



Anne-Mari Lahtinen

## **VAIKUTTAMISEN TYÖKALUT DOKUMENTTIELOKUVAN LEIKKAUKSESSA**

Case Baraka

# **VAIKUTTAMISEN TYÖKALUT DOKUMENTTIELOKUVAN LEIKKAUKSESSA**

Case Baraka

Anne-Mari Lahtinen  
Opinnäytetyö  
Kevät 2012  
Viestinnän koulutusohjelma  
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelma, kuvallisen viestinnän suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä: Anne-Mari Lahtinen

Opinnäytetyön nimi: Vaikuttamisen työkalut dokumenttielokuvan leikkauksessa, Case Baraka

Työn ohjaaja: Heikki Timonen

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2012

Sivumäärä: 45

---

Kuvallisen viestinnän opiskelijana, audiovisuaalisesta alasta ja erityisesti dokumenttielokuvista kiinnostuneena valitsin tutkielmani aiheeksi Ron Fricken ohjaaman dokumenttielokuva Barakan leikkausmenetelmien tutkimisen. Jo ensimmäisellä katselukerralla elokuva jäi mieleeni dokumenttielokuvien valtavirrasta poikkeavana visuaalisena ilotulituksena, jossa ei ole käytetty lainkaan vuorosanoja.

Tämän tutkielman tavoitteena on selvittää, millaisin leikkauksellisin keinoin ja kuvavalinnoin kyseinen dokumenttielokuva vaikuttaa katsojaansa. Tutkielman tietoperustassa käyn läpi elokuvan rakennetta ja elokuvissa käytettyjä ja niiden jälkitöissä vakiintuneita leikkaustyyliä. Erityishuomiota tässä tutkielmassa kiinnitän analysoitavan dokumenttielokuvan kannalta olennaisiin leikkaustekniikoihin eli tässä tapauksessa jatkuvuusleikkausmalliin sekä Sergei Eisensteinin montaasitekniikkaan. Juuri nämä leikkaustyyli toimivat analyysin työkaluina siitä syystä, että jatkuvuusleikkaus on vakiinnuttanut paikkansa jokaisen elokuvan leikkauksen pohjarakenteena kun taas montaasitekniikkaa on käytetty vaikutuskeinona lukuisissa tunnetuissa propagandaelokuvissa.

Analyysi-osiossa vertaan neljässä Barakan kohtauksessa käytettyjä leikkaustyyliä jatkuvuusleikkaukseen ja montaasitekniikkaan ja esittelen esimerkkejä näistä leikkauksista. Analyysissä pohdin myös, millaisia tunnetiloja kuvakerronta katsojassa herättää ja millaisin keinoin kyseiset tunnetilat on elokuvassa luotu. Johtopäätöksissä erittelen elokuvan käyttämät keinot ja huomaan että tässäkin elokuvassa montaasitekniikkaa on käytetty ensisijaisesti tunnelman ja kerronnan tehokas jatkuvuusleikkauksen muodostaessa leikkauksen perustan.

---

Asiasanat: *Baraka, dokumenttielokuva, vaikuttaminen, elokuva-analyysi, jatkuvuusleikkaus, montaasitekniikka*

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree Programme in Communication, Option of Visual Communication

---

Author: Anne-Mari Lahtinen

Title of thesis: Tools of influencing in the editing of a documentary film, Case Baraka

Supervisor: Heikki Timonen

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2012

Number of pages: 45

---

I chose Baraka, a documentary film by Ron Fricke, as the object of my thesis because I study visual communication and I am interested in the audiovisual field, especially documentary films. Differing from the mainstream documentaries, this non-verbal film struck me as a visual masterpiece to remember.

The goal of this thesis is to find out what kind of editing techniques Baraka uses to achieve a certain influence on its viewer. The theoretical background chapter clarifies the structure of a movie and the most common methods used in editing movies. Special attention is given to continuity editing and Sergei Eisenstein's montage technique, those being essential to this specific documentary film. Continuity editing has established itself as the basis of movie editing, whereas montage technique has been used as a method of influencing in many well-known propaganda movies, justifying the use of these techniques as tools for the analysis.

The analysis chapter consists of examples on how continuity editing and montage technique are used in four different scenes of Baraka. I am also analysing the emotions which the editing aims to evoke in the viewer and which tools the movie utilises to achieve this. In the conclusion chapter the tools the movie uses are itemised, and the use of montage technique as the primary tool for setting the tone and enhancing the narrative is acknowledged, while continuity editing is employed as the basis of editing.

---

Keywords: *Baraka, documentary film, influencing, movie analysis, continuity editing, montage technique*

# SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	6
2 TIETOPERUSTA JA KESKEISET KÄSITTEET	8
2.1 Elokuvan rakenteesta	8
2.2 Jatkuuusleikkaus	9
2.3 Eisensteinin montaasitekniikka	11
2.4 Dokumenttielokuvan määrittely	17
3 AINEISTO JA MENETELMÄT	18
3.1 Ron Fricke	18
3.2 Baraka	19
3.3 Tutkimusmenetelmät	20
4 ANALYYSI	22
4.1 Liike kuvassa, kuva liikkeessä	22
4.2 Tyyntä myrskyn edellä – painostavan tunnelman rakentaminen	27
4.3 Yllättävien asioiden rinnastaminen ja mielikuvien luominen	30
4.4 Vastausten tarjoaminen ja lisäkysymysten esittäminen	36
5 VAIKUTTAVA LOPPUTULOS LEIKKAUSTYYLEJÄ YHDISTELEMÄLLÄ	39
6 POHDINTAA	42
7 LÄHTEET	44

# 1 JOHDANTO

Yhä laajenevassa audiovisuaalisten teosten maailmassa on yksittäiselle teokselle haastavaa erottua muista pelkästään kuvakerrontansa takia. Elokuvat ja dokumenttielokuvat saavat julki-  
suutta tunnettujen näyttelijöidensä tai ohjaajiensa myötä, mutta välillä suuresta joukosta ponnah-  
taa esiin myös visuaalisesti mullistavia teoksia, jotka vangitsevat katsojansa ja saavat mielti-  
mään, kuinka voikaan olla mahdollista luoda näin kaunis ja kokonaisvaltaisen vaikuttava teos.

Yksi hyvä esimerkki tällaisista käännteentekeivistä elokuvista on Ron Fricken ohjaama vuonna  
1993 julkaistu dokumenttielokuva Baraka. Puolitoistatuntinen teos on täysin vailla vuorosanoja ja  
tekee lähtemättömän vaikutuksen katsojaansa pelkästään kuva- ja äänimaailmallaan. Olen ollut  
aina suuri dokumenttielokuvien ystävä, mutta Baraka vaikutti minuun ja maailmankatsomukseeni  
tavalla, mihin muut elokuvat eivät vielä ole pystyneet. Nähtyäni elokuvan minua kiinnosti tietää  
enemmän siitä, millaisin keinoin tämä yhteiskunnallisesti ja poliittisestikin kantaaottava elokuva  
oikeastaan vaikuttaa katsojaansa. Onko jotain yleisesti tiedossa olevia ja käytettyjä keinoja, joilla  
kauniista ja vaikuttavasta kuvallisesta materiaalista saadaan leikkauksin ja äänimaailman vivah-  
tein vielä vaikuttavampi? Millä tavoin yhteiskunnallinen ja maailmankatsomuksellinen sanoma  
saadaan ilmenemään dokumenttielokuvassa? Millä perusteella tietty kuva seuraa toista kuvaa ja  
millainen jatkumo yksittäisten otosten sarjasta syntyy, kun ne leikkauspöydällä pistetään järjes-  
tykseen?

Tässä tutkielmassani pyrin selvittämään vastauksia näihin ja muihin kuvakerrontaa käsitteleviin  
kysymyksiin. Tutkimukseni kohde on siis Ron Fricken Baraka, jonka kuvajärjestystä, leikkaustyy-  
liä sekä kuvan ja äänen suhdetta pyrin analysoimaan. Kyseessä on laadullinen eli kvalitatiivinen  
tutkimus, jonka päämääränä on ymmärtää dokumenttielokuvan kuvakerrontaa ja leikkausten ryt-  
mitystä paremmin ja selvittää, millaisia metodeja käyttämällä audiovisuaalinen kertomus pystyy  
tavoittamaan katsojansa, saamaan tämän tulkitsemaan näkemäänsä halutulla tavalla ja tätä kaut-  
ta jopa vaikuttamaan katsojan arvomaailmaan ja maailmankatsomukseen.

Opinnäytetyöni produktio-osana toteutin vajaat kymmenen minuuttia pitkän videon, jonka tarkoi-  
tuksena on saada katsoja miettimään hyvyyden käsitettä elämässään. Mikä tekee ihmisestä hy-  
vän, millaisia tekoja hyvä ihminen päivittäisessä elämässään suorittaa, mikä oikeastaan on hyvää

ja onko se jotain mikä meihin on sisäänrakennettua? Millaisin keinoin vaalimme tätä hyvyyttä ja jaamme sitä myös ympärillemme? Toteutin videon henkilöhaastatteluina ja haastattelin ihmisiä eri kulttuureista. Vaikka produktioni poikkeaa opinnäytetyön tutkielmani aiheena olevasta Barakasta aika merkittävällä tavalla produktioni perustuessa henkilöhaastatteluihin, kun taas Barakassa vuorosanoja ei ole lainkaan, uskon molemmista teoksista löytyvän yhteneviä piirteitä nimenomaan vaikuttamisen saralla. Produktiollanikin haluan vaikuttaa katsojaan ja laittaa tämän kyseenalaistamaan tutuksi tulleita arvojaan ja miettimään omia tekojaan päivittäisessä elämässään.

Opiskelen viestintää ja opinnoissani olen suuntautunut kuvalliseen viestintään. Opintojeni aikana minulla on ollut mahdollisuus perehtyä tarkemmin minua hyvin paljon kiinnostavaan audiovisuaalisen viestinnän maailmaan. Olen toteuttanut kurssitöinä muun muassa lyhytelokuvia, joissa olen toiminut niin ohjaajan, kuvaajan kuin leikkaajankin rooleissa. Suoritin opintoihin kuuluvan työharjoitteluni oululaisessa sähköisen median sisältötuotantoon perehtyneessä firmassa, jossa toteutimme videoita laidasta laitaan, yritysasetteluvideoista tv-mainoksiin. Opintojeni neljännen vuoden syksyllä otin osaa neljän maan väliseen Erasmus lifelong learning -ohjelmaan Slovakiassa, jossa osallistuin 15-minuuttisen dokumenttielokuvan tekemiseen yhdessä slovakialaisten, liettualaisten ja tšekki -opiskelijoiden kanssa. Kokemukseni audiovisuaalisella alalla ovat vahvistaneet kiinnostustani dokumenttielokuvaan ja sen vuoksi haluan myös tässä tutkielmassani perehtyä dokumenttielokuvan tekemisen saloihin.

Tutkielmani alkaa käymällä läpi elokuvan rakennetta ja erityisesti elokuvissa käytettyjä leikkaustyyliä. Erityistä huomiota kiinnitän jatkuvuusleikkaukseen ja sen vastapainona montaasitekniikkaan leikkaustyylinä. Montaasitekniikkaan syvennyn, koska sitä on käytetty hyväksi leikatessa lukuisia tunnettuja propaganda-filmejä, joiden tarkoituksena on ollut vaikuttaa katsojaansa ja muuttaa tämän näkemyksiä. Tietoperusta ei sinänsä tarjoa mitään uutta tietoa, mutta käy läpi tutkielmani kannalta merkittäviä näkökohtia ja luo pohjan analyysilleni Barakasta. Kyseistä elokuvaakin on varmasti analysoitu useasti, mutta toivon oman tutkielmani tarjoavan uusia oivalluksia ja näkökulmia vaikuttavan dokumenttielokuvan rakenteeseen ja leikkaukseen.

## 2 TIETOPERUSTA JA KESKEISET KÄSITTEET

Tutkimukseni kohteena oleva elokuva on vuonna 1992 julkaistu *Baraka*. Erityishuomiota haluan tutkimuksessani kiinnittää elokuvan rytmitykseen, leikkausjälkeen ja katsojan mielenkiinnon vangitsemiseen. Tarkoitukseni on selvittää, millaisin erityisesti kuvallisiin keinoin tämä ilman vuorosanoja ja näyttelijöitä toteutettu elokuva vangitsee katsojansa. Seuraavissa luvuissa syvennyn käsittelemään jatkuvuusleikkaus-mallia sekä montaasi-tekniikkaa, ja näiden perusteella pyrin tulkitsemaan myös Barakan kuvallista kerrontaa.

### 2.1 Elokuvan rakenteesta

Elokuvan rakenteen juuret ulottuvat antiikin Kreikkaan saakka. Aristoteles tutki ja kehitti eläessään runouden ja näytelmien rakennetta. Hänen mukaansa tragedian tärkein tekijä, ensimmäinen periaate, on juoni. Juonella hän tarkoitti tapahtumien järjestystä ja sitä tapaa, millä tapahtumat esitetään katsojalle eikä niinkään tarinaa itsessään. Aristoteleen mukaan tragediat, joissa loppuratkaisu riippuu tapahtumien syy—seuraus-ketjusta, ovat arvokkaampia kuin tragediat, joissa loppuratkaisu on ensisijaisesti päähenkilöstä ja hänen persoonallisuudestaan riippuva. (McManus 1999, hakupäivä 4.1.2012.)

