



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

NARRAATIO TARINANKERRONNAN VÄLINEENÄ

Joel Lehtonen

Opinnäytetyö
Joulukuu 2015
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittamisen ja kuvallisen ilmaisun
suuntautumisvaihtoehto



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittamisen ja kuvallisen ilmaisun suuntaumisvaihtoehto

LEHTONEN, JOEL:
Narraatio tarinankerronnan välineenä

Opinnäytetyö 36 sivua
Joulukuu 2015

Opinnäytetyössä tutkittiin kuinka narraatiota, ja etenkin niin kutsuttua voice-over narraatiota käytetään elokuvissa ja mitkä kyseisen menetelmän vahvuuksia ovat.

Ensiksi määriteltiin, mitä narraatio on, käymällä läpi tarinankertojan audiovisuaalisia välineitä. Sitten esitettiin millaisia kerronnallisia tavoitteita ja funktioita voi narraation käytöllä ajaa. Väitteitä havainnollistettiin ja tutkittiin tunnettujen elokuvien kautta. Elokuvia tutkittiin myös narraation erilaisia tyylejä määritellesä. Lopuksi katsottiin myös epäonnistunutta narraation käyttöä, ja sitä miten narraatiota käytettiin dokumentissa *The Ghost of a Home*.

Todettiin, että voice-over narraatio tarjoaa monenlaisia keinoja tarinankertojalle, ja se voi auttaa saavuttamaan tarinallisia tavoitteita, joita olisi vaikea, ellei jopa mahdotonta saada aikaan muiden tarinankerronnallisten välineiden avulla. Hyvä narraation käyttö vaatii kuitenkin etukäteissuunnittelua.

ABSTRACT

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

LEHTONEN, JOEL
Narration as an Instrument of Storytelling

Bachelor's thesis 36 pages
December 2015

The objective of this study was to investigate how narration, especially the so called voice-over narration, is used in films, and what the strengths of this particular method of storytelling are.

First, narration was defined by going through different audiovisual instruments that a storyteller can use. Then the various goals that can be achieved through narration were presented, and these claims were clarified and investigated further by studying famous films. Films were also used as examples when defining the different styles of narration. The failed use of narration was also reviewed, along with narration in the documentary *The Ghost of a Home*.

In conclusion it can be stated that narration offers many tools to a storyteller, and with it results can be achieved that would be hard or even impossible to replicate by other means. However, good use of narration requires preplanning.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	MITÄ TARKOITTAÄ VOICE-OVER NARRAATIO?.....	7
3	KERRONNAN LUOKAT.....	9
	3.1 Muut kerronnan luokat.....	9
	3.2 Puhekerronta.....	11
4	NARRAATION FUNKTIOITA.....	13
	4.1 Ajan ja paikan identifiointi sekä suhteiden, kronologioiden tai sarjojen selitys.....	13
	4.2 Tapahtumien fokusoiminen.....	15
	4.3 Jännityksen luominen.....	16
	4.4 Hahmojen ja maailman jalostaminen ja avaaminen.....	16
	4.5 Kerronnan tasojen luominen.....	18
	4.6 Kerronnan monimuotoisuuden, valheellisuuden tai teennäisyyden paljastus.....	19
	4.7 Katsojasuhteen luominen.....	20
5	ERILAISIA NARRAATION TYYLEJÄ.....	22
	5.1 Narraatio elokuvassa Shawshank Redemption (1994).....	22
	5.2 Narraatio elokuvassa The Tree of Life (2011).....	24
	5.3 Narraatio elokuvassa Apocalypse Now (1979).....	25
	5.4 Narraatio elokuvassa Stranger than Fiction (2006).....	26
6	NARRAATION KANSSA VAI ILMAN?	28
7	NARRAATIO TEOKSESSA THE GHOST OF A HOME.....	30
8	LOPPUPOHDINTA.....	33
	LÄHTEET.....	35

1 JOHDANTO

Kaikki taiteet ottavat vaikutteita maailmastamme ja toisista taiteista. Yksikään taiteenmuoto ei synny tyhjiössä, vaan muotoiltuna historiallisten vaikutteidensa mukaan. Etenkin uudet taiteenmuodot muuttavat vanhoja vaikutteita omikseen, luoden parhaimmillaan jotain mullistavaa.

Elokuvan voidaan katsoa syntyneen teatterin jälkeläisenä. Molemmathan jakavat monia samanlaisia elementtejä mitä tulee lavasteisiin, puvustuksiin, valaistukseen, ohjaajiin, näyttelijöihin, käsikirjoituksiin, ja niin edelleen. Varsin pian elokuva kuitenkin muuttui omanlaisekseen taiteenmuodoksi. Sen voi katsoa omaksuneen paitsi teatterin, myös kuvataiteen ja musiikin taiteiden piirteitä. Se synnytti myös jotain kokonaan uutta, joka ei ollut suoraan jäljiteltävissä aikaisempiin taiteisiin, eli leikkauksen.

Kaikki vaikutteet eivät kuitenkaan ole samanarvoisia. Myös elokuvassa eri taiteellisten esikuvien arvottaminen on huomattavaa, ja kuvataide on usein kaikkein arvostetuimmassa asemassa. Se näkyy siinäkin miten koko taiteenlaji on nimetty. Rudolf Arnheim, arvostettu elokuvateoreetikko piti mykkäelokuvaa ”todellisena” elokuvana (Arnheim 1957, 210-11, Kozloffin 1988, 9 mukaan), koska silloin kuva oikeutetusti hallitsi. Musiikki tuli mukaan elokuvaesityksiin ja sekin on ollut jo kauan tunnustettu ja arvostettu osa elokuvaa, josta on jaettu Oscar-palkintojakin vuodesta 1934 alkaen.

Eräs toinen taiteellinen esikuva, kirjallisuus, on kärsinyt kauan verrattain ristiriitaisesta maineesta. Käsikirjoitus on toki kaikessa fiktioelokuvassa elintärkeää, mutta sen halutaan piiloutuvan kuvan alle. Toisin kuin musiikki ja kuva, joille molemmille voidaan suoda hetket katsojan huomion valokeilassa, sanojen ei tule korostua, milloinkaan jos mahdollista. Kuvallisuus oli luonnollista elokuvalle, ja puheellisuuden taas katsottiin regressoivan koko taiteenhaaran takaisin teatteriksi (Altman 1980, 14, Kozloffin 1988, 9 mukaan).

Kirjallinen esikuva tulee minusta parhaiten elokuvassa esille narraationa. Silloin kirjallinen kerronta nousee, usein puheena, samalle tasolle kuvan ja musiikin kanssa, kamppailemaan katsojan huomiosta. Mutta toisin kuin esimerkiksi musiikkia, narraatiota monesti paheksutaan jo lähtökohtaisesti, vaikka se ajaa monia

samankaltaisia tehtäviä kuin esimerkiksi juuri musiikki. Monesti katsotaan ettei narraatio kuulu todelliseen ja taitentehtyyn fiktiofilmiin. Tarina olisi pystyttävä kertomaan ilman narraatiota. Tarina tulee “näyttää”, ei “kertoa” (Goldman 1983, 215).

Väitän kuitenkin, että narraatio tekee elokuvan rikkaammaksi taiteeksi. Narraatio tuo uusia elementtejä kerrontaan, ja riippuu vain taiteilijasta kuinka hyvin noita elementtejä osataan, tai ei osata, käyttää. Mutta jos käyttö jää vajaaksi tai kömpelöksi, se ei ole taiteenhaaran vika. Monia hyviä esimerkkejä on kuitenkin olemassa, ja niitä käynkin myöhemmin läpi. Yritän perustella, että toisin kuin usein ajatellaan, narraatiolla on funktioita joita hyvin vaikea, ellei jopa mahdotonta esittää mitenkään muuten. Näyttäminen ja kertominen eivät ole väistämättömässä ristiriidassa keskenään, vaan päinvastoin voivat tukea toisiaan, aivan kuten muutkin taiteenlajien risteymät ovat käyttäneet hyväksi kirjavan erilaisia esikuviaan. Ja lopputuloksena on rikkaampi kokonaisuus.

2 MITÄ TARKOITTAÄ VOICE-OVER NARRAATIO?

Narraatio ei ole helpoin mahdollinen selitettävä, sillä sen merkitykset vaihtelevat kontekstista ja jopa kielestä riippuen. Narraation voi pohjimmiltaan sanoa olevan kerrontaa. Sitä sana tarkoittaa jos sen kääntää esimerkiksi suoraan englannista (“narration”). Mutta kerronta ja narraatio eivät ole synonyymejä keskenään.

Kaikissa elokuvissa on pohjimmiltaan kyse kerronnasta. Itse asiassa, kuten Sarah Wichlacz huomauttaa, kaikissa tarinoissa on ainakin jollain tasolla olemassa kertoja (ja siten myös kerrontaa). Kirjoissa kertoja voi piiloutua kirjoitettuun kieleen, tai elokuvissa kameran taakse, mutta se on silti siellä, muokkaamassa tulkintaa tarinasta. (Wichlacz 2006.)

Kerronta itsessään voi olla dramaattista, poettista tai informatiivista, mutta kaikissa on kyse jonkinlaisen tarinan välittämisestä katsojalle, eli kertomisesta. Kerrottava tarina itsessäänkin voi vaihdella suuresti. Mutta vaikka kaikissa tarinoissa on kerrontaa, kaikissa ei ole narraatiota.

Jakoa käsitteiden kerronta ja narraatio välille tukee myös Merriam-Websterin sanakirja, joka määrittelee sanan “narration” kahdella eri tavalla. Se on joko tarinan kertomisen tai tapahtumien kuvailun teko tai prosessi¹ tai sanoja joita kuullaan osana elokuvaa, televisio-ohjelmaa, tms., ja jotka kuvailevat sitä mitä nähdään².

Ensimmäinen määritelmä koskee kerrontaa yleisesti. Toinen määritelmä on lähempänä narraatiota sellaisena kuin sen ymmärrän, mutta sekin on puutteellinen, sillä narraatio on paljon muutakin kuin näkyvien tapahtumien kuvailua.

Toinen nimitys narraatiolle, joka on varmasti monista selkeämpi on “voice-over”. Mutta voice-over ja narraatio eivät myöskään ole täysiä synonyymejä keskenään, vaikka niitä usein sekoitellaan varsin vapaasti. Hieno ero on siinä, että narraatio on ilmiö, tapahtuma, kertomus, ja voice-over on keino, tapa. Voice-over on yleisin tapa luoda narraatiota, mutta ei ainoa, joten pidän selkeämpänä puhua narraatiosta. Narraatio on

1 “The act or process of telling a story or describing what happens” (Merriam-Webster).

