukaan näyttelijä kantaa elokuvaa yhtä paljon kuin Maria Falconetti Jeanne d’Arcia (1928) nimiroolissa. Suuri osa elokuvan lähikuvista on käytetty Falconetin kasvojen tutkimiseen. Jeanne d’Arcissa Dreyer hankkiutui eroon kaikista mykkäelokuvan näyttelijäsuoritusten perinteistä. Kun yleensä näyttelijöillä oli tummat meikit silmien ympärillä ja muutenkin erittäin meikatut kasvat, Dreyer ei hyväksynyt näyttelijöillään ollenkaan meikkiä; kun mykkäelokuvanäyttelijät yleensä näyttelivät lähestulkoon teatterinomaisesti yli, Jeanne d’Arcissa näyttelijöiden roolisuoritukset olivat, varsinkin mykkäelokuvan asteikolla, erittäin realistiset. On olemassa lukuisia tarinoita asioista, joihin Dreyer näyttelijänsä pakotti roolisuoritusten vuoksi. Falconetti esimerkiksi joutui olemaan pitkiä aikoja polvillaan kovalla kivilattialla ja leikkaamaan hiuksensa kameran edessä, kuvausryhmän kyynelehtiessä (kuva 15) (Ebert 1997).

Ei ole sattumaa, että mykkäelokuvista realistisimmin näytelty on kuvattu käytännössä kokonaan lähikuvilla ja vielä tarkemmin sanottuna lähikuvilla kasvoista. Ohjaustaktiikoillaan Dreyer pyrki tuomaan esiin ja lähikuvillaan taltioimaan Falconetin sielun, vangitsemaan alun lainauksen runoudeksi muuttumisen. Pääasiassa teatterinäyttelijänä tunnettu Falconetti oli ennen Jeanne d’Arcia näytellyt yhdessä elokuvassa, eikä sen jälkeen näytellyt enää yhdessäkään. Hänen roolinsa Jeanne d’Arcina on kriitikko Pauline Kaelin mukaan kenties hienon filmille tallennettu roolisuoritus (Ebert 1997). Tämän vaikuttavan roolisuorituksen Dreyer vangitsi lähikuvilla. Jeanne d’Arc saattaa olla kerrontatyyliältään lähestulkoon avantgardea, mutta yhden elokuvakerronnan tosiseikan se todistaa paremmin kuin mikään muu elokuva elokuvahistoriassa: lähikuva on näyttelijän kuvakoko (La Passion de... 1928; Dreyer 1928; Schneider 2004, 75.)



KUVAT 16-17. Abdi keskustelemassa puhelimessa ja Remberto pelaamassa shakkia tyttärensä kanssa Muistot-elokuvassa

Omassa dokumentissani pyrin tuomaan esille päähenkilöideni persoonallisuutta esille lähikuvieni käytöllä. Dokumenttiini ei sisältynyt mitään Jeanne d’Arciin verrattavaa draamaa, mutta pyrin parhaani mukaan taltioimaan pieniä, hienovaraisia tunteita, joita päähenkilöideni kasvoilla ajoittain tapahtui. Esimerkkinä voisin sanoa Abdin lievän ärsyyntymisen hänen keskustellessaan epämieluisan henkilön kanssa puhelimessa (kuva 16) tai Remberton keskittynyt, mutta rakastava ilme hänen pelatessaan shakkia tyttärensä kanssa (kuva 17). Tällaiset hetket olisivat jääneet kokonaan huomiotta, jos olisin kuvannut ne laajakuvina. Käytin kuitenkin laajakuvia vahvistamaan tai antamaan kontrastia käyttämilleni lähikuville. Abdin otoksesta leikkaan otokseen, jossa Abdi pitää hauskaa ja nauraa ystäviensä kanssa. Remberton otoksen yhteydessä käytän myös muita otoksia hänestä pelaamassa shakkia tyttärensä kanssa. Yhdessä näistä otoksissa Remberton poika tulee istumaan isänsä ja siskonsa viereen ja katsomaan heidän peliään. Jos onnistuin tavoitteissani, tällaisella leikkaamisella lisää otosten kumulatiivista lämmöntunnetta.

Leikkaustahdiltani olin täysin päinvastainen Dreyerin elokuvaan verrattuna. Pyrin pitämään otokset hyvin pitkinä ja välttelemään minkäänlaista katsojan ahdistamista. Sen sijaan, että olisin saanut katsojan tuntemaan hahmojen tunteet leikkauksen keinoin, pyrin antamaan katsojalle aikaa yksinkertaisesti katsoa elokuvani hahmoja, jotta he samaistuisivat heihin, koska lähikuvat ovat omiaan tuomaan esille ihmisten inhimillisyyden taltioimalla juurikin edellä mainittuja pieniä yksityiskohtia.

3.3 A bout de souffle (1960) – Lähikuvat elämänä

”There is a famous legend which has it that Griffith, moved by the beauty of his leading lady, invented the close-up in order to capture it in greater detail. Paradoxically, therefore, the simplest close-up is also the most moving.”

- Jean-Luc Godard (Godard 1986)

Jean-Luc Godardin elokuva *À bout de souffle* (1960) kertoo tarinan nuoresta miehestä nimeltään Michel Poiccard, joka ampuu poliisin ja ennen pakenemistaan matkustaa Pariisiin pyytämään mukaansa amerikkalaisen naisen nimeltään Patricia (*À bout de souffle* 1960). Yksinkertaisesta juonestaan huolimatta *À bout de souffle* on yksi elokuvahistorian merkittävimpiä teoksia. Tähän on monia syitä: elokuvan välinpitämättömyys sellaisia elokuvakerronnan vakinaisuuksia kohtaan kuten suojaviiva ja selkeä spatiaalinen kerronta, elokuvan käyttämät hyppyleikkaukset, joissa leikataan saman otoksen aikana myöhempään ajankohtaan, Godardin tapa improvisoida elokuvansa juoni käsikirjoittamalla tapahtumat juuri ennen kuvauksia ja, kenties elokuvahistoriallisesti merkittävimpänä, elokuvan kuvaustyyli, jossa elokuva kuvattiin kadulla ihmisten parissa, olkavarakameraa käyttäen ja minimaalisella valaisulla. Erikseen käytettynä näissä tekniikoissa ei ollut mitään uutta ja niitä oli käytetty elokuvissa jo vuosia, mutta yhdessä ne antoivat *À bout de souffl*eille aggressiivisen särmän ja elämäntunnon, josta myöhemmät elokuvat ottavat vieläkin vaikutteita (*À bout de souffle* 1960; Cousins 2004, 269–272).



KUVA 18. Jean-Luc Godardin elokuva *À bout de souffle* (1960) (*À bout de souffle* 1960)

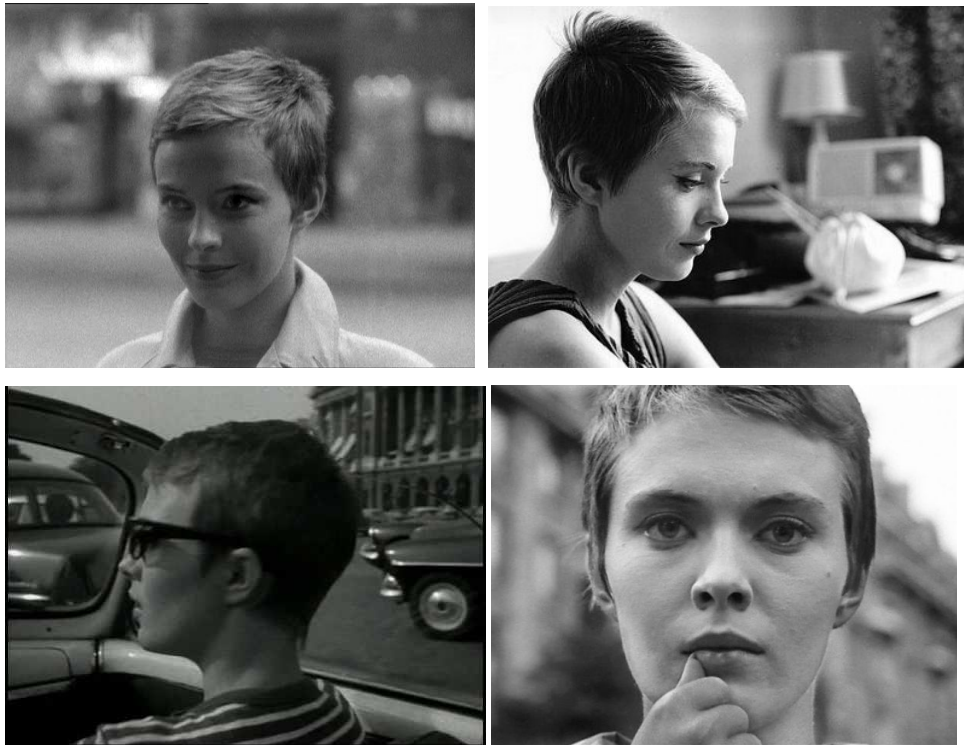
Millaista sitten tämän mullistajan kuvakerronta on? *À bout de souffle* (1960) käyttää hyödykseen paljon niin lähikuvia kuin laajakuvia ja todistaa tässä opinnäytetyössä hiljakseen selviävää kaavaa: mitä laajempi otos, sitä kauemmin se ajallisesti kestää. On mielenkiintoista, että elokuvaksi, joka on tunnettu lähikuvistaan ja nopeasta leikkaustahdistaan, *À bout de souffle* sisältää lukuisia laajoja otoksia, jotka kestävät useita minuutteja. Kuuluisimmassa näistä Michel ja Patricia kävelevät pitkin Champs-Élysées-katua ja flirttailevat keskenään (kuva 18). Elokuvan laajakuvakerronta on täysin päinvastaista samana vuonna ilmestyneen Michelangelo Antonionin *L'Avventura*an (1960) verrattuna. Siinä missä Antonionin henkilöhahmot hukkuvat ihmisjoukkoihin ja muuttuvat mitättömiksi arkkitehtonisten ihmeiden rinnalla, Godardin päähenkilöiden ympärillä parveilevat ihmiset tuovat elokuvaan elämänmakua ja heitä ympäröivät kauniit rakennukset ja puut luovat melkein romanttisen ilmapiirin (*À bout de souffle* 1960; *L'avventura* 1960.)



KUVA 19. Jean Seberg elokuvassa *À bout de souffle* (1960) (*À bout de souffle* 1960)

À bout de souffle (1960) suurin valttikortti on kuitenkin sen lähikuvakerronta ja hyvästä syystä. Usein lainattu toteamus Godardilta kuuluu: ”Cinema history is the history of boys photographing girls” (Ebert 1996). Suuri osa *À bout de souffle*stä kuluukin naispääosan, Jean Sebergin, kasvoja tutkiessa. Sebergin kasvoja kuvataan edestä, sivulta ja takaa, kaikkia mahdollisia kuvakokoja ja valaisuolosuhteita käyttäen (kuvat 20-23). Elokuvan päähenkilö Michel on rakastunut Patriciaan ja on kuin kamera jakaisi hänen tunteensa. Eräässä elokuvan otoksessa Patricia jopa seisoo seinällä olevan valokuvan vieressä, joka esittää häntä itseään vastakkaisesta kuvakulmasta (kuva 19). Kamera ei saa tarpeekseen Patrician kasvoista. Nämä lähikuvat on myös kuvattu luonnonvalossa ja ilman muita vastaavia ”elokuvallisia” ehostuksia, jolloin *À bout de souffle* toimii myös esimerkkinä Godardin toteamuksesta, että yksinkertaisin lähikuva on myös kaikkein

kaunein (À bout de souffle 1960; Godard 1986; Schneider 2004, 370; Cousins 2004, 271.)



KUVAT 20-23. Kamera tutkii Jean Sebergin kasvoja. Oikeassa alakulmassa elokuvan viimeinen otos (À bout de souffle 1960.)

Myös elokuvan päähenkilö saa osansa kameran huomiosta. Michelin esittäjä Jean-Paul Belmondon roolisuoritus on hyvin fyysinen. Michel tekee jatkuvasti käsillään jotain. Nyrkkeilee, lukee lehteä, koskettelee ympärillään olevia asioita (tai Patrician takamusta). Tästä johtuen kuvakerronta Michelin ympärillä on enemmän laajakuva- ja puolikuva-painotteista. Michel saa kuitenkin oman osansa lähikuvista ja näiden lähikuvien tarkoituksena on saada katsoja rakastumaan Micheliin. Kamera tutkii Michelin kasvoja, jotka eivät ole komeat millään ilmeisellä tavalla, ja pyrkii antamaan katsojalle vaikutelman Michelistä maailman reteimpänä miehenä. Hänellä on jatkuvasti suussa tupakka ja kasvoillaan aurinkolasit (kuva 24). Hän ei voi ohittaa peiliä vääntelemättä naamansa. Välillä hän jopa katsoo suoraan kameraan ja puhuu katsojalle. Aina valpas kamera taltioi jokaisen näistä hetkistä ja saa katsojan ymmärtämään mitä Patricia näkee tässä hurmaavassa murhaajassa (À bout de souffle 1960; Cousins 2004, 269–272.)



KUVA 24. Jean-Paul Belmondo elokuvassa À bout de souffle (1960) (À bout de souffle 1960)

À bout de souffle (1960) ei käytä lähikuvia pelkästään kuvastamaan päähenkilöidensä rakastumista, vaan myös heidän kaoottista olotilaansa ollessaan poliisien jahtaamana. Godard käyttää elokuvassa usein taktiikka, jossa hän leikkaa peräkkäin useita alle sekunnin mittaisia lähikuvia, jotka eivät täysin sovi toisiinsa. Tällainen kuvaus- ja leikkaustyyli sotkee katsojan käsityksen siitä mitä hän katsoo ja kokee, jolloin tuntuu kuin koko maailma kaatuisi katsojan niskaan. Tällaisen visuaalisen painostuksen jälkeen on helpottavaa palata lähikuviin Patrician kasvoista. Ei ole ihme, että elokuvan viimeinen kuva, poliisien ammuttua Michelin, on lähikuva Patrician kasvoista, matkimassa Michelin eleitä (À bout de souffle 1960.)



KUVAT 25-27. Abdi kävelee työmaan halki Muistot-dokumentissa

Vaikka kuvailmaisuni tarkoituksperät dokumentissani olivat hyvin erilaiset kuin Godardilla À bout de soufflessa (1960), käytin silti paljon Godardin käyttämiä tekniikoita.

Kuten puhuin jo Jeanne d’Arcin kohdalla, puhdas lähikuva on erittäin hyvä väline saamaan katsoja tuntemaan empatiaa elokuvan hahmoja kohtaan ja käytinkin tätä taktiikkaa hyvin paljon, kuten Godard elokuvassaan.

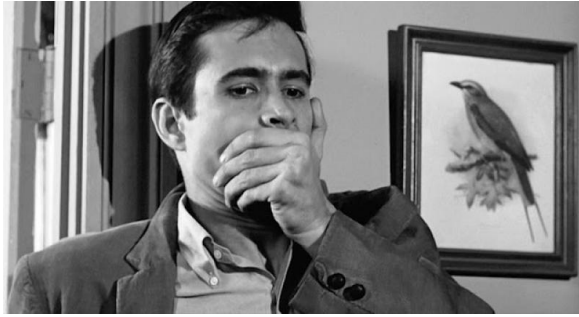
Myös *À bout de soufflen* (1960) laajakuvakerronta antoi minulle vaikutteita ja pyrin emuloimaan elokuvan pitkiä laajakuvaotoksia, joissa kamera seuraa hahmojen selän takana heidän kävelyään. Kenties suosikkiotokseni dokumentissani on reilun minuutin otos, jossa seuraan Abdia laajakuvassa hänen kävellessä työmaan halki (kuvat 25-27). Abdi on työmaatyöntekijöiden johtaja ja mielestäni otoksessa on nähtävissä eräänlainen vallantunne, jota Abdi tuntee kävellessään työmaan halki. Otoksessa on myös mukavaa tilantunnetta ja jatkuvasti vaihtuvia valaisuosuhteita, jotka antavat sille erittäin mielenkiintoisen persoonallisuuden. Tällainen otos on suoraa jatkumoa *À bout de soufflen* otoksesta, jossa elokuvan päähenkilöt kävelevät pitkin Pariisin katuja flirttailemassa, täysin erilaisessa kontekstissa, mutta, toivottavasti, yhtä tehokkaana.

3.4 Psycho (1960) – Lähikuvat väkivaltana

My main satisfaction is that the film had an effect on the audiences, and I consider that very important. I don’t care about the subject matter; I don’t care about the acting; but I do care about the pieces of film and the photography and the sound track and all of the technical ingredients that made the audience scream. I feel it’s tremendously satisfying for us to be able to use the cinematic art to achieve something of a mass emotion. And with *Psycho* we most definitely achieved this. It wasn’t a message that stirred the audiences, nor was it a great performance or their enjoyment of the novel. They were aroused by pure film.

- Alfred Hitchcock (Truffaut 1985, 282)

Alfred Hitchcockin elokuvan *Psycho* (1960) tarina on Hollywood-elokuvaksi rakenteeltaan hyvin monimutkainen. Marion Crane varastaa pomoltaan 40 000 dollaria ja pakenee kaupungista. Pakomatallaan Marion pysähtyy motelliin yöksi, jossa ollessaan hän päättää palauttaa rahat. Ennen kuin hän kuitenkaan ehtii tehdä näin, motellin omistajan, Norman Batesin (kuva 28) äiti murhaa hänet suihkussa. Tämän jälkeen Marionin sisko ja rakastaja alkavat tutkia hänen murhaansa. Usean juonenkäänteen jälkeen selviää, että Norman Bates kärsii jakomielitaudista ja kuvittelee olevansa kuollut äitinsä (*Psycho* 1960; Cousins 2004, 279–280.)



KUVA 28. Alfred Hitchcockin elokuva Psycho (1960) (Psycho 1960)

Äskeinen juonitiivistelmä raaputtaa vasta pintaa elokuvan tapahtumista. Harva elokuva, varsinkaan Hollywoodissa tehty, on yhtä valmis leikkimään yleisön odotuksilla ja elokuvan säännöillä. Ilmeisimpänä esimerkkinä on Marion Crane, josta pedataan elokuvan ensimmäiset puoli tuntia päähenkilöä, mutta joka sitten tapetaan raa’asti. Tämän jälkeen elokuvan päähenkilönä ja yleisön sympatian kohteena toimii Norman Bates, psykopaattinen murhaaja (vaikkakaan yleisö ei vielä tiedä sitä). Tästä huolimatta, yleisö ei lakkaa missään vaiheessa jännittämästä henkilöhahmojen puolesta. Mistä tämä sitten johtuu? Hitchcock puhui usein ”puhtaan elokuvan” käsitteestä ja Psycho (1960) on hänen filmografiassaan tästä paras esimerkki (Psycho 1960; Truffaut 1985; Schneider 2004, 386–387.)

