

Eero Tiainen

Fysiikasta metafysiikkaa

-Katsoja hidastuksen maisemassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Medianomi
Elokuva ja televisio
Opinnäytetyö
23.5.2011

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Eero Tiainen Fysiikasta metafysiikkaa – Katsoja hidastuksen maisemassa 51 sivua 23.5.2011
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Kuvailmaisu
Ohjaaja	TaM Jouko Seppälä
<p>Opinnäytetyön kirjallisessa osiossa tarkastellaan elokuvan tila-ajallisen perusolemuksen kautta hidastuskuvauksen vaikutusta katsojan tulkintaan elokuvasta. Päämääränä on hidastuksen käyttötapojen kategorisoiminen ja analyysi hidastuskuvauksen suhteesta todellisuuteen. Tekijä painottaa näkemystä elokuvasta katsojan tilallis-ajalliseen maisemaan sijoittavana todellisuuden näkemisen muotona, jossa ajallinen hidastus on tarkasteltava poikkeustapa.</p> <p>Tutkimuksessa kartoitetaan hidastuksen paikkaa elokuvatutkimuksen kentässä: hidastuksen tyyllisiä funktioita tarinaelokuvassa sekä kuvan katsomiskokemusta formalistisessa näkötavassa, kuten avantgardessa. Työn teoriapohjaa elokuvan ja todellisuuden suhteesta lainataan esimerkiksi Andrei Tarkovskin, Jean Epsteinin ja Christopher Nolanin ajattelusta.</p> <p>Hidastusta käsitellään eri elokuvien valossa liikkeen havainnointina ja attraktiona; subjektiivisen mielentilan välittäjänä; maiseman ja elokuvallisen hahmon suhdetta ilmaisevana; draamallisena keinona osana elokuvan kokonaisuutta suhteessa musiikkiin, norminopeuteen ja leikkaukseen; kliimaksin ja kuoleman kuvittajana; sekä metafysiikan käsitekentässä. Tekijän teososana kuvaama <i>Ihana Aina</i> (2011) –lyhytelokuva on yksi hidastuskuvauksen esimerkkitapauksista.</p> <p>Kyseenalaistaessaan tilallis-ajallista arkihavaintoa hidastuksella on paitsi fyysistä esiin nostava vaikutus, myös siihen yhdistyvä metafyyminen ulottuvuus. Hidastusta käytetään uskonnollisen, mytologisen ja yleisesti ”toisenlaisen” todellisuuden kuvittajana: tästä esimerkkielokuvana on käytetty <i>Matrix</i> (1999) -elokuvaa. Lopuksi esitetään seitsemän hidastuksen käyttömuotoa, joita elokuvantekijät voivat käyttää ohjenuoranaan.</p>	
Avainsanat	Hidastuskuvaus, ylinopeuskuvaus, metafysiikka, todellisuuskuva, tila-aika, sankari, kliimaksi, kuolema, <i>Matrix</i>

Author Title Number of Pages Date	Eero Tiainen From Physics to Metaphysics; The Spectator in the Scenery of Slow-Motion 51 pages May 23th, 2011
Degree	Bachelor's Degree
Degree Programme	Film And Television
Specialisation option	Cinematography
Instructor	Jouko Seppälä, Lecturer
<p>The present thesis observes the effects of the slow-motion cinematography have on the interpretation of the film. What is the reality seen in and beyond the slow-motion image? The aim is to categorise the different ways of using slow-motion and to analysing the relationship between slow-motion imagery and reality. The cinema is seen elementarily as a spatial medium and slow-motion as a manipulation of spatial reality. The viewer is placed as a part of the spatial scenery played by the film.</p> <p>The research is carried out by placing the slow-motion into the field of film study. Observing the slowed-down image is seen in two lights: first, as a functional style of the narrative film and secondly, in a formalistic way emphasizing the experience of the filmic spectacle itself. The slow-motion as a way of observing the motion and as an expressing the subjective experience is discussed. Slow motion is seen as a view of relating the film character to the surroundings. Dramaturgic aspects and the relation of the slow-motion to the style system are described, as well as the slow motion expressing climax and death.</p> <p>Slow motion is placed into the field of metaphysics. As examples of the different views on film's relation to reality, the ideas of Andrey Tarkovsky, Jean Epstein and Christopher Nolan are referred to. By altering the perception of physical reality, slow-motion is seen as a filmic presentation of religious, mythological or "other" reality, <i>The Matrix</i> (1999) as a film example. The main conclusions consist of the seven main forms of slow-motion, which can be used as guidelines for a filmmaker.</p>	
Keywords	Slow-motion, over-cranking, metaphysics, reality, spatial, hero, climax, death, <i>The Matrix</i>

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Elokuvatutkimus ja hidastus	3
2.1	Syvä jako: tarinaelokuva ja kuvaelokuva	3
2.2	Hidastuskuvauksen kategorisointia	7
3	Hidastettu liike	9
3.1	Attraktio ja trikki	9
3.2	Zeitlupe	10
3.3	Hidastus ja huumori	11
4	Hidastus mielentilana	12
4.1	Muisto	13
4.2	Uni	14
4.3	Haaveilu ja fantasiat	16
4.4	Emootioion vallassa	17
5	Hahmo maisemassa	18
5.1	Ihminen maiseman osana	18
5.2	Sankari nousee esiin	22
6	Draamallisen tilan muutos	26
6.1	Hidastus osana muuta kerrontaa	27
6.2	Hidastettu kliimaksi	29
6.3	Suuren tuntemattoman kohtaaminen	31
7	Hidastus ja todellisuus	35
7.1	Hidastus todellisuuden vääristämisenä	36
7.2	Hidastus todellisuuden havainnointina	38
7.3	Hidastus näyttämässä uutta todellisuutta	40
7.4	<i>Matrix</i> ja uusi todellisuus	41
8	Yhteenveto	44
	Lähteet	47

1 Johdanto

”Aika, tallennettuna sen todellisissa muodoissa ja niiden ilmentymänä” määrittelee elokuvan taideperustan ohjaaja Andrei Tarkovski kirjassaan *Sculpting In Time* (Tarkovsky 1986, 63). Venäläisohjaaja pitää työtään ”ajan veistämisenä”, jossa päämääränä on rekonstruoida itse elämä. Teemu Laaksonen on samoilla linjoilla: ”Jos musiikissa kaiken perusta on ääni, maalaustaiteessa väri, draamassa henkilöhahmo ja kirjallisuudessa sana, on elokuvan perustana aika. Siitä elokuva muovataan. Elokuvan esteettinen periaate nojaa siihen, että se tarjosi ensimmäisenä ihmiselle keinon vangita aika suoraan.” (Laaksonen 2007, 37.)

Samaan aikaan kun Albert Einstein esitti mullistavan teoriansa aika-avaruuden suhteellisesta luonteesta erityisessä suhteellisuusteoriassaan vuonna 1905, huomattiin kuvallisen ajan suhteellisuus myös orastavan elokuvataiteen saralla: jo ensimmäisiä veivikameroita käytettäessä elävän kuvan kyky manipuloida elokuvallisen ajan kulumista konkretisoitui veiviä pyörittävän käden nopeuteen. Hitaammin tallennettu kuvasarja näytti esitettäessä nopeammalta ja nopeammin veivattu filmi puolestaan hidasti liikkeen, kun se esitettiin normaalinopeudella. Näin elokuvan ydinolemus ajan tallentamisena nivoutuu siis tekniikan kautta elokuvallisen ajan manipulointiin, joka puolestaan vaikuttaa estetiikan kautta elokuvataiteen katsojalle referoimaan todellisuuskuvaan.

Vaikka hidastuskuvausta käytetään kaikissa elokuvan genreissä, näyttäisi olevan kaksi käyttötapaa, jotka nousevat määrällisesti yli muiden. Ensinnäkin lukematon määrä toimintaelokuvia käyttää hidastusta liikkeen ja toiminnan ihailemiseen. Toisaalta hidastusta nähdään runsaasti vakavien draamojen kliimaksin tunnekuohuissa ja kuoleman kuvauksen keinona. Mikä näitä yhdistää? Mitä hidastus kommunikoi katsojalle? Minkälaiseen todellisuusmaisemaan hidastus katsojan asettaa?

Lähden työssäni hakemaan vastauksia katsauksella elokuvantutkimuksen kenttään. Tässä suuri jako kulkee kuvan ja tarinan välillä: perinteisesti hidastus nähdään tarinalle alisteisena kuvaustyylinä, mutta etenkin avantgardismissa on katsomiskokemusta ja kuvaa itsessään painottavia näkemyksiä. Hidastuskuvausta sivutaan monissa alan kirjoissa lyhyesti, mutta pyrin esityksessäni kattavampaan kategorisointiin. Esittelen aluksi työssäni hidastuskuvan tarjoamaa näkymää liikkeeseen. Mitä kuvapinta voi näyttää

olevaisen liikkeestä? Tarkastelen myös hidastusta subjektiivisen kokemuksen - muiston, unen, fantasian ja emotion - kuvittajana. Tässä yhteydessä nostan esiin myös kuvaamani lopputyöelokuvani *Ihana Aina* (Suomi 2011) ja sen hidastukset.

Seuraavaksi pyrin asettamaan elokuvallisen hahmon maisemaan, ja käsittelemään hidastuskuvauksen referoimaa hahmon suhdetta ympäristöönsä. Tässä katsannossa käsitteelen hahmoa lyhyesti osana todellisuuden maisemaa, suhteessa toisiin ihmisiin ja väkevoityneenä sankarina. Pyrin avaamaan työssäni myös hidastuksen suhdetta draamaan, ja elokuvan kokonaisuuteen. Miten hidastus suhteutuu muuhun kerrontaan: ääneen, normaalinopeuteen ja leikkaukseen? Millä tavalla hidastuksella on kuvattu kliimaksia? Mitä hidastuksella välitetään katsojalle kuolemasta?

Viimeisenä asetan hidastuskuvauksen metafysiikan tarkastelukenttään. Tieto-opilliset ja todellisuuden luonnetta koskevat käsitykset pääpiirteissään ovat pääteltävissä tekijöiden suhteesta hidastukseen. Työni tausta-aksooma on tekijän pyrkimys jonkin hänelle totuudellisen asian ilmaisuun elokuvassa ja hidastuksessa. Pyrin löytämään hidastuksen vaikutuksia elokuvan tarjoamaan näkymään todellisuudesta. Onko hidastus todellisuuden väärentämistä vai sen havainnointia elokuvallisin keinoin? Voiko hidastuksella peräti kurkottaa arkiajattelun taakse, ja luoda uuden elokuvallisen todellisuuden kuten *Matrixissa* (*The Matrix*, USA 1999)?

Pohja-aineistonani ovat elokuvakirjallisuus ja näkemäni hidastusta käyttäneet elokuvat, joista poimin esimerkkitapauksia erityistarkasteluun. Ammattilehdistä *Lähikuva* ja *American Cinematographer* tekijähaastatteluineen ovat tutkimusmateriaalinani. Elokuvaa koskevassa teoriorinnassa tukeudun muun muassa David Bordwelliin, Jussi Kaisjoen pro gradu -työhön ja Teemu Laaksosen opinnäytetyöhön. Avantgardea avaam Jean Epsteinin ja Antoni Artaud'n näkemysten pohjalta. Myös Tarkovski ja Dziga Vertov tarjoavat mielenkiintoisia empiristisiä havaintoja elokuvan suhteesta todellisuuteen.

Yksityiskohtaista esitystä yksittäisistä hidastusesimerkeistä en pyri työssäni antamaan, vaan antamani esimerkit viittaavat aiheen kokonaiskäsittelyyn. Tavoitteenani on avata käsityksiä hidastuksen käyttötavoista ja mahdollisuuksista elokuvailmaisussa mahdollisimman kattavasti, aiheen kokonaiskuvaa avartavasti. Tähän liittyvät myös elokuvan ulkopuoliset esimerkit hidastuksen ilmaisuvoimasta. Toisaalta pyrin tiivistämään hidas-

tuksen ilmenemismuodot mahdollisimman selkeään lajitteluun, ja kategorisoimaan hidastusta terminologisesti.

Hidastuksen näen siis tilallis-ajallisena manipulaationa, joten arvioin hidastusta suhteessa sen luoman tilaperspektiivin lisäksi ajalliseen perspektiiviin, Vertovin sanoin elokuvan ”kinosilmä (*kino-eye*) elää ja liikkuu ajassa ja tilassa” (Vertov 1984, 15). Tässä elokuvan katsomistavassa tulen lähelle Jussi Kaisjoen ajatusta maisemasta kuvalliseen äänelliseen kokemuksena: ”Olemme yhtä lailla jossain sisällä kuin jonkin esityksen edessä, joka välittömästi vertautuu johonkin alkukuvaansa tai olemassa olevaan referenttiin jossain tosiasiallisessa todellisuudessa. -- Maisema on meissä ja me maisemassa.” (Kaisjoki 2008, 4–5.)

Loppujen lopuksi tavoittelen tämän muunnellun tilan olemusta. Mihin spatiaaliseen, siis tilallis-ajalliseen, paikkaan hidastus vie katsojan? Mitkä ovat uuden maiseman luonnonlait, miten todellisuus muokkautuu ”koetun” hidastuskuvan edessä? Ja ehkä tärkeimpänä, kuinka syvälle todellisuuteen ja ihmiselle kaukaisiin maailmoihin hidastuksen avulla voi nähdä? Vertov antaa elokuvan kinosilmälle äänensä:

Vapautettuna 16-17¹ ruudun sekuntinopeuden säännöstä, vapaana ajan ja avaruuden rajoituksista, minä [kinosilmä] yhdistän minkä tahansa pisteen universumissa, välittämättä siitä missä olen ne tallentanut. Polkuni johtaa uudenlaisen havainnon luomiseen maailmasta. Minä käänän sinulle tuntematonta todellisuutta uudella tavalla. (Vertov 1984, 17–18.)

2 Elokuvatutkimus ja hidastus

2.1 Syvä jako: tarinaelokuva ja kuvaelokuva

”Elokvassa on molemmat puolet: taito tarttua kuvalla hetkeen ja kyky kertoa jännittäviä tapahtumaketjuja”, jaottelee Teemu Laaksonen elokuvallisen kuvan katsomistavat (Laaksonen 2007, 4). Hänen mielestään voidaan erottaa hollywoodilainen kausaalisesti etenevä tarinaelokuva ja kuvaelokuva, jossa havainto nousee juonenkuljetusta tärkeimmäksi (mt., 24 - 26, 33 - 34). Tätä jaottelua itsekin seurailen työssäni hidastuksen

¹ Ennen äänielokuvassa standardisoitua nopeutta 24 fps (*frames per second*, ruutua sekunnissa), elokuvat kuvattiin 16-20 ruudun sekuntinopeudella. (Bordwell&Thompson 2004, 234.)

funktionaalisuuden (tarinaelokuvassa) ja formalismin (kuvaelokuvassa) käsitteiden kautta.

Useimmissa kategorisoinneissa elokuvantutkijat sijoittavat hidastuksen ja ylinopeuskuvauksen otsikoiden ”kuvaustyyli” tai ”efektitekniikat” alle. Laajalti lainatun David Bordwellin jaottelun mukaan elokuvan tyylillinen systeemi koostuu teknisesti mise-en-scène² kuvauksesta, leikkauksesta ja äänestä (Bordwell & Thompson 2004, 389). ”Elokuvantekijä kontrolloi oton elokuvallisia ominaisuuksia – ei ainoastaan *mitä* on kuvattu, vaan myöskin *miten* on kuvattu” (mt., 229). Tätä jaottelua käytetään varsinkin ns. klassista kerrontaa jäsenettäessä. Siinä hollywoodilaisen valtavirtaelokuvan tunnusmerkkeinä pidetään tarinan helposti seurattavaa tilallis-ajallista yhtenäisyyttä ja sitä palvelevaa läpinäkyvää, huomaamatonta tyylijärjestelmää (Bordwell 2004, 89–91; Kaisjoki 2008, 27). ”Juonikeskeinen ilmaisu vie katsojan kuin itsestään kuvapinnan alle, kysymään elokuvalta, mistä se kertoo, mitä se esittää, mitä on nähtävissä kuvan takana” (Kaisjoki 2008, 27).

Näin kuva on tarinaelokuvassa useimmiten representaation³ väline. Arkikielen ja elokuvajournalismin kentällä elokuvaa arvioidaan usein tämän representaation diskurssin kautta, jossa ”taiteen ja mediakulttuurin kuvat usein ’peilaavat’ tai ’heijastavat’ todellisuutta tai ovat niin sanotusti ’ikkuna maailmaan’”, toteaa Kaisjoki (mt., 3). Esiintyykö ajan hidastumista siis aistein havaittavassa reaali maailmassa, josta hidastuskuvauksella elokuvassa on todellisuuden heijastuma? Jean Epsteinin elokuvassa *Usherin talon häviö* (*La Chute de la Maison Usher*, Ranska 1928) on otos kaappikellon heilurista hidastettuna. Onko jossain ihmistä, joka voisi fenomenologisesti kokea tällaisen hidastusvision katsomalla suoraan heiluria?

Kaisjoen mielestä deterministisesti latautunut representaation ajatus edustaa naivismia:

Jos ajattelun perustyökaluna on (kaiken kulttuurisen tarkastelussa) representaation käsite, tällainen peilistä heijastuva tai ikkunasta avautuva maisema jää ikään kuin puolitiehen ja niin muodoin luontevasti pelkäksi mieli- ja kielikuvaksi. Kulttuurintutkimuksen käsitteenä representatio esittää todellisuudesta aina jotain

² Esillepano: lavastus, puvustus, maskeeraus, valaistus, näyttelijöiden asemointi ja liikkeet.

³ Käsite tulee latinasta: jonkin asettaminen uudelleen (*re*) aistimme (*sentio*) eteen (*pre*). Käännös Kaisjoen (2008, 27).

jollain tavalla, eikä mikään kuvallinen representaatio koskaan vain peilaa tai kuvasta vaan aina myös konstruktivismin periaatteen mukaisesti rakentaa todellisuutta. (Kaisjoki 2008, 3.)

Modernin elokuvan maisema-analyysia rakentaessaan Kaisjoki maalaa esiin toisenlaisen tavan katsoa elokuvaa. Hänen mielestään voidaan puhua elokuvan arkkitehtuurista, jonka visuaalisen maailman läpi katsoja kulkee (Kaisjoki 2008, 23). Elokuva on taideteos, jota kohti suuntautuva katsoja voi havainnoida uudenlaisen tajunnan ympäristön huokuvan elokuvasta. ”Maailma ei näin ollen niinkään ole kerronnan ajallisten, tilallisten ja loogisten vihjeiden yhteispelissä rakentuvaa todentuntuista tarinaympäristöä, jotain eheää diegesistä, vaan ennemminkin kokonaisvaltaista, esteettistä, eettistä ja noeettista [kreik. nous, ’sisäinen tietäminen’], kokemusta.” (Kaisjoki 2008, 23.)

Elokuvan historiassa on useita tekijöitä ja elokuvatutkijoita, jotka painottavat elokuvaa katsottavan paitsi tarinoiden, myös elokuvaesityksen mahdollistavan uudenlaisen näkemisen tavan takia, siis kokonaiselämyksellisyyden ja itse taidemuodon vuoksi. Tätä ajatusta kutsun yleisellä formalismin, joka yleensä määrittelee suuntauksesi, tutkimuksen alaksi tai tarkastelutavaksi, joka painottaa *muotoa* sisällön tai merkityksen sijaan (Wikipedia). Elokuvan synty teknisen keksinnön (kinematografian) pohjalta, antoivat nähdäkseni lisäpontta formalistisille painotuksille 1900-luvun ensi vuosikymmeninä. Sellaiset elokuvan teosluonnetta tutkineet ja ravistelleet avantgardistiset suuntaukset kuten impressionismi, ekspressionismi, surrealismi ja dada voidaan laskea elokuvan formalistisen suuntauksen piiriin.

