

**S T a D I a**

**HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU**

---

# **MIELIKUVIA JA MIELEN KUVIA**

Näkökulmia elokuvalliseen runouteen

Viestinnän koulutusohjelma  
Audiovisuaalinen mediatuotanto  
Opinnäytetyö  
19.5.2008

---

Markku Pelkonen



## TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestintä		Suuntautumisvaihtoehto Audiovisuaalinen mediatuotanto	
Tekijä Markku Pelkonen			
Työn nimi Mielikuvia ja mielen kuvia – näkökulmia elokuvalliseen runouteen			
Työn ohjaaja/ohjaajat Lasse Keso			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 19.5.2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 38	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyöni koostuu kirjallisesta osasta ja teososasta. Teososan muodostaa kuvaamani ja leikkaamani lyhytelokuva <i>Pick-Poet</i>, jonka kuvailmaisussa on tavoiteltu tietynlaista ”runollisuutta”. Kirjallisen työn lähtökohtana on selvittää, voidaanko kertovan elokuvan traditiosta hahmottaa erillinen ”runollisen elokuvan” perinne ja jos voidaan niin millaisia tunnuspiirteitä sillä on. Pohdin myös sitä, mitä käsite ”runollinen elokuva” voisi merkitä kuvaajan näkökulmasta.</p> <p>Sana ”runollinen” voidaan ymmärtää monin tavoin ja tästä johtuen myös elokuvan runoudesta on hyvin monenlaisia käsityksiä. Eräs yhdistävä piirre on se, että proosa ja draama, joihin elokuvan valtavirta usein vertautuu, nähdään kaikkein ”epäelokuvallisimpina” taidemuotoina. Toisaalta runollisessa elokuvassa tekijän tapa havainnoida maailmaa yleensä korostuu suoraviivaisen kertovuuden kustannuksella. Kertova fiktiivinen elokuva on tältä pohjalta mielekästä jakaa kertovuutta painottavaan ”proosaelokuvaan” ja kertomisen tapaa painottavaan ”runoelokuvaan”. Edellinen vertautuu lähinnä klassiseen Hollywood-kerrontaan ja valtavirtaelokuvaan, jälkimmäinen taas siihen monilukaiseen ja monimuotoiseen elokuvatyyppiin, jossa elokuvalliset ilmaisukeinot korostuvat tarinallisuuden kustannuksella.</p> <p>Koska runoelokuva tavallisesti on havaintojen ja aistimaailman ilmiöiden kuvittamista, liittyy se läheisesti myös subjektiivisuuden käsitteeseen. Elokuvailmaisuuksia tarjoaa monenlaisia mahdollisuuksia subjektiiviteetin ilmentämiseen, joista runoelokuvan kannalta kiinnostavimpia ovat ne keinot, joilla elokuvantekijä voi ilmentää omaa näkökulmaansa.</p> <p><i>Pick-Poet</i> liittyy runoelokuvan perinteeseen pyrkimyksessään olla tietynlaisen tunnetilan elokuvallinen esitys sekä korostaessaan visuaalista tyyliä tarinan kustannuksella. Sen lisäksi, että elokuva koostuu lähes kokonaan näkökulmakuvista, subjektiiviteettia ilmennetään ei-naturalistisella mise-en-scèneillä, jonka tyyllilliset esikuvat löytyvät lähinnä 1920-luvun avantgarden piiristä.</p>			
Teos/Esitys/Produktio <i>Pick-Poet</i> . Kuvaus ja leikkaus Markku Pelkonen. Fiktiolyhytelokuva, kesto 20 min. Tallenneformaatti: DVD.			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat runollinen elokuva, runoelokuva, subjektiivisuus, subjektiivinen kuva, näkökulmakuva			



Degree Programme in Media		Specialisation Audiovisual Media Production
Author Markku Pelkonen		
Title Images of Mind and Mood – Points of View Concerning the Poetic Cinema		
Tutor(s) Lasse Keso		
Type of Work Final Project	Date 19 May, 2008	Number of pages + appendices 38
<p>ABSTRACT</p> <p>My final project consists of a written part and a production. The production part consists of the cinematography and editing of the fiction short film <i>Pick-Poet</i>, in which so called “poetic style” has been aspired. Due to this, the aim of the written part is to clarify if a specific tradition of “poetic cinema” can be perceived within the tradition of cinematic narration, and which might be its distinctive features. In addition, my intention is to reflect on what the concept of “poetic cinema” means from the cinematographer’s point of view.</p> <p>As the word “poetic” can be interpreted in many ways, also the term “poetic cinema” is open to various interpretations. One common opinion in this tradition concerns prose and drama, both often compared with the cinematic narrative within the mainstream cinema, the most “un-cinematographic” art forms of all. Another point of focus is concerned with the filmmaker’s individual style at the cost of the narrative. Due to this, dividing the cinematic narration to the “prosaic cinema”, which emphasizes the narrative, and the “poetic cinema”, which emphasizes the way of the narrative, appears meaningful. While the former is mainly comparable to the classic Hollywood narration and mainstream cinema, the latter parallels to those films of various types where the means of expression are foregrounded instead of the narrative.</p> <p>Because the poetic cinema usually means a cinematic expression of individual observations and sensations, it also comes close to the concept of subjectivity. While cinematic narrative provides various possibilities to express subjectivity, the most essential ones concerning the poetic cinema are those by aid of which the filmmaker can express his own point of view.</p> <p><i>Pick-Poet</i> relates to the tradition of poetic cinema in its effort to be a cinematic expression of a certain kind of mood and in its tendency to emphasize the visual style instead of the narrative. In addition, the film consists almost entirely of point-of-view shots. Subjectivity is also expressed by stylized and unnaturalistic mise-en-scène, the stylistic models of which mainly being found among the avant-garde cinema of the 1920s.</p>		
Work / Performance / Project <i>Pick-Poet</i> . Cinematographer and editor Markku Pelkonen. Fiction short film. Duration: 20 mins. DVD.		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords poetic cinema, subjectivity, subjective shot, point-of-view shot		

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	1
2	”RUNOELOKUVA” JA ”PROOSAELOKUVA” .....	4
3	RUNOLLISEN ELOKUVAN HISTORIAA .....	6
3.1	Seitsemän taiteen teoria.....	6
3.2	Kohti puhtaampaa elokuvaa .....	6
3.3	Unen logiikkaa .....	7
3.4	Montaasirunous ja montaasielokuva .....	8
3.5	Runollista proosaa .....	9
3.6	Maya Derenin elokuvarunot .....	11
4	RUNOLLINEN ELOKUVA JA SUBJEKTIIVISUUS .....	12
4.1	Subjektiiivisuus elokuvassa.....	12
4.2	Vapaa epäsuora näkökulma .....	15
4.3	Kuva havaintona todellisuudesta.....	16
5	TASKURUNOILIJAN TAPAUS: <i>PICK-POET</i> .....	18
5.1	Taustaa .....	19
5.2	Elokuvan synopsis .....	19
5.3	Visuaaliset tyyliratkaisut.....	20
5.3.1	Näkökulmien dialogi .....	21
5.3.2	Valon ja varjon leikki.....	23
5.3.3	Pitkien otosten poetiikka.....	25
5.4	Toteutuksen haasteet.....	26
6	PÄÄTELMIÄ.....	29
7	LOPUKSI.....	33
	LÄHTEET .....	34

## 1 JOHDANTO

Yleensä ajatellaan, että elokuva on hyvä, jos se kertoo hyvän tarinan. Näin tietysti mitä suurimmassa määrin onkin. Mutta eikö ole mahdollisuuksien tuhlaamista ymmärtää elokuva pelkästään tarinoiden kertomisen välineenä? Eikö elokuvan voima ole ennen kaikkea sen visuaalisuudessa ja kyvyssä tallentaa elämää itseään – todellista tai kuviteltua – kuviin, jotka ”elävät”? Millaisia muita kuin kerronnallisia tarpeita tämä elokuvan perusominaisuus voisi palvella?

Kuvaamassani ja leikkaamassani lyhytelokuvassa *Pick-Poet* on lähtökohtaisesti tavoiteltu ”runollista tyyliä”. Tämä on innoittanut minut pohtimaan elokuvan ja runouden yhteyksiä myös laajemmin. Kysymys kuuluu, voidaanko kertovan elokuvan traditiosta hahmottaa erillinen ”runollisen elokuvan” perinne ja jos voidaan niin millaisia tunnuspiirteitä sillä on. Entä mitä ”runollinen elokuva” mahdollisesti voisi merkitä kuvaajan näkökulmasta?

Sana ”runollinen” voidaan tietysti ymmärtää monin eri tavoin. Niinpä myös elokuvan runoudesta näyttää olevan hyvin monenlaisia käsityksiä. Yhteisiäkin nimittäjiä kuitenkin löytyy. Kenties selkeimpänä niistä erottuu se, että kertova kirjallisuus ja draama, joihin elokuva valtaviiran näkökulmasta usein vertautuu, nähdään kaikkein ”epäelokuvallisimpina” taidemuotoina. Toinen yhdistävä piirre näyttäisi olevan tekijän näkökulman nostaminen etualalle suoraviivaisen kertovuuden sijaan.

Näiden ajatusten pohjalta olen päätenyt jakamaan kertovan fiktiivisen elokuvan kertovuutta painottavaan ”proosaelokuvaan” ja kertomisen tapaa painottavaan, subjektiivisempaan ”runoelokuvaan”. Näitä ehkä hieman kirjallisilta kalskahtavia

termejä käytän, koska lähtökohtanani on ollut pohtia runollisen elokuvan olemusta ja tässä katsannossa sana ”proosa” näyttäytyy luontevana vastinparina sanoille ”runo” ja ”runous”. Tällä tavoin haluan myös korostaa sitä näkökantaa, että elokuvan ei itsestään selvästi pidä ottaa mallia draamallisista rakenteista – etenkin lyhytelokuvan tapauksessa.

”Proosaelokuvalla” tarkoitan suurin piirtein samaa kuin mihin yleensä viitataan käsitteillä klassinen Hollywood-kerronta ja valtavirtaelokuva. Tässä elokuvatyypissä pääpaino on kausaalilogiikkaan ja juonelliseen rakenteeseen perustuvien tarinoiden kertomisessa, minkä johdosta se usein vertautuu juuri proosaan ja draamaan. ”Runoelokuvalla” tai ”runollisella elokuvalla” taas tarkoitan sitä monilukuista ja monimuotoista elokuvatyyppeä, joka enemmän tai vähemmän pyrkii irtautumaan klassisen kerronnan konventioista kerrontaa kuitenkin kokonaan hylkäämättä. Tässä elokuvatyypissä *tyyli* (eli miten kerrotaan) yleensä korostuu *tarinan* (eli mitä kerrotaan) kustannuksella, ja tarina hahmottuu ennemminkin assosiativisten kytkentöjen kuin kausaliteetin perusteella.

Mainittu kahtiajako on luonnollisesti kärjistetty eikä tarkoita sitä, että kaikki elokuvat olisivat yksiselitteisesti sijoitettavissa jompaankumpaan kategoriaan. Päinvastoin useimmissa kertovissa elokuvissa on varmasti sekä ”proosallisia” että ”runollisia” piirteitä, ja tätä voisi oikeastaan pitää jonkinlaisena tavoitteenakin aina kun elokuvaa lähdetään tekemään. Nämä termit onkin ymmärrettävä lähinnä työkaluina, joiden avulla tietynlainen elokuvantekemisen filosofia on hahmotettavissa.

Erityisen tarkasteluni kohteena on runoelokuvan perinne ja oman *Pick-Poet*-elokuvamme sijoittuminen tähän perinteeseen. En kuitenkaan pyri muodostamaan kaikenkattavaa selitystä tästä aiheesta, eikä se varmasti olisi mahdollistakaan tämän työn puitteissa. Tutkimukseni tavoitteena on ennen kaikkea elokuvallisten näköalojen avartaminen. Olen itse kasvanut ja elänyt sellaisen elokuvan parissa, jota tässä nimitän proosaelokuvaksi, ja aina kokenut sen itselleni läheisemmäksi kuin niin sanotun taideelokuvan tai erilaiset kokeilevan elokuvan suuntaukset. Näen kuitenkin, että nykyelokuvan valtavirta on turhankin tarinavetoista ja että esimerkiksi suomalaisessa nykyelokuvassa olisi tilausta myös runollisemmille lähestymistavoille. Ennen kaikkea luulen, että elokuvan nouseminen todelliseksi, maantieteelliset ja ajalliset rajat ylittäväksi klassikoksi edellyttää aina jonkinasteista runollisuutta. Niinpä runollisen

elokuvan perinteen tunteminen on varmasti enemmän kuin hyödyllistä kenelle tahansa alalla työskentelevälle.

Keskustelu elokuvan ja runouden yhteyksistä näyttää lähes poikkeuksetta liittyvän keskusteluun elokuvan taidestatuksesta. Niinpä näen luontevaksi lähteä liikkeelle niistä varhaisista elokuvaesteettisistä pohdinnoista, joissa pyrittiin etsimään elokuvan ominaisluonnetta. Jo 1920-luvun ranskalaisen avantgarden piirissä runousmetafora nousi esiin, kun haettiin vaihtoehtoja tarinapohjaiselle elokuvantekemiselle. Tässä katsannossa kertovien taiteiden eli kirjallisuuden ja teatterin ottaminen elokuvan malliksi näytti vievän elokuvaa taiteena väärään suuntaan, koska ”puhtaasti elokuvalliset” ilmaisukeinot – elävä kuva ja leikkaus – jäivät tarinallisuuden jalkoihin. Samankaltainen ajattelu sävytti myös venäläisen montaauskoulukunnan teoreettisia pohdintoja sekä eräitä sodanjälkeisen amerikkalaisen elokuvan kokeellisia suuntauksia. 1930-luvun ranskalaisen elokuvan ”runollinen realismi” puolestaan näyttäytyy esimerkkinä suuntauksesta, jossa proosamuotoinen kerronta, aiheiden ”realismi” ja tyylin ”runollisuus” kohtaavat.

Kaiken kaikkiaan elokuvan runoudessa näyttää pitkälti olevan kyse siitä, miten konkreettiset havainnot ja muut aistimaailman ilmiöt on esitettävissä elokuvallisessa muodossa. Tämä kytkee sen vahvasti subjektiivisuuden käsitteeseen. Elokvakielessä termit subjektiivinen kamera, subjektiivinen otos, subjektiivinen kuva ja näkökulmakuva viittaavat yleensä teknisiin ratkaisuihin henkilön subjektiviteetin ilmentämisessä. Runoelokuvan kannalta olennaisempaa on kuitenkin pohtia niitä ilmaisullisia keinoja, joilla elokuvantekijä voi ilmentää omaa näkökulmaansa kuvauksen kohteena oleviin tapahtumiin.

