

Opinnäytetyö (AMK)

Elokuvan ja television koulutusohjelma

NELTES12

2016

Johanna Viren

RUNSAUDEN SKARVI

– analyysi leikkauskeinoista elokuvassa Unelmien
sielunmessu



OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Elokuvan ja television koulutusohjelma

2016 | 37

Johanna Viren

RUNSAUDEN SKARVI

- analyysi leikkauskeinoista elokuvassa Unelmien sielunmessu

Tavoitteeni on selvittää itselleni itsestään selviltä tuntuvia merkityksiä tämän elokuvan leikkauksessa: miten ne itsestäänselvydet on saatu aikaan? Katsojana tulkiten tarinaa paitsi dialogin ja tapahtumien, myös vahvasti kaikkien elokuvakerronnan keinojen kautta, ja näiden keinojen yksityiskohtainen avaaminen on suora viiva omiin taitoihini niiden keinojen käyttäjänä ja elokuvantekijänä itsekin.

Opinnäytetyöni on suunnattu taiteenlajista kiinnostuneille ja teksti on kirjoitettu sillä oletuksella, että lukija on nähnyt käsiteltävän elokuvan.

ASIASANAT:

elokuvaleikkaus, leikkaus, montaasi, split screen, analyysi, elokuvakerronta

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Film and television

2016 | 37

Johanna Viren

CUT IT LIKE YOU MEAN IT

- An analyses on editing techniques used in the film Requiem for a Dream

My aim in this thesis is to examine meanings that seem obvious in the editing of this film. How were those meanings created? As a viewer I interpret the story not only through dialogue and events, but also surprisingly strongly through all of the narrative techniques the film entails. The detailed disassembling of these means draws a straight line to my own skills as an editor with technique and as a filmmaker myself.

My thesis is directed towards anyone interested in the art form. The text is written with the assumption that the reader has seen the film in question.

KEYWORDS:

film editing, editing, montage, split screen, analyses, narration

SISÄLTÖ

TERMISTÖÄ	6
1 JOHDANTO	7
2 MESSU ELOKUVAKERRONNALLE	9
2.1 Kuvaus	10
2.1.1 Kuvaustyyli	10
2.1.2 Katseensuunta ja paikan esittely	11
2.1.3 Kuinka taloudellista kuvaus voi olla?	13
2.2 Leikkaus	14
2.2.1 Elokuva on leikkauksensa	15
2.2.2 Leikkausta määrittävät tekijät	15
Rinnakkaisleikkaus	16
Kolme näytöstä	17
2.3. Äänisuunnittelu	17
2.3.1 Tila-atmo	17
2.3.2 Pisteäännet	18
2.3.3. Score	19
3 KERRONNAN TYPISTÄMINEN	21
3.1 Hip hop -montaasi ja toiston tuoreus	21
3.2 Split screen	24
4 EKSTENSIIVINEN TOISTO	28
4.1 Kerronnalliset ympyrät	29
4.2 Rytmitys	29
4.2.1 Tekninen leikkaus voi särkeä tunnelman	30
4.2.2 Näkyvä leikkaus	32
4.2.3 Rakenne	33
5 LOPUKSI: SANOJA ELOKUVAN KIELESTÄ	36
LÄHTEET	37

LIITTEET

Liite 1. Rakennepurku elokuvasta ja lista kuvauksellisista ja leikkauksellisista elokuvan keinoista

TERMISTÖÄ

Skarvi	Leikkaus kahden kuvan välillä.
Jatkuvuusleikkaus	Elokuvan tapahtumat etenevät reaaliaikaiselta vaikuttavalla jatkumolla loogisessa järjestyksessä.
Mise-en-scène	Asetelmallisuus/näyttämöllepano. Kaikki mitä kuvassa näkyy ja kaiken sen asettelu ja suhde toinen toiseensa: näyttelijät, lavastus, valaistus jne.
Hip hop -montaasi	Sarja hyvin lyhyitä (jopa alle puoli sekuntia) kuvia, joiden sisällöllä on pisteääni.
Split screen	Jaettu kuvaruutu, jolloin nähdään kaksi tapahtumaa yhtaikaisesti. Useimmiten jaettu joko pysty- tai vaakasuuntaan.
Ellipsi	Kolme pistettä: tarinankerronnasta otetaan jotain pois ja jatketaan oletuksella että katsoja tietää mitä on tapahtunut. Yleensä matkanteossa käytetty: 1. henkilö lähtee kotoa, 2. hän matkustaa autossa, 3. hän on perillä.
Score	Elokuvassa taustalla kuultu, yleensä sitä varten sävelletty musiikki.
Kirjatukirakenne	Engl. <i>bookend structure</i> ; kerronnallinen voileipä, kehys tarinalle.

1 JOHDANTO

... these various approaches to the study of the arts are not meant to carry the weight of scientific law, but simply as aids to an understanding of the artistic experience. As conceptual structures they are useful, but there is a danger in taking them too seriously... The experience of art comes first; abstract criticism of this sort is, or should be, a secondary activity. (Monaco, 1977, 19.)

Elokuvaleikkaus kätkee sisäänsä hienovaraisen taiteenlajin. Sen perusteellinen analysoiminen ulkopuolisista teoksista on tärkeää oman ilmaisutaidon kehittymisen kannalta kaikille elokuvantekijöille, mutta erityisesti leikkaajille, kuvaajille ja ohjaajille. Kirjallisia analyyseja tekemällä myös kouluttaa itseään huomaamaan leikkausteknisiä yksityiskoh-
tia herkemmin jo katsomistilanteessakin, ja sen myötä erottelemaan elokuvasta sen rakennusaineet jo ensinäkemältä. Tämä on kuitenkin sanottu ottaen huomioon yllä olevan lainauksen tärkeä näkökohta niinkin abstraktin ja tunteisiin vetoavan asian kuin taiteen tieteellisestä tutkimisesta.

Analysoin opinnäytetyössäni rajatuin kysymyksin Darren Aronofskyn elokuvaa *Unelmien sielunmessu* (2000), josta on eroteltavissa massiivinen määrä elokuvan rakennusaineita: se hyödyntää sekä elokuvakerronnan perussääntöjä että omalaatuisia ilmaisukeinoja niin leikkauksessa, kuvauksessa kuin äänikerronnassakin. Tavoitteeni on selvittää itsel-
leni ja mahdollisille muille tähän taidemuotoon tai sen osiin (olkoon se sitten elokuvaker-
rontaan, -leikkaukseen tai -kuvaukseen) perehtyneille, mitä noiden erikoisten keinojen käyttäminen tuo kerrontaan ja onko niitä sen kannalta ”perusteltua” käyttää. Ja toisaalta, tarvitaanko perusteluja ollenkaan. Esitän empiiristen oppieni kautta myös vaihtoehtoisia tapoja ilmaista noiden elokuvakerronnan keinojen välittämät asiat.

Pidän henkilökohtaisesti leikkaajan työnkuvassa tärkeimpänä kokonaisuuksien hahmot-
tamista, mikä sisältää kaiken rytmien havainnoimisesta tunteiden herättämiseen; nämä
ovat vaikeimpia asioita taiteellisessa leikkaamisessa, ja joskus niiden ytimeen pääsee
parhaiten käyttämällä mitä erikoisimpia leikkausteknisiä keinoja. Tällöin on hyvä olla tas-
kussa tietoa kaikenlaisten teknisten keinojen luomista merkityksistä ja lisäsysäyksistä
tarinankerronnalle. Keinoja on mahdotonta havainnoida irrallisina esimerkeistä, ja siksi
halusin valita syynättäväksi järjestelmällisesti rakennetun elokuvan, jossa näitä keinoja

käytetään erityisen paljon ja useimmissa tapauksissa tyylillä. Valintani kohdistui Unelmien sielunmessuun, jonka tehokkaasta kerronnasta olen aina ollut kiinnostunut ja jonka tyypistetyt rakennuspalikat halusin purkaa osiin nähdäkseni, miten paljon elokuva voi luottaa kerrontakeinoihin.

Pääasiallinen fokukseni on leikkauskeinoissa, mutta leikkausta ei voi analysoida puuttumatta visuaalisiin elementteihin kuten kuvaukseen, näyttelijöiden liikkeisiin ja muihin mise-en-scèneen osiin; eikä etenkään ottamatta huomioon elokuvan rakennetta ja sen sisältämiä tarinallisia kokonaisuuksia. Näistä leikkaus koostuu. Leikkausta ei ole ilman kuvaa, ja ilman sisältöä se taas alentuu herkästi vain päämäärättömäksi editoinniksi, joka säilyttää hyvät kohdat ja poistaa huonot. Näiden huomioiden puitteissa ovat kuva-suunnittelu ja sisältö avoimia osia tätä analyysia.

2 MESSU ELOKUVAKERRONNALLE

Mitä kaikkia elokuvakerronnan keinoja elokuvassa Unelmien sielunmessu on hyödynnetty tarinan syventämiseen ja elokuvan maailman luomiseen (ja sen yhtenäisenä säilyttämiseen)? Ensinnäkin moisten keinojen valintaan vaikuttanevat tarinalliset ja rakenteelliset kysymykset, eli käsikirjoituksen ja ohjaussuunnitelman asettama muoto elokuvalle. Mistä elokuva kertoo, minkälaisesta perspektiivistä se kerrotaan ja mitä sen halutaan kertovan lopputuloksenaan – toisin sanoen, miten se päättyy. Lista elokuvakerronnan teknisistä keinoista löytyy opinnäytetyön lopusta liitteestä 2.

Lähdetään siitä, että jos elokuvan nimi esitellään esirippumaisesti putoavalla nimiplanssilla, jolla on kalterisen portin iskeytymistä maahan muistuttava ääniefekti, ja tuo nimiplanssin teksti vielä alkaa murentua – se ei voi olla Tom Hanksin tähdittämä slice of life -kertomus onnen löytämisestä. Jokaisella efektillä ja elokuvakeinolla on paikkansa, ja tuo nimiplanssi on harvinaisen ja omaperäisen kuvaileva: elokuvan nimi käytännössä murenee pirstaleiksi silmiemme edessä, aivan kuten jokaisen henkilöhahmonsa elämäkin seuraavissa tunneissa ja kolmessakymmenessäseitsemässä minuutissa. Sielunmessu on jumalanpalvelus, jossa rukoillaan kuolleiden puolesta, ja latinan kielen sana *requiem* tarkoittaa lepoa – unelmien sielunmessu siis viittaa joko kuolleiden unelmien puolesta rukoiluun tai kääntyy suoraan sanoiksi ”lepo unelmalle”.

Millaiset rakennusaineet olen sitten poiminut Unelmien sielunmessusta? Kolminäytöksinen tarinakaari prologeineen ja epilogineen, rinnakkaisleikkaus hahmosta toiseen mikä johtaa vahvaan elliptiseen kerrontaan, samojen montaauskuvien käyttö toistuvasti, hyvin aikaisessa vaiheessa selväksi tuleva väistämätön tuho, kutkuttava ja pahaenteinen musiikki läpi elokuvan, näkyjen näkeminen maailmasta jossa saa mitä haluaa... Nämä osat ovat toisaalta käsikirjoituksessa määrättyjä, toisaalta ne ovat syntyneet ennakkosuunnittelussa tai itse tekemisen lomassa. Esimerkiksi musiikkia oli tehty jo käsikirjoituksen pohjalta, ja sitä läheteltiin edestakaisin leikkausvaiheessa – siksi se toimii ajoittain pisteäänä kuvassa tapahtuville asioille tai jopa skarville (<https://www.youtube.com/watch?v=rKvfMkd48xQ>). Edellä mainituista rakennusaineista montaauskerrontaan menen luvussa 3.1, rinnakkaisleikkauksen voimaa käsittelen lyhyesti luvun 2.2.2 alla ja kolminäytöksisestä rakenteesta teen purun luvussa 4.2.3 leikkauksen rytmityk-

seen pureutuvan yläotsikon alla. Musiikki- ja äänikerronta-ainesten tiiviyttä analysoin hyvin rajatusti tämän luvun alla myöhemmin. Seuraavaksi kuitenkin syvennyn muutamiin kameran valitsemaan kerrontatapoihin.

2.1 Kuvaus

Kuvauksellisesti Unelmien sielunmessu on hyvin ahdas elokuva. Rajaan tämän luvun joihinkin esimerkkeihin, jotka kuvaavat hyvin kameran valitsemaa elokuvakerronnallista toteutustapaa. Valitsemani elokuva on pohjimmiltaan draamaelokuva, joten sisällytän lukuun myös omaa pohdintaani kohdistuen tavanomaisen draamakuvauksen ja tämän erikoisemman, erottuvamman kuvakerronnan vertailuun.