Impressionistinen elokuvantekijä Jean Epstein näki elokuvan filosofisen ajattelun keinona (Pönni 2009, 7). Epstein rakensi lyrosofiaksi nimittämänsä filosofista mallia, jossa elokuvan kautta on tavoitteena maailman tunteminen tai aistiminen tavalla, ”joka ohittaa rationaalisen ymmärryksen tai edeltää sitä” (mt., 18). ”Kutsun [ihmistä] kehittämään toimintaansa kokonaisuutena, nauttimaan samalla kertaa kahdesta suuresta kyvystään: tuntemaan ja ymmärtämään samanaikaisesti. Tätä on lyrosafia.” (Epstein 1974a, 19, Pönnin 2009, 20, mukaan.) Elokuva ja runous olivat impressionisteille tärkeimmät taidemuodot, ja niitä pyrittiin ajoittain myös syntetisoimaan. Tästä esimerkkinä Bordwell mainitsee Soupaultin runon *Indifférence: Poème Cinématographique* (Ranska 1917), jossa Soupault jäljittelee elokuvan hidastuksia ja nopeutuksia kielellisin keinoin. (Bordwell 2002/1974, 31–33, Pönnin 2009, 11 mukaan.)

Epstein pitää elokuvaa animistisena taiteena, joka antaa kaikille kuvaamilleen esineille vaikutelman elävyydestä. Tämän työn tutkimuskysymyksen kannalta kiinnostavampaa on silti ajatus hidastuksesta ”toisenlaisen aikatilan”, uudenlaisen paikan luoja, jota Epstein kirjoitustensa ja elokuviensa pohjalta lähestyy. Yksi keskeisistä Epsteinin käyttämistä termeistä on fotogeenisyys (*photogénie*), jolla pyrittiin kuvaamaan elokuvan katsomiskokemusta, jossa ”maailma näyttäytyi aivan uudella, ennennäkemättömällä tavalla, se nähtiin ikään kuin ’ensimmäistä kertaa’” (Pönni 2009, 7).

Epstein piti fotogeenisyyttä jopa elokuvan taideperustana (Pönni 2009, 7) kutsuen ”fotogeeniseksi kaikkia sellaisia asioiden, olioiden ja sielujen aspekkeja, joiden sisäistä laatua elokuvallinen toisintaminen kasvattaa” (Epstein 2009b, 48). Hänen mukaansa fotogeenisyyden voi ymmärtää vasta kun tilan kolmen ulottuvuuden lisäksi otetaan liikkeen tarkasteluun neljäs ulottuvuus, aika: ”Fotogeeninen liikkuvuus on liikkuvuutta tässä tila-ajan järjestelmässä, liikkuvuutta samalla kertaa sekä tilassa että ajassa. Voidaan siis sanoa, että objektin fotogeeninen aspekti on seurausta sen variaatioista tila-ajassa.” (Epstein 2009b, 50) Epstein itse käyttää laajalti hidastusta *Usherin talon häviö* –elokuvassaan, johon paneudun tarkemmin luvussa 4.

Myös toisen avantgarden suuntauksen, surrealismin voi nähdä olleen ensisijaisesti filosofiaa, jossa keskityttiin ihmismielen tarkasteluun Freudin ajatusten jalanjäljissä, pyrkimyksenään ”unitodellisuuden ja valvetodellisuuden rajan ylittäminen” (Pönni 2010, 78). Kuuluisin surrealistisista elokuvista lienee Luis Bunuelin ja Salvador Dalin *Andalusialainen koira* (*Un Chien Andalou*, Ranska 1929), jossa kerronta virtaa tarinaelokuvan periaatteiden vastaisesti kuvasta toiseen ilman rationaalista kauseliteettä ja kuvalisistä keinoista hidastustakin käytetään ”vain sen itsensä takia” (Pramaggiore & Wallis 2005, 260).

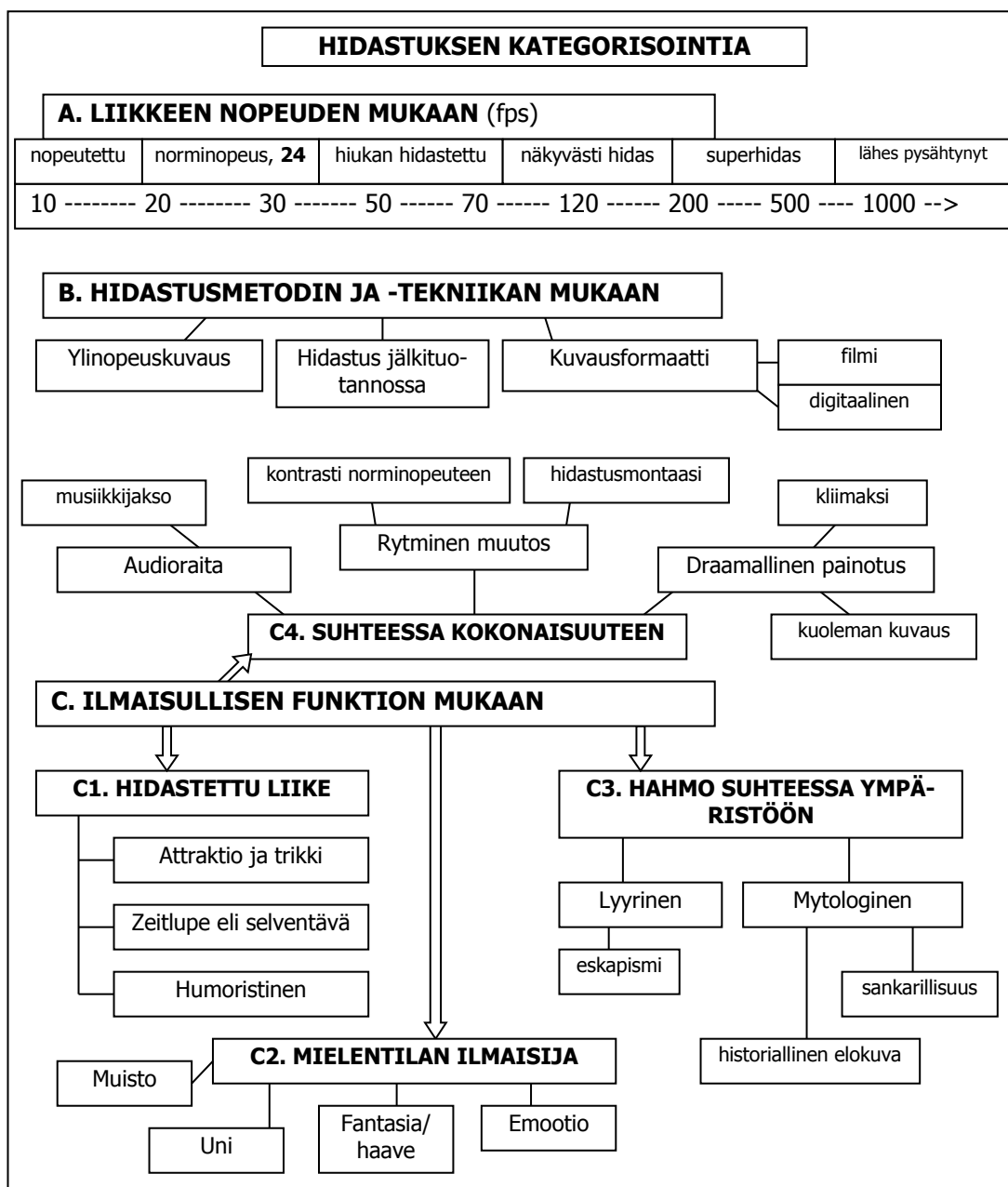
Impressionismi ja surrealismi ovat avantgarden lajeista tämän työn kannalta olennaimmat, ja niiden tarjoamiin näkemyksiin elokuvan ja todellisuuden suhteesta palaan tarkemmin luvussa 7. Kuvaelokuvan huippuajan voi ajatellakin olleen jo 1930 – luvulta tultaessa ohitse, sillä äänielokuvan läpimurto johti siihen, että ”puhe otti kuvallisten efektien paikan, ja kuvan voimaan uskoneen puhtaan elokuvan korvasi ’filmattu teatteri’ – jälleen” (Laaksonen 2007, 27).

2.2 Hidastuskuvauksen kategorisointia

Bordwellin mielestä hidastuksen funktio elokuvakerronnassa on viitata tapahtumiin unessa tai fantasiassa, tunteellisen aineksen ekspressiona, taistelu-elokuvissa voiman ilmaisijana ja draamallisen kohtauksen tai spektaakkelin painottajana (Bordwell 2004, 235). Näin Joseph M. Boggs puolestaan esittelee hidastuksen kuusi funktiota kirjassaan *The Art Of Watching Films*: 1. Hetken venyttäminen sen emotionaalisen laadun vahvistamiseksi, 2. Yrityksen, väsymyksen ja turhautuman liioittelu, 3. Hidastus viittaamassa yli-inhimilliseen nopeuteen ja voimaan, 4. Fyysisen toiminnan sulouden painottaminen, 5. Ajan kulumisen ilmaiseminen, ja 6. Terävän kontrastin luominen normaalinopeuteen (Boggs 1985, 139 - 141).

Toisaalta hidastuskuva siis saattaa saada katsojan ihailemaan kohteensa fyysistä uljautta, toisaalta sitä käytetään kasvattamaan kohtauksen tunnelatausta. Joskus se esiintyy kuvastamassa ajan kulumista, toisinaan taas loppukohtausten toiminnan huipennuksen yhteydessä. Hidastuskuvan funktiot saati sen vaikutukset esteettiseen kokemukseen näyttäisivätkin näin ajateltuna pakenevan suoraa ja yksioikoista määrittelyä ollen riippuvainen muusta kerronnallisesta aineistosta. Se ei suoranaisesti välitä mitään tiettyä tunnetta tai ajatusta, vaan toimii ennemminkin osana ”tyylisysteemiä”, kehystäen katsojan kokonaisvaltaista kokemusta tapahtumista muuttamalla tilallis-ajallista näkymää kankaalla.

Tässä työssäni tutkin tätä elokuvahidastuksen kokonaisvaltaista – sekä älyllistä että affektiivista - vaikutusta hidastuksen rakentaman spatiaalisen poikkeaman kautta katsojalle välitettyyn väitteeseen todellisuudesta. Hidastuksen tutkimiseen olen lähtenyt Bordwellin ja Boggsin funktioiden pohjalta, mutta mielestäni heidän luokittelunsa on suuripiirteinen ja vajaa. Siksi pyrin kokonaisvaltaisempaan hahmotukseen aiheesta seuraavan kuvion avulla, joka on samalla työni rakenteellinen pohja.



Kuvio 1. Hidastuksen kategorisointia: A. Liikkeen nopeuden mukaan, B. Hidastusmetodin ja -tekniikan mukaan, C. Ilmaisullisen funktion mukaan. Kohta C1 käsitellään opinnäytetyön luvussa 3, C2 vastaa lukua 4, C3 avataan luvussa 5, ja C4 on purettu luvussa 6. "Fps" on kuvausnopeuden yksikkö (*frames per second*, ruutua sekunnissa). Piirros: Eero Tiainen.

3 Hidastettu liike

3.1 Attraktio ja trikki

Alkuajan elokuvalle on annettu nimitys ”attraktioiden elokuva”⁴, jolle ominaista oli tarinan kertomisen sijaan esitellä yleisölle erilaisia eksoottisia kuvallisia illuusioita. Katsojat eivät tulleet niinkään seuraamaan tarinoita, vaan he tulivat katsomaan elokuvalaitteen toimintaa itsessään (Seppälä 2010, 16). ”Attraktiota olivat todellisuusilluusion ohella monet elokuvalliset keinot, kuten filmin pyörittäminen takaperin” (mt., 17). Epäilemättä myös filmi esitysnopeutta muuteltiin esityksissä veivaamalla projektorin eri nopeuksilla.

Barry Salt on huomauttanut tarkoitushakuisen kuvanopeuden vaihtelun kuvausvaiheessa olleen silti harvinaista tässä vaiheessa mainiten poikkeuksena elokuussa vuonna 1901 ilmestyneen elokuvan *The Indian Chief And The Seidlitz Powder* (Iso-Britannia 1901), jossa on kuvattu intialaishahmon juovan lääkepulveria ja paisuvan vatsastaan. Henkilön hyppyjä kuvataan noin 32 fps nopeudella, joka sai aikaan hyppyjen näyttävän leijuilta (Salt 1992, 48). Tässä on tietävästi kyseessä ensimmäisiä kertoja kun hidastuskuvausta käytettiin ilmaisevassa tarkoituksessa, mutta tässäkin huomio on kohdistunut pääosin itse efektin aiheuttamaan attraktiiviseen vaikutukseen.

Hidastuskuvaus saa implisiittisesti kohteensa *liikkeen* hidastumaan ja tätä kautta näennäisesti pehmentymään ja rauhoittumaan. Tämä hitaus lisää kohteen massan ja suuruuden tuntua, sillä painavat esineet liikkuvat fysikaalisesti hitaammin kuin kevyet. Tätä liiketilallisen manipuloinnin yhteyttä muutokseen havainnossa objektin fysikaalisista ominaisuuksista on käytetty pienoismallikuvauksissa luoden katsojalle mielikuvaa tosiasiallisesti pienen esineen todellista kokoa suuremmasta liikevaikutelmasta. Niinpä amerikkalaisessa elokuvaajien ammattikirjassa neuvotaan: ”Veden, tulen, ja räjähtävien pienoismallien pitäisi olla niin isoja kuin budjetti ja turvallisuus sallivat, jopa puolet [näennäisestä] koosta ja kuvattuna ylinopeudella” (Muren 1993, 421).

⁴ käsite on Tom Gunningin ja André Gaudreaultin: he määrittelevät attraktioiden elokuvan ulottuvan elävän kuvan alkuajoista vuosiin 1906 tai 1907 asti (Seppälä 2010, 11 ja 15).

Hidastuskuvauksen luoma alitajuinen vaikutelma painavuudesta ja korkeista tuotanto-arvoista saattaa juontaa juurensa osittain tuotannollisiin seikkoihin. Ylinopeuskuvaaminen syö paljon filmiä, esimerkiksi kolminkertaisen hidastuksen kuluttaen kolminkertaisesti filmimateriaalia. Ylinopeuskuvaus myös sitoo muitakin tuotannollisia resursseja, aikaa ja vaatii erikoisolosuhteita, kuten paljon normaalia suurempia valotehoja. Esimerkiksi päähenkilö Dom Cobbin kaatuessa kylpyammeeseen tuolilla istuen *Inceptionin* (*Inception*, USA 2010) alkupuolella, digitaalikamera tallensi näkymää 1000 ruutua sekunnissa. Kuvaaja sai riittävät valotehot aikaiseksi vain useilla erittäin voimakkaila, päivänvaloa simuloivilla HMI-lampuilla sijoitettuna erittäin lähelle näyttelijää (Heuring 2010, 33).

Budjettisyistäkin hidastuskuvaus on siis pitkään ollut lähinnä suurten tuotantojen käytettävissä, ohjaten ehkä suuren yleisön tottumusta hidastuskuvasta kiinteästi vakavan ja suurellisen draaman painoarvon lisääjänä nimenomaan Hollywood-elokuvassa. Tällanne saattaa kuitenkin olla muuttumassa digitaalikameroiden tehdessä ylinopeustekniikasta aiempaa edullisempaa ja siten entistä houkuttelevampaa myös pienemmän budjetin elokuville.

3.2 Zeitlupe

Hidastus ja nopeutus paljastavat maailman, jossa ei enää ole rajoja luonnon osien -- välillä. Kaikki elää. -- Tässä jälleen elokuvakone (*le cinématographe*) aistimme ulottuvuutta kehittäessään ja ajallisella perspektiivillä leikkiessään tekee näölle ja kuulolle havaittavaksi yksilöitä, joita olimme pitäneet näkymättöminä ja kuulumattomina, paljastaa tiettyjen abstraktioiden todellisuuden. (Epstein 1974p, 250–251, Pönnin 2009, 32–33, mukaan.)

Epsteinin runolliseen ilmaisuun kiteytyy hidastuskuvan mahdollisuus näyttää maailmalla tavalla, johon mikään muu tekniikka ei pysty. Sillä on sovellutuksia tieteen teossakin: ”Tämän kameran avulla voimme jäädyttää minkä tahansa nopeasti tapahtuvan liikkeen”, kertoo professori Arun Shukla maailman nopeimmasta kamerasta, jonka nopeus ylittää 200 miljoonaan ruutuun sekunnissa (McLeish 2000). Kameralla tutkitaan räjähtäviä hajoamisprosesseja materiaalien pinnassa, ja tämän tiedon avulla kehitetään materiaalien ominaisuuksia.

Elokuvakerronnassakin on hidastukselle tällaista liikerataa ja liikkeen dynamiikkaa selväntävää tarvetta. Hyvän esimerkin tästä tarjoaa pomminpurkajien työtä Irakissa seu-

raava *The Hurt Locker* (*The Hurt Locker*, USA 2008), jossa näytetään pommin räjähtämisen vaikutuksia ympäristön esineissä ja pakenemista yrittävässä pomminpurkajassa. Nopeita tapahtumakulkuja hidastetaan myös toimintaelokuvissa, josta ääriesimerkkinä vaikkapa *Romeon on kuoltava* (*Romeo Must Die*, USA 2000) –elokuvan tietokoneella luodut hidastetut illustraatiot potkujen vaikutuksista kehossa. Tällöin aikaa ikään kuin peilataan ja liikettä tarkastellaan suurennuslasin kautta, josta juontuu saksankielinen sana *zeitlupe*, ”ajan suurennuslasi” (Eisenstein 1978, 98).

Televisioidun urheilun seuraamisessa hidastuksilla on myös runsaasti käytetty zeitlupe-merkitys. Merkille pantavaa hidastuksen olemukseen porauduttaessa on, että hidastus on aina *takauma*, kuvaten jotakin tapahtumaa menneisyydessä, mutta tuoden sen uudestaan nähtäväksi presenssissä. Hidastuksen aikamuoto vaikuttaisi siis olevan toteava ”on ollut”. Esimerkiksi jääkiekon maailmanmestaruus –kisoja seurattessani huomasin hidastuskuvan suuren todistusarvon nopeassa lajissa: sen avulla katsoja voi arvioida tuomarin toimintaa suhteessa nähtyyn hidastettuun ”todistukseen” pelikentän tapahtumista. Hidastuskuva on kuin ”jumalan silmä”, jolla on totuusarvoa yli pelituomarin.

3.3 Hidastus ja huumori

Yksi hidastuksen harvemmin käytettävä alalaji on itse asiassa sitä ironisoiva hidastus tai hidastus joka tuottaa komiikkaa. Tästä Arijon (1991, 500) varoittelee todetessaan hidastuskuvan ylikäytön johtavan humoristiseen lopputulokseen. Hidastuksen nauruntuottamisen voi nähdä johtuvan siitä, että se hetkellisesti vääristelee kasvonmuotoja ja ihmisen olemusta: varsinkin hyvin suurilla hidastusnopeuksilla katsoja etäännyttävä alkuperäisestä ilmeen ekspressiosta tarkastelemaan kasvon ajoittaista epäsymmetrisyyttä suuresti hidastetun liikkeen aikana tai vaikkapa puolittain suljettuja silmiä, jotka saavat aikaan hetkellisesti unisen vaikutelman näyttelijän kasvoille.

Toisaalta hidastusta ironisoivat hidastukset viittaavat usein 80-luvun toimintaelokuvien runsaaseen hidastuksen käyttöön ja niiden sankarin voimaa glorifioivaan tyyliin. *Matrixin* ilmestyttyä aihe koki renessanssin sellaisissa elokuvissa kuin *Scream 3* (*Scream 3*, USA 2000) ja *Shrek* (*Shrek*, USA 2001), joissa parodioitiin *Matrixin* käyttämiä hidastusefektejä. Vähemmän suoraa, hienovaraisemmalle tasolle viritettyjä viittauksia hidastuskuvan totuttuun käyttötapaan löytyy *Vaaleanpunainen pantteri iskee jälleen* (*Pink*

Panther Strikes Again, Iso-Britannia 1976) –elokuvasta, jonka taistelukohtauksessa on käytetty myös ”hidastettua ääntä” saaden se kuulostamaan matalalta mylvinnältä.

Monimutkaisimmat viittaukset löytynevät kuitenkin David Lynchin *Blue Velvet – ja sini-semppi oli yö* (*Blue Velvet*, USA 1986) -elokuvan loppukohtauksesta, jossa nähdäkseen ironisoidaan amerikkalaisten elokuvien konservatiivisiin perhearvoihin palautuvia ”happy end” –loppuja. Lynch näyttää hidastettuja, aurinkoisia kuvia amerikkalaisesta idyllisestä lähiöstä ja palomiestä vilkuttamassa kameralle elokuvan lopussa. Kohtaus nousee naiivin unelmanomaiselle tasolleen nimenomaan hidastuksen kautta, jonka avulla Lynch kyseenalaistaa näkemämme todenperäisyyttä irrottaen näkymän arkirealismista.