Tämä oli myös Pier Paolo Pasolinin lähtökohtana, kun hän ”runouden elokuvaa” koskevissa pohdinnoissaan etsi elokuvallista vastinetta kirjallisuuden vapaalle epäsuoralle esitykselle. Hänen ajattelussaan termi ”vapaa epäsuora näkökulmaotos” viittaa sellaiseen kuvakerronnalliseen ratkaisuun, jossa ero kertojan ja henkilön näkökulman välillä jää häilyväksi ja jossa tyylin tasolla ilmennetään tiettyä maailmassa olemisen tapaa. Vastaavanlainen näkemys, vaikkakin eri tavalla ilmaistuna, nousee esiin myös venäläisen Andrei Tarkovskin pohdinnoissa. Tarkovskin elokuvia luonnehditaankin melko yleisesti runollisiksi, ja elokuvan runolliset ulottuvuudet korostuvat myös hänen omassa ajattelussaan.

Käytännön toimessani *Pick-Poet*-lyhytelokuvan kuvaajana olen ohjaajan toiveiden mukaisesti ja yhdessä hänen kanssaan pyrkinyt luomaan tyylitellyn visuaalisen maailman, jonka tarkoituksena on synnyttää katsojassa runollisia assosiaatioita yksinäisyyteen ja taiteellisen luomistyön kriiseihin liittyvistä tunnekokemuksista. Kokeilunhaluinen päätöksemme toteuttaa elokuva lähes kokonaan subjektiivisia näkökulmakuvia käyttäen leimaa varsin pitkälle sen visuaalista tyyliä. Tässä tapauksessa näkökulmakuvan käsite on ymmärretty tavanomaista laajemmin siten, että myös esineillä voi olla ”näkökulma”. Lisäksi olemme pyrkineet ilmentämään päähenkilön (ja kenties elokuvan ohjaajan) mielenmaisemaa hieman nyrjähtäneellä, ei-naturalistisella *mise-en-scène*llä<sup>1</sup>. Teoksen tyyllilliset esikuvat löytyvät lähinnä 1920-luvun avantgarden piiristä sekä joidenkin sellaisten modernien elokuvantekijöiden tuotannosta, jotka ovat keskittyneet ennemminkin subjektiivisiin sieluntilojen kuvauksiin kuin traditionaalisten tarinoiden kertomiseen.

Fiktioelokuvassa epätavallinen kaksoisroolini kuvaajana ja leikkaajana on tarjonnut minulle myös erikoislaatuisen näköalapaikan ”kuvan” ja ”kerronnan” väliseen vuoropuheluun. Tätä teemaa sivuan samalla kun pohdin oman suoritukseni painoarvoa elokuvan taiteellisessa kokonaisuudessa.

## 2 ”RUNOELOKUVA” JA ”PROOSAELOKUVA”

Ennen kuin voidaan puhua runollisesta elokuvasta, on ymmärrettävä mitä sillä tarkoitetaan. Tässä työssä lähdän siitä, että fiktiivisessä kertovassa elokuvassa voidaan erottaa toisistaan kerronnan selkeyttä ja tarinallisuutta painottava ”proosaelokuva” sekä elokuvallisia ilmaisukeinoja tarinallisuuden kustannuksella painottava ”runoelokuva”. Nämä termit eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan ne on nähtävä lähinnä työkaluina, joiden avulla tietynlainen elokuvanteon filosofia voidaan hahmottaa. Luonnollisesti sanat ”proosa” ja ”runo”/”runollinen” on tässä yhteydessä ymmärrettävä metaforisesti.

---

<sup>1</sup> Teatterista periytynyt ranskan kielen termi *mise-en-scène* merkitsee suoraan käännettynä näyttämöllepanoa. Elokuvasta puhuttaessa se käsittää kaiken sen kameran edessä olevan, josta kuvan sisältö muodostuu: lavastuksen, rekvisiitan, valaistuksen, näyttelijöiden toiminnan jne. (Ks. esim. Wikipedia 2008.)



Proosaelokuvalla tarkoitan karkeasti ottaen sitä, mihin yleensä viitataan käsitteillä klassinen Hollywood-kerronta ja valtavirtaelokuva. Nimitys proosaelokuva on kuitenkin sikäli osuvampi, että esimerkiksi monet valtavirtaa edustavat nykypäivän Hollywood-elokuvat eivät nopean leikkausrytmin, episodimaisen rakenteen tai jonkin muun vastaavan seikan johdosta välttämättä täytä klassisen Hollywood-kerronnan tunnusmerkkejä. Toisaalta myös monet yleisessä keskustelussa taide-elokuviksi luonnehditut teokset noudattavat klassisen draaman muotoa ja voidaan sen perusteella sijoittaa tähän kategoriaan. Rajatapauksia voisivat olla esimerkiksi jotkut Ingmar Bergmanin teokset, jotka päällisin puolin noudattavat klassisen kerronnan konventioita, mutta joissa jotkut kerronnan osatekijät korostavat tekijän henkilökohtaista maailmankäsitystä.

Proosaelokuvassa kerronta nojaa vahvasti kausaalisuuden ja loogisen juonenkehittelyn periaatteisiin. Keskeisiä esteettisiä ihanteita ovat ykseys, läpinäkyvyys ja jatkuvuus.<sup>2</sup> Toisin sanoen elokuvan tekemisessä käytettävät keinot eivät nouse itseisarvoiksi, vaan ne palvelevat aina tarinan tarpeita. Pyrkimyksenä on, että katsojan huomio kiinnittyy kerrottavaan tarinaan eikä siihen *miten* tarinaa kerrotaan tai mitä *tekijä* haluaa elokuvallaan sanoa. Kerronnan keinoja käytetään niin, että kuvattu maailma on mielletävissä yhtenäiseksi aika-tila-jatkumoksi riippumatta siitä, onko kyseessä oman maailmamme menneisyys, nykyisyys tai tulevaisuus tai kokonaan kuvitteellinen fantasiamaailma.

Runoelokuva puolestaan voi laajasti ymmärrettynä tarkoittaa kaikkea sellaista elokuvaa, jossa katsojan huomio kiinnitetään ensisijaisesti ilmaisuun (eli *miten* kerrotaan) tarinan (eli *mitä* kerrotaan) sijaan. Tyylittelyn avulla, vieraannuttamisen kautta pyritään avaamaan aisteja havainnoille, jotka arkielämässä ehkä jäävät huomiokykyimme ulkopuolelle. Tarina (jos sellainen on) hahmottuu pikemminkin assosiaatioiden kuin kausaalisuuden perusteella. Voidaan myös sanoa, että jos proosaelokuva keskittyy kuvaamaan kausaalista tapahtumasarjaa tai jonkun henkilön kehityskaarta, runoelokuvassa on kyse ajan pysäyttämisestä, ohikiitävän hetken ja siihen liittyvän tunnelman vangitsemisesta, tekijän subjektiivisten tunteiden, unien ja muistojen maailmasta. Maya Derenin<sup>3</sup> käyttämiä termejä soveltaen voidaan myös sanoa, että siinä

---

<sup>2</sup> Ks. Bacon 2004, 70–76.

<sup>3</sup> Ks. luku 3.6.

missä proosaelokuva pyrkii kertomaan horisontaalisti eteneviä tarinoita, runoelokuva keskittyy tilanteiden vertikaaliin tutkimiseen. (Bacon 2005, 381, Valkola 2001.)

### 3 RUNOLLISEN ELOKUVAN HISTORIAA

#### 3.1 Seitsemän taiteen teoria

1910–1920-lukujen ranskalaisessa elokuvakeskustelussa runousmetafora nousi esiin, kun ryhdyttiin etsimään elokuvan ominaisluonnetta ja pohtimaan sen asemaa taiteiden joukossa. Ricciotto Canudo jakoi ”seitsemän taiteen teoriassaan” perinteisen taiteen kentän aikataiteisiin, joita olivat musiikki, runous ja tanssi, sekä tilataiteisiin, joita olivat arkkitehtuuri, maalaus ja kuvanveisto. Kertovat taiteet eli teatteri ja kirjallisuus eivät siis hänen ajattelussaan sijoittuneet lainkaan taiteiden joukkoon. Elokuvan, ”seitsemännen taiteen”, hän sitä vastoin näki klassisten taiteiden synteesinä, jossa toteutuvat sekä ajan että tilan taide. Canudon elokuvasta käyttämiä määritelmiä olivat muun muassa ”liikkuva plastinen taide” ja ”ajassa kehittyvä maalaus tai veistos, joka runouden ja musiikin lailla toteutuu kestossa, rytmisä”. (Toiviainen 1989, 15–17.)

Ennen kaikkea Canudo pyrki tekemään jyrkän pesäeron elokuvan ja teatterin välillä. Hänelle elokuva oli visuaalista valon taidetta, jonka tehtävänä ei ollut ulkoisen todellisuuden jäljittely vaan todellisuuden muuntaminen elokuvantekijän sisäisen maailman kuvaksi (Toiviainen 1989, 16.). Tämä näkemys liittyy hänet moniin myöhempiin runollisen elokuvan edustajiin ja puolestapuhujiin.

#### 3.2 Kohti puhtaampaa elokuvaa

Canudon ajatuksia veivät eteenpäin muun muassa Louis Delluc ja Jean Epstein, jotka elokuvantekijöinä liittyvät läheisesti ranskalaisena impressionismina<sup>4</sup> tunnettuun tyyliuuntaukseen. Suuntaukseen liittyvän ajattelun mukaan elokuvan perusominaisuus ei ollut sen kyvyssä kertoa tarinoita vaan sen valokuvauksellisissa arvoissa. Sekä Dellucin että Epsteinin pohdinnoissa keskeisimmälle sijalle nousikin fotogeenisyyden

---

<sup>4</sup> Suuntauksesta käytetään myös nimityksiä ”ensimmäinen avantgarde” ja ”kertova avantgarde” erotuksena ”toisesta avantgardesta”, jonka tavoitteena oli luopua kerronnasta kokonaan.

(*photogénie*) käsite. Sillä he tarkoittivat elokuvakameran kykyä tallentaa todellisuutta siten, että kuvattu kohde ikään kuin kohoaa uudelle, ennennäkemättömälle tasolle. Elokuvakameran sanottiin pystyvän ”näkemään” tai ”paljastamaan” sellaisiakin asioita, joita ihmissilmä ei näe. (Toiviainen 1989, 17–23, Pönni 2005, 146–150.)

Dellucin ja Epsteinin ajatukset jalostuivat impressionistien piirissä pyrkimykseksi tehdä tyylieltyjä, vahvasti visuaalisuuteen panostavia elokuvia. Kameran rooli muuttui objektiivisesta todellisuuden tallentajasta henkilöhahmojen tai elokuvantekijöiden subjektiivisten kokemusten ilmentäjäksi. Näkökulmakuvat, ristikuvat, kuva-alan jakaminen ja monet muut optiset tehokeinot kuten myös kuvaelementeillä ja tekstuureilla leikittelevä leikkaus olivat kaikki elokuvalliselle impressionismille tunnusomaisia piirteitä. (Bacon 2005, 356–358.) Germaine Dulacin sanoin:

*Impressionismi sai meidät näkemään luonnon ja sen osatekijät elementteinä, jotka osuivat yksiin toiminnan kanssa. Varjolla, valolla, kukalla oli ennen kaikkea merkitys henkisen tai tunnetilan kuvajaisena. Sitten, vähä vähältä, siitä tuli välttämätön komplementti, jolla oli oma arvonsa. Me kokeilimme, laitoimme asiat liikkeeseen optiikan tieteen kautta, yritimme transformoida muodot mielentilojen logiikan mukaan.*  
(Dulac 1927, Baconin 2005, 356–357 mukaan)<sup>5</sup>

Vähitellen impressionistinen suuntaus kehittyi ”toiseksi avantgardeksi”, jonka tavoitteena oli kokonaan kerronnallisista vaikutteista vapaa, aidosti visuaalinen runous eli ”puhdas elokuva” (*cinéma pur*)<sup>6</sup>.

### 3.3 Unen logiikkaa

Runousmetafora oli vahvasti esillä myös surrealistien elokuva-ajattelussa. Jean Cocteau totesi elokuvastaan *Runoilijan veri* (*Le sang d'un poète*, Ranska 1930), että se ei ollut hänelle elokuvaa vaan keino toteuttaa visuaalista runoutta. Jotkut surrealistit tosin pitivät Cocteau'ta huijarina ja katsoivat hänen puuhiensa vain haittaavan aitoja surrealistisia pyrkimyksiä. Bruce Morrissetten mukaan surrealistit pitivät unta puhtaan runollisena tilana ja näkivät elokuvallisen estetiikan sen vuoksi hyvin paljon runouden

<sup>5</sup> Lainaus on peräisin Dulacin artikkelista ”Les Esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale” (1927). Baconin käännös perustuu Richard Abelin (1984, 280) englanninkieliseen käännökseen alkuperäisestä lähdemateriaalista.

<sup>6</sup> Termi juontuu Henri Chometten elokuvan *Cinq minutes de cinéma pur* (Ranska 1926) nimestä (Bacon 2005, 381).

estetiikan kaltaisena, koska elokuva sulkee mielen tiet samaan tapaan kuin unissa tapahtuu. (Bacon 2005, 381–382.)

Toisin kuin visuaalisiin tehokeinoihin panostaneet impressionistit, surrealistit pyrkivät löytämään uusia ulottuvuuksia todellisuudesta realistisesti kuvattuja otoksia mahdollisimman irrationaalisesti yhdistelemällä. Tunnetuimpia ja vaikutusvaltaisimpia kaikista surrealistisista elokuvista ovat epäilemättä Luis Buñuelin ja Salvador Dalín yhteistyössä toteuttama *Andalusialainen koira* (*Un chien andalou*, Ranska 1928)<sup>7</sup> sekä Buñuelin yksin ohjaama *Kulta-aika* (*L'âge d'or*, Ranska 1930). Buñuelin itsensä kertoman tarinan mukaan *Andalusialainen koira* sai alkunsa kahdesta unesta:

*Meidän piti löytää aihe. Dalí sanoi minulle: ”Näin viime yönä unta, että muurahaisia vilisti käsiäni pitkin.” Minä siihen: ”Ihan totta? Minä taas näin unta, että jonkun silmä halkaistiin kahtia.” ”Siinä se elokuva on, tehdään se.”*

(Buñuel 1992, 197)

Buñuelin ajattelussa elokuvan luomisprosessi vertautuu ihmismielen toimintaan ja erityisesti sen työskentelyyn unen aikana. Fotogeenisyys puolestaan toteutuu hänen mukaansa ennen kaikkea lähikuvassa. Buñuelin mukaan lähikuva mistä tahansa kohteesta on yhtä kiinnostava kuin lähikuva Greta Garbon kasvoista, jos sillä on jokin merkitys kokonaisuuden kannalta. Toisaalta esimerkiksi lähikuva viinilasista saattaa eri ihmisten näkemänä merkitä tuhansia eri asioita, koska ”kukaan ei näe esinettä sellaisena kuin se on, vaan kulloisenkin toiveensa ja mielentilansa mukaisesti”. Liikaa käytettynä lähikuvakin kuitenkin menettää tehonsa. (Buñuel 1992, 75–79, 107–112.)