2.1.1 Kuvaustyyli

Näemme harvoin laajoja master shoteja tai establishment shoteja, ja varsinkin mitä pidemmälle tarinassa edetään, harvoin puolikuviakaan laajempia otoksia. Koko kolmannessa näytöksessä eli 19 minuutin aikana (mutta etenkin rinnakkaisleikatun kliimaksijakson viimeisissä viidessä minuutissa) lähikuvaa laajempi kuvakoko on hyvin harvinainen näky. Kuvakokojen tiukkuus ahdistaa jo itsessään: henkilöhahmot näytetään lähikuvissa, keskikomppiksissa, ympärillään hyvin niukasti tilaa, puhumattakaan head roomin loistavasta poissaolosta. Tällainen kuvakokojen ilmaisukykyyn luottaminen on myös katsojaan luottamista, sillä usein uuteen tapahtumapaikkaan mennessä emme saa mahdollisuutta sisäistää missä ollaan, ennen kuin sisältö ja juonellinen informaatio jo hyökkäävät päälle. Kohtauksiin mennään usein sisään lähikuvalla, minkä jälkeen saatetaan esitellä paikkaa laajemmalla kuvalla, mutta sekin on kaikkea muuta kuin vakio. Elokuvassa vallitsee järjestelmällisyys tapahtumien etenemisen suhteen ja tarina on yleisessä lopputuloksessaan ennalta-arvattava – kamera tukee tuota luisukierrettä niin sanotusti vain hoitamalla homman pois alta, näyttämällä vain mitä pitää näyttää ja jättämällä kaiken ylimääräisen hyvin vähälle huomiolle.

Mutta näyttäessään vain tarpeellisen onnistuu kuvaus silti tekemään senkin usein syvemmällä kerronnan tasolla, yllättävän taloudellisesti: esimerkkeinä kalansilmän käyttö Saran maailman alkaessa vääristyä (tässä käytetään samaa peruspuolikuvaa, millaisessa olemme tottuneet Saran näkemään television ääressä, mutta nyt vain vääristyneenä) sekä nopeutettu ja hidastettu kuva aineiden vaikutuksen alaisena olevista henkilöistä, joiden ajantaju heittelee. Nämä molemmat ovat hyviä esimerkkejä siitä, kuinka

kuvaustyylillä tuo tähän elokuvaan seuraavan asteen tekemällä määrällisesti hyvin vähän, mutta omanlaisella ilmaisutyylillään: hyödyntäen elokuvakerronnan keinoja.

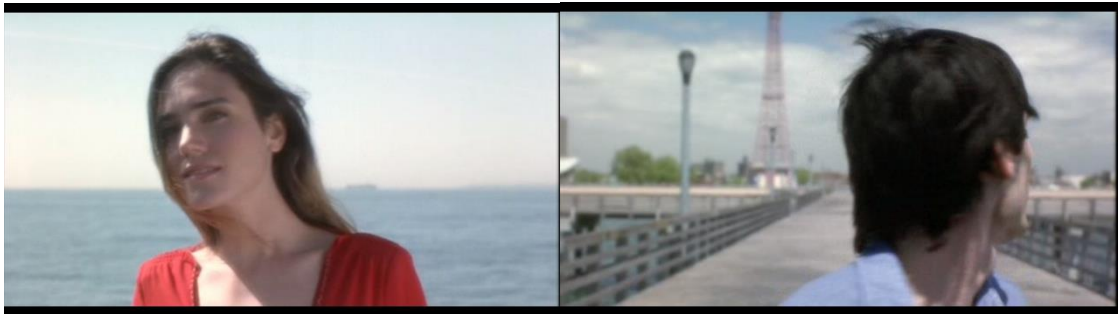
2.1.2 Katseensuunta ja paikan esittely

Katsojan ei ole aina pakollista tietää juuri missä hahmot istuvat milloinkin; sisältö on prioriteetti. Se, mitä sanotaan. Se, miten sanotaan. Kuka sanoo ja kuka kuuntelee, keitä katsotaan ja miten. Lisäksi se, missä suhteessa henkilöt ovat toisiinsa, välitty useissa tapauksissa pelkän katseensuunnan avulla, mikä on katsojille täysin yhtä selkeästi seurattavaa kuin jos tuntisimme henkilöiden asuttaman tilan kuin oman kotimme. Nämä asiat käyvät ilmi ja ne voidaan kertoa niukalla kuvallisella informaatiolla: kuvakokoja on vähän, ja se, mitä henkilöt tekevät dialogia käydessään, jää usein kuvarajan ulkopuolelle, sillä maailmalla ei ole merkitystä heidän todellisessa tarinassaan. Usein nähdyille objekteille, joilla on juonellinen ja toistuva merkitys, annetaan omat säännölliset kuvansa kuva-vas-takuvilla POV:n avulla tai montaaseissa (joita käsittelen tarkemmin jäljempänä), sillä ne ovat samanarvoisia tarinan henkilöiden kanssa: televisio, jääkaappi, pillerit, kokaiini, raha (jolla saa huumeita).

Asetan kysymyksen kaikille establishment shoteihin ja kohtauksen aikajanalla kuvakokojen läpikäyntiin tottuneille: jos konkreettisella maailmalla, missä hahmot milloinkin kulkevat, ei ole juonta kuljettavaa ja painavaa merkityksellistä roolia elokuvassa, onko sillä silloin katsojallekaan muuta roolia kuin pohjapiirustuksen esittely, eli missä henkilöt sijaitsevat suhteessa toisiinsa? Ja jos on toissijaista, missä tapahtumat tapahtuvat, onko tapahtumapaikan esittely välttämätöntä? Sielunmessussa on hyvin vähän suvantoja, joissa mitään ei tapahtuisi. Yleisesti sanottuna usein establishment shoteja käsitellään välikuvina – jos välikuvilla ei luoda tai vahvisteta elokuvan tunnemaailmaa (toisin sanoen, fiilistä), mitä se silloin kertoo meille sellaista, mitä meidän aivan varmasti tarvitsisi tietää pysyäksemme niin sanotusti kärryillä?

Parhaita esimerkkejä katseensuunnan käytöstä Sielunmessussa on kohtaus, jossa Harry näkee Tyronen olohuoneessa näyn Marionista laiturilla: Harry ja Marion ovat laiturilla, kun reaktiona johonkin Marion katsoo Harryn olan yli, Harrykin katsoo olkansa yli, ja yhtäkkiä näemme Tyronen asunnon ulko-oven avautuvan, Tyronen tulevan ovesta sisään, ja näillä kuvilla Harry on jälleen olohuoneessa. (Kuvankaappaukset alla.) Katseensuunta vaihtaa lokaatiota, ja leikkaus sahaa niiden välin niin nopeasti poikki, ettei ensinäkemältä oikein ehdi ymmärtää mitä tapahtui, muuta kuin että Harry havahtui näys-

tään. Ja tässä nopeudessa päästään aivan ilmiön ytimeen: johonkin ulkoiseen ärsykykseen siitä näystä aina havahtuu, tietämättä tarkalleen millä tavalla. Kerronnallinen ympyrä sulkeutuu, kun käytetään samaa kuvaparia kuin millä Tyrone aiemmin poistui kotoa: lähikuva kahvasta ja puolikuva Tyronesta, peilikuvana aiemmin käytetystä järjestyksestä. Ja jälleen lähikuvilla pelaaminen saa katsojan olemaan kiinnittämättä aktiivista huomiota tilaan – tilasta tehdään jatkuvasti toissijainen, jopa merkityksetön hahmoin nähden.



1. Marion katsoo Harryn olan yli (Harry ja Marion seisovat vastakkain) 2. Harry katsoo minne Marion katsoo



3. Tyrone'n ovi avautuu LK



5. Harry katsoo kun Tyrone tulee ovesta

Vain muutama asia on taiteessa välttämätöntä, ja tunnesisällöllisten uhrausten tekemistä teoksen loogisuuden vuoksi tulisi mielestäni välttää. Walter Murchkin sen sanoi elokuva-leikkaamisesta: tunne on tärkein motiivi leikata kuvasta toiseen (Murch, 1993). Elokuvan arvo riippuu monesta tekijästä, mutta ensisijaisesti ja välttämättömillään sen veto-voimasta yksilöllisiin tunteisiimme. Hyvässä ja pahassa. Hengästyttävästä vihaiseen ja ihastuksesta suruun. Olemme kaikki varmasti joskus yrittäneet järkiperaistää tunteitamme ja todenneet napojen hylkivän toisiaan: tunne ei kuuntele järkeä ja järki ei voi selittää tunnetta, eikä tällöin elokuvankaan ole oltava looginen voidakseen kutitella tunteitamme.



Esimerkki kuvasuunnittelun tiivyydestä: 1 kohtauksen ensimmäinen kuva, 2 vasta kun henkilöt ottavat enemmän tilaa, kamerakin antaa sitä. Tässä on lokaatio laajimmillaan kuvattuna – se, että tapahtumat sijoittuvat juuri tälle kioskille on merkityksetöntä.

2.1.3 Kuinka taloudellista kuvaus voi olla?

Kuvauksellisesti Unelmien sielunmessu on hyvin ahdas elokuva. Toisin sanoen se ei anna hengitystilaa katsojalleen. Ja vaikka se sijoittuu lähes vuoden mittaiselle ajanjaksolle, sen ei ole tarkoituskaan antaa hengitystilaa. Hengitystilan puute johtaa ahdistukseen kaikissa tapauksissa, ja kuten aiemmin todettu, tuho on selkeää jo elokuvan nimiplanssista alkaen. Tässä on elokuva, joka paitsi hyväksyy, myös syleilee loppuratkaisunsa ennalta-arvattavuutta: sitä, että katsoja näkee henkilöiden kohtalot väistämättöminä ja tuhoon tuomittuina jo hyvin varhaisesta vaiheesta saakka.

Kuvasuunnittelu on hyvin täsmällistä: tyyli on suurimmalta osin televisiomainen, laatikkomainen, kasvoista kasvoihin kulkeva – kuva-vastakuva on hyvin perinteistä ja yllätyksetöntä, perusteiden mukaista. Sekoitettuna aika ajoin erikoisiin kuvaustekniikkoihin tuosta laatikkomaisuudesta tulee jopa kantavaa läpi elokuvan: se tuntuu tukalalta, ahdistavalta ja paikoillaan junnaavalta. Kuulostaa sopivalta henkilöahmojen sortumiseen rinnastettuna. Erikoiset kuvaustyyliä kuten kalansilmä, timelapse ja näyttelijään kiinnitettävä

Snorricam yhdistettynä havainnointikykyä uhmaavaan leikkaustahtiin luovat niin ahdistavasti sykkivän syöksykierteen, että lopulta elokuvan kliimaksikohtauksessa luotetaan kin syvästi laatikkomuotoon. Viimeisien 25 minuutin aikana aiemmin käytettyjä erikoisia kuvaustekniikkoja nähdään hyvin vähän. Herää kysymys: jos tekniikkaa tarvittiin aikaisemmin, miksei sitä tarvita enää tässä vaiheessa? Luulen sen kaikkein ilmeisimmän vastauksen olevan se painavin syy: näyttelijöiden ilmaisuvoima, ihmiskasvot väistämättömyyttä kohti kiitävässä spiraalissa riittävät välittämään kaiken sen tunteen, mitä tarina sisältää. Vuoristoradan alamäessä fokus on vapaapudotuksessa: tunteessa.

Liian usein draamaelokuvakerronta on alusta loppuun kuvakoot järjestelmällisesti läpikäyvä huomiota herättämätöntä kuva-vastakuva -laatikkoa. Ei haluta kameratyöskentelyn häiritsevän dialogissa käytävää tarinaa. Liian moni elokuva on keskustelu, kuunnelma ihmiskasvojen säestämänä. Itse asiassa kuunnelmien monimuotoisilta kerrontatasoilta elokuvalla olisi paljon opittavaa, mutta tässäkin kohtaa voin vain todeta toiveikkaasti, että ehkä jonain päivänä elokuvantekijät antavat äänikerronnalle yhtä suuren merkityksen kuin kuvalle. Toki tälle laatikkotyylille on paikkansa, mutta elokuvan kielellä on loputon määrä sanattomia keinoja ilmentää henkilöhahmojen tunnetiloja, kohtaloita, toiveita, aikomuksia – niitä keinoja pitää vain uskaltaa käyttää, eikä jättäytyä näytelmän taltioimisen tasolle. Alfred Hitchcock sanoi draaman olevan elämää, josta tylsät kohdat on leikattu pois; se ei kuitenkaan tarkoita mielenkiintoisten kohtien kuvaamiseen t y t y m i s t ä. Aronofsky ja kumppanit ovat ajatelleet pidemmälle, ja hyvä niin; hyvä elokuvan kannalta sekä hyvä sen katsojien kannalta.