Puhtaalla elokuvalla Hitchcock tarkoitti elokuvakerrontaa, jossa käytetään puhtaasti elokuvallisia keinoja tarinan kertomiseen, ilman dialogin ja vastaavien selittelyä (Truffaut 1985). Hitchcock oli tällaisessa kerronnassa mestari. Käyttäen hyvin yksinkertaisia keinoja, lähikuvia, vastakuvia, tiltauksia, hän pystyi kertomaan minkälaista tarinaa tahansa puhtaasti kuvallisilla keinoilla (Cousins 2004, 279–280.)

Eräissä elokuvan kohtauksessa etsivä hiippailee Batesin talossa etsimässä todisteita Marionin murhasta. Hän kiipeää hitaasti portaat ylös. Etsivän päästyä yläkertaan, Batesin äiti syöksyy ovesta ja puukottaa etsivää, joka putoaa portaat alas. Päivänä, jona portaiden kiipeäminen oli tarkoitus kuvata, Hitchcock oli kipeänä, joten hän käski kameramiehensä kuvata kohtauksen erään toisen henkilön tekemän kuvakäsikirjoituksen perusteella. Hitchcockin mukaan kuvattu kohtaus oli seuraavanlainen: lähikuva kädestä pitämässä kiinni portaiden kaiteesta, toinen lähikuva jaloista profiilissa, kuvattuna portaiden palkkien läpi nousemassa ylöspäin. Hitchcockin mukaan hän oli yllättynyt tajutessaan, että kohtausta ei voi kuvata näin, sillä se esitti uhkaavaa miestä nousemassa portaita ylös, ei viatonta kuten oli tarkoitus. Otokset olisivat olleet hyviä, jos ne olisivat esittä-

neet murhaajaa kiipeämässä portaita, mutta näin ne olivat kohtausten tarkoitusperien vastaisia. Kohtaus tarvitsi yksinkertaisen ilmaisutavan. Pelkästään mies nousemassa portaita ylös, ilman mitään ylimääräistä (Psycho 1960; Truffaut 1985, 273.)



KUVA 29. Etsivä kiipeää portaat ylös... (Psycho 1960)



KUVA 30. ...Ja putoaa ne alas (Psycho 1960).

Hitchcock tajusi, että lähikuvilla kerrottuna, miehen käsistä, jaloista, kohtaus olisi saanut täysin erilaisen tunnelman kuin mitä se tarvitsi. Silloin miehen itsensä nouseminen yläkertaan olisi ollut kohtausten jännittävä asia, eikä se mitä ylhäällä oli odottamassa. Elokuvasssa kohtaus on tehty näin: Etsivä astuu taloon sisälle puolikuvassa ja katselee ympärilleen. Tähän otokseen on väliin leikattu puoli- ja kokokuvia asioista, joita etsivä katsoo: käytävä, portaikko, ovi. Etsivä lähtee kävelemään portaita ylös. Tulee nopea lähikuva hänen jaloistaan, joka on ensimmäinen merkki tulevasta vaarasta (jättäen laskeutuvien yleisön tiedot kaikesta mitä talossa on tapahtunut ja kohtausten yleisen painostavan tunnelman.) Etsivä kävelee portaita ylös puolikuvassa, joka ajaa samalla taaksepäin seuraten häntä (kuva 29). Kesken tämän otoksen tulee lähikuva hitaasti aukeavasta ovesta, joka kuvastaa jo selkeää uhkaa etsivälle. Etsivä pääsee portaiden yläpäähän kokokuvassa, joka on kuvattua ylhäältä päin. Samassa kokokuvassa auenneesta ovesta

tulee puukon kanssa vanha nainen, joka puukottaa etsivää (ylhäältä kuvatun kokokuvan tarkoitus on mm. piilottaa katsojalta vanhan naisen oikea henkilöllisyys, Norman Bates). Jälleen kamera seuraa kuinka etsivä liikkuu portaissa, mutta tällä kertaa se ajaa lähikuvassa hänen perässään, kun etsivä syöksyy portaat alas (kuva 30). Etsivä osuu lattiaan puolikuvassa ja vanha nainen syöksyy hänen kimppuunsa. Kohtaus loppuu lähikuvaan veitsestä vanhan naisen kädestä, joka hakkaa etsivää raivokkaasti (Psycho 1960).

Psychossa (1960) lähikuva on Hitchcockille keino hyökätä yleisön kimppuun. Hitchcockin mukaan pääsyy kameran nostamiseen ylös kokokuvaan oli kontrastin antaminen lähikuvaan etsivän kasvoista, kun häntä puukotetaan. Hän vertasi otosta musiikkiin, jossa kokokuvan viuluihin tulee yhtäkkiä riitasointuna lähikuvan torvisoittimet (Truffaut 1985, 276).



KUVAT 31-36. Otoksia suihkukohtauksesta (Psycho 1960)

Ilmeisin ja paras esimerkki lähikuvasta Hitchcockin aseena yleisöä vastaan on Psychon (1960) legendaarinen suihkukohtaus (kuvat 31-36). Marion Crane on päättänyt palauttaa rahat, mutta vasta aamulla. Ennen nukkumaanmenoa hän menee suihkuun. Suihkussa hänen kimppuunsa hyökkää vanha nainen, joka puukottaa Marionia lukuisia kertoja ja sitten pakenee. Kolmen minuutin kohtaus sisältää viitisenkymmentä leikkausta, joista suurin osa tulee noin puolen minuutin aikana, joten sen jokaista otosta on turha alkaa eritellä, mutta annan kuitenkin yleiskatsauksen sen kuvakerronnasta. Kohtauksen alussa, Marionin ollessa suihkussa, tulee erilaisia lähikuvia hänestä ja suihkusta eri kuvakulmista. Otoksissa ei sinänsä ole mitään erityisen jännittävää tai painostavaa, mutta niiden kuvasommittelu ja leikkausrytmi antaa kohtauksen alulle hieman omituisen ja kylmän tunteen. Lämmin suihku ei tunnu niin kutsuvalta paikalta kuin se yleensä olisi. Ensimmä-

mäinen merkki tulevasta vaarasta on omituinen puolilähikuva, jossa Marion on rajattu otoksen oikeaan alakulman ja otos on muuten käytännössä suihkuverhoa. Syy tähän rajaukseen selittyy pian: suihkun ovi aukeaa ja sisään astuu epäselvä hahmo. Kamera ajaa lähikuvaan hahmosta, joka repäisee suihkuverhon auki veitsi kädessään. Marion kiljaisee kauhusta ja seuraa kolme nopeaa leikkausta: Marionin kasvot lähikuvassa, Marionin kasvot vielä lähemmässä lähikuvassa ja Marionin suu erikoislähikuvassa. Tämän jälkeen seuraa lukuisia eri lähikuvia ja erikoislähikuvia Marionin kasvoista, eri ruumiinosista, murhaajasta ja veitsestä. Parinkymmenen sekunnin ja usean kymmenen leikkauksen (niin elokuvallisen kuin veitsellisen) jälkeen, murhaaja pakenee ja tulee jälleen omituinen puolilähikuva, jossa Marion on rajattu kuvan oikeaan alareunaan. Tällä kertaa hän valuu pitkin suihkun seinää maahan. Seuraa lähikuvia: Marion kaatuu maahan, hänen mukanaan repeytyvä suihkuverhon, veri, joka valuu viemäriin (Psycho 1960.)

Koko kahdenkymmenen sekunnin murhakohtaus sisältää nopean, silmämääräisen laskeamisen perusteella noin 35 leikkausta, joista monet menevät ohitse niin nopeasti, ettei katsoja pysty edes käsittämään niitä. Käyttämällä nopeasti leikattuja lähikuvia ja erikoislähikuva, Hitchcock onnistuu ohittamaan kokonaan katsojan tietoisin maailman ja manipuloimaan häntä alitajuisesti. Jokainen leikkaus ja otos on uusi shokki katsojan tajunnalle. Tällainen kerrontatyylillä yhdistettynä aggressiiviseen viulumusiikkiin ääniraidalla, sekoittaa katsojan pään ja saa hänet lähestulkoon tuntemaan saman tunteet kuin jos joku olisi oikeasti hyökännyt hänen kimppuunsa veitsen kanssa (Psycho 1960.)

Tällainen kerronta antaa kohtaukseen myös toisen mielenkiintoisen lisän: koska katsoja ei pysty hahmottamaan tapahtumia tietoisesti, hänen aivonsa täyttävät kohtauksen asioilla, joita se ei oikeasti sisällä. Hitchcock on kertonut tarinoita kuinka katsojat väittivät hänelle kivenkovaa, että kohtauksessa näkyy Marion Crane alasti ja veitsi uppoamassa lihaan. Näin ei kuitenkaan ole. Kohtauksessa Marionilta ei näy kertaakaan rinnat eikä mitään muuta ihmisiä järkyttävää ja veitsi ei missään vaiheessa kosketa Marionia. Katsoja kuitenkin kuvittelee näin, koska kohtaus hyökkää hänen kimppuunsa kaikella aggressiivisella voimallaan ennen kuin hän kykenee edes käsittämään mitä tapahtuu (Psycho 1960; Truffaut 1985.)

Kohtauksen lopussa tulee mielenkiintoinen otos, joka alkaa erikoislähikuvalla Marionin silmästä. Kamera alkaa ajaa taaksepäin päätyen lopulta lähikuvaan Marionin kasvoista

makaamassa kuolleen maassa. Tämä yksi otos kestää puoli minuuttia eli pidempään kuin koko murhaus. Elokuva rauhoittuu ja on kuin Hitchcock haluaisi antaa katsojalle hengähdystauon, että hän voi käsittää mitä tapahtui. Elokuva vapauttaa katsojan erikoislähikuvien rintaman vallasta (Psycho 1960).

Viimeisessä esimerkkikohtauksessa Hitchcock saa aikaiseksi edeltäviä kohtauksia vastaavan jännityksen, mutta lähestulkoon päinvastaisilla keinoilla. Kohtaus tapahtuu pian Marionin murhan jälkeen. Norman Bates on piilottanut Marionin ruumiin tämän auton takakonttiin ja on nyt upottamassa autoa suohon. Pelkästään tarinalliselta kannalta kohtaus on mullistava. Marion, jota katsoja piti pitkään elokuvan päähenkilönä, on juuri tapettu ja nyt Hitchcock pyytää katsojaa pelkäämään murhaajan apurin puolesta (tässä vaiheessa elokuvaa katsoja ei vielä tiedä Norman Batesin olevan murhaaja, vaan kuvittelee tämän pelkästään siivoavan äitinsä jälkiä) (Psycho 1960.)



KUVA 37. Suokohtauksen kaksi otosta. Auto uppoaa... (Psycho 1960)



KUVA 38. ...Ja Norman Bates katsoo sitä (Psycho 1960)

Hitchcock kertoo kohtauksen yksinkertaisin keinoin: Kohtaus alkaa lähikuvalla auton rekisterikilvestä, joka sitten muuttuu kokokuvaksi auton liikkuessu eteenpäin. Saman kuvan aikana Norman Bates nousee autosta ja työntää sen suohon. Tämän otoksen jälkeen, koko kohtaus on kerrottu leikkaamalla kahden kuvan välillä. Norman Batesin kasvot lähikuvassa katsomassa autoa, jauhamassa karkkia, liikuttelemassa käsiään (kuva 38) ja käyttäytymässä muuten jännittyneesti sekä kokokuvassa suohon uppoavasta au-

tosta (kuva 37). Eräässä vaiheessa kohtausta auton uppoaminen pysähtyy hetkeksi ja Norman Bates katselee pelästyneesti ympärilleen. Pian auto jatkaa uppoamista ja Batesin kasvoilla paistaa helpotus. Kohtaus on kerrottu huomattavasti rauhallisemmin kuin kaksi aiempaa, eikä sen taustalla edes kuulu musiikkia. Kahdella otoksella ja luonnonäänillä Hitchcock saa aikaiseksi kohtauksen, joka pitää katsojan otteessaan yhtä hyvin kuin mikään jännityskohtaus elokuvahistoriassa (Psycho 1960.)

Kohtauksessa Hitchcock käyttää samaa taktiikkaa kuin aiemmassa elokuvassaan Rear Window (1954). Rear Windown sisällön voi hyvin yksinkertaistetusti sanoa seuraavasti: James Stewart katsoo asiaa kameransa telelinssin läpi, asia näytetään, James Stewart reagoi asiaan ilmeillään (iloa, kauhua) (Rear Window 1954.) Hitchcock luottaa tällaisissa kohtauksissa katsojan empatiataitoihin. Vaikka Norman Bates peittelee murhan jälkiä, katsoja pelkää hänen kanssaan, koska katsoja näkee lähikuvassa Batesin pelokkaat kasvot ja samaistuu niihin. Katsoja toivoo, että Marion Cranen ruumis uppoaa suohon ja Norman Bates selviää kuin koira veräjämästä, koska Hitchcock kuvakerronnallaan käskii heitä tekemään niin. Koko uransa ajan Hitchcock pyrki saamaan elokuvillaan juurikin näin vahvan otteen ja Psycho (1960) on malliesimerkki hänen lahjakkuudestaan tällaisen kuvakerronnan saralla (Psycho 1960; Truffaut 1985.)

Voisi sanoa, että pyrin dokumentissani täysin päinvastaiseen kuvakerrontaan kuin Hitchcock Psychossa (1960). Leikkasin hitaasti, käytin vastakuvia ainoastaan muutamaan otteeseen ja lähikuvilla pyrin olemaan mahdollisimman epäaggressiivinen. Siinä missä Hitchcock halusi katsojan istuvan penkkinsä reunalla koko elokuvan ajan, minä puolestani halusin katsojan istuvan mukavammin, että hän pystyisi keskittymään paremmin ääniraidalla tulevaan tarinaan. Käytin kuitenkin muutamaan otteeseen hieman Psychoon viittaavaa taktiikkaa, jossa käytin otoksia joissa elokuvan hahmot katsovat kameraan ja puhuvat, ääniraidan kuulumatta (kuvat 3-4), jolloin, toivottavasti, katsoja hieman hätkähtää, kun dokumentti ei toimikaan aivan totuttujen tapojen mukaisesti. Tällainen hätkähtäminen estää katsojaa uppoutumasta niin paljon elokuvan rauhalliseen tahtiin, että hän nukahtaisi.

3.5 Talven valoa (1962) – Lähikuvat eksistentialismina

"Olen aina ollut haltioissani siitä, kuinka tuntehikas ilmaisuväline haltuuni on uskottu. Elokuva voi läpivalaista ihmissielua äärettömän tarkasti ja kirkkaasti."

- Ingmar Bergman (von Bagh 1999)

Ingmar Bergmanin elokuva *Talven valoa* (*Nattvardsgästerna*, 1962) kertoo pienen maa-laiskylän pastorista (kuva 39), joka on vaimonsa kuoleman jälkeen alkanut kärsiä yhä vakavammasta ja vakavammasta eksistentialistisesta ja uskonnollisesta kriisistä. Pastoriin on rakastunut ateistinen ja ekseemasta kärsivä Märta. Elokuvan henkilöhahmoihin kuuluu myös Jonas, vakavasti masentunut mies, joka ei kykene lakkaamaan ajattelemasta ydinsotaa (*Nattvardsgästerna* 1962.)



KUVA 39. Ingmar Bergmanin elokuva *Talven valoa* (1962) (*Nattvardsgästerna* 1962)

Bergmanin elokuvatuotanto on tunnettu vakavista ja synkistä aiheistaan, mutta *Talven valoa* on jopa Bergmanin asteikolla äärimmäisen karu elokuva. Elokuvan aikana Jonas pyytää pastorilta apua kriisissään, mutta pastori ei omilta huoliltaan saa puhutuksi muusta kuin uskonkriisistään. Myöhemmin Jonas tappaa itsensä. *Talven valoa* sisältää myös useita pastorin ja Märtan välisiä keskusteluja, joissa he käyvät lävitse syitä miksei pastori rakasta Märtaa (*Nattvardsgästerna* 1962; Schneider 2007, 232–234.)

Nämä kaikki keskustelut Bergman kuvaa lähikuvina. *Talven valoa* (1962) ei ole täysin lähikuvilla kuvattu elokuva, mutta hyvin suuri osa sen noin tunnin ja kahdenkymmenen minuutin pituudesta kuluu lähikuvissa hahmojen kasvoista. Elokuvan ensimmäinen otos on lähikuva pastorin tunteettomista kasvoista pitämässä saarnaa lähes tyhjälle kirkolle. Seuraa muutama yleiskuva kirkosta ja sen kolkosta, talvisesta ympäristöstä, ennen kuin Bergman näyttää lähikuvilla alle kymmenkunta kirkossa olevaa ihmistä. Ilmeet kasvoilla vaihtelevat tylsistyneistä synkkiin. Heti elokuvan aluksi Bergman on onnistunut luo-

maan kolkon ja apaattisen tunnelman, joka pysyy yllä elokuvan loppuun asti (Nattvardsgästerna 1962.)

Bergman ja hänen hovikuvaajansa Sven Nykvist pyrkivät, elokuvan nimen mukaisesti, tuomaan esille kolkon ja varjottoman pohjoismaisen talvisen valon. Valo henkilöhahmojen kasvoille on tasainen ja yleisesti ottaen heidän taustansa on valkoinen tai yksivärinen seinä. Elokuva on myös leikattu hyvin hienovaraisesti. Jos kaksi ihmistä keskustelee, leikkaus on periaatteessa heidän lähikuviansa välistä. Elokuvassa ei ole mitään mikä veisi katsojan huomion henkilöhahmoista ja heidän ilmeistään, jolloin katsoja joutuu elämään jatkuvasti hahmojen tunteiden mukana, hieman samaan tyyliin kuin Psychon kohtauksessa, jossa Norman Bates hukuttaa autoa suohon (Nattvardsgästerna 1962; Etedgui 1998.)