Näytelmän juonen tulee Aristoteleen mukaan olla kokonaisuus, joka koostuu alusta, keskikohdasta ja lopusta. Alun tulee sysätä syy—seuraus-ketju liikkeelle, mutta se ei saa olla riippuvainen mistään näytelmän ulkopuolisista tekijöistä. Toisin sanoen syitä vähätellään ja seurauksia korostetaan. Keskikohdan eli kliimaksin tulee olla aiempien tapahtumien aiheuttama, ja sen itsessään tulee aiheuttaa sitä seuraavat tapahtumat. Lopun eli ratkaisun tulee myös olla sitä edeltävien tapahtumien aiheuttama, mutta se ei saa johtaa muihin, näytelmän vaikutusalueen ulkopuolisiin tapahtumiin. Toisin sanoen syitä korostetaan ja seurauksia vähätellään. Aristoteles kutsui alun ja kliimaksin välistä syy—seuraus-ketjua ”solmimiseksi” (*desis*) ja kliimaksin ja ratkaisun välistä syy- ja-seuraus-ketjua ”purkamiseksi” (*lusis*). (McManus 1999, hakupäivä 4.1.2012.)

Näytelmän juonen tulee myös olla aukoton eli rakenteeltaan omavarainen niin, että tapahtumat liittyvät toisiinsa sisäisen välttämättömyyden kautta. Jokaisen tapahtuman tulee johtaa väistämättömästi seuraavaan ilman minkäänlaista juonen ulkopuolisen tekijän väliintuloa (*deus ex machi-*



na). Aristoteleen mukaan huonoimpia juonia ovat vaihteittaiset juonet, joissa tapahtumat seuraavat toisiaan ilman todennäköistä tai tarpeellista tapahtumaketjua niin, että ainut niitä sitova tekijä on se, että ne tapahtuvat samalle hahmolle. (McManus 1999, hakupäivä 4.1.2012.)

Juonien tulisi olla tietyn laajuisia niin pituudeltaan ja mutkikkoudeltaan kuin laadultaan ja yleismaailmallisuudeltaan. Mitä enemmän tapahtumia ja teemoja näytelmäkirjoittaja saa liitettyä luonnollisesti yhteen, sen suurempi teos taiteelliselta merkitykseltään. Näytelmän merkityksellisyyttä lisää myös se, kuinka paljon näytelmäkirjoittaja saa vangittua katsojan tunteita. (McManus 1999, hakupäivä 4.1.2012.)

## **2.2 Jatkuvuusleikkaus**

Hollywood-estetiikaksikin kutsuttu "näkymätön editointi" sai syntynsä ja löi itsensä läpi Yhdysvaltain länsirannikolla 1910-luvulla. Ensimmäinen tunnettu Hollywood-estetiikan muotoja noudattava elokuva oli 1915 valmistunut D.W. Griffithin ohjaama Kansakunnan synty. Elokuva on yli kolmituntinen, ja siinä käytettiin Hollywood-estetiikalle tunnuksenomaisia kamera-ajoa, jatkuvuusleikkausta, ristikkäisotoksia ja lähikuvaa. Elokuva loi pohjan näkymättömälle kerronnalle ja jatkuvuusleikkaustavalle, jonka tarkoituksena oli asettaa kerrottu tarina pääosaan ja näyttää se katsojalle niin, että hänestä tuntuisi kuin hän eläisi kertomuksen maailmassa eikä vain seuraisi sitä sivusta. (Herkman 2007, 42.)

Jatkuvuusleikkauksesta on sittemmin tullut universaali editointitapa Hollywood-elokuvien lisäksi kaupallisille filmeille ja televisioon. Sen tarkoituksena on saada kuva vastaamaan todellisia tilallisia ja ajallisia suhteita niin, että jatkuvuus ja selvä kerronnallinen toiminta säilyy. Tarkoituksena on tehdä editointi "näkymättömäksi" ja saada leikkaukset sileiksi ja saumattomiksi ilman että katsojan huomio erityisesti kiinnittyy leikkauksiin. Jatkuvuusleikkaukselle on vakiintunut tiettyjä perusteita, jotka ohjauksen ja editoinnin aikana tulee muistaa. (Dancer, Donaldson, Lyons, McKinney, Schoonover & Yung 2006, hakupäivä 3.1.2012.)

Suojalinjaksi kutsutaan 180 asteen sääntöä, jonka mukaan kameran tulee tietyssä kohtauksessa pysytellä aina suojalinjan jommalla kummalla puolella sitä ylittämättä. Tämä rajaa kameran liikkeen kohtauksessa 180 asteen sisälle. Näin kuvaamalla varmistetaan, että tilalliset suhteet pysyvät yhtenäisenä koko kohtauksen läpi ja että katsoja saa todenmukaisen käsityksen tilasta. Myös

tilassa tapahtuva like näyttää katsojalle realistiselta kun suojaviivaa ei ylitetä. (Dancer ym., hakupäivä 3.1.2012.)

30 asteen säännön mukaan kameran tulee liikkua kuvien välillä vähintään 30 astetta sen edellisestä paikasta. Näin pyritään estämään se, että peräkkäiset kuvat ovat liian samankaltaisia. Jos vierekkäisten otosten kuvakulma on liian samanlainen, vaikuttaa siltä, että objekti kuvassa niin sanotusti hyppää paikasta toiseen. Tämä kiinnittää turhaa huomiota leikkaukseen, jota jatkuvuusleikkauksessa pyritään välttämään. (Dancer ym., hakupäivä 3.1.2012.)

Siirryttäessä uuteen kohtaukseen näytetään ensin perustava kokokuva, jossa ilmenee kokonaisuudessaan tai mahdollisimman laajasti tila, jossa kohtaus tapahtuu. Esimerkiksi kahden henkilön dialogia esittävän kohtauksen alussa näytetään ensimmäiseksi kuva, josta käy ilmi tila ja hahmojen suhteet tilaan ja toisiinsa. Tämän jälkeen siirrytään tiukempiin kuviin hahmoista ja kohtauksen dramatiikan kasvaessa kuvien koko pienenee entisestään. Jossain vaiheessa voidaan näyttää kokokuva tilasta katsojan muistin virkistämiseksi. Dialogi kuvataan usein suojaviivan reunoilta joko hahmojen kuvina ja vastakuvina, olan yli- kuvina, tai POV- eli näkökulma-kuvina. (Dancer ym., hakupäivä 3.1.2012.)

Äänen leikkaamisella voidaan vaikuttaa kohtauksen jatkuvuuteen ja leikkauskohtien häivytykseen. Kun kuva vaihtuu toiseen, voidaan taustalle leikata katkeamatonta ääniraitaa. Hyvin usein kuvan ja äänen leikkauskohdat porrastetaan niin, etteivät ne katkea juuri samalta kohdalta vaan esimerkiksi tulevan kuvan ääni voi alkaa ensin ja kuva ilmestyä ruutuun vasta hetki sen jälkeen. Tulevan kuvan äänimaailman kuuleminen auttaa katsojaa valmistautumaan siihen, mitä seuraava kuva tuo tullessaan. Termi *split edit* tarkoittaa tällaista jatkuvuutta lisävä ja toimintaa linkittävää editointitapaa. (Sound Continuity – Moving Image Education, hakupäivä 21.2.2012.)

Elokuvan jatkuvuutta ja saumattomuutta voi lisätä myös käyttämällä diegeettistä ääntä. Diegeettiseksi ääneksi kutsutaan ääntä, joka on tuotettu keinotekoisesti vastaamaan kohtauksen tapahtumien äänimaailmaa, ja sitä käytetään, kun tilanteen aito ääni ei kuulosta tarpeeksi vakuuttavalta. Jos kohtauksessa kuvataan esiintyviä muusikoita, on kohtauksen äänimaailma hyvin harvoin äänitetty oikeassa soittotilanteessa. Kuva ja ääni yhdistetään usein vasta jälkityövaiheessa, jolloin leikkaajan tulee synkronoida ne tarkasti. (Diegetic Sound – Moving Image Education, hakupäivä 21.2.2012.)

Nähdäkseni jatkuvuusleikkauksen tarkoituksena on taata, että katsoja ei kiinnitä editointijälkeen ylimääräistä huomiota eikä koe kohtausta tilallisesti hämmentäväksi tai paikkaansapitämättömäksi. Tavoitteena on, että katsoja niin sanotusti elää mukana tarinassa pitäen sen esittämiä tilanteita mahdollisimman realistisina.

### 2.3 Eisensteinin montaaiteknikka

Ranskankielinen termi *montage* tarkoittaa “nostamista”, “ylösviemistä”, “kokoontuloa” tai yksinkertaisesti “editointia” (Montage, hakupäivä 19.3.2012). Montaasi on synonyymi kuvan ja äänen leikkaukselle. 1900-luvun alussa neuvostoliittolaiset elokuvantekijät käyttivät sanaa kuvataksen leikkaustapaa, joka painottaa toiminnan tärkeyttä leikkauksessa. Montaasi-nimitystä käytetään nykyään myös kuvaamaan leikkaustapaa, jossa leikkauksen avulla kerrotaan todellisuudessa pitkä tapahtumaketju huomattavasti lyhyemmässä ajassa. (Eerikäinen, hakupäivä 11.12.2011.)

Montaaiteknikalla ensimmäisiä kokeiluja tehnyt henkilö oli ohjaaja Lev Kuleshov, jota pidetään neuvostoliittolaisen elokuvan isänä. Vallankumouksen jälkeisenä pula-aikana filmivarastot olivat vähissä, joten Kuleshov kehitti niin sanotun *Films without film* -tekniikan, jossa pidempi videon pätkä rakennettiin useista lyhyemmistä otoksista ja peräkkäisistä kuvista. Kuleshov huomasi, että katsojan tulkinta yksittäisestä kuvasta perustuu siihen, missä yhteydessä tuo yksittäinen kuva esitetään, eli toisin sanoen täysin sama kuva voidaan tulkita eri tavoin eri kontekstissa esitettäessä. (Taylor, hakupäivä 11.12.2011.) Kuleshov huomasi, että katsoja rakentaa merkityssuhteita peräkkäin leikattujen, yllättävien ja jopa täysin toisiinsa liittymättömien kuvien välille. Tätä ilmiötä alettiin kutsumaan *Kuleshov-efektiksi*. (Herkman 2005, 43.)

Montaaiteknikan koko kansan tietouteen nostanut henkilö ja mahdollisesti tunnetuin montaaiteoreetikko oli neuvostoliittolainen elokuvaohjaaja Sergei Eisenstein. Hän aloitti taiteellisen uransa teatterissa ohjaaja Vsevolod Meyerholdin kokeellisen ohjaustyylin vaikutuksen alaisena. Eisensteinin elokuvat olivat sekoitus fiktiivistä ja dokumentaarista tarinankerrontaa, kuten myös saman ajan venäläisten mykkäelokuvantekijöiden V.I.Pudovkinin sekä Alexander Dovshenkon teokset. Näiden joukossa Eisensteinin elokuvat olivat kuitenkin kaikista puhuttelevimpia ja lähinnä dokumenttelokuvaa. (Ellis & McLane 2006, 39.) Eisensteinin tunnetuimpia elokuvia on vuonna 1926 valmistunut *Panssarilaiva Potemkin*. Yksi esimerkki elokuvassa käytetystä montaaiteknikasta on kohtaus nimeltä Odessan portaat, jossa hyvin nopeissa leikkauksissa toisiaan seuraavat kuvat portaita vyöryvistä väkijoukoista, marssivista sotilasta, shokeeraavista kuvista ihmis-

ten kasvoista, väkivallanteoista, lapsista ja portaita vyöryvien lastenvaunujen tuhosta. Yllättäviä kuvia toisiinsa yhdistelemällä luotiin katsojalle ennennäkemättömiä vaikutelmia. (Herkman 2005, 43.) Yhdistämällä kuvan linnusta ja ihmisen suusta saatiin katsoja ajattelemaan laulamista. Yhdistelemällä kuvia eri kohteista saatettiin ilmaista myös erilaisia tunnetiloja. Esimerkiksi kuva veitsesestä ja sydäimestä sai katsojan ajattelemaan surua. Montaasin keinoin elokuvantekijä saattoi ohjailla katsojan ajatuksia sekä tunnetiloja. (Tikkanen 1997, hakupäivä 11.12.2011.)

Montaasi-leikkaustavalla on monta nimitystä: venäläinen editointi, dynaaminen editointi tai luova editointi. Montaasileikkauksen vastakohta on aiemmassa luvussa käsitelty jatkuvuusleikkaus, jonka tarkoituksena on luoda kuvien välille mahdollisimman saumaton ja sujuva yhteys. Jatkuvuusleikkausta voisi kutsua näkymättömäksi editoinniksi, kun taas montaasi on päinvastoin näkyvää editointia. Montaasitekniikan avulla halutaan luoda katsojalle pieniä shokkeja sekä katkaista kuvakerronnan jatkuvuus. Montaasitekniikkaa pidetään filmimaailman korkeakulttuurina. Vaikka sen sanotaan olevan jatkuvuuseditoinnin vastakohta, totuus on, että molemmat tyyliä ovat kautta aikojen lainanneet piirteitä toisiltaan. Jatkuvuusleikkaus on niin sanotusti kuvakerronnan pohja. (Valkola 2004, 94.)

Kun ranskan kielessä termi montage tarkoittaa yksinkertaisesti videon leikkausta, on termi englannin kielessä vakiintunut nimenomaan dynaamiselle leikkaustavalle, eli niin sanotusti venäläiselle editoinnille. Sergei Eisenstein oli pelkän kuvallisen dynamiikan lisäksi kiinnostunut välittämään ja luomaan montaasin avulla abstrakteja ideoita sekä älyllisiä argumentteja. Englantilaiset dokumentaristit alkoivat viedä montaasitekniikka eteenpäin 1930-luvulla ja huomasivat, että jatkuvuusleikkaus ei sulje pois vahvoja ja dynaamisia leikkauksia, vaan niitä voi käyttää esimerkiksi kuvaamaan jännittäviä tapahtumia. Jännittävä tapahtuma takaa sen, ettei leikkauksesta tule liian silmiinpistävä. Jatkuvuusleikkaus siis käyttää dynaamisia häiriöitä eli montaasitekniikkaa lähinnä kiivaissa ja kiihkeissä kliimakseissa, ja älylliset argumentit sekä ideat avataan katsojalle esimerkiksi dialogin avulla. (Valkola 2004, 94—95.)