4 Hidastus mielentilana

Eräänä elokuvailmaisun pyrkimyksenä voidaan nähdä tarinan lisäksi subjektiivisen kokemuksen välittäminen maailmasta, siis nähdyn vision mahdollisimman suora kuvaaminen elokuvan avulla. Juuri subjektiivisuus sekä mielentilojen, kuten muistojen tai tunnetilojen nostaminen ilmaisen keskiöön ovat Bordwellin mielestä impressionistisen elokuvan piirteitä (Pönni 2009, 14). Impressionismissa havainto pyritään toisintamaan kameratyön avulla käyttäen mm. epätarkkaa kuvaa, poikkeuksellisia kuvakulmia, kuvan optista vääristämistä ja nopeaa leikkausta sekä hidastamista (mt.).

Millaisen fenomenologisen havainnon subjektiivinen hidastuskuvaus siis välittää? Onko hidastuksella yhteys arkikokemukseemme? Aina silloin tällöin kuulee puhuttavan jonkin asian tapahtumisesta ”kuin hidastetusti”. Itsekin olen kokenut ajan suhteellisen hidastumisen nähdessäni kädestäni lipsahtaneen vesilasin vajoavan vastustamattomasti kohti betonilattiaa. Benji-hypyn tehnyt ystäväni kertoi maanneensa hypyn jälkeen patjalla euforisessa mielentilassa ”ehkä kolme minuuttia” tahtoen nauttia hetkestä mahdollisimman pitkään. Hypystä kuvatussa videossa hän nousee kuitenkin seisomaan jo muutamien sekuntien kuluttua patjalle laskeutumisesta. Kyseiseen ajallisen havainnon vääristymiseen tai vääntymiseen voi hakea teoreettista selitystä hidastuskuvan teknisestä syntymisestä elokuvakameran avulla.

Normaalisti elokuvaesityksessä käytetään nopeutena 24 ruutua sekunnissa, jolla nopeudella elokuvat myös yleensä kuvataan. Jos kuvausnopeudeksi muutetaan vaikkapa 48 ruutua sekunnissa ja tämä ylinopeudella kuvattu materiaali esitetään normaalino-

peudella, hidastuu kuvan esittämä näkymä puoleen alkuperäisestä vauhdistaan (kts. esim. Bordwell 2004, 234–235). Hidastuskuvauksen edellytyksenä on siis *tallentaa samassa aikayksikössä enemmän informaatiota* filmille⁵.

Tapahtuuko ihmisen tiedonkäsittelyssä siis samanlainen ilmiö hänen kokiessaan aisteja suuresti kiihdyttävää stimulaatiota? Saako aivojen läpikäymän informaatiomäärän vaihtelu aikaan heilahduksia myös kokemuksessa ajan kulusta? Esimerkkien perusteella vaikuttaisi siltä, että joskus näin voi käydä. Epsteininkin on vakuuttunut ajan suhteellisesta luonteesta: ”Lyrosofiassa käytämänsä käsitteistön mukaan Epstein määrittää psykologisen ajan perustaksi koetun tunteen (*sentiment*), kun taas (rationaalinen) matemaattinen aika määrittyy mittausvälineiden kuten kellojen avulla” (Pönni 2009, 27).

4.1 Muisto

Lopputyöni *Ihana Aina* alkaa lähiöbaarista, jossa keski-ikäinen Mara muistelee 80-luvun iskelmäkappaleen avulla nuoruudenrakkauttaan Ainaa. Lyhytelokuva kertoo Maran löytöretkestä Ainan luokse, ja lopulta muistokuvien särkemisestä. Elokuvassa käytetään hidastuskuvaa takaumassa 80-luvun discosta, Maran ja Ainan tanssiessa uudelleen elokuvan preesenssissä, sekä lopun kliimaksissa. Hidastuksella halusimme ohjaaja Matias Boettgen kanssa painottaa tiettyjä kohtauksia ja kohottaa niitä muusta kerronnasta, toteuttaen näin mainitun Boggsin funktioiden kuudetta strategiaa dynamisoiden eri kohtausten kuvausnopeuksia.

Muistolle Maran ja Ainan suudelmasta on annettu suhteellisen paljon aikaa, ja hidastus toimii myös kohtauksen synnyttämän emotion pidentäjänä. Lämmin valaistus, värit ja pehmeä kamera-ajon käyttö saavat kohtauksen etääntymään arkimaailman ruskeanharmaasta ympäristöstä, aika on siis ”kullannut muiston”. Tällä tyylijärjestelmällä pyrimme ilmaisemaan päähenkilön psykologista tilaa, muistonäkymän erityislaatuista. Muiston valikoivuudessa voi nähdä yhtymäkohtia elokuvallisen kertomuksen valikoivu-

⁵ Teknisesti hidastuksen voi tosin tehdä myös jälkikäteen esimerkiksi monistamalla filmiruutuja tai tietokoneistetusti laskemalla kahden ruudun väliin niiden sisältämästä informaatiosta virtuaalisesti uuden kuvan. Vaikka lopputulos ei ole ”tekniseltä laadultaan” ylinopeuskuvauksen veroinen, on esimerkiksi Wong Kar-wai ottanut monistamistekniikan osaksi estetiikkaansa.

teen. Samalla lailla kun ihminen muistaa vain tärkeimmät, siis yllättävimmät ja voimakkaimmat tunteet menneisyydestään, nostimme vain juonen kannalta olennaiset tapahtumat esiin tarinasta (kts. Bordwellin 2004 jaottelu, 71).

Myöhemmin nähtävät hidastukset myös kommunikoivat tämän ensimmäisen muistohidastuksen kanssa: tarinan pääkäänteet olisivat ilmaistavissa vain elokuvan käyttämät hidastuskuvat esittämällä. Kun Mara jälleen tapaa Ainan, ja he tanssivat ravintolassa hidastetuissa kuvissa, kohtaaminen vertautuu alun muistokuvaan. Tätä vahvistaa kohtausten taustalla kuultava sama kappale, ja väliin leikatut hidastukset muistosta. Muiston näkymästä on tullut Maran mielessä totta, samankaltaiset elementit ovat läsnä. Viimeinen hidastus kertoo kuitenkin totuuden Ainan todellisesta henkisestä tilasta. Siinä Ainan synkkä salaisuus on paljastunut, ja Mara kävellyt pois hänen luotaan. Näemme hidastetun kamera-ajon polvillaan kyyhöttävästä Ainasta kohti lipaston päällä olevaa kuvaa hänestä, joka on saanut säröjä lasiinsa. Maran muistokuva Ainasta on särkynyt.

4.2 Uni

Freudin ajatusten pohjalta surrealistit pyrkivät unitodellisuuden ja valvetodellisuuden rajan ylittämiseen, josta esimerkkinä Pönni mainitsee Bretonin ajatuksen: ”Minä uskon, että tulevaisuudessa nämä kaksi tilaa, uni ja todellisuus, jotka ovat näköjään niin vastakkaisia, yhdistyvät toisiinsa ja muodostavat uuden absoluuttisen realiteetin, surrealiiteetin...” (Breton 1988, 319, Pönnin 2010, 78, mukaan). Jaakko Seppälä (2010, 12) huomauttaa monen valtavirtaelokuvien tekijän toteuttaneen avantgardistisia ambitiotaan kerronnalle alisteisesti nimenomaan unijaksoissa, jossa poikkeukselliset tyylyllitykset ovat olleet mahdollisia.

Hyvän esimerkin Hollywood-elokuvan tarinankertomisperinteen vahvuudesta tarjoavat Christopher Nolanin ajatukset *Inceptionista*, jossa hidastuskuvausta käytetään erittäin näkyvästi. Kuvaaja Wally Pfisterille ja Nolanille elokuvaa kuvattaessa tärkeää oli ”kuvauksellinen realismi” (Heuring 2010, 27), sillä heidän mielestään unet tuntuvat todelta kun niitä näkee. ”Emme halunneet unijaksoihin mitään pinnallista surrealismia” Nolan sanoo lehden haastattelussa (mt., 27) ja jatkaa:

Käytän hidastusta vain harvoin töissäni, sillä tunnen sen olevan perimmiltään epätodellista – mutta *Inceptionissa* se on olennainen osa, sillä unimaailman ja todellisen maailman välillä on selkeä suhde. Halusimme käyttää hidastuskuvausta ja speed ramp –tekniikkaa kerronnallisista syistä, emme esteettisistä. (mt., 29)

Elokuva onkin kuvattu laajalti dokumentaarisuuteen viittaavalla käsivaralla, ja unitilan kerronnalliseen ilmaisemiseen käytetään hidastuskuvausta joidenkin lavastus- ja valaistusratkaisujen ohella.

Tässä yhteydessä ei voi siis puhua subjektiivisen kokemuksen tilasta, sillä hidastuskuvaus tuo esiin lähinnä eri kertomustasojen ajallista suhdetta. Vaikka kyseessä ei ohjaajan mukaan ole unitilan olemuksen estetisointi, on ajallinen manipulointi realismiin pyrkivälle ohjaajalle kuitenkin hyväksyttävä tyyli ratkaisu tässä tapauksessa, sillä se vastaa hänen mielestään unen *logiikkaa suhteessa arkitodellisuuteen*. Esteettinenkin ulottuvuus on olemassa narratiivisen painotuksen alla: päähenkilö Cobbin kaatuessa kylpyammeeseen tuolilla istuen *Inceptionin* alkupuoella, kuvaaja intoilee myöhemmin artikkelissa tästä 1000 fps tallennusvauhdilla kuvatusta otoksesta: ”Veden yksittäiset väreet tulevat näkyviksi, joka antaa kohtaaukselle toismaailmallisen tunnelman” (mt., 33).

Myös venäläisohjaaja Andrei Tarkovskin voi lukea kuuluvan Nolanin kanssa samaan ”realismia” ja logiikkaa painottavaan koulukuntaan:

[K]uinka on mahdollista tuottaa näkyväksi henkilön sisäiset näyt, unet ja unelmat? ...Se on mahdollista olettaen, että unelmat kankaalla on tehty täsmälleen samoista, havaituista ja luonnollisista elämänmuodoista. Joskus ohjaajat kuvaavat ylinopeudella, hämyisän verhon läpi tai käyttävät muuta kuvatrikkiä – tai musiikkia – apunaan ja koulutettu yleisö reagoi välittömästi: ”Ai, hän muistelee!” -- Mutta mysteerinen hämyisyys ei ole oikea tapa saavuttaa unen tai muiston elokuvallista ilmaisua. Elokuvan ei pidä lainata teatterin keinoja. (Tarkovsky 1986, 71–72)

Jos Tarkovskin lukee kirjaimellisesti puhuvan ylinopeuskuvauksesta yhtenä teatterin ilmaisukeinoista, jää ajatus perusteettomaksi, joten on ilmeistä että hän kritisoi tässä teatraalisuutta, siis jonkinlaista ulkokohtaista unitilan suoraa, impressionistista jäljitteilyä, joka ei lopulta vastaa unen logiikkaa sisällön tasolla. Hänen kerrontansa vaikuttaa luottavan muihin keinoihin: Tarkovski painottaa esimerkiksi plastisen komposition ja leikkauksen epäloogisuuden vaikutusta unitilan ilmaisuun (Tarkovsky 1986, 72).

Unella ja hidastuksella vaikuttaa kuitenkin olevan omat yhteytensä. ”Monet meistä ovat kokeneet hidastus-unia, jossa jalkamme tulevat raskaiksi yrittäessämme paeta vaaraa tai takaa-ajassamme haluttua asiaa”, kirjoittaa Boggs (1985, 140). Esimerkkinä hidastetusta unijaksosta mainittakoon fantasiaelokuva *Narnian tarinat: Prinssi Kaspian* (*The Chronicles of Narnia: Prince Caspian*, USA 2008), jossa Lucy Pevensien uni on

erotettu muusta kerronnasta käyttämällä lähes koko jakson ajan hidastusta. Hidastuksen lisäksi kohtausten subjektiivisuutta vahvistetaan esimerkiksi epätodellisen kirkkaalla valaistuksella ja keskitetyillä kompositioilla.

Alfred Hitchcock käyttää hidastusta hienovaraisesti kuvittaessaan unen ja valvetilan subjektiivista tilaa *Taka-ikkunassa* (*Rear Window*, USA 1954). Kohtauksessa James Stewartin esittämä valokuvaaja herää ikkunan äärestä naishahmon tullessa sisään. Nainen suutelee päähenkilöä hänen ollessaan vielä unen ja toden rajamailla. Tämän mielentilan ilmaistakseen Hitchcock käyttää suutelu -otoksessa hidastuskuvausta.

4.3 Haaveilu ja fantasiat

Precious (*Precious*, USA 2009) seuraa Gabourey Sibiden esittämän teinitytön vaikeaa elämää 80-luvun Harlemissa. Elokuvan alussa on kohtaus jossa herkän musiikin soidesa punapukuinen nainen saapuu antamaan Precioukselle huivin. Ymmärrämme ettei kohtaus tapahdu Harlemissa vaan päähenkilön mielikuvissa, kun näemme seuraavien arkisempien ja realistisempien kohtausten vyöryttävät yhä uusia vaikeuksia päähahmon kestettäväksi. Ongelmien kasaantuessa nämä lyhyet fantasiajaksot tuovat tyyllisesti erotetun näkymän päähenkilön haaveisiin poikaystävästä, kuulumisuudesta ja ihailusta. Fantasiajaksoissa aika tempoilee, joitakin otoksia nopeutetaan, toisia pysäytetään, osaa hidastetaan. Näissä lyhyissä hetkissä päähenkilömme on kuitenkin onnellisen näköinen, ja hänen elämänsä on täynnä sykettä, jota kuvastetaan kuvallisen tempon vaihteluilla.

Toisen esimerkin henkilön fantasian kuvittamisesta hidastuskuvauksen avulla tarjoaa norjalainen *Mies joka rakasti Yngveä* (*Mannen som elsket Yngve*, Norja 2008), joka sijoittuu vuoteen 1989 päähenkilönään punkbändissä laulava 17-vuotias Jarle Klepp. Alussa Jarlella on tyttöystävä, mutta asiat mutkistuvat kun hän huomaa ihastuvansa lukioon tulleeseen Yngveen. Elokuvassa Jarlen salaiset fantasiat Yngveä kohtaan on erotettu muusta kerronnasta varsin voimakkaasti: realistiseen kuvaukseen viittaava käsivarakamera muissa kohtauksissa vaihtuu rauhallisiin, pitkiin ja hidastettuihin ottoihin Jarlen tuijottaessa Yngveä esimerkiksi juomassa vettä lähteestä. Näin hidastuksella ilmaistaan Jarlen ajantajun kadottamista suhteessa normaalikerronnan presenssiin.

Hahmon maailman avaaminen hidastuskuvauksen avulla tekee tarinasta subjektiivisemmän ja vaikuttaa näin siis samaistumisprosessiin kiihdyttävästi. Hidastus merkkää

tämän salaisuuden tai yksilöllisyyden tehden siitä yhteisen jaetun maailman henkilön ja katsojan välille. Samanlainen hidastuksen strategia on nähtävissä *American Beautyn* (*American Beauty*, USA 1999) eroottisissa fantasiajaksoissa.

4.4 Emootioion vallassa

En tiedä mitään absoluuttisemmin liikuttavaa kuin hidastus kasvoista, jotka ovat ilmaisemassa jotain. [...] Tämä mekaanisen ja optisen yli-inhimillisen silmän (sur-oeil) erottelukyky tekee selvästi nähtäväksi ajan suhteellisuuden. On siis totta, että sekunnit kestävät tunteja! Draama sijoittuu yhteisen ajan ulkopuolelle. Saatutetaan uusi, puhtaasti psykologinen perspektiivi. (Epstein 1974n, 191, Pönnin 2010, 29, mukaan.)

Näin kuvaa Epstein kokemustaan lähikuvan ja hidastuksen yhteensovittamisesta, jota kautta voi ajatella fotogeenisyyden olevan perspektiivi futuuriin, juuri tulemaisillaan olevaan emootioon. Epsteinin itsensä ohjaama *Usherin talon häviön* hidastuskuvat Roderickista maalaamassa obsessiivisesti näyttävät luovan henkilön ympärille aivan omanlaisensa paatoksellisen perspektiivin, jossa hahmo ja hänen emootionsa näyttäytyvät vahvempana ja subjektiivista kokemusta välittävänä muuhun kuvalliseen ainekseen verrattuna.

Monesti tämä lähikuvan ja hidastuksen yhdistelmä on kuvattu niin pienellä ylinopeudella että se jää katsomiskokemuksessa helposti tietoisien havainnon ulkopuolelle. Itse huomasin tekniikan olleen käytössä *Skavabölen pojissa* (Suomi 2009), jossa lapsinäyttelijästä otettiin repliikitön lähikuva ylinopeudella. Huomaamattomuudesta huolimatta – tai sen takia – hidastus on käyttökelpoinen tässä tapauksessa venyttämässä ohjaajan leikkauksessa valitsemaa ilmaisua ja tunnetta.

Eivät kaikki ole silti samaa mieltä hidastuskuvauksesta emootioion ja erityisesti kasvojen kuvaamiseen sopivana tyyliälineenä. Vuoden 1929 kirjoituksessaan Eisenstein on sitä mieltä, että edellä mainittu *Usherin talon häviö* on itse asiassa ainut onnistunut tapaus hidastuksen käytöstä (Eisenstein 1978, 103). Tarkovski puolestaan käyttää sitä *Peilin* alussa pyrkien luomaan samaistuttavamman kokemuksen. ”Olemme vetämässä yleisön naissankarin mielentilaan, laittamalla jarrun päälle tuossa hetkessä kohottaen sitä”, kirjoittaa Tarkovski ja suomii samassa tyyliäratkaisuaan huonoksi ja kirjalliseksi: ”Me vääristämme näyttelijättären kasvot hänestä riippumatta – me tarjoamme emootioion jonka haluamme, puristamme sen omia – ohjaajan – tarkoitusperiä varten. Hänen ti-

lansa tulee liian selkeäksi -- Ja hahmon mielentilan tulkinnassa jotakin pitää aina jättää salaisuudeksi.” (Tarkovski 1986, 110.)

Tarkovskin mielestä hidastus siis näyttää tässä sen minkä tekijä haluaa, mutta oikeastaan liiankin tarkasti, ilman tosiasiallisen väliintuloa, jolloin ohjaajan yritys ilmaista tunnetta voi olla vain ilmaisullisessa prosessissa moninkertaisesti vääristynyt ja myös yksinkertaistunut mielikuva eikä vastaa elokuvassa aidoimmillaan nähtävää, merkityskenttään kompleksisempaa todellisuuskuvaa.

5 Hahmo maisemassa

Luvussa 4 käsiteltiin hidastuskuvauksen funktioita subjektiivisen kokemuksen kuvaajana, siis pyrkimyksenä ”ihmismielen sisäisen maailman ilmaisuun, voimakkaasti tunnepitoiseen ja subjektiiviseen ekspressioon” (Kaisjoki 2008, 42). Hidastus vaikuttaa kuitenkin myös elokuvassa näkemämme maiseman katsomistapaan ja hahmon oman liikkeen suhteeseen ympäröivässä aika-avaruudessa. Kaisjoki määrittelee ihmisen tarvetta asettua maisemaan seuraavasti:

Kyse on visuaalisesti voimakkaista, mieleenpainuvista kokemuksista, jotka ovat peräisin havaitsijansa ulkopuolelta, mutta koskettavat jotain sanatonta sisintä kokijassaan -- Psykologisena määrittymisenä maiseman halu lienee myös inhimillinen tarve nähdä ja tuntea oman ohimenevän elämäme vähäpätöisyys suhteessa johonkin ulkoiseen, ihmistä suurempaan ja pysyvämpään. -- Näin maisema on paitsi katsomisen kautta herätetty elämysten kenttä myös sekä rationaalisen suhteellisuudentajun että tietyn myyttisen ja mystisenkin kuvittelun ja lohdun lähde. (Kaisjoki 2008, 2–3.)