KUVA 40. Märta lukee kirjettä (Nattvardsgästerna 1962)

Huomattavin esimerkki tästä on kohtaus, jossa pastori lukee Märtan hänelle kirjoittaman kirjeen. Kirjeessä Märta kertoo muutamista asioista, joita heille kahdelle tapahtui aiemmin. Pastorin lukiessa kirjettä, kirjeen sisältö näytetään lähikuvalla Märtan kasvoista, jossa hän sanoo kaiken mitä kirjeessä lukee (kuva 40). Kirjeen lukeminen kestää noin kahdeksan minuuttia ja tänä aikana leikataan muutaman kerran kirjeen tapahtumia näytäviin otoksiin, mutta muuten koko tarina tapahtuu otoksessa, jossa Märta katsoo suoraan kameraan ja puhuu. Hänen taustansa on tasaisen harmaa ja hänen vaatteensa mitäänsanomattomat. Koko kohtauksen aikana katsoja ei voi tehdä muuta kuin katsoa Märtaa silmiin hänen kertoessa kirjeen surullista sisältöä. Neljännen seinän rikkomista pidetään yleensä tehokeinona elokuvissa, joka saa katsojan olon vaivaantuneeksi ja itse-tietoiseksi. Talven valossa tämä tehokeino aiheuttaa tällaisen reaktion aluksi, mutta otoksen jatkuessa ja jatkuessa kirjeen sisältö alkaa upota katsojaan paremmin ja paremmin. Katsoja alkaa melkein tuntea kaikki tunteet, joita Märta tunsikin kokiessaan kirjeen

tapahtumat ja kirjoittaessaan niistä. Lopulta otoksella on lähestulkoon hypnoottinen vaikutus katsojaan. Otos päättyy äkilliseen lähikuvaan pastorin käsistä pistämässä kirjettä hermostuneesti pois. Tämä äkillinen leikkaus on teholtaan vastaavanlainen Hitchcockin suihkumurhan lähikuvahyökkäykseen. Samassa otoksessa pastori laskee päänsä lepäämään käsiensä päälle. Teko, joka kuvastaa katsojan olotilaa täydellisesti edeltäneen otoksen jälkeen (Nattvardsgästerna 1962.)



KUVA 41. Talven valoa –elokuvan (1962) viimeinen otos (Nattvardsgästerna 1962)

Talven valoa (1962) loppuu kolmeen otokseen: Laajakuva kirkosta, jossa pastori on juuri alkamassa pitää jumalanpalvelusta, jonka katsojina on ainoastaan Märta, joka ei usko jumalaan, ja muutama kirkon työntekijä; hitaasti tiivistyvä lähikuva Märtaasta, jonka pastori on aiemmassa kohtauksessa käskennyt lähtemään kylästä ennen kuin hänen unelmansa murskaantuvat; ja elokuvan lopettava puolilähikuva pastorista, joka alkaa pitää saarnaa, kuten elokuvan alussa, siitä huolimatta, että hän ei enää tunne Jumalan läheisyyttä elämässään (kuva 41). Nämä kolme otosta kertovat hyvin ekonomisesti siitä epätoivosta mihin elokuva päättyy. Bergman on haastattelussa puhunut kuinka elokuvan ohjaamista voisi kutsua visioiden, ideoiden, unien ja toiveiden muuttamista kuviksi, joiden tehtävänä on välittää kyseiset tunteet katsojalle. Talven valoa on Bergmanin filmografiassa esimerkki tästä tekniikasta käytettynä julmimmalla mahdollisella tavalla (Nattvardsgästerna 1962; Björkman 1972.)



KUVA 42. Remberton kasvat hänen keskittyessä Muistot-elokuvassa.

Dokumenttini henkilöahmot eivät olleet, ainakaan kameran edessä, vastaavan kriisin kourissa kuin Talven valo –elokuvan (1962) päähenkilöt. Kaikenlaiset eksistentialistiset kriisit elokuvassa koettiin sen ääniraidan muisteloissa, mutta tämä ei tarkoita, ettenkö olisi dokumentissani pyrkinyt tutkimaan hahmojen sielujen saloja. Tutkiessani pitkissä lähikuvissa, kuten Bergman elokuvassaan, henkilöideni kasvoja, heissä alkoi näkyä heidän persoonallisuutensa yhä enemmän ja enemmän mitä pidempään otos eteni. Varsinkin, kun he eivät ajatelleet kameran olemassaoloa, onnistuin taltioimaan muutamaa otteeseen esityksiä persoonallisuudestaan, joka mahdollisti heidän nykyelämänsä. Remberton harjoitellessa karatea keskittyneesti, on näkyvissä tutkiva mieli, joka pyrkii aina oppimaan uutta ja joka teki hänestä ammattilaisen tietotekniikan saralla (kuva 42); Abdin ollessa vihainen huonoa työtä tekeväälle työläiselle on nähtävissä mies, joka oman päättäväisyytensä ja persoonallisuutensa varassa nosti itsensä katupojasta Somaliassa miljonääriin Suomessa. Tällaisina hetkinä tuli esille kuinka kirkkaasti elokuva voi oikein valaistakaan ihmissielua.

3.6 Days of Being Wild (1990) – Lähikuvat muistoina

”That is my childhood and I want to go back to those days and do something with it. I think it is the privilege of a filmmaker to travel in time. If you want to go back to a certain period you just make a film about that period.”

- Wong Kar-Wai (Lührs 2001)

Wong Kar-Wain elokuvan Days of Being Wild (A Fei jingjyuhn, 1990) päähenkilö, York (kuva 43), on James Deanin kaltainen nuori mies 60-luvun Hongkongissa, joka ansaitsee elantonsa tekemällä pikkurikoksia ja kuluttaa aikansa iskemällä naisia. Tämän lisäksi Yorkin ympärillä pyörii joukko miehiä ja naisia, jotka kaikki haikailevat jonkin

perään: rakkauden, muutoksen, menneen. Elokuva seuraa näiden henkilöiden elämää, mutta samalla se kertoo toista tarinaa kuviensa kautta: aika kulkee eteenpäin ja pian nämäkin henkilöt ovat jääneet historiaan (A Fei jingjyuhn 1990.)



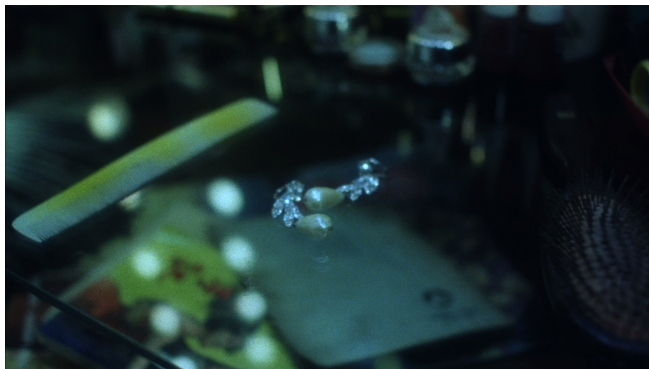
KUVA 43. Wong Kar-Wain elokuva Days of Being Wild (1990) (A Fei jingjyuhn 1990)

Elokuvan pakkomielle aikaan ei johdu pelkästään Wong Kar-Wain kiinnostuksesta lapsuutensa maisemiin (vaikka tämä onkin suuri osa elokuvaa). Elokuvan teema ajan vähydestä viittaa myös sen tekoajan suureen kriisiin Hongkongin kulttuurissa. Vuonna 1997 Hongkongin oli määrä siirtyä Englannilta Kiinalle, joka herätti suurta epävarmuutta Hongkongin väestössä. Ilmeisin kuvakerronnallinen tapa kuvata ajan kulumista Days of Being Wildissa (1990) on jatkuvat lähikuvat kelloista (tapa, joka on jatkunut myöhempiin Wong Kar-Wain elokuviin) (kuva 44) ja useiden kohtausten taustalla kuuluu kellon tikitys lähes epärealistisen voimakkaana. Kellolähikuvilla elokuva luo tuntua päähenkilöiden hektisestä elämästä, mutta myös muistuttaa elokuvan yleisöä pelosta ajan vähenemisestä ja tulevista mullistuksista. Näillä lähikuvilla Wong Kar-Wai lisää vähintäänkin kotimaisen yleisönsä kiinnostusta elokuvan päähenkilöiden kohtaloihin (Teo 1996, 351–354; Odham & Hoover 1999; A Fei jingjyuhn 1990.)



KUVA 44. Esimerkki Days of Being Wildin (1990) useista kellolähikuvista (A Fei jingjyuhn 1990)

Mutta kuten sanottua, elokuva käsittelee Wong Kar-Wain lapsuudenmaisemia ja hänelle rakkaita paikkoja. Kuten hän alun lainauksessa toteaa, periodielokuvan tekeminen toimii Wong Kar-Waille aikakoneena ja kamera tutkii lähikuvilla aikakauteen kuuluvia asioita ja esineitä (kuva 45). *Days of Being Wild* (1990) on samanaikaisesti romanttinen ja melankolinen, lähestulkoon nostalginen, menneisyyttä kohtaan. Elokuva tuntuu näkevän näissä retro-esineissä samaan aikaan niiden kauneuden, mutta myös ajan jättämät jäljet. Sama pätee henkilöihinkin. Elokuva poimii jatkuvasti pieniä yksityiskohtia päähenkilöidensä toimista, kuten esimerkiksi Yorkin pakkomielteenomainen hiustensa kampaaminen tai hänen vanhenevan tätinsä jatkuva kauneusvirheiden etsiminen. Henkilöhahmot yrittävät piilottaa ajan jäljet itsestään, mutta lähikuvat löytävät ne silti. Wong Kar-Wai itse sanoi muistin olevan oikeasti tunne kadotuksesta ja *Days of Being Wild* -ssä hän pyrkii tuomaan tätä käsitystä esille (Brunette 2005, 20; Lührs 2001; A Fei jingjyuhn 1990.)



KUVA 45. *Days of Being Wild*in (1990) lähikuva aikakauteen kuuluvasta korusta (A Fei jingjyuhn 1990)

Vaikka ajan kulumisen on tärkeä teema *Days of Being Wild*issa (1990), keskittyy se suurimmalta osin Wong Kar-Wain elokuvien tärkeimpään teemaan: päähenkilöidensä rakkaustarinoihin ja, vielä tärkeämpänä, heidän haikailuunsa rakkauden perään. Päähenkilöidensä ollessa yksin tai vähintään heidän tuntiessa olevansa yksin, Wong jakaa päähenkilönsä yksinäisiin lähikuviin ja jättimäisiin laajakuviin, joihin hahmot hukkuvat, kuten elokuvassa *L'Avventura* (1960) (kuva 46) (A Fei jingjyuhn 1990; Schneider 2007, 584.)



KUVA 46. Days of Being Wildin (1990) henkilöt yksin... (A Fei jingjyuhn 1990)



KUVA 47. ...Ja yhdessä (A Fei jingjyuhn 1990)

Rakkauskohtauksissa hän käyttää lähikuvia, jotka jakaa kaksi henkilöä (kuva 47). Tämä luo kohtauksiin erittäin intiimin tunnelman. Nämä lähikuvat ovat harvoja hetkiä Days of Being Wildissa (1990), jossa hahmot eivät tunnu olevan ajan armoilla vaan he saavat olla rauhassa omassa maailmassaan. Kellolähikuvat eivät häiritse otoksia ja leikkaus on rauhallista. Days of Being Wild saattaa kertoa ajan kulumisesta, mutta näissä lähikuvissa Wong antaa henkilöihajensa olla ajattomia. Wong Kar-Wai itse sanoi halunneensa tehdä elokuvan asioista, jotka hän itse pelkästi unohtavansa myöhemmin ja Days of Being Wild pyrkiikin lähikuvillaan taltioimaan jatkuvasti katoavat hetket, jotka aika vie pian mennessään (Brunette 2005, 20; A Fei jingjyuhn 1990.)



KUVA 48. Remberto ja hänen tyttärensä pelaamassa shakkia Muistot-elokuvassa. Nurkassa näkyvissä kuubalainen rumpu.

Pyrin välttelemään dokumentissani minkäänlaisten henkilöiden kotimaasta muistuttavien esineiden näyttämistä lähikuvassa, koska halusin että elokuvan nostalgian tunne tulee puhtaasti ääniraidan voimasta. Jos elokuva olisi ollut pelkkää muisteloä niin ääni- kuin videoraidalla, se olisi menettänyt hyvin tärkeän jännitteen, jonka halusin siinä pitää. Elokuvan laajakuvissa on kuitenkin piilossa muistoesineitä henkilöiden kotimaasta. Kuubalainen rumpu nurkassa Remberton ja hänen tyttären pelatessa shakkia (kuva 48) tai afrikkalainen taulu seinällä Abdin katsoessa televisiota.



KUVA 49. Abdi keskustelemassa ystävänsä kanssa Muistot-elokuvassa

Pyrin myös, Days of Being Wildia (1990) mukaillen, näyttämään hahmot yhdessä lähikuvissa heidän keskustellessaan, aina kun siihen oli mahdollisuus. Romanttisen vaikutelman sijaan, halusin näillä lähikuvilla näyttää yhteenkuuluvuuden ja vahvan yhteisöllisyyden, joita hahmot tuntevat ympäröiviään ihmisiä kohtaan.

4 LAAJAKUVIEN KÄYTTÖTAVAT JA MERKITYKSET

4.1 Laajakuvista yleisesti

PB: [Chaplin] also said that comedy was life in a long shot and tragedy was life in closeup.

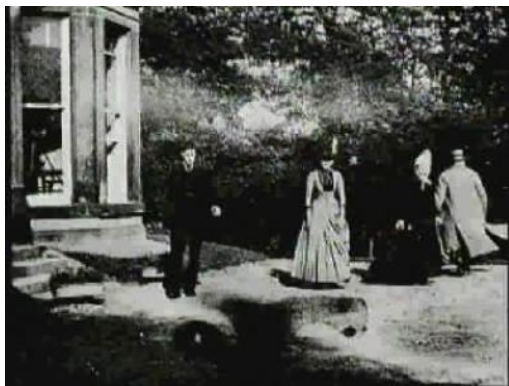
OW: What does that mean?

PB: The theory being that, when you show a man walking down the street in long shot and he slips on a banana peel, it's funny. But when you get in close, it stops being funny because the pain becomes apparent.

OW: Fair enough, but I think, if we want to be really accurate, comedy is a medium full shot. The true long shot is tragedy again.

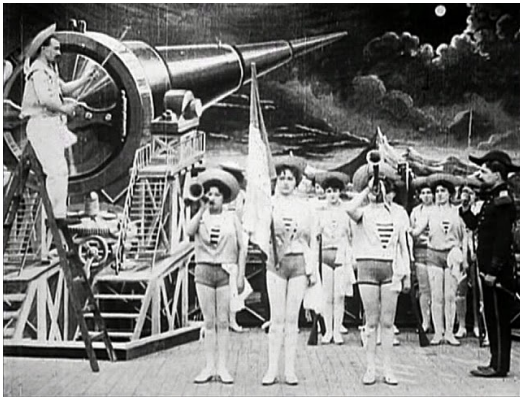
- Orson Welles ja Peter Bogdanovich (Welles & Bogdanovich 1998, 200)

Elokuva syntyi laajakuvina. Kun ranskalainen keksijä Louis Le Prince kuvasi vuonna 1888 kaikkien aikojen ensimmäisen elokuvan, Roundhay Garden Scene (1888), hän teki sen laajakuvana (kuva 50). Kun Auguste ja Louis Lumière seitsemän vuotta myöhemmin kuvasivat ensimmäiset teoksensa, jotka tekisivät liikkuvasta kuvasta maailmankuulun, he tekivät sen laajakuvassa. Samoin tekivät myös näitä uranuurtajia seuranneet elokuvaajat, kuten Thomas Edison ja George Eastman. Alkuaikojen elokuvat olivat puhtaasti dokumentaarisia. Ne eivät kestäneet edes minuuttia, eivät sisältäneet leikkauksia ja yleensä näyttivät jonkun arkipäiväisen tapahtuman: ihmiset kävelevät puutarhassa, juna saapuu asemalle, työntekijät poistuvat tehtaasta. Tällaisiin elokuvaan laajakuvat sopivat erinomaisesti. Elokuvan tapahtumat näkyivät selkeästi ja elokuvaan tottumattomien katsojien oli helppo ymmärtää niitä. Alun dokumentaariset elokuvat käytännössä näyttivät maailman, kuten ihminen näkee sen silmillään (Cousins 2004, 22–30; Roundhay... 1888.)



KUVA 50. Kaikkien aikojen ensimmäinenokuva Louis Le Princen Roundhay Garden Scene (1888) (Roundhay... 1888)

Mutta myös fiktio-elokuvan alkuaikojen ohjaajat, kuten Georges Méliès ja Edwin S. Porter, kuvasivat teoksensa laajakuvina (kuva 51). Miksi näin sitten oli? Ensimmäinen syy on että alkuaikojen elokuvat olivat käytännössä filmattua teatteria ja koska ihminen näkee teatterissa kaiken lavalla tapahtuvan, pyrittiin tähän myös elokuvissa. Toinen syy oli alkuaikojen elokuvakameroiden optiikka, joka ei kyennyt kuvaamaan lähikuvia. Kolmas syy oli, että lähikuvat eivät yksinkertaisesti olleet ihmisille tuttu konsepti. Maa-laustaiteessa ei käytetty lähikuvia ja valokuvissa, kuten elokuvissa, pyrittiin mahduttamaan kuvattava kokonaan kuvaan. Lähikuva oli siis jotain, jonka jonkun aikaansaavan ihmisen piti keksiä (Cousins 2004, 22–30.)



KUVA 51. Georges Mélièsin elokuva *Le voyage dans la lune* (1902) (*Le voyage... 1902*)

Puhuin jo aiemmin lähikuvan keksimisestä ja elokuvan mullistamisesta. Laajakuvalla ei ikinä ollut yhtä merkittävää vaikutusta elokuvataiteeseen sillä se ei ollut vastaavalla tavalla mullistava keksintö kuin lähikuva. Laajakuva on ollut kuitenkin koko elokuvahistorian ajan yleishyödyllinen väline, jonka varaan mykkäelokuvan aikoina rakennettiin kokonaisia elokuvia, varsinkin komedioita. Kuten Chaplin sanoi: komedia on laajakuvassa. Miksi? Mykkäelokuvan aikoina komiikka oli fyysistä ja laajakuva oli omiaan tällaisen komiikan näyttämiseen (Cousins 2004; Ebert 1972.)

Äänen keksimisen myötä laajakuva ei ollut aivan niin tärkeässä asemassa elokuvissa. Siitä tuli vain yksi työkalu muiden joukossa. Kuusikymmentäluvun alussa laajakuva kuitenkin alkoi kerätä suosiota ns. ”taide-elokuvien” kerrontatyylinä. Puhtaasti laajakuvia käyttäviä ohjaajia tuli lukuisia ja laajakuvaelokuvan ympärille kehittyi kokonaisia koulukuntia (Cousins 2004.)