Kaikki sanomani on spekulatiota, joka minun on kuitenkin uskottava olevan tekijöiden aie, sillä se kertoo minulle radikaalin esitystavan olevan tavoittelemisen arvoinen päämäärä. Kyllä, Unelmien sielunmessu onnistuu olemaan kuvauksellisesti radikaali ja uskalias moneenkin otteeseen, enkä voi kuin arvella ja toivoa, kuinka harkittua elokuvan ahtauttaminen ja sen myötä katsojalle luotu ähky ovat, mutta voin silti sanoa olevani inspiroitunut yrityksestä.

2.2 Leikkaus

Tässä luvussa puran leikkauksen pääkohtia, kuten rakennetta ja tyyliä kohtia juuri näihin, tietynlaisiin keinoihin.

2.2.1 Elokuva on leikkauksensa

Leikkauksellisesti Unelmien sielunmessu on hyvin ahdas elokuva. 1h 37min on liian vähän neljän henkilöhahmon seuraamiseen vajaan vuoden ajanjaksolla. Ainoastaan Sara saa kunnollisen taustoituksen addiktiolleen ja siksi yhteyden luominen häneen onnistuu; kamaa käyttävät nuoret ovat etäälle jätetyn katsojan silmissä vain koukussa. Heidän kohtalonsa on hirveä, mutta sympatiaa ei ole katsojan puolesta. Rakennetta kokoava leikkaus on käytännössä elokuvan tarinan muodostamista, ja tässä kohtaa leikkaus = rakenne ja siihen kohdistuvat päätökset, eli esimerkiksi kohtauksien karsiminen tai nivominen toisiinsa rinnakkaisleikkauksella.

Sielunmessun DVD-julkaisun ekstramateriaali sisältää poistettuja kohtauksia, joissa on syvennytty henkilöhahmoihin olennaisesti: on mielenkiintoista pohtia, miksi sellaisia kohtauksia on poistettu, pituuden ollessa kuitenkin reilusti alle kaksi tuntia. Usein niiden koetaan jarruttelevan tarinan etenemistä. Joskus niitä pidetään liiallisena alleviivauksena. Ajatellaan, että katsoja pitkästy. Ja eräästä näkökulmasta katsottuna Unelmien sielunmessun rakenne onkin aikakautensa peilikuva. Olemme viime vuosikymmenet ajaneet itsemme kohti nopeasti toimivaa ja kärsimättöntä kulttuuriympäristöä, missä kaikki on saatava heti ja elokuvaleikkausta myöten mikään ei saa olla ”liian hidasta”: käsillä on aina oltava uutta, tuoretta informaatiota. Kuvan keskimääräisen keston kohdalla vetoamme luulotietoon katsojan kärsimättömyydestä, mikä on todellisuudessa vain tulos edellä kuvaillun ympäristön asettamista odotuksista ajankäytön maksimoinnin suhteen, ja tämäkin virke olisi voinut olla lyhyempi, tiiviimpi, taloudellisempi. Nopeasti, tehokkaammin, enemmän. Nyt, heti. Siinä joitain sanoja, joilla kuvailla Aronofskyn elokuvaa. Ja kuitenkin, IGN-sivuston Scott Braken sanoin: addiktiosta kertova elokuva toimii juuri niin hyvin siksi, että elokuva on itsessäänkin addiktoiva. Tämän saa tietysti aikaan tarinan kanssa yhteistyössä nopea rytmi, lähikuvien ja erikoislähikuvien käyttö ja rinnakkaisleikkaus, muutamana pääesimerkkinä. Kärsimättömyys. Jonkin nykiminen hihassa koko ajan. Eteenpäin pääsemisen kutkuttava tarve. Ja lopulta kaikki se sortuu tyhjyyteen – jo itsessään ihmismielen salaisia sopukoita kiehtova ja koukuttava elementti, lopputulos, juorujenaihe: me tahdomme nähdä, kun muille käy huonosti.

2.2.2 Leikkausta määrittävät tekijät

Tärkeimmät Sielunmessun leikkausta määrittävät tekijät ovat seuraavat faktat: tarinassa on kaksi päähenkilöä ja kaksi tärkeää sivuhenkilöä, ja heistä jokaisella oma juonikaa-

rensa; tarina on jaettu kolmeen vuodenaikaan (minkä voi lukea suoraan kolminäytöksiseksi rakenteeksi); tarinan loppu ei ole onnellinen ja se käy ilmiselväksi ensimmäisen näytöksen aikana sekä hahmokehityksestä että esimerkiksi score-musiikin käyttötavasta. Näiden asioiden lisäksi leikkausta määrittävät yleisellä tasolla kuvaustyyli ja sisältö, eli tarinan tapahtumat ja niiden luonne. Kaikki kolme edellä mainitsemaani faktaa liittyvät myös sisältöön, ja ne ovat vasta ensimmäinen aste elokuvan rakenteen purkamisessa ja siinä, miten sitä lähdetään ylipäättään kuvasuunnittelemaan, saatikka leikkaamaan.

Rinnakkaisleikkaus

Henkilöiden määrä ja heidän eriytyvät kohtalonsa on johtanut rinnakkaisleikkauksen valintaan – elokuvan historiaan suhteutettuna ”ikivanhaan” kerrontamuotoon. Se toimii, se pitää mielenkiintoa yllä ja sen avulla rinnastamme henkilöiden elämäntapahtumia toisiinsa tehokkaasti. Kliimaksikohtauksen alkupuolella on kolme kohtausta, jotka täydentävät toinen toisiaan juuri rinnastamisen avulla:

1. Saran kasvot sairaalassa, äänimaailma sairaalan hiljainen, lääkäri kertoo kokeiltujen lääkehoitojen tehostomuudesta, minkä seurauksena lääkehuuruinen Sara allekirjoittaa lomakkeen sähköshokkihoidolle;
2. Kivuista kärsivä Harry ja Tyrone ovat vankilassa, molemmat huutavat kurkkunsa käheiksi muun muassa repliikeillä kuten: ”I need a doctor... I can't take it, man, my arm...” ”Somebody fucking help us, please!” Ääniefektointi on ns. white noise tehtynä riipivän kuuloiseksi huutojen taustalle;
3. Kuva viemäristä, äänimaailma sairaalan hiljainen, Saran kasvot, joista POV-kuvaan: aikaisemmin nähty välinpitämättömästi voimakkeina käyttänyt hoitaja lähestyy Saraa.

Rinnakkaisleikkaamalla nämä kolme kohtausta yhdistyvät Harryn ja Tyronen epätoivoiset tuskanhuudot ja avunpyynnöt Saralle tapahtuviin vääryyksiin, mistä hänellä ei vaikuta olevan tietoista päätäntävaltaa ollessaan niin voimakkaasti lääkittyinä. Äänimaailman poukkoilu tukee kohtausten symbioosia, ja esimerkiksi sen levittäminen näiden kohtausten kesken (vaikkapa sairaalaan Harryn ja Tyronen huutamista Saran päänsisäisen sekavuuden ilmaisuksi) olisi mautonta alleviivaamista. Näin ne toimivat keskenään, kuin keskusteluna, huomiona siitä, että Harry ei voi pitää huolta äidistään ja myöskään äidillä ei ole tietoaakaan poikansa kärsimyksestä – rinnakkaisleikkauksen voimalla nämä huomiot yhdistyvät tehokkaasti toisiinsa.

Kolme näytöstä

Kolminäytöksisen rakenteen merkkäminen otsikoin (kesä, syksy, talvi) ennakoi vahvasti tarinan ottamaa tuhoon syöksyvän spiraalin muotoa: kalterisena esirippuna (ääniefektin saattelemana) laskeutuvat näytösplanssit eivät ole kenellekään positiivisen tulevaisuuden enne. Ja jos haluaa mennä kielikuviin, voi tulkita tarinan alkavan mielen aurinkoisesta kesästä, jolloin onnellisuus kukoistaa toiveiden maailmassa, ja päättyvän hyiseen talveen, joka kylmettää kaiken tullessaan ja jopa toivokin kuolee. Vaikka näytösten nimet ovat vuodenaikoja, itse ohitin niiden sisällön rekisteröimisen ensimmäisillä katselukohtauksilla huoletta: tämä ohittaminen tapahtui siksi, etteivät planssit aloita uutta näytöstä tuoreeltaan, vaan pamahtavat silmille yllättäen kesken tapahtumien. Ainoat muut vihjeet vuodenaikojen vaihtumisesta tulevat henkilöhahmojen pukeutumisesta: minkäänlaisia vuodenaikaetablointikuvia ei katsojalle suoda. Voimme siis olettaa, että joko edellinen kohtaus on jo ollut tuota planssin kertomaa vuodenaikaa, tai että vuodenajat elävät koko ajan tarinan taustalla (kuten maapallon ilmaston muuttumisella on tapana) ja planssi vain merkkää muutosta henkilöiden kehityksessä.

Jo ensimmäisessä näytöksessä saatavat kuvaukselliset ja leikkaukselliset vinkit povaavat myrskyä tarinakaaren syöksylle: huumeidenotossa käytetyn hip hop -montaasin sulauttaminen Saran pillereiden popsinnan kanssa, nopeutetun kuvan käyttö vaikutuksen alaisena olevista hahmoista (sekä nuoret että myöhemmin Sarakin), Harryn ja Saran 8-minuuttisen keskustelukohtauksen rauhoittaminen ekonomisella kuva-vastakuva-toteutuksella ja lähes musiikitta (vähäeleinen ja hiljainen kohtaus poikkeaa vahvasti muusta elokuvasta, ja siksi se on epäilyttävää), fade to white -häivytyksen käyttö neljästi jokaisen hahmon kohdalla (keinoa käytetään uudelleen elokuvan kliimaksin lopuksi kuin kohtaloitten sinetöijänä, mikä taas viittaa sen aiempaan käyttötarkoitukseen [kohtalot sinetöitiinkin jo noina hetkinä]).

2.3 Äänisuunnittelu

2.3.1 Tila-atmo

Äänellisesti Unelmien sielunmessu on hyvin ahdas elokuva. Mutta ahtaan ja tiiviin raja on häilyväinen: yhdistelmä kuvallista, leikkauksellista ja äänellistä "ilottelua" luo hyvin vuoristoratamaisen kokemuksen elokuvan optis-akustisesta kerronnasta tarinan syventäjänä. Et voi pysähtyä, olet jo kyydissä. Juoni etenee koko ajan, vaikket olisi siihen valmis. Ainoa hiljaisuus, jonka kyydissäolija tulee kokemaan, on ensimmäisen kiipeämisen ja sitä seuraavan vapaapudotuksen väliin sijoittuva hetki korkeuksissa, jolloin kuulee

vain ratakiskojen kolinan jäävän taakse ja alla levittyvän huvipuiston äänet etäisenä mattona. Ja kolinankin loputtua siellä humisee vain tuuli.

Tuo hiljaisuuden hetki on ensimmäisen näytöksen loppu, Saran ja Harryn 8-minuuttinen keskustelukohta: hetki korkeuksissa, jolloin kadun atmo on etäinen ja ratakiskojen rullaavana äänenä on äidin ja pojan vuoropuhelu. Ja lopullinen point break -hiljaisuus, kun Saran monologi syvenee. Tämän kohtauksen jälkeisissä tapahtumissa kaikki henkilöahmot aloittavat vuoristoradan alamäen tuhoa kohti. Kohtauksen alussa ulkoa kantautuu kadun atmo, keskivaiheilla Saran murtuessa ulkoatmo häviää hiljaisuudeksi, ja jälleen kohtauksen lopussa atmo on kuultavissa, joskin hiljaisempaan. Näyttelijäntyölle on annettu sen ansaitsema hiljaisuus, sekä katsojalle uppoutumista varten että samais- tukselle Harryn ja Saran senhetkisestä kokemuksesta; kun ihmisen ahdinko purkautuu noin, silloin ei kuule mitään muuta. Kaikki hiljenee, kaikki pysähtyy, ja on vain kahden ihmisen läsnäolo. Vain kuva-vastakuva, parhaimmillaan jopa vain nuo yhdet kasvot.