Jatkuvuusleikkauksessa käytetään rutiinomaisesti näkyviä efektejä siirryttäessä kuvasta toiseen. Näitä ovat muunmuassa ristikuvat, kuvan nosto mustasta tai häivyttäminen mustaan sekä kuvan vaihtuminen toiseen ikään kuin pyyhkäisemällä. Montaasitekniikassa tällaisia efektejä käytetään myös, mutta jatkuvuusleikkauksesta poiketen niitä yhdistellään toisiinsa yleensä hyvin nopeissa leikkauksissa. Tällaista kohtausta kutsutaan montaasi-kohtaukseksi. Kuvakerronnaltaan hitaammat montaasi-kohtaukset noudattavat jatkuvuusleikkauksen kaavaa. (Valkola 2004, 95.)

Montaasitekniikassa kuvan leikkaus on aina positiivinen tekijä: konflikti otosten välillä luo omanlaisensa lyyrisen efektin ja on osa koko elokuvan rakennetta. Hyvin tyypillistä on rikkoa yksi kohta leikkaamalla se moneksi lyhyeksi kuvaksi ja näin saada aikaan kubistinen vaikutelma. Toiminta rakentuu valittujen otosten myötä, ja siihen voi siis vaikuttaa valitsemalla haluamansa, käsikirjoitukseen sopivat kuvat ja liittämällä ne yhteen niin, että haluttu efekti saadaan aikaan. (Valkola 2004, 97.)

Termi *metric montage*, vapaasti suomennettuna mitallinen montaasi, tarkoittaa sitä, kun kohtausten jännitystä ja intensiteettiä lisätään lyhentämällä peräkkäisten kuvien pituutta. Tällaisten kohtausten vaikutusta voidaan tehostaa myös lähikuvien käytöllä. Kuvan lyhentämisen johdosta katsojalle jää vähemmän aikaa omaksua jokaisen erillisen kuvan tarjoama informaatio. Rytmillinen montaasi (*rhythmic montage*) viittaa puolestaan siihen, kun jatkuvuus syntyy kuvien visuaalisesta kuvioinnista. Tällainen jatkuvuus perustuu toiminnan yhteen sopivuudelle ja kuvan suunnalle. Rytmillinen montaasi soveltuu erityisesti konfliktin kuvaamiseen, koska vastavoimat voidaan esittää niin vastakkaisilla kuvasuunnilla kuin ruudun osinakin. (Dancyger 2011, 17–18.)



KUVA 1. Ihmiset liikkeessä alhaalta ylöspäin elokuvassa *Baraka*.



KUVA 2. Kananpojat liikkeessä ylhäältä alaspäin elokuvassa *Baraka*.

Kuvat 1 ja 2 esittävät yhden esimerkin rytmillisestä montaasista elokuvassa *Baraka*. Kuvassa 1 ihmisten liikkeen suunta on ylhäältä alaspäin, kun taas sitä kuvassa 2 ihmisiin tässä kohtauksessa rinnastettavien kananpoikien liikkeensuunta on ihmisten liikkeen vastainen. Barakan leikkausta käsitellään lisää luvuissa 4, 5 ja 6.

Sävyllistä montaasia (*tonal montage*) käyttämällä voidaan todentaa kohtauksen tunneperäistä luonnetta, joka voi muuttaa koko kohtauksen suunnan. Tällä pyritään kohtauksessa vallitsevan tunnetilan vahvistamiseen ja tunnetilasta toiseen siirtymiseen. Termi *overtonal montage* tarkoittaa moniäänistä montaasia eli sitä, kun mitallista, rytmillistä ja sävyllistä montaasia käytetään vuorovaikutuksessa keskenään. Tällaisen leikkausmallin tarkoituksena on tahtia, ideoita ja tunnetiloja yhdistelemällä aiheuttaa haluttu vaikutus katsojalle. Älyllinen montaasi (*intellectual montage*) pyrkii puolestaan esittelemään ideoita hyvin jännittyneissä ja tunteellistetuissa kohtauksissa. (Dancyger 2011, 18—20.)



*KUVA 3. Kamera-ajo kanalan käytävää pitkin elokuvassa Baraka.*

*KUVA 4. Kamera-ajo ikkunan läpi kohti horisonttia elokuvassa Baraka.*



*KUVA 5. Elokuvassa Baraka kuvia 3 ja 4 seuraava, ahdistuneisuutta ilmentävä kuva.*

Kuvat 3, 4 ja 5 ovat esimerkki sävyllisestä ja älyllisestä montaasista yhdessä Barakan mahdollisesti vaikuttavimmasta ja jännittyneimmästä kohtauksesta. Kohtauksen ahdistavaa tunnelmaa rakennetaan lukuisilla nopeutetuilla kuvilla ja levottomalla äänimaailmalla. Kohtaus huipentuu tässä esitettyihin kuviin.

Eisensteinin mukaan kuvaruutu muodostaa järjestetyn kuvallisen asetelman, kuten renessanssin ajan taidemaalauksessa, jossa kuvan sommittelu perustui kultaisen leikkauksen ajatukselle. Hänen mukaansa montaasia voi esiintyä otosten sarjojen lisäksi myös yhden kuvan eri tekstuurien välillä. (Valkola 2004, 97—98.) Hän analysoi myös montaasia kuvan ja musiikin sekä musiikin ja

dialogin välillä. Montaasiksi voisi tämän perusteella siis kutsua mitä tahansa älyllistä ristiriitaa tai yhteentörmäystä, joka synnyttää uusia merkityksiä. 1920-luvulla Eisensteinin noudatti mykkäfilmeissään kaavaa, jonka mukaan musiikin ja äänen tuli olla täysin ristiriidassa keskenään. Myöhemmin, äänifilmin yleistyessä, hän kuitenkin alkoi ajatella enemmän kuvan ja musiikin yhteyttä osana koko teosta ja niiden toimimista rinnakkain. Eisensteinin mukaan abstraktit nousun ja laskeen liikkeet yhdistävät äänen ja kuvan. (Valkola 2004, 100—101.)

Montaasin avulla voi kuvata minkä tahansa kahden yksityiskohtan kanssakäymistä, eikä pelkästään elokuvassa. Montaasia voisi verrata loogiseen päättelyyn, jossa eri yksityiskohdat luovat uuden tarkoituksen jokaisen yksittäisen tulkitsijan mielessä. Näin tapahtuu kun mieli yrittää ymmärtää mitä tahansa uutta virikettä yhdistämällä sen jo olemassaoleviin tietoihin, selityksiin ja tarkoituksiin. Montaasin dialektiikka ei perustu pelkästään otoksiin, vaan mihin tahansa olemassa olevaan yksityiskohtaan ja esitysyhteyteen. (Valkola 2004, 99.)

Kuvaamisen ja leikkaamisen aikana kuvasommittelua miettiessä tulee kiinnittää huomiota siihen, mihin katsojan katse ja mielenkiinto suuntautuu kuvassa, ja järjestellä kuvat peräkkäin niin, että katsoja näkee sen, mitä halutaan näyttää. Montaasi on järjestys, jonka kautta ja jonka avulla visuaaliset tai älylliset vihjaukset esitetään. Montaasin avulla kuvan etualalla ja taka-alalla olevia elementtejä voidaan vuorotella tai niitä voidaan kokonaan eristää toisistaan yhden otoksen ajaksi maksimivaikutuksen saavuttamiseksi. Moniäänisessä montaasissa useamman kuvan tekijät on limitetty päällekkäin. Jokainen kuvasarja luo ja jatkaa temaattista liikettä, ja jokaisessa kuvassa on yksi tai useampi tekijä. Eisenstein oli hyvin kiinnostunut erityisesti fyysisistä yksityiskohdista, ja hän käytti niitä luodakseen voimakkuutta ja jännitystä upeaan kuvakerrontaansa. Eisenstein järjesti usein filminsä dramaattiset kuvat koko kuvaruudun leveydelle jättäen enemmän tai vähemmän tilaa niiden päälle ja alle antamaan tuntua tilasta. (Valkola 2004, 99—100.)

Eisensteinin filmeissä on useita symbolisia tasoja ja symbolilla voi olla useita eri assosiaatioita. Tarina itsessään on usein symboli, kuten myös kerronnan eri tilanteet ja elementit. Symbolit esiintyvät vain siinä tarkoituksessa kuin taiteilija ne haluaa näyttää. Elokuva voi katsoa yksityiskohtaisina ja seikkaperäisinä kuvina, mutta sen voi nähdä myös eräänlaisena ikkunana, jonka läpi katsoa maailmaa ja sen realiteetteja. Tarkoituksena on näyttää asioita, mikä on eri asia kuin niiden selkeä paljastaminen tai julistaminen. (Valkola 2004, 102.)



Eisenstein kehitti käsityksen elokuvasta eri teknisten valintojen systeeminä, jossa jokaisella valinnalla on selkeä tarkoitus. Hän tutki myös kuvasommittelun, kuvasarjojen, sävyjen ja liikkeen rajoja sekä pyrki tiivistämään niitä periaatteisiin, jotka kuvaisivat elokuvan vaikutuksia ja antaisivat ohjaajalle harkittua kontrollia. (Valkola 2004, 104.)

## 2.4 Dokumenttielokuvan määrittely

Termillä *dokumenttielokuva* tarkoitetaan nykyään tekijälähtöistä, taiteellista ja luovaa elokuvaa, joka kuvaa sosiaalishistoriallista maailmaamme. Dokumenttielokuvalla ei tarkoiteta fiktiota, tv-journalismia, opetuselokuvaa eikä propagandaa. (Aaltonen 2006, 48.)

Jouko Aaltonen jakaa teoksessaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* dokumenttielokuvat kolmeen eri lajityyppiin: antropologinen dokumenttielokuva, historiallinen dokumenttielokuva sekä henkilökohtainen dokumenttielokuva. Henkilökohtaisen dokumentin tarkoittaessa subjektiivista, omakuvallista tai muotokuvallista dokumenttielokuvaa ja historiallisen dokumentin keskittyessä kuvaamaan menneisyyden tapahtumia mahdollisimman totuudenmukaisesti, luokituu tutkimuskohteenani oleva Baraka antropologisen dokumenttielokuvan lajityyppiin. (Aaltonen 2006, 50—80.)

Antropologisella elokuvalla tarkoitetaan muun muassa kenttätyön yhteydessä kuvattua raakamateriaalia, opetusmateriaalia, tieteen popularisointia, vieraita kulttuureja kuvaavia elokuvia sekä uutta lähestymistapaa antropologiseen tietoon. Etnografinen elokuva tarkoittaa kulttuuria kuvaavaa elokuvaa, joka ei välttämättä rakennu antropologisen teorian pohjalle. Antropologisen elokuvan kriteereiksi voidaan nimetä elokuvan perustuminen antropologiselle tutkimukselle, antropologisen teorian taustavaikuttaminen, antropologian metodien käyttö sekä antropologian etiikan noudattaminen. Antropologisen elokuvan tulisi kuvata mahdollisimman kokonaista ihmisen toimintaa sosiaalisessa ja kulttuurisessa viitekehyksessä. Antropologisen elokuvan olennaisimmat kysymykset liittyvät siihen, voiko elokuvan avulla tuottaa uutta tietoa ja käsitellä abstrakteja asioita. Visuaalinen tieto on osa erityisesti sellaisen inhimillisen tiedon kokonaisuutta, joka ei ole saanoin tavoitettavissa. Kirjoitettu teksti on yleistävää, kun taas kuva esittää fyysisistä maailmaa. Molemmat pystyvät kuvaamaan toista kulttuuria eri tavoin. Elokuvallinen etnografia on suhteiden hahmottamista ja sen avulla voidaan käsitellä myös esimerkiksi tunteita, haluja ja havaintoja. (Aaltonen 2006, 50—55.)

### 3 AINEISTO JA TUTKIMUSMENETELMÄT

Tässä luvussa tulen esittelen tutkimuskohteenani olevan dokumenttielokuva Barakan taustatieto- ja elokuvan ohjaajan näkemyksiä elokuvan merkityksestä ja päämääristä. Vaikka pyrinkin selvittämään Barakan luonnetta sanallisesti mahdollisimman valaisevasti, suosittelen lämpimästi elokuvan katsomista jokaiselle tutkielmani lukijalle. Elokuvan ohjaajaa ja itse elokuvaa käsittelevien osioiden jälkeen käyn vielä läpi elokuva-analyysissa käyttämiäni tutkimusmenetelmiä sekä lähestymistapaani elokuvaan.

#### 3.1 Ron Fricke

Ron Fricke on amerikkalainen dokumenttielokuvistaan tunnetuksi tullut ohjaaja. Barakan lisäksi Fricke on ohjannut myös teokset Koyaaniqatsi, Chronos, Sacred Site ja Samsara. Fricke on tunnettu teoksistaan jotka ovat täysin vailla vuorosanoja. (SpiritOfBaraka.com 2001—2012, hakupäivä 5.1.2012.)

Frickeen itsensä mukaan sanat kertovat katsojalle liikaa siitä, mitä näytetään ja tunnetaan. Hänen mukaansa ne käskvät katsojaa ajattelemaan tietyin tavoin tietyistä asioista, ja kun sanat unohdetaan ja häiriöäännet suljetaan ulos, saavutetaan jotain aivan muuta, jokaiselle henkilökohtaista. Teoksissaan Ron Fricke käyttää kansanmusiikkia kuvakerrontaa tukevana tekijänä. (Nair 2005, hakupäivä 5.1.2012.)