Mistä tällainen kerronta ja suuntaus sitten sai alkunsa? Yleisesti tämän koulukunnan isinä pidetään japanilaisina elokuvaohjaajia Ozu Yasujiroa ja Mizoguchi Kenjia. Molemmat ohjaajat työskentelivät samana aikana, mykkäelokuvista 60-luvulle, ja, vaikka molemmilla oli selkeä oma tyyli, kertoivat he elokuvansa pääasiassa laajakuvilla. Ozun kerrontatyylinä olivat harmonisesti ja hieman elokuvansäätöjen vastaisesti sommitellut laajakuvat, jotka eivät ikinä liiku. Mizoguchi puolestaan suosi tyyliä, jossa kohtaukset pyritään kertomaan mahdollisimman vähillä leikkauksilla, usein kuvaten kohtauksensa yhdellä otolla, jossa kamera liikkuu erittäin paljon (kuva 52). Heidän jälkeensä italialainen Michelangelo Antonioni alkoi saada suosiota elokuvillaan, jotka lisäsivät laajakuvakerrontaan käsityksen ihmisten vieraantumisen toisistaan, josta tuli yksi taideelokuvien suosikkiaiheista (Schneider 2007; Cousins 2004.)

Kyseiset kolme ohjaajaa loivat pohjan laajakuvakerronnalle, josta pian tuli yleinen kerrontatapa elokuvissa. Tällaista kerrontaa suosivia ohjaajia ovat esimerkiksi: Andrei Tarkovski, Chantal Akerman, Hou Hsiao-Hsien, Edward Yang, Tsai Miang-Liang, Béla Tarr (kuva 53), Abbas Kiarostami, Theo Angelopoulos, Jia Zhangke (kuva 54), Apichatpong Weerasethakul (kuva 55) ja Miklós Jancsó (Cousins 2004; Schneider 2004; Schneider 2007.)



KUVAT 52-55. Laajakuvakerrontaa myötäpäivään vasemmasta yläkulmasta: Mizoguchi Kenjin *Sansho Dayu* (1954), Béla Tarrin *Sátántangó* (1994), Jia Zhangken *Platform* (2000) ja Apichatpong Weerasethakulin *Tropical Malady* (2004) (*Sanshō dayū* 1954; *Sátántangó* 1994; *Zhantai* 2000; *Sud pralad* 2004)

Mitä nämä ohjaajat sitten löytävät laajakuvista? Ozu käytti laajakuvia tuomaan elokuviinsa harmonisen rakenteen, jossa jokainen kuva oli sommiteltu täydellisyteen. Tämä harmonia puolestaan loi hänen elokuviinsa rauhallisen ja kiireettömän tunnelman. Mizoguchi ei pitänyt liiallisesta leikkaamisesta, joten laajakuvat olivat omiaan tuomaan esille kaiken informaation, mitä hän halusi kohtauksessa esittää. Antonioni käsitteli ihmisten vieraantumista ja laajakuvat olivat omiaan esittämään ihmiset kaukana toisistaan ja hukuttamaan heidät monimutkaisiin modernistisiin rakennelmiin (Cousins 2004; Schneider 2007.)

Muita syitä laajakuvan käyttöön on ollut antaa katsojalle objektiivinen näkökulma elokuvan tapahtumiin, kauniiden ja/tai ankeiden maisemien näyttäminen, tilan näyttäminen ja, hyvin usein, ajan kulumisen näyttäminen. Puhuin lähikuvien yhteydessä lähikuvaelokuvien nopeasta leikkausrytmistä ja niiden lyhyestä keskimääräisestä otoksen pituudesta. Laajakuvaelokuvien suhteen asia on täysin päinvastainen. Tässä opinnäytetyössä puhuttavien elokuvien ASL:t ovat hyvin pitkiä yhtä lukuun ottamatta: Ozu Yasujiron elokuvan *I Was Born, But...* (1932) ASL on yllättäen vain 3.9 sekuntia. Toisaalta Ozun vanhetessa hänen elokuvansa hidastuivat ja hänen myöhempien elokuviensa ASL:t ovat keskimäärin noin yhdeksän sekuntia. Muiden tutkittavien elokuvien ASL:t ovat seuraavanlaiset: *L'avventura* (1960) 17.9 s, 2001: *A Space Odyssey* (1968) 13.9 s, *Stalker* (1979) 64.5 s ja *City of Sadness* (1989) 42.4 s. Elokuvien otosten mediaanipituudet ovat suunnilleen samaa luokkaa (Cousins 2004; Tsivia 2013.)

Jos kuusikymmentäluvun alun jälkeen kaikkien elokuvien keskimääräinen leikkaustahti on ollut leikkaus 4-6 sekunnin välein, on selkeää, että pääasiassa laajakuvilla kerrotut elokuvat kerrotaan huomattavasti hitaammalla tahdilla. Käytännössä laajakuvaelokuvien leikkaustahti on vähintään puolet hitaampi kuin normaalien keskimääräinen tahti ja usein tätäkin hitaampi. Mistä hitaus sitten johtuu? Yksinkertaisin syy on, että katsojilla on enemmän informaatiota omaksuttavana, joten luonnollisesti he myös tarvitsevat enemmän aikaa otoksen ymmärtämiseen. Toinen syy on, että laajakuvia käyttävät ohjaajat usein suosivat Mizoguchin tyyliä, jossa kohtausta kerrotaan mahdollisimman vähillä leikkauksilla. Kolmas, ja kenties tärkein, on, että laajakuvaotokset antavat huomattavasti lähikuvia paremmin katsojalle tunteen ajan kulumisesta. Pitkässä ja laajassa otoksessa katsoja elää jokaisen sekunnin henkilöhahmojen kanssa, jolloin he, ohjaajan päämääristä riippuen, joko samaistuvat henkilöhahmoihin tai tutkivat heitä objektiivisesti. Aika on

hyvin tärkeä asia elokuvantekijöille. Andrei Tarkovski jopa julkaisi kirjan nimeltään *Sculpting in Time* (1986) (Tsivia 2013; Cousins 2004; Schneider 2007; Tarkovski 1986.)

Seuraavaksi tutkin ohjaajia, jotka jokainen löysivät oman tyylinsä käyttää laajakuvia kerronnassaan. Ozu Yasujiro käytti niitä elokuvassaan *I Was Born, But...* (1932) luomaan harmoniaa otoksiinsa, Michelangelo Antonioni kuvasti niillä henkilöhahmojensa vieraantumista elokuvassaan *L'Avventura* (1960), Stanley Kubrick näytti niillä universumin valtavan skaalan elokuvassaan *2001: A Space Odyssey* (1968), Andrei Tarkovski loi täysin uniikin runollisen tyylin niillä elokuvassaan *Stalker* (1979) ja Hou Hsiao-Hsien käytti niitä näyttääkseen yleisölleen kipeitä muistoja mahdollisimman objektiivisesti elokuvassaan *City of Sadness* (1989). Seuraavaksi kerron miten kyseiset ohjaajat onnistuivat tavoitteissaan.

4.2 I Was Born, But... (1932) – Laajakuvat harmoniana

”We are Japanese, so we should make Japanese things.”

- Ozu Yasujiro (Richie 1990)

Ozu Yasujiron mykkäelokuva *I Was Born, But...* (*Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo*, 1932) kertoo kahdesta nuoresta veljeksestä, joiden perhe on juuri muuttanut uuteen naapurustoon. Veljeksillä on ensin hieman vaikeuksia ystäväystyä naapuruston muiden lasten kanssa, mutta pian he ovat lähestulkoon tämän lapsijoukon johtajia. Lapset kuluttavat päivänsä leikkimällä ja väittelemällä asioista, esimerkiksi kenen isän on kaikista vahvin ja vaikutusvaltaisin. Veljekset pitävät isäänsä kaikista suurimpana miehenä koko naapurustossa, mutta isän pomon juhliissa he näkevät pomon kuvaaman elokuvan, jossa isä pelleilee kameralle. Veljesten käsitys isästä mahtavana ja vaikutusvaltaisena henkilönä särkyy. Suuren riidan jälkeen, veljekset menevät syömälakkoon kapinoidakseen isäänsä vastaan. Lopulta pojat lopettavat lakkonsa syödäkseen riisikakkuja ja isä ja veljekset sopivat riitansa (kuva 56) (*Otona no...* 1932).



KUVA 56. Ozu Yasujiron elokuva *I Was Born, But...* (1932) (Otona no... 1932)

Ozu Yasujiro on elokuvahistorian outoja lintuja. Hän ei eläessään mennyt naimisiin, eikä tehnyt töitä elokuvateollisuuden ulkopuolella. Tästä huolimatta hänen elokuvansa lähes aina kertoivat keskiluokkaisista, työtätekevistä perheistä. Hänen elokuvansa olivat myös rakennettu täysin erilailla kuin kenenkään muun koko elokuvahistoriassa. Hän piti kameransa aina noin polvenkorkeudella ja kuvasi kohtaukset yleisesti ottaen laajakuvissa, jotka näyttivät lähes koko huoneen. Dialogikohtaukset hän kuvasi puolilähikuvissa, joissa keskustelijat katsoivat suoraan kameraan. Hän ei välittänyt suojaviivasta eikä jatkuvuusvirheistä. Uransa lopulla hän oli karsinut kerronnastaan pois kaiken ylimääräisen, eikä enää edes liikuttanut kameraansa. Ozu itse sanoi kehittäneensä päässään oman ohjaustyylinsä ilman turhaa muiden matkimista. Hänelle ei ollut opettajia vaan hän luotti puhtaasti omiin voimiinsa (Wrigley 2003; Cousins 2004, 125–130; Schneider 2007, 135–137.)



KUVAT 57-60. Myötäpäivään vasemmasta yläkulmasta kunnianosoituksia ja vaikutteiden ottamista: Hou Hsiao-Hsienin elokuva *Café Lumière* (2003), Chantal Akermanin elokuva *Jeanne Dielman* (1975), Aki Kaurismäen elokuva *Mies Vailla* *Menneisyyttä* (2002) ja Abbas Kiarostamin elokuva *Five Dedicated to Ozu* (2003) (*Kôhî jikô* 2003; *Jeanne Dielman...* 1975; *Mies Vailla...* 2002; *Five Dedicated...* 2003)

Vaikutukseltaan muiden ohjaajien tuotantoon Ozu on yksi elokuvahistorian suurista ohjaajista. Ozu alkoi saada kansainvälistä huomiota vasta kuolemansa jälkeen kuusikymmentäluvun lopulla. Tätä ennen japanilaiset levittäjät eivät olleet uskoneet hänen mahdollisuuksiinsa, varsinkaan länsimaissa, koska häntä pidettiin liian japanilaisena länsimaille (Ozua on kutsuttu ”japanilaisimmaksi kaikista ohjaajista”) (Richie 1990). Kuitenkin, Ozun vihdoon tultua tunnetuksi Japanin ulkopuolella, hänen maineensa ja vaikutuksena alkoi levitä nopeasti. Täydellistä listaa on mahdotonta tehdä, mutta Ozun vaikutuksesta taiteeseensa ovat puhuneet ainakin taiwanilaisen uuden aallon ohjaajat Edward Yang, Tsai Ming-Liang ja Hou Hsiao-Hsien, joka ohjasi elokuvansa *Café Lumière* (2003) kunnianosoituksena Ozulle (kuva 57); hongkongilainen ohjaaja Stanley Kwan; englantilainen ohjaaja Lindsay Anderson; ranskalaiset naisohjaajat Chantal Akerman (kuva 58) ja Claire Denis; iranilainen ohjaaja Abbas Kiarostami, joka teki elokuvan nimeltään *Five Dedicated to Ozu* (2003) (kuva 59); saksalainen Wim Wenders, joka ohjasi Ozusta dokumentin *Tokyo-Ga* (1985); amerikkalaiset Jim Jarmusch sekä Paul Schrader ja jopa Suomen oma Aki Kaurismäki, joka on sanonut haluavansa

hautakiveensä tekstin ”Synnyin, mutta...” (kuva 60) (Kôhî jikô 2003; Jeanne Dielman... 1975; Mies Vailla... 2002; Five Dedicated... 2003; Tokyo-Ga 1985; Jarmusch 2003; Talking... 1993; Cousins 2004, 131.)



KUVA 61. Ozu itse kameran takana (Wrigley 2003)

Ozun ohjaustyyli on siis vaikuttanut lukuisten ohjaajien omaan tyyliin, mutta miten tämä ohjaustyyli kehittyi? Vaikka Ozu oli ohjannut ennen elokuvaa *I Was Born, But...* (1932) jo yli kaksikymmentä elokuvaa, sitä pidetään hänen ensimmäisen mestariteokseensa (lyhennän selkeyden vuoksi elokuvan nimen tästä lähtien muotoon IWBB). IWBB:ssä Ozun tyyli ei ollut vielä saavuttanut päätepestettään. Kamera liikkuu suhteellisen paljon (eräissä otoksissa kameran panoroinnilla verrataan koulua ja toimistoa toisiinsa) ja ajoittain, esimerkiksi hahmojen noustessa seisomaan, henkilöhahmojen päälaet leikkaantuvat ulos kuvasta, ongelma, jonka Ozu myöhemmissä elokuvissaan hoitaisi yksinkertaisesti ottamalla laajemman otoksen. IWBB:ssä näkyy kuitenkin jo selkeästi Ozun ohjaustyylin omaperäisin tunnusmerkki: kamera sijaitsee lähes aina noin polven korkeudella (kuva 61). Joidenkin mielestä tämän on tarkoitus kuvastaa tatami-matolla istuvan ihmisen näkökulmaa, mutta kamera on itse asiassa sitäkin alempana: dialogikohtauksissa hahmot eivät katso täysin kameraan vaan hieman sen yli (kuva 62) (Otona no... 1932; Cousins 2004, 125–130.)



KUVA 62. Esimerkki Ozun sommittelusta ja henkilöhahmojen katseensunnista (Otona no... 1932)

Mitä tällainen sommittelu sitten saavuttaa? On tärkeää huomata, että Ozu ei ikinä tilannut kameraa ylöspäin mahdollistaakseen hahmot kuvaan vaan hän piti kamerasuorassa ja siirsi sen niin kauas, että hahmot mahtuivat otokseen. Ozu suosi 50 millimetrisiä linssijä, jotka hänen mukaansa vastasivat parhaiten sitä miten ihminen näkee. Alas sijoitettu ja suoraan kuvaava kamera pitää otoksen ”painopisteen” alhaalla, joka luo otokseen harmonisen ja tasapainoisen tunnelman, asia, jota auttaa myös mahdollisimman vähän vääristävä linssivalinta. Tämän lisäksi Ozu pyrki sommittelemaan otoksensa mahdollisimman tasapainoisesti. Hän ei esimerkiksi nähnyt ongelmana siirrellä esineitä eri otosten välillä saavuttaakseen parhaan sommitelman. Tätä yleensä pyritään välttelemään jatkuvuusvirheiden takia. Ozu oli valmis uhraamaan lähes kaiken muun otoksessa rauhallisuuden edestä. Tällainen kerrontatyyli sopi hänen tarinoihinsa, jotka yleensä eivät sisältäneet suuria tunteenpurkauksia ja jotka olivat hyvin lähellä ns. ”slice of life”-lajityyppiä (ainoat suuret tunteenpurkaukset tuntuvat tulevan lapsilta, kuten IWBB:ssä (1932), jossa lapset huutavat isälleen) (Cousins 2004, 125–130.)

Ozun elokuvista puhuessa on yleistä käyttää japanilaisia termejä ”mono no aware” ja ”mu”. Mono no aware tarkoittaa suunnilleen ”herkkyyttä asioiden edessä”, jolla viitataan eräänlaiseen suruun kauniiden asioiden katoavaisuuden edessä (Late October / Late Ozu 2011; Cousins 2004, 126). Mu puolestaan tarkoittaa ”ilman”, ”vailla” tai ”ei mitään” ja on tunnettu konsepti Zen-buddhismissa. Varsinkin ”mu” oli ilmeisen merkittävä konsepti Ozulle, sillä hänen hautakivessään ei lue hänen nimeään, eikä muita tietoja, ainoastaan kyseinen sana (Wrigley 2003).

Miten nämä konseptit sitten yhdistyvät Ozuun ja varsinkin hänen kuvakerrontaansa? Kuten aiemmin mainitsin, Ozun elokuvien juonet ovat hyvin vähäeleisiä ja hienovaraisia, sisältäen kuitenkin erittäin surullisia tapahtumia (IWBB:n (1932) tapauksessa veljesten käsityksen isästä suurena miehenä särkyminen). Ozun kuvakerronta ei kuitenkaan korosta näitäkään surullisia tapahtumia, vaan pysyy aina samanlaisena. Tällöin katsojan tunteet eivät tempaudu tapahtumien mukaan, kuten esimerkiksi Hollywood-elokuvissa, vaan pysyvät melko etäällä elokuvien tapahtumista. Otosten rauhallinen tahti ja sommitelu antaa kohtaauksille melankolisen pohjavireen, joka lopulta tarttuu myös katsojaan. Katsojalla on aikaa tutkia hahmoja, samaistua heihin ja alkaa ymmärtää kuinka surullisia elokuvan tapahtumat oikeasti ovatkaan (Cousins 2004, 125–130; *Late October / Late Ozu* 2011.)



KUVA 63. Tyhjä ulkotila (Otona no... 1932)

Tämän lisäksi Ozun elokuvat ovat täynnä otoksia tyhjästä huoneista ja ulkotiloista, konkreettinen versio mu:n konseptista (kuva 63). Nämä tyhjät otokset luovat Ozun elokuvaan entisestään lähestulkoon nostalgista tuntoa. Kuin hahmot ja tapahtumat olisivat muuttuneet historiaksi jo elokuvan aikana. Ozun elokuvien hienovaraisen kerronnan aiheuttamia tunteita on melkein mahdotonta kuvailla sanoin tai tieteellisin termein, joten loogisinta lienee vain kertoa kerronnan tekniset yksityiskohdat ja antaa katsojan itse kokea loput. Ozu itse ei ottanut tällaisia tutkimuksia turhan vakavasti. Hänen kerrotaan todenneen länsimaalaisten aina kuvittelevan kaiken, mitä he eivät ymmärrä, olevan Zeniä (*Late October / Late Ozu* 2011).