2.3.2 Pisteäänät

Elokuvan äänisuunnittelua voisi kutsua jopa leikkisän naiiviksi, vapautuneeksikin. Piste- ääniä ajoitetaan suoraan skarville ja montaaseissa jokaisella pienellä tapahtumavai- heella on oma, erikoinen pisteääniefektinsä. Tyyli on tuttua animaatioelokuvista: *pow* hahmo saa tällin, *skriik* auto jarruttaa, *splät* kun räiskäle jää kattoon kiinni, *blinkblink* sil- mät räpyttelevät ihmetyksestä. Miksi elokuvantekijät ovat halunneet sekoittaa vakavaan draamaelokuvaan animaatioelokuvista tuttua äänikerrontaa?

Hip hop -montaasi (luvussa 3.2) on tyylinä niin sisältökeskeinen ja vahvasti ellipsinma- kuinen, että pisteäänät selkeyttävät sen sisäistämistä. Äänet voisivat olla kesympiäkin, mutta voimakaina, kärkkäinä ja veitsellä skarvien väliin leikattuina ne vahvistavat hen- kilöhahmojen kärsimättömyyden ja äkkipikaisuuden tunteita heidän tarvitessaan annok- sensa nyt, heti, niin nopeasti kuin mahdollista. Kyse on suorituksesta, joka tähtää mieli- hyvään.

Luvussa 2.1.1 mainitsemani laiturikohtauksen eli kuvitelman vaihtuminen reaali- maailmaan katseensuunnan avulla alkaa todellisuudessa pisteäänillä: Harry ja Marion seiso- vat laiturilla vastakkain ja Marion reagoi oven avauksen ääneen Harryn todellisessa olin- paikassa, katsoo Harryn oman ylä ja saa näin Harrynkin katsomaan olkansa ylä. Oven avauksen ääni keskeyttää laiturin äänimaiseman (aalto-atmon ja scoren) kuin seinään tunkiessaan Harryn alitajuntaan. Todellisuus sekoitetaan hahmon kokemaan fantasiaan

ja tällä tavoin lisätään pököä pesään vääristelyssä heidän odotuksistaan omasta tulevaisuudestaan.

2.3.3 Score

Harvoin kohtaa toistuvan score-teeman, joka esitellään ensimmäistä kertaa elokuvassa diegeettisenä musiikkina: Harry ja Tyrone soittavat levysoittimella biisiä, jonka tulemme kuulemaan vielä monesti elokuvan aikana ei-diegeettisenä scorena. Näitä nippelihuomiota ei välttämättä edes ajattele elokuvaa katsoessaan, mutta se tekee hienovaraisen (alitajuntaisen) oikeutuksen scoren tuleville tunnetilojen pointtauksille: näin score-musiikki on integroitu osaksi henkilöiden maailmaa, ja välillä se jopa korvaa tila-atmon, mikä on edelleen tarinan maailman syventämistä. Se tekee maailmasta jopa hieman maagisenoloisen, leijailevan.

Score alleviivaa hyvin yksinkertaisilla keinoilla henkilöiden tunnemaisemia, jopa röyhkeän hyökkäävästi, sanoisin että mauttomuuden rajoilla kiikkuvasti. Esimerkki toisen näytöksen kohtauksesta, jossa on käytetty Harryn ja Marionin teemaa sovitettuna nopeatemposemmaksi ja terävämmäksi: Harry ja Marion riitelevät kaman vetämisestä edellisiltana (koska nyt kamaa ei ole enää jäljellä) ja vaikka Marion oli itse ehdottanut sitä, hän syyttää nyt Harrya – Harry huudahtaa sen olevan paskapuhetta, mutta Marion vaatii ettei syy olisi yksin hänen – menemme kuvaan Harrysta, jonka turhautumista ja suuttumusta tähdennetään scoren aggressiivisilla viuluilla, mikä jatkuu kahden kuva-vas-takuvan ajan, kun Harry lähtee ja Marion jää istumaan (scoren aggression kesto jää siis viiteen sekuntiin) – ja välittömästi skarvilleen score vaihtuu rauhallisemmaksi kohtauksen vaihdon mukana. Mauttomuuden rajat ovat lähellä, mutta koska elokuva tekee tämänkin tyylilleen uskollisena, näinkin kärkkäät keinot menevät suoraan katsojan ostoskoriin: lyhytikäinen aggressiivinen score esitetään vihjeenä pala palalta murenevasta tulevaisuudesta.

Henkilöillä ja heidän suhteillaan toisiinsa on teemamusiikkeja, joita käytetään ensimmäisessä näytöksessä niin sanotusti kaikella rakkaudella, ja käännetään pääläelleen kahdessa viimeisessä näytöksessä, paskan alkaessa iskeytyä tuulettimeen: uudet sovitukset samoista teemoista vahvistavat elokuvan maailman yhtenäisyyttä ja kertovat sen olevan sama maailma niin kesällä kuin talvellakin, mutta ihmisten subjektiivisten kokemusten siitä muuttuneen. 1. näytöksessä Sara leikkii ruoan syömisellä leikattuna musiikin tahtiin, ja tuo sama musiikki hyökkää hänen päälleen 2. näytöksen kaoottisessa loppu-

kohtauksessa kiihtyvine tempoineen, uuden sovituksen ollessa vihamielinen ja vääristynyt: näin saadaan aikaan suora viittaus Saran ruoka-addiktioon (joka on vaihtunut pilleriaddiktioksi).

Musiikki lyhentää aina kuvan kestoja. Tätä on aloittelevan leikkaajan vaikea huomioida leikkauksenvaiheessa, mutta tällaiset elokuvakokemukset vahvistavat ainakin minulle henkilökohtaisesti, kuinka musiikkia voidaan käyttää jopa leikkauksena. Tässä sen tyyli on ajoittain katkonainen ja alati vahvasti rytmittävä ollessaan iskevämmästä päästä musiikin sfääriä, joten kuvan voi jopa katkaista musiikilla ja kärjistäen sanottuna saada se tuntumaan siltä kuin olisi tapahtunut leikkaus.

3 KERRONNAN TYPISTÄMINEN

Välimerkit ovat aina suuressa määrin ulkoisia keinoja, temppuja. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö välimerkkejä pitäisi käyttää, mutta niiden käytön on perustuttava draaman rakenteeseen. Niillä ei saa korvata rakenteellisia puutteita. (Kučera, 1965, 163.)

Jan Kučera puhuu elokuvan ja television leikkaukseen keskittyvässä kirjassaan eri teknisistä keinoista välimerkkeinä elokuvassa. Ja välimerkeillä yhdistetään lauseita virkkeiksi – elokuvissa kutsuisin kohtauksia ja niiden yhtenäistä jatkumoa kuitenkin musiikin ja fonetiikan termistöön viittaavalla nimityksellä *fraasi* (yhden uloshengityksen aikana tuotettu laulu tai puhe), sillä se kuvaa paremmin kohtausten muodostamaa kokonaisuutta kuin sana *virke*. Virkkeen muoto on täsmällinen ja ennalta määrätty, päälause ja sivulauseet ja niiden välissä että jotta koska kun; elokuva on paremminkin sekalainen könttä päälauseita, joiden joukossa sivulauseet ovat musiikillisia adagioita – ne eivät vain täydennä teosta, kuten sivulauseet, vaan toimivat kuvailevina suvantoina, hengitysaukoina, mieleen palauttajina. Nämä fraasit voi tuoda yhtenäisemmäksi kertomukseksi (musiikkitermistöön viitattaessa kokonaisemmaksi musiikkiteokseksi), käyttämällä välimerkkejä nimenomaan rakenteen viemiseksi seuraavalle tasolle.

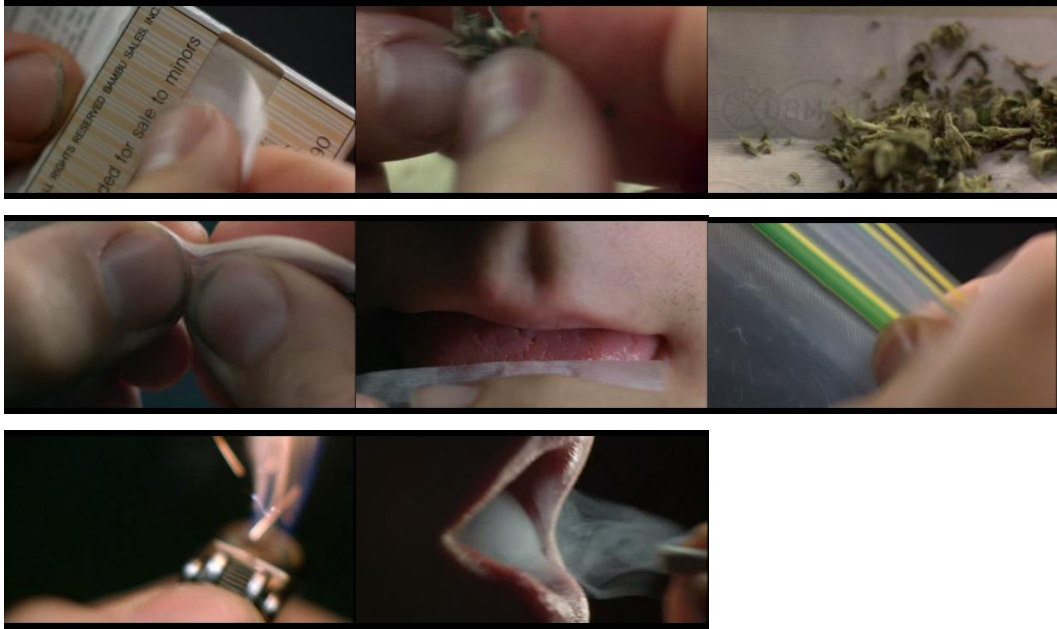
3.1 Hip hop -montaasi ja toiston tuoreus

Formalismien teoretikko ja elokuvantekijä V.I. Pudovkin kutsui montaasia metodiksi, jota käytetään katsojan ”psykologiseen ohjaamiseen”, ja hän eritteli viisi erilaista montaaesityyliä: kontrastinen, rinnastava, symbolinen, samanaikainen sekä johtoaiheinen eli teemaa toistava montaasi (Monaco, 1977, 323). Mikä näistä sitten on Unelmien sielunmessussa nähty, ohjaajansa nimeämä hip hop -montaasi?

Montaasin tehtävä on aina tyypistää kerrontaa. Sillä on siis sama tehtävä kuin ellipsillä. Sielunmessussa on pidempiä jaksoja, jotka voi laskea montaaasijaksoiksi, sekä muutaman kuvan ”beateja”, jotka mukailevat näitä pidempiä jaksoja. Kaikki nämä erilaiset montaaasit ovat kuin yhdestä perheestä, ollessaan niin samanlaisia pitkinä ja lyhyinäkin: ne voi yrittää jaotella iso- ja pikkuveljiksi, mutta oikeampi vertaus olisi varmaankin kohdella niitä elokuvan liimana, isoina ja pienempinä erikeeper-klöntteinä.

Millaisia ne sitten ovat ja miksi niitä on vaikea erotella toisistaan? Hip hop -montaasi on jatkumo lyhyitä (9 framesta ylöspäin) lähikuvia, joilla on pisteääniefekti. Nimi *hip hop* tulee montaasin taustalla käytetystä musiikkigenrestä, mutta elokuvantekijät rikkovat tätäkin kaavaa käyttämällä hiphoppia vain yhden, sen pisimmän montaasin taustalla. Musiikki ei siis ole vakioelementti, mitä se yleensä on elokuvahistoriamme lukuisissa montaaseissa. Jätän hip hopin kuvauksen nimitykseen ”jatkumo lyhyitä kuvia” juuri siksi, että montaasin pituus vaihtelee parista sekunnista viiteentoista, ja voi kavuta myös kokonaisia kohtauksia käsittäviin jaksoihin, joiden keskellä voi olla pidempiä kuvia ja jopa keskusteluja (tämä vaikutelma syntyy käytettäessä taustamusiikkia koko jakson ajan: tällöin jakso päättyy vasta kun musiikki kertoo sen päättyvän).

Syy, miksi pidän tätä montasilajia sidoksena ja liimana koko elokuvan rakenteessa, on sen massiivisessa toistamisessa ja multihyödyllisissä käyttötarkoituksissa. Massiivisella toistamisella viitataan siihen, että montaasi näytetään aina niiden lukuisten hetkien paikalla, kun hahmot ottavat huumeita (eli emme näe tuota milloinkaan ns. reaaliajassa hahmojen toiminnan lomassa [paitsi yhden kerran, mistä lisää luvussa 4.2.1]). Montaasi yhdistää addiktoituneet hahmot toisiinsa ja sulauttaa heidän elämänsä yhteen (vaikka ne eivät sitä ole) jo aikaisessa vaiheessa, mikä jatkuu hyvin 3. näytöksen loppua kohden, kun hahmojen kasvoja rinnakkaisleikataan henkilöstä toiseen. Tuossa röyhkeän nopeaksi leikatussa kliimaksissa kaikkien heidän elämänsä vaikuttavat olevan samalla päätepysäkillä – lopputulos, jota yhteensulautetut hip hop -montaasit ovat vihjailleet jo hyvin varhaisesta vaiheesta asti. Kun Harryn käsi leikataan irti, samalla leikkaantuvat kaikkien hahmojen elämät irti toisistaan.