Millaiseen maisemaan elokuvallinen hidastus meidät siis asettaa? Voimmeko aika-avaruutta manipuloiden saavuttaa jonkinlaisen uuden perspektiivin tuohon ”ihmistä suurempaan ja pysyvämpään”?

5.1 Ihminen maiseman osana

Uskon, että jos halutaan ymmärtää miten eläin, kasvi tai kivi voi herättää kunnioitusta, pelkoa ja kauhua, kolmea keskeistä pyhää tunnetta, tulee ne nähdä valkokankaalla elämässä salaperäistä, mykkää, inhimilliselle ymmärrykselle vierasta elämäänsä. (Epstein 2010b, 52.)

Epsteinin lausahduksesta tulevat vahvasti mieleen Lars Von Trierin ohjaaman *Antichristin* (*Antichrist*, Tanska/Saksa 2009) levottomuutta herättävät metsämaisemat ja erityisesti elokuvan omalaatuinen hidastetussa kuvassa matalaäänisesti puhuva kettu. Elo-

kuva ravistelee sekä aiheensa, henkilöiden välisten suhteiden että tapahtumakulkujen kautta, teemanaan pahuuden kierre ja syyllisyys. Shokkikuvastosta huolimatta se sisältää monia poikkeavia tyylliratkaisuja, joista erittäin suuren ylinopeuskuvauksen käyttö on eräs silmiinpistävimmistä. Elokuvan alussa lapsi tippuu ikkunasta hänen vanhempinsa rakastellessa: "Aloituskohdauksessa, joka on myös jonkinlainen prologi, on tämä kauhea hetki, ja me yritämme ottaa jonkinlaista etäisyyttä siitä viedäksemme tämän kokemuksen niin kauaksi toiseen sfääriin kuin mahdollista" kuvaaja Anthony Dod Mantle kertoo (Silberg 2009, 66) ja jatkaa seksin kuvaamisesta:

Paras vain kohdata se: elokuvan seitsemännessä kuvassa on penis työntymässä vaginaan. Kuvakulman voisi yhdistää kaikenlaiseen pornografiseen aineistoon, mutta olen voimakkaasti sitä mieltä, että ylinopeuskuvauksen ansiosta siitä tulee jotain muuta. Se on mielestäni yksi kauniimpia otoksia joita olen kuvannut. (Silberg 2009, 66–67.)

Klassisen laulumusiikki, erittäin suurella ylinopeudella kuvatut kuvat ja pittoreski mise-en-scène sekä värimäärittely todella etäännyttävät katsojaa tapahtumista ja vievät tulokintaa pois draamallisesta ja psykologisesta kehiksestä joihin kertova elokuva yleensä katsojaansa ohjaa. Sen sijaan huomio keskittyy kuvan liikkeeseen, joka saa deterministisen, vääjäämättömän ja vaihtoehtottoman ilmeen. Yhtä varmasti kuin vesisuihku ja lumihiihtaleet tippuvat alas, vaikuttaa lapseen painovoima hänen keikahtaessaan avoimesta ikkunasta. Hidastuskuvat näyttävät mitä tapahtuu, armottomasti ja määrätietoisesti, ihmisen voimat ylittävän dynamiikkakentän alaisuudessa.

Myöhemmin elokuvassa näemme Charlotte Gainsbourg'n esittämän naishahmon kävelemässä metsässä samaan tapaan suuresti hidastetuissa kuvissa. Niissäkin katsojan huomio ohjautuu pois tarinakulun arvailusta katsomaan tarkemmin kuvan elementtejä, luonnon muotoja, valoa ja mise-en-scèneä. Mikä on siis tämä "jokin muu", johon kuvaaja sanoo hidastuksen viittaavan?

Voimakas hidastus - varsinkin yhdistettynä kokokuvaan – asettaa katsojan kuvan maisemassa vallitsevan voimadynamiikan tarkkailijaksi. Tätä voisi kutsua *lyyriseksi eli tunnelmalliseksi tai tunteelliseksi* hidastukseksi, sen antaessa katsojalle aikaa tutkia ympäristöä ja vaikuttua kokonaisuudesta muodostuen tarkkailijan sisäiseksi tunnelmakuvaksi. Tämä on ollut *Antichristinkin* tekijöiden tavoite: "[P]uhuimme lähestyvämme maalauksellista, täysin ei-naturalistista kuvatyyliä. – [K]un elokuvassa on 30 sekuntiakin kestäviä otoksia, ihmiset alkavat katsoa niitä eri tavalla, enemmänkin kuin he katsoisivat

maalausta.” (Silberg 2009, 72.) Maalauksellisuuden kautta aistitaan ihmisen suhdetta valoon, ympäristöön, luonnonjärjestykseen ja muihin liikkeelle paneviin voimiin.

Myös esimerkiksi *Koyaanisqatsin* (*Koyaanisqatsi*, USA 1982) käyttämät tilallis-ajalliset manipulaatiot - hidastukset ja nopeutukset - ihmisistä kaupungissa asettuvat tähän ihmisen ja ympäristön suhdetta tarkkailevaan hidastuksen alalajiin, jossa katsojaa yritetään herätellä näkemään todellisuuden fysiikka uudella tavalla. Se etäännyttää katsojan narratiivisesta makrotasosta luoden keskittymistä hetkeen, yksityiskohtiin ja lopulta kokonaistunnelmaan. Valokuvaa tutkinut Roland Barthes valittelee kirjassaan *Valoisa huone* elokuvallisen kuvan pakottavan hänet ”jatkuvaan ahneuteen”, ilman mahdollisuutta ”ajatuksiin vaipumiseen” (Barthes 1985, 61). Ehkäpä Barthes olisi ollut mielisään tällaisista suurilla hidastusnopeuksia käyttävistä elokuvista, jotka antavat aikaa tarkkailijan omille ajatuksille vieden katsomiskokemusta pysäytetyn kuvan tulkinnan suuntaan. Barthesin ajatuksiin valokuvan ja elokuvan suhteesta palaan tarkemmin luvussa 6.3.

Ottaessaan etäisyyttä ”todelliseen”, lyhyen hidastuskuvauksen voi nähdä myös suorastaan pakenevan sitä. Tällöin voi puhua hidastuskuvan *eskapistisesta luonteesta*. Hidastuksen *zeitlupe* hidastaa kaoottiselta vaikuttavaa liikettä ymmärrettäväksi, harmonisoi tapahtumia, antaa katsojalle aikaa havaita. Se voi olla tarpeen varsinkin kaupunkiympäristössä, johon Singerin sanoin ”kuuluu ’ärsykkeiden sulkutuli’, joka on tehnyt sensomotorisesta, emotionaalisesta ja kognitiivisesta olemassaolostamme jatkuvasti nopeampaa, kaoottisempaa, pirstaleisempaa ja häiritsevämpää” (Singer 1995, 73, Kaisjoen 2008, 14, mukaan). Kaisjoen mielestä tämä ärsyketulitus on olennainen osa modernia maisemaa (mt., 14).

Lieko tällainen hallittavuuden kasvattamisen estetiikka takana siinä, että niin monet mainokset käyttävät hidastusta tyylikeinonaan. Esimerkiksi monissa automainoksissa maisema on riisuttu muusta liikenteestä (tai liikkeestä) ja hidastuskuvauksella tasoitetaan viimeisetkin kuopat tieltä sulavaan ja määrätietoiseen etenemiseen. Mieleen tulee myös jogurttimainos takavuosilta, jossa ilmeisen nautinnollista tuotetta lusikoitiin hie- man hidastetuissa kuvissa. Viimeisimpänä esimerkkinä hidastuksesta voisi nostaa Xbox:n Kinect –pelikonsolin promootio-mainoksen, jossa kurkistetaan usean perheen pelihetkiin kehonliikkeillä ohjailtavan pelin parissa. Mainos loppuu hidastuksiin voitok- kaista suorituksista, liikkumisen ilon kuvastuessa mainoskasvoista.

Tällaista mainosten visuaalista strategiaa voisi kutsua ”hetken nautinnon” estetiikaksi, jossa mainos pyrkii pakenemaan arkitodellisuuden ja erityisesti kaupungin kaoottisuutta luomalla hidastuskuvalla kohotetun, esteettisesti hallitun maiseman. Tuon maiseman kautta myydään tuotetta. Vertovin sanoin: ”...kamera, hyläten ihmissilmän lunttilapun, hapuilee tiensä läpi visuaalisen kaaoksen, antaen itsensä tulevan vedetyksi mukaan tai vastustaen liikehdintää, tutkaillen mennessään omaa liikettään” (Vertov 1984, 19). Elokuvan keinoin on siis niin haluttaessa mahdollista luoda harmoniaa todellisuuden monensuuntaiseen liikkeeseen, ja usein tätä ainakin mainoksissa tehdään hidastamisen kautta.

Aasialaisen elokuvan saralta hidastuskuvan käytössä on mainittava hongkongilainen Wong Kar-wai, jonka ohjaustöissä esiintyvät tavaramerkkimäisesti vahva kuvakerronta ja melodramaattiset musiikkisävelmät. Ohjaajan kestoteemoja ovat mahdoton rakkaus, eristyksen ja yksinäisyyden tunne, sekä ajan vääjäämätön eteneminen ja muistojen ote ihmisestä. Hänen elokuvansa ovat myös korostetun urbaaneja, ja Kar-wain käsittelyssä kaupunkimaisemista tulee mielentiloja. Hyvä esimerkki ohjaajan töistä on arvostettu *In The Mood For Love* (*Fa yeung nin wa*, Hongkong 2000), jossa seurataan miestä ja naista, jotka yhdistää heidän puolisoidensa uskottomuus. Elokuvassa korostuvat tyyllisesti pitkähköt hidastus- ja musiikkijaksot, joiden tulkintaa ja hidastuksen vaikutuksia elokuvan katsomiskokemukseen voi jakaa ainakin kolmella tavalla.

Ensinnäkin, kuten Kar-wai on itse sanonut, hän halusi tehdä ajankuvaa, herättää henkiin 60-luvun Hongkongin, niin kuin hän sen muistaa nuoruudestaan (Teo 2001). Nostalgiaa kasvattaa hidastuskuvaus, joka tuo nähtäväksi niitä pieniä ajankuvaan liittyviä yksityiskohtia, joille elokuva antaa hetkeksi elämän. Toiseksi, hidastuskuvaus paljastaa myös kahdesta päähenkilöstä yksityiskohtia ja eleitä, jotka normaalinopeudella kuvattaessa jäisivät todennäköisesti pimentoon. On kuitenkin selvää, että hidastuksella on tärkeämpi, nimenomaan lyyrinen merkitys elokuvan tunnelman rakentajana.

Tärkeintä hidastusjaksoissa ovatkin juuri ne hetket, joita elokuvassa näytetään, siis hidastus itsessään on tarinankerrontaa. Hidastus ja melankolinen teemamelodia ovat elokuvallinen muoto kauneudelle, joka näiden hahmojen hiljaisesta, mutta toivottomasta rakkaustarinasta ajoittain löytyy. Elokuvan alkupuolella nämä jaksot kuvaavat ensimmäisiä katseen kohtaamisia, kun taas loppupuolella henkilöiden ei tarvitse olla edes

samassa tilassa, mutta musiikista ja hidastuksesta käy ilmi heidän yhteiset ajatuksensa ja kaipauksensa toisen luokse. Hahmot ovat kohtalonuskonsa ja itsekontrollinsa vankeja, mutta hidastuksissa haetaan hetkellisiä pakoteitä mielen kontrollista. On kuin hidastukset näyttäisivät kahta nuorallatanssijaa, jotka millä hetkellä tahansa voivat tehdä pienen virheen liikkeissään ja pudota – rakkauteen toisiaan kohtaan. Runollisessa elokuvassa hidastuksella ei ainoastaan *kerrota* hetken lohdusta hahmojen elämässä representoidusti kankaalle, vaan hidastus itsessään *on* tuo hahmojen tunnetilat yhdistävä tunteellinen kohotus itse.

Hidastuksessa siis voidaan asettaa hahmot tarkasteltaviksi kohtalon pyörteissä, nappuloiksi pelilaudalla. ”Isojen poikien peleistä” on kyse myös Michael Mannin *The Insider - sisäpiirissä* (*The Insider*, USA 1999) -elokuvan lopussa. Viimeisissä kuvissa toimittaja Lowell Bergman kävelee juuri eronneena aulasta ulos, kohtausten vertautuessa elokuvan alun vastaavankaltaisiin hidastuskuviin Jeff Wigandin eroamisesta⁶. Sisäpiiriläinen (”insider”) on jättäytynyt piirin ulkopuolelle (”outsider”), ja hän jättää nostalgisesti taakseen entisen elämänsä. Lähikuvasta leikataan kokokuva-hidastukseen, jossa liikkeen suunta pois päin entisestä korostuu ja voimistuu. Bergman nostaa takinkaulusta suojakseen sinertäväksi sävytettyä kylmää maailmaa vastaan. Yksilö kohtaa arkitodellisuuden ja menettää periaatteidensa vuoksi entisen elämänsä, vaan astelee silti määrätietoisesti kohti uutta elämänvaihetta.

5.2 Sankari nousee esiin

Sankari uskaltautuu tavallisesta arkimaailmasta yliluonnollisen ihmeen alueelle. Hän kohtaa siellä tarunomaisia voimia ja perii ratkaisevan voiton. Sankari palaa salaperäiseltä seikkailuretkeltään täyttyneenä voimalla, joka tuo siunauksen hänen lähimmäisilleen. (Campbell 1996, 41)

Näin tiivistää maailman mytologioita tutkinut Joseph Campbell sankarin arkkityyppisen matkan, joka hänen mukaansa löytyy eri muodoissa kaikista maailman sankarimyyteistä pääpiirteissään rakenteellisesti samanlaisena. Myös perinteisen Hollywood-elokuvan on nähty sisältävän samanlaiset tarinan elementit (kts. esim. Hiltunen 1999, 87–91).

⁶ Myös Bordwell on huomannut kuvallisen yhteyden (Bordwell 2004, 236).

Historiallisiin tapahtumiin ja mytologioihin viittaavissa elokuvissa on varsin yleisesti käytetty hidastuskuvausta, tästä esimerkkinä vaikkapa *Prince Of Persia: The Sands Of Time* (em., USA 2010), *300* (*300*, USA 2007), *Patriot* (*The Patriot*, USA 2000) ja *The Passion of The Christ* (*The Passion of The Christ*, 2004). Kaikki mainitut historialliset ja mytologiset elokuvat ovat hollywoodilaista tarinaelokuvaa, joissa tyyllisillä ratkaisuilla pyritään vakuuttamaan katsoja ajankuvan ”autenttisuudesta”. Useimmat näistä elokuvista ovat myös ”näkymättömän” kerronnan tyyppiesimerkkejä, joissa esimerkiksi leikkaus ylläpitää tilallis-ajallista jatkuvuutta ja kamerankäsittely on vakaan ajatonta (erotuksena tendenssiin käyttää esimerkiksi käsivarakuvausta nykyaikaa kuvaavana, ”realistisen” tyylin keinona). Hidastuskuvaus on myös yksi ilmaisullisista piirteistä jotka näyttävät sulauttavan katsojan historialliseen näkymään, varsinkin kun historiallisuus yhdistyy mytologisiin hahmoihin ja taistelukohtauksiin.

Sellaisia sarjakuvafilmatsointeja kuin *300* ja *Watchmen* (USA 2009) ohjannut Jack Snyder on eräs eniten hidastusta käyttävistä ohjaajista nyky-Hollywoodissa. Tarujen Spartaan sijoittuva *300* kertoo persialaisten ja spartalalaisten välisestä taistelusta, jossa äärimmilleen harjoitettu 300 miehen spartalainen joukko kohtaa miljoonapäisen persian armeijan. Elokuva sisältääkin hengästyttävän paljon taistelun kuvausta, suuri osa vieläpä hidastettuna. Useat arvostelijat ovat nähneet jatkuvan hidastuskuvan käytön ekseessiivisenä ja pinnallisena, ja ohjaajan pyrkivän ainoastaan speaktaakkelin luomiseen ja viihdearvoon. Voi kuitenkin kysyä, mitä hidastuskuvaus itse asiassa välittää tarinasta, miten se vaikuttaa näkemykseemme hahmoista ja miksi hidastus ylipäänsä luo speaktaakkelin jo itsessään?

300:n hidastetut taistelukohtaukset huokuvat spartalalaisten ylivertaisia taistelutaitoja suhteessa vastustajiinsa. Kamera pyörii taistelijoiden ympärillä vahvistaen heidän liikkeensä sulavuutta ja paljastaen fyysisen ponnistelun jäljet antaen katsojalle aikaa huomioida yksityiskohtia aseista, lihaksista ja haavoista. Samalla kun hämmästelemme päähenkilöiden henkistä rohkeutta, on heidän fysiologinen taitotasonsa myös ihailumme kohde. Jos lyirisessä hidastuksessa ihminen asetetaan osaksi maisemaa, toteutetaan monessa historiaan sijoittuvassa sankarielokuvassa samankaltaista strategiaa sillä erotuksella, että elokuvan päähahmoille annetaan suuri painoarvo ja henkilöt eivät enää olekaan luonnonvoimien armoilla

Tämä sopii Joseph Campbellin ajatukseen mytologioiden kahtalaisista luonteista: toisaalta mytologiat kertovat tietyistä yhteiskunnista, ja toisaalta ne ovat metaforia ”ihmisen henkiseen potentiaaliin” (Campbell 1988, 22). Sankaritarinassa sankaruus muodostuu yli-inhimillisestä *staminasta*. Usein pienestä alakulmasta kuvattuina he nousevat voimassaan esiin maisemasta, kohoten hidastuksen näkymässä myös todellisuuden tilallis-ajallisen pakottavuuden yläpuolelle.

Tässä yhteydessä uuden näkökulman hidastukseen yli-inhimillisen voiman kuvaajana antaa F.W. Murnau *Nosferatu* (*Nosferatu*, Saksa 1922) ja televisiosarja *True Blood* (*True Blood*, USA 2008), joissa molemmissa vampyyrit kuvataan tavallisia kuolevaisia voimakkaammiksi ja nopeammiksi. Elokuvassa ja sarjassa ei kuitenkaan ole näiden voimien kuvaajana käytetty hidastusta, kuten usein ihmishahmojen kohdalla, vaan vastakohtaisesti liikkeen nopeutusta, jolloin vampyyrihahmo saattaa äkillisesti liikkua paikasta toiseen lähes silmää nopeammin. *True Bloodissa* tämä nopeutettu liike on useimmiten kuvattu kauempaa kokokuvista, ulkopuolisen tarkkailijan näkökulmasta. Tältä äärimmäisen nopea toiminta siis näyttää objektiivisesti tarkasteltuna, *ulkoa sisälle*. Kuvatessaan yli-inhimillistä voimaa hidastuksen avulla elokuvantekijä ikään kuin upottaa katsojan voiman hallussapitäjän näkökulmaan, siihen samaan tilallis-ajalliseen perspektiiviin missä hahmo ympäristönsä suhteellisesti hitaan liikkeen kokee. Näin hidastus tarjoaa maiseman hahmon *sisältä ulospäin*. Ilmeisesti vampyyrihahmoja ei näissä esimerkkitapauksissa pyritäkään tuomaan katsojan samaistumisprosessin piiriin, jolloin heitä voidaan kuvata visuaalisessa strategiassa ulkopuolisuuden kautta.

Paitsi fyysisen tai henkisen voiman ilmaisijana, hidastusta käytetään kuvaamaan myös laadullista yliveraisuutta. Esimerkiksi *Daredevil - Mies vailla pelkoa* (*Daredevil*, USA 2003) käyttää laajasti hidastuskuvausta pyrkiessään vakuuttamaan katsojat päähahmon omintakeisesta kyvystä aistia asiat eri tavoin - ja paremmin - kuin normaalisti näkevät ihmiset. Tämän supersankaritarinan ydin on siinä, että vaikka hän on samassa maailmassa muiden kanssa, on hänellä erilainen, sofistikoituneempi havaintokyky todellisuudesta, joka antaa hänelle yli-inhimillisiä kykyjä. Tavallisen näkevien maailman ja yli-inhimillisiin kykyihin pystyvän Daredevilin erottaa juuri kyky aistia - ei niinkään *enemmän* sillä hahmolta puuttuu näköaistimus - vaan *tarkemmin* ja *herkemmin*.