KUVAT 64-65. Sommiteltuja otoksia Muistot-elokuvassa

Koska Ozun elokuvien sommittelu vaatii hyvin paljon aikaa, minulla ei ollut juurikaan mahdollisuuksia toteuttaa vastaavaa dokumentissani, koska kuvasin sitä mukaa kun asioita tapahtui. Pyrin kuitenkin aina kuin mahdollista tekemään edes huonoa kopiota Ozun kameratyöskentelystä, sillä Ozun kerrontatyyli sopi erinomaisesti haluamaani vaikutukseen katsojassa, jossa hän uppoutuu elokuvan maailmaan ja sen rauhalliseen tahtiin. Pyrin tähän muutamassa otoksessa, joissa Abdi on syömässä (kuva 64) ja Remberto tekemässä töitä (kuva 65). Toivoin, että tällaiset elokuvat toivat elokuvaan tasa-painoa, vastapainoksi sen osittain levottomille lähikuville, ja antoivat katsojan rauhassa ajatella elokuvan sisältöä.

4.3 L'avventura (1960) – Laajakuvat etäisyytenä

"Till now I have never shot a scene without taking account of what stands behind the actors because the relationship between people and their surroundings is of prime importance. I mean simply to say that I want my characters to suggest the background in themselves, even when it is not visible. I want them to be so powerfully realized that we cannot imagine them apart from their physical and social context even when we see them in empty space."

- Michelangelo Antonioni (Cardullo 2008)

Michelangelo Antonionin elokuvan L'avventura (1960) tarina lähtee liikkeelle yläluokaisen ystäväjoukon ollessa retkellä eräällä välimeren saarella. Retken aikana joukkoon kuuluva nainen, Anna, katoaa. Hänen poikaystävänsä Sandro ja ystävänsä Claudia alkavat etsiä Annaa (kuva 66). Etsintöjen aikana he kohtaavat italialaisen yhteiskunnan, ja varsinkin yläluokan, erilaisia ilmiöitä ja rakastuvat (L'avventura 1960.)



KUVA 66. Michelangelo Antonionin elokuva L'Avventura (1960) (L'avventura 1960)

Antonionin elokuvien teemoina toimi ihmisen henkinen tyhjiys ja vieraantumisen ympäröivästä maailmastaan. L'avventuran (1960) juoni ei olekaan hänelle tärkeässä osassa ja toimii lähinnä syynä esitellä katsojalle italialaisen yhteiskunnan mädännäisyyttä ja hahmojensa henkistä köyhyyttä. Tätä tyhjiyttä ja köyhyyttä hän toi esille urauurtavalla laajakuvakerronnallaan (Schneider 2007, 201–203.)

Jos Ozu ja Mizoguchi toimivat tämänkaltaisen kerronnan edelläkävijöinä, Antonioni oli ohjaaja, joka teki siitä ns. taide-elokuvien pääkerrontakeinon. Antonioni kertoo tarinansa laajoilla (ja ajallisesti pitkillä) otoksilla, joissa hahmot ovat usein rajattu kuvan reunaan ja jäävät sivuosaan heitä ympäröivän maiseman rinnalla. Antonioni itse kerrontatyylissään kuvaillessa sanoi haluavansa henkilöidensä olevan osa ympäristöään ja totesi ettei suostunut erottamaan heitä siitä, mikä heidän taustansa oli jokapäiväisessä elämässä. Tämän takia hänen elokuvissaan ei ollut yhtään perinteisiä kuva/vastakuva-leikkauksia, joka oli elokuvien totutuin tapa kertoa. Antonioni sanoi tekniikkansa olevan hänelle vaistonvarainen ja sen juontavan juurensa hänen halustaan seurata henkilöitä tavalla, joka teki mahdolliseksi heidän sisimpien, kätkeytyneiden ajatusten paljastamisen (von Bagh 1999).



KUVA 67. Elokuvan päähenkilöt suutelevat kolkossa ympäristössä (L'avventura 1960)

Laajakuvakerronnalla Antonioni kykeni hukuttamaan hahmonsä maailmaan, jossa he elävät. Antonioni oli kiinnostunut arkkitehtuurista ja hänen elokuvansa ovat täynnä modernistisia rakennelmia, joiden sisälle henkilöahmot katoavat. Antonionille tällaiset rakennelmat olivat symboleja hahmojen ja jopa yhteiskunnan eksistentialistisille kriiseille. Toisaalta hahmot näyttävät olevan yhtä yksin myös luonnossa ollessaan. Saari, jolla Anna katoaa, on karu, kuohuvan meren ympäröimä, kivikko, jonka taustaa vasten hahmot vaikuttavat olevansa ryhmässäkin yksin. Antonioni ottaa jopa suutelukohtauksista kaiken tunteenpalon pois, hukuttamalla hahmonsä taustaan ja näin paljastamalla heidän tunteidensa valheellisuuden (kuva 67). Ei ole suuri juonipaljastus, että elokuvan loppuun mennessä Sandro pettää tällä kertaa Claudiaa uuden naisen kanssa. Antonioni on kuvakerronnallaan paljastanut hänen tunteidensa todellisen laidan jo tunteja aiemmin (L'avventura 1960; Cardullo 2008).



KUVA 68. Monica Vitti oviaukkoon rajattuna (L'avventura 1960)

Siinä missä useat klassiset elokuvantekijät ovat ottaneet vaikutteita Rembrandtin ja Vermeerin kaltaisista taidemaalareista, Antonioni, omien sanojensa mukaan, tunsä aina sielunveljeyttä Mark Rothkon ja muiden modernistien maalausten kanssa (Cardullo, 2008). Kuten Rothkon (kuva 69) tai esimerkiksi Piet Mondrianin maalaukset, myös Antonionin elokuvat ovat täynnä suorä kulmia, jotka vangitsevat henkilöahmoja sisälleen. Henkilöahmot rajataan usein oviaukkoihin ja vastaaviin, jotka toimivat omina kuvaruutuinaan otoksissa (kuva 68). Hahmot eivät ole pelkästään yksin maailmassa, mutta he ovat myös ympäristönsä vangitseviä (L'avventura 1960.)



KUVA 69. Mark Rothkon maalaus No. 61 (Rust and Blue) (Rothko 1951)

L'avventura (1960) oli ilmestyessään mullistava elokuva. Yleisö ei ymmärtänyt elokuvaa sen ensi-illassa Cannesin elokuvajuhlilla ja buuasi, mutta pian elokuvan vaikutus alkoi näkyä muiden ohjaajien tuotannossa ja jo kaksi vuotta myöhemmin se valittiin Sight & Sound -lehden äänestyksessä kaikkien aikojen toiseksi parhaaksi elokuvaksi (elokuva on yhä vaikutusvaltainen. Uusimmassa äänestyksessä, vuonna 2012, elokuva sijoittui sijalle 21.). Siinä missä Ozulle ja Mizoguchille laajakuvakerronta oli tapa tehdä kuvasta harmoninen ja antaa ajan kulkea otoksessa, Antonionille se oli tapa lähestulkoon alistaa hahmonsa ympäröivän maailman (ja sisäisen maailmansa) painon alle (Schneider 2004, 382; Useita 2012.)



KUVAT 70-71. Abdi katsomassa televisiota ja tekemässä töitä, Remberto syömässä perheensä kanssa elokuvassa Muistot

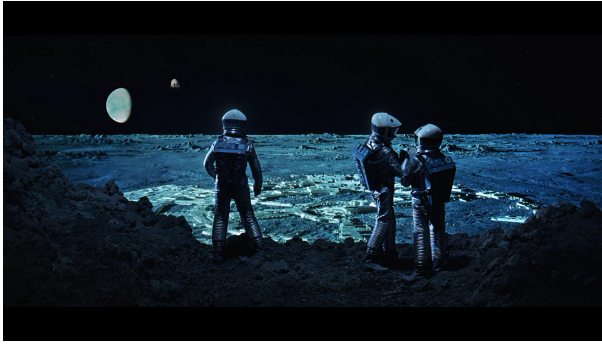
En pyrkinyt dokumentissani kuvaamaan juurikaan hahmojen vieraantumista maailmasta, sillä en saanut kummastakaan erityisen vieraantunutta vaikutelmaa. Pidin kuitenkin hyvin inspiroivana molempien henkilöiden asuntoja, kuten Antonioni sai oman inspiraationsa ympäröivästä arkkitehtuurista. Abdin asunto oli iso ja kallis omakotitalo hyvällä

paikalla Helsingissä ja minusta oli hyvin mielenkiintoista löytää siitä symbolismia Abdin lähtökohtiin katupoikana Somaliassa ja siitä miten hän pääsi nykyiseen asemaansa. Dokumenttini loppuu laajakuvaan, jossa Abdi istuu isossa asunnossaan (seinällään afrikkalainen taulu) katsomassa televisiota. Hän kuitenkin kykenee keskittymään televisioon ainoastaan hetken ennen kuin hänen on pakko tarttua puhelimeensa ja tehdä työpuheluita (kuva 70). Siinä yhdessä otoksessa tiivistyi minusta loistavasti Abdin työmoraa- li, historia ja nykyisyys. Remberton koti oli puolestaan viihtyisä ja kotoisa rivitalo Tampereella, jossa sain muutaman hyvän otoksen hänen rauhallisesta elämästään lapsiensa kanssa. Eräässä otoksessa näkyy taustalla Remberto syömässä ruokaa poikansa kanssa, samalla kun hänen tyttärensä kiipeilee portaissa otoksen etualalla (kuva 71). Mielestäni otos toi kauniisti esille Remberton saavutukset ja elämän Suomessa.

4.4 2001: A Space Odyssey – Laajakuvat eeppiyytenä

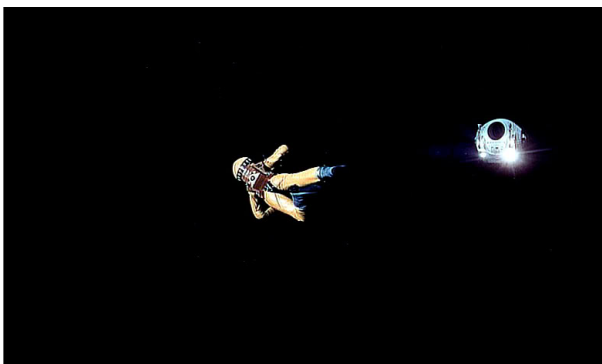
2001 is a nonverbal experience: out of two hours and nineteen minutes of film, there are only little less than forty minutes of dialog. I tried to create a visual experience, one that bypasses verbalized pigeonholing and directly penetrates the subconscious with emotional and philosophical content.
- Stanley Kubrick (Castle 2005)

Stanley Kubrickin elokuva 2001: A Space Odyssey (1968) kattaa neljä miljoonaa vuotta ihmiskunnan historiaa ja kuvakerronnallaan se pyrkii vastaamaan tarinansa eeppiseen mittakaavaan. Elokuva alkaa Afrikan aavikoilla alkukantaisten ihmisapinoiden etsiessä ruokaa. Mystisen mustan monoliitin ilmestyttyä ihmisapinoiden elinalueelle, apinat alkavat kehittyä älyltään. Tästä siirrytään neljä miljoonaa vuotta eteenpäin, ihmiskunnan päästyä avaruuteen. Kuusta löydetään kaivauksissa vastaavanlainen musta monoliitti, joka, kohdatessaan auringonvalon, lähettää vahvan signaalin Jupiteriin. Puolitoista vuotta myöhemmin avaruusalus on matkalla Jupiteriin kyytiläisinään kaksi hereillä olevaa ja kolme syväjäädytyksessä olevaa astronauttia. Heidän lisäksi avaruusalukselta pitää huolta ja hallinnoi supertietokone HAL 9000. Matkustajien tietämättä matkan tarkoituksena on tutkia Jupiteria sinne lähteneen signaalin vuoksi. HAL 9000 sekoaa matkan aikana ja tappaa miehistön jäsenet yhtä lukuun ottamatta, joka tuhoaa tietokoneen. Lopussa tämä ainoa eloonjäänyt laskeutuu Jupiteriin mystisen portaalin kautta ja kokee elämänsä kaikki vaiheet. Elokuva päättyy eloonjääneen astronautin syntyessä uudelleen eräänlaisena tähtilapsena (2001: A Space... 1968.)



KUVA 72. Stanley Kubrickin elokuva 2001: A Space Odyssey (1968) (2001: A Space... 1968)

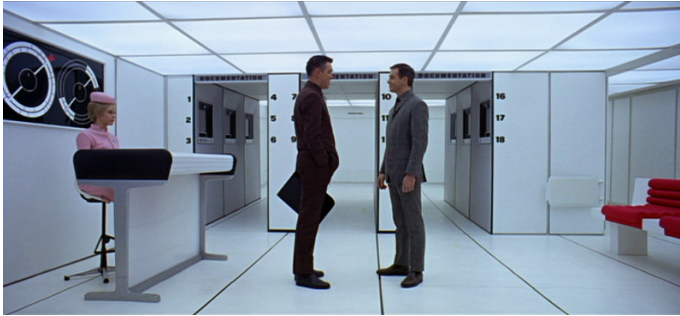
Kuten juonitiivistelmästä voi päätellä, 2001: Space Odyssey (1968) käsittelee metafyyysisiä aiheita ihmiskunnan kehityksestä ja paikasta maailmankaikkeudessa. Alun lainauksessa Kubrick toteaa, että elokuvan oli tarkoitus välittää sanomansa puhtaasti visuaalisesti. 2001: A Space Odysseyn kuvakerronta kutistaa jatkuvasti ihmiset ja heidän koneensa ympäröivän maailman massiivisuuteen (kuva 72). Haastattelussa Kubrick puhui avaruusolioista, jotka vaikuttaisivat jumalilta ihmisille samalla tavalla kuin ihminen vaikuttaisi jumalalta muurahaiselle (Castle 2005). Tämä vertaus tulee esille elokuvan jättimäisissä laajakuvissa, joissa ihmiset ovat pieniä avaruusaluksiinsa verrattuna ja avaruusaluksset lähestulkoon minimaalisia ympäröiviin planeettoihin verrattuna, universumista puhumattakaan. Elokuvan kylmävimmässä otoksessa turvavaljaista irronnut astronautti syöksyy avaruuden pimeyteen, ollen lopulta pieni piste kaukaisuudessa (kuva 73) (2001: A Space... 1968).



KUVA 73. Astronautti katoaa avaruuden pimeyteen (2001: A Space... 1968)

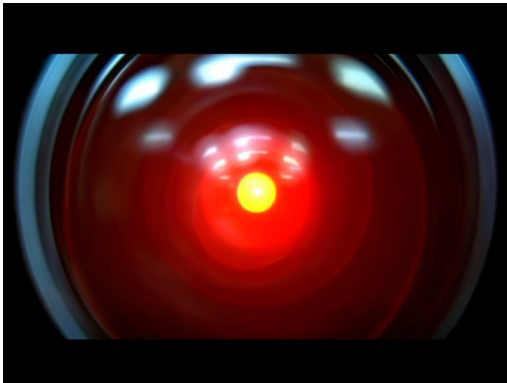
Luonnollisesti avaruutta esitteleville laajakuville on myös käytännöllinen selitys: elokuvan erikoisefekteihin on käytetty paljon rahaa ja niiden näyttäminen isoissa laajakuvissa antaa yleisölle tilaisuuden hämmästyä. Tämä hämmästyminenreaktion hakeminen 2001: A Space Odysseyn tapauksessa ei tunnu kuitenkaan pelkältä kyyniseltä kaupallisuudelta,

vaan elokuvan tarkoituksena tuntuu olevan saada ihminen ymmärtämään paikkansa maailmankaikkeudessa ja ihmiskunnan elämänkaareissa.



KUVA 74. Dialogikohtaus elokuvassa 2001: A Space Odyssey (2001: A Space... 1968)

Laajakuvakerronta saa katsojan myös kokemaan elokuvan objektiivisesti. Kubrick ei edes yritä saada katsojaa samaistumaan elokuvan henkilöihin. Elokuvan hahmot on kuvattu etäältä, he näyttävät samalta, dialogi on pintapuolista ja tunteellisin olento elokuvassa on supertietokone HAL 9000 (kuva 74). Katsojan kiinnostuksen ollessa enemmän elokuvan tapahtumissa kuin henkilöiden kohtalossa, katsoja analysoi elokuvaa huomattavasti enemmän kuin jos hän istuisi koko elokuvan ajan penkinreunalla jännittämässä. Näin 2001: A Space Odyssey onnistuu upottamaan katsojan metafyy-sisimpiin puoliinsa (2001: A Space... 1968.)



KUVA 75. Supertietokone HAL 9000 (2001: A Space... 1968)

Eeppisistä laajakuvistaan huolimatta 2001: A Space Odyssey (1968) saavuttaa lähikuvi-en käytössä lähes Psychoon verrattavan intensiteetin. Elokuva käyttää muutamaan otteeseen erikoislähikuvia ja jokaisella kerralla kylmäävästi. HAL 9000 kuvataan yleensä elokuvassa mustan ympäröimänä punaisena valona ja tämä usein elokuvassa toistuva kuva muuttuu yhä uhkaavammaksi ja uhkaavammaksi elokuvan edetessä ja HALin muuttuessa mielipuolisemmaksi, vaikka käytännössä otoksessa ei muutukaan mikään

(kuva 75). Toinen elokuvan erikoislähikuvista tulee kahden astronautin keskustellessa HALilta salaa. HALin näkökulmasta kuvatussa erikoislähikuvassa näytetään kuinka HAL osaa lukea astronauttien huulilta heidän suunnitelmansa sammuttaa hänet. Kolmannessa joukossa erikoislähikuvia näytetään nukutettuna olevien astronauttien kuolema muutamana otoksena heidän elinkäyrien hitaasta sammumisesta ja muutamasta "Life fuctions terminated"-tekstistä. Mikään määrä verta ei olisi voinut tehdä kohtauksesta järkyttävämmän (2001: A Space... 1968.)



KUVAT 76-77. Remberto pelaamassa koripalloa, Abdi tutkimassa työmaata Muistot-elokuvassa

Dokumenttini tarina ei ollut läheskään vastaavassa skaalassa kuin Kubrickin elokuvan, mutta molemmat elokuvat jakoivat suuren matkan teeman. Molemmat elokuvani päähenkilöistä ovat tulleet Suomeen lähestulkoon toiselta puolelta maapalloa ja halusin antaa elokuvaan tuntua siitä kuinka suuri maailma oikeasti onkaan. Dokumentissani on muutama erittäin laaja otos, yksi Rembertosta pelaamassa pesäpalloa (kuva 76) ja toinen Abdista tutkimassa työmaata (kuva 77). Pysin näillä kuvilla antamaan katsojalle lievää alitajuista käsitystä siitä kuinka jättimäisen muutoksen elämäänsä kumpikin mies on tehnyt muuttaessaan Suomeen. Samalla pyrin näyttämään, että kumpikin on vain yksi henkilö maailmassa. Esimerkiksi Remberton laajakuvassa on mukana muitakin ihmisiä ja pyrin tällaisella otoksella saamaan hänet näyttämään vain yhdeltä lukemattomista vastaavista tarinoista, (eräällä tavalla otos kuvastaa tätä jopa kirjaimellisesti, koska otoksen baseball-joukkue koostuu kuubalaisista maahanmuuttajista. Tämä ei kuitenkaan tule ilmi dokumentissa.)