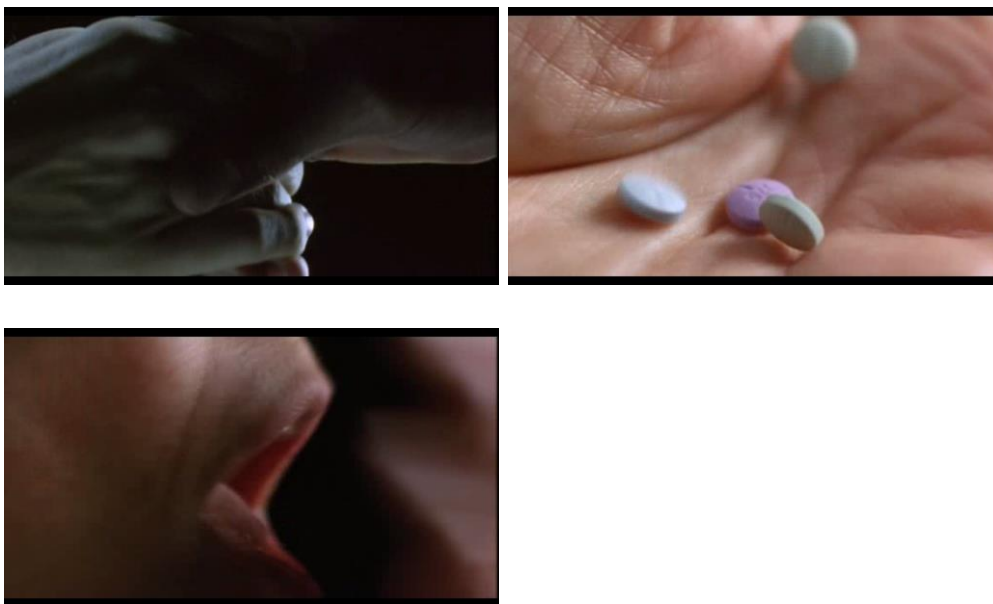


Esimerkki hip hop -montaasista: kahdeksan kuvaa neljässä sekunnissa introna kohtaukseen, jossa Harry näkee näyn hänestä ja Marionista laiturilla

Hip hop -montaasi on ytimessään ennen kaikkea kokonaisuus: sen jokaista kuvaa ei ole tarkoitus ehtiä näkemään, vaan kyse on enemmänkin tunnepohjasta, jonka tuon sekavan kokonaisuuden näkeminen muodostaa katsojassa. Mitä silmäni näkivätään? En ole aivan varma. Mutta sen tajusin, että nuo jäbät piikittivät juuri jotakin huumetta suoneen. Ei ole olennaista, ehtiikö katsoja ”mukaan” jokaiseen kuvaan, sillä ne kuvat tulevat toistumaan vielä monen monta kertaa elokuvan aikana, kuten hip hopille ominaista. Se on siis vahvasti johtoaiheinen, teemaa toistava. Miten tuo montaasilaji sitten säilyy tuoreena, eikä tämä itseäntoistava kerrontametodi ala ärsyttää katsojaa?

Emme koskaan näe hip hopin tulevan. Siitä ei anneta etukäteen vihjeitä, joten se tulee aina yllätyksenä ja on jo melkein ohi ennen kuin sitä ehtii edes huomaamaan. Tavanomaista draamelokuvamontaasille on musiikin ennakoiva luonne, kerronnan tyypistäminen henkilöhaamojen suunnitelmien etenemisvaiheessa (mikä tulee yleensä ennen elokuvan puoltaväliä, ensimmäisen näytöksen aikana, kun ongelmat eivät ole vielä esittäytyneet) sekä se, että usein montaaseja on vain yksi per elokuva. Sielunmessun toisessa ja kolmannessa näytöksessä näemme vain maksimissaan kuuden kuvan montaaseja, joiden kestot vaihtelevat sekunnista kolmeen – toisen näytöksen alussa on yksi poikkeus, 11 kuvan ja 4 sekunnin mittainen montaasi, joka on jaettu split screeniin. Tuo kahden erikoisen kerrontakeinon potkiva vaikutus on omiaan lisäämään montaaseihin (ja sitä myötä kerrontaan) puhtia, nopeutta, tuoreuttakin. Kaksi

eri henkilöä, kaksi eri huumetta, samanaikaisesti. Ylipäätään kiihtyvä tahti on elokuvakeino katsojan psykologiseen ohjaamiseen tietynlaisia tunteita kohti, ja vaikka se kuulostaa kylmän laskelmoidulta, voidaan todeta tämän elokuvan käyttävän tuota keinoa systemaattisesti mutta luonnollisella tuntuvalta tavalla. Tyyliilleen uskollisena.



Aiemmissa hip hop -montaaseissa nähdyt ainekset eli samat kuvat tekevät jälleen kerran paluun ja yhdessä vaihtavat kohtauksen toiseen: Harry ja Tyrone kättelevät Tyroneen asunnossa edellisen kohtauksen päätteeksi, ja saman sekunnin aikana neljä pilleriä iskevine ääniefekteineen tippuu Saran kämmenelle, mistä seuraa niiden päätyminen Saran suuhun – kohtaus on vaihtunut Saran asuntoon

Pudovkinin teoria montaasista ei toki ole ainoa, joten en lähde hakemaan siihen definitiivistä vastausta. Hip hop -montaasi on elokuvahistoriassa tuore tuulahdus, joka nojaa paljolti vuosituhannen vaihteen kärsimättömyyden kulttuuriin, mutta jolla on paikkansa addiktiosta ja luisukierteistä kertovassa elokuvassa. Rakenteessa ei olisi läheskään niin vauhkona polkevaa rytmiä ilman näitä montaaseja tai niiden liimaavia pikkuveliklönntejä.

3.2 Split screen

Jos valkokankaalla on ihmisen silmät, katsoja katsoo ensisijaisesti niitä. Se ei ole sääntö eikä kirjoittamatonkaan sääntö; se on reaktio. On tahdosta riippumatonta, että kohdatesamme toisia ihmisiä katseemme ohjautuu heidän silmiinsä. Siksi kadullakin kävellessä tulee vahingossakin hakeuduttua katsekontaktiin tuntemattomien kanssa. Joten kun Unelmien sielunmessun split screen -kohtauksissa on toisessa ruudussa ihmisen kasvot ja toisessa esimerkiksi alastomia kehonosia tai pillereitä pöydällä, katse ohjautuu aina

ensin ihmisen kasvoihin. Joten miksi leikkaaja hämmentää katsojaa laittamalla viereiseen ruutuun jotakin niin sanotusti kamppailemaan ihmissilmien huomiosta?



Sara piiloutuu Harrylta, joka vie hänen televisiotaan

Kyse ei ole siitä, että kaksi split screenillä vierekkäin olevaa kuvaa kilpailisivat keskenään, vaan niiden on tarkoitus täydentää toisiaan, luoda joko kaaosta tai yltäkylläisyyden tunnetta. Ensimmäisen Saran ja Harryn kohtauksen kaaostarkoituksissa split screen ei yllä tunnetasolla läheskään yhtä täyteläisiin tuloksiin kuin Harryn ja

Marionin intiimissä kohtauksessa. Pariskunnan välistä kiintymystä tai seksuaalisuutta kuvaavassa kontekstissa split screen täydentää ihmisen ensikäden kokemusta siitä tunteesta, kun joka puolella on kosketusta yhtä aikaa ja keskittyminen vain yhteen asiaan tuntuu mahdottomalta. Hyvin usein intiimiä kosketusta kuvataan elokuvissa erikoislähikuvin: miksi siis Sielunmessussa ei haluta antaa katsojan keskittyä vain niihin lähikuviiin, vaan rinnastetaan ne kasvojen kanssa jaetun kuvaruudun avulla?



Harryn ja Marionin ainoa kasvokuva koko split screen -kohtauksen ajan

Tämän elokuvan kohdalla kyseessä on keskustelukohtaus, joka on pohjimmillaan kahden henkilöahmon välillä vallitsevaa sokeaa luottamusta ja rakkautta ilmentävä kohtaus. Kohtauksessa ei nähdä, missä henkilöt ovat; erotamme ainoastaan heidän olevan makuuasennossa ja alasti (alastomuuden illuusiokin luodaan pelkillä paljailla

harteilla). Keskustelu käydään hiljaisilla äänillä pariskunnan teemamusiikin pohjustaessa tunnelmaa. Mutta mitä split screen tuo lisää kerrontaan silloin, kun ilmennetään hahmojen välistä rakkautta heidän ollessaan intiimisti?

Kohtaus toimii dialogin tasolla irrallisenakin kuvasta, pelkkänä audiona. Tiedämme, ketkä puhuvat, ja kuulemme heidän äänensävyistään kiintymyksen syvyyden. Kyseenalaistuksen vuoksi kysyn nyt, mitä koko ajan toisessa ruudussa nähdyt päähenkilön kasvot tuovat lisää kohtauksen kerrontaan? Hahmot ovat läpi kohtauksen samassa kuva-koossa ja selkeästi yhdellä otolla kuvattuina, ilmeet rauhallisen muuttumattomina, joskin ajoittain hymyileväisinä. Rakastuneina. Mutta eikö minulle katsojana ”riittäisi” esimerkiksi

kerronnallinen kirjatukirakenne (*bookend structure*)? Mitä split screen tuo esille paremmin kuin seuraava: 1. Harryn ja Marionin kasvot, joiden aikana ensimmäiset repliikit, 2. kosketteluosio, erikoislähikuvia, off screen -repliikejä ja 3. Harryn ja Marionin kasvot, viimeiset repliikit. Tai mitä ilmentävät pelkkä kuvakerronta ja henkilöhahmojen kasvot eristettyinä dialogista?

Teoksessa ei kuitenkaan useimmiten ole kyse kahden toiminnan osan ai-neellisesta summasta vaan toiminnan sisäisestä kokonaisuudesta. Kyse on siitä sisäisestä prosessista, jolla tullaan määrättyyn tulokseen ja myö-hemmästä sisäisestä prosessista, joka lähtee tuosta tuloksesta. ... Luo-vassa teoksessa ei ole niinkään kyse siitä, että mies kiirehtii ja että juna jättää hänet tai ei jätä kuin siitä, mitä mies kokee juoksunsa aikana ja miten mies käyttäytyy, jos hän myöhästyy junasta tai ehtii junaan. (Kučera, 1965, 177.)

Sisäinen kokonaisuus, sisäinen prosessi: split screenin on ilmeisesti koettu auttavan tämän kohtauksen sisäistä prosessia ja kokonaisuutta. Käytännössä jos avaamme kohtausta, voimme todeta jaetun kuvaruudun toisen puolen eli koskettelu-olevan takauma. Kädet viuhuvat iholla, mutta Harryn ja Marionin asennot eivät vaihtelee kasvokuvassa näitä viuhumisia vastaavalla tavalla (takauman oletus tulee siitä, että keskustelu nähdään ensin; jos kohtaus alkaisi koskettelukuvilla, voisi sitä vastoin keskustelu nousta esiin takaumana [riippuen voice-overin käyttötavasta]). Tuloksena ei siis ole kyse suorista leikkauksista tai split screenin mahdollistamasta yhden tapahtuman näyttämisestä kahdessa eri kuvassa yhtä aikaa (kuten esimerkiksi kohtauksessa, jossa Sara voitelee bagelia, jolloin alemmassa kuvassa on bagel, jota voidellaan, ja ylemmässä kuvassa Saran kasvot, jotka katsovat bagelia).

Jaetun kuvaruudun avulla saadaan todellisuudessa kauempana toisistaan olevat henkilöt lähemmäs toisiaan. Voisin nähdä tällaista tyylikeinoa käytettävän tilanteessa, jossa kaksi toisistaan kaukana seisovaa henkilöä ihmismassan keskellä tuodaan lähemmäs toisiaan kasvokuvaparilla split screenin avulla. Silloin tila näiden henkilöiden välillä katoaisi katsojalle: nämä kaksi henkilöä vaikuttaisivat olevan henkisesti lähellä toisiaan, kun fyysisesti heidän välillään on liuta muita ihmisiä. Tämä Harryn ja Marionin kohtaus ilmentää läheisyyttä ja tuo todellisuudessa kauempana toisistaan olevat kasvot likemmäs toinen toistaan – mutta koska pariskunta on jo valmiiksi intiimissä tilanteessa keskenään, split screenin ensisijainen tarkoitus on enemmänkin pidemmän hetken tyypistäminen (koskettelu-takauma ja keskustelu tuotuna rinnakkain).