### 3.4 Montaasirunous ja montaasielokuva

Elokuvan ja runouden yhteydet havaittiin myös 1920-luvun Neuvostoliitossa. Venäläisen runouden ns. imaginistisen suuntauksen mukaan runouden ydin on yksittäisten ”kuvien” välisessä vuorovaikutuksessa. Tältä pohjalta imaginistit loivat verbitöntä montaasirunoutta yhdistelemällä näennäisesti irrallisia substantiiveja metaforisiksi ketjuiksi. Näkemyksen mukaan vastaanottaja muodostaa ajatuskokonaisuuden keksimällä verbit kuvien väliin. (Huttunen 2006.)

<sup>7</sup> Buñuel varasi *Andalusialainen koira* -nimen alun perin runokokoelmalleen, jonka oli määrä ilmestyä 1927. Siihen kuuluneet 22 runoa julkaistiin myöhemmin eri aikakauslehdissä. (Buñuel 1992, 185–191.)

Elokuvan puolella Vsevolod Pudovkinin, Sergei Eisensteinin ja Dziga Vertovin montaasiteoriat rakentuivat pitkälti samalle ajatuspohjalle. Japanin kieltä ja kulttuuria opiskellut Eisenstein havaitsi, että myös japanin kielessä verbit muodostuvat montaasitekniikan tavoin rinnastuksista: kun yhdistetään vettä ja silmää tarkoittavat merkit, syntyy käsite ”itkeä”, linnun ja suun yhdistelmästä syntyy ”laulaa”, veitsestä ja sydäimestä ”surra” jne. Elokuvan eri otoksissa ja niiden rinnastamisessa montaasin keinoin Eisenstein näki myös suoran yhteyden runojen säkeisiin. Niinpä esimerkiksi japanilaisen runouden pelkistetyin muoto, kolmesta säkeestä ja seitsemästätoista tavusta muodostuva haiku, oli hänelle yhtä kuin kolmesta ”montaasifraasista” (eli otoksesta) muodostuva kohta. (Eisenstein 1978, 89–91.)

Eisensteinin teorioita on myös runsaasti kritisoitu, erityisesti ns. realistiseen traditioon nojautuvien teoreetikkojen ja elokuvantekijöiden taholta. Esimerkiksi Eisensteinin maanmies ja yleisesti ”runollisten elokuvien” tekijäksi luonnehdittu Andrei Tarkovski sanoutuu täysin irti hänen montaasikäsitteistään.<sup>8</sup> Kiinnostavaa on, että myös Tarkovski käyttää elokuvallisen estetiikkansa vertailukohtana japanilaista haikurunoutta löytäen siihen kuitenkin Eisensteinin ajattelusta olennaisesti poikkeavan näkökulman. Tähän keskusteluun palaankin vielä luvussa 4.3.

### 3.5 Runollista proosaa

Olen edellä kertonut elokuvallisen runouden varhaishistoriasta lähinnä kokeellisen elokuvataiteen ja muodoltaan runollisen elokuvan näkökulmasta. Osoittaakseni asian monisäikeisyyden luon tässä katsauksen siihen, miten 1920-luvun avantgarden ihanteet löysivät tiensä 1930-luvun ranskalaiseen populaarielokuvaan luoden tyyliuuntauksen, josta käytetään nimitystä runollinen realismi. Tämän luvun tarkoituksena on myös muodostaa jonkinlainen käsitys siitä, mitä ”runollinen tyyli” voisi tarkoittaa proosamuotoista kerrontaa noudattavassa elokuvassa.

Käsitettä ”runollinen realismi” käytti Dudley Andrew’n (1995) mukaan ensimmäisenä Jean Paulhan kirjoittaessaan arvion Marcel Aymén kirjasta *La rue sans nom* (”Katu vailla nimeä”). Pierre Chenalin vuonna 1933 ohjaamaa romaanin elokuvaversiota tervehdittiin puolestaan runollisen realismin avauksena ranskalaisessa elokuvassa.

---

<sup>8</sup> Tarkovskin kritiikki kohdistuu ainoastaan Eisensteinin teorioihin. Eisensteinin saavutuksia elokuvataiteilijana hän sitä vastoin arvosti.

Sittemmin suuntaus kehittyi huippuunsa muutamissa Julien Duvivierin (*Pépé le Moko*, 1938), Marcel Carnén (*Sumujen laituri/Le quai des brumes*, 1938, *Varjojen yö/Le jour se lève*, 1939) ja Jean Renoirin (*Suuri illuusio/La grande illusion*, 1937, *Ihmispeto/La bête humaine*, 1938) elokuvissa. Ennen muuta Carnén pessimistisiä melodraamoja pidetään usein runollisen realismin avaintöksinä ja kiteytyminä. (Ks. esim. Bacon 2005, 238–240, Bagh 1998, 208, Nummelin 2005, 188–189.)

Runollisen realismin arkkityyppinen maisema on ikuisen usvan peittämä kaupunki, sen varjoiset sivukujat, työläiskorttelit, satamakapakat ja rautatieasemat. Henkilöhahmot ovat kohtaloonsa tuomittuja rikollisia tai muita laitapuolen kulkijoita, jotka Henry Baconin sanoin ”ilmestyvät kuin tyhjästä ja liikkuvat aavemaisesti maiseman läpi” upoten passiiviseksi osaksi surumielistä miljöötä. Visuaalisen yleisilmeen kannalta olennaista on, että tämä miljöö on useimmiten lavastettu studioon, mikä osaltaan synnyttää vaikutelman ”runollisesta” tai ”kohotetusta” realismista. Klassisen tragedian muotoa seuraileva juoni kuvaa yleensä epätoivoisten ihmisten pyrkimyksiä tavoittaa onni, väistämättömän tuhon kuitenkin väijyessä aina kulman takana. Näyttelijät, erityisesti Jean Gabin heistä keskeisimpänä, kohoavat roolihahmojensa ohi ja yli kansakunnan pessimistisiä tunteja peilaaviksi vertauskuviksi. (Bacon 2005, 53, 239.)

Runollisen realismin ”realismi” liittyy siis toisaalta aihevalintoihin (ihmiset elämän syrjäraiteilla) ja aiheiden käsittelyyn proosamuotoisen kerronnan puitteissa, mutta ennen kaikkea myös pyrkimykseen irtautua varhaiselle äänielokuvalle ominaisesta teatterimaisuudesta. ”Runollisuus” taas ilmenee paitsi tarinoiden traagisuudessa ja henkilöahmojen, miljöiden ja tilanteiden yleismaailmallisessa vertauskuvallisuudessa myös tyyllitellyssä mise-en-scènessä, jossa autenttisen todellisuusvaikutelman sijaan pyritään luomaan aikakauden tunteja peilaava *mielikuva* todellisuudesta. Andrew on nähnyt runollisessa realismissa kaikuja niin varhaisen amerikkalaisen elokuvan naturalismista (työläisaiheet), ranskalaisesta impressionismista (kohteiden estetisointi, vaikutelmien ja mielikuvien luominen) kuin surrealististakin (pyrkimys sisäisten todellisuuksien kuvaamiseen). Tähän vaikutteiden joukkoon voitaneen vielä lisätä 1920-luvun saksalainen ekspressionismi, jossa rohkeasti tyyllitellyn näyttämöllepanon avulla annettiin ”ulkoinen muoto sisäiselle kuohunnalle” (Kracauer 1987, 63–64). Saksalainen vaikutus näkyy ennen muuta valaisutyyllissä, jossa kuvaaja Henri Alekanin sanoin siirryttiin ”fyysisestä valosta psykologiseen tai metafyyssiseen valoon” (Bagh 1989, 208).

Runollisen realismin realistinen juonne sai toisen maailmansodan jälkeen seuraajan italialaisesta neorealismista. Sodanjälkeinen amerikkalainen rikoselokuva eli *film noir* puolestaan sai runsaasti vaikutteita runollisen realismin ”runollisuudesta”.

Nykyelokuvassa ranskalaisen runollisen realismin perilliseksi voitaisiin kenties nimetä Aki Kaurismäen tuotanto, jossa yleensä kuvataan elämän kolhimia pikkuihmisiä suomalaisen arkitodellisuuden ja epämääräisen lähimenneisyyden välimaastossa (ks. esim. Bacon 2003, 90).

### 3.6 Maya Derenin elokuvarunot

Toisen maailmansodan jälkeen kokeellisen ja siten myös runollisen elokuvan painopiste siirtyi Euroopasta Yhdysvaltoihin. Runoelokuvan kannalta kiinnostavin hahmo amerikkalaisen avantgarden piirissä oli Maya Deren, jonka kokeellisista lyhytelokuvista on käytetty nimityksiä ”elokuvaruno” ja ”transsielokuva”.

Deren aloitti uransa tanssijana ja runoilijana, mutta löysi sittemmin elokuvasta itselleen sopivimman tavan toteuttaa taidettaan. Teoreettisissa pohdinnoissaan Deren halusi 1920-luvun avantgardistien tavoin irrottaa elokuvan kirjallisesta, kausaalilogiikkaan perustuvasta juonellisesta rakenteesta (jota hän kutsui horisontaaliseksi rakenteeksi) ja pyrki etsimään elokuvataiteen omaa, todellista luonnetta. Hänen mukaansa elokuvakameran funktiona ei ollut todellisuuden tallentaminen vaan paljastaminen (vrt. fotogeenisyys). Tästä juontuu, että hän uskoi havaitsemisen periaatteeseen enemmän kuin graafiseen kompositioon, mikä ilmeni myös hänen tavassaan manipuloida kuvan aika- ja tilasuhteita erilaisten tehokeinojen kuten hidastusten avulla. (Valkola 2001.)

Elokuvataiteen todellinen luonne vertautui myös Derenin ajattelussa runouden rakenteisiin. Hänen mielestään runous on tilanteen *vertikaalista* tutkimista: ”Runous ei ole kiinnostunut siitä mitä tapahtuu, vaan siitä miltä se tuntuu tai mitä se merkitsee... runous luo näkyviä tai kuuluvia muotoja jollekin sellaiselle, joka on näkymätöntä, se on tunne, aistimus tai liikkeen metafyyminen sisältö...”<sup>9</sup> Montaasissa Deren puolestaan näki elokuvalla ominaisen keinon toteuttaa runollinen, vertikaalinen rakenne. (Valkola 2001.)

---

<sup>9</sup> Lainaus on peräisin Derenin puheenvuorosta ”Poetry and Film” -symposiumissa 28.10.1953. Suomennos Jarmo Valkolan.

Derenin omat elokuvat kuvaavat alitajunnan ilmiöitä, kuitenkin ilman surrealistien pyrkimystä hätkähdyttää ja loukata porvarillista yliminää. Ensimmäisessä ja tunnetuimmassa elokuvassaan *Meshes of the Afternoon* (1943) hän näyttää unenomaisen tapahtumasarjan, jossa nainen ja hänen kaksi kaksoisolentoaan käyvät läpi saman tilanteen erilaisina variaatioina. Kerronta on korostetun subjektiivista, mikä ilmenee myös siinä, että Deren itse esittää kaikkia kolmea naishahmoa. Ohjaajan omin sanoin elokuva ”reprodusoi tavan, jolla yksilön alitajunta kehittyy, tulkitsee ja tarkkailee ilmeisen yksinkertaista ja satunnaista tapahtumaa kääntäen sen kriittiseksi, emotionaaliseksi tunteeksi” (Deren 1965, Valkolan 2001 mukaan).

#### 4 RUNOLLINEN ELOKUVA JA SUBJEKTIIVISUUS

Kaiken kaikkiaan runollisessa elokuvassa näyttää suurelta osin olevan kyse siitä, missä määrin tekijä uskaltautuu ja kykenee antamaan elokuvallisen muodon omille havainnoilleen, ajatuksilleen ja tunteilleen. Tämä kytkee sen vahvasti subjektiivisuuden käsitteeseen. Pyrkimys tekijän tai henkilöihahmon (tai sekä että) subjektiviteetin ilmentämiseen puolestaan johtaa usein siihen, että tyyli korostuu tarinan kustannuksella kerronnan osatekijänä.

##### 4.1 Subjektiivisuus elokuvassa

Nettitietosanakirja Wikipedia (2008) määrittelee subjektiivisuuden seuraavasti:

”Subjektiivisuudella tarkoitetaan ihmisen omakohtaisesta tulkinnasta tai käsityksestä johtuvaa ja usein myös puolueellista näkemystä, viitaten subjektin näkökulmaan.

Subjektiivisuuden vastakohta on objektiivisuus.” Elokuvatutkimukseen liittyviä käsitteitä ovat subjektiivinen motivaatio, subjektiivinen kamera, subjektiivinen kuva ja subjektiivinen kerronta.

Baconin (2004, 65) mukaan subjektiivinen motivaatio tarkoittaa sitä, että ”jokin kerronnan elementti tai käänne on mielletävissä henkilön tekemisen tai kokemisen kautta”. Tyypillisenä esimerkkinä Bacon mainitsee takauman. Vahvemmassa merkityksessään subjektiivinen motivaatio taas tarkoittaa Baconin mukaan sitä, että ”se



mitä näemme tai kuulemme edustaa sitä, miten joku henkilöistä näkee tai kuulee asiat kyseisessä tilanteessa tai mahdollisesti omassa mielessään”.

Subjektiivisella kameralla tarkoitetaan yleensä samaa kuin näkökulmakuvalla tai näkökulmaotoksella: kamera asetetaan sellaiseen kulmaan kuvattavaan tilanteeseen nähden, että syntyy vaikutelma jonkun näkökulmasta.<sup>10</sup> Tällöin kyseessä on pelkästään henkilön visuaalista katselukulmaa vastaava näkökulmaotos, joka ei välttämättä kerro mitään hänen sisäisestä maailmastaan. Kuuluisa esimerkki subjektiivisen kamerasäädöksen käytöstä koko elokuvaa kannattelevana keinovarana on Alfred Hitchcockin ohjaama *Takaikkuna* (*Rear Window*, USA 1954). Siinä James Stewartin esittämä valokuvaaja tarkkailee jalka kipsissä vastapäisen talon asukkaiden toimia, ja katsojalle näytetään vuoronperään Stewartia ja sitä mitä hän kulloinkin näkee. Elokuvan vahva jännite perustuu siihen, että katsoja joutuu päähenkilön tavoin havaintojensa pohjalta arvioimaan, mitä vastapäisessä talossa todella tapahtuu. Robert Montgomeryn elokuva *Nainen järvessä* (*Lady in the Lake*, USA 1946) on puolestaan lajissaan melko harvinaislaatuinen kokeilu, jossa täyspitkä elokuva on kuvattu kokonaan subjektiivista kameraa käyttäen.