2 “Words that are heard as part of a movie, television show, etc., and that describe what is being seen” (Merriam-Webster).

usein voice-overia, mutta kaikki narraatio ei ole voice-overin avulla kerrottua, eivätkä kaikki voice-overit ole narraatiota.

Esimerkkinä narraatiosta, joka ei ole voice-overia, voidaan mainita tekstiplanssit, eli kertovaa, kuvaan ilmestyvää tekstiä. Näitä käytettiin etenkin mykkäelokuvan aikana. Tekstiplanssien kaltaista narraatiota voidaan toki edelleen käyttää, mutta voice-over on sen käytännössä syrjäyttänyt. Joitain poikkeuksia toki on, kuten Star Wars -elokuvasarja, joka on tunnettu pitkistä, maailmaa rakentavista alkuteksteistään. Kun tällaisia tyylikeinoja käyttää, ne yleensä myös huomataan, sillä narraatio, oli se sitten tekstin tai pelkän äänen muodossa, kiinnittää huomiota itseensä.

3 KERRONNAN LUOKAT

3.1 Muut kerronnan luokat

Mitä sitten tarkalleen on narraatio, jos se ei ole voice-overia? On hetkeksi uppouduttava kerronnan luokkiin ja alaluokkiin, kunnes sopiva käsite löytyy. Tarinan kerronta voi siis tapahtua usealla eri tavalla, jotka jaan nyt karkeasti kahteen.

Kuvakerronta on kenties elokuvalla tyypillisin tapa, ja samalla se tapa, joka koetaan kaikkein “elokuvamaisimmaksi”. Se oli myös elokuvan alkuvuosina ainoa tapa kertoa tarinaa. Tätä kutsutaan tarkemmin myös “mimeettiseksi kerronnaksi”, eli kuvilla kertomista, ei sanoilla. (Bordwell 1985, 3.)

Äänikerronta tuli myöhemmin, ja pitkään sitä pidettiin turhana, “vähemmän puhtaana” tai vähintäänkin kuvakerronnalle alisteisena kerrontatapana (Kozloff 1988, 8). Silti nykypäivänä se ymmärretään tärkeäksi osaksi kaikkea elokuvallista kerrontaa, osana joka on huomiotava jo suunnitteluvaiheesta alkaen kuvakerronnan jatkeena (Taylor 2015).

On huomautettava, että leikkaus, tuo elokuvan ainoa uniikki piirre, on näillä raameilla varsin vaikea luokitettava. Vaikka voitaisiin argumentoida, että leikkaus on oma luokkansa, kuulumatta kumpaakaan, ääneen taikka kuvaan, ja hyviä argumentteja sille on olemassa, olen kuitenkin päättänyt, selkeyden vuoksi, laskea leikkauksen molempiin luokkiin omanaan, kuvaleikkauksena ja äänileikkauksena, jotka joskus risteävät. Toisaalta kuva- ja äänikerronta risteävät muutenkin toistensa kanssa jatkuvasti, joten luokkia ei pidä pitää valtavan selvärajaisina taikka järkkymättöminä. Ne ovat täällä vain helpottaakseen ajattelua.

Näistä kahdesta luokasta keskityn äänikerrontaan, tuohon kauan alisteisena pidettyyn, johon aiheenikin, narraatio, kuuluu lähes kaikissa tapauksissa. Poikkeuksena tähän tosin on aikaisemmin mainitut tekstiplanssit, joiden voi katsoa olevan kirjallista, voice-overin kaltaista narraatiota, mutta jotka kuitenkin ovat selkeästi kuvallista kerrontaa.

Äänikerronnan itse voi jakaa taas useampaan alaluokkaan. Jakotapani on jälleen karkea, selkeyden vuoksi. Havainnollistan myös äänikerronnan keinoja ja vaikutuksia, koska narraatio voi periaatteessa ajaa monia samoja tavoitteita.

Musiikkikerronta voi tarkoittaa sekä soundtrackia että musiikkia jonka lähde on elokuvan omassa sisäisessä maailmassa. Paitsi että musiikki voi vahvistaa jo aiemmin olemassa olevia tunteita, johon sitä usein käytetäänkin, se voi myös luoda ristiriitaa tai odotuksia tai tuoda esiin kokonaan uusia elementtejä. (The Sound That Made the Cinema 2013.)

Esimerkiksi useilla elokuvahahmoilla voi olla oma musiikkiteemansa, jota soittamalla voi ilmaista hahmon läsnäoloa, jopa silloinkin kun hahmo ei ole paikalla muilla kerronnan tasolla. Varhainen esimerkki on Fritz Langin elokuva M (1931), jossa tuntematon murhaaja viheltelee Edvard Griegin sävellystä Vuorenkuninkaan luolassa. Katsoja oppii yhdistämään murhaajan läsnäolon sävellykseen.

Ambiensi- ja efektikerronta. Vaikka äänitehoste ja ambienssi usein lasketaan kahdeksi erilliseksi äänen muodoksi, mikä sinänsä on toki oikein, itse kuitenkin yhdistän ne samaksi luokaksi. Molemmissa on kyse elokuvan maailmaan luonnollisesti kuuluvista, lähinnä epäinhimillisistä äänistä, jotka syntyvät tietyistä tapahtumista tai lähteistä tässä määritellyssä paikassa.

Näillä äänillä ei ole välttämättä sisällöllistä merkitystä tarinalle, vaan ne voivat olla vain luomassa ajan ja paikan tuntua. Esimerkiksi kahvilassa kuuluva puheensorina on ambienssikerrontaa, koska puheen sisällöllä ei ole tässä tapauksessa merkitystä, vain sillä että puhetta ylipäätään on olemassa kyseisessä paikassa. Tällöin ambienssikerronta kertoo, että kahvilassa on ihmisiä.

Suurin ero efektin ja ambienssin välillä on niiden kesto, ja se erona ei ole tarpeeksi oleellinen, jotta voitaisiin perustella näiden kahden kuuluminen eri luokkiin tässä kerronnallisessa yhteydessä. Ambienssi on jatkuvampaa, kun taas efektiäänät syntyvät äänimaailmaan tekojen tai kosketusten myötä (Taylor 2015).

Mainittakoon, että erot eivät tosiaan ole aina selkeitä ja näissäkin luokissa on jonkin verran epäselvyyttä ja risteämistä. Jos elokuvassa näkyy gramofoni, josta kuuluu naislaulajan laulua, voi sen laskea olevan sekä musiikki- (laulu), ambienssi- (gramofoni

ja sen paikka) ja puhekerrontaa (naisen ääni ja sanoitukset). Ääni voi myös muuttaa paikkaansa kerronnanlajista toiseen. Taustalla olevan radion uutislähetys voi olla ambienssikerrontaa, kunnes tulee kriittinen, tarinallisesti korostusta kaipaava kohta, jolloin se muuttuu puhekerronnaksi, äänikerronnan kolmanneksi alaluokaksi.

3.2 Puhekerronta

Puhekerronta on pääaiheeni. Pidän sitä sisällöllisesti merkityksellisimpänä äänenmuotona, joka ajaa tarinaa eteenpäin. Tämänkin voi jakaa omiin luokkiinsa, *dialogiin/monologiin* ja lopulta itse *narraatioon*. Erottaakseen nämä toisistaan on kysyttävä, kuuluuko äänen lähde samaan todellisuuteen kuin missä se kuuluu. Dialogi/monologiissa äänen lähde eli puhuja usein joko näkyy, tai ainakin on samassa tilassa kuin kamera ja katsoja (diegeettinen ääni). Mutta narraatiossa ääni on ikään kuin toisesta paikasta, ajasta, jopa ulottuvuudesta, se on jotain, joka ei kuulu luonnollisesti kuvan maailmaan, mutta johon elokuvan tekijä on kuitenkin sen päättänyt yhdistää (Wichlacz 2006).

Kyseinen jaottelu toimii hyvin usein, mutta ei aina, ja nyt voice-overit tulevat taas mukaan. Dialogi/monologi voi nimittäin olla myös “näkymättömän puhujan” kertomaa, jolloin se on käytännössä voice-overia, aivan kuten narraatio. Esimerkiksi usein jonkun hahmon lukiessa kirjettä voi katsoja kuulla kirjeen kirjoittajan äänen. Tai dialogi voi vain tapahtua jossain toisessa kuvallisessa kontekstissa, jolloin se voi tosin muistuttaa narraatiota niin paljon, että ero voi olla hyvin häilyvä, etenkin jos dialogi/monologilla on joitain narratiivisia tarkoituksia.

Sarah Kozloff, joka kirjoitti narraatiosta mainion kirjan *Invisible Storytellers*, argumentoi, ettei näkymättömän puhujan puhe ole lainkaan narraatiota (Kozloff 1988, 5). Tarkasti ottaen näin ei kenties olekaan, sillä silloin puhe ei tule samalla tavalla tarinan toiselta tasolta kuin narraatiossa.

Tätä kerronnan tasoa voi kutsua myös “kehystarinaksi” (Genette 1980, 244-245, Kozloffin 1988, 42-43 mukaan). Kertoja voi toki olla mukana myös varsinaisessa, kertomassaan tarinassa, ja usein onkin, mutta hänet identifioi kertojaksi juuri hänen läsnäolonsa kehystarinassa.

Narraatiota määritellessä on huomioitava, että narraatio voi myös tapahtua kuvassa, kuten esimerkiksi House of Cards (2013) sarjassa, jossa päähenkilö Frank Underwood usein katsoo suoraan kameraan ja puhuttelee katsojaa. Se ei voi olla mitään muuta kuin narraatiota, tosin tällä kertaa ilman varsinaista voice-overia. Tämä on kuitenkin harvinaista, etenkin draaman genressä, sillä se vaatii lähes aina niin sanotun neljännen seinän rikkomista, eli tarinan hahmojen on oltava tietoisia katsojista ja ilmaistava se. Keskityn suurimmaksi osaksi juuri voice-over narraatioon, sen ollessa paljon yleisempää.