Sivuprofiilissa olevat, toisiaan tuijottelevat kasvot split screenissä ovat pohjimmiltaan kuitenkin katsojalle vieraannuttava tai vähintäänkin tällä leikkaustyyllillä toteutettuna liian ohikiitävä kokemus: kuvakerronta keskittyy usein näissä tilanteissa pyrkimään henkilö- hahmojen samaistuttamiseen, mikä luodaan useimmiten over the shoulder- tai POV-ku- villa. Tässä kyseisessä tapauksessa katsoja suljetaan intiimiyden ulkopuolelle. Kuka tie- tää, ehkä se onkin ollut tarkoitus?

4 EKSTENSIIVINEN TOISTO

Tässä luvussa esitän omia näkemyksiäni elokuvaleikkauksen tärkeydestä, leikkaajan luovuudesta ja näkyvän leikkauksen sallimisesta ja sen tarkoituksenmukaisuudesta.

Visuaalisen informaation määrä Unelmien sielunmessussa on niin valtava, ettei tekijöillä ole ollut tarvetta vaatia katsojaa n ä k e m ä ä n jokaista kuvaa. Luen tämän hyvin tunnepohjaisena elokuvantekemisenä, mutta näen myös, miten se nojaa omaan rakenteeseensa liikaa. Visuaalisten elementtien (kuvien, efektien, leikkausten) ekstensiivinen toisto käytännössä omistaa tämän elokuvan, eli tarina rakentuu vahvasti asioiden toistamisen ympärille. Hip hop -montaasi on tietysti läpi elokuvan kulkeva ”teema”, mutta myös kuvitelmien eli näkyjen näkeminen, tiheä kuva-vastakuvan edestakainen leikkaaminen (hyvä on, useimmiten tuota tehdään joko rytmin tai jännityksen ylläpitämiseksi, mutta sitä ei voi olla huomioimatta toistolle rakentuvassa elokuvassa) sekä kuvaparien kierrättäminen kohtausjatkumoiden liimana ovat kaikki keinoja – joko juoneen sisäänrakennettuina tai kuvauksessa taikka leikkauksessa tehtyjä – mutta keinoja, joiden avulla tarinasta tulee kokonaisempi, yhtenäisempi ja vahvemmin koettava. Keinoja, joita millään muulla taiteenlajilla ei ole.

Tosin erikoisten keinojen käyttö vaikuttaa tuntuvan ”oikeutetummalta”, kun niitä käyttää vähintään kahdesti elokuvan aikana. Tällöin ne merkitsevät jotakin, eivätkä tunnu irrallisilta itse tarinasta: ne k e r t o v a t silloin jotakin. Tällöin tarinasta, teoksesta tulee yhtenäisempi kokonaisuus, johon katsojan on helpompi luottaa: se vie hänet valmiiseen maailmaan, jonka rakennusaineita ei tarvitse kyseenalaistaa. Miksi se on näin? Elokuvan on jo aikaisessa vaiheessa esiteltävä tyyliinsä, jotta katsoja tottuisi maailmaan, johon on uppoamassa. Muuten elokuvakeinot tuntuvat tyhjiltä ja joidenkin silmään jopa epäonnistuneen materiaalin pelastamiselta, jos niitä ei käytä tyylikkään tarkoituksenmukaisesti kauttaaltaan. Jos Unelmien sielunmessu ei nojaisi niin uskollisesti omaan toistavaan rakenteeseensa, sillä voisi olla enemmän aikaa pohjustaa hahmojaan, mutta toisaalta se menettäisi olennaisen osan itseään, tyyliään – ehkä juurikin sen addiktoivan osan.

4.1 Kerronnalliset ympyrät

Miksi toisto sitten on niin tehokas keino? Laajalla skaalalla, kuin sulkeutuvina ympyröinä elokuvassa esiintyy toistoja televisiomaailmaan sijoittuvassa aloituksessa ja lopetuksessa sekä esimerkiksi laiturikohtauksen osalta (näkyvä laiturista ilmestyy Harrylle, kun

päätös on tehty kaman myymisen aloittamisesta, ja seuraavan kerran elokuvan lopussa, kun kaman myyminen on koitunut kaikkien surkeaksi kohtaloksi). Tämän kaltaisten huomioiden analysointi opettaa mielestäni paljon tarinankerronnallisista kuvaus- ja leikkauskeinoista – miten kaikin tavoin niitä voi hyödyntää, kun vaan uskaltaa. Pienemmissä linjoissa, fraaseissa, ympyröitä esiintyy hip hop -montaasista toiseen ja kohtausten avainkohdissa (esimerkiksi laiturikohtauksen kehyskohtauksessa Tyrone lähtee ja palaa samalla kuvaparilla, ainoastaan toiminnan suunta muuttuu; kattokohtaus alkaa kuvalla Marionin kasvoista ja päättyy samaan kuvaan laajempaan, mutta nyt sen poikki juoksevat H ja M selät katsojaan; sama kuva Harrysta ja Tyronesta rahakötköllä tulee ensin rahalaatikon täyttämässä ja uudelleen, kun henkilöt itse ovat tyhjentäneet laatikkoa).

Visuaalinen toisto eli tässä tapauksessa tismalleen samojen kuvien käyttö montaaseissa ja introina kohtauksiin, samojen kuvaparien käyttö tapahtuman aloittajana ja lopettajana – kaikki nämä elementit tukevat hahmojen elämää oravanpyörää, kehän kiertämistä ja jokaisen itse virittämässään ansoissa rypemistä. Ilman toistoa tarina toimii, mutta juurikin välimerkkien käyttö, omalaatuiset ilmaisukeinot antavat sen viimeisen silauksen, minkä ansiosta tarina välittyy voimakkaampana kuin mitä tavanomaisen draamaelokuvan tai näytelmän rakenne välittäisi.

4.2 Rytmitys

... [film] has a much stronger narrative element than any of the other dramatic arts ... and because of its clear, organized rhythms, as well as its soundtrack, it has close connections with the musical arts. (Monaco, 1977, 9.)

Jos elokuva lasketaan elämää mimikoivien taiteiden joukkoon, osuu tämä hektinen kuvaus huumeidenkäytöstä tietyllä tapaa hyvin oikeaan. Se on vahvasti väritetty musiikillisilla teemoilla ja rytmitetty paitsi musiikillisilla pisteäänillä, myös leikkauksellisilla ”välimerkeillä”. Miten tällainen rytmittäminen sitten kääntyy rakenteen muodostavan tarinankerronnan kieleen – toisin sanoen, millä tapaa se sitten osuu hyvin oikeaan kuvauksena huumeidenkäytöstä?

Théophile Gautier'n taideteorian mukaan taidetta tulisi tarkastella ihmisen sisäisen maailman mikrokosmoksena, joka käännetään ulkoisen maailman muotoon, jotta sen voisi myös kokea ulkopuolelta (https://fi.wikipedia.org/wiki/Taidetta_taideen_vuoksi). Unelmien sielunmessun ulkoinen (elokuvan keinoja käyttävä / tekninen) asu on sisäisen maailman kuvaus vietyä paljon pidemmälle pelkästä draamanäytelmästä. Sen mikrokosmos

on rakennettu kiihtyvän rytmin ja niin tiukan optis-akustisen symbioosin kuristusotteeseen, että tarkastelijoiden happi uhkaa loppua kesken.

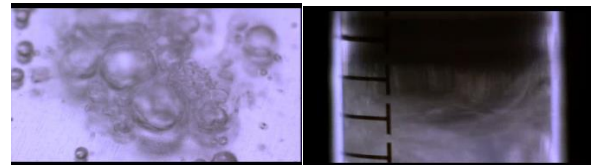
Elokuvassa on harvoja kohtauksia, joissa on tilaa hengittää. Viittaan hengitystilaan aikana, hetkenä, jolloin ääniraita on tyhjimillään ja kuva yksinkertaisimmillaan, ”laatikko-muodossa”: kuva-vastakuva, jatkuvuusleikkaus, tapahtumien looginen ja helposti seurattava eteneminen. Yksi näistä kohtauksista on ensimmäisen näytöksen loppuun sijoitettava Harryn ja Saran keskustelu, joka on ainoa kerta elokuvassa, kun nämä päähenkilöt keskustelevat kasvotusten: kohtaus on kahdeksanminuuttinen, ekonomisesti kuvattu ja leikattu, ja musiikin osuus on varmentaa Harryn ja äidin välistä kiintymystä mutta samalla sitä, kuinka Harry jatkuvasti ja osittain tahtomattaan satuttaa äitiään (olemalla paljon poissa) ja potee huonoa omatuntoa tästä. Hetki äidin ja pojan välillä on ainutlaatuinen ja siksi hyvin riisuttu: kuvallisesti se sisältää kuitenkin suojaviivan toiselle puolelle siirtymisen kamera-ajon avulla (mikä merkkää kohtauksen iloisen luonteen vaihtumista synkempään; siirrytään henkilöiden kasvojen valaistulta puolelta pimeälle puolelle) sekä korkeussuunnassa ahtaan two-shotin, jossa Harry ja Sara seisovat kaukana toisistaan, mikä taas kuvaannollisesti huokuu äidin ja pojan välistä kuilua. Voinko silti sanoa, että tässä on kohtaus, missä on tilaa hengittää? Vaikka elokuvallisia keinoja on niukalti, äidin ja pojan keskustelu on jatkuvaa ja intonaatioltaan värikästä, dialogin sisältö käy surulliseksi ja ahdistavaksi, ja loppupuoliskolla kuvakoot niin tukalan tiukkoja, että tekisi mieli astua kauemmas.

4.2.1 Tekninen leikkaus voi särkeä tunnelman

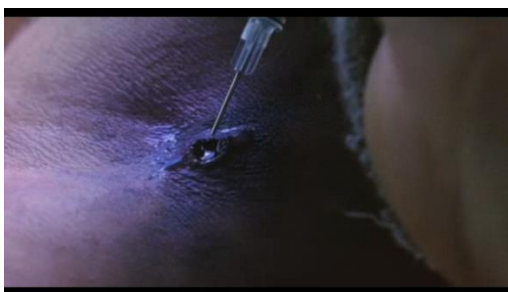
Hip hop -montaasi muuttaa henkilöihahmon olotilaa. Se on merkki elokuvan juonikerronnassa näyttämättä jätetylle huumeen ottamiselle, se on merkki transformaatiolle, se on siirtymä kirjaimellisesti. Eli sen olemassaolo ei tule perustelluksi pelkkänä kerronnan rytmittämiskeinona – joskin se on harvinaisen tehokas sellainen. Harryn viimeiseen piikitykseen saakka sitä on pidetty edellä mainittujen attribuuttien täyttäjänä, mutta tuossa kohtauksessa sen tarkoitus poljetaan alas ja siitä esitetään edelleen typistetty versio kohtauksen keskellä. Tämä on ensimmäinen ja viimeinen kerta, kun elokuvassa näytetään ruiskun neulan työntäminen käsivarteen; se näky yksin on vastenmielinen, eikä henkilöihahmon addiktio tasosta ole epäilystäkään.

Esitän seuraavaksi argumenttini siitä, miksi hip hop -montaasin käyttö ei ole kohtauksessa perusteltua. Ensimmäisessä kuvassa Harry on sitonut vyön käsivartensa ympärille

ja pitelee vyötä kireällä hampaidensa otteessa. Menemme neljän kuvan montaasiin (ääniefektein), joka kestää kaksi sekuntia. Tämän jälkeen on suora ajallinen jatkumo ensimmäisestä kuvasta Harryn käsivarteen, johon hän on työntämässä neulaa. Miksi siis näemme välissä huumeen valmistamisen piikitystä varten, sillä ajallisesti Harryn kasvokuvan ja käsivarsikuvan väliin ei mahdu tuollaista tapahtumaa? Montaasi antaa vaikutelman ikään kuin tunnesisältö olisi kohtauksessa vajavainen ilman sitä. Mutta päinvastoin, tunnelataushan on huipussaan, kun näemme neulan työnnettävän syvälle valmiiseen haavaan, joten sen paikkailu kerrontaa rytmittävillä montaasikuvilla on sanalla sanoen hyödytöntä. Se ei tuo lisäsysäystä, ainakaan positiivisessa mielessä. Olen ensimmäistä kertaa elokuvan aikana näkemässä ”aidon” toiminnan huumeen piikittämisestä, joten miksi minulle annetaan sen lisäksi illuusio piikittämisestä?