Subjektiivisen kamerasäädöksen ja näkökulmakuvan rinnalla käytetään usein samankaltaisessa merkityksessä termiä subjektiivinen kuva (tai subjektiivinen otos). Se voidaan kuitenkin ymmärtää myös laajemmin, jolloin sen voidaan ajatella ilmentävän myös tai ainoastaan henkilön psykologista näkökulmaa tai hänen kuvitelmiaan. Teknisen subjektiivisen kuvan lisäksi olisikin syytä puhua psykologisesta tai emotionaalisesta subjektiivisesta kuvasta.<sup>11</sup> Esimerkiksi Darren Aronofskyn elokuvassa *Unelmien sielunmessu* (*Requiem for a Dream*, USA 2000) on useita psykologisesti motivoituja subjektiivisiä kuvia, joissa käytetään optista vääristymää huumeiden vaikutuksen alaisena olevan henkilön sisäisen tilan ilmentämiseen.

Subjektiivisena kerrontana voidaan pitää sellaista kerrontaa, joka perustuu edellä mainitulla tavalla psykologisesti tai emotionaalisesti motivoituihin subjektiivisiin kuviin. Tällä tavoin elokuvan kerronta voi ilmentää joko päähenkilön tai tekijän

---

<sup>10</sup> Voidaan vielä erotella toisistaan ”näkökulmakuva” ja ”subjektiivinen näkökulmakuva”. Tällöin ”näkökulmakuva” luo vaikutelman henkilön näkökulmasta, ilman että kuvakulma tarkalleen vastaa henkilön katselukulmaa. Tämä tekniikka mahdollistaa usein käytetyn tyylikeinon, jossa henkilö kävelee ”omaan näkökulmakuvaansa”. Tämän työn yhteydessä näkökulmakuvalla tarkoitetaan subjektiivista näkökulmaa eli subjektiivista kameraa, ellei toisin mainita.

<sup>11</sup> Ks. Sampo 2008.

suhtautumista kuvattuihin tapahtumiin. Hienostunut esimerkki edellisestä on David Lynchin ohjaama *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*, USA 2000), jossa näennäisen objektiivisesti kuvatut tapahtumat osoittautuvat lopussa päähenkilön, Hollywood-tähteydestä haaveilevan nuoren naisen kuvitelmiksi. Samantapainen tilanne on Ron Howardin *Kaunis mieli* -elokuvassa (*A Beautiful Mind*, USA 2001), jossa maailmaa kuvataan välillä objektiivisesti, välillä sellaisena kuin millaisena se ehkä näyttäytyy skitsofreniaa sairastavan päähenkilön mielessä.

Klassinen esimerkki subjektiivisen kerronnan monista eri tasoista on saksalainen elokuvaekspressionismin perusteos *Tohtori Caligarin kabinetti* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1920). Elokuvan tarina hullusta tiedemiehestä, joka tahdottomaksi hypnotisoidun tappajan avulla pitää kaupungin asukkaita kauhun vallassa, nähdään kehyskertomukseen upotettuna mielisairaana houreena. Tämän takaumarakenteen johdosta sen vääristynyt kuvamaailma on usein tulkittu päähenkilön sairaan mielen heijastumaksi. Tosiasiassa elokuvan ekspressionistinen kuvamaailma ulottuu myös kehyskertomuksen puolelle, mikä antaa sille kokonaan toisenlaisen merkityksen. Siegfried Kracauerin (1987, 58–66) mukaan tekijät ovat tällä tavoin antaessaan ”ulkoisen muodon sisäisellä kuohunnalle” luoneet teoksen, joka tyylitellyllä näyttämöllepanollaan symboloi koko kansakunnan henkistä tilaa.<sup>12</sup>

Myös Ingmar Bergmanin elokuvissa subjektiivista kerrontaa esiintyy monella tasolla. Esimerkiksi *Mansikkapaikassa* (*Smultronstället*, Ruotsi 1957) liikutaan juohevasti päähenkilön fyysisesti kokeman todellisuuden ja hänen uniensa ja muistojensa välillä. Elokuvassa on jopa otoksia, joissa päähenkilö, Victor Sjöströmin esittämä iäkäs mies, on samanaikaisesti läsnä sekä elokuvan nykyhetkessä että omissa nuoruudenmuistoissaan. Tarkovskin *Peilissä* (*Zerkalo*, Neuvostoliitto 1974) on puolestaan menty niin pitkälle, ettei tarinan varsinaista näkökulmahenkilöä kertaakaan nähdä kuvassa elokuvan nykyhetkessä, vaan ainoastaan hänen muistojaan kuvaavissa takaumissa.

<sup>12</sup> Kehyskertomuksen lisääminen Carl Mayerin ja Hans Janowitzin kirjoittaman, auktoriteetin mielipuolena esittävän tarinan ympärille, oli ohjaaja Robert Wieneen idea. Kracauerin näkemyksen mukaan tämä johtui siitä, että Wiene vaistomaisesti alistui massojen toiveisiin; alkuperäisessä muodossaan tarina olisi ehkä ollut liian radikaali suuren yleisön makuun. Myös ekspressionistimaalareiden käyttäminen lavastajina oli Wieneen idea. Tämän perusteella elokuvan visuaalisen tyylin voi katsoa edustavan ohjaajan näkökulmaa. (Kracauer 1987, 63–64.)

## 4.2 Vapaa epäsuora näkökulma

Kuten edellä olevista esimerkeistä on havaittavissa, voidaan subjektiviteettia elokuvassa ilmentää monella tavalla. Toisinaan elokuvantekijät myös hälventävät tarkoituksella rajaa subjektiivisen ja objektiivisen kerronnan välillä. Tällä tavoin katsoja pyritään tekemään tietoisemmaksi kertojan läsnäolosta ja pakotetaan tavallaan dialogiin tämän kanssa – sen sijaan että hän vain passiivisesti seuraisi jonkun hänelle kertomaa tarinaa.

Kirjallisuustieteen termi *vapaa epäsuora esitys* viittaa sellaiseen kerronnan tekniikkaan, jossa kertoja referoi henkilön puhetta tai ajatuksia itsenäisillä virkkeillä niin, että ne ovat tasa-arvoisia muun kerronnan kanssa. Näin kertoja luo vaikutelman eläytymisestä referoitavan henkilön näkökulmaan, ja lukijan kannalta ero kertojan ja henkilön näkökulman välillä jää häilyväksi. (Sananselityksiä 2005.)

Pyrkiessään hahmottamaan ”runouden elokuvan” olemusta Pier Paolo Pasolini on etsinyt elokuvallista vastinetta vapaalle epäsuoralle esitykselle. Hänen ehdotuksensa on ”*vapaa epäsuora näkökulmaotos*”. Tällä hän tarkoittaa otostyyppiä, joka ei ole selvästi subjektiivinen eikä objektiivinen vaan jotakin siltä väliltä, tai ainakin katsojan kannalta saattaa jäädä epäselväksi kenen subjektiviteetista on kysymys. (Ks. Pasolini 1988, Bacon 2004, 207–208.) Yhdenlainen esimerkki tästä voisi olla Michelangelo Antonionin elokuvan *Blow-Up – erään suudelman jälkeen* (*Blow-Up*, Iso-Britannia 1966) kohta, jossa David Hemmingsin esittämä päähenkilö ottaa valokuvia puistossa kuhertelevasta parista. Hemmingsin näkökulmaa markkeeraavat otokset eivät tässä tunnu aivan vastaavan hänen visuaalista näkökulmaansa, mikä saattaa jonkin verran hämmentää perinteiseen kerrontaan totuttautunutta katsojaa. Tämä on tulkittavissa niin, että elokuvantekijä luo vaikutelman eläytymisestä henkilön näkökulmaan samalla kuitenkin omaa läsnäoloaan korostaen. Kaiken kaikkiaan *Blow-Up* on varsin moniulotteinen tutkielma siitä, kuinka subjektiiviset havainnot jäsentävät ymmärrystämme ympäröivästä todellisuudesta.

Myös kaikki edellisessä luvussa kuvatut esimerkit, joissa tyyllitellyn kuvakerronnan avulla pyritään epäsuorasti ilmentämään henkilöiden subjektiviteettia, voidaan nähdä vapaan epäsuoran näkökulmatekniikan sovellutuksina. Varsinaisesti Pasolini kuitenkin tarkoittaa sitä, että uppoutumalla elokuvan henkilön mieleen ja omaksumalla niin hänen psykologiansa kuin kielensäkin tekijä pystyy tyylin tasolla ilmentämään tietynlaista

maailmassa olemisen tapaa. Tähän ajatteluun liittyvän havainnon mukaan elokuvan ”kieli” perustuu todellisuudesta poimittujen ”kuvamerkkien” (ympäristö, eleet, unet ja muistot) huolelliseen järjestelyyn. Koska ”todellisuuden kieli” on ”runouden kielen” tavoin konkreettista ja irrationaalista, on myös ”elokuvan kieli” luonnostaan runollista – toisin kuin rationaalista ”proosan kieltä” jäljittelevä klassinen elokuvakerronta. (Ks. esim. Bacon 2004, Keating 2001, Sihvonen 1984a, 1984b.) Näistä Pasolinin ajatuksista on löydettävissä yhtymäkohtia niin impressionistien fotogeenisyyspohdintoihin kuin myös surrealistien elokuvallisiin pyrkimyksiin. Toisaalta ajatus tyylistä kerronnallisena dominanttina oli tuttu myös venäläisen montaasikoulukunnan edustajille. Korostaessaan välineen näkyvyyden ja tekijän henkilökohtaisen käsialan merkitystä Pasolini tulee niin ikään lähelle Alexandre Astrucin ja Robert Bressonin pohdintoja.<sup>13</sup> Niitä en tässä kuitenkaan käsittele lähemmin.

#### 4.3 Kuva havaintona todellisuudesta

Pyrkimys ilmaista elokuvallisin keinoin tietynlaista maailmassa olemisen tapaa tulee vahvasti esiin myös Andrei Tarkovskin pohdinnoissa elokuvan ja runouden yhteyksistä. Hänen oman määritelmänsä mukaan ”runous on maailmantunne, erityinen tapa suhtautua todellisuuteen. Näin siitä tulee filosofiaa, joka ohjaa ihmistä koko hänen elämänsä ajan.” Tarkovskin mukaan runollinen logiikka on lähempänä ajattelun logiikkaa ja siten myös lähempänä todellista elämää kuin perinteisen dramaturgian logiikka, jossa kuvat sidotaan yhteen suoraviivaisella juonenkehittelyllä. Kun tapahtumien tavanomainen peräkkäisjärjestys rikotaan eikä kaikkea tarjoilla katsojalle kaavamaisen juonen muodossa, jää katsojan omille assosiaatioille ja tulkinnoille enemmän tilaa. Näin katsoja vedetään mukaan osanottajaksi löytöretkelle elämään ja saavutetaan intensiivisempi tunnekokemus. (Tarkovski 1989, 36–37.)

*Peilissä* edellä mainittu periaate ilmenee siten, että elokuvassa on leikattu peräkkäin ”dokumenttia, unia, todellisuutta, toiveita, oletuksia ja muistoja – mielen hämmennystä elämäntilanteissa, jotka asettavat päähenkilön väistämättömien olemassaolon

<sup>13</sup> Astruc tarkoitti ”kamerakynästä” (*caméra-stylo*) puhuessaan sitä, että vapautuessaan itsetarkoituksellisesta visuaalisuudesta ja juonimuotoisen kerronnan ylivallasta elokuvalla on mahdollisuus kehittyä yhtä taipuisaksi ja hienovaraiseksi kirjoitusvälineeksi kuin kirjoitettu kieli (Astruc 1995, 74–78). Bresson puolestaan asetti omilla pohdinnoissaan vastakkain käsitteet *cinématographe* ja *cinéma* pitäen edellistä todellisena elokuvataiteena (”liikkuvilla kuvilla ja äänillä kirjoittaminen”) ja jälkimmäistä halpahintaisena draaman jäljittelynä (”valokuvattu teatteri”). (Bresson 1975, ks. myös Pönni 2004.)

kysymysten eteen” (Tarkovski 1989, 235). *Stalkerin* (*Stalker*, Neuvostoliitto 1979) rakenne puolestaan noudattaa täysin toisenlaista logiikkaa. Sen kerronta on itse asiassa niin suoraviivaista, että syntyy vaikutelma yhtenäisestä tapahtumien ketjusta, jossa ei ole lainkaan ajallisia hyppäyksiä – ei kohtausten sisällä eikä myöskään niiden välillä.

*Halusin, että aika ja sen virtaus ilmenisivät ja olisivat olemassa kuvan sisällä, ja leikkaus merkitsisi vain toiminnan jatkumista eikä mitään muuta, ettei se toisi mukanaan ajallista hyppäystä, ettei sen tehtävänä olisi materiaalin valinta eikä dramaturginen järjestely – aivan kuin kuvaisin elokuvan yhtenä otoksena... Halusin osoittaa elokuvan mahdollisuuden tarkkailla elämää ikään kuin ilman karkeaa ja näkyvää sekaantumista sen kulkuun. Sillä nimenomaan tällä tiellä näen elokuvan todellisen runollisen olemuksen.*

(Tarkovski 1989, 235–236)

Kummallekin elokuvalla yhteisiä piirteitä ovat useat varsin pitkät otokset<sup>14</sup>. *Stalkerissa* esimerkiksi on yksi useiden minuuttien pituinen otos, jossa kamera poimii vuoronperään lähikuvaan kunkin kolmesta ajatuksiinsa vaipuneesta päähenkilöstä heidän matkatessaan resiinalla kohti salaperäistä ”Vyöhykettä”. Tällaisen pitkän otoksen, jossa ei näytä ”tapahtuvan” mitään, voima piilee siinä että katsojalle jää aikaa havainnoida ja aistia tilanteeseen liittyvä tunnelma. Ja juuri tässä, otoksen sisällä virtaavan ajan rytmissä ja ajassa liikkuvien ilmiöiden tarkassa havainnoinnissa, on Tarkovskin mukaan elokuvallisen runouden oikea tie.

Puhuessaan havainnon tarkkuudesta Tarkovski ottaa Eisensteinin tavoin esille japanilaisen haikurunouden:

*Vanha temppeli  
kylmässä kuutamossa.  
Sudet ulvovat.*  
(Hikkon)

*Perhonen lensi  
temppelin kellolle,  
nukahti siihen.*  
(Buson)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Elokuvatermi ”pitkä otos” (engl. long take) viittaa sellaiseen kuvakerronnan tekniikkaan, jossa pyrkimyksenä on kokonaisten kohtausten toteuttaminen pitkällä, yhtenäisillä otoksilla, ilman leikkauksia. Pitkän otoksen tekniikka ja montaaiteknikka nähdään yleensä vastakkaisina lähestymistapoina elokuvalliseen ilmaisuun ja muotokieleen. Pitkään otokseen läheisesti liittyviä käsitteitä ovat mise-en-scène ja kuvan sisäinen leikkaus. (Ks. esim. Juntunen 1997, Wikipedia 2008.)