4.5 Stalker (1979) – Laajakuvat runoutena

In creating an image [the artist] subordinates his own thought, which becomes insignificant in the face of that emotionally perceived image of the world that has appeared to him like a revelation. For thought is brief, whereas the image is absolute. In the case of someone who is spiritually receptive, it is therefore possible to talk of an analogy between the impact made by a work of art and that of a purely religious experience. Art acts above all on the soul, shaping its spiritual structure.

- Andrei Tarkovski (Tarkovski 1986)

Andrei Tarkovskin sci-fi-elokuva *Stalker* (1979) kertoo kolmesta miehestä, kirjailijasta, tiedemiehestä ja heidän oppaastaan, jotka matkustavat mystiselle ”vyöhykkeelle”. Epämääräisissä olosuhteissa alkunsa saanut vyöhyke on suuri armeijan vartioima metsäalue, jonne pääsy on ehdottomasti kielletty. Vyöhykkeen sanotaan kuitenkin kykenevän toteuttamaan ihmisten toiveita ja opas, elokuvan nimen ”stalker”, kuljettaa työkseen ihmisiä alueelle. Elokuvan aikana kolmikko matkustaa vyöhykkeelle, kertoo tarinoita aiemmin vyöhykkeellä käyneistä ihmisistä, välttelee vyöhykkeen lukuisia vaaroja ja käy pitkiä filosofisia keskusteluja syistään matkustaa vyöhykkeelle ja mielipiteistään vyöhykkeestä (*Stalker* 1979.)



KUVA 78. Andrei Tarkovskin elokuva *Stalker* (1979) (*Stalker* 1979)

Andrei Tarkovski oli hyvin erikoinen tapaus elokuvahistoriassa. Hänen isänsä oli runoilija ja, kuten Dreyer sekä Bergman, myös Tarkovski oli kiinnostunut uskonnosta ja ihmisen sielunelämästä elokuviansa aiheina. Mutta siinä missä Dreyerin ja Bergmanin elokuvat usein sisälsivät vielä suhteellisen ja suhteessa normaaleja juonia, henkilöhahmoja ja kerrontatapoja, Tarkovski loi täysin uniikin kerrontatyylin, jota elokuvahistoriassa ei oltu aiemmin nähty, eikä käytännössä olla Tarkovskin kuoleman jälkeen nähtykään. Tarkovski kuvasi elokuvansa pitkillä, yleensä laajoilla, otoksilla, jotka sisälsivät usein hyvin vähän toimintaa (esimerkiksi *Stalker* (1979) sisältää minuuttien pituisen

lähikuvan kirjailijan kasvoista, jossa ainoa toiminta on maisemien liike hänen taustallaan kolmikon matkustaessa vyöhykkeelle), hänen henkilöhahmonsa pitivät pitkiä monologeja, joissa he puhuvat metafysisistä sekä yleisesti filosofisista aiheista ja hänen elokuvansa usein sisälsivät kohtauksia, jotka olivat käytännössä surrealismia (Tarkovskin elokuvat sisälsivät useampaan otteeseen kohtauksia, joissa sataa sisätiloissa) (Schneider 2007, 360–361; Cousins 2004 306–307).

Tarkovski pyrki elokuvillaan luomaan runollisen vaikutelman ja hän puhui paljon haikujen vaikutuksesta taiteeseensa. Tarkovski arvosti haikujen kykyä olla sanomatta mitään itseään enempää, mutta samalla ilmentää niin paljon, että lukija ei kykene täysin käsittämään niiden lopullista tarkoitusta. Tarkovski oli myös vahvasti sitä mieltä, että taiteilijan subjektiivisen näkökulman maailmaan piti tulla esille hänen objektiivisessa esityksessään maailmasta. Ainoastaan tällöin taiteilija saavutti minkäänlaista autenttisuutta tai ”sisäistä totuutta”. Tarkovskin koko tyyli pyrki siis tuomaan esille hänen omaa uniikkia näkökulmaansa maailmaan ja luomaan yhteyden Tarkovskin subjektiivisen näkökannan sekä katsojan välille. Pitkissä, usein jotain selittämätöntä sisältävissä, laajakuvissa henkilöhahmoilla, katsojilla ja jopa elokuvantekijöillä oli aikaa ajatella elokuvan tapahtumia, teemoja ja omia niihin liittyviä mielipiteitään. Harvinainen näkökulma taiteeseen niinkin kaupallisessa taiteenlajissa kuin elokuva (Tarkovski 1986.)



KUVAT 79-80. Stalkerin (1979) henkilöhahmot vyöhykkeellä ja kaupungissa (Stalker 1979)

Stalkerin (1979) tapahtumapaikat voi käytännössä jakaa kahteen eri osaan: vyöhykkeeseen, joka koostuu metsästä ja muutamista rapistuneista rakennuksista (kuva 79) sekä kaupunkiin (kuva 80). Kaupunkiosiot Tarkovski on kuvannut ruskean monokromaattisilla sävyillä, suunnilleen hahmojen tasolta, heidän taustallaan näkyvissä tehdasrakennuksia ja ränsistyneitä varastoja. Vyöhykkeen tapahtumat ovat puolestaan kuvattu vä-

rikkäinä ja Tarkovski kuvaa hahmojaan usein hieman yläviistosta, joka leikkaa taivaan lähes kokonaan pois kuvista. Kamera ei kuitenkaan ole tarpeeksi yläviistossa, että voisi sanoa Tarkovskin tarkoittavan tällä Jumalan näkökulmaa tai mitään vastaavaa. Enemmänkin Tarkovski tuntuu pyrkivän upottamaan hahmojaan ympäröivään luontoon. Hahmot tarpoivat suuren osan elokuvaa korkeassa heinikossa ja useaan otteeseen Stalkerissa henkilöhahmot laskeutuvat maahan makaamaan, keskelle luontoa, jopa keskelle pientä jokea eräässä tapauksessa (kuva 78) (Stalker 1979.)

Tarkovski pyrkii antamaan kontrastia hahmojen elämälle ankeassa kaupungissa, jonka vähän luonto pahimmillaan vaikuttaa kuolevalta, parhaimmillaan myrkylliseltä. On tärkeää muistaa, että myös vyöhyke oli ennen ihmisten asuttamaa (josta muistutuksena ajoittaiset rakennukset keskellä luontoa), mutta nykyään se on kasvien peittämää. Mahdollisesti (en halua Tarkovskin tapauksessa tehdä minkäänlaisia varmoja toteamuksia hänen tarkoitusperistään) Tarkovski pyrki tuomaan tällä esille päähahmojensa erkaantumista luonnosta. Opas, Stalkerin ”yksinkertaisin” hahmo, myös puhuu elokuvassa lapsien viattomuudesta ja kuinka se on parempi vaihtoehto kuin aikuisten kovettuminen, joka omalta osaltaan johtaa kuolemaan (keskustelussa hän jopa käyttää puuta vertauskuvana). Tarkovski tuo tällaisilla monologeilla ja kuvakerronnallaan esille sitä, kuinka ihmiskunta on erkaantunut luonnosta ja lapsekkaista lähtökohdistaan ja kuinka tällainen johtaa vain tuhoon (Stalker 1979.)



KUVA 81. Stalkerin (1979) loppukohtaus

Stalkerin (1979) lopettaa pitkä otos oppaan tyttärestä (jälleen paluu elokuvan teemaan lapsuudesta.) Tytär istuu pöydän ääressä ja katselee muutamaa edessään olevaa lasia. Yhtäkkiä tytär alkaa ajatuksensa voimalla liikuttaa laseja (kuva 81). Tarkovski puhuu alun lainauksessa taiteesta lähestulkoon uskonnollisena kokemuksena. Näin ajatellen Stalkerin lopun voi nähdä eräänlaisena ilmestyksenä. Tyttö on ensimmäinen hahmo,

joka elokuvassa on osoittanut minkäänlaisia ylivoimaisia taitoja. Tarkovski näyttää siis katsojalle otoksessa kuinka tytär on tulevaisuus, seuraava askel ihmiskunnan evoluutiossa. On myös mielenkiintoista huomata, että vaikka otos tapahtuu kaupungissa, se on värillinen. Näillä eri tekniikoilla Tarkovski pyrkii näyttämään kuinka ihmiskunnalla on vielä toivoa (Stalker 1979.)



KUVAT 82-83. Abdin heijastus ja Remberto jakamassa omenaa tyttärensä kanssa Muistot-elokuvassa

Tarkovski on ohjaajana minulle aivan liian suuri hahmo, että kehtaisin millään tavalla pyrkiä kopioimaan hänen työtään, mutta onnistuin tuomaan dokumenttiini edes hieman samanlaista runoutta kuin Tarkovski toi omiin elokuvaansa. Dokumenttini toiseksi viimeinen kuva on Abdista esittelemässä minulle asuntonsa kylpyhuonetta. Otoksen aikana Abdi kävelee kylpyhuoneen ikkunan ääreen ja jää katselemaan siitä ulos, samalla kun saunan lasissa näkyy hänen heijastuksensa (kuva 82). Otoksen symboliikka on erittäin epähienovaraista, mutta olen silti tyytyväinen siihen, mitä se onnistuu sanomaan Abdin paikasta elämässään ja hänen historiastaan, joka on johtanut tähän hetkeen. Toinen otos, johon sain melkein Stalkerin kaltaista symboliikka, on Rembertosta ja hänen tyttärestään, jotka ovat istuttamassa omenapuuta hänen takapihalleen. Otoksen aikana Remberton tytär kävelee hänen luokseen ja ojentaa hänelle omenan, jonka he sitten jakavat (kuva 83). Hetki on jo itsessään hyvin suloinen, mutta samalla se kuvastaa mielenkiintoisesti tulevaisuutta, joka Rembertolla ja hänen lapsillaan on.

4.6 City of Sadness (1989) – Laajakuvat muistoina

The screenplay of Fengkui was ready, and I didn't know how to shoot it. -- Then Chu Tien-wen gave me a book to read. The autobiography of Shen Tsongwen. It gave me an intuition. It's told from a certain viewpoint. A bird's eye view, mastering the situation, as if observing the world's troubles with a certain distance. A detached viewpoint. When I was shooting, I kept telling the cameraman, 'Farther back!' Farther, colder.

- Hou Hsiao-Hsien (HHH... 1997)

Hou Hsiao-Hsienin elokuva *City of Sadness* (bēiqíng chéngshì, 1989) kertoo Lin nimisen perheen elämästä ja tuhosta Taiwanissa vuosina 1945-1949, kun valta Taiwanissa siirtyi Japanilta Kiinalle ja tuhansittain Taiwanilaisia kuoli kiinalaismielisten murhaamana. Elokuvan aikana perheen kolme veljestä (neljäs veli on kadonnut sodassa), Wen-Heung, Wen-Leung ja Wen-Ching (kuva 84), kohtaavat loppunsa. Yksi tulee rikollisten tappamaksi, toinen saa aivovaurion vankilassa ja kolmas, veljeksistä kiltein, tulee vangituksi. Perhe samalla toimii vertauskuvana Taiwanille itselleen ja *City of Sadness* olikin ensimmäisiä elokuvia, joka kuvasi Taiwanissa hyvin arkoja toisen maailmansodan jälkeisiä vuosia. Elokuva oli ilmestymisvuotenaan yleisömenestys Taiwanissa, mutta yleisöllä oli vaikeuksia ymmärtää Houn tapaa kuvata menneisyyttään (*Bēiqíng chéngshì* 1989; Lee.)



KUVA 84. Hou Hsiao-Hsienin elokuva *City of Sadness* (Bēiqíng chéngshì 1989)

Houn tapa kertoa elokuvansa on hyvin mielenkiintoinen. Hänen tyyliinsä on eräänlainen yhdistelmä Mizoguchia ja Ozua. Kuten Mizoguchi, Houlla on tapana kuvata kohtauksensa yhdellä otolla, mutta kuten Ozu, Hou liikuttaa kameraansa hyvin harvoin. Tällöin kohtaukset tapahtuvat usein pitkässä ja tarkoin rajatussa monen minuutin laajakuvavotoksissa, jotka eivät liiku ollenkaan. Kameran ollessa niin kaukana, että ihmisten tun-

nistaminen on hankalaa, katsojalle saattaa jopa jäädä hämäräksi keitä elokuvan henkilö-
hahmoja on missäkin kohtauksessa, tai jopa keitä henkilöhahmoja elokuvassa yleensä-
kään on. Tämä, yhdistettynä kohtausten puoliksi improvisoituun sisältöön, antaa kohta-
usten edetä omalla painollaan, joka luo kohtauksiin mielenkiintoisen ”vakoilun” tunnun,
aivan kuin katsoja seuraisi edessään aukeavaa oikeaa elämää, jossa ei ikinä tiedä mitä
seuraavaksi tapahtuu. Houn elokuvissa on jopa miksattu henkilöhahmojen dialogi ja
muut kohtauksen äänet kuulumaan kuin ne tulisivat juuri niin kaukaa kuin kamera on
tapahtumista. Tämä verrattuna muihin laajakuvakerronnan ohjaajiin, joiden elokuvissa
äänet on miksattu suhteellisen selkeiksi (Cousins 2004, 421; Lee; Běiqíng chéngshì
1989)

Selitys elokuvan kerrontatyyliin löytyy alun lainauksessa, jossa Hou puhuu kuinka hän
ei ensin keksinyt oikeaa tapaa kuvata elokuvaansa *The Boys From Fengkuei* (1983),
mutta sai sitten inspiraation kiinalaisen kirjailijan kirjasta, joka oli kerrottu hyvin etäi-
sestä näkökulmasta. *City of Sadness* (1989) on kerrottu samalla tyylillä. Kuten Wong
Kar-Wai elokuvassaan *Days of Being Wild* (1990), myös Hou Hsiao-Hsien pyrkii ku-
vaamaan kadonnutta aikaa, mutta hänen päämääränsä ovat hyvin erilaiset. Siinä missä
Wong kertoo menneisyydessä tarinaa, joka on hyvin henkilökohtainen, mutta silti kek-
sitty, Hou kertoo tarinaa oikeasta historiasta (HHH... 1997; Běiqíng chéngshì 1989.)



KUVAT 85-86. Kamera katsoo etäältä niin keskustelua kuin väkivaltaa (Běiqíng chéngshì 1989)

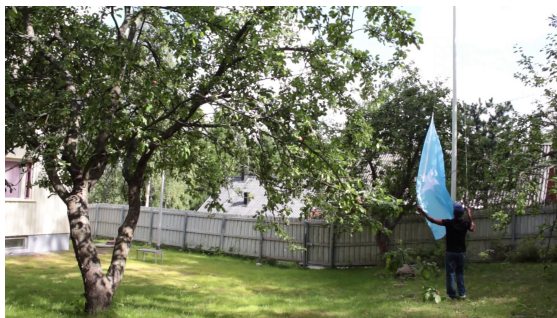
Hou pyrkii antamaan elokuvan, usein traagiset, tapahtumat katsojalle niin objektiivisesti
kuin suinkaan mahdollista. Missään vaiheessa elokuvaa katsojaa ei pyritä vetämään
tapahtumiin mukaan. Väkivaltaiset kohtaukset kuvataan samalta kaukaiselta etäisyydel-
tä kuin perheen yhteinen ruokailu tai ystävien keskustelu (kuvat 85-86). Houn minima-
listinen tyyli antaa katsojalle vain kaikkein tarpeellisimman informaation, ei yhtään
enempää. Hou jopa jättää aikakauden traagisimman tapahtuman, 28.2.1947 tapahtuneen

18,000-28,000 taiwanilaisen teurastamisen Kiinan hallituksen toimesta, kokonaan näytämättä. Tällöin mikään ei ole häiritsemässä yleisön objektiivista katsantokantaa elokuvaan (Bēiqíng chéngshì 1989; Lee.)



KUVAT 87-89. Otokset sairaalassa ainoastaan pienillä muutoksilla

Hou Hsiao-Hsienilla on kuitenkin yksi mielenkiintoinen taktiikka, jolla hän hienovaraisesti manipuloi katsojaa. Hän kuvaa usein samassa paikassa tapahtuvat eri kohtaukset samasta kohtaa tai muuttaen kameran asemaa ainoastaan hieman. Paras esimerkki tästä on sairaala, johon palataan elokuvassa ainakin kolme kertaa (kuvat 87-89). Jokaisella kerralla kamera on asetettu lähestulkoon samaan paikkaan vaikka tapahtumat ovat huomattavasti erilaisia. Tällainen kuvakerronta pyrkii tuomaan esille ihmisten tapaa muistaa historiaa ainoastaan yhdellä tavalla ja kertomaan myös historian muuttumattomuudesta. Asiat toistavat itseään emmekä voi sille mitään. Hyvin kyyninen asenne, kun ottaa huomioon mistä elokuva kertoo (Bēiqíng chéngshì 1989; Cousins 2004, 422.)



KUVA 90. Laajakuvakerrontaa Muistot-dokumentissa

Toisin kuin Hou, en halunnut katsojan katsovan dokumenttiani objektiivisesti. Halusin hänen uppoutuvan elokuvaan ja elävän sen kanssa. Toisaalta elokuvani videoraidalla ei ole ääntä ollenkaan, joka tekee heti pienen etäisyyden katsojan ja elokuvan välille. Minun päämääräni oli siis täysin päinvastainen Hou Hsiao-Hsieniin nähden: saada katsoja kiinnostumaan subjektiivisesti elokuvan henkilöistä millä tahansa keinolla. Hieman yllättäen kuvakerrontani muotoutui luonnostaan hyvin samankaltaiseksi kuin Houlla. Käytin myös paljon laajoja kuvia, joissa hahmot näkyvät kokonaisina ja joissa on välillä vaikea saada selvää keitä otoksessa on (kuva 90). Toisin kuin Hou, rikoin kuitenkin kerrontaani jatkuvasti lähikuvilla, joka, toivottavasti, teki elokuvasta heti huomattavasti subjektiivisemmän kokemuksen katsojalle. Tämä kertoo hyvin lähikuvan ja laajakuvan eroista elokuvakerronnallisena tehokeinona.

5 KUVAKOKOJEN KÄYTTÖ DOKUMENTTIELOKUVISSA

5.1 Dont Look Back (1967) – Lähikuvat persoonallisuutena

”We would just watch. We wouldn’t instruct, we wouldn’t confirm, we wouldn’t say anything, we would just watch what was happening in front of us, and if we could get into places where that was interesting, that would be the movie.”