Fricke pyrkii esittämään katsojalle jo tuttuja aiheita ja kuvia täysin uudesta perspektiivistä ja on tunnettu kokeiluistaan muun muassa timelapse-kuvauksen (tietyin väliajoin ja pitkällä aikavälillä otetut kuvat leikataan peräkkäin kuvasarjaksi yleensä esittämään ajan kulkua eteenpäin) sekä hidastusten parissa. Hän näkee jokaisen otoksen maalauksena, jolle editointi ja värit antavat viimeisen silauksensa. Frickeen teoksille yhtenäisiä piirteitä ovat muun muassa näyttävä kuvakerronta sekä sen taustalla vaikuttavat laajamittaiset filosofiset aatteet. (SpiritofBaraka.com 2001—2012, hakupäivä 5.1.2012.)

Ron Fricken ensimmäinen huomiota saanut dokumenttielokuva Koyaaniqatsi julkaistiin vuonna 1983. Hänen seuraava elokuvansa oli vuonna 1985 julkaistu Chronos, joka voitti Grand Prix de

Jury Awardin Pariisin kansainvälisillä Omnimax-festivaaleilla. Chronosta varten Fricke suunnitteli IMAX-yhteensopivan timelapse-kameran, jolla pystyi kuvaamaan liikekontrolloitua kuvaa. Chronosta seuraava Fricken teos oli vuoden 1986 Sacred Site, jonka jälkeen hän siirtyi työstämään Barakaa. Sitä varten hän kehitti kamera-teknologiaansa yhä eteenpäin saavuttaakseen entistä vaikuttavampia ja tekniseltä laadultaan parempia kuvia. Ron Fricke ottaa osaa elokuvan tekemisen jokaiseen vaiheeseen ja on ohjaamisen lisäksi toiminut elokuvissaan myös cinematografina, apulaisleikkaajana ja apulaistuottajana. (SpiritOfBaraka.com 2001—2012, hakupäivä 5.1.2012.)

### 3.2 Baraka

Sana *baraka* on muinainen Sufin kielinen sana, joka tarkoittaa siunausta tai henkäystä, "elämän perusolemusta, josta evoluution tapahtumasarja avautuu" (Hartley Film Foundation, hakupäivä 6.1.2012) tai "lankaa, joka punoo elämän kasaan" (Barakasamsara.com, hakupäivä 6.1.2012). Islamin uskossa se tarkoittaa yleensä "voiman ominaisuutta, joka heijastuu Allahista, mutta on kykenevä siirtymään objekteihin tai ihmisiin", kun taas juutalaisuudessa baraka tarkoittaa seremoniaalista siunausta. Swahiliksi se on "siunaus", ranskan slangiksi se tarkoittaa "onnea matkaan". Serbian ja Bulgarian kielillä se on "hökkeli", turkiksi "kasarmi". (Ebert 2008, hakupäivä 6.1.2012.)

Sana *baraka* on ymmärretty monessa kielessä, ja elokuvana *Baraka* on nimensä veroinen. Barakan ohjaaja Ron Fricke pyrki omien sanojensa mukaan ilmaisemaan vuonna 1993 julkaistulla 96 minuutin mittaisella dokumenttielokuvallaan ihmiskunnan yhteyttä ikuisuuteen. Hän kuvailee elokuvaansa ohjatuksi meditaatioksi ilman näyttelijöitä, sanoja tai selkeää tarinaa. (Nair 2005, hakupäivä 5.1.2012.) Tuottaja Mark Magidsonin mukaan elokuvan tavoite on kurottua kielellisten, kansallisten, uskonnollisten ja poliittisten rajojen yli ja puhutella katsojaa sisäisesti (Barakasamsara.com, hakupäivä 6.1.2012). Fricken mukaan musiikin tukema kuvien sarja vie katsojan ohjatun meditaation sisimpään olemukseen. Ron Fricke on itse pitkäaikainen meditoija, ja hän on aina ollut kiinnostunut dokumenttielokuvista henkisen viitekehyksen näkökulmasta. (Nair 2005, hakupäivä 5.1.2012.)

Fricke ei ole suunnannut Barakaa tietylle yleisölle, vaan hän teki dokumentista itseään miellyttävän. Barakan vuorosanattomuutta hän perustelee sillä, että sanattomista dokumenteista on tullut ikään kuin hänen tunnuspiirteensä, mutta hän ei tee nonverbaalisia dokumentteja pelkästään

erottuakseen muista. Hänen mukaansa yleisö haluaa nähdä hyviä dokumenttielokuvia, mutta niitä ei ole tehty tarpeeksi. (Nair 2005, hakupäivä 5.1.2012.)

Barakaa kuvattiin 14 kuukauden ajan kuudessa maanosassa, 25 maassa ja yli 150 lokaatiossa (Barakasamsara.com, hakupäivä 6.1.2012). Se on dokumentaarinen kuvaus ihmisistä luonnossa ja kaupungeissa, alkuperäisheimoista, teollisuudesta, eläimistä, metsistä ja koko planeetastamme.

### **3.3 Tutkimusmenetelmät**

Tässä tutkielmassa pyrin analysoimaan mahdollisimman kattavasti dokumenttielokuva Barakan leikkaustyötä ja sitä, kuinka leikkauksella ja kuvavalinnoilla voidaan vaikuttaa viestiin, jota katsoja tulkitsee. Koska analyysini kohteena oleva elokuva on 92 minuuttia pitkä ja koska monet kohtaukset ovat leikkaukseltaan samankaltaisia, olen valinnut analysoitavakseni neljä eri kohtausta jotka mielestäni ovat leikkaukseltaan, kerronnaltaan sekä juonelliselta merkitykseltään muista ja toisistaan poikkeavia ja näin ollen tarkastelun arvoisia. Erityistä huomiota kiinnitän elokuvan puolivälin paikkeilla esiintyvään kohtaukseen, joka omasta mielestäni on leikkauksiltaan koko elokuvan mielenkiintoisin ja jonka herättämät mielikuvat ja asiayhteydet ovat hyvin voimakkaita. Vertaan kohtausten leikkausta tietoperustassani käsittelemiin leikkausmalleihin eli jatkuvuusleikkaukseen ja montaaitekniikkaan. Pyrkimyksenäni on selvittää, millaisin keinoin todellisuutta kuvaamaan pyrkivä dokumenttielokuva yhdistelee näitä leikkausmalleja välittääkseen haluamansa viestin katsojalle.

On hyvä huomioida, etten ole noudattanut mitään ohjeistusta jakaessani Barakaa analysoitaviin kohtauksiin. Kyseessä olevan dokumenttielokuvan voisi hyvinkin nähdä yhtenä 92-minuuttisena kohtauksena, mutta itse kohtausjakoa tehdessäni olen keskittynyt kohtausten välittämiin mielikuviiin, tunnelmiin ja leikkauksellisiin seikkoihin. Fiktiivisissä elokuvissa ja esimerkiksi tv-sarjoissa kohtausjako on helpompi hahmottaa esimerkiksi tapahtumapaikkojen sekä kohtauksissa esiintyvien hahmojen perusteella, ja mielestäni tällaisten teosten kohtausjakoa voi ajatella samankaltaisena, kuin fiktiivisten kirjojen kohtausjakoa.

Elokvantaju-sivuston oppimateriaalin mukaan kohtaus merkitsee toiminnallista kokonaisuutta joka koostuu alusta, keskikohdasta ja lopusta. Kohtaus on kerronnallinen yksikkö, joka käsittelee yhtä käsikirjoitukseen sisältyvää tapahtumaa. Fiktiivisessä elokuvassa kohtauksen yhdistäviä te-

kijöitä ovat tuotannollisista syistä sama paikka, aika, vuorokaudenaika sekä jatkuvuustilanne ja näin ollen näiden tekijöiden muuttuessa kohtaaminen vaihtuu toiseksi. Dokumenttielokuvissa kohtaaminen ei ole niin tarkkaan määriteltävissä, joten kohtaaminen voi tarkoittaa esimerkiksi otosten sarjaa, yksittäistä otosta tai laajemman sekvenssin osaa. (Kohtaaminen, Elokuvantaju, hakupäivä 24.2.2012.) Näin ollen voisi sanoa, että analyysissäni käsitteelen Barackin neljää eri jaksota.

Toinen seikka, mihin analyysini lukiessa tulee kiinnittää huomiota on se, että oma maailmankuvani, kokemukseni ja näkemykseni vaikuttavat väistämättä siihen, millä tavalla tulkiten tutkimuksen kohteena olevaa elokuvaa. Analysoidessani elokuvan ja sen leikkauksen vaikutuksia, pyrin toki tuomaan esille yleismaailmallisesti päteviä seikkoja, mutta ensisijaisesti kykenen tekemään johtopäätöksiä vaikutuksista, joita elokuvalla on minuun itseeni. Pohtiessani asiayhteyksiä ja mielikuvia, joita elokuva minussa herättää, on tärkeää pitää mielessä, että eri katsoja voi muodostaa hyvin erilaisia johtopäätöksiä vastaanottamisestaan vaikutteista ja ärsykkeistä. Kiinnitän analyysissäni huomiota seikkoihin kuten ääni- ja värimaailman vaikuttaminen kohtaamisen tunnelmaan, eikä voi väittää, että tietynlaiset äänet ja värit herättäisivät jokaisessa ihmisessä samoja tuntemuksia kuin ne minussa herättävät. Täten tutkimusmenetelmäni käyttöä rajaavat myös omat näkemykseni ja omat henkilökohtaiset kokemukseni.

## 4 ANALYYSI

Tämä luku käsittelee Barakan leikkauksia ja leikkauksellista kerrontaa elokuvan neljässä itse valitsemassani ja rajaamassani kohtauksessa. Käsittelem josta kohtauksista omana lukunaan. Pyrin selvittämään ja esimerkkikuvien kautta havainnollistamaan millaisia Tietoperusta-luvussani käsittelemiä leikkauksellisia keinoja analyysini kohteena oleva elokuva Baraka käyttää.

### 4.1 Liike kuvassa, kuva liikkeessä

Ensimmäinen valitsemani kohtaus kuvaa pääosin *Ketjak*-tanssijoita suorittamassa rytmikästä rituaaliaan rehevän luonnon keskellä sijaitsevan temppelin pihamaalla. Ketjak-tanssi on alun perin uskonnollinen seremonia, jota on suoritettu pahan karkoittamiseksi useiden tuntien pituisina sessioina peräkkäisinä iltoina jopa kuukausien ajan. (The Ketjak Dance, hakupäivä 29.2.2012.)

Kohtauksen aloittaa kuva veden rannalla olevasta kallioseinämästä, jonka aukosta vesi aaltoilee läpi. Kuva leikataan laajempaan kuvaan samasta näkymästä. Molemmissa kuvissa katsojan huomio kiinnittyy kallioseinämässä olevaan aukkoon, joka on sommiteltu kuvan keskelle. Seuraa leikkaus laajaan maisemaan kallioseinämistä oletettavasti meren rannalla. Kuvat on aseteltu peräkkäin niin, että ensin esitellään tiukempi kuva ja vasta sen jälkeen siirrytään laajempaan näkymään, kun jatkuvuusleikkaukselle tyypillisempää olisi ensin tutustuttaa katsoja miljööseen laajemman kuvan kautta ja vasta sen jälkeen siirtyä yksityiskohtiin. Kohtauksen aloituskuvat ovat leikkauksiltaan rauhallisia, ja katsojan huomio kiinnittyy aukkoon kallioseinämässä sekä aaltojen liikkeisiin kalliota vasten ja sen ympärillä. Katsojalle tarjotaan ajatuksia luonnon voimista ja koko ajan jatkuvasta liikkeestä.



*KUVA 6. Kohtauksen aloittava ja kuvakooltaan tiukempi kuva kallioseinämästä.*



*KUVA 7. Kuvaa 6 seuraava sekä kuvakooltaan laajempi kuva kallioseinämästä.*



*KUVA 8. Kuvaa 6 ja 7 seuraava laaja yleiskuva kallionkielekkeestä meren rannalla.*

Seuraavat kuvat johdattavat katsojaa temppeeliin, jonka ulkopuolella kohtauksen merkittävin toiminta tapahtuu. Kameran liike alkaa naisesta kävelemässä riisiviljelmien edustalla ja kamera-ajon aikana tiltaa (kamera kääntyy vertikaalisessa linjassa) taustalla kohoavaan pyramidimaiseen riisiviljelmään, joka on sommiteltu kuvan vasempaan laitaan. Riisiviljelmä-kuvan vallitsevat värit ovat punainen, punertavan ruskea ja hyvin värikylläinen vihreä. Siirtymä seuraavaan kuvaan on hyvin sommiteltu ja katsojalle miellyttävä. Siinä jo hieman luonnon muovaama temppeli kohoaa sommittelullisesti juuri samaan kohtaan kuin edellisen kuvan riisiviljelmä. Rakennelmien muodot ja kuvien viher-ruskeat värimaailmat vastaavat toisiaan.

Yleiskuvaa temppeleistä seuraa temppeelin yksityiskohtien kuvaamista ensin tiukalla ja sen jälkeen laajemmilla kuvilla. Seuraa lähikuva Buddha-patsaasta, jota seuraa jatkuvuutta hieman häiritsevä laajempi kuva samasta patsaasta täysin samasta kuvakulmasta. Patsaan jälkeen leikataan kuvaan jonkinlaisesta käytävästä, jota pitkin kamera ajaa eteenpäin kohti keskellä avautuvaa aukkoa ja näkymää temppeelin tornista. Kuva on sommitelmallisesti ja liikkeellisesti hyvin samankaltainen kuin jo aiemmin esitetty kuva porraskujasta temppeelin ulkopuolella. Katsojan katse seuraa kameran tarjoamaa ajolinjaa eteenpäin, ja katsoja jää odottamaan, mitä seuraava kuva tuo tullessaan. Katse on kiinnittynyt kuvaruudun keskelle, ja seuraavaan kuvaan katseen paikalle avautuu muotokieleltään hyvin samankaltainen näkymä. Edellisen kuvan tornin kohdalle leikkaantuu samankaltainen torni, ja maisema muuttuu kuin huomaamatta. Kameran ylhäältä alaspäin suuntautuva ajoliike paljastaa kuvan alalaidasta nousevat Ketjak-tanssijoiden kädet.