<sup>15</sup> Käytän runoista Kai Niemisen suomennoksia teoksesta Eisenstein 1978, 91.

Eisenstein käyttää näitä kolmisäkeitä esimerkkeinä siitä, miten erilaiset elementit toisiinsa yhdistettyinä tuottavat kokonaan uuden merkityksen. Tarkovski näkee asian toisin korostaen haikuihin sinällään sisältyvää elämän havainnoinnin puhtautta ja tarkkuutta. Toisin sanoen siinä missä Eisenstein liittäisi yhteen otokset temppeleistä, kuusta ja ulvovista susista, Tarkovski todennäköisesti loisi yhden pitkän otoksen, jossa kaikkien näiden yksittäisten kuvaelementtien lisäksi olisi mukana myös tunnelmaa luova aikaulottuvuus.

Haikussa siis runoilijan tekemä havainto on kiteytynyt lyhyeen, pelkistettyyn muotoon, jossa on mukana vain olennainen. Tarkovskin näkemyksen mukaan runollinen, elokuvallinen kuva pitäisi pyrkiä muodostamaan saman periaatteen mukaisesti, ei todellisuutta naturalistisesti jäljentäen vaan havaintona siitä – mielen kuvana.

## 5 TASKURUNOILIJAN TAPAUS: *PICK-POET*

Opinnäytetyöni teososa on kuvaamani ja leikkaamani lyhytelokuva *Pick-Poet*. Olen toiminut elokuvassa myös kuvasuunnittelijana ja lavastajana yhdessä elokuvan ohjaajan Sauli Sampon kanssa sekä vastannut digitaalisesta jälkituotannosta kokonaan kuvan osalta. Kuvaajan roolissani olen yhdessä ohjaajan kanssa pyrkinyt luomaan tyyliä, ei-naturalistisen kuvamaailman, jonka tarkoitus on synnyttää runollisia assosiaatioita elämässään ahdinkoon ajautuneen päähenkilön mielenmaisemasta. Tässä elokuvassa ”runollinen tyyli” tarkoittaa vahvasti kuvavetoista kerrontaa, jossa tietyt tyyli- ja kuvalliset ratkaisut, kuten systemaattinen näkökulmakuvien käyttö, pitkät otokset ja ”mykkäelokuvamaista” ilmaisua jäljittelevä kuvakieli, nousevat esiin. Vaikutteita elokuvan visuaaliseen tyyliin olemme eräiden mykkäelokuvien lisäksi hakeneet muun muassa Andrei Tarkovskin tuotannosta. Myös näytelmäkirjailija Samuel Beckettin ideoima ja hänen valvonnassaan syntynyt kokeellinen lyhytelokuva *Film* (1965)<sup>16</sup> on luettava elokuvamme inspiraation lähteisiin.

---

<sup>16</sup> *Film* perustuu ajatukseen eräänlaisesta subjektiivisesta kamerasta, joka seuraa päähenkilöä tiiviisti tämän kannoilla juuri ja juuri näkökentän ulkopuolella, noin 45 asteen kulmassa. Tämä 45 asteen sääntö rikotaan vain kerran. Tällöin Buster Keatonin esittämä päähenkilö heti reagoi kameran läsnäoloon sitä säikähtäen. Lopussa paljastuu, että ”seuraaja” onkin päähenkilö itse. Ks. tarkemmin Sampo 2008.

## 5.1 Taustaa

*Pick-Poet* perustuu ajatukseen eräänlaisesta käänteisestä taskuvarkaasta, joka varastamisen sijaan *antaisi* ”uhreilleen” jotakin. Uhreiksi valikoituneet henkilöt löytäisivät taskuistaan pieniä runolappusia, jotka aina jollakin tavalla kommentoisivat heidän omaa elämäntilannettaan. Tälle ”taskurunoilijan” hahmolle on olemassa myös todellinen esikuva. Hän on *Zettdichterinä*<sup>17</sup> tunnettu wieniläinen Helmut Seethaaler, joka 1970-luvulta lähtien on niittänyt osin kyseenalaista mainetta liimailemalla itse kyhäilemiään runolappusia pitkin kotikaupunkinsa katutolppia. Aika ajoin hän on myös faksailut niitä ympäriinsä tuntemattomiin numeroihin. Seethaaler on vuosien varrella saanut lukuisia syytteitä ja tuomittukin moneen otteeseen muun muassa vandalismista ja julkisten tilojen tarvelemisesta. Tietävästi hän kuitenkin yhä jatkaa toimintaansa ja nauttii jopa jonkinlaista arvostusta Wienin underground-piireissä yhtenä kaupungille leimaa antavista ”originelleista”. (Droessler 2005, ks. myös Sampo 2008.)

Alkuperäisessä hahmotelmassa *Pick-Poetin* piti olla nykyaikaan tai sen liepeille sijoittuva kertomus yhdestä salaperäisen runoniekkan uhriksi joutuvasta henkilöstä, joka iskun ansiosta oppii näkemään elämänsä uudessa valossa. Kolmantena keskeisenä henkilönä mukana oli taskurunoilijaa itsepintaisesti jäljittävä poliisietsiivä. Myöhemmin käsikirjoitus kehittyi siihen suuntaan, että taskurunoilija ja etsivä osoittautuvatkin päähenkilön, herra Raakisen, mielikuvituksen tuotteiksi. Luomisprosessin tuoksinassa syntyneet hahmot ovat siis lähteneet elämään omaa elämäänsä ja aiheuttaneet päähenkilölle vakavan henkisen kriisin – tai luultavammin näin on käynyt juuri päähenkilön kriisin seurauksena. Tapahtumat sijoittuvat nimeämättömään kaupunkiympäristöön 1900-luvun vaihdetta muistuttavassa määrittelemättömässä menneisyydessä.

## 5.2 Elokuvan synopsis

On ilta. Yksin kellarihuoneessaan oleva Raakinen sulkee ikkunaverhot ja siirtyy hitain liikkein kirjoituspöydän luo, ottaa laatikosta aseensa ja lähtee ulos. Puistossa hän kohtaa merkillisen karnevaaliseurueen, johon kuuluu kaksi tulitaiteilijaa, posetiivia soittava

---

<sup>17</sup> ”Lappurunoilija”. Englanninkielisillä verkkosivuilla Seethaaler tunnetaan myös nimellä ”Pickpoet” (ks. esim. Droessler 2005). Tämä taskuvarasta tarkoittavan *pickpocket*-sanan johdannainen lienee parhaiten suomennettavissa sanalla ”taskurunoilija”.

tyttö ja ”Kuolema”. Joku ohikulkijoista törmää Raakiseen. Kotiin palatessaan hän löytää taskustaan pienen runolapun, joka tuntuu pohtivan hänen tilannettaan: ”Tappaa. Kuolla. Elää. Tuskatonta ei kai mikään.”

Kun Raakinen lähtee selvittämään runon arvoitusta, hän saa tietää, että ”Kuolema” onkin taskuvarkauksia tutkiva rikostarkastaja Katka valeasussa. Päästäkseen salaperäisen taskurunoilijan jäljille Raakinen ehdottaa Katkalle yhteistyötä. Niinpä he menevät yhdessä puistoon, jonne myös taskurunoilija muiden ohikulkijoiden muassa ilmaantuu. Pian seuraavan takaa-ajon tuoksinassa Raakinen päätyy synkkään kellariin. Siellä hän huomaa, että mies jota hän on seurannut onkin hän itse ja huoneeseen saapuja on herra Katka. Vihdoin Raakinen oivaltaa, että niin taskurunoilija kuin Katkakin ovat hänen oman mielikuvituksensa tuotteita. Hän ryhtyy jatkamaan kirjoitustyötään ja pääsee näin vihdoon eroon demoneistaan. Auringon noustessa pitkän yön jälkeen Raakinen avaa verhot ulkomaailmaan ja käy tyytyväisenä lepäämään.

### 5.3 Visuaaliset tyyliratkaisut

Näkemykseni mukaan *Pick-Poet* on elokuva niistä mielentiloista, jotka itse kullekin liittyvät yksinäisyyden kokemuksiin ja taiteellisen luomistyön prosesseihin. Katsojan ei ole tarkoitus ymmärtää sitä proosamuotoisena tarinana vaan pikemminkin kokea tai tuntea se eräänlaisena elokuvallisena runona. Kohtaukset tosin näyttävät muodostavan jotakuinkin kronologisen, kausaalilogiikan periaatteisiin nojaavan tapahtumasarjan. Kerronnan elliptisyydestä johtuen osa tapahtumista jää kuitenkin arvailujen varaan. Esimerkiksi emme saa koskaan tietää, mitä Raakinen aikoo tehdä aseella ja tekeekö hän sillä jotakin. Tarkoituksena joka tapauksessa on, että katsoja kokisi elokuvan eräänlaisena matkana elämässään umpisolmuun ajautuneen henkilön mieleen ja sieltä takaisin reaali maailmaan.

Runollisen elokuvan perinteeseen liittyy usein paitsi kaavamaisen dramaturgian välttäminen myös voimakas kuvavetoisuus. Toisin sanoen kirjallisuudesta ja draamasta periytyviä kerronnan keinoja kuten dialogia pyritään mahdollisimman pitkälle välttämään ja sen sijaan pyritään ”puhumaan” kuvin. Tässä mielessä ihanteellisena voisi



pitää sellaista elokuvaa, jossa ei olisi dialogia lainkaan.<sup>18</sup> Tämä ajatus mielessämme lähdimme hahmottelemaan myös *Pick-Poetin* kuvakertomusta. Tässä tapauksessa kuvavetoisuus ilmenee myös siinä, että alustavaa kuvasuunnittelua tavallaan tehtiin jo ennen kuin tarinaakaan oli olemassa. Keskusteluja elokuvan visuaalisesta tyylistä siis käytiin kuvaajan ja ohjaajan välillä jo ennen kuin käsikirjoitusprosessi varsinaisesti käynnistyi sekä tietenkin myös sen aikana.

Elokuvan visuaalista ilmettä leimaavat tyyliratkaisut ovat jaettavissa kolmeen selkeästi erottuvaan teemaan. Erikoisin niistä lienee se, ettäokuva rakentuu lähes kokonaan subjektiivisista näkökulmakuvista. Toisaalta olemme halunneet vanhahtavalla, mustavalkoisella, mykkäkauden elokuvia muistuttavalla yleisilmeellä korostaa tarinan ajattomuutta sekä sitä, ettei elokuvan kerronnassa pyritä autenttiseen todellisuusvaikutelmaan vaan mielikuvien luomiseen. Kolmannen tyylillisen teeman muodostavat pitkät otokset.

### 5.3.1 Näkökulmien dialogi

*Pick-Poetin* kuvakerronnan leimallisin tyylipiirre on subjektiivisen näkökulmakuvan systemaattinen käyttö. Näkökulmakuvan käsitettä olemme tässä tulkinneet tavanomaista vapaammin siten, että myös esineillä voi olla ”näkökulma”. Tämän periaatteen mukaisesti on ollut mahdollista luoda sellainen kuvakerronnan tyyli, jossa elokuvan kaikki kuvat ovat subjektiivisesti motivoituja. Kyseisestä säännöstä olemme tietoisesti poikenneet vain elokuvan ensimmäisen ja viimeisen kuvan kohdalla, jotka on kuvattu suoraan ylhäältäpäin. Niitäkin tehtäessä puhuimme leikkimielisesti ”Jumalan näkökulmasta”.

Sen lisäksi, että päätimme perustaa kuvakerronnan kokonaan näkökulmakuvien varaan, asetimme itsellemme vielä sellaisen rajoituksen, että kussakin kohtauksessa saa käyttää korkeintaan kolmea kuvakulmaa. Osittain tästä johtuen elokuvassa käyttämämme näkökulmakuvat voidaan jakaa kolmeen tyyppiin. Niistä ensimmäisen ja ilmeisimmän muodostavat eri henkilöhahmojen katselukulmaa vastaavat kuvat. Antaessamme ”oikeuden” näkökulmakuvaan myös muille kuin päähenkilölle olemme mahdollistaneet

---

<sup>18</sup> Tätä myös Canudo ajoi takaa puheillaan elokuvasta ”universaalina kielenä”. Kenties tätä voisi pitää alkusyyinä myös sille, miksi toimintavetoisia elokuvia tehdään niin paljon. Mm. Dellucin kerrotaan ihailleen varhaisia amerikkalaisia toimintaelokuvia niiden kuvavetoisuuden takia. (Ks. Toiviainen 1989.)

kuva-vastakuva-tekniikan käytön, joka kiinnostavalla tavalla poikkeaa klassisen Hollywood-kerronnan käytännöstä.

Klassisessa kerronnassa kuva-vastakuva-asetelma toteutetaan yleensä siten, että kamera sijoitetaan hieman sivuun henkilöiden katseen suuntaan nähden. Kuvattaessa sama kohtausta vastakkaisilta puolilta kamera pidetään henkilöiden katseiden linjasta muodostuvan ns. suojavaivan samalla puolella. Tilannetta voidaan varioida käyttämällä ns. over-the-shoulder-tekniikkaa tai kuvakulmaa, jossa molemmat henkilöahmot mahtuvat kuvaan. *Pick-Poetin* tapauksessa kuva-vastakuva-asetelma on toteutettu siten, että näkökulmakuvasta leikataan suoraan toiseen näkökulmakuvaan. Tällöin kuvassa oleva henkilö katsoo suoraan kameraan – ja suoraan katsojaan. Paitsi että kyseessä on puhdas tyylliratkaisu, tällä tavoin pyritään myös korostamaan katsojan osuutta: hän ei ole enää tarinaa ulkopuolelta seuraava näkymätön tarkkailija vaan tavallaan yksi sen henkilöistä.

Toisen näkökulmakuvatyypin muodostavat ”esineiden näkökulmat”. Näissä kuvakulmat vaikuttavat objektiivisilta, kunnes jokin seikka paljastaa niiden subjektiivisen motivaation. Voitaisiin ehkä puhua ”objektiivisen kaltaisesta subjektiivisesta näkökulmasta”. Esimerkiksi elokuvan alussa on pitkä, staattinen, kahteen otokseen (niiden väliin leikatulla Raakisen näkökulmakuvalle) jaettu kuva, jossa näkyy Raakinen ja osa hänen huoneestaan.<sup>19</sup> Raakinen kävelee pois kuvasta. Kuvan pysyessä paikallaan näemme Raakisen poistuvan asunnostaan, kun oviaukosta lankeava valo heittää hänen varjonsa seinälle. Kuvakulma vaikuttaa objektiiviselta, vaikkakin Raakinen vaivihkaa, hieman hermostuneena vilkuilee kameran suuntaan ennen poistumistaan. Yhtä kohtausta myöhemmin Raakinen palaa asuntoonsa ja jälleen seuraamme hänen toimiaan samasta kuvakulmasta. Kameran/katsojan läsnäolo tuntuu häiritsevän protagonistiamme entistä enemmän, ja kohtausta päättyy siihen, että Raakinen tulee kohti ja sulkee ”meidät” pois tilanteesta. Leikattaessa käden liikkeestä Raakisen näkökulmaan paljastuu, että edeltävä näkökulma kuului huoneen seinällä roikkuvalla taululle. Tosin kuvasta ei tarkalleen ottaen selviä, onko kyseessä taulu, valokuva vai kenties peili. Tämä on tarkoituksella jätetty avoimeksi niin, että katsoja voi muodostaa oman mielikuvansa kyseisestä esineestä.