Daredevilin aistimus ympäröivästä maisemasta on elokuvassa ilmaistu sinisävytteisinä ääniaaltojen ja kosketuksessa syntyvien värähtelyjen heijastumina, usein kuvattuna

hieman hidastettuna ja yhdistyneenä subjektiivista valikoivaa kuulemista tavoittelevaan ääni-ilmaisuun. Hidastus antaa katsojalle aikaa tehdä havaintoja tästä mielensisäisestä maisemasta, samaistaen katsojan ja päähenkilön kokemuksia ja pyrkii vakuuttamaan katsojan Daredevilin tarkasta hahmotustaidosta. Elokuvaan palaan vielä luvussa 6.2.

Hidastuksen käytöstä laadullisen ylivertaisuuden yhdistymisestä subjektiiviseen kokemukseen on kyse myös viimeisimmän *Sherlock Holmesin* (*Sherlock Holmes*, USA 2009) kuvakerronnassa. Tässä päähenkilön kyky ei kuitenkaan kohdistu niinkään empiristisen aistimuksen erityislaatuisuuteen, vaan Holmesin ylivoimaiseen rationaalisuuteen, kykyyn hahmottaa tapahtumakulkuja ja toimia suunnitelmallisesti. Tällaista kerrontaa nähdään mm. Holmesin kaksintaistelu-kohtauksissa, jossa päähenkilön mielen toimintaan sukelletaan voice over –kertojaäänä ja hidastuskuvauksen avulla. Hidastuksella näytetään kuinka hän mallintaa oman taistelukoreografiansa ensin ajatuksissaan, ja sitten elokuvassa leikataan normaalinopeuteen ja näytetään hänen suunnitelmansa toiminnassa. Hidastus siis kuvastaa hahmon kykyä käsitellä enemmän informaatiota aikayksikössä.

Historialliset fantasiaelokuvat käyttävät usein mytologioita tarinanpohjanaan, ja mutta usein niiden hidastuskohtaukset saavat suorastaan myyttisen tai uskonnollisen ulottuvuuden. Hyvän esimerkin tästä tarjoaa Mel Gibsonin ohjaama *Passion Of The Christ*, joka kertoo Jeesuksen elämän 12 viimeisestä tunnista. Uskonnollisessa elokuvassa näemme mm. ”Saatanan” kulkevan väkijoukossa voimakkaasti hidastettuna, jolloin foto-realistinen kuva ikään kuin liittää yhteen kaksi todellisuuden tasoa: näkyvän maailman aineellisuuden ja hidastetun ajallisen ulottuvuuden, joka viittaa ”toispuoleiseen”, uskonnolliseen hengen maailmaan. Tämä hengellinen kurkotus muistuttaa Epsteinin ajatuksesta, jonka mukaan jumalan voi tavoittaa ainakin osittain aineen kautta: ”Jumalan, sikäli kuin hän on henki *par excellence*⁷, on muodostettava myös aine *par excellence* ja asuttava aineessa, oltava se” (Epstein 1974r, 390, Pönnin 2009, 35, mukaan).

Jeesuksen raahatessa ristiään hidastettuna tulee mieleen myös Boggsin toinen funktio, jonka mukaan hidastus nostaa esiin fyysisen ponnistelun aiheuttaman yrityksen, väsymyksen ja turhautuman (Boggs 1985, 140). Hidastuksen kautta katsojalla on aikaa

⁷ Ennen kaikkea, ensisijaisesti, erinomaisimmin.

nähdä Jeesuksen ponnistelun vaikeus konkretisoituneena hänen pahoinpidellyllä kehollaan. Hidastus näyttäisi siis aikaansaavan erilaisten voimien taistelukentän kuvallisen esittämisen muodossa: toisaalta massan väsymättömän pyrkimyksen kohti maata ja toisaalta yksilön sisäisten henkisten voimien liikkeensuunnan tätä luonnonvoimaa vastaan.

Hidastuksen fyysistä kohottavan maallisen aspektin voi siis nähdä toisellakin tavalla, painon kohotessa painoarvoksi ja hitaan, väsyneen liikkeen muuntuessa *maestoso*⁸ tasaisuudeksi. Tämä aineen ja hengen konvergenssi hidastuskuvassa muistuttaa surrealistien pohdiskelua elokuvan katsomiskokemuksesta: ”Elokuva ylistää ainetta näyttämällä meille sen syvällisen henkisyysden, aineen suhteen henkeen, josta se on lähtöisin”, kirjoittaa Antonin Artaud (1978, 19, Pönnin 2010, 97, mukaan). Epsteinin (2009a, 47) sanoin ”olemukseltaan yliluonnollinen” taidemuoto kurkottaa näin fysiikan lait paljastamalla ja ne riisumalla, kohti metafysiikkaa.

6 Draamallisen tilan muutos

Hidastuksen voi siis joskus nähdä kuvittavan mielentilallista, subjektiivista kokemusta, ja toisaalla asettavan katsojan elokuvalliseen maisemaan, jossa tila-avaruus on muokattu luoden arkitodellisuudelle vaihtoehtoisia tasoja. Hidastusta käytetään näiden lisäksi rakenteellisissa ja dramaturgisissa tarkoituksissa erottamaan kerronnallisia tiloja, luomaan rytmiä kokonaisuuteen, kohtauksen sisälle ja viimein kuvan sisälle. Tällaiset tempon vaihtelut ovatkin Hollywood-kerronnalle ominainen tapa pitää katsoja narraation otteessa ja kiinnostuneena audiovisuaalisesta tuotoksesta.

Esimerkiksi mainitussa *Inception*-elokuvassa on nähtävissä kaikki kolme tila-ajallisen kerronnan siirtymää. Ensinnäkin hidastuksella erotetaan unen eri tasoja keskenään muistuttaen näiden kerronnallisten tilojen ajallisesta suhteesta. Ajallinen manipulaatio on nähtävissä myös kohtauksen tasolla päähenkilön muistellessa viimeisiä muistokuviaan hidastuksella kuvatuista lapsistaan. Nämä hidastusotokset ovat tärkeitä päähenkilömme psyykkettä tulkitessamme, ja ne on erotettu hidastuksilla muusta kerronnasta. *Inceptionissa* myös käytetään kuvan sisäistä aikakerronnan vaihtelua nk. *speed ramp* –

⁸ musiikkitermi: majesteetillinen, juhlallinen

tekniikalla, jossa kameran tallennusnopeutta muutetaan otoksen sisällä. Lopputuloksen voi nähdä vaikkapa aiemmin mainitussa kylpyhuone-kohtauksessa, jossa päähenkilö kaatuu ammeeseen tuolilla istuen.

6.1 Hidastus osana muuta kerrontaa

Mannin *Insider* tarjoaa valaisevia näkymiä hidastuksen suhteesta kokonaiskerrontaan ja tapahtumien tulkintaan. Kuten luvussa 5.1 mainittiin, *Insiderin* alkujaksoissa näemme Russell Crowen esittämän Jeff Wigandin kävelemässä ulos työpaikastaan. Aulan turvamiehen puhuessa radioon Crowen kävely hidastuu äkkiä *speed ramp* –otoksessa. Tämä spatiaalisen kerrontatilan muutos saa katsojan kysymään kohotetun narraation syytä: onko jotain tapahtunut, miksi *juuri tämä* tapahtuma on hidastettuna? Hidastus katkaisee näin eteenpäin kaatuvan ”kysymys-vastaus” –periaatteen kerronnassa, jossa elokuvassa nähty tapahtuma herättää kysymyksiä elokuvatekijän säännöstellessä vastauksia, ja ohjaa katsojan tulkintaa sinänsä arkiselta näyttävästä ulos kävelemisestä merkityksellistämään näkemäänsä kuvaa yksityiskohtaisemmin. Hidastus näyttää siis muuttavan kerronnallista aikaperspektiiviä hetkeksi futuuri-kysymyksestä ”mitä *kohta* tapahtuu?” kysymykseen ”mitä *nyt* tapahtuu?” Tässä tullaan lähelle Teemu Laaksosen ihannetta kuvaelokuvasta:

Miten katsojan saa pidettyä preesensissä? Elokuva on onnistunut, jos se synnyttää väkevän kokemuksen ilman juonellista odotusta. Tavoitteena on hetken intensiteetti tai intensiivinen hetki. Hetki, joka on tärkeä itsenään, ei osana jatkumoa, joka johtaa loppuratkaisuun. (Laaksanen 2007, 3.)

Vaikuttaisi siltä, että elokuvallisella hidastuksella voidaan siis harkiten käytettynä päästä lähemmäksi Laaksosen kuvaelokuvan ideaalia, intensiivisen hetken elokuvaa.

Tällainen muun kerronnan sekaan upotettu hidastuskuva toimii *Insiderissa* myös tunnelmallisen muutoksen rakentajana ja kohtauksen leikkauksellisenä rytmittäjänä elokuvan alkupuoliskon golf-kohtauksessa, jossa Wigand huomaa tuntemattoman miehen tuijottavan häntä pelin lomassa. Yhtäkkiä näemme golfpallon osuvan suojaverkkoon hidastettuna. ”Jotain tapahtuu”. Samassa ymmärrämme hahmon emotionaalisen tilan muuttuvan: Hän ymmärtää olevansa uhkailun ja painostuksen alaisena, ja Wigandin tuntiessa pelkoa kasvaa myös hänen agressionensa. Näin Mann rytmittää kohtausta hidastuskuvalla, joka muuttaa päähenkilön mielentilan hämmennyksestä ymmärrykseen.

Boggsin mukaan hidastusjaksoilla voidaan ilmaista myös ajan kulumista, esimerkkinä elokuvan *Taistelu elämästä* (*Bang The Drum Slowly*, USA 1973) hitaasti etenevän kuu-kauden ilmaisu muutamassa hidastetussa otoksessa (Boggs 1985, 141). Elokuvakerro-
nan rytmityksestä kuvausnopeutta muuttamalla on kyse myös *Preciouksen* kohtaukses-
sa, jossa päähenkilö tekee kielikoetta. Kohtauksessa tytön tuskastunut ilme yhdistyy
ylinopeus ja alinopeuskuviin luoden kuvarytmiin rauhattoman ja hermostuneen *disso-
nanssin*⁹. Precious ei pysty keskittymään, ja samalla tavalla aikakin tempoilee hyppy-
leikkauksin yhdistetyissä kuvissa.

Hidastuskuvaus ja musiikki liittyvät elokuvan audiovisuaalisessa kokemuksessa usein
yhteen, sillä esimerkiksi dialogin hidastaminen vääristää äänen matalaksi mylvinnäksi.
Elokuvan ääntä tutkiva Michel Chion käyttää normaalikerrontaan liittyvästä dialogista,
atmosfäärillisestä maisemasta ja piste- ja tehosteäänien runsaasta ja realistisesta käy-
töstä termiä ”materialisoivat ääni-indikaattorit”. Kun tällaisia diegeettisiä, tarinan sisäi-
seen maailmaan sisältyviä, materialisoivia ääniä on vähäisissä määrin, vaikuttaa se
Chionin mukaan ”hahmojen ja tarinan tulkintaan eteeriseksi, abstraktiksi ja virtaavaksi”
(Chion 2011).

Näillä adjektiiveilla voisi luonnehtia myös hidastuskuvaa. Yksi elokuvallisen kerronnan
kiinnostavimmista muodoista onkin mielestäni kuvahidastusta ja musiikkia yhdistävä
kohtaus tai jakso, joka erottuu muusta elokuvasta usein dialogin puutteella tai vähäi-
syydellä, ja Chionin kuvaamana eteerisenä tai ”toismaailmallisena” yleistunnelmana.
Tällaisia kohtauksia löytyy *Insiderin* lisäksi esimerkiksi elokuvista *In The Mood For Lo-
ve, Tulivaunut* (*Chariots Of Fire*, Iso-Britannia 1981), *Reservoir Dogs* (*Reservoir Dogs*,
USA 1992).

Insiderissa musiikkijakso alkaa Wigandin päätöksestä lähteä oikeussaliin taistelemaan
tupakkayhtiöitä vastaan. Kitaramusiikki saattaa autosaattueen liikkeelle, ja Wigandin
istuutuessa autoon, kuvausnopeus muuttuu normaalista hidastetuksi. Vaikka kohtauk-
sessa ei olekaan teknisesti muita hidastuskuvia, vaikuttaa tämä automatkan aloittava
hidastus koko kohtauksen rytmisesti hidastettuun tunnelmaan ja on merkitsemässä

⁹ musiikkitermi: riitasointu.

kerronnallista siirtymää kohti elokuvan kolmatta näytöstä. Musiikin vaikutus on kerrontaa kohottava ja normaalia dialogipohjaista etenemistä kontrastoiva.

Musiikin ja hidastuskuvauksen yhteenliittymä usein myös ennakoi uhkaa ja kasvattaa jännitystä tarinan käännekohdissa. Tällainen tyyllinen strategia löytyy mm. Shakespearen klassikotarinan uudelleenfilmatisoinnista *Romeo + Juliet* (*Romeo + Juliet*, USA 1996), jossa pääparin ensisuudelmien jälkeen heidät erotetaan toisistaan perhe- taustojensa vuoksi. Julietille kerrotaan Romeon olevan sukujuuriltaan Montague, ja tämän uuden ymmärryksen valossa he katsovat toisiaan hidastetuissa vastakuissa, hitaan melodian soidessa taustalla. ”Se hidastus on kuin kuoleman kellot joka muistuttaa meitä heidän kuolemastaan...” on elokuvan ohjaaja Baz Luhrmann todennut kohtauksesta ja sen kuoleman hetkellä toistuvasta musiikista, jonka hän nimeää ”hitaan liikkeen teemaksi” (*Music Behind the Scenes*, 2001).

6.2 Hidastettu kliimaksi

Hugh Hudsonin ohjaama *Tulivaunut* on tarina kahdesta uskonnollisesta brittijuoksijasta vuoden 1924 Olympiakisoissa. Elokuvan useat hidastusjaksot käyvät esimerkkeinä vaikkapa hidastuksesta sankaritarinan vahvistajana ja päähenkilöiden uskonnolliset motiivit antavat myös hidastukselle uskonnollisen ulottuvuuden. Elokuvasta löytyy lisäksi hyvä esimerkki hidastuksen ja voimakkaan tunnussävelen liitosta heti ensimmäisissä kuvissa, joissa miehet juoksevat rannalla päämääränään voitto olympialaisissa. Elokuva on myös tyyppiesimerkki hidastuksen käytöstä tarinan kliimaksissa, sekä ennen loppuratkaisua, että sen jälkeen.

Bordwellin mukaan kliimaksin päämäärä on emotionaalisesti nostaa katsoja korkealle jännityksen ja odotuksen tasolle (Bordwell 2004, 82): *Tulivaunujen* lopun juoksukisassa seurataan kilpailijoiden lähestyvän maalilinjaa hidastetuissa kuvissa. Jännitys kasvaa, ja katsoja joutuu hidastusten takia odottamaan loppuratkaisua pitkään. Näin emotiota pidennetään ja katsoja pidetään otteessa, vaikka tarinallisesti elokuva ei juuri etene kään. Kuulemme myös elokuvan uljaan tunnusmelodian taustalla, ja muistamme kuinka paljon päähenkilö Eric Liddell on harjoitellut tätä kisaa varten. Näin hidastus antaa aikaa suhteuttaa tapahtumia, ja elokuvantekijälle mahdollisuuden palauttaa yleisön mieleen kaikki draamaan vaikuttavat ainekset.

Elokuvan huipennuksessa ”kertova elokuva tuo syy-seuraus –suhteet loppuun viemällä kehityksen korkeimpaan kohtaan eli kliimaksiin. Kliimaksissa toiminnalla on mahdollisimman vähän mahdollisia lopputulemia.” (Bordwell 2004, 82.) *Tulivaunuissa* kilpailijat lähestyvät hidastetussa maailmassaan maalilinjaa rinta rinnan. *Daredevilissä* puolestaan sankari nostaa kätensä antaakseen viimeisen iskun päävastustajalleen, ja näemme hänen mieteliäisyytensä hidastettuna. Toiminnan loppuratkaisuna on enää kaksi vaihtoehtoa. Katsojaa pidetään jännityksessä, kunnes näemme Lowelin katkaisevan maalinauhan ja kasvoilta hänen iloisin ilmeensä. *Daredevil* puolestaan laskee aseensa, eikä otakaan lakia omiin käsiinsä. Loppuratkaisu on onnellinen, ja katharsis saavutettu.

Kliimaksiin liittyy myös oppiminen, kaikista tärkeimmän ymmärryksen hahmottuessa viimeisessä käännekohdassa (Bordwell 2004, 80). Tätä ”oikean nautinnon anatomiaa” (Hiltunen, 194–202) toisintaa myös vaikkapa *Ihanan Ainan* loppuratkaisu, jossa Mara kävelee pois Ainan luota ymmärrettyään että hänen rakkautensa kohdistui mielikuvaan eikä todelliseen ihmiseen sen takana. Hidastuskuva rikkoutuneesta Ainan muotokuvasta vahvistaa tämän vielä kertaalleen katsojalle ja antaa aikaa kontemploidä nähtyä ja arvuutella Maran kohtaloa.

Paitsi että hidastus antaa aikaa ymmärtää kokonaisuutta, hidastuksella voidaan myös pitkittää onnen (tai epäonnen) tunteita loppuratkaisun jälkeen ja luoda elokuvaan kerroksellista rauhallisuutta ja hitaampaa rytmiä kliimaksin voimakkaiden kokemusten jälkeen. Tässä tarkoituksessa voi tulkita esimerkiksi *Taru Sormusten Herrasta* –trilogian päättävän *Kuninkaan Paluun* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, USA/Uusi-Seelanti 2003) viimeisiä kohtauksia, jossa Frodo herää raskaiden vaiheiden jälkeen Rivendellistä hidastuksen ja musiikin luodessa valveunen vaikutelmaa. Tässä kohotetussa todellisuudessa voimme todistaa iloisia jälleennäkemisen hetkiä muiden hobittien ja Gandalfin tullessa tervehtimään päähenkilöä. Hidastuksella on aikansa ja paikkansa myös Frodon hyvästellessä ystävänsä ja hänen laivansa purjehtiessa kohti uutta manertaa Lännessä. Tämän *dolce*¹⁰-vaikutelman syntymisessä on syytä kiinnittää huomiota oikean kuvausnopeuden asettamiseen: jos nopeutta hidastettaisiin enemmän, alkaisi hobittien liikkeestä tulla taistelua kohti liikkeen suuntaa. Kevyesti hidastettuna liike vaikuttaa päinvastoin helpolta, pehmeältä ja suloiselta.

¹⁰ musiikkitermi: suloisesti

Elokuvan dramaturgisesta kliimaksista puhuttaessa päästään hidastuksen käytön omimmalle maaperälle. Kliimaksi on tarinallisen kehityksen huippukohta, ja kertovan elokuvan tunnemanipulaatiossa kertoja samaistumisprosessin ja esitettyjen tapahtumien kautta pyrkii vaikuttamaan katsojan tunteisiin, paitsi herättämällä emootioita, myös pitämällä niitä yllä mahdollisimman pitkään. Antaessaan katsojalle aikaa kokemuksen kehittymiseen, hidastuskuva voi olla hyvinkin käyttökelpoinen väline elokuvantekijälle tunteiden kasvattajana, tai ainakin niiden ylläpitäjänä.

6.3 Suuren tuntemattoman kohtaaminen

Elokuvassa esiintyvän henkilön kuoleman kuvauksessa hidastuksella vaikuttaa olevan myös aivan erityinen merkitys elokuvantekijöiden keinovalikoimassa, sen yhdistyessä usein vielä tarinakliimaksiin. Yksi konkreettisimmin hidastuksella ”tuonpuoleiseen” viittaavista elokuvista on Ridley Scottin ohjaama dystooppinen *Blade Runner - Metropolis 2020* (*Blade Runner* USA 1982), joka ei käytä hidastusta usein, mutta sitäkin johdonmukaisemmin kuoleman kuvauksessaan.

Ensimmäisen kerran hidastuskuvausta käytetään kohtauksessa, jossa etsivä Deckard tapaa pianon koskettimia tuijottaen kaukaisuuteen: väliin leikataan toismaailmallinen visio valkoisesta yksisarvisesta, joka majesteettillisesti hidastettuna juoksee metsässä kohti katsojaa. Voimakkaasti muusta sci-fi -kuvastosta erottuva otos saa selityksensä elokuvan hidastuksia seurattaessa, sillä ne kaikki viittaavat kuoleman lähestymiseen. Deckard ampuu replikaatti Zhoran, ihmistä jäljittelevän kyborgin, joka syöksyy lasiseinien läpi, ja kuoleman hetki on hidastettu. Myös seuraavan replikaatin tuhoaminen sätkimisineen nähdään hidastetusti.