*KUVA 9. Kuvakaappaus kamera-ajosta kohti käytävän päässä avautuvaa aukkoa.*





*KUVA 10. Kuvakaappaus kuvaa 9 seuraavasta kuvasta, jossa kameran laskeva liike paljastaa Ketjak-tanssijoiden kätet.*

Kun Ketjak-tanssijat on esitelty katsojalle, voidaan siirtyä esittelemään kohtauksen hahmojen toimintaa jatkuvuutta rikkomatta. Seuraa laajempi kuva temppelin pihapiiristä ja kohtauksen hahmojen asettumisesta siihen. Katsojalle esitellään jatkuvuusleikkaukselle tyypillisesti ensimmäistä kertaa selvästi kohtauspaikka, kohtauksessa esiintyvät hahmot sekä kohtauksessa tapahtuva toiminta. Kuva on värimaailmaltaan hyvin samankaltainen kuin aiemmin kohtauksessa esiintynyt riisiviljelmäkuva, ja tanssijoiden kivisen temppelin pihalla toteuttamat liikkeet muistuttavat aalto-omaisuudellaan kohtauksen aloituskuvia veden liikkeestä kallioseinämää vasten ja sen läpi.

Seuraa kuvia tanssijoiden liikehdinnästä, jota säestää tanssijoiden itse tuottama rytmikäs ääntely ja tietyin väliajoin toistuvat huudahdukset, joiden myötä kuvissa tapahtuvan aaltoilevan tanssiliikkeen suunta muuttuu. Kuvakoko muuttuu leikkauksien myötä koko ajan tiukemmaksi paljastaen lopulta huudahdusten lähteen lähikuvalla huudahtelevan tanssijan kasvoista. Seuraa leikkaus laajempaan kuvaan, jossa kohtauksen intensiivisyys kasvaa, kun toiminta muuttuu tanssijajoukon jonkinlaiseksi vuoropuheluksi. Seuraa kuva, jossa tanssijat jakautuvat kahtia toisen puolen vuorotellen ikään kuin ryöpytessä toisen päälle (katso kuva 11).



*KUVA 11. Ketjak-tanssijoiden vuoropuhelu sekä kahtiajako.*

Rauhallinen edestakainen kamera-ajo seuraa vuoropuhelua ja kuvaa sitä ikään kuin molempien puolien näkökulmasta. Vastavoimat on aseteltu kuvassa selkeästi vastakkain, ja kuvan graafiset linjat johdattelevat katseen suuntaa sekä lisäävät vastakkainasettelun tuntua. Leikkaus huudahtelevalle miehen kasvoihin katkaisee edellisen toiminnan ja toimii hyvänä siltana kohtauksen viimeiseen kuvaan, jossa koko ihmisjoukko on taas yhtenä aaltoilevana ryhmänä asettuneena kehämäisesti puolikaaren muotoon. Pyöreät linjat ovat pehmeitä vastapainona edellisiä kuvia lävistäville jyrkille linjoille. Tapahtuva uskonnollinen toimitus yhdistettynä kohtauksen äänimaailmaan ja viimeisen kuvan kehämäiseen rakenteeseen luo katsojassa ajatuksen jatkuvuudesta, ikuisesta liikkeestä ja kenties hindulaisuuden Samsarasta eli elämän syklistä ja siitä pois pääsemiseen pyrkimisestä.

Kohtauksen leikkaukset ovat hyvin rauhallisia ja yksittäiset kuvat pitkiä, mutta toiminta kohtauksissa on leikkauksille vastapainona hyvin aktiivista ja voimakasta. Kohtauksessa kuva on koko ajan liikkeessä joko toiminnallisesti tai kamera-ajoa käyttäen. Kamera-ajon käytöllä on tehostettu jatkuvaan liikkuvuuden tunnetta, jos kuva on toiminnallisesti hyvin tyyni. Tällaisessakin tapauksessa kamera-ajot pysyvät hyvin hitaina ja rauhallisina. Kohtauksissa, joissa kamera-ajoa on käytetty, ei ole havaittavissa tiettyä kaavaa kuvan leikkauskohdan suhteen. Joissakin leikkauksissa on odotettu, että kameralinjan ajava liike pysähtyy ennen kuin leikataan seuraavaan kuvaan, kun taas toisissa leikkaus on tehty kesken liikkeen. Kohtaus on värimaailmaltaan lämminsävyinen, värikylläinen ja rauhoittava, kun taas äänimaailma kulkee rauhallisesta mutta enteilevästä äänimaailmasta hyvin levottomaan ja rytmikkääseen Ketjak-tanssijoiden säksättävään ääntelyyn. Kuva on

leikattu äänen kanssa samassa tahdissa, jos äänessä on havaittavissa tietty rytmi, ja kuva leikkautuu usein musiikin kanssa rytmilleen. Äänen ja kuvan leikkausta on porrastettu niin, että tulevan kuvan ääniraita alkaa jo edellisen kuvan aikana. Tulevan kuvan ääniraidan kuullessaan katsojalle muodostuu mahdollinen kuva tulevasta ja tapahtumat seuraavat luontevammin toisiaan.

#### **4.2 Tyyntä myrskyn edellä – painostavan tunnelman rakentaminen**

Toisessa valitsemissani kohtauksessa on nähdäkseen haluttu kuvata luontoa ja luonnon voimaa sekä ihmisen ja ihmisen voiman suhdetta siihen. Kohtauksessa on tuotu esiin ihmisen negatiiviset vaikutukset luontoon ja ympäristömaisemaan, mutta vastapainona kuvattu myös luonnon mahtia. Kohtauksessa vallitseva tunnelma on uhkaava, painostava, ihmettelevä ja syyllistävä.

Kohtauksen aloituskuvassa parvi lintuja kierteleee veden pinnan yläpuolella. Lintuja on satoja. Seuraa kuva vesiputouksesta, jonka yhdistää edelliseen kuvaan veden näyttäminen sekä kuvan ruskea sävy. Visuaalisesti hyvin näyttäviä vesiputouskuvia näytetään peräkkäin yhteensä kuusi ja ne viestittävät veden liikkeen mahtavasta voimasta. Viimeisin vesiputouskuva, lähikuva putouksen vesiryöpystä, on erityisen dynaaminen vesiryöpyn vallatessa koko kuvaruudun. Seuraavassa kuvassa siirrytään tunnelmaltaan täysin erilaiseen vesimaisemaan, jossa näytetään tyyni ja peilirkirkas veden pinta, jonka päällä lintuparvi liikehtii. Kamera-ajon suunta on nouseva ja lähes lintuparven liikkeen mukainen. Seuraava leikkaus hämmentää katsojaa, koska kuva on väreiltään, tekstuuriltaan ja muodoiltaan hyvin samankaltainen edellisen kuvan kanssa. Molemmissa kuvissa kuva-alasta suurimman osan käyttää veden pinta ja horisontti jakaa kuvat vaakasuorassa linjassa ylälaidasta. Molemmissa kuvissa vesi heijastaa taivaan kuvioita niin, että veden ja taivaan rajat sekoittuvat.

Johdattelu uuteen maisemaan tapahtuu kuvassa, jossa näytetään myös vettä ja pilvistä taivasta. Taivas valtaa kuva-alasta suurimman osan veden jäädessä kuvan alalaitaan. Kuva paljastaa myös kasvillisuutta, kuten ruohikkoa ja muutamia puita, antaen katsojalle vihjeen siirtymisestä vesimaisemista maalle. Maa-maiseman avaa kuva puun rungosta ja linnusta puun oksalla, jota seuraa laajempi kuva miljööstä – kuivahkosta ja hyvin vähäpuisesta savannista. Seuraavassa kuvassa gasellilauma seisoo kaatosateessa savannilla sommitteltuna kuvan keskelle. Leikkaus värisävyiltään hyvin erilaiseen kuvaan saderintamasta sademetsän päällä rikkoo tunnelman, ja äänimaailman voimistuminen vahvistaa muutosta. Ukkosen jyrähdys ja samaan aikaan tapahtuva leikkaus lähikuvaan puun rungosta toimivat hyvin vaikuttavana ja yllättävänä tekijänä rauhallisten

ja enteilevien kuvien jälkeen. Ne antavat katsojalle vinkkejä tulevasta toiminnasta. Ukkosen jylinän sekoittuessa moottorisahan ääniin kamera-ajo paljastaa puun runkoa poikki leikkaavan moottorisahan terän, joka liikkuu kamera-ajon kanssa samansuuntaisesti kuvan oikeassa laidassa kuvasta ulospäin ja seuraavassa kuvassa kuvan vastakkaisessa laidassa.

Puun katkeamisen äänien saattelemana leikkaus kuvaan lehteä pitkin alaspäin juoksevista hyönteisistä (kuva 12) luo katsojalle ajatuksen pakenemisesta, luonnon pakenemisesta ihmisen tekosen tieltä. Hyönteisten liikkeen suunta on alaspäin, kuten myös seuraavassa kuvassa kaatuvan puun (kuva 13). Puun kaatumisen äänet erottuvat hyvin voimakkaana ja rajuna tehostaen tuhoisaa tunnelmaa. Äänimaailman hiljentyminen sekä leikkaus puolilähikuvaan alkuperäisasukkaasta (kuva 14), joka kuvan keskelle sommiteltuna tuijottaa intensiivisesti kameraan, pysäyttävät katsojan kyseenalaistamaan juuri näkemäänsä toimintaa ja pohtimaan ihmisen suhdetta luontoon. Pohdinnalle jätetään juuri sen verran aikaa, että katsoja ehtii luoda asiayhteydet mielessään, mutta miettimisrauha rikotaan kuvalla maan pinnan räjäyttämisestä (kuva 15), jota seuraa paljaaksi kaivettu ja louhittu ihmisen muokkaama maisema sekä kaksi kuvaa rehevöityneestä vesistöalueesta, jotka tekstuuriltaan ja värimaailmaltaan muistuttavat hyvin paljon kohtauksen aloittanutta kuvaa lintuparvesta vesistön yllä.



*KUVA 12. Lehteä pitkin alaspäin juoksevat hyönteiset.*



*KUVA 13. Kuvaa 12 seuraava kuva kaatuvasta puusta.*



*KUVA 14. Kuvaa 13 seuraava kuva alkuperäisasukkaan kameraan tuijottavista kasvoista.*



*KUVA 15. Kuvaa 14 seuraava kuva maan pinnan räjähtämisestä.*

Kohtauksessa on käytetty useita hyvin intensiivisiä ja vaikutusvaltaisia kuvia. Ihminen ja luonto on esitetty toistensa vastavoimina ja ihmisen teot hyvin negatiivisina ja epämiellyttävinä kuvissa sademetsän puun sahaamisesta, maaperän räjäyttämistä, karusta aukiosta ja rehevöityneestä vesistöistä. Ihmistä ei ole tarvinnut näyttää näissä kuvissa, koska katsoja yhdistää teot ihmiseen aiempien tietojensa perusteella. Alkuperäisasukasta esittävä kuva herättääkin kysymyksen ihmisyyden perusluonteesta ja siitä, millainen ihmisen suhde luontoon tulisi olla. Katsoja ei pidä näkemäänsä alkuperäisasukasta vastuussa kuvatuista ihmisen luontoa muovaavista teoista, vaan hahmon kysyvän katseen kautta syyllistääkin mahdollisesti itseään. Mielenkiintoista on myös pohdita, kokeeko katsoja alkuperäisasukkaan etäisenä ja itselleen vieraana hahmona, vai tuntee ko hän hahmoon jonkinlaista yhteyttä.

Kohtauksen tunnelman rakentuminen alkaa voimakasta liikettä esittävien kuvien, vesiputousten äänien ja rauhallisen ambient-musiikin yhteisvaikutuksena. Musiikki on sävelasteikollaan nousevaa, ja sen nousun myötä katsoja odottaa myös nousujohteista kuvakerrontaa, mitä tiukentuvat kuvat vesiputouksista tarjoavat. Kerronta rauhoittuu hetkeksi vesiputousten äänien vaimetessa taustalle ja kuvan siirtyessä peilikirkkaiden vedenpintojen kuvaamiseen, kunnes ambient-musiikkikin vaimenee kuvien siirtyessä savannille. Hetkellinen kerronnan rauhoittuminen aiheuttaa katsojassa tunteen tyyneydestä myrskyn edellä. Äänimaailmassa tapahtuva muutos rauhallisesta musiikista sateen ja ukkosen ääniin sekä kuvien sävymaailman harmaantuminen vahvistavat tunnetta. Voimakkaita kuvia vahvistavat voimakkaat äänet kuten ukkosen jyrynä ja räjähdykset, ja pysähtyneisyyden tunnetta lisätään äänimaailman hiljenemisellä. Tiettyjen äänien, kuten puun kaatumisen ja räjähdysen, vahvistaminen kuulostaa epämiellyttävältä ja näin myös aiheuttaa katsojalle tunteen toiminnan vääryydestä. Katsojan ajatuksille ja asiayhteyksien muodostamiselle jätetään rauhallisilla leikkauksilla ja kuvien hidastamisella aikaa, ja uusia ajatuksia tarjoillaan katsojalle montaaiteknikalle tyypillisesti sijoittamalla peräkkäin kuvia, jotka jatkuvuudeltaan eivät välttämättä sopisi peräkkäin.

### **4.3 Yllättävien asioiden rinnastaminen ja mielikuvien luominen**

Kolmas valitsemani kohtausta kuvaa urbaania ihmistä sekä päivittäisen elämän hektisyyttä, kiirettä ja ihmisen erkanemista luonnosta. Kohtausta kritisoitiin nähdäkseen kaupungistumista, ylikansoitusta ja tehotuotantoa. Katsojalle esitetään kysymys ihmisyydestä ja ihmisyyden perusluonteesta sekä ihmisen tarkoituksesta nykyisessä koko ajan kehittyvässä maailmassa. Kontrastina kiireen tunnelle katsojalle tarjotaan mahdollisuutta pysähtyä ja hengähtää hetkeksi. Se tuntuu kuitenkin asiaan

kuulumattomalta ja jotenkin silmiinpistävältä. Edellisiin käsittelemiini kohtauksiin verrattuna tämä kohtaus on nopeampoisempi ja paljon pidempi 73 kuvan kokonaisuus, kun edelliset kohtaukset ovat olleet noin kahdenkymmenen kuvan mittaisia.