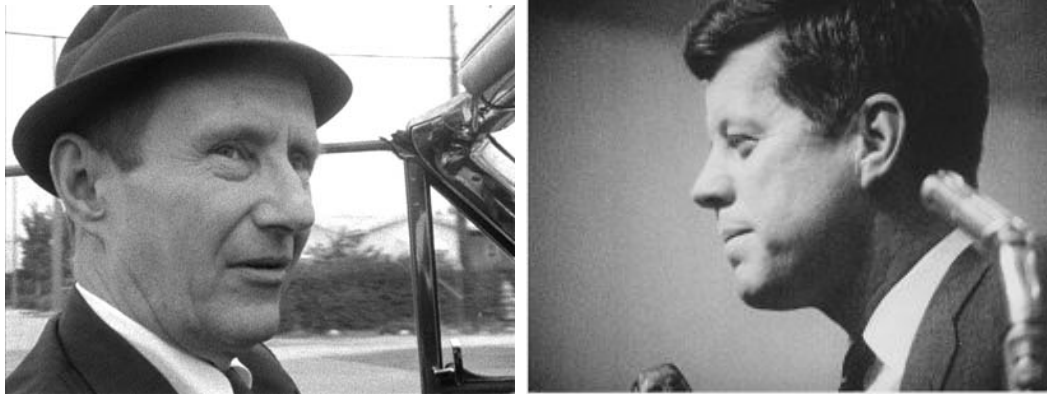
- D.A Pennebaker (Adams 2011)

D.A Pennebakerin dokumentti Dont Look Back (1967) seuraa Bob Dylanin englanninkiertoa vuonna 1965. Dokumentti on malliesimerkki ja urauurtava teos niin sanotussa Cinéma vérité -dokumenttilajissa. Cinéma vérité -dokumenteissa pyritään painottamaan tapahtumien realistisuutta, ilman elokuvallisia lisiä. Kuvaus tehdään yleensä käsivaralla, valaisuna toimivat ne valot, jotka paikalla sattuvat olemaan päällä, elokuvissa ei ole kertojaaääntä eikä haastatteluja ja elokuvakamera pyrkii vaikuttamaan tapahtumiin mahdollisimman vähän. Cinéma vérité sai alkunsa kuusikymmentäluvulla, kun elokuvakamerat muuttuivat tarpeeksi pieniksi, että niitä pystyi kantamaan kädessä ja tarpeeksi hiljaisiksi, että kuvatessa pystyi äänittämään. Tyyliuuntauksen vaikutusta dokumenttielokuvaan voidaan verrata ranskalaisen uuden aallon vaikutukseen fiktioelokuvassa. Kuten uuden aallon elokuvat, myös cinéma vérité -elokuvat toivat dokumenttielokuvaan uudenlaista elämän tuntua (Dont Look Back 1967; Cousins 2004, 277–278.)



KUVA 91. Bob Dylan D.A. Pennebakerin elokuvassa Dont Look Back (1967) (Dont Look Back 1967)

Pennebaker on todennut, että kameran asettelua ja kuvan sommittelua hänen elokuvissaan ei juurikaan mietitty ennakkoon, vaan ne määrittyivät sen mukaan, miten tilanne eteni. Tästä huolimatta *Dont Look Back*in (1968) ja muiden vastaavien *cinéma vérité* -elokuvien (esim. Maysles-veljesten *Salesman* (1968) ja Robert Drew'n *Primary* (1960)) kuvakerronnassa on huomattavissa tiettyjä yhtäläisyyksiä. Otokset ovat yleensä pitkiä, zoomia käytetään paljon, kuvausvirheitä ei yritellä piilotella ja dokumentit on pääasiassa kerrottu lähikuvilla (kuva 91, kuvat 92-93). Tämä on mielenkiintoista, sillä kuvatussa käsivaralla, mitä lähemmäksi kuva on zoomattu, sitä enemmän kameran värinä tulee esille kuvassa, joka harvoin on suotavaa elokuvissa. Tällaiseen kuvakerrontaan täytyy siis olla jokin syy (*Dont Look Back* 1967; *Primary* 1960; *Salesman* 1968; Adams 2011.)



KUVAT 92-93. Maysles-veljesten elokuva *Salesman* (1968) ja Robert Drew'n elokuva *Primary* (1960) (*Salesman* 1968; *Primary* 1960)

Aiemmin mainitsemani dokumentit, ja *cinéma vérité* -elokuvat yleensä, kertovat ihmisistä (verrattuna esimerkiksi Werner Herzogin *Fata Morgana* –elokuvaan (1971), joka kertoo aavikosta), joten elokuvat yleensä koostuvat pitkistä lähikuvista ihmisten kasvoista. Ihmisten keskusteluissa kamera saattaa panoroida eri ihmisten välillä, mutta on yleistä, että keskusteluissa kuvataan vain toisen osapuolen kasvot. Mikseivät elokuvan tekijät siis turvautu laajakuviin, jotka näyttäisivät kerralla kaikki keskustelijat? Tärkein syy lienee se, että lähikuvissa tulevat keskustelijoiden tunteet esille. Kamera pyrkii lähestulkoon lukemaan kohteidensa ajatuksia. Pitkät lähikuvat ja niiden tuoma ikkuna kuvauskohteiden tunteisiin, tuovat tapahtumiin uuden ulottuvuuden. Laajakuvana kuvattu keskustelu on ”pelkkä keskustelu”, mutta intensiivinen lähikuva keskustelun toisesta osanottajasta lisää ”pelkkään keskusteluun” subtekstin keskustelun vaikutuksesta osanottajan sielunelämään (*Dont Look Back* 1967.)

Kuuluisa kohtaus Dont Look Back –dokumentissa (1967) on kohtaus, jossa Dylan keskustelelee The Animals -yhtyeen entisen kosketinsoittajan, Alan Pricen, kanssa. Price oli juuri jättänyt yhtyeensä ja Dylan kysyy häneltä tapahtuneesta. Price vakuuttelee kaiken olevan hyvin, mutta samalla hänen kasvoillaan käy pikainen tuskastunut ilme (kuva 94). Tapahtuma, joka laajakuvassa olisi luultavasti jäänyt huomiotta. Kohtauksen jatkuessa selvästi surullinen Price alkaa soittaa pianolla bluesia, johon Dylan lähtee mukaan. Samalla Dylan antaa kameralle vihaisen katseen, joka Pennebakerin kommenttiraidan mukaan syytti dokumentintekijöitä (ja elokuvan katsojia) toisten tuskan hyväksikäyttämisestä. Saman otoksen aikana lähikuvien käyttö on siis tuonut esille kohteiden tunteita heidän sanojensa takaa ja samalla käsitellyt tällaisen elokuvakerronnan moraalista oikeutusta (Pennebaker 2006; Dont Look Back 1967.)



KUVA 94. Alan Pricen surullinen ilme elokuvassa Dont Look Back (1967) (Dont Look Back 1967)

Toinen tärkeä syy lähikuvien runsaalle käytölle saattaa olla aiemmin mainitsemani kameran tärinän suurempi näkyvyys. Laajakuvissa, joiden valaistukseen, sommitteluun ja pahimmassa tapauksessa kuvakulmaan, kuvaaja ei ole päässyt vaikuttamaan, elokuvan tapahtumat näyttäisivät todennäköisesti kuvallisesti erittäin tylsiltä. Lähikuvien käyttö ja siitä seuraava kameran tärinän ja panorointien tekeminen tekee elokuvista välittömästi visuaalisesti mielenkiintoisempia. Kamera on kuin elossa. Sen jatkuva liikehdintä antaa elokuville lähes hermostuneen olotilan. Tällainen kuvakerronta auttaa luomaan elämäntunnetta elokuvaan, jotka pyrkivät kuvaamaan elämää sen kaikessa kaoottisuudessaan.



KUVA 95. Remberto valvoo seinää pitkin kiipeävää lastaan elokuvassa Muistot

Dokumentissani oli hyvin paljon samoja piirteitä kuin cinéma vérité –elokuviissa: käsi-varakuvaus, hahmojen seuraaminen, kameran tärinä. Live-äänen puute tekee kuitenkin suuren eron niiden kahden välille. Äsken luetteleman piirteet toivat kuitenkin dokumenttiini erittäin tärkeää elämäntuntua, joka cinéma vérité –dokumenteissa oli niin vahvasti mukana, jota ilman elokuvasta olisi tullut hyvin kuivaa katsottavaa. Dokumentissa on myös kohtaus, jossa Remberto ja hänen lapsensa menevät harrastamaan seinäkiipeilyä. Jouduin kuvaamaan kohtauksen telelinssillä, eikä minulla ollut kamerajalustaani mukana, joten kuvasta tuli hyvin tärisevää (kuva 95). Olin aluksi hyvin ärsyyntynyt tästä, mutta nyt pidän sen aiheuttamasta hermostuneesta tunteesta, jonka tärinä otoksessa antaa katsojalle. Kuten kameralle puhuvat hahmot, myös kameran tärinä antaa katsojalle kaivatun täräytyksen, joka estää tätä uppoamasta liian syvälle elokuvan maailmaan, jolloin hän ei anna elokuvan sisällön vain huuhtoa ylitseen.

5.2 Fata Morgana (1971) – Laajakuvat abstraktiona

I've always postulated, not just in documentaries but in my feature films as well, that reality is a superficial layer and what we should be looking out for is a deep strata of truth. I've always been after what I call an ecstatic truth. – Ecstasy of truth you would find in the practice of mystic monks, for example. Anyway, I don't want to define it. The term 'ecstatic truth' is searching for truth beyond the facts and much deeper than facts.

- Werner Herzog (Aftab 2006)

Dokumenttielokuvassaan Fata Morgana (1971) saksalainen ohjaaja Werner Herzog pyrki kuvaamaan kangastuksia. Muutamia puolikuvia lukuun ottamatta, dokumentti on kuvattu kokonaan laajakuvilla ja se on erinomainen esimerkki ”totuuden ekstaasista”, josta Herzog puhuu alun lainauksessa (Fata Morgana 1971.)



KUVA 96. Kangastus Werner Herzogin elokuvassa Fata Morgana (1971) (Fata Morgana 1971)

Laajakuvaotokset kangastuksista aavikolla pyrkivät siis tuomaan esille totuuden kangastusten olemassaolon takaa (mikä sinällään on absurdia, ottaen huomioon, että puhumme kangastuksista). Tämä totuus on Herzogille, alun lainauksen mukaan, jotain mystistä, lähes käsittämätöntä. Laajat otokset kangastuksista näyttävät itse kangastukset, mutta samalla asettavat ne kontekstiinsa keskelle jylhää aavikkoa. Otoksissa kangastukset näyttävät keskellä aavikkoa kelluvilta saarilta (kuva 96), lähestulkoon lähetyksiltä toisesta ulottuvuudesta. Herzog pyrkii tähän myös muuten dokumenttinsa luontokuvissa. Elokuvan lukuisat otokset aavikosta alkavat elokuvan edetessä näyttää vähemmän todellisilta asioilta ja enemmän abstrakteilta kuvioilta (kuva 97). Tämä pätee myös Fata Morganan (1971) muihin luontokuviin. Elokuvassa on erittäin laaja ja kaukaa kuvattu otos, jossa näkyy suuri, yli kahdentuhannen yksilön, flamingoparvi. Otoksessa flamingopari näyttää abstraktilta vaaleanpunaiselta pilveltä, eikä katsoja edes välttämättä tajua mitä hän katsoo (Fata Morgana 1971; Herzog 2005; Aftab 2006.)



KUVA 97. Aavikon muodot muuttuvat abstrakteiksi elokuvassa Fata Morgana (1971) (Fata Morgana 1971)

Tällainen totuuden muovaaminen kaukaa kuvatuilla laajakuvilla on yksi Herzogin suosikkitemppuja. Herzogin fiktioelokuva *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) alkaa otoksella, jossa reilusti yli puoli kilometriä pitkä jono ihmisiä kulkee läpi viidakon (kuva 98). Kuitenkin otoksen alussa ihmiset ovat muurahaisen kokoisia ja näyttävät jonkinlaiselta viidakon lävitse kulkevalta madolta. Vasta kun ensimmäinen hahmo kävelee kameran läheltä, katsoja tajuaa katselevansa ihmisiä (Aguirre... 1972.)



KUVA 98. Jono ihmisiä elokuvassa *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) (Aguirre... 1972)

Herzog ei käytä laajakuvia ainoastaan totuuden muovaamiseen. *Fata Morgana* –dokumentissa on otos, jossa kokonainen joukko ihmisiä katselee järkyttyneenä jotain tiettyä asiaa. Otos on erittäin laaja, mutta siinä ei näy mitä ihmisjoukko oikein katselee, eikä Herzog missään vaiheessa leikkaa ihmisten ihmettelynkohteeseen. Herzog sanoo elokuvan kommenttiraidalla, että tällainen kuvakerronta lisää katsojassa epävarmuuden tunnetta (Herzog 2005; *Fata Morgana* 1971).

Herzogin kuvakerronnassa pyritään siis jatkuvasti pitämään katsoja epävarmana. Joko kuva on niin laaja, että sen kohde alkaa abstraktoitua tai se ei laajuudestaan huolimatta näytä koko totuutta. Tämä on ironista, kun miettii, että dokumentin tehtävänä nähdään yleensä olevan informaation antaminen katsojalle. Herzogin dokumentit pyrkivät täysin päinvastaiseen; samaan kuin fiktioelokuvat. Ei olekaan ihme, että hän on haastatteluissa sanonut etteivät fiktio ja dokumenttielokuvat ole hänelle kaksi eri asiaa, vaan ne molemmat ovat vain ”elokuvia” hänelle (MM.)



KUVA 99. Martinez tyttärensä kanssa seinäkiipeilemässä Muistot-dokumentissa

Dokumenttini kuvauspaikat eivät juurikaan antaneet tilaisuutta tehdä elokuvaan Herzogin veroisia abstrakteja näkyjä, enkä halunnut samalla tavalla pitää katsojaa epävarmuuden tilassa. Pyrin kuitenkin varioimaan dokumenttini visuaalista ilmettä sen verran, että se pysyi mielenkiintoisena katsojalle. Mielestäni paras onnistuminen tässä oli seinäkiipeilykohtaus, josta puhuin jo aiemman elokuvan kohdalla, jossa kiipeilyseinät toivat elokuvaan mielenkiintoisen, lähes abstraktin, tekstuurin, jollaista ei dokumentissa oltu nähty (kuva 99). Minua jäi hieman harmittamaan, että en saanut elokuvaani enempää tällaisia värimaailmallisesti mielenkiintoisia tiloja, jotka olisivat antaneet hyvää maustetta dokumenttiini.

5.3 Sans Soleil (1983) – Kuvakerronta muistoina

”I remember that month of January in Tokyo. Or rather I remember the images I filmed of the month of January in Tokyo. They have substituted themselves for my memory. They are my memory.”

-Sans Soleil (1983) (Sans Soleil 1983)



KUVA 100. Chris Markerin elokuva Sans Soleil (1983) (Sans Soleil 1983)

Chris Markerin elokuva *Sans Soleil* (1983) kulkee dokumentin ja fiktioelokuvan ohutta rajaa. Elokuvan ääniraidalla nainen lukee saamiaan kirjeitä fiktiiviseltä maailmaa matkaavalta kuvaajalta, joka toimii Markerin alter egona ja joka filosofoi matkoillaan näkemistään asioista. Elokuvan kuvituskuvana toimii Markerin kuvaamia asioita hänen omilla matkoillaan (kuva 100). Aihepiireinä ovat niin Japani, Afrikka, Alfred Hitchcockin elokuva *Vertigo* (1958), historia ja monet muut aiheet. Elokuvan pääasiallisena aiheena on kuitenkin muistot. Kuten edeltävästä lainauksesta selviää, kuvaajan hahmon (ja sitä kautta Markerin) muistina toimivat hänen kuvaamansa asiat ja näitä kuvia hän analysoi läpi elokuvan (*Sans Soleil* 1983).



KUVA 101. Elokuvan *Sans Soleil* (1983) aloittava kuva (*Sans Soleil* 1983)

Elokuvan alussa kertojääni kertoo ensimmäisestä kuvasta, josta kirjeiden lähettäjä hänelle kirjoitti (kirjeiden lähettäjä on siis epäsuorasti Marker). Tämä kuva esitti kolmea lasta tiellä Islannissa vuonna 1965 (kuva 101). Kirjeiden lähettäjän mukaan kuva tarkoitti hänelle onnea ja että hän oli useita kertoja yrittänyt yhdistää sitä muihin otoksiin, onnistumatta. Kirjeiden lähettäjä kirjoitti myös, että jonain päivänä hän laittaisi kuvan elokuvan alkuun pitkän mustan kuvan saattelemana ja että, jos katsoja ei näkisi onnea, hän vähintään näkisi mustan. Elokuvan ensimmäinen kuva on siis kyseinen puolikuva kolmesta lapsesta Islantilaisella maalaistiellä juuri niin aseteltuna kuin kertoja sanoi (*Sans Soleil* 1983.)

Loppuelokuvan ajan Marker yrittää löytää yhtymäkohtia eri kuvien välillä montaasin avulla. Kuten Herzog, hän yrittää löytää salattuja totuuksia kuvaamisessaan otoksissa ja paljastaa ne katsojalle. Malliesimerkkinä elokuvan aloittava otos. Elokuvan kuvakerronta on aiemmin mainitsemieni dokumentteja monipuolisempaa. Marker vaihtelee paljon

laaja- ja lähikuvien välillä. Usein hän esittelee maiseman laajakuvalla. Tämä laajakuva toimii sitten kontekstina asialle, jota Marker alkaa tutkia lähikuvilla. Usein hän onnistuu löytämään laajoista otoksistaan jonkun pienen yksityiskohdan, joka useimmilta jäisi huomaamatta: puhuva John F. Kennedy patsas, musisoivat portaat, ujon afrikkalaisnaisen katse (kuva 100) yms. Toisin kuin Herzog semi-abstrakteilla laajakuvillaan, Marker pyrkii löytämään kuvien salatun totuuden lähikuvan keinoin. Hän tutkii kuvauskohteensa läpeensä yrittäen selvittää niiden salaisuuden. Lähikuvillaan Marker yrittää ymmärtää naisten vältteviä katseita afrikkalaisella torilla tai japanilaisia kissapatsaita (kuvat 102-103). Usein elokuvassa Marker kuitenkin joutuu luovuttamaan ja antaa katsojan tehdä omat johtopäätöksensä tarjoamistaan kuvista (kuten elokuvan alussa) (Sans Soleil 1983.)