Kollaasi 1: Harry kiristää vyön käsivartensa ympärille (äänessä auton tila-atmo), mitä seuraa kahden sekunnin montaasikuvasto (ääniefektit)



Kollaasi 2: Ruiskun neula työnnetään syvälle haavaan (auton tila-atmo), mitä seuraa sekunnin mittainen kahden kuvan montaasi (ääniefektit)



Piikitys päättyy: Harry on samassa asemassa ja ajallisessa jatkumossa kuin ensimmäisessä kuvassa, mutta vaikuttaa rauhoittuneen (auton tila-atmo)

Neula menee haavaan ja tämän jälkeen näemme kaksi puolen sekunnin mittaista montaasikuvaa (ääniefektein), minkä jälkeen palaamme ensimmäiseen kuvaan, jossa on Harry edelleen samassa suorassa aikajatkumossa. Montaasikuvat eivät tällöin ole siirtymiä, ne eivät ole ainoa eivätkä *e n s i s j a i n e n* transformaation merkki eivätkä kerro huumeen ottamisesta varsinkaan enempää kuin mitä neulan työntäminen suoneen kertoo. Täten niiden käyttö on mielestäni perustelematonta. Lisäksi kohtauksessa vallitsee muuhun elokuvan huumetriippailuihin nähden epätavallinen rauha ja lopullinen askel väistämättömän kaaoksen suuntaan, mitä soisi tähdennettävän visuaalisella muutoksella niin useaan otteeseen elokuvan aikana koetun piikitystapahtuman kerrontatapaan. Kohtaus on kuitenkin tyyntä ennen myrskyä, ja hip hop -montaasi on luotu juuri päinvas- taista tarkoitusta varten.

4.2.2 Näkyvä leikkaus

Suorasta kerronnasta poikkeavan leikkauskeinon käyttäminen toistuvan asian ”merkkajana” on tehokasta, oli se asia sitten toistuva tunne, teko tai sattumus: se on elokuvallinen kerronnan keino siinä missä yleisen räkälän vihreänä välkkyvä loisteputkilamppukin tai peilien käyttäminen isoisoäidin pölyttyneen ullakkovaraston lavastuksessa. Leikkausvaiheessa toteutettavia kerrontakeinoja pidetään liian usein vain halpoina, ja se juontanee juurensa vanhoihin käsityksiimme siitä, ettei leikkaus saisi näkyä. Leikkaaja vain kokoaa kuvauksissa eloon tuodut palaset yhteen parhaaksi mahdolliseksi jatkumon säilyttäväksi ja koherentiksi teokseksi: kaikki kerronnalliset ainekset ovat jo kasassa, miksi niitä siis enää lisäisi leikkausvaiheessa? Ymmärrän tuon näkemyksen, kyllä, sillä elokuva ja leikkaus ovat niin vahvasti sidottuina toisiinsa ja rytmitön leikkaus voi pilata tarinankerronnan poljennon. Hyvä on. Mutta tasapainoton kuvauskin voi pilata henkilöhahmojen ansaitseman fokuksen, kuvaus voi olla laimeaa tai poukkoilevaa tunnetiloihin nähden. Realistinen äänimaailma voi rikkoa herkän mielenmaiseman, musiikki voi pakkosyöttää melankoliaa

– mutta silti leikkaukselta odotetaan näkymättömyyttä, elokuvakerronnan piilovaikututtamista.

Paitsi leikkaajana, myös ennen kaikkea elokuvantekijänä haluaisin taistella tuota vanhaa käsitystä vastaan ja toteuttaa taiteellista luovuuttani leikkauskeinojen ilmaisuvoiman avulla. Unelmien sielunmessun tapauksessa leikkaus on ollut etukäteen suunniteltua perinpohjaisen tarkasti – se näkyy rakenteen järjestelmällisyydessä – mutta leikkauspöydässä voi myös tehdä täysin suunnittelemattomia ratkaisuja, jotka ”näyttävät suunnitelluilta” mutta jotka ovat lähteneet liikkeelle ratkaisuna kuvauksissa tapahtuneeseen virheeseen. Tässä kysytään luovuutta ja ongelmanratkaisukykyä, ja toisaalta leikkaajan työ on parhaimmillaan juuri noita asioita. Ideointia.

4.2.3 Rakenne

Analyysini lopuksi liitän vapaakieliset muistiinpanoni Unelmien sielunmessun rakenteen kohtausluettelosta, mistä olen nostanut esiin toistuvat elementit (samojen kuvien ja kuvaparien käyttö, muut kerronnalliset ympyrät). Tämä prosessi auttaa minua matkallani henkilökohtaisesti hankalana pitämäni osaan leikkaajan työtä, eli kokonaisuuksien hahmottamiseen ja hallitsemiseen.

Voisin tehdä kokonaisen tutkielman Unelmien sielunmessun rytmillisestä rakenteesta; siitä, miten kuvat vaihtuvat toisiin, taistelevat huomiosta, toisaalta halailevat toisiaan, mutta kuitenkin elävät ja hengittävät yhdessä äänikerronnan kanssa kuin hyvin öljyitty koneisto. En kuitenkaan ole tuossa liitteeni purussa avannut 3. näytöksen loppusyöksyn leikkausta, missä kuvat ja kohtaukset alkavat sekoittua toinen toisiinsa sekä musiikin, atmojen, pisteäänien, valaistuksen että muotoleikkauksenkin keinoin. Kuten todettua, Unelmien sielunmessussa olisi tarjolla moniakkin analyysikohteita, ja tämä 3. näytös itsessään olisi jo 30 sivun arvoinen, liitesivuista puhumattakaan. Poimin kuitenkin lyhyeksi esimerkiksi syöksykierteen alkupuolella olevan sarjan kohtauksia, mistä 2.-4. ovat jo aiemmin esiintyneet analyysissäni. Tämän siivun valitsin siksi, että siinä on mielenkiintoista rinnakkaisleikkausta ja muiden keinojen hyödyntämistä vielä suhteellisen koherenttina jatkumona, vaikka yhteensulautumista onkin jo havaittavissa. Näen siinä myös oman osansa isommassa kokonaisuudessa, sillä se sisältää Marionin päätöksen unohtaa Harry, ja päättyy hetkeen, jolloin hän näkee karsean tulevaisuutensa edessään lihana ja verenä, ja silti tekee aktiivisen päätöksen katsoa sitä silmiin.

1. Saran nenään työnnetään ruokintaletku sairaalassa (hoitajan tarttuessa Saraan musiikki käy pistävän aggressiiviseksi) KESTO 0:36

2. ELK Marionin huulet: Harryn ja Marionin viimeinen puhelu (edellisen score päättyy skarvilleen tämän kohtauksen alkaessa ja vaihtuu ensin pahaenteiseen teemaan, josta kääntyy Harryn ja Marionin alkuperäiseen teemaan jo ennen kuin M vastaa puheluun) KESTO 1:46
3. Saralle lempeään ja rauhalliseen sävyyn puhuva lääkäri, Sara allekirjoittaa (musiikin vaihto sisään skarvilleen) KESTO 0:33
4. Harry ja Tyrene huutamassa kurkkunsa käheiksi tuskasta ja pelosta vankilassa, "somebody help us, please (kuvailee Saran olotilaa, jota Sara itse ei havainnoi ollessaan niin lääkehuuruissa) KESTO 0:21
5. Viemäri + Saran luokse saapuu aiemmin kärsimystä aiheuttanut hoitaja (viemäri-kuva elokuvan kontekstissa hyvin kuvaileva) (+ jälleen yksi toisto, sama hoitaja) KESTO 0:10
6. Ovi + Marion saapuu Big Timin luokse KESTO 0:08
7. Sara PLK+LK, kuljetetaan sairaalapedillä (musiikki alkaa äkisti sisääntulo-skarvilla) KESTO 0:03
8. Big Timin silmät ELK "Maid Marion," + suu ELK "...welcome." Nauraa. KESTO 0:03
9. PK Vankilassa kartoitetaan ovatko kaikki ok työhön (Big Timin nauru hälvenee kuvan aikana, vankilatarkastajan "Can you hear me? Can you see me?" "Yes, sir." "OK for work." jää tulevien kohtausten päälle voice overiksi) Tyrone pitelee Harrya ranteesta KESTO 0:07
10. Saran kasvokuva + Saran POV. KESTO 0:05
11. Marion kävelee käytävällä + POV - välissä WORK-CHECK-skarvi jonka jälkeen POV jatkuu (rytmitystä, kuva olisi liian pitkä muuten [miksei vaan olla leikattu puolet lyhemmäksi? Varmaankin jännityksen ylläpitämisen vuoksi, onhan kyseessä POV-kuva näkymään mikä odottaa Marionia, eli miesyleisö]) KESTO 0:05
12. Saran POV kattovalot 0:01
13. Marionin sama POV-kuva jatkuu + Marionin kasvot, "Fellas, meet Marion." Ääniatmo miesten älämöintiä. KESTO 0:04
14. Vankilassa tarkastaja LK kasvot, osoittelee taskulampulla vankeja silmiin, ääniatmo edellisestä yhä päällä. KESTO 0:01

15. Marionin kasvot, joita osoitellaan taskulampuilla, POV miesyleisö näkyy taskulamp-
puineen, Marion ja Big Tim joka kuiskuttaa Marionille jotakin. Marion katsoo Timiä silmiin
ja sitten tulevaan yleisöönsä, hyväksyy tulevaisuutensa (voice overissa "OK for work."),
jälleen miesyleisö taskulamppuineen, Big Timin suu: "Showtime." KESTO 0:13

5 LOPUKSI: SANOJA ELOKUVAN KIELESTÄ

Syvällisempi tavoitteeni tämän opinnäytetyön taustalla oli päästä lähemmäs alkulähdeä, eli tarinankerronnan juurta: mikä siitä tekee toisaalla tehokasta ja taloudellista mutta kuitenkin tunnerikasta, ja mikä taas toisaalla ikävyyttävään hidastempoista ja silti juuri tuolloin kaikkein koskettavimmillaan olevaa. Sanotaan, että kaikkien ohjaajien pitäisi leikata omaa materiaaliaan joskus: tällöin vasta kerronnan vaatima tiiviys paljastaa itsensä. Luulen ja uskon leikkaamisen ja leikkauksen analysoinnin olevan parhaita portteja hyvän tarinankerronnan ytimeen.

Elokuva on vahvasti yhteydessä leikkaukseensa, ja jatkuvuusleikkaus on tarinankerronnan perinteisimmillään. On lineaarinen aikajana ja on reaaliaikaiset tapahtumat kohtaus-ten sisässä, on establishment shot ja master shot, kuva-vastakuva ja niistä LPK, LK ja niin edelleen. Mutta näiden perusteiden ja niiden sääntöjen hallitsemisen lisäksi kaikki jatkuvuusleikkauksesta poikkeava kiinnostaa minua alati kehittyvänä elokuvantekijänä: elokuvan kieli voi olla niin uskomattoman runsas, ja haluan oppia, miten sen kielen jokaisesta sanasta voi muodostaa mahdollisimman kuvailevia ja kauniita lauseita.

Jokainen otosten ja otosketjujen yhdistäminen antaa luovalle leikkaajalle joukon mahdollisuuksia suorittaa yhdistäminen vielä tarkemmin. Se antaa hänelle lukemattomia mahdollisuuksia tehdä hyvät liitokset vielä täydellisemmiksi, hioa niitä, tehdä niistä sujuvia ja melodisia. Tämä työ siirtyy jo proosan alueelta runouden alueelle. Jokainen teos vaatii, että siinä olisi runoutta. Ei vain sitä runoutta jonka edellytykset ohjaaja, kuvaaja jne, ovat luoneet vaan myös sitä runoutta, jonka siihen tuo leikkaaja viimeistelytyössään. Runoutta, joka on materiaaliin sisältyvien arvojen yhteensulautumista ja leikkaajan omaa runollista tunnetta, hänen runollista lahjakkuuttaan. (Kučera, 1965, 209.)

LÄHTEET

Analysoitu elokuva ja kuvalähteet

Watson, E., West, P. (tuottajat) & Aronofsky, D (ohjaaja). 2000. Requiem for a Dream. Yhdysvallat: Artisan Entertainment.

Kirjat

Kucera, J. 1965. Leikkaus elokuvassa ja televisiossa. Kääntänyt Jarmo Laine. Suomi: Yleisradion offsetpaino.