---

<sup>19</sup> Otos on kahden leikkausliitoksen rajaama elokuvakerronnan perusyksikkö. Yksi otos saattaa sisältää useampia kuvarajauksia, ja vastaavasti yksi kuva voidaan tietyissä tilanteissa, kuten tässä, jakaa useampaan otokseen. (Ks. esim. Pirilä & Kivi 2005.)

Kolmannen näkökulmakuvatyypin muodostavat kuvat, jotka vaikuttavat subjektiivisilta mutta joiden ”omistajaa” ei koskaan paljasteta. Voisimme puhua Marcel Martinin tavoin ”epävakaasta rajauksesta”<sup>20</sup> tai kenties täsmällisemmin ”subjektiivisen kaltaisesta objektiivisesta näkökulmasta”. *Pick-Poetissa* tällainen kuva nähdään esimerkiksi kohtauksessa, jossa Raakinen harhailee yksin puistossa etsimässä johtolankaa taskuunsa ilmestyneen runolappusen arvoitukseen. Jotta katsoja pystyisi jollakin tavalla seuraamaan Raakisen reaktioita, jouduimme tässäkin käyttämään Raakisen näkökulman lisäksi toista näkökulmaa. Niinpä kuvasimme hänen toimiaan puun takaa käsivaratekniikkaa käyttäen siten, että syntyy vaikutelma ulkopuolisen tarkkailijan näkökulmasta. Tämä vaikutelma syntyy ensinnäkin kameran huojumisesta sekä siitä, että kameran ”katse” näyttää seuraavan Raakisen liikkeitä. Ratkaisevampaa vaikutelman syntymisen kannalta on luultavasti kuitenkin se, että etualalla oleva puu toisaalta peittää osan näkökentästä ja toisaalta korostaa kameran liikkeen näkyvyyttä. Elokvasta ei kuitenkaan koskaan käy ilmi kenelle tämä näkökulma kuuluu. Katsojan tulkinnan varaan siis jää, onko puun takana joku vai onko kyseinen kuvakulma vain sen tunteen ilmentymä, että Raakinen *pelkää* jonkun tarkkailevan häntä.

### 5.3.2 Valon ja varjon leikki

Päätös toteuttaa elokuva mustavalkoisena syntyi hyvin varhaisessa vaiheessa. Se nähtiin lähtökohtaisesti kaikkein yksinkertaisimpana ratkaisuna pyrkimyksissämme päästä eroon arkisesta naturalismista ja luoda runollista vaikutelmaa määrittelemättömästä menneisyydestä, ”ajattomasta ajasta”. Värit, silloin kun elokuvantekijällä ei ole mahdollisuutta hallita niitä, tekevät elokuvasta luonnostaan realistisemman ja luo katsojassa helposti odotuksen siitä, että ilmaisu on muutenkin realistista. Tämä vielä korostuu tilanteessa, jossa elokuva joudutaan toteuttamaan videotekniikalla, kuten meidän tapauksessamme. Menneen ajan tunnelman luominen värielokuvassa olisi näin ollen edellyttänyt huolellisempaa paneutumista lavastuksen ja puvustuksen yksityiskohtiin, mihin meillä ei niukoista resursseista johtuen ollut mahdollisuuksia. Koska mustavalkoisuus toimii nykyelokuvassa jo sinällään viestinä jonkinasteisesta tyylyittelystä, sen myötä katsoja antaa helpommin myös anteeksi virheitä ja puutteita näyttämöllepanon yksityiskohdissa. Näin se myös mahdollistaa kaiken kaikkiaan viitteellisemmän kuvakerronnan.

<sup>20</sup> Martin (1971, 43–44) tarkoittaa ”epävakaalla rajauksella” yleisesti ottaen huojuvaa kameraa, joka voi edustaa yhtä hyvin subjektiivista kuin objektiivistakin näkökulmaa.

Suunnitelmien edetessä syntyi ajatus siitä, että elokuva ei olisi ainoastaan mustavalkoinen vaan visuaaliselta yleisilmeeltään muutenkin vanhahtava, suorastaan mykkäelokuvamainen. Inspiraation lähteenä tässä mielessä toimivat etenkin jotkut saksalaisen ekspressionismin edustajat, joiden vaikutus valmiissa elokuvassa näkynee selvimmin jyrkkiä varjoja suosivassa valaisutyyliissä. Ranskalaisen impressionismin henkeä voidaan puolestaan nähdä optisten ja digitaalisten kuvatehosteiden käytössä, esimerkiksi lopun päällekkäiskuvissa. Viime mainitut eivät kylläkään sisältyneet alkuperäiseen kuvasuunnitelmaan, vaan idea niihin syntyi vasta leikkausvaiheessa. Mykkäelokuvien aikakaudesta yleisesti ottaen muistuttavat lavastuksen viitteellisyys, siirtymissä käytetyt iirisavaukset ja -sulkeumat sekä se, että elokuva ei tarkalleen ottaen ole täysin mustavalkoinen, vaan siinä on hienoinen seepia-sävytys.

Valaisun tyyliissä olemme pääsääntöisesti noudattaneet sellaista linjaa, että valon lähde ja suunta ovat kyllä diegeettisesti perusteltavissa, mutta valo on luonteeltaan ekspressiivistä ennemminkin kuin realistista. Kaikissa kohtauksissa diegeettisyyden vaatimuksestakaan ei ole pidetty kiinni. Esimerkiksi Raakisen huoneessa tapahtuvat kohtaukset on valaistu siten, että syntyy vaikutelma kolmesta eri valolähteestä: ruokapöydän päällä olevasta, värisevästä kattolampusta, työpöydällä olevasta pöytälampusta sekä huoneen ulkopuolella olevasta valosta, jonka aukeava ovi paljastaa. Kattolampun värinä on tässä ekspressionistinen tyylikeino, jonka tarkoitus on omalta osaltaan ilmentää päähenkilön sieluntilaa. Valon seinälle heittämän keilan muoto ei myöskään ole täysin realistinen. Käytävän valolla puolestaan ei tässä tilanteessa ole muuta funktiota kuin näyttää Raakinen varjokuvana hänen lähtiessään ulos. Oviaukon muotoinen valokiila, Raakisen varjokuva ja pimeä ympäristö muodostavat korostetusti graafisen, lähes sarjakuvamaisen komposition.

Elokuvan toisessa keskeisessä interiörissä, Katkan toimistossa, valon lähteestä annetaan epämääräisempi vaikutelma. Mukana on samoja elementtejä kuin Raakisen asunnonkin tapauksessa, kuten avoimesta oviaukosta pimeään huoneeseen lankeava valo, seinälle piirtyvät varjot ja valokatkaisijasta päälle käännetty huoneen yleisvalaistus. Yleisvalaistus on kuitenkin kaikkea muuta kuin realistinen luonteeltaan ja ennen kaikkea sillä näyttäisi olevan useita lähteitä.

Valon luonteeseen pyrin yleisesti ottaen vaikuttamaan käyttämällä kameran linssin edessä kontrastia pehmentäviä suotimia. Tämä oli myöskin yksi keino pyrkimyksissämme tavoitella vanhojen mustavalkoelokuvien visuaalista ilmettä. Sisäkuvauksissa käytin etupäässä low contrast -suodinta, jolla pyrin loiventamaan kontrastia ja pehmentämään videokuvan tiettyä raakuutta kuvan tarkkuutta kuitenkin menettämättä. Tätä vaikutelmaa vahvistettiin vielä sumukoneen avulla. Low contrast myös levittää hieman valoa kuvan kirkkaimpien kohtien ympärille aiheuttaen lievän flare-efektin, mikä mielestäni sopi elokuvassa tavoiteltuun tunnelmaan. Ulkokuvauksissa taas hain double fog -suotimella erityistä, hieman sumumaista vaikutelmaa.

### 5.3.3 Pitkien otosten poetiikka

*Pick-Poetin* kuvakerrontaa voisi luonnehtia realistiseksi siinä mielessä, että otosten ja kohtausten kestossa on pääsääntöisesti pyritty noudattamaan niissä virtaavan ajan luontaista rytmiä. Niinpä elokuvassa on myös joitakin melko pitkiä otoksia, jotka etenkin elokuvan alkupuolella ilmentävät tietynlaista pysähtyneisyyden tilaa. Pitkät otokset ovat myös tunnusomaisia runolliselle tyylille sen tarkovskilaisessa merkityksessä. Tässä ajattelussa runollinen vaikutelma syntyy siitä, että katsojalle jää aikaa tehdä havaintoja ja kytkeä omat kokemuksensa kuvattuihin tilanteisiin sen sijaan, että elokuvantekijä pyrkisi ohjailemaan hänen havaintojaan. Pyrkimyksenä on, että yksittäiset kuvat ja niiden myötä koko elokuva alkaisivat elää ja kasvaa itseään suuremmiksi katsojan mielessä.

Pitkän otoksen tekniikka ja näkökulmakuvatekniikka sotivat jossakin määrin toisiaan vastaan. Niinpä emme ole voineet käyttää pitkää otosta kovin systemaattisesti. Käytännössä olemme joutuneet jonkin verran tinkimään myös luontaisen ajan rytmin noudattamisen periaatteesta. Mainittakoon elokuvan loppu, jonka tarkoituksena on ilmentää sitä, että päähenkilö on viimein saavuttanut sisäisen rauhan. Suoraan yläpuolelta, ”Jumalan näkökulmasta”, seurataan kuinka Raakinen nousee pöytänsä äärestä ja menee ikkunan luo, avaa verhot, laittaa lattialla olevan aseensa takaisin pöytälaatikkoon, kääntää seinällä olevan kuvan jälleen oikein päin, riisuu kengät ja asettuu sänkyyn makuulle. Tämän yhdestä kuvasta – yhdeksään otokseen ristileikkauksilla jaettuna – koostuvan kohtauksen kesto on valmiissa elokuvassa hieman alle kaksi minuuttia. Jos olisimme näyttäneet koko toiminnan alusta loppuun

luontaista ajan rytmiä rikkomatta, olisi otoksesta tullut huomattavasti pitempi eikä se olisi sopinut muuhun kerronnan rytmiin. Voidaan siis sanoa, että tässä kohtaa ohjaaja ja kuvaaja ovat kuvasuunnittelussaan hieman epäonnistuneet ja pakottaneet leikkaajan elokuvan muusta tyylistä poikkeavaan ratkaisuun. Kohtausta lyhentäessäni pyrin kuitenkin sijoittamaan leikkausliitokset parhaani mukaan niin, että tietynlainen tuntu ajan ”todellisesta” kestosta säilyisi.

On vielä todettava, että myöskään takaa-ajokohtaus ei noudata luontaista ajan rytmiä. Toisaalta tämän kohtauksen tarkoituksena on ilmentää päähenkilön yhä kasvavaa sisäistä sekasortoa, minkä johdosta sen tiettyä hajanaisuutta voi pitää myös perusteltuna.

#### 5.4 Toteutuksen haasteet

Ottaen huomioon edellä esitellyt tyyllilliset tavoitteet sekä sen, että elokuva jouduttiin toteuttamaan videotekniikalla ja hyvin pienillä tuotannollisilla resursseilla, suunnitelmaa voi pitää varsin kunnianhimoisena. Koska työryhmä oli lisäksi epätavallisen pieni, joutuivat sen jäsenet venymään yli omien toimenkuviansa normaalien rajojen. Tuottaja ja tuotantopäällikkö joutuivat esimerkiksi jakamaan keskenään kuvaussihteerin tehtävät ja toimimaan tilanteen niin vaatiessa vielä kamera-assistentteinkin. Äänisuunnittelija huolehti niin kenttä-äänityksestä, äänileikkauksesta kuin miksauksestakin. Ohjaaja ja kuvaaja vastasivat elokuvan visuaalisesta suunnittelusta myös normaalisti lavastajalle kuuluvien tehtävien osalta. Kuvaaja-leikkaaja luonnollisesti toimi myös itse kameraoperaattorina. Niinkin kummalliseen tilanteeseen eräänä kuvausyönä jouduttiin, että kuvaaja toimi myös omana valaisijanaan ja kaikki muut työryhmän jäsenet hänen assistentteinaan!

Varsinaisen lavastajan puuttuminen oli tietysti merkittävä ongelma näin voimakkaasti *kuvakerrontaan* painottuvassa elokuvassa, jossa kaiken lisäksi pyrittiin jonkinlaisen epookin luomiseen. Valitun tyylin kannalta kaikkein paras ratkaisu olisi ollut kuvata elokuva kokonaan studiossa. Näin ohjaajan toiveet määrittelemättömästä menneen ajan tunnusta olisivat olleet helpoiten toteutettavissa ja myös valo-olosuhteet olisivat olleet koko ajan hallittavissa. Lavastajan puuttumisesta johtuen olimme kuitenkin pakotettuja kuvaamaan pääosan elokuvasta erilaisissa lokaatioissa. Ainoastaan Raakisen asunnossa tapahtuvat kohtaukset kuvasimme studiossa itse rakentamiamme, varsin viitteellisiä lavasteita hyödyntäen.

Lavastuksen ja kuvasuunnittelun näkökulmasta elokuvassa oli alun perin tarkoituksena se, ettei sitä suoranaisesti pystyttäisi sijoittamaan mihinkään tiettyyn aikaan eikä paikkaan. Ennen kaikkea kuvissa ei saanut näkyä mitään nykyaikaan viittaavaa. Nämä pyrkimykset täsmentyivät suunnitelmien edetessä siten, että miljöiden, pukujen ja näyttelijöiden maskien toivottiin synnyttävän mielleyhtymiä noin 1900-luvun vaihteesta. Näillä perusteilla ulkokuvauksiin soveltuvia miljöitä etsittiin etupäässä Suomenlinnasta ja Vanhankaupunginlahden ympäristöstä. Helsingistä näytti kuitenkin olevan yllättävän vaikeaa löytää sellaisia paikkoja, joita ei jokin nykyaikainen yksityiskohta meidän näkökulmastamme ”pilaisi”.