Kohtauksen aloittaa kuva tupakkatehtaasta ja siellä työskentelevistä sadoista aasialaisista naisista. Kuvia samasta miljööstä on peräkkäin yhteensä viisi, ensin kolme laajaa näkymää, joista käy ilmi työntekijöiden suuri määrä, ja niiden jälkeen kaksi kuvakooltaan tiukempaa kuvaa itse työprosessista, joista kuvastuu työn vaatima sorminäppäryys sekä työn nopea tahti. Kuvissa vallitsee työntäyteinen ja tehokas tunnelma, jatkuva kuhina, jota vahvistaa satojen ihmisten työnteon äänet. Itse katsojana en voinut olla ajattelematta naisten kesken vallitsevia työoloja ja -aikoja sekä heille maksettavan palkan suuruutta. Viiden tupakkatehdaskuvan jälkeen leikkaus siirtää katsojan täysin eri maisemiin, hidastettuun kuvaan selvästi tupakkatehtaan naisia paremmin toimeentulevasta, puku päällä metroasemalla tupakoivasta miehestä. Kuvan hidastaminen toimii hyvin kontrastina aiempien kuvien aktiivisuudelle. Katsojalle syntyy ajatus työtä tekevien naisten työn tuloksesta ja sen merkityksestä, tupakan päätyemisestä rikkaan miehen suuhun ja haihtumisesta savuna ilmaan.

Seuraavat kuvat jatkavat metroaseman kuhinan kuvaamista hidastusten avulla. Ihmiset ovat kii-reisiä ja kaikilla oma päämääränsä. Tupakoivaa miestä seuraa kuvat lukuisista ihmisistä laskeutumassa metroaseman portaita alaspäin sekä purkautumasta metron sisältä. Leikkaus kuvaan hikeä kasvoiltaan pyyhkivästä harmaapukuisesta miehestä vahvistaa tunkkaista ja ahdasta tunnelmaa. Musiikissa tapahtuvat kirkkaat kellon lyönnit luovat mielikuvan hikipisaroiden tippumisesta. Seuraa kuva naisen kasvoista metron ikkunan läpi kuvattuna. Kuvissa tapahtuma toiminta on ristiriidassa kuvien hidastuksen ja vallitsevan rauhallisen musiikin kanssa. Ahtauden ja tunkkaisuuden tunnetta jatkaa kuva miehestä jossain hyvin steriilissä, muovisessa ympäristössä eristyk-sissä muusta maailmasta. Leikkaus laajaan kuvaan paljastaa näitä muovisen näköisiä kammioita olevan useampia vieri vieressä ja päällekkäin ja jokainen kammio on merkitty epäinhimillisyyden tunteen herättävällä numerosarjalla. Muodostuu ajatus jostain luonnottomasta, kun ympäristö muistuttaa enemmän kuvitellun avaruusaluksen ulkomuotoa kuin jotain, mihin on totuttu. Miksi ihmiset ovat näin eristetty?

Äänimaailman musiikin lähteen paljastaa seuraava kuva kelloa soittavasta, vilkkaalla kadulla kävelevästä hahmosta. Kuva on rajattu niin, ettei siinä esiintyvien hahmojen kasvoja näytetä ja tämä lisää kelloa soittavan hahmon mystisyyttä. Katsoja huomaa hänen poikkeavan muusta ihmisjou-

kosta kävelynsä hitaamman tahdin ja pukeutumisensa perusteella. Seuraava kuva on puolilähikuva hahmon käsistä ja hahmon kasvot ovat yhä rajattuna kuvasta pois. Vasta kolmannessa kuvassa kyseisestä hahmosta hänen kasvonsa paljastetaan ja katsoja tunnistaa kävelymeditaatiota suorittavan buddhalaismunkin, joka on sommiteltu kuvassa keskelle. Kuvat paljastavat munkin alhaalta ylöspäin: ensin jalat, sitten keskivartalon ja viimeisenä kasvot (kuvat 16, 17 ja 18).



*KUVA 16. Munkin jalat paljastava kuva.*



*KUVA 17. Kuvaa 16 seuraava munkin keskivartalon paljastava kuva.*



*KUVA 18. Kuvaa 17 seuraava munkin kasvot paljastava kuva.*



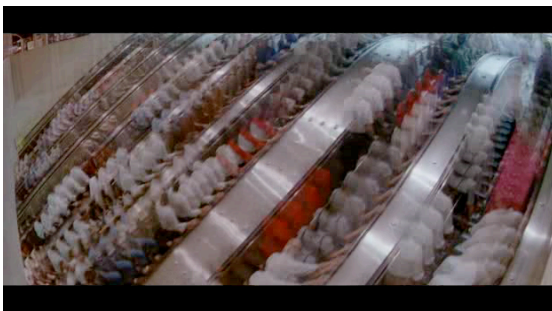
Lähikuvaa munkista, jonka silmät hänen käyttämänsä hattu kuitenkin peittää, seuraa puolikuva munkin alavartalosta suoraan edestäpäin kuvattuna. Puolikuvaa alavartalosta seuraa puolikuva ylävartalosta, jonka jälkeen kuva hyppää suojaviivan toiselle puolelle, lähikuvaan munkin soittamasta kellosta. Suojaviivan ylitys ei kuitenkaan häiritse katsojaa suuresti, sillä tapahtumaympäristö on jo tuttu. Suojaviivan ylitystä perustelee myös kellon näyttäminen – jos kuva olisi suojaviivan toiselta puolelta, peittäisi munkin käsi kellon. Viimeinen kuva munkista näyttää hänen katua pitkin kävelevät jalkansa takaapäin eli munkin liike suuntautuu kuvasta ylös- ja ulospäin. Kohtauksen pysähtyneisyyden tunnetta lisää musiikki sekä kuvan hidastus, joka myös vahvistaa entisestään munkin liikkeen hitautta ja ristiriitaa ympärillä liikkuviin kiireisiin ihmisiin.

Seuraavassa kuvassa ympäristö vaihtuu ja punasävyisin kuvin tatuoitu mies nousee kylpyammeesta. Seuraa lähikuva tatuoinnista ja vedestä valumassa miehen selkää pitkin. Herää ajatus tatuoinnin katoamattomuudesta ja siitä kuinka se pysyy eikä leviä vaikka vesi pyyhkii sitä. Leikkaus alkuperäisasukaslapsen maalattuihin suoraan kameraan tuijottaviin kasvoihin yllättää katsojan, ja syntyy ristiriitainen ajatus vartalomaalauksista ja niiden alkuperästä, mutta myös näitä kahta hyvin erilaista ihmistä yhdistävistä tekijöistä. Ristiriidan tuntua lisää miehen suunta pääosin selkä kameraa kohti, sekä se, että lapsi avoimesti tuijottaa suoraan kameran läpi katsojaan. Kuva lapsesta luonnossa myös rikkoo kaupunkimaisuuden tunnelmaa. Nopeatempoisen musiikin hiljattainen voimistuminen kuvan taustalla viestii tulevasta toiminnallisuudesta ja tulevien kuvien rytmistä.

Takaisin urbaaniin maisemaan johdattaa kaksi peräkkäistä kuvaa täyteen rakennetusta kaupungista vieri viereen sijoittuvine pilvenpiirtäjiineen. Musiikin saattelemana kuvat siirtyvät pilvenpiirtäjien kehystämiin kaupungin katuihin. Pitkä kamera-ajo kaupungin yllä kuvaa kaupungin katujen rytmiä. Nopeutetussa kuvassa autot ja ihmiset liikkuvat kaduilla ja risteyksissä, välillä seisahtuen ja sitten liikkeen taas jatkuen. Yhdessä musiikin kanssa kuvat luovat hyvin rytmikkään vaikutelman. Musiikin viidakkomainen tunnelma yhdistettynä kuvitukseen saa aikaan ajatuksen autoista ja ihmisistä jonkin suuren järjestelmän osina, kuten muurahaisina muurahaisyhteiskunnassa. Seuraa viisi rytmiltään samanlaista ylhäältäpäin kuvattua kuvaa ihmisten ja autojen liikkeestä kaupungeissa toistensa seassa. Kuvakulma ylhäältäpäin korostaa ihmisen pienuutta, ja katsoja todistaa tapahtumia ikään kuin ulkopuolisena. Tämä antaa katsojalle mahdollisuuden pohtia kuvien luomia merkityksiä jatkuvasta ja pysäyttämättömästä liikkeestä ja kiireestä. Leikkaus nopeutettuun kuvaan kellosta ja sen viisarien liikkeestä muistuttaa väistämättömästä ajan kulkemisesta eteenpäin. Seuraavat kuvat nopeutetusta vilinästä metroasemalla vahvistavat ajatusta.

Leikkaus kuvaan kolmesta keskelle metroaseman toimintaa pysähtyneestä kameraan katsovasta koululaistytöstä tarjoaa katsojalle hengähdystauon visuaalisen tykityksen keskellä. Kuvaa seuraa sisäkuva metrosta, jossa myös pysähtyneenä mietteliään oloinen mieshahmo tuijottaa ikkunasta ulos metron liikkeessä eteenpäin. Miljöö vaihtuu ja seuraava kuva esittelee liukuhihnalla työskentelevän, elektronista koneistoa kokoavan miehen. Seuraa kuva koneistoa kokoavista käsistä ja leikkaus sitä kokoavan miehen kasvoihin, jota seuraa neljä kuvaa naisista samankaltaisen liukuhihnatyön parissa erittäin kliinisisissä olosuhteissa suojakäsineissä ja hengityssuojaimissa. Kuvat ovat yhä nopeutettuja ja saman nopeatempoisen musiikin tahdittamia. Leikkaus kuviin tupakantehtaalla työskentelevistä naisista muistuttaa kohtauksen alkuasetelmista, mutta on ristiriidassa edellisten kuvien kanssa värimaailmaltansa sekä kliinisytyensä vuoksi.

Seuraava kuva esittää naisen kasvoja hyvin erilaisessa ympäristössä. Naisen katseen suunta on eteen ja alaspäin, ja katsoja voi hakea vihjettä tulevasta kuvasta naisen silmälasien heijastuksesta. Seuraava kuva paljastaa naisen valvovan kananmunien liikettä liukuhihnaa pitkin, jota seuraa kuva kananmunien lajittelusta sekä vauhdikkaasta pyörivästä liikkeestä jonkin koneiston lävitse. Leikkaus kuvaan ihmisistä kävelemässä pyöröovien läpi saa katsojan rinnastamaan ihmisen liikkeen kananmunien liikkeeseen koneiston säätelämänä. Seuraavassa kuvassa liukuportaat liikuttavat lukuisia ihmisiä kuvassa alhaalta ylöspäin, ja vastavoimana sitä seuraavassa kuvassa kananpojat liikkuvat täyteen ahdetulla liukuhihnalla ylhäältä alaspäin tippuen lopulta liukuhinnan päältä pois. Katsoja rinnastaa peräkkäin esitetyt kuvat toisiinsa ja hakee tarkoitusta näkemälleen. Onko ihminen vain osa suurempaa koneistoa? Kuka ihmisen liikettä ohjailee? Onko tästä oravanpyörästä pääsyä ulos?



*KUVAT 19 ja 20. Kuvassa 19 ihmiset liukuportaissa ja sitä seuraavassa kuvassa 20 kananpojat liukuhihnalla.*



*KUVAT 20 ja 21. Kuvassa 20 kananmunat koneistossa ja kuvassa 21 ihmisten liike pyöröovissa.*

Kolme seuraavaa kuvaa näyttävät myös kananpoikien ahtaita oloja ja liikkumista liukuhihnaa pitkin kohti tuntematonta. Edellisten kuvien välittämää viestiä ja ihmisten rinnastusta kananpoikiin tehostetaan yhä näyttämällä ihmisiä ahtaissa oloissa metrossa ja ihmisten juoksua metroaseman portaita pitkin. Kuvat kananpojista ja ihmisistä vuorottelevat, kunnes leikataan kuvaan kananpojista tippumassa metallista mäkeä pitkin kohti kuvan alalaidan keskellä sijaitsevaa aukkoa. Leikkaus kuvaan liikkuvasta koneistosta vailla ihmismiehitystä saa katsojan ajattelemaan kohtauksessa kuvatun toiminnan mekaanisuutta, tahdin kiihtymistä ja toiminnan epäinhimillisyyttä. Seuraa vielä kaksi kuvaa kananpojista ja niiden jonkinlaisesta merkkämisestä sekä nokkien kiinni polttamisesta ikään kuin käskyksi vaikenemisestä. Eläinten käsittely näyttää katsojasta epämiellyttävältä ja väärältä ja ahdistava tunne voimistuu.

Seuraavassa kuvassa kamera ajaa eteenpäin täyteen ahdattun kanalan käytävää kohti kuvan keskellä hämmöttävää valopilkkua. Seuraa leikkaus sommittelultaan vastaavaan kuvaan, jossa kameran eteenpäin ajava liike jatkuu ikkunan läpi kuvaamaan kaupungin katujen jatkuvaa liikettä. Taustalla soiva musiikki vaimenee ja sen korvaa raskas koneen työskentelyn ääni, joka jää soimaan voimakkaana kuvan hämärtyessä iltaan mutta kuvassa tapahtuvan vilinän yhä jatkuessa. Raskaan koneen ääni katkeaa ja kuva leikkaantuu kellon kilahduksesta katsojalle odottamattomaan kuvaan valkoisiksi maalatuista käsin peitetyistä ihmiskasvoista. Kellon soiton kaikuessa kädet laskeutuvat paljastaen kärsivän näköiset kasvot joiden suu avautuu ikään kuin huutaen tuskaansa. Huutoa ei kuitenkaan kuulu, vaan kellon äänen kaiku voimistuu. Tämä vahvistaa hyvin epämiellyttävää tunnelmaa sekä välittää hahmon kokemaa ja selvästi edeltävien kuvien tapahtumien aiheuttamaa tuskaa.