4 NARRAATION FUNKTIOITA

Miksi elokuvantekijä päättää käyttää narraatiota? Syitä on varmasti yhtä monia kuin tekijöitäkin, mutta jo pienellä tarkastelulla pystyy löytämään yleisimmät tarkoitukset narraation käytölle. Niihin mielestäni kuuluvat:

- Nopea ajan ja paikan identifiointi / aika- ja paikkahyppyjen kattaminen
- Suhteiden, kronologioiden tai sarjojen selitys
- Tapahtumien fokusoiminen
- Jännityksen luominen
- Hahmojen ja maailman jalostaminen ja avaaminen
- Uusien kontekstien, symbolien ja merkitysten luominen
- Tarinantasojen luominen
- Kerronnan monimuotoisuuden, valheellisuuden tai teennäisyyden paljastaminen
- Katsojasuhteen luominen

On huomionarvoista, että näistä funktioista monet luovat tarinaan tasoja, joita siinä ei aikaisemmin ollut. Eli narraation rooli ei ole vain selventävä ja selittävä, vaan syvempi ja monisyisempi. Katsotaan tarkemmin näitä funktioita. Kerron lyhyesti jokaisesta funktiosta, mutta syvennyn jokaiseen vasta esimerkkielokuvien myötä.

4.1 Ajan ja paikan identifiointi sekä suhteiden, kronologioiden tai sarjojen selitys

Ensimmäiset kaksi ovat puhtaasti selittäviä funktioita. Ne ankkuroivat monimutkaisinkin tarinan johonkin aikaan ja paikkaan, vaikka ne vaihtuisivatkin kuinka tiuhaan tahansa. Epookit jotka tapahtuvat vuosien tai vuosikymmenien aikana käyttävät usein narraatiota selventääkseen katsojalle tapahtumien ajallista suhdetta toisiinsa. Samaa virkaa voivat hoitaa myös tekstiplanssit.

Pablo Escobarista kertovassa *Narcos* (2015) sarjassa käytetään sekä tekstiplansseja että yhden päähenkilön Steve Murphyn kerrontaa, jotta ajallisesti ja paikallisesti laaja tarina on katsojan ymmärrettävissä. Sarjan ensimmäinen jakso hyppii Amerikan mantereelta laidalta toiselle, kuvaten eri hahmoille tapahtuneita sattumuksia 16 vuoden ajalta,

yhdistäen fiktiota sekä todellisia uutislähetystyksiä, mutta narraation avulla kokonaisuus pysyy niin hyvin hallinnassa kuin olosuhteiseen nähden on mahdollista.

Aika ja paikka ovat kuitenkin suhteellisen helppo ankkuroida katsojan tajuntaan, ja keinoja siihen on monia, narraation ja tekstiplanssien ohella. Ne elokuvantekijät, jotka haluat karsia elokuvalliset elementit onnistuvat siinä myös vain kuvallisilla ja äänimaailmallisilla elementeillä. On olemassa musiikkia, joka identifoidaan tiettyyn aikaan ja paikkaan, esimerkiksi 20-luvun jazz kertoo, jos ei ihan missä olemme, niin ainakin missä me emme ole.

Mutta narraation toinen funktio, suhteiden, kronologioiden ja sarjojen selitys, on hieman vaikeampi saavutettava. Otetaan esimerkiksi elokuva *Sin City* (2005), joka jossain määrin edustaa genreä, jota voice-over narraatio jopa määrittää, eli film noir-elokuvia. (Telotte, 1989, 14) Vankilassa istuva Hartigan (Bruce Willis) saa pelastamaltaan työltä kirjeen joka ikinen torstai vuosien ajan, kunnes eräänä päivänä kirjeitä ei enää tule, moneen kuukauteen, joka saa Hartiganin huolestumaan. Miten sama informaatio olisi voitu kertoa ilman Hartiganin narraatiota?

Puhtaasti kuvallisesti se olisi ainakin ollut hankala kertoa. Ohjaaja olisi voinut kuvata toistuvan sarjan tapahtumia, montaasin, jossa näytetään kuinka maanantaina, tiistaina, keskiviikkona, perjantaina, lauantaina ja sunnuntaina vankisellissä ei tapahdu mitään erikoista, mutta torstaisin kirje saapuu ja Hartiganin arki muuttuu aavistuksen valoisammaksi. Sitten pitäisi esittää kuinka Hartigan vanhenee, symboloimaan vuosien kulumista, kunnes lopulta näytettäisiin torstai, jolloin kirje ei saavukaan, ja tätäkin pitäisi luultavasti toistaa muutamaan otteeseen, jotta katsojalle selviää, ettei kirjeitä enää jostain syystä tule. Kaikki tämä on toki yksi keino kertoa kyseinen informaatio, mutta monimutkainen ja vaatii paljon enemmän ruutuaikaa kuin narraatio, jota elokuva päätyi käyttämään.

Toinen keino olisi käyttää esimerkiksi kalenteria, josta näkee viikonpäivän ja jossa vaihtuvat lehdet kertovat vuosien kulumisesta. Ehkä ohjaaja olisi myös voinut laittaa Hartiganin sanomaan jotain, josta informaatio olisi tullut esille, esimerkiksi huutamaan näkymättömille vanginvartijoilleen jotain, josta informaatio olisi tullut selkeästi ilmi. Mutta jälleen kyseessä olisi ollut kömpelö ratkaisu, repliikkejä joiden funktio on puhtaasti tarinallisten tapahtumien kertominen katsojalle.

Täytyy myös kysyä, sopiiko muotoaan vaihtanut informaatio elokuvan niihin muihin tasoihin, joihin se integroitui. Onko Hartigan henkilö joka avoimesti kyselisi tuollaista vanginvartijoiltaan? Tässä tapauksessa vastaus on ei. Hartigan haluaa pitää kirjeen kirjoittajan henkilöllisyyden salassa, eikä todennäköisesti haluaisi kohdistaa huomiota saamiinsa kirjeisiin. Kalenteri muuttuisi taas lavastuskysymykseksi: onko Hartiganin selli sellainen, jossa voisi olla kalenteri? Elokuvassa Hartiganin selli on ankan karu, kaltereiden saartama sänky, johon sisustuselementti kuten kalenteri ei olisi sopinut, vaan olisi noussut esiin puhtaasti tarinallisena lisäkkeenä.

Keinoja on monia keksittäväksi, ja niiden ratkominen kuuluu elokuvantekijän toimenkuvaan, mutta valitettavan monet ovat kömpelöjä, monimutkaisia tai vaikuttavat elokuvan muihin osa-alueisiin, puhkoen reikiä elokuvan sisäiseen logiikkaan. Puhtaasti kuvallinen kerronta vaatii myös paljon enemmän aikaa ja resursseja kuin mihin narraatiolla pääsee.

Tai sitten ohjaaja olisi voinut uhrata selkeyden ja antaa vain ilmi, että joskus Hartigan saa kirjeitä, kunnes eräänä päivänä ei enää saakaan, mutta silloin paljon informaatiota katoaisi ja pitkän toistuvuuden äkillisen loppumisen synnyttämä draama olisi kärsinyt, ja vaikutus ei olisi ollut sama.

Tarkoitukseni on ilmaista, kuinka helposti narraatiolla saadaan kyseinen informaatio sulavasti annettua katsojalle, hoituen muutamissa sekunneissa, muutaman kuvan aikana. Lisäksi Hartiganin narraatiota käyttämällä saadaan lisäarvoa, eli vaikutelma, että kirjeillä on suuri merkitys Hartiganille, ajatteleehan hän niitä suuren osan kaikesta ajasta jota meille vankilasta näytetään.

4.2 Tapahtumien fokusoiminen

Elokuvan kuvissa tapahtuu monia asioita, katseen kohtia on useita, ja narraation käyttö on tapa jolla katsojan huomio saadaan keskitettyä olennaiseen.

Fokusoiminen voi tietenkin tapahtua monella tavalla. Ohjaaja voi leikata halutessaan lähikuvaan, tai muodostaa kuvan komposition siten, että tärkeä esine tai hahmo korostuu. Korostaa ja fokusoida voi myös valolla tai värien ja kontrastin kautta. Mutta mitä jos halutaan fokusoida jotain epäkonkreettista, jotain mitä ei voi valaista tai sijoittaa kuvan etualalle, kuten tiettyä juonilinjaa, tunnetilaa tai jonkin asian puutetta.

Jos esimerkiksi halutaan korostaa Hartiganin puuttuvia kirjeitä, se voi olla kuvallisesti vaikeaa. Vankiselli on täynnä negatiivista tilaa, joten tiettyä puutetta voi olla vaikea tuoda esiin paikassa jossa ei ole muutenkaan mitään. Narraatiolla pystyy kuitenkin keskittämään tärkeän tarinan osasen etualalle, kuvasta, paikasta tai kohtauksesta riippumatta, ja kertomaan mikä on milloinkin hahmoille tärkeää.

4.3 Jännityksen luominen

Narraatiota voi myös käyttää jännityksen luomiseen hyvin samalla tavalla kuin *in medias res* kerrontaa. Monet elokuvat sekoittavat ajan rakennetta näyttämällä kohtauksia elokuvan loppupuolelta. Elokuva siis alkaa tarinan keskeltä, eli kirjaimellisesti latinaksi *in medias res*.

Saman voi tehdä ilman, että kokonaista elokuvan kohtausta siirtää katsojan nähtäväksi, hyödyntämällä narraation tuomaa uutta kerronnan tasoa. Kertoja tietää enemmän kuin elokuvan muut hahmot, ja kertoja voi vihjata menneisiin tai mahdollisesti tuleviin tapahtumiin. Kertoja voi myös korostaa merkityksettömiltä vaikuttavien seikkojen merkitystä ja luoda eroa tunnetun ja tuntemattoman välille ja odotusta, josta jännitys syntyy.

4.4 Hahmojen ja maailman jalostaminen ja avaaminen

Narraatio pystyy siis järjestelemään jo olemassaolevaa ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi, mutta se myös pystyy luomaan jotain uutta. Se on asia, josta olen eniten kiinnostunut ja johon loput funktiot pohjautuvat.

Aluksi narraatiolla, etenkin kun sen tekee joku elokuvan hahmoista, pystyy luomaan sisäisen maailman kyseiselle kertojalle, jota olisi hyvin vaikea, ellei jopa mahdoton saada aikaan muuten. Muiden ajatuksia ei kuitenkaan pysty kuulemaan, mutta narraatio mahdollistaa juuri sen ja siten toisen ihmisen maailmaan ja ajatuksiin hyppäämisen. Hiljaiselle, varautuneelle tai jopa kuuromykälle pystyy luomaan rikkaan kielellisen ilmaisun maailman kuitenkin toimimatta hahmon luonnetta vastaan ja kertomaan asioita, joita hahmo ei muuten kertoisi kenellekään.