Mielestäni tapahtuma-ajalla ei ollut tarinan kannalta erityistä merkitystä, joten omasta puolestani olisin ollut valmis hieman tinkimään mainituista vaatimuksista. Ajattoman vaikutelman kannalta olisi kenties ollut jopa eduksi, jos olisimme tietoisesti tuoneet kuviin elementtejä eri aikakausilta. Käytännössä näin tietysti tapahtuikin, esimerkiksi elokuvassa nähtävät valokatkaisijat ovat selvästi eri aikakaudelta kuin takaa-ajokohtauksessa nähtävä kaasulyhty. Mainitun kaltaisia ”tyylirikkoja” olen jälkikäsittelevaiheessa pyrkinyt tekemään hieman huomaamattomammiksi.

Ulkokuvauksiin liittyviin haasteisiin sisältyi myös sääolosuhteita vastaan kamppaileminen. Esimerkiksi puistokohtauksen, jossa käsikirjoituksen mukaan piti olla talvi ja lumisadetta, jouduimme kuvaamaan lumettomana ja täysin aurinkoisena päivänä. Lumen puuttuminen ei ollut suuri ongelma, koska vuodenajalla ei tarinan kannalta ollut kovin suurta merkitystä. Tässä tilanteessa oli tietenkin onni, että emme olleet saaneet toivomaamme lumisadetta erääseen aiemmin kuvattuun kohtaukseen. Aurinko sitä vastoin ei tässä kohtaa voinut mitenkään tulla kysymykseen ilman että koko tarinan idea olisi mennyt uusiksi. Ainoa mahdollinen, tavoiteltuun tyyliin sopiva ratkaisu oli yrittää muuttaa päivä yöksi – tai ehkä paremminkin ”määrittelemättömäksi vuorokaudenajaksi” yön ja päivän välissä. Käytössäni oli day for night -suodin, mutta tyydyttävän lopputuloksen aikaansaaminen edellytti ennen kaikkea melkoisesti työtunteja jälkikäsittelevaiheessa.

Keskeiseksi tyylielementiksi valittu näkökulmakuvatekniikka johti kuvaajan kannalta myös joihinkin melko epätavallisiin tilanteisiin. Elokuvassa on esimerkiksi useita otoksia, jotka markkeeraavat Raakisen näkökulmaa hänen lukiessaan runoa.

Kuvakulman saaminen jotakuinkin uskottavaksi näissä tilanteissa edellytti usein aikamoista kikkailua – puhumattakaan niistä tilanteista, joissa Raakisen tai Katkan näkökulmasta nähdään, kun jompikumpi tekee jotakin käsillään. Yleensä yritimme ensimmäiseksi sitä, että otin itse näyttelijän paikan kameran ollessa olkapäälläni easyrigin<sup>21</sup> varassa. Omien käsieni tuuratessa näyttelijän käsiä assistenttien tehtäväksi jäi operoida kameraa. Paremmaksi ratkaisuksi kuitenkin yleensä osoittautui se, että laitoin kameran easyrigin varassa näyttelijän tai hänen sijaisensa olkapäälle. Tällöin pystyin itse operoimaan kameraa kuvarajausta monitorin kautta tarkkaillen. Näyttelijän sijaisena tällaisissa tapauksissa toimi yleensä elokuvan ohjaaja.

Näkökulmakuvatekniikasta aiheutui myös valaistuksellisia haasteita. Elokuvassa on esimerkiksi pari sellaista näkökulmaotosta, jossa henkilö kulkee rappukäytävässä ja kuvassa näkyy hänen varjonsa. Haasteena oli saada nämä kuvat valaistua siten, että pystyin kulkemaan mahdollisimman lähellä näyttelijän vierellä ilman että oma varjoni lankeaisi seinälle. Kaiken kaikkiaan se, ettemme saaneet rekrytoitua tehtävään kokoaikaisesti sitoutunutta valaisijaa, aiheutti melkoisesti huolta tuotannon aikana. Parina kuvauspäivänä valaisijaa ei ollut lainkaan, ja koska noina kyseisinä päivinä oli ohjelmassa myös yökuvauksia, työryhmältä vaadittiin melkoista venymistä. Yhtään suunnitelluista kuvista ei kuitenkaan jäänyt ottamatta, ja useimmissa tapauksissa kuvat pystyttiin toteuttamaan kuvasuunnitelman mukaisesti.

Jälkikäsitteilyvaiheen haasteisiin viittasinkin jo parissa aiemmassa kappaleessa. Vaikka kuvaukset yleisesti ottaen onnistuivat kohtuullisen hyvin, jäi moniin kuviin silti erinäisiä ei-toivottuja yksityiskohtia, kuten hiekkasäkkejä, wc-kylttejä ja liian uudenaikaisia lamppuja. Kaikki nämä oli jälkikäteen siivottava kuvasta tai ainakin tehtävä ne mahdollisimman huomaamattomiksi. Tämän lisäksi havaitsin, että monen kuvan kohdalla oli halutunlaisen tunnelman aikaansaamiseksi muutenkin vielä tehtävä hienosäätöä valojen ja varjojen suhteisiin digitaalisten maskien avulla. Kun kamera useimmissa otoksissa vielä liikkui, tarkoitti se sitä, että maskit oli animoitava mukailemaan kameran liikkeitä. Muun muassa näistä syistä johtuen jälkituotantovaihe venyi huomattavasti aiottua pitemmäksi.

---

<sup>21</sup> Easyrig on kameraoperaattorin vartaloon kiinnitettävä laite, joka siirtää kameran painon aiheuttamaa rasitusta pois hartioilta helpottaen näin käsivaratyöskentelyä. Sen avulla myös kameran vakautta on helpompi hallita olalta kuvattaessa.



## 6 PÄÄTELMIÄ

Elokuvan runous voidaan ymmärtää monella tavalla. Useimmiten se kuitenkin näyttää liittyvän pyrkimyksiin ilmentää tietynlaista maailmassa olemisen tapaa puhtaasti elokuvallisia ilmaisukeinoja – elävää kuvaa ja leikkausta – luovasti ja ennakkoluulottomasti käyttäen. Ei-runollisina nähdään yleensä sellaiset kerronnan keinot, jotka on lainattu muista kertovista taidemuodoista eli proosasta ja draamasta, kuten esimerkiksi kaavamaiseen juonirakenteeseen nojaava dramaturgia sekä dialogi.

Koska runoelokuva voi proosaelokuvan tavoin saada hyvin monenlaisia muotoja, sillä ei kuvaajan kannalta ole yleisesti ottaen kovin suurta merkitystä kumpaan kategoriaan tekeillä oleva elokuva niin sanotusti sijoittuu. Runolliseen elokuvaan liittyy kuitenkin varsin usein myös se ajatus, että visuaalinen ilmaisu nousee keskeisempään rooliin esimerkiksi näyttelijäilmaisuun nähden kuin perinteiseen kerrontaan nojaavassa proosaelokuvassa. Toisaalta ajatus runollisesta tyylistä proosaelokuvassa näyttää niinkään olevan kytköksissä visuaalisen tyylittelyn asteeseen.

Edelleen on huomattava, että runollisessa elokuvassa on tavallisesti kysymys elokuvan ohjaajan mielenmaiseman kuvittamisesta. Niinpä elokuvan onnistumisen kannalta on ensiarvoisen tärkeää, että kuvaajalla on syvä ymmärrys ohjaajan pyrkimyksistä. Tässä on ehkä syytä korostaa nimenomaan emotionaalisen tason ymmärrystä, sillä tällaisen subjektiivisia tunteja käsittelevän elokuvan perimmäisiä tarkoituksia saattaa olla vaikea pukea sanoiksi. Tarkovski on kertonut elokuvansa *Peili* tekovaiheista, että hän pyrki pitämään kuvausryhmän mahdollisimman tiiviisti yhdessä koko kuvausten ajan ja puhumaan ryhmän jäsenten kanssa kaikista mahdollisista mieleen tulevista asioista. Tavoitteena oli erityisen tunneyhteyden luominen toisaalta kuvausryhmän jäsenten välille, toisaalta kuvausryhmän jäsenten ja kuvauspaikan välille. Tähän ajatteluun liittyy uskomus, että jos ohjaajalla ja kuvaajalla on henkilökohtainen, muistoja ja assosiaatioita herättävä tunneside kuvauspaikkaan, myös katsojalle välittyy erityinen tunnetila. Eräät Tarkovskin katsojilta saamat kirjeet, joissa nämä ovat todenneet *Peilin* kertovan heistä itsestään, tukevat jossain määrin tätä uskomusta. Tosin on huomautettava, että varmasti on olemassa myös monia ihmisiä, jotka kyseinen elokuva on jättänyt välinpitämättömäksi.

*Pick-Poet* liittyy runollisen elokuvan perinteeseen pyrkimyksessään olla tietynlaisen tunnetilan elokuvallinen esitys. Tavoitteena on, että teos vetoaa – jos vetoaa – elokuvallisella estetiikallaan suoraan katsojan tunteisiin, järjen ja ymmärryksen ohittaen. Toisaalta elokuvassa on myös joitakin kokeellisia elementtejä, jotka kenties enemmänkin vieraannuttavat kuin saavat katsojan uppoutumaan sen kuvamaailmaan tunnetasolla. Oleellista joka tapauksessa on, että visuaalinen ilmaisu hallitsee kerrontaa ja että väline on nostettu esiin sen sijaan että se olisi yritetty häivyttää tarinan alle.

Kuvaajana en ensi alkuun ollut kovinkaan innostunut ideasta, että elokuva toteutettaisiin kokonaan näkökulmakuvia käyttäen. Aiemmat vastaavantyyppiset kokeilut, joita itse olen onnistunut näkemään, eivät nimittäin ole olleet kovin vakuuttavia. Meillä oli tässä kuitenkin puolellamme se etu, että emme olleet sidoksissa yhteen näkökulmaan. Niinpä juuri näkökulmakuvasta toiseen leikkaaminen kuva-vastakuva-asetelmissa alkoi tuntua kiehtovalta ja kokeilemisen arvoiselta tyylikeinolta. Näkökulmakuva-ajattelun ulottaminen esineiden ”näkökulmiin” tuntui niin ikään sangen houkuttelevalta. Tämänkaltaiset kerronnan keinot eivät toki sinänsä ole mitenkään vallankumouksellisia, mutta ainakaan itse en muista nähneeni toista elokuvaa, jossa kuvakerronta olisi vastaavalla tavalla rakentunut kokonaan eri näkökulmien väliselle ”vuoropuhelulle”. Tästä tyyliratkaisusta on ollut ainakin se konkreettinen hyöty, että se on pakottanut ohjaajan ja kuvaajan erittäin huolelliseen kuvasuunnitteluun.

Näkökulmakuvilla leikkittely oli sinänsä varsin kiinnostava tyylikokeilu. Kuvaajan roolissani koin kuitenkin alun alkaen huomattavasti kiinnostavampana sen, miten subjektiivisia kokemuksia – tässä tapauksessa ennen kaikkea yksinäisyyden tunnetta – voisi ilmentää runollisesti mise-en-scèneä hyödyntäen. Tässä pyrkimyksessä keskeiseen asemaan nousivat muutamat pitkät otokset erityisesti elokuvan alussa. Mikä voisikaan olla runollisempi tapa kuvata yksinäisyyttä elokuvassa kuin näyttää henkilö konkreettisesti yksin huoneessaan? Elävässä elämässä yksinäisyyden tunne ja yksin oleminen jossakin tilassa ovat tietysti kaksi eri asiaa, joten kenties tarvitaan vielä jotakin muuta. Kuten aiemmin on todettu, eräs elokuvan vahvuuksista on sen kyky tallentaa reaalisesti aikaa. Niinpä juuri aikaulottuvuuden avulla on myös mahdollista ilmentää yksinäisyyden kokemusta, johon useimmilla meistä liittyy myös jonkinlainen ajatus pitkästäymisestä. Luonnollisesti myös huoneen sisustuksella on tässä oma ilmaisullinen tehtävänsä.

Pitkä otos, ainakin sellaisessa staattisessa muodossa, jossa sitä *Pick-Poetissa* käytettiin, voidaan tietysti nähdä myös melko epäelokuvallisena ilmaisukeinona. Canudo ja kumppanit hyökkäsivät ennen kaikkea juuri sellaista ”näytelmäelokuva” vastaan, jossa kameralla oli samankaltainen rooli kuin teatterissa katsojalla. Kokemuksieni pohjalta voisin kuitenkin nähdä kiinnostavana sellaisen elokuvan toteuttamisen, joka koostuisi pääasiassa juuri tällaisista pitkistä, tiettyyn kuvakulmaan sidotuista otoksista. Ajatellaan vaikka sellaista pitkistä otoksista muodostuvaa kahden tunnin elokuvaa, jossa olisi yksi ainoa otos jossa kamera liikkuu. Millainen emotionaalinen voima tuolla yhdellä otoksella saattaisikaan olla! Tai vastaavasti yhdellä ainoalla lähikuvalla elokuvassa, joka muuten koostuisi yleis- ja kokokuvista. Nämä ovat ehkä melko äärimmäisiä esimerkkejä, mutta nähdäkseni elokuvan runolliset mahdollisuudet piilevät juuri tämänkaltaisessa elokuvallisten ilmaisukeinojen karsitussa ja tarkoin harkitussa käytössä.

Kaiken kaikkiaan olen kokenut sen, että *Pick-Poetissa* lähdettiin rohkeasti kokeilevalle ja tyyllitelevälle linjalle, sekä mielekkäänä että järkevänä. Selvää on, ettei tämänkaltaista elokuvaa kannata lähteä tekemään, jos pyrkimyksenä on suurten yleisömassojen tavoittaminen. Lyhytelokuva on kuitenkin jo lähtökohtaisesti pienen, elokuvakulttuurista laaja-alaisesti seuraavan yleisön elokuva, joten sille kokeileva ja runollinen muoto sopii luontevasti. Edelleen, koska kyseessä on oppilaitostyö, mielestäni jonkinasteinen kokeilevuus kuuluu asiaan.

Elokuvan historia myös osoittaa, että merkittävä osa niistä elokuvista, jotka ovat jääneet elämään ja jotka yleisesti tunnustetaan klassikoiksi, ovat syntyneet elokuvantekijän tarpeesta ilmaista itseään, kertoa jotakin maailmastamme rohkeasti omaa näkökulmaansa korostaen. Joissakin tällaisissa tapauksissa elokuvasta on myös tullut yllättävä kaupallinen menestys, esimerkkinä Antonionin *Blow-Up*. Läheskään kaikissa tapauksissa näin ei tietenkään ole käynyt. Mutta eivät läheskään kaikki proosamuotoa noudattavatkaan elokuvat ole tavoittaneet suuria yleisömassoja, ja vaikka olisivatkin, eivät ne välttämättä ole koskettaneet katsojien syvimpiä tunteita.