Lopun sateessa kuvattu elokuvan päävastuksen ”sammuminen” on koskettava viimeisin sanoineen:

Olen nähnyt asioita joita te ihmiset ette uskoisi. - - Kaikki nuo hetket katoavat aikanaan kuten kyyneleet sateessa... ...Aika kuolla. (*Blade Runner*, USA 1982.)

Vastakuvat näyttävät antagonistin ja protagonistin lähikuvissa. Hidastukset on leikattu hienoisesti ristiin, ihmisen ja koneihmisen muodot sulautuvat visuaalisesti. Yhdistävä spatiaalinen elementti, sade, erottuu vastakuviin selkeämmin hidastuksen ansiosta. Ajallinen manipulaatio siis sulauttaa päähenkilön ja päävastuksen samaan kohotettuun

tilaan yhdessä katsojan kanssa. Kuolema lähestyy kaikkia olentoja vääjäämättömästi kuin Pegasos – hitaasti, mutta varmasti.

Akira Kurosawaan ja hänen elokuvaansa *Seitsemän samuraita* (*Shichinin no samurai*, Japani 1954) viitataan usein hidastetun kuoleman pioneereina, ja elokuvan hidastukset avaavat kirjaimellisesti pysäyttäviä näkymiä elokuvalliseen kuolemaan. Kerrontatyyli on käytössä esimerkiksi pääsamurai Kambei Shinadan osoittaessa taitojaan panttivankitilanteen ratkaisijana. Shinada pääsee sivaltaamaan pakenevaa rikollista selkään miekallaan, mutta mies juoksee ylinopeudella kuvatuissa oloissa vielä vähän matkaa. Sitten rosvo jähmettyy varpailleen ja tuijottaa eteensä shokissa.

Kohtauksen tunnelma on aavemaisen pysähtynyt, täysin muusta kerronnasta eriytynyt, ja kaikki materialisoivat tila-äännet ovat kadonneet. Lopulta mies kaatuu hidastetusti kuolleen maahan katupölyn lennähtäessä tuuleen. *Seitsemässä samuraissa*, kuten niin monissa sitä jäljittelevissä elokuvissa sen jälkeenkin, hidastusta käytetään siellä missä käydään eksistentiaalista taistelua elämästä ja kuolemasta, ja ratkaistaan kohtalo yksilön oikeudesta omaan aikaan ja paikkaan maailmassa.

Liikkeen pysähtyneisyyden tilan viittaaminen kuoleman kohtaamiseen yhdistyy kiintoisasti valokuvaa tutkineet Roland Barthesin käsityksiin valokuvasta: Toisaalta valokuvan aikamuoto on ”tämä-on-ollut”, ”se minkä näen, on ollut täällä, tässä paikassa” (Barthes 1985, 83–85), toisaalta valokuva viittaa hänen mukaansa futuuriin, ja nimenomaan kuolemaan futuurissa. Barthes katsoo kuvaa vangista odottamassa hirttämistään, ja näkee hänen yhtäaikaaisesti sekä *tulevan* kuolemaan että *olevan jo* kuollut (Barthes 1985, 101–102, kts. myös Laaksonen 2001, 32).

Elokuvan ”raaka-aine on valokuvallista” (Laaksonen 2007, 32); elokuvafilmi koostuu yksittäisistä valokuvista, jotka nopeasti, mutta silti yksi kerrallaan pysäytetään ja heijastetaan valonsäteen avulla valkokankaalle. Onkin houkuttelevaa verrata valokuvan ja elokuvallisen hidastuksen estetiikkaa: mitä suuremmaksi ylinopeuskuvauksen vauhti kasvaa, sitä lähempänä ollaan valokuvan pysähtynyttä olemusta (vrt. *Antichristin* hidastusten maalauksellisuus). Onko hidastus siis kuoleman kuvausta futuurissa, ja toisaalta, voiko hidastuksen tempuksen muotoilla viittaavan perfektiin näyttäen mitä ”on ollut”?

Barthes näkee elokuvan referenssin olevan erilainen, koska se muuttuu kuvien vaihtuessa (Laaksonen 2007, 32), Barthesin (1985, 95–96) sanoin ”se ei vakuuta aikaisempaa olemassaoloon - - Kokemus pyrkii koko ajan jatkamaan virtaamistaan samalla perustavalla tavalla.” Näin ollen elokuvallinen maailma on todellisen maailman kaltainen, ”kuten elämä” (Laaksonen 2007, 32). Oleellinen hidastuksen ja valokuvan eroavaisuus näyttäisi siis säilyvän: elokuva on protensiivinen (ajallisesti jatkuva) media, liikkumattoman valokuvan rikkoessa tuon elämään liittyvän virtaamisen (Barthes 1985, 95–96). Vaikka Barthes ei suoraan otakaan kantaa hidastuskuvaukseen, säilyy tuo pohjimmainen ero: vaikka elokuvallista virtaa hidastettaisiinkin, se ei pysähdy.

Justin Marley tekee kuitenkin mielenkiintoisen havainnon liikkeestä arkikokemuksessamme verkkoartikkelissaan *Why Don't We See In Slow Motion*. Kun katsomme ympärillemme, näemme suurimman osan näkyvästä liikkeestä tulevan modernin ihmisen aikaansaannoksista (Marley 2011), vaikkapa autoista. Luonnon prosessit vaikuttavat verrattain hitailta tässä ihmisen kokemuksessa ajan kulusta. Näin hidastuksen voi joissain tapauksissa nähdä vievän ihmisen lähemmäs luonnon rauhaisaa tilaa. Toisaalta kuolema itsessään tarkoittaa sisäisen ”liikuttajan” poistumista elävästä olennosta ja luonnon prosesseille alistumista, siis liikkumattomuutta. Tässä katsannossa tuntuu luonnolliselta kuvata saapuvaa kuolemaa elokuvassa hidastamalla ”elämän liikettä”, elokuvallista teosta kun ei voi tehdä ”ilman aistimusta ajan kulusta otoksessa” (Tarkovsky 1986, 113).

Millaiseksi kokemukseksi kuolema sitten hidastuksen valossa muotoutuu? Arthur Pennin kuuluisassa elokuvassa *Bonnie ja Clyde* (*Bonnie and Clyde*, USA 1967) rötöstelevä pääpari kohtaa loppunsa yllättävästi poliisien autotielle asettamassa ansassa. Ohjaaja halusi näyttää kuoleman kahdelta kantilta, Clyden kuoleman ollessa kuin balettia hänen pyöriessään luotien osumista rinteessä, ja Bonnie'n kohdatessa fyysisen shokin autossa istuen (Labarthe 1972, 169, Peeblesin 2004, mukaan). Penn vertailee omaa kuoleman kuvaustaan Kurosawan *Seitsemään samuraihin*:

Hänen maalailevat, hidastetut miekkataistelunsa olivat värisyttäviä. Mutta minä halusin jotain joka olisi ristiriidassa hidastuksen hiipivään kauneuteen. Minusta sen piti toimia itseään vastaan, jotta syntyisi suuri jännite. Niin muodostui loppu. Se tarjosi miellyttävyyttä ja kauhua. (Penn 2000, 21, Peeblesin 2004, mukaan.)

Vuoden 1963 Presidentti J.F. Kennedyn salamurhan jälkeisessä yhteiskunnassa *Bonnie ja Clyden* hidastukset olivat myös ilmaisemassa uutta tapaa nähdä väkivaltainen kuolema. Sarjasta kuvia Abraham Zapruder koosti luodin osumasta Kennedyyn hidastuksen

luoden Tom Mullinin mielestä ”uudenlaisen koodin väkivaltaisen kuoleman realistiseen representoimiseen” (Mullin 1995, Peeblesin 2004, mukaan). Tähän koodiin kuului ”räjähtävä, leviävä” haava ja hidastuskuvaus (emt.). Penn viittasikin tietoisesti Kennedyn murhasta tehtyyn videoon näyttäessään Clyden päästä irtoavan osan luodin voimasta (Labarthe 1972, 169, Peeblesin 2004, mukaan). Elokuvasa hidastuskuvaus siis näytti ja selvitti tapahtumakulkua ilmaistessaan hajottavien voimien vaikutuksia kehossa, ja toimi näin siis *zeitlupen* tavoin.

Sam Peckinpah vei *Hurjassa joukossaan* (*The Wild Punch*, USA 1969) kuoleman ja särkymisen hidastetun estetiikan määrällisesti aivan uudelle tasolle, mutta oli Pennin jäljillä hidastuksen vaikutuksesta kuoleman esittämisessä, puhuen ensinnäkin hidastuksen kauneudesta ja toisaalta ajan venyttämisestä jotta ”kiihkoisuus vaihtuisi tutkiskeluksi” (Shone 1995, Peeblesin 2004, mukaan). Tosin ohjaajalla oli omakohtaisiakin kokemuksia kuoleman kohtaamisesta. Janne Rosenqvist on huomauttanut ”Peckinpahin metsästäneen menneisyyden haamua”: palvellessaan merijalkaväessä sodan runtelemassa Kiinassa vuonna 1945, hänelle oli jäänyt mielikuva ajan hidastumisesta ääritilanteessa (Rosenqvist 1996, 16).

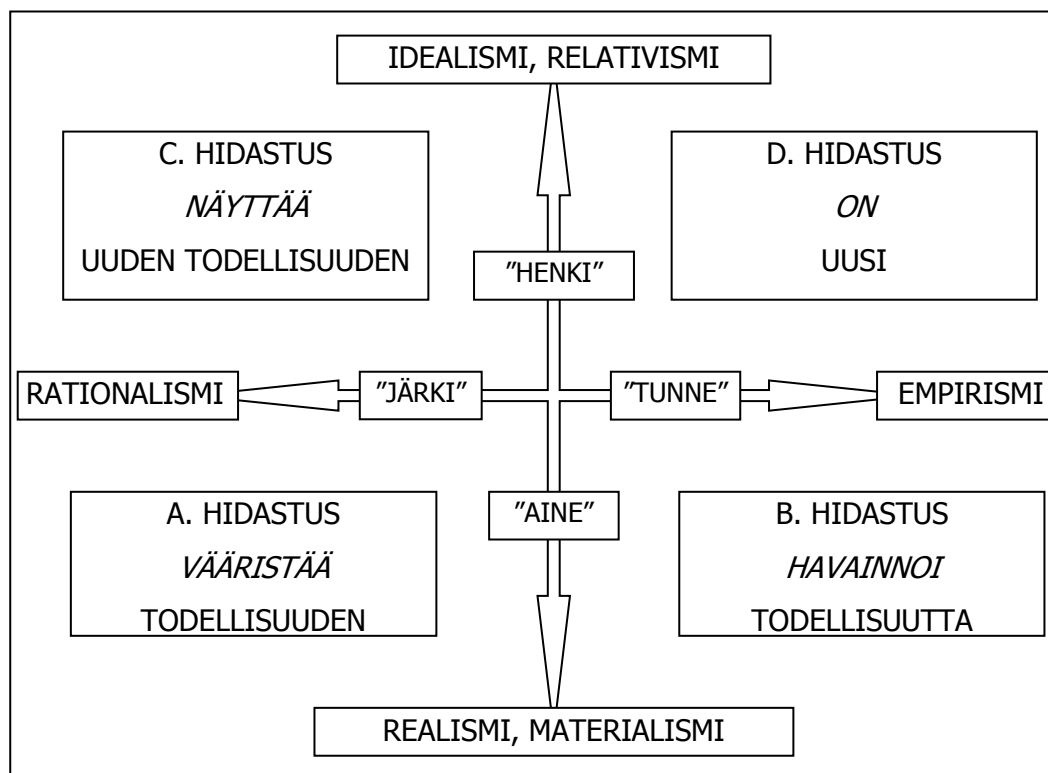
Kuolema hidastuskuvissa vaikuttaa usein viittaavaan elokuvantekijöiden pyrkimykseen kertoa tuonpuoleisesta tai yliluonnollisesta. Clint Eastwoodin näyttelemässä ja ohjaamassa *Gran Torinossa* (*Gran Torino*, USA 2008) hidastus saa taaskin uskonnollisen, tai sitä kommentoivan, ulottuvuuden. Elokuva edustaa tyyllisiltä keinoiltaan huomaamattomaa ja tarinapainotteista, jopa ”vanhanaikaista” kerrontaa, mutta Eastwood on kuitenkin hidastanut kliimaksin ja päähenkilön ammutuksi tulemisen. Lähiöjengin ampues-
sa Kowalskin näemme hänen kaatuvan hidastettuna selälleen, jääden makaamaan kädet levälleen, ristin asentoon. Tällä kristinuskon kuvastolla viitataan Kowalskin uhraukseen naapureidensa puolesta, ja ohjataan tulkintaa hahmon teosta marttyyrikuolemana, joka saa erityistä painoarvoa elokuvan ainoiden hidastusten kautta.

Toinen suoraan uskonnolliseen ulottuvuuteen hidastuskuvauksella kurkottava elokuva on jo luvussa 5.3 mainittu *Passion Of The Christ*. Siinä elokuvan huipentava Jeesuksen kuoleman hetki on kuvattu voimakkaan vertikaalisen kameraliikkeen ja hidastuksen avulla. Lopputuloksena on elävä maalaus, kokokuva hahmosta riippumassa liikkumattomana ristillä, yhdistettynä kamera-ajosta johtuvaan, tarkkuusalueen ulkopuolella olevan taustan voimakkaaseen liikkeeseen. Ainakin tämän elokuvan kontekstissa hidastuk-

set vaikuttavat *siirtymältä* kahden tilan - materiaalisen ja spatiaalisen avaruuden; ja toisaalta hengellisen, ikuisiin totuuksiin kurottavan ulottuvuuden - välillä. Hidastus on iäisyyteen kurkottava, vaan ei liikettä absoluuttisesti ikuistava havainnon tapa.

7 Hidastus ja todellisuus

Mitä hidastettu kuva voi näyttää todellisuudesta? Onko se todellisen manipulaatiota, elokuvantekijän sekaantumista asioiden luonnollisen rytmin ja sen kuvallisen esitystavan väliin, joka pahimmillaan johtaa vääristelyyn ja harhakuvien luomiseen? Vai onko hidastus sittenkin arvokas elokuvallinen väline, jolla paljastetaan katsojalle todellisuudesta jotain uutta? Voisiko elokuvallinen hidastus peräti paljastaa meille toisenlaisen todellisuuden?



Kuvio 2. Hidastuskuvaus metafysiikan käsitekentässä. Pystyakselilla todellisuuden laadullista luonnetta kartoittavat vastaparit realismi ja relativismi, sekä materialismi ja idealismi. Vaaka-akselille ovat sijoitettuna tieto-opilliset rationalismi ja empirismi. Kohta A käsitellään luvussa 7.1, B luvussa 7.2, C luvussa 7.3, ja D luvussa 7.4. Piirros: Eero Tiainen.

Elokuvallisen kuvan luomaa todellisuuskuvaa avataan seuraavassa olevaisen perusluonnetta tutkivan metafysiikan peruskäsitteiden avulla. Tarkoitukseni ei ole tehdä tyhjentävää kuvausta itse filosofisen metafysiikan keskustelukentästä, vaan muutamien elokuva-ajattelijoiden näkemyksiä koordinoimalla antaa pohjaa näkemyksille elokuvan ja elokuvallisen hidastuksen suhteesta todellisuuskuvan rakentumiseen. Avaan kuvio 2 esittämän nelikentän seuraavissa alaluvuissa.

7.1 Hidastus todellisuuden vääristämisenä

Sergei Eisenstein esittää kirjassaan *Elokuvan muoto* jyrkän kantansa hidastuksen käytön suhteen, pitäen sitä lähinnä vedenalaista valtakuntaa tai unta ilmaisevana kuva-maalailuna, tai muodollisena kamerakonstruktiona (Eisenstein 1978, 103). Kuten mainittua, myös esimerkiksi Christopher Nolan pitää sitä pohjimmiltaan epätodellisena kuvauskeinona. Tällaista katsantotapaa hidastukseen voikin pitää realismia painottavana. Saarisen mukaan "[m]etafyysisen realismin mukaan todellisuuden olemassaolo ja ominaisuudet eivät riipu tietoisuudesta" (Saarinen 1994, 283), eli todellisuus ei ole riippuvainen ihmisen tajunnasta. "Todellisuus on olemassa sellaisenaan, tiedostimme me sitä tai emme" (mt).

Tarinaelokuva, siis Hollywoodilainen valtavirtaelokuva, painottaa tapahtumakulkujen loogisuutta ja kerronnan jatkuvuutta, se on Laaksosen sanoin "elokuvaa, joka keskittyy henkilöhahmojen pyrkimyksiin ja niistä seuraaviin tapahtumaketjuihin, jotka ovat pääpiirteissään johdonmukaisia ja helposti ymmärrettäviä" (Laaksonen 2007, 6). Juonielokuvan katsominen on siis korostetusti rationaalinen prosessi, sillä siinä kuva saa tiedollisen merkityksensä vasta katsojan tietoisesti kytkiessä tapahtumia toisiinsa. Tällainen ajattelutapa on linjassa Saarisen esityksen mukaan, jossa rationalismi on järkeisoppia: "Ajattelutapa, joka korostaa järjen merkitystä tiedonhankinnassa" (Saarinen 1994, 281). Yhdessä realismi ja rationalismi muodostavat hidastukseen todellisuuden kuvaa jana skeptisesti suhtautuvaa ajattelua, jota voi lukea esimerkiksi Christopher Nolanin kommentteista luvussa 4.2.

Hidastus ei kuulukaan yleisesti niin sanotun dokumentaarisen tai realistisen tyylin keinovalikoimaan, sillä sen voi nähdä irrottavan katsojan materiaalisesta presenssistä,

”tästä hetkestä”¹¹. Ajatellaanpa vaikka yhden vuorokauden kerronnalliseen aikaan rajoittuvaa tv-sarjaa *24* (*24*, USA 2001 - 2010), jossa tarina ja juoni kulkevat täsmälleen samassa tahdissa: yhdessä tuotantokaudessa on 24 jaksoa, ja jokainen jakso kertoo yhden tunnin tapahtumat. Sarjan juonellinen runko antaa muodon myös materiaalista todellisuutta representoivalle tyyliille: jokainen nähtävä kuva on ”presensissä”, leikkausten välissä ei ole aikaleikkausta, ja kamerankäsittely on seurantadokumentin tuntua hakevaa hektistä käsivarakuvausta. Tällaiseen tarinaan ja tyylisysteemiin hidastuskuvaus ei sopisi ollenkaan, sillä se katkoisi muuten yhtenäisen dokumentaarisuutta jäljittelevän kokonaisuuden.

Kaisjoki viittaa teoreetikko André Baziniin hahmottaessaan elokuvallista realismia. ”Kuva” on Bazinin mukaan kaikkea sitä mitä esitettyyn kohteeseen lisää se tapa ja tyyli, jolla se on esitetty valkokankaalla” (Bazin 1969, 10, Kaisjoen 2008, 20, mukaan). Juuri tämä tyylin lisäyksellinen luonne ei kuulu realistisen elokuvan näkökulmaan. Riisuesaan elokuvan välineellisistä ”efekteistä” ja pyrkiessään Kaisjoen sanoin ”ekologisesti säilyttämään ympäristömme havainnot ja aistimukset koskemattomina” (Kaisjoki 2008, 20), realistiseen aatteeseen istuu huonosti ajatus hidastuksesta elokuvan totuusarvon lisääjänä.

Tosin Tarkovskin mielestä tätä ”kronikan” – kuten hän sitä kutsuu – elokuvallista muotoa ei saavuteta myöskään ”käsivarakuvauksella, heiluvalla kameralla tai epätarkoilla otoksilla”:

It's not *how* you shoot that is going to convey the specific, unique form of the developing fact (Tarkovski 1986, 69-70).