Spike Jonzen elokuvassa *The Adaptation* (2002) kuullaan ensimmäisen minuutin ja neljäkymmenen sekunnin aikana päähenkilön Charlie Kaufmanin narraatiota, joka on naamioitu hänen sisäiseksi äänekseen, ajatuksiksi. Tuona aikana, jolloin ei näy kuvaa ollenkaan, saadaan hyvä kuva päähenkilöstä, hänen epävarmuudestaan ja itseinhostaan, hänen puhuessaan vioistaan. Kaufman on kankea puheellisessa ilmaisussaan ja töykeä ajatuksissaankin, mutta narraation aikana päästään kuitenkin hahmon sisälle tavalla joka olisi hankalaa muuten. On myös kertovaa ja toimii oivana metavitseinä, että kun päähenkilö kuulee professorilta kuinka narraatio on laiskojen kirjailijoiden keino, Kaufman, ammatiltaan kirjoittaja, lopettaa narraation käytön elokuvassa pitkäksi aikaa. Samalla sillä miten hahmo ajattelee, kun muut eivät ole kuuntelemassa tai tuomitsemassa, pystyy kertomaan hyvin paljon hahmosta. *Taxi Driverin* (1976) päähenkilö Travis Bickle (Robert De Niro) katsoo New Yorkin katuja ajaessaan taksia ja ajattelee:

Elukat ryömivät esiin yöllä - huorat, homot, transut, imppaajat, narkkarit, sairaat, juopot. Jonain päivänä rankkasade huuhtoo kaiken saastan kaduilta. Ajan mihin vain: Bronxiin, Brooklyniin, Harleemiin. Sillä ei ole väliä. Se ei kiinnosta minua. Jotkut eivät ota lakupeikkoja kyytiin. Minulle se on ihan sama. (Scorcese 1976)

Mitä kaikkea vain muutamilla sanoilla pystyykään tekemään. Travis avaa ajatuksiaan katsojille, maalaten kuvaa likaisen saastaisesta maailmasta, ja samalla paljastaen katsojille oman, synkän kyynisen maailmankuvansa, jossa ei ole sijaa oudoille tai hyljätyille. Elokuvaohjaaja Martin Scorcese on muutenkin tullut tunnetuksi loistavana narraation käyttäjänä.

Paulie ehkä liikkui hitaasti, mutta se oli vain koska Paulien ei tarvinnut liikkua kenenkään vuoksi. (Scorcese 1990)

Näillä sanoilla kertoja Henry Hill (Ray Liotta) kuvailee erästä gangsteria elokuvassa *GoodFellas* (1990). Mitä näistä sanoista voi oppia? Paulie ainakin liikkuu hitaasti, mikä on viittaus fyysisiin ominaisuuksiin ja/tai mielentilaan. Paulie on myös korkeassa asemassa ja hänellä on valtaa muihin. Ja Paulie käyttää tätä valtaa, eli pitää itseään korkeampi-arvoisena ja erikoiskohtelun arvoisena.

Saman olisi toki voinut näyttää, ja se näytetäänkin myöhemmin, mutta narraatio taas luo lisäarvoa, kertoen jotain paitsi Pauliesta, myös Henrystä ja maailmasta jota he asuttavat.

4.5 Kerronnan tasojen luominen

Kun narraatiota käytetään, se luo automaattisesti uuden kerronnan tason. Kaikissa elokuvissa on taso, jossa tarina tapahtuu, ja narraatiota käytettäessä syntyy uusi taso, se missä kerronta tapahtuu, eli aiemmin mainittu kehystarina. Usein kehystarinalle ei anneta aikaa tarinassa ollenkaan, ja tilanne, aika tai paikka, jossa kehystarina tapahtuu on usein vain katsojan valistuneiden arvauksien varassa, vaikka vihjeitä pystyy löytämään esimerkiksi tavasta jolla kertoja puhuttelee katsojaa. Joskus kehystarinan konteksti selviää vasta elokuvan loppupuolella.

Elokevassa *GoodFellas*, kertoja Henry Hill tuntuu kuvailevan varsin yksityiskohtaisesti gangsterielämää, tovereitaan ja suhdettaan niihin kaikkiin, mutta on taas huomattavan paljon hiljaisempi yksityiselämästään. Elokuvan loppupuolella paljastuu, että Henry istuu oikeudenkäynnissä todistajana entisiä rikostovereitaan vastaan ja tästä hetkestä kerronta on ikään kuin tapahtunut. Koko elokuvan mittainen narraatio pohjusti loppukäännettä.

Tietenkin harva elokuva antaa itsensä jumittua puhtaasti kerronnallisen tasonsa suomiin rajoihin. Henry kertoo asioita, joilla ei olisi merkitystä oikeudenkäynnissä, mutta pienet faktat tekevät toisaalta kerronnasta rikkaampaa ja mielenkiintoisempaa. Tässä tapauksessa ne myös luovat Henryyn inhimillisyyden tuntua, kun hänen ajatuksensa välillä harhailevat aiheesta toiseen.

Esimerkiksi kertoessaan ajastaan vankilassa, Henry mainitsee kuinka yksi hänen sellitovereistaan käytti liikaa sipulia ruokaa laittaessaan, ja siitä siirrytään sulavasti keskusteluun, jossa puhutaan kyseisen henkilön sipulinkäytöstä. Narraatiorepliikki toimi keskustelun avauksena, vaikkei sitä kukaan muu kuullutkaan kuin katsoja. Repliikki mahdollisti myös oivaltavan leikkauksen, eli loi mahdollisuuksia elokuvan muille osaluille.

Käyttämällä kertojaa luodaan uusi tarinallinen taso, joka voi rikastuttaa tarinaa oikein käytettynä tai herättää mysteerintuntua kysymällä, mitä on tapahtunut kertojalle tarinan jälkeen. Tarkoitukseni on myös tuoda ilmi, että narraatio voi olla luonnollinen osa tarinaa.

Joskus kehystarina on tavallista suurempi osa elokuvaa. Se ei välttämättä ole vain paljastus elokuvan lopussa, tai muutamia epämääräisiä vihjauksia rivien väleissä, vaan se voi olla kokonaan oma, kookas tarinansa. Joskus samasta kehystarinasta voi tulla monta “alitarinaa”, kun eri hahmot kertovat näkemyksensä tapahtumista. Tämä voi tapahtua sekä narraation kanssa että ilman.

4.6 Kerronnan monimuotoisuuden, valheellisuuden tai teennäisyyden paljastus

Yksi syy, miksi narraatiota karsastetaan, on kuinka se tekee kerronnan näkyväksi (Kozloff, 1988, 112). Et voi olla huomaamatta, kuinka sinua suoraan puhutellaan. Pääsääntöisestihän kerronnan tulisi olla huomaamatonta ja katsojalle tulisi syntyä vaikutelma, että hän katsoo todellisuutta sellaisenaan. Näin ei tietenkään ole koskaan. Kaikki elokuvat ovat muokattuja ja säädeltyjä, mutta illuusio todesta voi silti syntyä katsojalle. Narraatio taas muistuttaa helposti, että katsomme “vain tarinaa”. Jos todellisuuden matkiminen ei ole päämääräinen tavoite, voi narraatiota ja useita tarinantasoja soveltamalla luoda tarinoita, joista kerronnan subjektiivisuus paljastuu.

Loistava esimerkki on *The Usual Suspects* (1995). Elokuvassa on kaksi kerronnallista tasoa, kehystarinana toimii Roger “Verbal” Kintin (Kevin Spacey) kuulustelut, joissa poliisit yrittävät selvittää erään rikoksen tapahtumasarjaa. Mutta suuri osa elokuvan varsinaisesta tarinasta onkin sitten Verbalin kertomaa tarinaa (jo siten hyvin subjektiivista) tulkintaa rikoksistaan ja tovereistaan. Katsoja saa kuitenkin kuulemalleen vahvistuksen visualisoinnin kautta, eli flashbackkeina katsoja näkee ruudulla kaiken siten kuin Verbal sen katsojalle ja poliiseille kertoo.

Mutta elokuvan lopussa paljastuu, että Verbal on valehdellut, ja keksinyt päästään monia hahmoja ja tapahtumia. Siten suurin osa elokuvasta on, jos ei nyt valetta, niin ainakin todellisuusarvoltaan hyvin kyseenalaista. Tapahtuiko näitä näytettyjä tapahtumia edes koskaan, sitä katsoja ei saa tietää, mutta tuskin ainakaan siten, kun on annettu ymmärtää.

Koko elokuva oli vain tarinointia kahden tunnin ajan, mutta niinhän elokuvat aina ovat, oli se tiedostettua tai ei. Aina on joku tarinoimassa ja aina tarinan totuus on epäilyksen alla. Jotain todellisuus pohjaa varmasti on, mutta kuinka paljon ja missä, se jää katsojan arvattavaksi. *The Usual Suspects*issa kyseinen tarinointi on vain tuotu silmien eteen,

katsojalle paljastettavaksi. Epäluotettava kertoja onkin minusta yksi mielenkiintoisimpia kertojatyyppejä.

Tätähän voi tapahtua myös pienemmällä skaalalla. Kertoja voi kertoa meille oman tulkintansa tapahtumista samalla kun katsoja näkee “objektiivisemmän” version tapahtuvan ruudulla, ja syntyy ristiriita kerrotun ja nähdyn välillä. Tätä kutsutaan ironiseksi kerronnaksi (Kozloff 1988, 102), ja se on hieno komediallinen väline.

4.7 Katsojasuhteen luominen

Yksi keskeisimpiä narraation funktioita on katsojasuhteen luominen. Usein katsojan suhde katsottavaan elokuvaan ja sen hahmoihin ja tapahtumiin nähdään voyeuristisena, eli tirkistelevänä (Metz 2004, 827). Katsoja on kutsumaton vieras, joka näkee jotain mitä hänen ei pitäisi olla näkemässä, todistaa asioita, jotka eivät hänelle kuulu. Kameran toimiessa kiikarina katsoja näkee yksityisimmätkin perheriidat ja aallonpohjat, intohimoisimmat rakastelut, salaisimmat salaisuudet ja peitellyimmät murhat, ilman että hänellä olisi mitään oikeutta näitä asioita nähdä. Hän katsoo, koska pystyy ja koska katsominen on kiinnostavaa.

Narraatio kuitenkin muuttaa tämän asetelman perinpohjin. Nyt jokin hahmo, usein yksi elokuvan hahmoista, kertoo katsojalle tapahtumista ajan tuomalla kokemuksella, kenties samalla kun ne visualisoidaan.

Se kuka katsoja on elokuvaa katsoessa muuttuu. Hän ei olekaan enää tirkistelijä, vaan hahmon uskottu. Kuka katsoja on olevinaan tarkkaanottaen, on silti usein epäselvää, mutta se ei ole välttämättä merkityksellistä. Merkityksellistä on, että kertoja on tietoinen hänen olemassaolostaan ja silti tai siksi jakaa tietonsa ja tunteensa. Katsojalle syntyy suhde hahmoihin ja kertojalle katsojaan, yksipuolisen tirkistelyn sijaan.