Kohtaus on muihin elokuvan kohtauksiin verrattuna hyvin pitkä, mutta sitäkin vaikuttavampi ja mukaansa tempaavampi. Kuvat ovat tahdiltaan kiivaampia kuin aiemmissa kohtauksissa, ja ne

ovat suurimmaksi osaksi joko hidastettuja tai nopeutettuja. Odottamattomien kuvien esittäminen peräkkäin herättää katsojassa uusia ajatuksia ja saa tämän luomaan merkityksiä kuvien välille, kuten Eisensteinin montaaseissa. Kohtauksen leikkaukset eivät ole kuitenkaan Eisensteinin montaasille tyypillisesti tahdiltaan yhtä nopeita, vaan katsojalle jätetään enemmän aikaa ymmärtää ja tulkita elokuvan viestiä. Kohtauksen tahti kasvaa alun rauhallisuudesta lopun lähes sietämättömään tempoon, ja kohtauksen viimeinen kuva alleviivaa kaikessa pysähtyneisyydessään ja hiljaisuudessaan voimakkaasti kohtauksen luomaa tunnelmaa.

#### **4.4 Vastausten tarjoaminen ja lisäkysymysten esittäminen**

Neljäs ja viimeinen analysoitavaksi valitsemani kohtaus tarjoaa mahdollisia vastauksia elokuvan aiempien kohtausten esittämiin kysymyksiin ihmisyyden luonteesta, elämämme merkityksestä, yhteydestämme luontoon sekä ihmisen kilpajuoksusta ajan kanssa. Edelliseen toiminnantäyteiseen kohtaukseen verrattuna tämä elokuvan finaaliin saattava kohtaus on hyvin rauhallinen. Kohtaus alkaa kuvaamalla erilaisten uskonnollisten ryhmien toimintaa, jonka jälkeen siirrytään kuvaamaan erilaisia hengellisiä rakennelmia. Kohtauksen ja koko elokuvan loppuhuipeuksena näytetään visuaalisesti hyvin vaikuttava timelapse-tekniikalla toteutettujen kuvien sarja.

Kohtaus esittelee ensimmäiseksi aasialaisen mustakaapuisen suurta kelloa soittavan munkin. Hahmon näytetään tarttuvan naruun laajassa puolikuvassa sommiteltuna kuvan oikeaan laitaan, jota seuraa lähikuva kuvan vasempaan laitaan sommitellusta kellosta. Tämän jälkeen suojavaiva ylitetään ja munkki näytetään puolilähikuvassa keräämässä voimaa heilauttaa gongia ja soittaa massiivista kelloa. Tämän jälkeen palataan jälleen suojavaivan toiselle puolelle kokokuvaan munkista ja kellonsoittotilanteesta, jota seuraa leikkaus puolikuvaan munkista heilauttamassa gongia. Kuudennessa kuvassa munkki on saanut kerättyä tarpeeksi voimaa ja kumauttaa gongilla kelloa.

Kellon soiton aikana kuva leikkaantuu kokokuvaan hyppäävästä alkuperäisasukasnaisesta. Toisiaan seuraavat lähikuva naisen ponnistavista jaloista, kokokuva naisen hypystä, puolilähikuva naisen ylävartalosta kohoamassa taivasta vasten, toinen lähikuva ponnistavista jaloista sekä alaviistosta kuvattu laaja puolikuva naisesta hyppäämässä kohti yläilmoja. Naisen ponnistuksien taustalla soi vaimeasti kilahteleva kello, ja kuvat naisesta ovat hidastettuja. Viimeisen kuvan aikana naisen kuvasarjan aloittanut munkin kellon lyönnin ääni toistuu ja seuraa leikkaus kuvaan aurin-gonpimennyksestä taivaalla, samanlaiseen kuvaan kuin aivan elokuvan alussa nimiplanssin ilmestyessä ruutuun. Alun kuvaan palatessa katsojalle tulee tunne ympyrän sulkeutumisesta. Ku-

van kirkastuessa taustamusiikissakin tapahtuu noste ja molempien tekijöiden tuloksena syntyy mielikuva jostain ylikuonnollisesta, kuten taivaan porttien avautumisesta.

Seuraavissa hidastetuissa kuvissa Sufi-tanssijat suorittavat omaa rituaaliansa tanssien pyörimällä vastapäivään valkoisissa hamemaisissa vaatteissaan. Yleiskuvaa tanssijoista seuraa lähikuva pyörivästä helmasta, jota seuraa kokokuva tanssijasta ja nouseva kameran liike pyörivästä helmasta Sufi-tanssijan kasvoihin. Tanssijan silmät ovat kiinni ja hänen toimintansa näyttää hyvin hartaalta. Hahmon kasvojen paljastuessa musiikissa alkaa niin ikään hartaan kuuloinen laulu, joka yhdessä kuvan kanssa synnyttää ajatuksen rukouksesta. Seuraa kuva nuoresta juutalaismiehestä itkumuurilla kuvan vasempaan laitaan sommiteltuna. Nuorukaista seuraa samankaltaisesti sommiteltu kuva vanhemmasta juutalaismiehestä suutelemassa itkumuuria. Sommittelultaan ja värimaailmaltaan samanlaiset kuvat hahmoista muurilla saavat katsojan yhdistämään hahmojen toiminnan toisiinsa ja näkemään kasvun kaaren lapsesta aikuiseen saman toiminnan parissa.



*KUVA 22. Nuori juutalaismies itkumuurilla.*

*KUVA 23. Sommittelultaan kuvaa 22 vastaava kuva vanhemmasta juutalaismiehestä.*

Seuraa kuva alttarilla rukoilevasta munkista, mustakaapuisesta vanhasta naisesta puolikuvassa katsomassa kameraan ymmärtäväisin silmin sekä lähikuva hyväntahtoisen näköisestä nuoresta musliminaisesta niin ikään katsomassa suoraan kameran läpi katsojaan. Eräänlaisena siirtymänä ihmisistä uskonnon parissa uskonnollisiin rakennuksiin toimii kolme kuvaa mekasta ja siellä olevista sadoista Kaaban kiveä kiertävistä muslimeista. Ensimmäinen kuva on tiukempi yleiskuva toiminnasta, jota seuraa kaksi samasta kuvasuunnasta kuvattua vain kuvakooltaan hieman eroavaa laajaa yleiskuvaa, joiden perättäinen leikkaus hieman häiritsee kuvakerronnan jatkuvuutta. Kuvat Mekasta päättää kuva Kaaban kiveä kohti polvistuneista muslimimiehistä.

Kuvat eri uskontoja edustavista ihmisistä rituaaliensa parissa herättävät katsojassa ajatuksen korkeuksien tavoittelemisesta ja jonkinlaiseen uskonnolliseen yhteyteen pyrkimisestä. Äänimaailma kuvissa on hyvin rauhallinen ja kuvat ovat suurimmaksi osin hidastettuja. Värisävyiltään kuvat ovat yhteneväisiä ja hyvin neutraaleja, joka lisää tyyntä ja rauhallista tunnelmaa. Katsojalle syntyy ajatus elämän tarkoituksen löytämisestä uskonnoista, uskonnosta perimmäisten kysymysten vastauksena sekä yhteydestä eri uskontojen välillä. Kuvia ihmisistä rituaaliensa parissa seuraa lukuisia kuvia eri uskontotojen pyhistä paikoista, kuten kirkoista ja moskeijoista. Näissä kuvissa ihmistä ei esitetä lainkaan, ja katsoja kokee paikat kaikessa koristeellisuudessaan ja massiivisuudessaan jotenkin etäiksi ja kylmiksi. Nähdäkseni tässä on haluttu rinnastaa hengellisyyden ja eri uskontojen materiaallinen käsin kosketeltava puoli jokaisen ihmisen omaan sisäiseen henkiin puoleen ja kyseenalaistaa materiaalisuuden merkitys.

Materiaalisuuden, rakennusten ja kaiken olevan pysyvyyden kyseenalaistamista jatketaan elokuvan viimeisessä 16 kuvan ja noin viisi minuuttia pitkän timelapse-tekniikalla kuvattujen kuvien ilotulituksessa. Tumman sinisen ja mustan sävyissä elävät kuvat näyttävät etualallaan ihmisen tai luonnon luomia rakennelmia ja maisemia ja niiden taustalla ajan eteenpäin liikkeessä elävää taivasta – auringon liikettä taivaan halki, pilvimerten aaltoilua sekä tähtien ja kuun liikkeitä. Ensin vuorossa ovat kuvat, joissa etualalla on tempeliraunioita eli ihmisten aikaansaamia rakennelmia, ja niiden jälkeen kuvissa esiintyy luonnon muodostamia maisemia ja muodostelmia. Elokuvan viimeinen kuva näyttää mustalla taivaalla tuikkivat tuhannet tähdet ja tähtisumut, jonka jälkeen kuva tummentuu mustaan. Pitkät, rauhalliset kuvat ja nouseva ambient-musiikki vahvistavat kuvien viestiä ajan väistämättömästä kulusta eteenpäin, luonnon ja elämän pysyvyydestä ja jatkuvuudesta sekä ihmisen pienuudesta tuon kaiken rinnalla. Elokuvan herättämät kysymykset ajasta, ihmisyydestä, luonnosta sekä ihmiselämän sisällöstä ja tarkoituksesta palaavat katsojan mieleen, kun kuvat esittävät miten ihmisen luomat rakennelmat raunioituvat vaikka aika ja elämä jatkuvat kuitenkin ikuisesti. Ihmiset, kuten myös kaikki ihmisyyteen liittyvä materia, häviävät hitaasti ajan kulkiessa eteenpäin. Mikä ylipäätään on pysyvää? Kuinka ainutkertainen elämämme onkaan? Katsoja jää pohtimaan, miten ja minkä vuoksi hän itse haluaa oman elämänsä elää ja millaisia arvoja hän haluaa kunnioittaa.

## 5 VAIKUTTAVA LOPPUTULOS LEIKKAUSTYYLEJÄ YHDISTELEMÄLLÄ

Dokumenttielokuva Baraka on ohjaajansa Ron Fricken sanojen mukaan ohjattu meditaatio, joka pyrkii ilmaisemaan ihmiskunnan yhteyttä ikuisuuteen. Elokuva on omalla tavallaan ainutlaatuinen, mutta yhdistelee kuitenkin rakenteeltaan ja leikkaukseltaan tiettyjä vakiintuneita malleja. Elokuvan rakenne ja juoni noudattaa Aristoteleen oppeja draaman kaaresta koostuen selkeästi rakentavasta ja tapahtumaketjun liikkeelle sysäävästä alusta, joka esittelee kohtauspaikat ja elokuvan käsittelemät teemat, kliimaksista, jossa elokuvan tahti kiihtyy kaupunkimaisemassa ja luo katsojalle epämiellyttäviäkin mielikuvia kuvaten ihmistä kontrolloituna liukuhinatuotteena, sekä lopusta eli ratkaisusta, joka pyrkii vastaamaan elokuvan katsojalle aiheuttamiin kysymyksiin ja saattamaan tapahtumat päätökseen. Teoksen taiteellista merkityksellisyyttä lisää Aristoteleen oppien mukaan myös sen tapahtumien ja teemojen suuri kirjo ja luonnollinen yhteys toisiinsa.

Leikkauksellisesti ja kuvakerronnallisesti Baraka varioi ja yhdistelee erilaisia jatkuvuusleikkauksen sekä montaasitekniikan piirteitä luodakseen katsojalle ajatuksia jostakin, mitä suoranaisesti ei näytetä, kuitenkin niin, että dokumenttielokuvan kerronnan jatkuvuus säilyy eikä katsoja kiinnitä suurempaa huomiota yksittäisten kuvien välisiin leikkauskohtiin. Montaasitekniikkaa ja jatkuvuusleikkausta on käytetty Barakassa toinen toistaan tukevinä tekijöinä.

Jatkuvuusleikkaukselle tyypillisesti elokuva noudattaa 180-asteen sääntöä suurimman osan ajasta. Suojalinjaa kyllä ylitetään, mutta yleensä se tehdään perustellusti, kun halutaan näyttää jotain, mitä suojalinjan niin sanotusti oikealta puolelta ei voi näyttää. Tällaisissakin tapauksissa on yleensä pidetty huolta siitä, että tapahtumaympäristö ja tilan suhteet on jo esitelty katsojalle. Tapahtumapaikat esitellään katsojalle yleensä perusteellisesti, joskin välillä jatkuvuusleikkauksen peruskaavasta poiketen niin, että ensin näytetään tiukempi kuva ja vasta sitten laajempi kokokuva miljööstä. Tällainen toimintatapa pitää katsojan mielenkiintoa yllä ja saa katsojan muodostamaan omia mielikuviaan tapahtumapaikoista, ja näin yllättymäänkin laajempaan kuvaan siirryttäessä. Kohtauksen dramatiikan kasvaessa Barakassa ei siirrytä automaattisesti laajasta kuvasta tiukempaan, vaan välillä jopa päinvastoin, riippuen toki kuvassa tapahtuvasta toiminnasta. Kuvan hypäysefektejä elokuvassa oli havaittavissa esimerkiksi neljännessä analysoimassani kohtauksessa, jossa muslimimiehet kiertävät Kaaban kiveä Mekassa, sekä toisessa analysoimassani kohtauksessa kuvattaessa rehevöitynyttä vesistöä. Molemmissa tapauksissa kaksi lähes saman-

laista kuvaa samasta kuvakulmasta seurasivat toisiaan, jolloin katsoja huomioi leikkauksen jatkuvuutta katkaisevana tekijänä.