Miten sitten mitata sitä, kuinka olemme omassa työssämme onnistuneet? Kuvaajan kannalta keskeisellä sijalla on tietenkin se palaute, jonka hän saa ohjaajaltaan. Tässä tapauksessa yhteistyömme elokuvan ohjaajan Sauli Sampon kanssa on ollut varsin tiivistä jo käsikirjoitusvaiheesta alkaen. Kenties siitä johtuen olen myös kokenut

elokuvan maailman hetkittäin hyvin vahvana. Visuaalista kokonaisratkaisua ajatellen onkin vaikea sanoa, missä ohjaajan työ loppuu ja kuvaajan työ alkaa – ja päinvastoin. Silti näen, että olen toteuttanut nimenomaan ohjaajan visiota tietynlaisesta elämän kriisitilanteesta. Missä määrin tämä visio edustaa hänen henkilökohtaista maailmankäsitystään, sitä en pysty sanomaan. Joka tapauksessa nähdessään ensimmäisen raakaleikkausversion elokuvasta ohjaaja kertoi vaikuttuneensa suuresti. Koska kuvaajan tehtävänä on ennen kaikkea toteuttaa ohjaajan visio, tätä voinee pitää merkinä jonkinlaisesta onnistumisesta.

Leikkausvaiheessa huomasin hetkittäin ongelmaksi sen, että en pystynyt suhtautumaan objektiivisesti kuvattuun materiaaliin. Tässä vaiheessa olisin myös kaivannut hieman enemmän apuja ohjaajalta, mutta hänellä oli tietysti sama ongelma. Periaatteessa elokuva oli kyllä suunniteltu ja kuvattu niin, että leikkaajan kädet olivat jossain määrin sidotut. Silti on mahdollista, että joku toinen leikkaaja olisi saattanut löytää materiaalista ulottuvuuksia, joita me emme nyt kyenneet hahmottamaan. Olimme tavallaan liian syvällä tarinan maailmassa. Sen vuoksi oli välttämätöntä näyttää elokuvasta raakaleikkattuja versioita joillekin tuotantoon osallistumattomille henkilöille. Tietenkin näytimme sitä myös muille tuotannossa mukana olleille. Tässä vaiheessa kuulemistani lausunnoista ovat mieleeni jääneet mm. seuraavat: ”Tämä elokuvahan on runo!” Ja: ”Nämä kuvat ovat kuin musiikkia!” Vastavuoroisesti eräs jo lähes valmiin version nähnyt katsoja totesi siitä, että kuvat ovat kyllä kauniita mutta tarinasta hän ei ymmärtänyt mitään, ja että elokuva on tylsä ja pitkäväteinen.

Ensi-illan jälkeen saamamme palaute on ollut pitkälti samansuuntaista. Katsojat ovat pääsääntöisesti nauttineet elokuvan visuaalisesta estetiikasta, mutta jotkut eivät ole päässeet sen yli, etteivät ymmärrä tarinasta mitään. Se, että elokuva yleisesti ottaen tuntuu jakavan mielipiteitä, on otettu työryhmän keskuudessa vastaan tyytyväisyydellä; tämä on ollut osittain tarkoituskin. Elokuvan kuvausta koskevat huomiot ovat puolestaan olleet poikkeuksetta positiivisia, mikä kuvaajan näkökulmasta on tietenkin varsin mieltä lämmittävää. Kaikkein eniten minua ovat kuitenkin ilahduttaneet ne muutamat elokuvaa koskevat kommentit, jotka olemme saaneet useita päiviä sen jälkeen, kun kommentin antaja on elokuvan nähnyt. Näissä tapauksissa katsoja ei välttämättä ole päässyt mukaan elokuvan maailmaan vielä sitä katsellessaan, mutta jotkut kuvakerronnan elementit ovat jääneet elämään ja kasvamaan hänen mieleensä ja niiden myötä tarinakin on vähitellen alkanut aueta. Tällaisesta palautteesta olen

erityisen ylpeä, koska se mielestäni kertoo, että elokuvamme on tavoittanut jonkin pintaa syvemmän tason näiden ihmisten kokemusmaailmassa.

## 7 LOPUKSI

Tutkimukseni aiheena on ollut runollisen elokuvan perinne ja oman *Pick-Poet*-elokuvamme sijoittuminen tähän perinteeseen. Olen myös pyrkinyt hahmottamaan jonkinlaista kuvaa siitä, millä tavoin runollinen elokuva kenties eroaa proosaelokuvasta kuvaajan näkökulmasta katsottuna. Tärkein anti, joka tällä tutkimuksella on itselleni ollut, on oman elokuvallisen maailmankuvani huomattava avartuminen. Vaikka olen tähänkin saakka suhtautunut elokuvaan melko avarakatseisesti, koen tämän myötä löytäneeni siitä uusia ulottuvuuksia niin katsojana kuin alan ammattilaisenakin. Toivon mukaan olen pystynyt tarjoamaan myös lukijalle uusia näköaloja elokuvataiteeseen.

Käytännön toimessani *Pick-Poetin* kuvaajana ja leikkaajana olen parhaani mukaan pyrkinyt toteuttamaan ohjaajan visiota tietynlaisesta tunnekokemuksesta. Tämä tunnekokemus liittyy kenties yksinäisyyteen, kenties taiteellisen luomistyön kriiseihin, kenties molempiin. On myös mahdollista, että teos kertoo runollisella elokuvakielellä opinnäytetyön tekemisestä. Sen lopullinen merkitys ja tulkinta on katsojan päätettävissä.

*Pick-Poetin* elokuvataiteellisista ansioista voidaan olla montaa mieltä. Joka tapauksessa se on ollut käytettävissä olleisiin resursseihin nähden varsin kunnianhimoinen projekti, jonka loppuun saattaminen suhteellisen kunniakkaasti on vaatinut tekijöiltään huomattavia henkisiä ponnistuksia. Katsojilta saamamme pääosin positiivinen palaute on myös osoittanut, että ainakin jollakin tasolla olemme onnistuneet.

Kaiken kaikkiaan tämä lähes kahden vuoden pituiseksi venynyt prosessi on ollut erittäin palkitseva, inspiroiva ja rohkaiseva kokemus. Olen kokenut yhteistyöni ohjaajan kanssa hedelmälliseksi ja uskon tämän yhteistyön jatkuvan – muodossa tai toisessa. Uskon myös siihen, että se henkinen pääoma jota olen kerännyt sekä runoelokuvaa koskevissa tutkimuksissani että käytännön toimessani *Pick-Poet*-elokuvan kuvaajana ja leikkaajana, on huomattava voimavara tulevissa toimissani audiovisuaalisen ohjelmantuotannon eri alueilla.

## LÄHTEET

Kirjallisuus

Abel, Richard 1984. French Cinema: The First Wave 1915–1929. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Andrew, Dudley 1995. Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Astruc, Alexandre 1995. Uuden avantgarden syntymä: caméra-stylo. Teoksessa Paras elokuvakirja. Toim. Peter von Bagh. Porvoo: WSOY. 74–78

Bacon, Henry 2003. Aki Kaurismäen sijoiltaan olon poetiikka. Teoksessa Taju kankaalle: uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa. Toim. Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie. Turku: Kirja-Aurora. 88–97.

Bacon, Henry 2004. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bacon, Henry 2005. Seitsemäs taide: elokuva ja muut taiteet. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bagh, Peter von 1998. Elokuvan historia. Helsinki: Otava.

Bresson, Robert 1989. Merkintöjä kinematografiasta. Suom. Sakari Toiviainen. Teoksessa Merkintöjä Robert Bressonista. Toim. Pertti Hyttinen. Kokkola: Chydenius-Instituutin Kannatusyhdistys. 122–182.

Buñuel, Luis 1992. Silmät: Luis Buñuelin kirjallinen tuotanto. Suom. Tarja Härkönen. Helsinki: Andalusialainen koira.

Droessler, Philipp 2005. The Pickpoet [WWW-dokumentti]  
<<http://vienna.metblogs.com/2005/06/03/the-pickpoet/>> (luettu 15.4.2008).

- Eisenstein, Sergei 1978. Elokuvan muoto. Suom. toim. Antero Tiusanen, Vesa Oittinen, Veli-Pekka Makkonen, Timo Nieminen, Sakari Toiviainen & Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love.
- Huttunen, Tomi 2006. Montaasikulttuuri. [WWW-artikkeli]  
<<http://www.slav.helsinki.fi/studies/huttunen/mosaiikki/intersemiosis/th2.htm>>  
(luettu 22.2.2008).
- Juntunen, Max (toim.) 1997. Elävän kuvan sanasto. Helsinki: Edita.
- Keating, Patrick 2001. Pasolini, Croce, and the Cinema of Poetry. [WWW-dokumentti]  
<<http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=jun2001&id=276&section=article>> (luettu 23.2.2008).
- Kracauer, Siegfried 1987. Caligarista Hitleriin: saksalaisen elokuvan psykologinen historia. Suom. Reijo Lehtonen. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Martin, Marcel 1971. Elokuvan kieli. Suom. Velipekka Makkonen. Helsinki: Otava.
- Nummelin, Juri 2005. Valkoinen hehku: johdatus elokuvan historiaan. Tampere: Vastapaino.
- Pasolini, Pier Paolo 1988. Heretical Empiricism. Ed. Louise K. Barnett, transl. Ben Lawton & Louise K. Barnett. Bloomington: Indiana University Press.
- Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2005. Otos: elävä kuva – elävä ääni. Helsinki: Like.
- Pönni, Antti 2005. Uusi kirjoitus: Robert Bresson elokuvateoreetikkona [WWW-dokumentti] <<http://www.saunalahti.fi/~aponni/bresson/lisuri/>> (luettu 23.2.2008).
- Sampo, Sauli 2008. Näkökulmasta kokemuskulmaan: pohdintoja subjektiviteetista elokuvakerronnassa. Opinnäytetyö. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Sananselityksiä. Ison Suomen kieliopin ternejä 2005. Koonneet: Riitta Korhonen & Maria Vilkuna. [WWW-dokumentti]

<<http://kaino.kotus.fi/www/verkojulkaisut/julk1/>> (luettu 23.2.2008).

Sihvonen, Jukka 1984a. Intohimona todellisuus: Pasolinista elokuvan teoreetikkona.

Teoksessa Studio 14: Elokuvan vuosikirja = filmens årsbok:1984. Toim. Raimo Silius. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. 66–95.

Sihvonen, Jukka 1984b. Kuva ja elokuvan merkkikieli. Turku: Turun yliopisto.

Tarkovski, Andrei 1989. Vangittu aika. Suom. toim. Risto Mäenpää, Velipekka Makkonen & Antti Alanen. Helsinki: Love.

Toiviainen, Sakari 1989. Ranskalaiset pioneerit. Teoksessa Elokvateorian historia.

Toim. Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila & Tarmo Malmberg. Helsinki: Like. 14–23.

Valkola, Jarmo 2001. Maya Deren: esteettistä etsintää ja heijastuvia kokemuksia.

[WWW-dokumentti] <<http://www.tsv.fi/ttapaht/012/valkola.htm>> (luettu 23.2.2008).

Wikipedia: Long Take 2008 [WWW-dokumentti]

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Long\\_take](http://en.wikipedia.org/wiki/Long_take)> (luettu 20.4.2008).

Wikipedia: Mise-en-scène 2008 [WWW-dokumentti]

<[http://fi.wikipedia.org/wiki/Mise\\_en\\_sc%C3%A8ne](http://fi.wikipedia.org/wiki/Mise_en_sc%C3%A8ne)> (luettu 20.4.2008).

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Mise\\_en\\_sc%C3%A8ne](http://en.wikipedia.org/wiki/Mise_en_sc%C3%A8ne)> (luettu 20.4.2008).

Wikipedia: Subjektiiivisuus 2008 [WWW-dokumentti]

<<http://fi.wikipedia.org/wiki/Subjektiiivisuus>> (luettu 23.2.2008).



Elokuvat

Andalusialainen koira. Un chien andalou 1928. Ohjaus Luis Buñuel. Kuvaus Albert Duverger. Ranska.

Blow-Up – erään suudelman jälkeen. Blow-Up 1966. Ohjaus Michelangelo Antonioni. Kuvaus Carlo Di Palma. Iso-Britannia.

Cinq minutes de cinéma pur 1926. Ohjaus Henri Chomette. Ranska.

Film 1965. Ohjaus Alan Schneider. Kuvaus Boris Kaufman. Yhdysvallat.

Ihmispeto. La bête humaine 1938. Ohjaus Jean Renoir. Kuvaus Curt Courant. Ranska.

Kaunis mieli. A Beautiful Mind 2001. Ohjaus Ron Howard. Kuvaus Roger Deakins. Yhdysvallat.

Kulta-aika. L'âge d'or 1930. Ohjaus Luis Buñuel. Kuvaus Albert Duverger. Ranska.

La rue sans nom 1933. Ohjaus Pierre Chenal. Kuvaus Albert Duverger, Joseph-Louis Mundwiller. Ranska.

Meshes of the Afternoon 1943. Ohjaus Maya Deren. Kuvaus Alexander Hammid. Yhdysvallat.

Mansikkapaikka. Smultronstället 1957. Ohjaus Ingmar Bergman. Kuvaus Gunnar Fischer. Ruotsi.

Mulholland Drive. Mulholland Dr. 2001. Ohjaus David Lynch. Kuvaus Peter Deming. Yhdysvallat.

Nainen järvässä. Lady in the Lake 1946. Ohjaus Robert Montgomery. Kuvaus Paul Vogel. Yhdysvallat.

Peili. Zerkalo 1974. Ohjaus Andrei Tarkovski. Kuvaus Georgi Rerberg. Neuvostoliitto.

Pépé le Moko. Pépé le Moko 1938. Ohjaus Julien Duvivier. Kuvaus Marc Fossard, Jules Kruger. Ranska.

Pick-Poet. 2007. Ohjaus Sauli Sampo. Kuvaus Markku Pelkonen. Suomi.

Runoilijan veri. Le sang d'un poète 1930. Ohjaus Jean Cocteau. Kuvaus Georges Perinal. Ranska.

Stalker. Stalker 1979. Ohjaus Andrei Tarkovski. Kuvaus Aleksandr Knyazhinsky, Georgi Rerberg. Neuvostoliitto.

Sumujen laituri. Le quai des brumes 1938. Ohjaus Marcel Carné. Kuvaus Eugen Schüfftan. Ranska.

Suuri illuusio. La grande illusion 1937. Ohjaus Jean Renoir. Kuvaus Christian Matras. Ranska.

Takaikkuna. Rear Window 1954. Ohjaus Alfred Hitchcock. Kuvaus Robert Burks. Yhdysvallat.

Tohtori Caligarin kabinetti. Das Kabinett des Doktor Caligari 1920. Ohjaus Robert Wiene. Kuvaus Willy Hameister. Saksa.

Unelmien sielunmessu. Requiem for a Dream 2000. Ohjaus Darren Aronofsky. Kuvaus Matthew Libatique. Yhdysvallat

Varjojen yö. Le jour se lève 1939. Ohjaus Marcel Carné. Kuvaus Philippe Agostini, André Bac, Albert Viguier. Ranska.