Alvy Singer (Woody Allen) aloittaa elokuvansa *Annie Hall* (1977) puhumalla suoraan kameralle, eli meille katsojille (toimii myös esimerkkinä narraatiosta joka ei ole voice-overia). Hän puhuu itsestään, kertoo muutaman vitsin, luo rentoutunutta tunnelmaa ja auttaa katsojia tutustumaan häneen, ennen kuin hän aloittaa kertomaan ihmissuhteistaan ja elämästään.

Se miten katsoja suhtautuu koko muuhun elokuvaan on muuttunut aloituksen myötä. Hän on jo investoinut elokuvan tarinaan, onhan hänelle juuri uskouduttu, ja katsojalle on melkein syntynyt velvollisuus kuunnella kun kerrotaan. Suhde toimii hyvin elokuvan kontekstissa, joka on muutenkin parhaimmillaan kiusallisen henkilökohtainen. Mutta aivan kuten stand-up koomikko, joka avautuu ongelmistaan satapäiselle yleisölle, Alvy Singer avautuu katsojilleen, asemansa tiedostaen.

Suhdetta voi käyttää myös ilkeämmin hyväkseen. Elokuva *Clockwork Orange* (1971) herätti aikanaan kauhistusta varsin rajulla väkivallan ja raiskausten kuvauksellaan. Nykyelokuvaan verrattuna *Clockwork Orange* väkivalta saattaa vaikuttaa laimealta, mutta ilmestymisensä aikoihin ohjaaja Stanley Kubrick sai jopa tappouhkauksia elokuvastaan johtuen ja joutui vetäytymään hetkeksi pois julkisuudesta (*The Old Ultra Violence* 2000).

Päähenkilö Alex (Malcolm McDowell) oli itse vastuussa monista elokuvissa näkyvistä hirmuteoista, pahoinpitelyistä, raiskauksista ja taposta. Mutta olemalla myös kertoja, Alex luo suhdetta katsojaan, halusi hän sitä tai ei. Alex avautuu tunteistaan ja katsojan on pakko olla kuuntelemassa. Asiaa ei auta, että Alex jatkuvasti viittaa katsojiinsa sanoilla kuten “veljeni” tai “ainoat ystäväni”. Hän luo suhteen, jossa katsoja ei välttämättä halua olla, ja joka osaltaan saattoi olla vaikuttamassa elokuvasta syntyneeseen kohuun. Katsoja ei ole vain todistaja väkivallalle, vaan melkein jopa osallinen siihen.

Katsojasuhteesta on vielä sanottava, että vaikka kertoja olisi vain yksi rajallinen hahmo tarinassa, ja vaikka kertoja hiljenisikin pitkiksikin ajanjaksoiksi elokuvan aikana, katsoja tulkitsee että kaikki mitä ruudulla tapahtuu on kertojan kertomaa, silloinkin kun hän ei varsinaisesti sano mitään. Kertojasta tulee ohjaajan ja elokuvantekijän korvike katsojalle. Eli luomalla kertojalla elokuvantekijä kirjaimellisesti luo katsojasuhteen katsojien ja hänen itsensä välille kertojan kautta.

5 ERILAISIA NARRAATION TYYLEJÄ

Jotta saadaan parempi ja kokonaisvaltainen käsitys narraation mahdollisista spektreistä, kerron lyhyesti muutamista elokuvista, joista en ole vielä kirjoittanut, mutta joiden narraatio kuitenkin ansaitsee oman tulkintansa. Elokuvat valitsin tuomaan konkretiaa, laajempaa perspektiiviä ja uusia tapoja narraation soveltamiseen kerronnassa. Ne tuovat hyvin esiin narraation eri puolia omassa kontekstissaan ja kokonaisuudessaan.

Haluan myös kiinnittää erityishuomiota elokuvien narratiiviseen tyyliin, joka voi vaihdella suuresti. Narraatio ei ole yksi muotti, vaan joustaa helposti eri tyyliin elokuvantekijän tarpeiden mukaan. En kuitenkaan esittele kaikkia mahdollisia tyyliuuntauksia, vaan vain osan.

5.1 Narraatio elokuvassa *Shawshank Redemption* (1994)

Katsotaan ensin narraatiota, jota pidetään hyvin perinteisenä, jopa esimerkillisenä mallina muille narraatiota soveltaville elokuville. *Shawshank Redemptionin* kertojasta Morgan Freemanista on tullut jossain mielessä jopa synonyymi klassiselle Hollywood-kertojalle.

On huomattava, että *Shawshank Redemption*, kuten monet muutkin narraatiota käyttävät elokuvat, pohjautuu kirjaan. Kirjallisen kertojan pystyy usein siirtämään sellaisenaan myös elokuvaan, kuten se on tehty *Shawshank Redemptionissakin*, joka lienee yksi syy, miksi narraatio on niin yleistä kirjallisissa adaptaatioissa. Mutta keinona se on usein herättänyt vastalauseita ja huomautuksia etenkin laiskuudesta ja turhuudesta (Kozloff 1988, 19). Se, mikä ennen oli vain tekstiä, on nyt myös kuvaa ja ääntä, miksi siis kertojaa enää tarvitaan? Oliko kertojan siirtäminen formaatista toiseen tarpeellista tai perusteltua, vai vain laiskan elokuvantekijän helpotus?

Maailmassa on monia elokuvia, joissa kertoja on turhake. Useimmiten ei kannata narratiosoida sitä mikä suoraan näkyy muutenkin. Narraation ja muun kerronnan välillä on oltava väli. Mutta loppujen lopuksi narraatio on keino muiden joukossa. Elokuvassa *Shawshank Redemption* kertojan käyttö on perusteltua.

Shawshank Redemption on vankilatarina, tarina Andy Dufrenesta (Tim Robbins) ja Ellis Boyd "Red" Reddingista (Morgan Freeman, kuten mainittu), jotka tapaavat Shawshankin vankilassa, kun Andy tulee sinne vangituksi vaimonsa murhasta. Shawshank Redemption tapahtuu vuosikymmenien ajanjakson kuluessa ja on siten varsin sopiva tarina narraation käytölle. Kuten aikaisemmassa kappaleessa todettiin, narraatio helpottaa pitkienkin ajanjaksojen ymmärtämistä.

Red on osa kertomaansa tarinaa, mutta ei suinkaan sen päähenkilö. Päähenkilönä on Andy, jonka muutosta ja tekoja elokuva pääasiassa seuraa vankilavuosien ajan. Miksi elokuvan tekijät ja sen ohjaaja Frank Darabont päätyivät ratkaisuun, jossa kertoja on tärkeä hahmo tarinassaan, mutta ei kuitenkaan se, josta tarina kertoo? Syynä on se, että elokuva haluaa pitää päähenkilönsä hieman mysteerinä, asianhaara johon elokuvan loppukäännö vahvasti nojaa. Koko elokuvan loppu perustuu sille, että päähenkilö on tehnyt asioita koko elokuvan ajan, joista katsojat eivät olleet tietoisia.

Tätä voi pitää myös yhtenä perinteisenä pidetyn narraation tunnusmerkeistä, eli narraatio kolmannessa persoonassa. Kolmannen persoonan narraatio ei ole niin yleistä kuin ensimmäisen persoonan (Kozloff 1988, 72), mutta pidän sitä silti perinteisen tyylin tunnusmerkkinä, sillä kolmannen persoonan narraatio juontaa juurensa aivan elokuvan alkuajoista, jolloin teattereihin palkattiin usein opastaja juontamaan ja kommentoimaan elokuvan tapahtumia, jota voi pitää varhaisena esikuvana narraatiolle (Berg 1975, 165-177, ja Musser 1983, 4-11, Kozloffin 1988, 24 mukaan).

Katsoja ei koskaan pääse Andyn pään sisään, hänen sisäiseen maailmaansa, vaan on teoriassa vangittu Redin tulkintaan Andystä. Uskomme kuitenkin Redin sanoja, koska Red on kertoja ja osallisuudestaan huolimatta varsin objektiivisen neutraali. Elokuva ei anna aihetta epäillä Redin tarkoituksiperiä tai kerronnan totuudenmukaisuutta. Katsoja uskoo, että se miten tapahtumat näytetään vastaa sitä mitä tapahtui, ilman että Red värittelee kertomustaan tai mustamaalaisi vastakkaista osapuolta.

Koska katsomme tarinaa Redin kautta, Andyn toimet loppuratkaisussa säilyvät yllätyksenä katsojalle, ja katsojalle jätetään tulkinnanvaraa siitä, tappoiko Andy oikeasti vaimonsa vai ei. Näillä parametreilla ratkaisu on onnistunut. Katsoja seuraa Andyn matkaa läheltä, mutta silti sivullisena.

Katsoja ei ole kuitenkaan täysin lukittu vain Redin näkökulmaan, koska elokuva näyttää usein kohtauksia, joissa Red ei ollut lainkaan läsnä, ja joista hän ei siten ole voinut olla tietoinen. Red myös kertoo toisinaan katsojalle miltä Andystä on tuntunut minäkin hetkenä. Kokonaisuutena se mitä Red tietää tai ei tiedä, on vähintäänkin hieman häilyvää, ja Red vaikuttaa kaikkietäväältä kertojalta, jota pidän yhtenä perinteisen narraation piirteenä. Joitakin tietoja voidaan toki perustella miesten välisellä läheisellä ystävyydellä, mutta ei sentään kohtauksia joissa kumpikaan ei ollut läsnä. Joissakin kohtauksissa hän vaikenee, jotta emme katsoisi tapahtumia niin suoraan hänen kauttaan. Hänen kauttaan tarina kuitenkin kerrotaan, oli hän äänessä tai ei.

Hän ei ole kuitenkaan ainoa kertoja, sillä elokuvan puolivälissä, kertojaksi vaihtuu toinen vanki, Brooks (James Whitmore), joka pääsee vankilasta pois ja jonka toimia vankilan ulkopuolella katsoja seuraa jonkin aikaa. Siirtymä on outo, sillä katsoja yleensä tottuu yhteen kertojaan ja otaksuu ohjien säilyvän hänellä. Sama vaikutelma tulee myös jos elokuva esittelee kertojansa liian myöhään. Asia on tietenkin eri, jos kertoja on alusta saakka vaihtunut useaan kertaan. Kertojanvaihdos jää elokuvassa oudoksi tyylikoksi.