Montaasitekniikalle tyypillisesti Baraka tarjoaa katsojalleen mahdollisuuden luoda tulkintoja peräkkäin asetettujen, jopa täysin toisistaan poikkeavien kuvien välille. Vaikka kyseessä onkin dokumenttielokuva, on Baraka juonellisesti ja sanomaltaan hyvin tarkkaan rakenneltu dokumentaarisen ja jopa fiktiivisen tarinankerronnan yhdistelmä. Yhdistelemällä yllättäviä kuvia peräkkäin saadaan elokuvassa katsoja ajattelemaan ohjaajan haluamia asioita montaasitekniikalle tyypillisesti. Hyvänä esimerkkinä tällaisesta kohtauksesta toimii kolmannen analysoimani kohtauksen kuvayhdistelmät ihmisistä ja kananpojista. Näkyviä leikkauksia on käytetty usein myös leikkaamalla tiettyä tapahtumaa kuvaavien kuvien väliin alkuperäisasukkaan kameraan tuijottavat kasvot. Tämä luo tauon kerrontaan ja hahmon ilmeistä riippuen myös tarjoaa katsojalle tavan tulkita kuvaa edeltäviä ja sen jälkeen tulevia tapahtumia.

Yhtä pidempää tapahtumaa esittäviä kuvia on myös leikattu useampaan osaan, mikä tehostaa montaasille tyypillistä kuvan muotojen ja linjojen rakenteellista vaikutelmaa sekä rytmilliselle montaasille tyypillistä visuaalista kuviointia. Mitallista montaasia on käytetty Barakassa lyhentämällä vaikuttavimpien ja tahdiltaan nopeampien kohtausten pituutta. Tämä lisää kohtausten jännitystä ja intensiteettiä. Yleisesti ottaen yksittäisten kuvien kesto Barakassa on kuitenkin kohtalaisen pitkä verrattuna montaasille tyypillisiin nopeisiin leikkauksiin. Kuvissa esiintyvät vastavoimat on aseteltu usein kuvan vastakkaisille laidoille tai kuvan ylä- ja alalaitaan. Montaasinomaisia keinoja on käytetty Barakassa nimenomaan kohtauksissa, joissa katsojalle on haluttu tarjota tapa tulkita näkemäänsä ehkä ei niin itsestään selvällä tavalla. Täytyy kuitenkin muistaa, että jokainen katsoja tulkitsee näkemäänsä oman kokemuspohjansa ja Barakan tapauksessa mahdollisesti myös yleis-tietonsa perusteella. On hyvin mahdollista, että minultakin on jäänyt monta elokuvan ja sen leikkausten tarjoamaa viestiä vastaanottamatta, kun en ole ymmärtänyt kuvan esittämää näkymää tai osannut yhdistää sitä tarkoitettuun asiayhteyteen.

Ääniä ja musiikkia Barakassa on käytetty lähinnä kerrontaa tukevana ja jatkuvuutta edistävänä tekijänä, eikä niinkään sen kanssa ristiriidassa, kuten montaasitekniikka usein tekee. Barakan kohtauksia kannattelee usein jatkuva ääni- tai musiikkiraita, joka vaikuttaa suuresti kohtauksen rakentamaan tunnelmaan. Painostavissa kohtauksissa äänimaailmakin on painostava, esimerkkinä toisena analysoimani Barakan kohtaus, jossa tunnelmaan vaikuttavat esimerkiksi sateen, ukosen ja moottorisahan äänet. Musiikin sävelkululla on myös vaikutusta elokuvan tunnelmaan, ja



usein sävelkulultaan nousevaa musiikkia on käytetty tunnelmankin noustessa – oli kyseessä siten painostava tai toiveita herättävä tunnelma. Barakassa on käytetty myös yksittäisten kuvien ja leikkausten taustalla katkeamattomana soivaa ääniraitaa kohtauksen jatkuvuutta lisäävänä ja eri kuvien toimintaa linkittävänä tekijänä. Ääntä ja musiikkia on käytetty myös toiminnan rytmittämiseksi, esimerkiksi kellon lyöntejä kuvan vaihtuessa tai kohtauksessa esiintyvän hahmon liikkueissa. Nähdäkseni elokuvassa on käytetty myös diegeettistä ääntä kohtauksissa, joissa kuvassa tapahtuvan toiminnan ääni esiintyy hyvin voimallisena ja tunnelmaan vaikuttavana tekijänä. Toiseksi analysoimassani kohtauksessa puun kaatumisen äänet ovat niin voimakkaat ja omalta osaltaan ajatuksia herättävät, että uskon niiden äänittämisen tapahtuneen kuvassa näytetyn tapahtuman ulkopuolella, jotta niiden tarvittava teho on saatu varmistettua.

Muita huomaamiani Barakan kuvalliselle kerronnalle tyypillisiä piirteitä ovat kamera-ajot jonkinlaisten kujien tai käytävien läpi kohti kuvan keskellä avautuvaa aukkoa. Näin on toimittu esimerkiksi ensimmäisessä analysoimassani kohtauksessa siirtymässä temppelin kuvista temppelin ulkopuolella tapahtuviin Ketjak-tanssijoita esittäviin kuviin, joissa kamera ajaa temppelin käytävää pitkin kohti kuvan keskellä hämmöttävää, ikään kuin ikkunan, aukkoa. Tämän kaltaisia kuvia on käytetty erityisesti kohtauksissa, joissa siirrytään tapahtumapaikasta tai tunnelmasta toiseen. Kuvien tapahtumia pysäyttämään ja katsojassa ajatuksia herättämään on vuorostaan käytetty puolilähikuvia yleensä jonkin alueen alkuperäisasukkaan kameraan tuijottavia kasvoja. Tunnelman luomisessa on käytetty myös kuvan nopeutuksia ja hidastuksia, joko ristiriidassa kuvan tunnelman kanssa nimenomaan tietynlaista tunnemaailman konfliktia korostamassa tai vallitsevaa tunnelmaa vahvistavana ja tukevana tekijänä.

## 6 POHDINTAA

Tämän tutkielman tarkoituksena oli selvittää, millaisin kuvakerronnallisin ja leikkauksellisin keinoin dokumenttielokuva *Baraka* on saatu vaikuttavasti ilmentämään yhteiskunnallista ja maailmankatsomuksellista sanomaansa, millä perusteella sen kuvat on asetettu leikkauspöydällä tiettyyn järjestykseen ja millainen jatkumo näiden yksittäisten kuvien sarjasta syntyy. Vertasin elokuvan leikkaustapaa jatkuvuusleikkausmalliin ja montaasitekniikkaan, ja pyrin selvittämään, millaisia näiden mallien piirteitä analyysini kohteena olevasta elokuvasta löytyy.

Minulle selvisi, että jatkuvuusleikkaus on vakiinnuttanut roolinsa kaiken editoinnin perustana, jonka elokuva rakennetaan. Kun editoidaan jonkinlaista tarinaa, oli se fiktiivinen, dokumentaarinen tai näiden kahden yhdistelmä, on tarinan jatkuvuus tärkeä ja kantava tekijä, jonka vuoksi leikkauksessakin tämä jatkuvuus on huomioitava ja sitä on vaalittava. Koska eläviä kuvia on tehty ja niitä on editoitu 1900-luvun alusta lähtien, on leikkaustapoja syntynyt lukuisia, ja nykyisin elokuvat ovat aina näiden leikkaustapojen yhdistelmiä. Erikoisempia ja silmäänpistävämpiä leikkaustyyliä, kuten tässä käsittelemääni montaasitekniikkaa, käytetään nykyisin lähinnä maustamaan jatkuvuusleikkauksen eteenpäin viemää tarinaa, tehostamaan haluttuja vaikutuksia sekä luomaan katsojalle mielikuvia, jotka eivät välttämättä muuten kuvakerronnasta tulisi esille. Näitä pohdintojani lukiessa tulee huomioida, että kaikki *Baraka*ä koskevat havaintoni olen tehnyt elokuvaa katsoessani olemassa olevan tietoperustani pohjalta, enkä voi tietää, onko ohjaaja Ron Fricke tarkoittanut käyttää juuri noita tiettyjä jatkuvuusleikkauksen ja montaasitekniikan piirteitä leikkauksessa vai onko niiden esiintyminen elokuvassa sattumaa.

Jatkossa olisi mielenkiintoista analysoida elokuvan väri- ja äänimaailmaa enemmän. Tässä tutkielmassa olen havainnoinut äänimaailman tunnelmaa ja sävelkulkua, samoin kuin värimaailmakin, vain omien tietojeni ja minussa heränneiden tuntemuksien perusteella. Mielenkiintoista olisi ollut hankkia jo tutkittua tietoa tietynlaisten äänien ja värien vaikutuksesta ihmismieleen ja sitä kautta ihmisen kokemiin tunteisiin ja tulkintaan asioista. Yhtäläillä mielenkiintoista olisi ollut keskittyä kuvasuunnittelun merkityksen selvittämiseen, kamera-ajojen, tiltauksien ja pannauksien käyttöön sekä erityisesti kuvien sommitteluun ja sen kuvakerronnallisiin vaikutuksiin. Tutkielmani tavoitteena oli kuitenkin selvittää erityisesti dokumenttielokuvan leikkauksellisia ja kuvien valintoja

koskevia seikkoja, joten jouduin jättämään tuollaiset pohdinnat vähemmälle. Toivonkin että jonain päivänä voin jatkaa analyysini laajentamista haluamiini suuntiin.

Tutkielmaa tehdessäni olen tehnyt monenlaisia havaintoja dokumenttielokuvan tekoprosessista ja erityisesti leikkauksen ja jälkitöiden merkityksestä elokuvan sanoman välittämisessä. Uskon näiden seikkojen olevan hyödyllisiä minulle työskennellessäni audiovisuaalisten projektien parissa tulevaisuudessa ja toivon kenen tahansa tutkielmaani lukevan henkilön löytävän tutkielmastani jotain itselleen mielenkiintoista. Toivon myös tutkielmani innoittavan tutkimuskohteenani olevan dokumenttielokuva Barakan katsomiseen ja omien oivallusten ja tulkintojen tekemiseen. Uskon ainakin itse katsovani dokumenttielokuvia tämän tutkielman tekemisen jälkeen kriittisemmin ja toivon löytäväni niistä yllättäviäkin sanomia ja piirteitä.

## 7 LÄHTEET

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like: Taideteollinen korkeakoulu.

Barakasamsara.com. About Baraka. Hakupäivä 6.1.2012.

<http://www.barakasamsara.com/baraka/about>

Diegetic Sound – Moving Image Education. Creative Scotland & D f i e f o e. 2009. Hakupäivä 21.2.2012. <http://www.movingimageeducation.org/resources/films/the-sandman/sound/sound-effects/diegetic-sound>

Dancer, G., Donaldson, P. S., Lyons, S., McKinney, A., Schoonover, J., Yung, B.T. 2006. Film Lexicon. Hakupäivä 3.1.2012.

<http://shea.mit.edu/ramparts/commentaryguides/glossary/filmlexicon.htm#continuitysystem>

Dancyger, K. 2011. The Technique of Film & Video Editing. 5. painos. Burlington, (MA): Focal Press.

Ebert, R. 2008. Baraka (1992). Hakupäivä 6.1.2012.

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20081016/REVIEWS08/810150290/1023>

Eerikäinen, V. Ladybug – Järjestävän kerronnan käsikirjoittaminen. Hakupäivä 11.12.2011

<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/jalkituotanto/montaasi.jsp>

Ellis J.C., McLane B.A. 2006. A New History of Documentary Film. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Hartley Film Foundation. Baraka. Hakupäivä 6.1.2012. <http://hartleyfoundation.org/en/baraka>

Herkman, J. 2005. Audiovisuaalinen mediakulttuuri. 3. painos. Tampere: Vastapaino.

Kohtaus, Elokuvantaju. Elokuvantaju – Oppimateriaali. Hakupäivä 24.2.2012.

<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/kohtaus.jsp>

McManus, B. F. 1999. Outline of Aristotle's Theory of Tragedy in the POETICS. Hakupäivä

4.1.2012. <http://www2.cnr.edu/home/bmcmanus/poetics.html>

Montage. Sanakirja.org. Hakupäivä 19.3.2012.

<http://www.sanakirja.org/search.php?q=montage&l=14&l2=17>

Nair, R. 2005. Cinema as meditation (Ron Fricke interview). Hakupäivä 5.1.2012.

<http://diff2005reports.blogspot.com/2005/12/cinema-as-meditation-ron-fricke.html>

Sound Continuity – Moving Image Education. Creative Scotland & D fie foe. 2009. Hakupäivä

21.2.2012. <http://www.movingimageeducation.org/resources/films/the-sandman/sound/sound-effects/sound-continuity>

SpiritOfBaraka.com. 2001-2012. Ron Fricke. Hakupäivä 5.1.2012.

<http://www.spiritofbaraka.com/ron-fricke>

Taylor, R. Film Reference – Kuleshov, Lev. Hakupäivä 11.12.2011.

<http://www.filmreference.com/Directors-Jo-Ku/Kuleshov-Lev.html>

The Ketjak Dance. 2002. Cornell University Library, Division of rare and manuscript collections.

Hakupäivä 29.2.2012.

[http://rnc.library.cornell.edu/asiaTreasures/southeast\\_asia/Ketjak\\_dance.htm](http://rnc.library.cornell.edu/asiaTreasures/southeast_asia/Ketjak_dance.htm)

Tikkanen, J. 1997. Taidetta montaasin keinoin. Hakupäivä 11.12.2011.

<http://materiaalit.internetix.fi/fi/opintojaksot/7taide/elokuva/montaasi>

Valkola, J. 2004. Visual Communication and Dimensions of Editing. Jyväskylä: Jyväskylä Polytechnic, School of Cultural Studies.