Tarkovski pyrkii siis elokuvantekijän sisältöä koskevan tyyllillisen muokkauksen *ohi*, kohdisti kuvatun kohteen konkreettista, elävää ja emotionaalista sisältöä (Tarkovski 1986, 70). Silti Tarkovski suhtautuu vähintään varovaisesti, ellei suorastaan vastentahtoisesti hidastuksen käyttöä kohtaan (kts. luvut 4.2 ja 4.4). Vaikuttaa siltä, että hidastus edustaa Tarkovskille puuttumista tähän ajassa liikkuvan elämän luonnolliseen virtaamiseen, onhan elokuvallinen kuva hänelle pohjimmiltaan ”ajassa liikkuvien elämän tosiasioiden tarkastelua” (Tarkovski 1986, 68; Laaksonen 2007, 33). Tämänhetkistä aikaa ei voi

¹¹ Vrt. luvun 3.2 huomio hidastuksen käytöstä suorassa urheilutapahtumassa, jolloin hidastuskuva viittaa implisiittisesti aina menneeseen tapahtumaan.

Tarkovskin mielestä poistaa elokuvallisesta kuvasta, sillä ”se elää ajassa ja aika elää siinä” (Tarkovski 1986, 68).

Hidastuskuvauksen käyttöä määrällisesti arvioidessa vaikuttaa siltä, että kliimaksin ja henkilön kuoleman kuvauksessa on elokuvantekijöiden työkalupakissa hidastuksella näkyvä paikka. Tästä voisi karkeasti päätellä hidastuksella viitattavan, ei niinkään yhteisen todellisuuden *vääristelyyn*, vaan yhteisestä, jaetusta todellisuudesta *poistumiseen*, mystisen ”toisen tilan kuvitukseen”. Kannattaakin muistaa että ”myös kaikkeen realismiin kuuluu tietty valinnoista muodostuva tapa tai tyyli, jolla kohde on esitetty” (Kaisjoki 2008, 21).

7.2 Hidastus todellisuuden havainnointina

”Tosiolevan” kuvaukseen tähtäävästä kerronnasta huolimatta Tarkovski käytti hidastusta joissakin elokuvistaan omasta mielestään menestyksekkäästi, mainiten esimerkin *Peilistä* (*Зеркало*, NL 1975), jossa kävellään lehtipainon läpi hidastuskuvin, jotka tosin ovat ”hädintuskin nähtävissä” (Tarkovski 1986, 110). ”Jos hollywoodilainen tarinaelokuva panostaa ennen kaikkea juonen selkeyteen, luottaa tarkovskilainen kuva-elokuva kuvien selkeyteen ja kirkkauteen. Tarkovski ei halua hämärtää, vaan paljastaa todellisuutta.” (Laaksonen 2007, 34.) Tämä todellisuuden paljastaminen on Tarkovskin mukaan mahdollista vain havaintoja tekemällä, kokemuksellisuuden kautta. Esimerkkinä tästä hän käyttää haikuja¹², jotka edustavat parhaimmillaan Tarkovskille täsmällistä ja tarkkaa ”puhdasta havainnointia” (Tarkovski 1986, 66).

Tarkovskin ajatukset lähestyvät empirismiä, rationalismin ohella toista tietoteoriaa koskevaan perusnäkemystä, jonka mukaan ”tieto pohjautuu kokemukseen” (Saarinen 1994, 251). Elokuva koskevassa tarkastelussa painotan empirismillä tarkoitettavan kuvan katsomisen välitöntä kokemuksellisuutta, jonkinlaista ennen tietoisien väliintuloa tapahtuvaa hahmotusta. Tästä katsantokannasta päästään jälleen formalististen näkemysten kotikentälle, surrealismin ja impressionismin omimmalle alueelle.

¹² Japanilainen, asultaan pelkistetty ja mietelauseenomainen, kolmisäkeinen runo.

Jean Epsteinin mukaan ”elokuvan ei-inhimillinen ja ennakkoluuloista vapaa katse kykenee paljastamaan ihmismielestä piirteitä, jotka ilman sitä jäisivät näkemättä” (Pönni 2009, 20). Impressionismin ja surrealismin välimatka ei näyttäytykään kovin suurena Epsteinin ajatellessa elokuvaa ei-rationaalisen tai mystisen kokemuksen välittäjänä, ja surrealistien, kuten Antonin Artaudin puhuessa Pönnin mukaan elokuvan suorasta, merkityksen ja kielen ohittavasta tavasta vaikuttaa katsojaan (Pönni 2010, 95). ”Onkin etsittävä puhtaisiin visuaalisiin tilanteisiin perustuvaa elokuvaa -- jossa toiminta vaikuttaa lähes intuitiivisesti aivoihin.” (Artaud 1978, 19, Pönnin 2009, 96, mukaan.)

Kuten Epstein, myös Artaud tähdentää aistimellisen kokemuksen luovan perustan elokuvallisen ilmaisun ja todellisuuden kohtaamiselle. Tässä ”[a]ffektiivisessä aistimuksessa todellisuus ilmenee kokemuksellisenä ’tilana’ (*état*). Kyse on ’mielenliikutuksesta’ tai ’mielentilasta’, joka on luonteeltaan affektiivinen ja emotionaalinen, ei rationaalinen ja koherentti...” (Pönni 2010, 96).

Tarkoitus ei ole löytää kirjoitetulle kielelle vastinetta visuaalisesta kielestä, joka voi olla siitä vain huono käännös, vaan on unohdettava koko kielen olemus ja siirrettävä toiminta tasolle, jossa kaikki kääntäminen muuttuu tarpeettomaksi... (Artaud 2010, 113).

Artaud puhuu puhtaasta (abstraktista) elokuvasta, joka muistuttaa osin Epsteinin ajatuksia elokuvan fotogeenisyydestä: ”Puhtaan (abstraktin) elokuvan merkitys voisikin olla siinä, että se palauttaisi esiin tietyn joukon noita muotoja liikkeen avulla ja seurausten rytmiä, joka on elokuvataiteen erityinen anti.” (Artaud 2010, 112) Vaikka Artaud ei tässä puhukaan konkreettisesti hidastuksesta, on houkuttelevaa verrata hidastusta yhtenä elokuvallisen estetiikan konkreettisimmin maailmaa oudosta kulmasta valottavana muotona, tapana nähdä todellisuus intuitiivisesti, mutta samalla ainutlaatuisella tavalla, vain elokuvataiteelle ominaisen metodin kautta.

Surrealismi tutki siis katsojan mielenmaisemaa, ja pyrki nostamaan esiin katsojan kokemuksen todellisuuden unenomaisista tai ihmeellisistä aspekteista (Pönni 2010, 79–80). Näkemys elokuvakoneen ”tietoisuuden ulkopuolisesta” (Epstein 2009a, 45) näkemisen tavasta vertautuu jälleen Dziga Vertovin empiristisiin ajatuksiin ”kino-silmästä”, jolla on kyky näyttää maailma uudella tavalla (Vertov 1984, 17). Antaessaan kameralle äänensä, Vertov menee vielä pidemmälle tähdentäen elokuvan kykyä luoda paitsi ”uusia olentoja”, myös ”uuden huoneen”:

Minä [kino-silmä] olen luoja. Olen sijoittanut sinut, jonka loin tänään, erikoislaituiseen huoneeseen, joka ei myöskään ollut olemassa ennen kuin sen loin. (Vertov 1984, 17.)

7.3 Hidastus näyttämässä uutta todellisuutta

Hidastuskuvalla voidaan siis välittää arkitodellisuudesta jotain sellaista, jota muuten emme havaitsisi. Kuten todettua, hidastuksen voi nähdä myös viittaavaan arkitodellisuutta pidemmälle, kulttuurisia juuria hahmottavaan mytologiseen kertomusperinteesseen, uskonnolliseen ulottuvuuteen tai ”toiseen eksistentiaaliseen tilaan”, kuolemaan.

Näin hidastuksen avulla elokuvantekijä pyrkii siis joskus irrottautumaan aineellisesta arkitodellisuudesta kohti ”hengen maata”. Tämä muistuttaa Perezin luonnehdintaa elokuvasta materiaalisena aaveena (Perez 2000, 28, Seppälän 2010, 28, mukaan), kuvan tehdessä materiaalisesta perustastaan jotain ”muuttunutta, toiseksi maailmaksi muuntunutta” (Seppälä 2010, 28). Perezin voi katsoa lähestyvän todellisuuden henkistä luonnetta painottavaa idealismia, ja toisaalta - muuttunutta näkökulmaa korostaessaan - suhteellisuudesta puhuvaa relativismia (Saarinen 1994, 260-261, 284).

Relativismissa todellisuutta voidaan tulkita monien viitekehysten näkökulmasta, josta yksikään ei ole ehdottoman oikea (Saarinen 1994, 284). Christopher Nolanin sanoin ”unet tuntuvat todelta kun nukumme” (Heuring 2010, 27). Samaa voisi sanoa parhailaan elokuvan katsomiskokemuksesta, kun elokuva onnistuu luomaan yhtenäisen sisäisen todellisuuden. Itse asiassa monet Hollywood-elokuvat lupaavat eskapistista katsomiskokemusta jo trailerissaan: *The recruit – agenttikokelas* (*The Recruit*, USA 2003) - trailerissa kuulemme matalan voice-over -äänien puhkuvan ”*He will bring him into a secret world where nothing is what it seems*” ja samalla kaksi agenttia kävelevät pitkää käytävää tätä toismaailmallisuutta painottavasti hidastuskuvin.

Myös teoreetikko Deleuzen elokuvateoria osoittautuu relativistiseksi muutosta painottaessaan:

...kuva on materian, liikkeiden, voimien ja tapahtumien perusyksikkö ja keskus. Tässä katsannossa kuvien todellisuus on siis konkreettisesti todellisuus, joka koostuu kuvista. Deleuzelainen maailmankuva on kuvien maailma, jossa olioilla (eli kuvilla) ei ole pysyviä, ylimateriaalisiin yhtäläisyyksiin ja essenssiin perustuvia olemuksia vaan ne ovat jatkuvassa muutoksessa, erossa itsessään. (Kaisjoki 2008, 16.)

Kaisjoki tulkitsee Deleuzen tarkoittavan, että taideteoksen kokija siis ”muuttuu sen kes-
tossa, avautuu jollekin, joka toteutuu aistimuksen kautta” (Kaisjoki 2008, 16). ”Min-
kään muun taidemuodon tai mediavälineen kautta emme ole niin välittömästi ja koke-
muksellisesti jossain vieraassa tilassa ja ajassa – jatkuvasti toden ja fantasian rajalla”,
kirjoittaa Kaisjoki (2008, 11) ja kiteyttää vielä taideteoksen tarkoituksen: ”Ei ilmaista
näkyvää vaan ilmaista näkyväksi.” (mt., 21.)

Kun väittää, että elokuvakone ja hidastus voi näyttää uudenlaisen todellisuuden tai
todellisuuden tarkemmin tai edes eri tavalla, astuu monen mielestä koneellistumista
ihailevan ”futuristisen manifestin” piiriin. Haluankin viitata tässä yhteen maailman lue-
tuimmista filosofisista kirjoista *Zen And The Art Of Motorcycle Maintenance* (USA
1974), jossa Robert M. Pirsigin tiivistää näkemyksensä teknologian ja ihmisen suhtes-
ta: ”Teknologia on – ei luonnon hyväksikäyttöä, vaan luonnon ja ihmisen hengen yh-
teenliittymä uudeksi molempia edistäväksi luomukseksi¹³” (Pirsig 1974, 373).

Suhteutettuna elokuvallista realismia koskeviin ajatuksiinsa myös Tarkovski innostuu
hieman ristiriitaisesti kuvaamaan ohjaajan työtä ”toisen todellisuuden” luomisena:

Elokuva on taidemuoto, jossa tekijä voi ajatella itsensä rajattoman todellisuuden,
kirjaimellisesti oman maailmansa, luojana. Elokuvan kautta ihmisen sisäsyntyinen
tarve itsensä ilmaisemiseen löytää yhden täydellisimmistään ja suorimmistaan ta-
voista toteutua. Elokuva on emotionaalinen todellisuus, ja sellaisena elokuvaylei-
sö sen vastaanottaa – toisena todellisuutena. (Tarkovski 1986, 176.)

7.4 *Matrix* ja uusi todellisuus

Tässä lähestymme luvattua maata, suuren ihmeen maata - - Aika kulkee eteen-
päin tai taaksepäin tai pysähtyy odottamaan teitä. Uusi todellisuus paljastuu, juh-
lan todellisuus. Arjen todellisuuden kannalta se on valheellinen, kuten arjen to-
dellisuus puolestaan on valheellinen runouden ylempien vakaumusten kannalta.
(Epstein 1924, 53.)

Wachowskin veljesten ohjaama *Matrix* vie katsojansa apokalyptiseen tulevaisuuteen,
jossa ”ihmiskunta on alistettu konevallan biopolittoaINEeksi, eikä vapaata tahtoa tai tie-
toisuutta enää perinteisessä mielessä ymmärrettynä ole” (Kaisjoki 2008, 62). Järjeste-
lyn toiminnan takaamiseksi maailmaa hallitseva keinoäly on kytkenyt ihmisyyksilöiden

¹³ Käännös tekijän: ”What technology is – not an exploitation of nature, but a fusion of nature
and the human spirit into a new kind of creation that transcends both.”

mielet yhteiseen keinotekoiseen todellisuuteen, *matrixiin*, pitäen samalla heidän ruumiitaan energiantuottamisen välineinä. Päähenkilö Neon kautta elokuvan tarina kertoo tästä keinotodellisuudesta heräämisestä ja koneiden ylivaltaa vastaan taistelemisesta.

Matrix ottaa vaikutteensa elokuvien lisäksi mm. videopeleistä, animaatioista, sarjakuvista, cyberpunk-kirjoista ja postmodernista filosofiasta yhdistäen elementit teknoestetiikan hybridigenreksi (Watson 2003, 168). Kiinnostavinta elokuvassa on kuitenkin erityisesti sitä varten kehitetty *flow motion*, joka yhdistää superhidastettua liikkeen kuvasta yhdistettynä dynaamiseen kameranliikkeeseen (mt, 166). Näin kamera ehtii rauhallisesti kiertämään luoteja väistelevän Neon ympäri hidastuksen näyttäessä luotien liikeradat, vaikka aktuaalisesti tapahtumaan menee vain pari sekuntia¹⁴. Lopputuloksena on hämmästyttävä irtaantuminen kameran materiaalisuudesta. Mieleen muistuu Vertovin sanat: ”Tiemme johtaa koneiden runouden kautta hutiloivasta kansalaisesta täydelliseen sähköiseen ihmiseen. -- Kömpelöyydestä ja tehottomuudesta vapautettu uusi ihminen saa koneiden kevyet ja täsmälliset liikkeet.” (Vertov 1984a, 8. Pönnin, 18 mukaan.)

Matrixin voi nähdä Hollywoodin ja amerikkalaisen tarinaa ja teatraalisuuttakin painottavan kerrontaperinteen ravistelijana suhteessa sen rakentamaan todellisuuskuvaan ja erityisesti tuon todellisuuskuvan arvottamiseen. Jo Lynch on kommentoinut tätä konventioita mainitussa *Blue Velvetin* loppukohtauksen hidastuksissa: amerikkalaiset elokuvat ovat useimmiten valuneet jonkinlaiseen konsensukseen Epsteinin luvun alussa viittaaman arkitodellisuuden luonteesta, ”happy endiin”, johon liittyy paluu tuttuun ja turvalliseen tilaan, kotiin, kuten vaikkapa *Ihmema Ozissa* (*The Wizard of Oz*, USA 1939). Yhteistä kodille on se, että se on *yhteinen*, jaettu tila, yhteinen todellisuus.

Matrix menee myös tätä yhteistä jaettua todellisuutta – ”Totuutta” – kohti ja näyttää sen olemassa olevaksi paikaksi. Elokuvassa yhteistä henkistä tilaa vahvistetaan vastarintaliikkeen maanalaisen tukikohdan pienuudella ja ihmisten yhteenkuuluvuuden tunteella, joka tulee näkyväksi kohtauksessa, jossa järjestetään teknomusiikki-juhlat. Mut-

¹⁴ Mainittakoon, että luotien väistely –kohtauksessa nähdään myös yksi vastuksista väistelemässä luoteja nopeutetussa kuvassa. Näin *Matrixissakin* toteutetaan hidastusta ”sisältä ulos”, sankarin näkökulman kautta, kuten luvussa 5.2 esitettiin vampyyri-esimerkin yhteydessä.

ta elokuvan käsittelytapa ei ole arvottava, vaan enemmänkin relativistinen: Kaksi eri diegesistä, todellisuus ja tietokone-ohjattu matriisi ovat rinta rinnan, yhtä todellisia niissä oleville ihmisille. ”Yhteinen todellisuus” ei ole enää ainut versio todellisuudesta, kun yhdistävä tila-ajallinen avaruus on rikottavissa ja manipuloitavissa yksilön oman tahdon mukaan:

Molemmat puolet ovat reaalisia siinäkin hieman oudossa mielessä, että elokuvan niin sanottu virtuaaliavaruus on kollektiivinen tila, ja olemassa jatkuvasti, oli siihen sitten kytkeytyneenä tai ei. Samoin elokuvan ankea reaalimaailma, oli siitä tietoinen tai ei. Suurimmalle osalle ihmiskunnasta aktuaalinen todellisuus rajoittuu Matrixiin, ja niin sanottu reaalin pysyy virtuaalisena alusta loppuun. (Kaisjoki 2008, 67.)

Elokuvan lumo perustuu luullakseni filosofisen kysymyksenasettelun lisäksi sen tietokoneistetun maailman huipulle vietyyn stilisointiin. Matrixissa *havainnosta tulee todellisuus*. Katsojalle näytetään Neon kautta ihmemaa, jossa aika-avaruuden fysiikan lakien voittaminen ja niiden pakottavuudesta eroon pääseminen on mahdollista ajatuksen voimalla - siis ainakin Epsteinin fotogeenisyyden kautta ajateltuna äärimmäisen elokuvallinen maa. Tämä todellisuuden toisintamisesta irrotettu elokuvan todellisuuskuva toteuttaa Vertovin tavoitteen kameran kehittyvästä ”käsityskyvystä”, joka ei ole ihmismielen tapaan sidottu ruumiimme sijaintiin ja yksittäisen näkökulman havainnointiin (Vertov 1986, 15).

Lopussa elokuva tarjoaa vielä yhden mielenkiintoisen tavan liittää elokuvan kaksi todellisuutta yhteen hidastuksen avulla. Kohtauksessa Neo on ammuttu keinotodellisuudessa, ja hän kuolee psykosomaattisen shokin kautta myös reaalimaailmassa. Trinityn suudellessa Neoa, sankaria kutsutaan tässä palaamaan Campbellin kuvaaman (1996, 41) ”yliluonnollisen ihmeen alueelta” *matriisista* takaisin arkimaailmaan. Suudelma saa nämä maailmat yhdistymään, ja visuaalisesti tätä lähikuvaa painotetaan käyttämällä hidastusta ensimmäisen kerran myös tosimaailmassa. Näin syntyy alitajuinen vaikutelma kurkottamisesta Matrixin tila-ajallisen manipulaation maailmaan. Rakkaus – ja ajallisten ulottuvuuksien venyttäminen - saa nyt nämä kaksi todellisuutta yhdistymään, ja herättää Neon henkiin.

8 Yhteenveto

Hidastuksen vaikutuksia elokuvakerrontaan tutkiessa vaikeutena on usein hidastuskuvauksen itsellisen merkityksen erottaminen muusta tyylijärjestelmästä ja itse tarinasta. Valmista elokuvaa katsoessa tämä olisi myös väärin elokuvan kokonaistulkinnan kannalta, ja siksi olenkin ottanut kokonaiselämystä ja spatiaalista maisemointia painottavan näkökulman tässä työssäni. Työn edetessä aihe avautui ennakko-odotuksiani kompleksisemmaksi. Hidastuskuvauksen merkitystä tarinan ymmärrettävyyden muuttajana voi useissa tapauksissa kyseenalaistaa, onhan kyseessä ”vain hidastus” jo muutenkin nähtävästä asiasta. Yleensä juonen ymmärrettävyys ei niinkään muutu hidastuskuvan kautta, mutta tulkintamme nähdystä voi saada uusia merkityksiä ja vaihtua dramaattisestikin tämän kuvaratkaisun avulla.