Millaisia asioita narraatio Shawshank Redemptionissa kokonaisuudessaan palvelee? Se selkeyttää ajankulkua vuosikymmenien vankilassaolon ajan, fokusoiden kertomuksen Andyyn. Se avaa henkilöhahmojen ajatuksia ja motiiveja, tosin välikäsien kautta. Se tuo epookin tuntua tarinaan, rakentaa maailmaa ja tunnelmaa vankilasta, jossa Red on ollut asukina jo vuosien ajan. Vaikka Andy on päähenkilö ja uusi vanki ja siten edustaa katsojan roolia, opimme kokeneen kertojan kautta nopeasti tuntemaan miljöön ja sen asukit.

5.2 Narraatio elokuvassa *The Tree of Life* (2011)

Yksi mielenkiintoisimpia, ellei jopa mielenkiintoisin, narraation käyttäjiä on ohjaaja Terrence Malick, joka on käyttänyt sitä jokaisessa elokuvassaan. Malickin narraatio on usein abstraktimpaa, henkilökohtaisempaa, hengellisempää kuin monilla muilla. Steven Rybin kutsuu tätä hahmojen ääneksi, “voice” (Rybin 2011). Voisikin väittää, että Malickin elokuvissa narraatio ei ole kerrontaa sinänsä, vaan nimenomaan ääntä, ääntä jolta puuttuu narraation fokus, joka on korvattu tajunnanvirtamaisella pohdinnalla.

Tämä on niin sanottua eksistentiaalista narraatiota, jossa narraation funktio ei ole selittää hahmojen tunteita tai ajatuksia, eikä kertoa mitä maailmassa tapahtuu minäkin hetkenä. Sen sijaan tarkoitus on nimenomaan antaa hahmoille ääni, jota kautta he ilmaisevat abstrakteja, sisäisiä kamppailujaan ja luulojaan. Tämä yhdistettynä Malickin omintakeiseen kuvalliseen tyyliin, jossa on monia samoja piirteitä kuin hänen kerronnassaan, luo elokuvaan unenomaisen virran. (Hardy 2014.)

The Tree of Life kattaa periaatteessa valtavan ajanjakson maailman syntymästä 2000-luvulle, mutta ei käytä narraatiota ajanjakson pohjustamiseen ja ymmärtämiseen. Se seuraa O'Brienin perhettä, pääasiassa äitiä (Jessica Chastain) ja poikaa Jackia (Hunter McCracken/Sean Penn), heidän kamppaillessaan menetyksen tunteiden kanssa ja vahvan isähahmon (Brad Pitt) auktoriteettia vastaan.

Malick ensimmäisessä elokuvassa *Badlands* (1973) narraatio on vielä suhteellisen perinteistä. Mutta sittemmin hänen narraationsa ominaisimmiksi piirteiksi ovat muodostunut lauseiden rakenteet, jotka ovat nykyään harvoin toteavia tai kertovia, vaan useimmiten ne ovatkin joko kysymyksiä tai, etenkin *The Tree of Life*ssa, irrallisia lausahduksia, jopa yksittäisiä sanoja. Kysymyksillä usein kyseenalaistetaan jumala, luonto tai oma rooli, ja ne antavat elokuville pohtivan sävyn. Silloin yksittäiset kuvatkin muuttuvat osaansa suuremmiksi, suurten kysymysten symboleiksi. Ja ne irralliset lausahdukset ja sanat ovat vahvinta narraatiota, jota voi löytää. Joskus pieni on kaunista, kun nuori Jack ajattelee itsekseen “vihaan sinua” (Malick 2011).

Ja ilman muuta kontekstia, sanoma on todella vahva. Ilman narraatiota *The Tree of Life* olisi rampa elokuva, täynnä etäisiä hahmoja ja kauniita kuvia.

5.3 Narraatio elokuvassa *Apocalypse Now* (1979)

Francis Ford Coppolan elokuvassa *Apocalypse Now* kertoja on kapteeni Willard (Martin Sheen) joka lähtee pienen joukon kanssa viidakon syvyyksiin tappamaan hulluksi tullutta eversti Kurtzia (Marlon Brando). Matkalla Willard narratoi ajatuksiaan ja kokemiaan varsin runollisestikin, syventäen näkemystämme hänestä ja maailmasta jota hän asuttaa.

Kuten esimerkiksi *Taxi Driver*issa, saamme kuvan järkkyyneestä, häiriintyneestä ihmisestä, mutta nyt emme vain yksittäisestä ihmisestä vaan myös häiriintyneestä

maailmasta, kirjallisuuden suomin keinoin, jotka tukevat näkemäämme, tuovat siihen uusia elementtejä ja rakentavat rikkaampaa kokonaisuutta. Tyylillisesti narraatio on runollista, ja metaforista jopa omahyväisyyteen asti. Se on oleellinen osa tarinaa, joka toimii itsekin suurena metaforana. Matka Kurtzin viidakkoon on matka ihmissydämen pimeyteen.

Siten me kestimmme siellä itsemme kanssa. Ammuimme heidät kahtia konekiväärillä ja annoimme laastarin. Se oli valetta. Mitä enemmän näin sitä, sitä enemmän vihasin valehtelijoita. (Ford Coppola, 1979)

Erityisen hyvin Willardin narraatiota käytetään luomaan Kurtzin hahmoa, tunteja ennen kuin näemme hänet, samalla kun Willard tutustuu saamiinsa tietoihin Kurtzista. Willard kertoo Kurtzista, mutta hänen kertomansa ei vähennä mysteeriä, vaan lisää sitä. Hieman ristiriitaisesti voisi sanoa, että ilman narraatiota Kurtzin hahmo olisi jäänyt paljon etäisemmäksi, mutta ei yhtä arvoitukselliseksi.

Samalla narraatiota käytetään fokusoimiseen. Elokuvan hahmojen matka on pitkä ja he kohtaavat monia henkilöitä ja tapahtumia matkallaan, mutta fokus säilyy Kurtzissa, kiitos juuri Willardin narraation. Päämäärä ei unohdu sodan hulluudenkaan keskellä.

Voisi myös argumentoida, että Kurtz myös narratisoi, mutta hyvin samanlaisessa mielessä kuin Malickin kertojat, eli ei varsinaisena kertojana, vaan eksistentiaalisena äänenä. Kuulemme Kurtzin puhetta voice-overina useamman kerran elokuvan aikana. Elokuvan painokkaat viimeiset sanat kuuluvat kuolevalle Kurtzille: “Kauhu. Kauhu.” (Ford Coppola, 1979)

Coppola kuitenkin päätti ankkuroida kaikki Kurtzin puheet todellisuuteen, eli se kuuluu Willardin soittamilta nauhoilta, jolloin narraation suuri kriteeri, että se on elokuvan varsinaisesta aika-avaruudesta irrallinen, ei päde.

5.4 Narraatio elokuvassa *Stranger than Fiction* (2006)

Mainio esimerkki, joka ansaitsee maininnan on Marc Forsterin elokuva *Stranger Than Fiction*, joka rikkoo monia narraation ja tarinankerronnan sääntöjä. Ei aina järkevällä tavalla, mutta mielenkiintoisesti ja omalaatuisesti yhtä kaikki.

Stranger Than Fiction alkaa perinteisellä narraatiolla, joka esittelee Harold Crickin (Will Ferrell) kaikessa tavanomaisuudessaan. Harold kuitenkin kesken elokuvan alkaa itsekin kuulla juuri katsottavan elokuvan narraatiota. Käännöksen muuttaa tarinan luonnetta ja luo hauskan ja rajoja rikkovan asetelman loppuelokuvalla.

Vaikka Harold on tietoinen kertojasta, kertoja (Emma Thompson) ei ole tietoinen Haroldin äkillisestä tietoisuudesta vaan jatkaa narraatiota kuin tarinan outoa käännettä ei olisi tapahtunutkaan. Kertoja sanelee Haroldin tekemisiä, ja Harold pystyy vaikuttamaan kertojaan, esimerkiksi lopettamalla hetkeksi sen mitä ikinä onkaan tekemässä, jolloin kerrontakin lakkaa siksi ajaksi. Kumpi vaikuttaa enemmän kumpaan, Harold kertojaan vai kertoja Haroldiin, jää tulkintakysymykseksi.

Kertoja on myös kaikkietävä (poikkeuksena sikäli ettei hän tiedä tosiaan Haroldin tajunnanlaajenemisesta), tietäen myös tarinan lopun, ja siten syntyy lisää absurdia komiikkaa, kun Harold saa tietää omasta vääjäämättömästä kuolemastaan ja päättää saada selville kertojan henkilöllisyyden, jotta voisi taivutella tämän muuttamaan tarinan loppua. Hyvin meta-tason tarinankerrontaa siis ja esimerkki narraatiosta, joka toimii elokuvassa komediallisena elementtinä, johon rinnastaessa tapahtumia syntyy toimivaa huumoria.

Stranger than Fictionissa narraatio siis palvelee varsin erilaisia tarkoitusperiä kuin lähes kaikissa muissa elokuvissa. Se toki selventää Haroldin sisäistä maailmaa, myös Haroldille itselleen, mutta sen pääasiallinen rooli on lähettää tarina liikkeelle ja synnyttää komiikkaa.

6 NARRAATION KANSSA VAI ILMAN?

Lopuksi katson yhtä elokuvaa esimerkkinä narraatiosta, jota on käytetty jo lähtökohtaisesti kyseenalaisesti. Seokuva on Ridley Scottin Blade Runner, joka on äärimmäisen mielenkiintoinen esimerkki narraatiosta yhdestä syystä: elokuvasta on olemassa sekä versio narraation kanssa ja ilman sitä.

Alunperin studio liitti päänäyttelijä Harrison Fordin voice-overin elokuvaan kun testiyleisöt eivät ymmärtäneet elokuvaa. Voice-over oli siis jo lähtökohtaisesti keino, pelästyneiden rahoittajien myöhäinen lisäys muuten valmiiseen elokuvaan. Se saikin paljon kritiikkiä, ja se poistettiin elokuvan myöhemmistä julkaisuista. Siten se toimii myös esimerkkinä huonosti käytetystä narraatiosta. Kuten sanottu, kaikki narraatio ei ole tietenkään hyvää.

Vertailen elokuvan tärkeintä kohtausta narraation kanssa ja ilman, ja sitä miten narraation läsnäolo vaikuttaa siihen. On myönnettävä, että itse kasvoin version parissa, jossa ei ole voice-overia, joten se saattaa vaikuttaa mielipiteisiini.