KUVAT 102-103. Markerin laajakuva- ja lähikuvakerronnan vertailua. Satojen kissapatsaiden joukosta hän löytää yhden, jolla on rikkoutunut tassu (Sans Soleil 1983)

Pääasiallisena tavoitteena Markerilla on kuitenkin tehdä kuvillaan se, minkä elokuva tekee paremmin kuin mikään muu taiteenmuoto ja mihin myös Wong Kar-Wai pyrki elokuvassaan *Days of Being Wild* (1990): muistaa. Marker tekee kokoamistaan kuvista elokuvan, koska hän haluaa, että jälkipolvet näkevät mitä hän on nähnyt. Kuvillaan hän jakaa muistonsa maailman kanssa. Esittelevät laajakuvat ja tutkivat lähikuvat ovat Markerille tapa taltioida ja muistaa maailman erikoisia yksityiskohtia, jotka muuten olisivat kadonneet lähes välittömästi. Eräässä elokuvan kohdassa kertoja kertoo ajattelevansa maailmaa, jossa jokainen muisto luo oman legendansa. *Sans Soleil* on elokuva, joka pyrkii kuvillaan luomaan legendaa (Sans Soleil 1983.)



KUVA 104. Remberton tyttären piirros Muistot-dokumentissa

Sans Soleil (1983) on tässä opinnäytetyössä käsiteltävistä elokuvista lähimpänä tyylliltään omaa dokumenttiani. Kuten dokumenttini, myös Sans Soleil käyttää niin lähikuvia kuin laajakuvia paljon ja elokuvien rytmitys on hyvin samankaltaista. Molemmat myös käsittelevät muistia aiheena, mutta kun Markerin elokuvassa niin ääniraita ja videoraita koostuvat muistoista, omassani pyrin pitämään muistot puhtaasti ääniraidalla. Elokuvien eroista voi sanoa, että siinä missä Sans Soleil käsittelee muistia aiheena, oma dokumenttini käsittelee muistin ja nykyhetken ristiriitaa. Siinä missä menneisyyteen viittaavat asiat halusin piilottaa laajakuvieni reunoille, pyrin lähikuvilla löytämään nykyisyyteen viittaavaa aineistoa, kuten otos Remberton lapsen piirroksista (kuva 104), jolloin käsitys nykyhetkestä tulee elokuvaan konkreettisenä. Tällainen kerrontatapa toivottavasti vahvistaa haluamaani kontrastia ääniraidan muisteloiden ja kuvan nykyisyyden välille.

6 POHDINTA

Pidin tämän opinnäytetyön tekemistä erittäin mielenkiintoisena. Pääsin katselemaan uusiksi elokuvia, joiden näkemisestä oli paljon aikaa ja lukemaan mitä mielenkiintoisimpia elokuvia käsitteleviä kirjoja. Näistä teoksista saamiani oppeja käytin sitten omassa dokumenttielokuvassani, joskus onnistuneesti, joskus vähemmän, mutta aina jotain oppien. Tulen varmasti käyttämään tätä opinnäytetyötä tehdessä saatuja oppeja myös tulevissa projekteissani ja tulen ajattelemaan kuvaamieni materiaalien kuvasommitteluja entistä tarkemmin.

Haastavin osa tässä työssä oli yksinkertaisesti vaaditun työn määrä. Luin lähes kaikki lähdeluettelossa luetellut kirjat kannesta kanteen ja useita muita kirjoja, joita en sitten käyttänyt lähteinä. Tämä jo itsessään vaati erittäin paljon aikaa, mutta toisaalta aihe oli minua kiinnostava, joten käytetty aika ei tuntunut raskaalta. Olisin luultavasti lukenut ko. kirjat jossain vaiheessa joka tapauksessa. Dokumenttia tehdessä en kohdannut erityisen suuria haasteita; ainakaan sellaisia, joita ei tulisi vastaan mitä tahansa elokuvaa tehdessä. Suurin työmäärä oli jälkituotannossa äänien muokkauksen suhteen, koska se sisälsi paljon hienosäätämistä, enkä ole millään tasolla audioalan ammattilainen, joten kohtasin muutamia haasteita sitä tehdessä. Kuvakerrontaan liittyvät ongelmat dokumenttia tehtäessä olivat hyvin pieniä. Seuratessani dokumenttini henkilöitä, jouduin välillä tekemään ei-optimaalisia ratkaisuja kuvakulmien ja kokojen suhteen, jotka johtuivat ulkopuolisista tekijöistä. Työmaalla ja punttisalilla kuvatessa jouduin esimerkiksi välttelemään minkäänlaisten logojen suurta näkymistä, joka teki kuvaamisesta ajoittain hieman hankalaa, mutta nämäkään eivät olleet suuria ongelmia.

Mitä sitten opin tätä opinnäytetyötä tehdessä? Opin että kuvakokojen vaikutus katsojaan on hyvin vahvasti yhteydessä elokuvantekijän tarkoitusperiin. Esimerkiksi laajakuvia käytetään usein kuvastamaan elokuvan henkilöhahmojen vieraantumista toisistaan, mutta toisaalta Ozu Yasujiro käytti niitä luodakseen elokuviinsa rauhallisen tunnelman, joka ei viitannut vieraantumiseen millään tasolla. Lähikuvia voi käyttää aggressiivisesti, luodakseen elokuvaan väkivallan tunnetta, kuten Hitchcock, mutta myös tutkimaan päähenkilön kauniita kasvoja, kuten Godard. Jos elokuvantekijä on tarpeeksi ammattitaitoinen, hän löytää keinot ilmaista haluamiaan asioita käyttämällä mitä tahansa kuvaker-

ronnallisia ratkaisuja. Jo pelkästään tässä opinnäytetyössä esimerkkinä olevat elokuvat todistavat sitä.

Tutkimusongelmanani tätä opinnäytetyötä tehdessä oli löytää keinoja kertoa dokumenttini päähenkilöiden nykyelämästä puhtaasti kuvallisin keinoin. Kerroin jo aiemmin miten käytin käsittelemieni elokuvien oppeja omassa elokuvassani, mutta tiivistetysti voin sanoa, että pyrin hyödyntämään laajakuvia, jotta voisin kertoa heidän paikastaan suuremmissa maailmassa, jotta voisin löytää piilotettua symbolismia heidän ympäristöstään ja heidän suhteestaan siihen sekä antamaan katsojalle tilaa ajatella. Lähikuvia puolestaan käytin tutkimaan henkilöhahmojeni kasvoja tarkemmin, tuodakseni heidän persoonallisuuttaan esille; tuomaan dokumenttiini kaivattua elämäntunnetta; ja löytämään pieniä yksityiskohtia henkilöhahmojeni olemuksista ja ympäristöstä, jotka kertoisivat tarinaa heidän historiastaan ja nykyhetkestä.

Jos muuttaisin jotain opinnäytetyöstäni, tutkisin myös elokuvia, joissa käytetään kuvakokoja mielestäni huonosti. Tällä hetkellä opinnäytetyössäni tutkin pelkästään tunnus-tettujen ohjaajien kuuluisia elokuvia, jotka ovat tunnettuja kuvakerronnastaan ja kenties ne olisivat vaatineet vastapainoksia myös epäonnistumisia. Toisaalta tutkimusongelmani oli miten kertoa tarinaa omassa opinnäytetyössäni puhtaasti visuaalisin keinoin, eikä minkälaista kuvakerrontaa minun pitäisi vältellä, joten saattaa myös olla, että tein oikean ratkaisun tutkiessani ainoastaan ns. ”onnistuneita” elokuvia.

Lopuksi haluaisin kiittää Jasmine Pitkämäkeä hänen avustaan niin dokumenttini kuin tämän kirjallisen osion tekemisessä. Lisäksi haluaisin antaa erityiskiitokset Remberto Martinezille ja Abdi Osmanille, jotka suostuivat esiintymään dokumentissani ja jakoivat enemmän elämästään kuin olisin voinut ikinä toivoa.

LÄHTEET

2001: A Space Odyssey. 1968. Ohjaus: Stanley Kubrick. Tuotanto: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions. Tuotantomaa: USA, Iso-Britannia.

À bout de souffle. 1960. Ohjaus: Jean-Luc Godard. Tuotanto: Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC). Tuotantomaa: Ranska.

Adams, S. 2011. Interview D.A. Pennebaker. Luettu 27.7.2012
http://www.avclub.com/articles/da-pennebaker_55463/

Aftab, K. 2006. Werner Herzog Q&A. Luettu 27.7.2012
<http://www.timeout.com/film/news/901/>

Aguirre, der Zorn Gottes. 1972. Ohjaus: Werner Herzog. Tuotanto: Werner Herzog Filmproduktion, Hessischer Rundfunk (HR). Tuotantomaa: Saksan liittotasavalta.

L'avventura. 1960. Ohjaus: Michelangelo Antonioni. Tuotanto: Cino del Duca, Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.), Société Cinématographique Lyre Tuotantomaa: Italia, Ranska.

von Bagh, P. 1999. Elämää suuremmat elokuvat. Suomi: Otava.

bēiqíng chéngshì. 1989. Ohjaus: Hou Hsiao-Hsien. Tuotanto: 3-H Films, ERA International. Tuotantomaa: Hongkong, Taiwan.

The Birth of a Nation. 1915. Ohjaus: D.W. Griffith. Tuotanto: David W. Griffith Corp, Epoch Producing Corporation. Tuotantomaa: USA.

Björkman, S. 1972. An Interview with Ingmar Bergman. Luettu 30.4.2013.
http://bergmanorama.webs.com/ac_72.htm

Brunette, Peter. 2005. Wong Kar-Wai. USA: University of Illinois Press.

Cardullo, B. (toim.) 2008. Michelangelo Antonioni Interviews. USA: University Press of Mississippi.

Castle, A. 2005. The Stanley Kubrick Archives. Saksa: Taschen

Cousins, M. 2004. The Story of Film. Iso-Britannia: Pavilion Books.

Crowe, C. 1999. Conversations With Wilder. Iso-Britannia: Faber & Faber Ltd.

Dont Look Back. 1967. Ohjaus: D.A. Pennebaker. Tuotanto: Leacock-Pennebaker. Tuotantomaa: USA.

Dreyer, C. 1928. Realized Mysticism. Luettu 14.3.2013
http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/carl_dreyer_03.htm

Ebert, R. 1972. City Lights. Luettu 30.4.2013. <http://www.rogerebert.com/reviews/city-lights-1931>

Ebert, R. 1996. From The Journals Of Jean Seberg. Luettu 10.8.2012. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19960112/REVIEWS/601120303/1023>

Ebert, R. 1997. The Passion of Joan of Arc (1928). Luettu 14.3.2013 <http://www.rogerebert.com/apps/pbcs.dll/article?AID=%2F19970216%2FREVIEWS08%2F401010350%2F1023>

Ettegui, P. 1998. Cinematography Screencraft. Iso-Britannia: RotoVision SA.

Fata Morgana. 1971. Ohjaus: Werner Herzog. Tuotanto: Werner Herzog Filmproduktion. Tuotantomaa: Saksan liittotasavalta.

A Fei jingjyuhn. 1990. Ohjaus: Wong Kar-Wai. Tuotanto: In-Gear Film Tuotantomaa: Hongkong.

Five Dedicated to Ozu. 2003. Ohjaus: Abbas Kiarostami. Tuotanto: Behnegar, NHK, MK2 Productions. Tuotantomaa: Iran, Japani, Ranska.

Godard, J-L. 1986. Godard on Godard. USA: Da Capo Press.

Grandma's Reading Glass. 1900. Ohjaus: G.A. Smith. Tuotanto: George Albert Smith Films. Tuotantomaa: Iso-Britannia.

Herzog, W. 2005. Fata Morgana –elokuvan kommenttiraita. Iso-Britannia: Anchor Bay.

HHH - Un portrait de Hou Hsiao-Hsien. 1997. Ohjaus: Olivier Assayas. Tuotanto: AMIP, Arc Light Films, Chinese Public Television, Hsu Hsiao-ming Film Corporation, Institut National de l'Audiovisuel (INA), La Sept-Arte. Tuotantomaat: Ranska, Japani.

Jarmusch, J. 2003. Two or Three Things About Yasujiro Ozu. Luettu 6.5.2013. http://www.jim-jarmusch.net/miscellanea/author_jim_jarmusch/appraisals/yasujiro_ozu.html

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. 1975. Ohjaus: Chantal Akerman. Tuotanto: Ministère de la Culture Française de Belgique, Paradise Films, Unité Trois. Tuotantomaa: Belgia, Ranska.

The Kid. 1921. Ohjaus: Charlie Chaplin. Tuotanto: Charles Chaplin Productions. Tuotantomaa: USA.

Kôhî jikô. 2003. Ohjaus: Hou Hsiao-Hsien. Tuotanto: Shochiku Company, Asahi Shimbunsha, Sumitomo Corporation, Eisei Gekijo, Imagica Corp. Tuotantomaa: Japani, Taiwan.

Late October / Late Ozu. 2011. Pacific Cinematheque. Luettu 12.3.2013. <http://www.thecinematheque.ca/late-october-late-ozu>

Lee, K. City of Sadness. Luettu 6.5.2013.

http://www.reverseshot.com/article/city_sadness

The Little Doctors. 1901. Ohjaus: G.A. Smith. Tuotanto: George Albert Smith Films. Tuotantomaa: Iso-Britannia.

Lührs, S. 2001. Wong Kar-Wai The Privilege of Time Traveling. Luettu 14.8.2012.

http://www.artistinterviews.eu/?page_id=11&parent_id=22/

Mies vailla menneisyyttä. 2002. Ohjaus: Aki Kaurismäki. Tuotanto: Bavaria Film, Pandora Filmproduktion, Pyramide Productions, Sputnik Yleisradio (YLE). Tuotantomaa: Suomi, Saksa, Ranska.

MM. Werner Herzog haastattelu. Luettu 27.7.2012

<http://www.moviemaker.com/magazine/issues/59/herzog.html>

Nattvardsgästerna. 1962. Ohjaus: Ingmar Bergman. Tuotanto: Svensk Filmindustri (SF). Tuotantomaa: Ruotsi.

Odham Stokes, L. & Hoover, M. 1999. City on Fire. USA: Verso.

Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo. 1932. Ohjaus: Ozu Yasujiro. Tuotanto: Shôchiku Eiga. Tuotantomaa: Japani.

La Passion de Jeanne d'Arc. 1928a. Ohjaus: Carl Dreyer. Tuotanto: Société générale des films. Tuotantomaa: Ranska.

Pennebaker, D. 2006. Dont Look Back –elokuvan kommenttiraita. USA.

Primary. 1960. Ohjaus: Robert Drew. Tuotanto: Drew Associates, Time. Tuotantomaa: USA.

Psycho. 1960. Ohjaus: Alfred Hitchcock. Tuotanto: Shamley Productions. Tuotantomaa: USA.

Rear Window. 1954. Ohjaus: Alfred Hitchcock. Tuotanto: Paramount Pictures, Patron Inc. Tuotantomaa: USA.

Richie, D. 1990. Japanese Cinema - An Introduction. USA: Oxford University Press.

Rothko, M. 1951. No. 61 (Rust and Blue). USA.

Roundhay Garden Scene. 1888. Ohjaus: Louis Le Prince. Tuotanto: Whitley Partners. Tuotantomaa: Iso-Britannia.

Salesman. 1968. Ohjaus: Albert Maysles ja David Maysles. Tuotanto: Maysles Films. Tuotantomaa: USA.

Sanshō dayū. 1954. Ohjaus: Mizoguchi Kenji. Tuotanto: Daiei Studios. Tuotantomaa: Japani.

Sans Soleil. 1983. Ohjaus: Chris Marker. Tuotanto: Argos Films. Tuotantomaa: Ranska.

- Sátántangó. 1994. Ohjaus: Bela Tarr. Tuotanto: Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány, Von Vietinghoff Filmproduktion (VVF), Vega Film, Magyar Televízió, Télévision Suisse-Romande (TSR), Magyar Mozgókép Alapítvány, Berliner Filmförderung, Eurimages. Tuotantomaa: Unkari, Saksa, Sveitsi.
- Schneider, S.J. (toim.) 2004. 1001 Movies You Must See Before You Die. Iso-Britannia: Quinted Publishing Limited.
- Schneider, S.J. (toim.) 2007. 501 Movie Directors. Iso-Britannia: Quintessence
- The Sick Kitten. 1903. Ohjaus: G.A. Smith. Tuotanto: G.A.S. Films. Tuotantomaa: Iso-Britannia.
- Stalker. 1979. Ohjaus: Andrei Tarkovski. Tuotanto: Mosfilm. Tuotantomaa: Neuvostoliitto.
- Sud pralad. 2004. Ohjaus: Apichatpong Weerasethakul Tuotanto: Backup Films, Anna Sanders Films, Downtown Pictures, Kick the Machine, TIFA, Thoke Moebius Film Company. Tuotantomaa: Thaimaa, Ranska, Saksa, Italia.
- Talking With Ozu. 1993. Ohjaus: Yasuyoshi Tanaka. Tuotanto: Shochiku Co., Ltd. Tuotantomaa: Japani.
- Tarkovski, A. 1986. Sculpting in Time. Iso-Britannia: The Bodley Head.
- Teo, S. 1996. Hongkong elokuva. Suomi: Like.
- Tokyo-Ga. 1985. Ohjaus: Wim Wenders. Tuotanto: Chris Sievernich Filmproduktion, Gray City, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Wim Wenders Productions. Tuotantomaa: USA, Saksan liittotasavalta.
- Truffaut, F. 1985. Hitchcock. USA: Simon & Schuster Inc.
- Tsivia, Y. 2013. Cinemetrics. Luettu 5.5.2013. <http://www.cinemetrics.lv/>
- Tybjerg, C. 1999. The Passion of Joan of Arc –audio essay. USA: Criterion Collection.
- Useita. 2012. The Greatest Films of All Time. Sight & Sound –lehti 9/2012.
- Le voyage dans la lune. 1902. Ohjaus: Georges Méliès. Tuotanto: Star-Film. Tuotantomaa: Ranska.
- Welles, O. & Bogdanovich, P. 1998. This is Orson Welles. USA: Da Capo Press.
- Wrigley, N. 2003. Yasujiro Ozu. Luettu 12.3.2013. <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/ozu/>
- Zhantai. 2000. Ohjaus: Jia Zhangke. Tuotanto: Artcam International, Bandai Entertainment Inc., Hu Tong Communications, Office Kitano, T-Mark. Tuotantomaa: Hongkong, Kiina, Japani, Ranska.

LIITTEET

Liite 1. Muistot-dokumenttielokuva. TAMK 2013. DVD.