Hidastusta käytetään jo varsin vakiintuneesti elokuvissa, ehkäpä liiankin kanssa. Useat kriitikot ja myös monet tutkijat pitävät hidastusta kuluneena kerrontatapana varsinkin väkivallan kuvauksessa: ”[H]idastuksesta on tullut normaalikäytäntö, ja siten se on menettänyt paljon shokkivoimastaan”, kirjoittaa Peebles (2004). Myös Bordwellin (2004, 235) mielestä väkivaltainen hidastuskohtaus on muodostunut modernin elokuvan kliseeksi. Hidastus nähdään yhä useammin todellisen vastakohtana, kuten tässä *Patriot*-elokuvan arviossa: ”Hidastuskuvaus taistelukohtauksissa näyttää vanhentuneelta ja halvalta nykyään. Heidän pitäisikin nopeuttaa näitä ”miehet-tappamassa-miehiä” –kohtauksia, kuten Spielbergin *Pelastakaa sotamies Ryan*issa¹⁵, koska nämä jatkavat oikeasti jännittyneessä shokkitilassa.” (Harvey 2000.)

Hidastukseen voi liittää sellaisia adjektiiveja kuin *majesteettillisuus*, *suloisuus*, *rauhallisuus* ja *pehmeys*. Vaikuttaa siltä, että erityisesti lyyrisyyttä tai maalauksellisuutta hakevissa elokuvissa sen mahdollisuudet on vasta huomattu. Esimerkkeinä tästä käyvät vaikkapa Wong Kar-wain monet innovatiiviset tavat käyttää hidastusta, *Antichristin* ainutlaatuiset elävät maalaukset, ja toisaalta digitaalitehoste-tekniikan kehittyessä *Mat-*

¹⁵ *Pelastakaa sotamies Ryan* (*Saving Private Ryan*, USA 1998). Elokuvan taisteluiden levoton visuaalinen tyyli, johon tässä viitataan, ei itse asiassa tule nopeutuksesta vaan kameratekniikassa useimmiten käytetystä 45-asteen suljinkulmasta (Peebles 2004).

rixin rajoja rikkova tapa nähdä maailmaa. Elokuvallisen ajan manipulointi on hyvin vahva ja kehittyvä taiteenlaji syvällä elokuvanteon ytimessä.

Yksi työni tavoitteista oli kattavan kategorisoinnin esittäminen hidastuksen tarinallisista funktioista. Tutkimukseni pohjalta esitän, että hidastuksen eri esiintymismuodot voi jäsentää seuraavien käyttötapojen alle tai niitä yhdistäen:

- 1) Tapahtumakulkua tarkasteleva, dynaaminen hidastus. Hidastus näyttää liikkeestä ja kuvan pinnasta asioita joita katsoja ei muuten havaitsisi, muuntaa informaation virran ihmisen käsittelykyvylle sopivaan nopeuteen. Hidastus nostaa esiin objektiin vaikuttavien voimien suunnat selkeämmin kuin normaalinopeus.
- 2) Ironisoiva ja humoristinen hidastus. Tällä viitataan hidastuksen kehon muotoja hetkittäin vääristävään luonteeseen tai ironisoidaan hidastuskuvausta käyttävien elokuvien pompöösiä ylidramaattisuutta.
- 3) Normaalinopeutta rytmisesti kontrastoiva hidastaminen. Tällaisella hidastuksella katsoja valpastuu, sillä ”jotain on tapahtumassa” tai ”jotain tapahtuu”. Hidastus kohottaa tunnelman normaalikerronnan yläpuolelle, ja yhdistyy tässä yhteydessä usein musiikin käyttöön.
- 4) Emotion hetkeä venyttävä hidastus. Antaessaan katsojalle aikaa tarkkailla hahmoa draaman kliimaksissa tai muussa käännekohtassa, hidastus pitkittää ajallisesti katsojan ja emotionaalisesti samaistuttavan päähenkilön jakamaa tunnetta.
- 5) Muuttunutta tajunnantilaa kuvaava, impressionistinen hidastus. Tällä pyritään representoimaan subjektiivisia kokemuksia, kuten unta, muistoa tai fantasiaa. Myös kliimaksissa avautuvaa uutta ymmärrystä kuvataan hidastuksen luoman tila-ajallisen manipulaation kautta.
- 6) Laadullista tai voimallista paremmuutta ilmaiseva hidastusmaisema. Tässä katsoja asettuu samaistumisprosessin kautta voimakkaasti tarinan sankarin näkökulmaan, jossa arkimaailman aika-avaruudelliset lait ovat taivutettavissa tai eivät enää päde. Hidastus vapauttaa katsojan hetkeksi ajan pakonomaisesta etenemisestä.
- 7) Hidastus yliluonnollisen tai tuntemattoman todellisuuden kohtaamiseen viittaavana kerrontatapana. Kuoleman kuvaamisen lisäksi hidastusta käytetään uskonnollisen ja mytologisen henkimaailman kuvastamisessa. Tässä hidastuksen lajissa aika-avaruuden lakien vääjäämätön hallitsevuus tulee puolestaan näkyviin. Aikaa voi hidastaa, ja venyttää, muttei pysäyttää.

Kyseenalaistaessaan tilallis-ajallista arkihavaintoa hidastuksella on siis paitsi fyysistä esiin nostava vaikutus, myös siihen yhdistyvä ja sitä kommentoiva metafyysinen ulottuvuus ja merkityskenttä. Hidastus ikään kuin repäisee meidät irti itsestään selvästi nähdystä arkitodellisuudesta ja tekee havaittavaksi materian ja erilaisten luonnonvoimien keskinäisen tanssin ihmisen aikaan ja paikkaan sidotussa olomuodossa. Näin katsoja voidaan viedä ”toiseen tilaan”, tarkoittaen jonkinlaista rinnakkaista todellisuutta, jossa arkimaailman totuudet ja totutut lainalaisuudet muuttavat muotoaan tai hylätään kokonaan. Joskus se on paikka tietämyksemme *ulkopuolella*, mutta yleensä tämän tilan status on arkitodellisuuden *yläpuolella*. Hidastuksen ilmaisu harmonisoiva vaikutus antaa tälle toiselle tilalle vaikutelman täydemmän kokemisen paikkana.

Kuten atomikellolla, joka käy eri tahtia maan päällä ja avaruudessa, on sitä katsovalle ihmiselläkin oma ainutlaatuinen rytmensä ja kokemuksensa ajan kulusta. Elokuvassa on aina tilaus uusille kerrontatavoille, uudelle tavalle nähdä todellisuus. Välttämättä tämä ei tarkoita vanhojen keinojen hylkäämistä, vaan uusia tapoja käyttää ja yhdistellä niitä, kuten jotkut hidastusta käyttäneet nykytaiteilijat ovat osoittaneet. Mielestäni hidastus on edelleen, tarkoituksenmukaisesti käytettynä ja elokuvan muuhun rytmiin sulatettuna, pysäyttävä ja ainutlaatuinen keino katsoa fotogeenisesti arkitodellisuuden läpi kohti Epsteinin ”yliluonnollista” elokuvan maailmaa (Epstein 2010a, 47).

Hidastuskuvausta voisi verrata siihen, että joutuu edessä sattuneen onnettomuuden takia ajamaan moottoritiellä kävelynopeutta. Arkinen ”tylsä” maisema saa uudet yksityiskohdat ja hitaammin edetessä eletävä hetki korostuu. Tietä rutiininomaisesti tuijotava kapea havaintokenttä voi hetkeksi vaihtua yksityiskohtaisiin huomioihin leskenlehdistä tien poskella, viereisen auton ihmisistä tai raivattavasta autonromusta tien laidalla. Hitaus avaa uudenlaiseen kokemukseen.

Lähteet

- Arijon, Daniel 1991. Grammar of the film language. Los Angeles: Silman-James Press.
- Artaud, Antonin 2010. Elokuva ja todellisuus. Suomentanut Antti Pönni. Lähikuva, 2010 (4), 112–114.
- Barthes, Roland 1985. Valoisa huone – Chambre Claire – Camera Lucida. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Boggs, Joseph M. 1985. The Art Of Watching Films. USA: Mayfield Publishing Company.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin 2004. Film Art – An Introduction. New York: McGraw-Hill.
- Campbell, Joseph 1996. Sankarin tuhannet kasvot. Helsinki: Otava.
- Campbell, Joseph 1988. The Power of Myth. New York: Doubleday.
- Chion, Michel 2011. Materializing Sound Indices (M.S.I.). [verkkodokumentti]. USA: Filmsound.org. Saatavuus <<http://www.filmsound.org/chion/msi.htm>> (luettu 22.5.2011)
- Eisenstein, Sergei 1978. Elokuvan muoto. Helsinki: Love Kustannus Oy.
- Epstein, Jean 2009a. Aisti 1 B. Lähikuva. 2009 (1), 40–47.
- Epstein, Jean 2009b. Eräistä fotogeenisyyden ehdoista. Lähikuva. 2009 (1), 48–54.
- Harvey, Fred 2000. The Patriot. [verkkodokumentti]. USA: The History Place. Saatavuus <<http://www.historyplace.com/specials/reviews/patriot.htm>> (luettu 11.5.2011).
- Heuring, David 2010. Dream Thieves. American Cinematographer, 2010 (7), 26–39.
- Hiltunen, Ari 1999. Aristoteles Hollywoodissa – menestystarinan anatomia. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaisjoki, Jussi 2008. Metropolista matriisiin. Elokuva modernin maisemana: peruskysymyksiä kuvalle ja muutoksia kuvassa 1900-luvulla. Pro gradu –tutkielma. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos.
- Laaksonen, Teemu 2007. Elokuvaa hetkestä – dokumentaarin ilmaisukeinot. Opinnäytetyö. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia, Viestintä.
- Marley, Justin 2011. Why Don't We See In Slow Motion? [verkkodokumentti]. Saatavuus <<http://theamazingworldofpsychiatry.wordpress.com/2011/02/06/why-dont-we-see-in-slow-motion/>> (luettu 26.5.2011).

McLeish, Todd 2000. World's fastest camera shows how things break apart. [verkkodokumentti]. Rhode Island: URI Department of Communications. Saatavuus <<http://advance.uri.edu/pacer/september2000/story9.htm>> (luettu 26.5.2011).

Muren, Dennis 1993. Photographing Miniatures. David Heuring, Stephen Pizzello, Marji Rhea: American Cinematographer Manual. Hollywood: ASC Press, 421–424.

Peebles, Stacey 2004. Gunning fo a new slow motion: the 45-degree shutter and the representation of violence. Journal of Film and Video. 2004 (2).

Pirsig, Robert M. 1974. Zen And The Art Of Motorcycle Maintenance. USA: William Morrow & Company.

Pramaggiore, Maria & Wallis, Tom 2005. Film – A Critical Introduction. Lontoo: Laurence King Publishing Ltd.

Pönni, Antti 2009. Elokuvan alkemiaa - nuori Jean Epstein. Lähikuva, 2009 (1), 6–39.

Pönni, Antti 2010. Lihan katse: Antonin Artaud ja surrealistinen elokuva. Lähikuva, 2010 (4), 75–109.

Rosenqvist, Janne 1996. Hidastettu kuolema. Filmihullu, 1996 (5), 16–19.

Saarinen, Esa 2001. Filosofia. Helsinki: WSOY.

Salt, Barry 1992. Film style and technology: History&analysis. Lontoo: Starword.

Seppälä, Jaakko 2010. Attraktioiden elokuvasta avantgardeen: Tom, Tom, the Piper's Son ja hämmästyksen estetiikka. Lähikuva, 2010 (4), 10–34.

Silberg, Jon 2009. The Root of All Evil. American Cinematographer, 2009 (11), 66–75.

Tarkovsky, Andrey 1986. Sculpting In Time – The Great Russain Filmmaker Discusses His Art. Lontoo: Bodley Head Ltd.

Teo, Stephen 2001. Wong Kar-wai's In the Mood for Love: Like a Ritual in Transfigured Time. [verkkodokumentti]. Melbourne: Senses of Cinema. Saatavuus <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/13/mood.html>> (luettu 26.5.2011).

Vertov, Dziga 1984. Kinoks, A Revolution. Annette Michelson: Kino eye – The writings of Dziga Vertov. Los Angeles: University of California Press, 13–21.

Watson, Paul 2003. Critical approaches to Hollywood cinema: authorship, genre and stars. Jill Nelmes: An Introduction to film studies. USA/Canada: Routledge, 129–184.

Wikipedia. Formalismi. [verkkodokumentti]. Saatavuus <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Formalismi>> (luettu 18.3.2011).

Elokuvat:

American Beauty (American Beauty). 1999. Käsikirjoittanut: Alan Ball. Ohjannut: Sam Mendes. USA: DreamWorks SKG. 122 min.

Andalusialainen koira (Un chien andalou). 1929. Käs: Salvador Dalí & Luis Buñuel. Ohj: Luis Buñuel. Ranska: tuotantoyhtiö ei tiedossa. 16 min.

Antichrist (Antichrist). 2009. Käs & ohj: Lars von Trier. Tanska/Saksa: Zentropa Entertainments. 108 min.

Blade Runner - Metropolis 2020 (Blade Runner). 1982. Käs: Hampton Fancher & David Webb Peoples. Ohj: Ridley Scott. USA: Warner Bros. Pictures. 117 min.

Blue Velvet – ja sinisempi oli yö (Blue Velvet). 1986. Käs & ohj: David Lynch. USA: De Laurentiis Entertainment Group. 120 min.

Bonnie ja Clyde (Bonnie and Clyde). 1967. Käs: Arthur Penn, David Newman & Robert Benton. Ohj: Arthur Penn. USA: Warner Bros. 112 min.

Daredevil – Mies vailla pelkoa (Daredevil). 2003. Käs & ohj: Mark Steven Johnson. USA: Marvel Enterprises. 103 min.

Gran Torino (Gran Torino). 2008. Käs: Nick Schenk & Dave Johansson. Ohj: Clint Eastwood. USA: Warner Bros. 116 min.

Hurja joukko (The Wild Punch). 1969. Käs: Sam Peckinpah & Walon Green. Ohj: Sam Peckinpah. USA: Warner Brothers/Seven Arts 134 min.

Ihana Aina (Ihana Aina). 2011. Käs: Ville Muhonen. Ohj: Matias Boettge. Suomi: Metropolia & Kinosfilmi / Jonne Lindholm. 24 min.

Ihmema Oz (The Wizard of Oz). 1939. Käs: Victor Fleming, Noel Langley, Florence Ryerson etc. Ohj: Victor Fleming. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 101 min.

Inception (Inception). 2010. Käs & Ohj: Christopher Nolan. USA: Warner Bros. 148 min.

In The Mood For Love (Fa yeung nin wa). 2000. Käs & Ohj: Wong Kar-wai. Hong Kong: Jet Tone Production. 98 min.

Koyaanisqatsi (Koyaanisqatsi) 1982. Käs: Michael Hoenig, Ron Fricke. Ohj: Godfrey Reggio. USA: IRE Productions. 86 min.

Matrix (The Matrix). 1999. Käsikirjoittanut ja ohjannut Andy Wachowski ja Lana Wachowski. USA: Warner Bros. Pictures. 136 min.

Mies, joka rakasti Yngveä (Mannen som elsket Yngve). 2008. Käs: Tore Renberg. Ohj: Stian Kristiansen. Norja: Motlys Film- og TV-produksjon. 90 min.

Narnian tarinat: Prinssi Kaspian (The Chronicles of Narnia: Prince Caspian). 2008. Käs: Andrew Adamson & Christopher Markus etc. Ohj: Andrew Adamson USA: Walt Disney Pictures. 150 min.

Nosferatu (Nosferatu). 1922. Käs: Henrik Galeen. Ohj: F.W.Murnau. Saksa: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal. 94 min.

Patriot (The Patriot) 2000. Käs: Robert Rodat. Ohj: Roland Emmerich USA: Columbia Pictures Corporation. 165 min.

Peili (Зеркало). 1975. Käs: Aleksandr Misharin & Andrei Tarkovski. Ohj: Andrei Tarkovski. NL: Mosfilm. 108 min.

Precious (Precious). 2009. Käs: Geoffrey Fletcher, Sapphire. Ohj: Lee Daniels. USA: Lee Daniels Entertainment. 109 min.

Prince Of Persia: Sands Of Time (em.). 2010. Käs: Boaz Yakin & Doug Miro. Ohj: Mike Newell. USA: Walt Disney Pictures. 166 min.

Reservoir Dogs (Reservoir Dogs). 1992. Käs & Ohj: Quentin Tarantino. USA: Dog Eat Dog Productions Inc. 99 min.

Romeon on kuoltava (Romeo Must Die). 2000. Käs: Mitchell Kapner, Eric Bernt etc. Ohj: Andrzej Bartkowiak. USA: Warner Bros. Pictures 115 min.

Romeo + Juliet (Romeo + Juliet). 1996. Käs: William Shakespeare & Craig Pearce etc. Ohj: Baz Luhrmann. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation. 120 min.

Scream 3 (Scream 3). 2000. Käs: Kevin Williamson & Ehren Kruger. Ohj: Wes Craven. USA: Craven-Maddalena Films. 116 min.

Seitsemän samuraita (Shichinin no samurai). 1954. Käs: Akira Kurosawa & Shinobu Hashimoto. Ohj: Akira Kurosawa Japani: Toho Company. 207 min.

Sherlock Holmes (Sherlock Holmes). 2009. Käs: Michael Robert Johnson & Anthony Peckham Ohj: Guy Ritchie USA. Warner Bros. Pictures. 128 min.

Shrek (Shrek). 2001. Käs: William Steig, Ted Elliott etc. Ohj: Andrew Adamson & Vicky Jenson. USA: DreamWorks Animation. 90 min.

Skavabölen pojat (Last Cowboy Standing). 2009. Käs: Antti Raivio, & Jan Forsström. Ohj: Zaida Bergroth. Suomi: Juonifilmi. 173 min.

Taistelu elämästä (Bang The Drum Slowly). 1973. Käs: Mark Harris. Ohj: John D. Hancock. USA: ANJS. 96 min.

Takaikkuna (Rear Window). 1954. Käs: John Michael Hayes & Cornell Woolrich etc. Ohj: Alfred Hitchcock. USA: Paramount Pictures. 112 min.

Taru sormusten herrasta - Kuninkaan paluu (The Lord of the Rings: The Return of the King). 2003. Käs: J.R.R. Tolkien, Fran Walsh etc. Ohj: Peter Jackson. USA/Uusi-Seelanti: New Line Cinema. 201 min.

The Hurt Locker (The Hurt Locker). 2008. Käs: Mark Boal. Ohj: Kathryn Bigelow. USA: Voltage Pictures 131 min.

The Indian Chief And The Seidlitz Powder. 1901. Käs & Ohj: Cecil M. Hepworth. Iso-Britannia: Hepworth. n. 3 min.

The Insider - sisäpiirissä (The Insider). 1999. Käs: Marie Brenner & Eric Roth. Ohj: Michael Mann. 157 min.

The Passion of the Christ (The Passion of the Christ). 2004. Käs: Benedict Fitzgerald & Mel Gibson Ohj: Mel Gibson. USA: Icon Productions. 127 min.

The recruit - agenttikokelas (The Recruit). 2003. Käs: Roger Towne, Kurt Wimmer etc. Ohj: Roger Donaldson. USA: Touchstone Pictures. 115 min.

Tulivaunut (Chariots of Fire). 1981. Käs: Colin Welland. Ohj: Hugh Hudson. Iso-Britannia: Enigma Productions. 124 min.

Usherin talon häviö (La Chute de la Maison Usher) 1928. Käs: Edgar Allan Poe, Luis Buñuel etc. Ohj: Jean Epstein. Ranska: Films Jean Epstein. 63 min.

Vaaleanpunainen pantteri iskee jälleen (Pink Panther Strikes Again). 1976. Käs: Frank Waldman & Blake Edwards. Ohj: Blake Edwards. USA: Amjo Productions. 103 min.

Watchmen (Watchmen). 2009. Käs: David Hayter & Alex Tse. Ohj: Zack Snyder USA: Warner Bros. Pictures 162 min.

300 (300). 2006. Käs: Zack Snyder & Kurt Johnstad. Ohj: Zack Snyder. USA: Warner Bros. Pictures. 117 min.

TV-sarjat:

Music behind the scenes. 2001. Yle Teema. Ohjaus Abi Hedderick, 3.4.2010.

True Blood (True Blood). 2008-. Luonut: Alan Ball. USA: Home Box Office (HBO).

24 (24). 2001-2010. Luoneet: Robert Cochran, Joel Surnow. USA: Imagine Entertainment.