Elokuvan tunnetuimmassa kohtauksessa replikanti (eräänlainen androidi) ja tarinan antagonistin Roy Batty (Rutger Hauer) pelastaa protagonistin ja kertojan Rick Deckard (Harrison Ford) kuolemasta, mutta kuolee pian itse hänelle tehtaassa ennaltamäärätyn ajan loputtua. Roy pitää kuuluisan puheensa asioista joita on nähnyt lyhyen elämänsä aikana ja kuinka ne hetket katoavat kuin ”kyyneleet sateeseen” (Scott 1982).

Royn kuoltua hämmentynyt Deckard jää katsomaan tämän ruumista ja pohtimaan kokemaansa. Versiossa ilman narraatiota tapahtumaan jää mysteerin tuntua. Katsojat ovat yhtä hämmentyneitä kuin päähenkilökin Royn yllättävästä avautumisesta, joka paljasti hänestä uusia, inhimillisiä puolia. Androidista tuli jopa inhimillisempi kuin päähenkilöstä. Loppukäänteen (eli kuinka Roy pelastaa Deckardin) yllätyksellisyys myös varjostaa tilannetta edelleen. Hento musiikkiraita kuuluu taustalla ja sekoittuu sateeseen. Viipyilevä kohtaus on kaunis.

Versio narraation kanssa rikkoo tätä tunnelmaa. Kuulemme kaiken tämän yllä Deckardin kertojanaan.

En tiedä miksi hän pelasti henkeni. Ehkä viimeisinä hetkinään hän rakasti elämää enemmän kuin koskaan ennen. Ei vain omaa elämäänsä, kenen tahansa elämää, minun elämäni. Hän halusi vain samoja vastauksia mitä me kaikki muutkin haluamme. Mistä minä tulin? Minne olen menossa? Kauanko minulla on aikaa? Minä pystyin vain istumaan siinä ja katsomaan hänen kuolemaansa (Scott, 1982).

Aluksi on sanottava, että Fordin lausunta on laiskaa ja ei sovi herkkään kohtaukseen. Blade Runner on hyvä esimerkki, että narraatiossa yhtä tärkeä kuin teksti on myös ääninäyttely. Kuka tietää, kuinka paljon paremman vastaanoton Blade Runnerin narraatio olisi saanut jos ääninäyttely olisi ollut tehtävänsä tasalla.

Paitsi että kertojaraita peittää alleen muut hennot äänet, se rikkoo hieman tunnelmaa, vie meidät hetkestä jonnekin muualle. Se ei anna meidän syventyä hetkeen. Se kilpailee huomiostamme hetkellä jossain huomion olisi oltava muualla.

Mutta tälläkin on narraatiolla on syynsä. Narraatio selventää elokuvan teemoja ja Royn käytöstä, joten sinänsä se palveli tarkoitusta joka sille saneltiin, eli tehdä vaikeaselkoinen ja täynnä symboliikkaa oleva elokuva ymmärrettävämmäksi. Tulkinta, jonka Deckard antaa tapahtumista on vain yksi, ei ehkä suosituin tai kannatetuin, mutta se on ainakin yksi tulkinta kaikille katsojille.

Tässä valitettavasti on vain mennyt lapsi pesuveden mukana. On aika selityksille ja on aika tunnelmoinnille ja ne harvoin sekoittuvat, ja Blade Runner toimii paremmin elokuvana ilman narraatiota. Tämä myös siksi, että elokuva suunniteltiin ja kuvattiin siten, että se ilman sitä toimisikin. Toki elokuva on hieman vaikeaselkoisempi ilman kertojan selityksiä, mutta mysteeri ei ole aina huono asia. Narraatio selittää nyt asioita rautalangasta asioita, jotka eivät oikeastaan tarvitse selitystä, tai jotka olivat kauniimpia mysteerinä.

7 NARRAATIO TEOKSESSA THE GHOST OF A HOME

Aluksi sanottakoon, että *The Ghost of a Home* on dokumentti, faktuaalinen teos. Kaikki aikaisempi teksti koski elokuvia, eli fiktioteoksia. Koen kuitenkin, että monet samat periaatteet ja säännöt koskevat molempia formaatteja. Poikkeuksia toki on.

The Ghost of a Home on dokumentti, jonka tein osana opintojani. Se kertoo Salim Shawamrehista, miehestä jonka koti on tuhottu kuusi kertaa, ja siitä miten tämä on vaikuttanut hänen perheeseensä. Kuvauksia varten lensin Palestiinaan kesällä 2013 kuvaamaan kuinka hänen kotiaan jälleenrakennettiin vapaaehtoisten toimesta monumentiksi aikaisemmille ja vastaaville tuhoille. Dokumenttini toinen päähenkilö on Jeff Halper, Salimin ystävä ja Israeli Committee Against House Demolitionsin (lyhennettynä ICAHD) perustaja, joka järjestää talojen jälleenrakennusleirejä. Tarinan sielu on Salimin kokemukset, joita Jeff omalla kokemallaan ja kertomallaan tukee.

Tarina dokumentissa kulkee pääosin narraation kautta. Tämä on osin olosuhteiden sanelema pakko, sillä kuvamateriaalia talojen tuhoamisesta ei oikeastaan ollut. Mitä pystynyt näyttämään, se minun oli kerrottava, ja pidin ensikäden kokemusta tuhoista oli riittävän vaikuttavana.

Mutta toisin kuin monissa muissa dokumenteissa, joissa käytetään autoritääristä, kaikkietävää kertojaa, minun kertojina toimivat vain Salim ja Jeff joita olin haastatellut matkani aikana. Halusin päähenkilöideni kertovan tarinaa omilla sanoillaan, ilman ulkopuolisen kertojan antamaa tulkintaa ja kontekstia. Halusin katsojan pääsevän päähenkilöideni sisään, ja siinä paras keino oli antaa heidän hoitaa kaikki narraatio. Narraatio itse oli sekä voice-overia että suoraan kerrottua. Tässä voi huomata selkeän yhteyden siihen, miten kertojaa voi käyttää fiktioteoksessakin.

Lisäksi ajattelin, että käyttämällä ulkopuolista kertojaa loisin tavallaan uuden kerronnan tason katsojan ja tapahtumien välille, joka tässä tapauksessa olisi kuitenkin ollut tarpeeton. Se olisi mahdollisesti selkeyttänyt monia tapahtumia ja antanut hieman lisää taustatietoa, mutta päätin kokeilla hieman abstraktimpaa kerrontaa, jossa pääpaino ei ole suuressa mittakaavassa ja historiallisissa tapahtumissa, vaan päinvastoin pienessä mittakaavassa, yksittäisten ihmisten omissa kokemuksissa.

Haastattelemani henkilöt ovat kertojia jotka ovat samalla hahmoja tarinassakin ja palvelevat osittain samoja funktioita. Salim avaa omaa sisäistä maailmaansa, kertoo tapahtumia ja antaa tarinalla kasvot (eli luo katsojasuhteen). Jeff avaa taas syy-seuraussuhteita ja muun maailman vaikutusta tapahtumiin. Jeff antaa myös oman näkökulmansa tapahtumiin, joita hän oli todistamassa, ja näitä perspektiivejä ristileikkaamalla pystyin luomaan tärkeisiin kohtauksiin jännitystä.

Yksi narraation määritteistä oli se, että narraatio tapahtuu toisessa ajassa tai paikassa kuin varsinainen tarina. Dokumentin kohdalla tämä määrittely ei ole niin yksinkertainen. Mikä on varsinainen tarina? Kuten sanottu, minulla oli vain vähän materiaalia talojen tuhoamisista vuosina 1998-2012, joten lähes kaikki kuvallinen aineisto tapahtuu kerronnallisesti lähes samaan aikaan kuin haastatellutkin, eli narraation omassa maailmassa. Mutta silti sanoisin, että päätarina ei ole siinä mitä kameraan tallentui kuvaushetkellä, vaan päinvastoin usein kuvituskuva oli lähinnä symbolista merkitysarvoltaan. Päätarina tuli menneisyydestä, Salimin ja Jeffin kertomana. Sen kautta voimme todeta narraation perusmääritelmän toteutuvan.

Koska päähenkilöiden merkittävät tapahtumat tapahtuvat pääasiallisesti vain sanojen kautta, tämä muuttaa narraation luonnetta jonkin verran. Kerronta ei nyt vain tulkitse tai uudelleenkonteksoi tapahtumia, se pikemmin luo ne kokonaan uudelleen. Aivan kuten perinteisissä suullisissa kansantarinoissa. Siinä mielessä *The Ghost of a Home* on jopa lähempänä näitä kansantarinoita kuin fiktioelokuvaa. Mutta tämä oli ainoa keino, jolla tarina voitiin kertoa. Ainoat muistot siitä olivat sanallisia, eivät kuvallisia. Siten narraation käyttö oli luonnollista.

Päätin jo esituotantovaiheessa, että dokumenttissani kulkisi rinnakkain kolme tarinaa, jotka kuitenkin liittyvät yhteen. Kaksi näistä jo aikaisemmin mainitsin. Salimin tarina olisi päätarina, jossa Salim kertoo jonkin verran menneisyydestään, ja siirtyy sitten puhuamaan talonsa kuudesta tuhoamisesta ja sen vaikutuksista perheeseensä. Toinen tarina on Jeffin tarina, jossa Jeff kertoo omasta osastaan Salimin elämän tapahtumiin, ja ylipäätään antaa kontekstia talojen tuhoamiseen.

Kolmas tarina on puhtaasti visuaalinen tarina, se mitä kamerassa näkyy. Tämä on tarina maasta. Kuinka rauniot muuttuivat siistityksi monumentiksi ja kuinka Palestiina itsessään muuttuu autiomaasta kaupungeiksi. Kolmas tarina oli osittain pakonkin sanelema, sillä minun oli kuvitettava tarina jollakin ja luotava sille jotakin merkitystä.

Dokumentin visuaalisesta puolesta 65% on karkeasti arvioiden tuota kolmatta tarinaa, eli kuvituskuvaa maasta. Loput 35% on kuvaa haastatteluista ja Salimista ja Jeffistä. Käyttämällä harkitusti Salimin ja Jeffin haastatteluja, eli narraatiota, tarkoitukseni oli sitoa sinänsä irrallinen kuva tunnelmiin ja tapahtumiin joista he puhuvat. Näin annoin itselleni myös mahdollisuuden käyttää kuvituskuvaa symbolisella tasolla.

Tätä keinoa käytetään ymmärtääkseni muuallakin. Luodaan kuvalle uusi konteksti puheella, jolloin sinänsä sopimaton kuva sopiikin kokonaisuuteen. Kuvat kukasta tiilimuurien ympäröimänä ja lakanasta tuulen piiskaamana muuttuvat vastarinnan symboleiksi. Kuva varoituskylistä autiolla maalla on kuin hautakivi kummitustarinassa. Kuva aukosta valtavan kivikasan alla muuttuu suurten tunteiden paineeksi, kun Salim puhuu samalla kokemuksistaan. Tällöin sain luotua tärkeää visuaalista vaihtelua, kun minun ei tarvinnut käyttää vain haastattelukuvaa, loin dokumenttiin symbolisen tason, jolla monet kuvitukset paljolti toimivat, ja sain sidottua kolmannen tarinan, maan tarinan, yhteen kahden ensimmäisen ja tärkeämmän tarinan kanssa.

Tein käsikirjoituksen puhtaaksikirjoitettujen haastattelujen pohjalta, ja tarkoitukseni oli että kertomus toimisi sellaisenaankin, ilman kuvaa tai ääntä, pelkkänä tekstinä, mutta vahvistuisi audiovisuaalisten keinojen myötä. Luulen siinä onnistuneeni. Toimintatapani oli kuitenkin käänteinen mitä tulee fiktioelokuvaan, joissa suunnitellaan usein kuva ensin, että tarina toimii visuaalisesti. Toisaalta formaattikin on eri.

The Ghost of a Home toimi minulla valtavana havainnollistajana siitä miten suurta osaa tarinasta narraatio pystyy melko vaivattomasti kantamaan. Visuaalinen puoli oli selkeästi toissijainen ja täydentävä, mutta senkin rooli oli silti merkittävä dokumentin aavemaisen tunnelman luomisessa. Käytin kuvaa samalla tavalla kuin Terrence Malick käyttää omaa eksistentiaalista narraatiotaan, mutta en hahmojen äänenä, kuten Malick, vaan hahmojen peilinä. Väittäisin, että dokumenttissani narraatio, musiikki ja kuva ovat paljon tasavahvempia kerronnallisessa roolissaan kuin fiktioelokuviissa, joita käytin aiemmin esimerkkeinä.

8 LOPPUPOHDINTA

Milloin sitten on kannattavaa käyttää narraatiota? Aluksi sanoisin, että narraation käyttö on suunniteltava alusta alkaen. Jos sitä käyttää viimeisen hetken hätävararatkaisuna, se myös näkyy lopputuloksen laadussa. Se, että elokuvassa on paikoitellen kolmas elementti kilpailemassa katsojan huomiosta yhdessä kuvan ja muun äänimaailman kanssa, on suunniteltava perusteellisesti, sillä se näkyy näiden kahden muunkin elementin käytössä.

On mietittävä mihin tarkoitukseen narraatiota tarvitaan. Jos halutaan vain selkeyttää tarinaa, joka on pitkä kronologisesti tai laaja maantieteellisesti, niin näissä tapauksissa narraation käyttö on yksi hyvä keino tarinankertojan paletissa. Mutta jos narraatio on vain selittävä, niin silloin suuri osa sen potentiaalista jää hukkaan.

Hahmojen sisäisen maailman rakentamisessa narraatio avaa jo monia aivan uusia mahdollisuuksia. Narraatio saa helposti aikaan introspektisen tunnelman, kuten näkyy Taxi Driverin tapauksessa. Sanoisin, että narraatio toimii parhaiten, kun se kysyy omia kysymyksiään, sen sijaan että se vastaisi muiden kysymyksiin. Elokuvassa Apocalypse Now jokainen narraatiorepliikki eversti Kurtzista tuntuu vain lisäävän mysteeriä miehen ympärillä.

Halutaanko korostaa kerronnan teennäisyyttä tai luoda suhdetta katsojiin? Siihen narraatio on kenties yksi parhaimmista välineistä. Mikään ei luo henkilökohtaisuuden tuntua kuin tarinankertoja suoraan puhumassa katsojalle, tai tuomaan esille sitä että tätäkin tarinaa on joku kertomassa.

Narraatio voi myös kantaa hyvinkin suurta osaa tarinassa, kuten se tekee monien dokumenttien tapauksessa. The Ghost of a Home on esimerkki tapauksesta, jossa pääosa kerronnasta tapahtuu sanallisesti, jota kuvallinen osa lähinnä tukee. Narraation ei siis tarvitse olla vain muuta kerrontaa tukeva väline, vaan audiovisuaaliset roolit voi hyvin myös kääntää. Lopputulos The Ghost of a Homen tapauksessa on kuvallisesti runollinen, vertauskuvallinen teos, jossa sanat luovat elämää menneille tapahtumille kuvan tavoin.

Kuten on huomattu, narraatiolla on monia käyttötarkoituksia. Väite “tarina tulee näyttää, ei kertoa” on hyvä perussääntö monissa tapauksissa, mutta jos sitä käyttää perusteena narraation käyttöä vastaan, menettää tarinankertoja tärkeän työkalun. Narraatio mahdollistaa asioita, joita on melkein mahdotonta tai hyvin monimutkaista luoda toisin keinoin. Joskus sillä voidaan tarpeen vaatiessa onnistuneesti kertoa kokonainen tarina. Tämä tosin vaatii narraation suunnittelua sellaiseen tehtävään alusta alkaen.

Monet maailman parhaista ja tunnetuista elokuvista käyttävät narraatiota, ja syystäkin, sillä kyseiset elokuvat, joista monia mainitsin aikaisemmissa luvuissa, eivät vain olisi yhtä hyviä ilman sitä. Iso osa niiden tunnelmasta, tarinan syvyydestä ja selkeydestä katoaisi ilman narraatiota.

Toivoisin, että tulevaisuudessa näkisimme rohkeampaa narraation käyttöä. Narraation käyttö ei ole merkki epäonnistuneesta kerronnasta, eikä sen tarvitse olla vain selittävä väline monimutkaiselle tarinalle. Sanat voivat kantaa tunteita yhtä hyvin kuin musiikki tai kuvakin, ja käyttämällä kaikkia kolmea taidokkaasti, voi elokuvantekijä luoda hyvinkin monivivahteisen teoksen.

Sana on elegantti ja voimakas väline, joka taipuu moneen, kuten jokainen kirjailija ja käsikirjoittaja varmasti todistaa. Sillä voi kirjoittaa käyttöohjeita, päiväkirjaa tai runoja. Sitä ei tarvitse pelätä, sen enempää kuin narraation monipuolista käyttöäkään. Todelliset elokuvan ja kerronnan mestarit, kuten Scorsese, Kubrick, Coppola ja Malick, hallitsevat kaikki työkalunsa.

LÄHTEET

The Adaptation. 2002. Ohjaus: Spike Jonze. Tuotanto: Good Machine, Intermedia, Propaganda Films, Saturn Films

Annie Hall. 1977. Ohjaus: Woody Allen. Tuotanto: United Artists.

Apocalypse Now. 1979. Ohjaus: Francis Ford Coppola. Tuotanto: Zoetrope Studios.

Badlands. 1973. Ohjaus: Terrence Malick. Tuotanto: Warner Bros.

Blade Runner. 1982. Ohjaus: Ridley Scott. Tuotanto: The Ladd Company

Bordwell, D. 1985. Narration in Fiction Film. USA. The University of Wisconsin Press

Bradshaw, P. The Old Ultra Violence. 3.3.2000. Luettu 13.9.2015.

<http://www.theguardian.com/film/2000/mar/03/fiction>

Genette, G. 1980. Narrative Discourse: An Essay in Method. USA. Cornell Univ. Press

Clockwork Orange. 1971. Ohjaus: Stanley Kubrick. Tuotanto: Hawk Films

Fludernik, M. 2009. An Introduction to Narratology. USA/Kanada. Routledge.

Goodfellas. 1990. Ohjaus: Martin Scorsese. Tuotanto: Warner Bros.

Goldman, W. 1983. Adventures in Screen Time. Iso-Britannia. Futura.

Grab, Eiskaltes. Blade Runner comparison. 6.4.2013. Luettu 25.11.2014.

<http://www.movie-censorship.com/report.php?ID=394262>

Hardy, R. How Terrence Malick wins at existential voiceover narration. 20.10.2014.

Luettu 25.11.2014. <http://nofilmschool.com/2014/10/terrence-malicks-voiceovers-video-essay>

House of Cards. 2013. Ohjaus: Beau Willimon. Tuotanto: Netflix.

Kozloff, S. 1988. Invisible Storytellers. California. University of California Press

M. 1931. Ohjaus: Fritz Lang. Tuotanto: Nero-Film A.G.

Merriam-Webster. Luettu 17.10.2015

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/narration>

Metz, C. The Imaginary Signifier. Teoksessa Braudy, L. & Cohen, M. (ed.) Film Theory and Criticism. 6. painos. 2004. Iso-Britannia. Oxford University Press.

Narcos. 2015. Ohjaus: Chris Brancato, Carlo Bernard, Doug Miro. Tuotanto: Netflix.

Rybin, S. Voicing Meaning. Teoksessa Tucker, T. D. & Kendall, S. 2011. Terrence Malick: Film and Philosophy. New York. The Continuum International Publishing Group

The Shawshank Redemption. 1994. Ohjaus: Frank Darabont. Tuotanto: Castle Rock Entertainment

Sin City. 2005. Ohjaus: Frank Miller & Robert Rodriguez. Tuotanto: Dimension Films, Troublemaker Studios

The Sound That Made the Cinema. 2013. Ohjaus: Neil Brand. Tuotanto: BBC.

Star Wars. 1977. Ohjaus: George Lucas. Tuotanto: Lucasfilm Ltd.

Stranger than Fiction. 2006. Ohjaus: Marc Forster. Tuotanto: Mandate Pictures.

Taxi Driver. 1976. Ohjaus: Martin Scorsese. Tuotanto: Bill/Philips, Italo/Judeo Productions

Taylor, D. Storytelling with Sound Design. 6.3.2015. Luettu: 13.10.2015
<https://blog.musicbed.com/articles/storytelling-with-sound-design/36f>

Telotte, J. P., 1989. Voices in the Dark, the narrative patterns of film noir. USA. University of Illinois Press.

The Tree of Life. 2011. Ohjaus: Terrence Malick. Tuotanto: River Road Entertainment.

Tobias, S. & Lee, K. B., Terrence Malick: The art of voice-over. Luettu 27.11.2014
<http://vimeo.com/108736758>

The Usual Suspects. 1995. Ohjaus: Bryan Singer. Tuotanto: Bad Hat Harry Productions, Blue Parrot

Versions of Blade Runner. Luettu 25.11.2014
https://en.wikipedia.org/wiki/Versions_of_Blade_Runner

Wichlacz, S. Issues of Narration: Voice-over in film. 27.5.2006. Luettu 27.11.2014.
<http://sarahwiclacz.com/?p=74>