Monaco, J. 1977. How to Read a Film. New York: Oxford University Press.

Murch, W. 2001. In the Blink of an Eye. Yhdysvallat: Silman-James Press.

Internet

Brake, S. 2000. Review of Requiem for a Dream. Viitattu 2.12.2016 <http://www.ign.com/articles/2000/10/20/review-of-requiem-for-a-dream>

Taidetta taiteen vuoksi. 2016. Viitattu 28.10.2016 https://fi.wikipedia.org/wiki/Taidetta_taiteen_vuoksi

Editor Jay Rabinowitz, ACE talks about editing the split love scene from "Requiem for a Dream". 2014. Viitattu 4.12.2016 <https://www.youtube.com/watch?v=rKvfMkd48xQ>

Unelmien sielunmessun rakenne

Vapaakieliset muistiinpanoni elokuvan montasikohdista sekä koko rakenteesta.

HIP HOP -montaasit (teatterijulkaisun aikakoodeilla)

mitä tapahtuu koodi	funktio	kuvien määrä	kesto	aika-
SUMMER				
Harry & Tyrone vetää aineita	intro kohtaukselle	12	6s	05:31
Kaukkari	into	3	1,5s	07:58
Kaukkari	lopetus kohtaukselle	2	1s	10:23
Posti+kaukkari	intro -> tv:hen	3	3s	13:12
Sara selaa dieettikirjaa				13:26
Nuoret popsii pillereitä	keskellä jaksoa	4	3s	14:42
Sara juo vettä	keskellä kohtausta	3	2s	18:32
Marion vetää kokaa	keskellä, transformaatio	14	7s	19:05
Kaukkari	intro -> tv:hen	2	1s	19:27
Kaukkari	lopetus samalle kohtaukselle	2	1	19:58
Harry vetää aineita	intro	8	4s	22:22
Harry & Ty SPLIT SCREEN	kohtausten välissä	15	6s	24:10
Kaukkari	intro	2	1s	24:34
Kaukkari+valokatkaisin	lopetus+intro seuraavaan	3	1,5s	25:31
Vaaka	intro	2	1s	27:41
Bisnes luistaa -montaasi	kokonainen jakso		1min 28s	28:20
Sara aloittaa pillerit	kohtauksen keskellä	3	1,5s	30:15
Sara keittää kahvia + kaukkari	oma kokonaisuus + intro tv:lle	10	5s	30:50
Sara lähtee + posti	lopetus + siirtymä ulos	2	1s	31:06
Ty vetää aineita	intro	13	6s	31:12
Harry & Marion -> Sara	kohtausten välissä + intro Saralle	25	10s	33:38
Sara pillerit	kohtausten välissä jatkumossa	4	2s	34:44
Saran laihdutus	oma kokonaisuus	24	15s	35:37
Harry autossa	kohtauksen keskellä, transformaatio	6	2s	44:44
FALL				
Tyn pidätys -> Saran pillerit	lopetus + intro	6	2s	46:01
Saran pillerit	kohtauksen keskellä	4	2s	46:11
Saran pillerit	kohtauksen keskellä	4	2s	46:18
Harry & Marion SPLIT SCREEN	intro	11	4	46:25
Saran pillerit	kohtauksen keskellä	2	2s	47:28
-> näitä on 2 saman kohtauksen sisällä; Sara ottaa yhden pillerin kahdesta purkista, tämän jälkeen sulkee kahden purkin kannet				
Saran pillerit (3 pilleriä)	intro	2	1s	49:00
Harry ja kuvitelma tv:ssä	kohtauksen keskellä, transf.	6	3s	57:15
Harryn & Tyn kättely -> Sara	lopetus + intro	3	1s	1:03:08
Kaukkari	yksi kuva ääniefektillä	1	0,5s	1:05:58
-> tässä kohtauksessa nähdään Saran ottavan pillereitä reaaliajassa				
WINTER				
Tyn piikitys	kohtauksen sisässä	6	2s	1:14:19
-> tätä edeltää etablointikuva autosta niityn keskellä				
Harryn piikitys	kohtauksen sisässä	4	2s	1:15:00
Harryn reaktio piikitykseen	kohtauksen sisässä	2	1s	1:15:06
-> tässä kohtauksessa nähdään Harryn piikittävän käsivarteensa reaaliajassa, montaasien ympärillä				
Big Tim: "Showtime."	lopetus / yhtä rinn.leikattua jatkumoa 2		1s	1:30:23

RAKENNEPURKU (teatterijulkaisu)

PROLOGI

- TV: Juice by Tappy!
- Harry vie tv:n, Sara piilossa
- REQUIEM FOR A DREAM
- Tyrone ja Harry käytävässä
- ALKUTEKSTIJAKSO; Harry ja Ty kärräävät televisiota kaupungilla

SUMMER

- Panttilainaamo, pojat vie tv:n
- HIP HOP
- Harry ja Ty jammaa musaa
- Harry ja Ty kiskalla: idea kaman jakelusta, **aseen heittely -kuvitelma**
- Panttilainaamo, Sara hakee tv:n,
- KAUKKARI
- Sara katsoo tv:tä ja syö suklaata

- Marion ja Harry kerrostalon pihalla -> hissiin -> avaa oven katolle
- Sara saa puhelun "olette pääsemässä televisioon"; RED DRESS kaivetaan esiin, valokuva
- Harry ja Marion katolla heittelemässä lennokkeja
- Sara koputtaa naapurin oveen, yrittävät mekon vetoketjua; dieetti-kirja
- Katolla Marion vetää hälärit päälle, pako
- POSTI+KAUKKARI
- Sara lukee dieettikirjaa
- Harry ja Marion makaa sohvalla

- Saran hiuksia värjätään
- Marion LK "wanna waste some time?" -
- HIP HOP -
- Keittiö: nopeutettu kalansilmäkuva -
- Marion LK "what's the catch?" - kokonaisuus
- Saran hiukset on värjätty
- Harry ja Marion SPLIT SCREEN sängyllä
- Harry ja Marion keittiössä: vaatekauppaidea
- FADE TO WHITE
- Sara katsoo postiluukkuun
- Dieettikirja -> Saran aamiainen
- Marion peilin edessä myrtsinä
- HIP HOP
- Marion peilin edessä, nostaa kädet vapautuneena
- FADE TO WHITE
- KAUKKARI
- Tv: "Number 1: no red meat!" Saran ja jääkaapin tuijotus SPLIT SCREEN
- Naiset talon ulkopuolella auringossa -> kirje saapuu
- Saran asunto: kirjeen täyttää
- Ty puhelimessa, lähtee hakee kamaa
- Sara ja naiset vie kirjeen postilaatikkoon, naiset taputtaa
- FADE TO WHITE
- HIP HOP
- Harry venäilee Tyronea, nopeutettua kuvaa, **näkee laiturinäkyn** (kohtauksen sisässä), Tyrone palaa
- HIP HOP SPLIT SCREEN
- Harry ja Ty aineissa
- FADE TO WHITE

- KAUKKARI
- Tv: "Number 2: no refined sugar!" Sara **näkee purilaisia**
- Sara käy nukkumaan, ruokaa lentelee pain, soittaa lääkärin numeron
- Marion ja Harry, puhetta Arnoldista
- Marion ja Arnold syömässä
- VAAKA -> Sara lääkäriillä

- Tyrone diilaamassa -
- HIP HOP -
- Marion suunnittelee vaatteita, nopeutettua -
- HIP HOP -
- Harry diilaamassa -
- Harry tulee Marionin luo -
- HIP HOP: perusmontaasia, nopeutettua, valokuvia -
- Harry ja Ty rahakätköllä: täynnä - kokonaisuus

- Sara aloittaa pillerit: SPLIT SCREEN
- Sara tanssii ruoan kanssa: hyppyskarveja
- HIP HOP
- Sara tv: hyppyskarveja
- KAUKKARI, lähtee ulos
- HIP HOP
- Ty leikkii peileillä, **näkee flashbackin**, WIPE CUT takaisin peiliin
- Ty sänkyyn naisensa kanssa
- Harry ja M rannalla, puhetta tv:n ostamisesta Saralle

- HIP HOP huumeidenotosta Saran pillereihin -> Saran siivoamis-timelapse
- Sara katsoo tv:tä, kuva hidastuu
- Sara peilin edessä, hampaat narskuu
- HIP HOP
- Tv: "Number 3..." Tappyn puhe hidastuu
- Ty ja nainen sängyssä, kamera pyörii ja loittonee

- Sara yrittää mekkoa
- HIP HOP
- Naiset ulkona: Harry saapuu
- Sara ja Harry kahvipöydässä
- Harry taksissa
- HIP HOP
- Harry taksissa
- Ty on Brodyn luona, ampumavälikohtaus

FALL

- Ty pakenee, SNORRICAM
- HIP HOP
- Sara uuden tv-setin edessä
- HIP HOP:ien avulla rytmitetty, tv:n katselu ei kiinnosta
- HIP HOP SPLIT SCREEN
- Harry ja M suunnitelmien ympäröimänä, kamera pyörii ja loittonee

- Ty vankilassa, nopeutettu tausta
- Sara soittaa pillerien vaikutuksesta
- HIP HOP: Sara lisää annostusta
- Sara näkee itsensä tv:ssä, jääkaappi äänтелеe
- Ty vankilassa, nopeutettu tausta

- Harry ja Ty puhuu huumekartellien sodasta, Big Tim mainitaan
- HIP HOP
- Sara kiertää tuolia
- Marion pyörii sängyssä, nopeutettu, Harry huomaa käsivarren jäljen
- Sara lääkrillä, nopeutettu, hidastettu, kalansilmä

- Harry ja Marion puhuu aineen saamisesta
- Harry ja Ty rahakätköllä: tyhjä
- Harry ja Ty sillan alla, "kamaa tulossa"
- Harry ja M puhuu Arnoldista ja rahan hankkimisesta siltä
- Marion ja Arnold syömässä, Marionin kuvitelma haarukan iskemisestä käteen
- Marion ja Arnold menee sänkyyn
- Harry odottelee Marionia, katsoo tv:tä, näkee kuvitelman siellä
- HIP HOP
- Harry käy makaamaan sohvalle, kuvitelma hälvenee tv:stä

- Marion lähtee Arnoldin luota, SNORRICAM
- Marion saapuu Harryn viereen
- Sara laittaa huulipunaa
- Ty katselee äidin kuvaa
- Sara huulipuna, ristihäivytyksiä liikkuviin kasvoihin

- Harry ja Ty marketissa kamanhakureissulla
- Marion kotona etsimässä jotain, kiertää pöytää
- rinnakkaisleikkausta näiden kohtausten välillä

- Harry ja Ty ideoi reissua Floridaan
- HIP HOP
- Sara kotona, vilkkuvat valot ja kovat äänet, SNORRICAM, jääkaappi liikkuu
- Harry tulee kotiin, kertoo Marionille ongelmista kaman suhteen, antaa Big Timin numeron suutuspäissään
- Sara hiipii tv:n ääreen, popsii pillereitä, näkee itsensä tv:ssä
- RED SARA ja Tappy ilmestyvät Saran kotiin

WINTER

- Sara kävelee ulkona, hidastus / nopeutus / piksillaatio
- Harry ja Ty ajaa Floridaan
- Sara metrossa hulluna
- Marion soittaa Angelille: saa tietää Harryn reissusta
- Sara tv-toimistossa, poliisit hakee
- M soittaa Big Timille
- Sara paareilla
- Harry ja Ty niityllä autossa

- HIP HOP
- Autossa sisällä, Ty näkee Harryn käden
- HIP HOP
- Neula haavaan
- HIP HOP
- Poikien ilmeitä

- Sara paareilla, lääkäri tutkii
- M koputtaa; Big Tim
- Sisällä Big Timin asunnossa, suihinottoaikeet
- Harry ja Ty autossa tien päällä taas
- M pukee Big Timin kylppärissä, saa kutsun seksibileisiin
- Sara sairaalassa
- M kylpyammeessa, huutaa vedessä
- Harry ja Ty autossa, tiiviimmät kuvakoot
- Saraa piikitetään, hidastus

- Harry lääkärissä, Ty aulassa
- M katselee Harryn kuvaa, miettii Big Timiä
- Saralle syötetään puuroa, hidastusta 24fps
- M meikkaa (1 kuva silmästä)
- Ty aulassa, poliisi
- M meikkaa (1 kuva silmästä)
- Saralle letku nenään
- M meikkaa, puhelin soi, Harry soittaa vankilasta

- Sara sairaalassa, lääkäri allekirjoittaa sähköshokkiterapian
- Harry ja Ty vankilassa, tärkevä kuva pystysuunnassa Harrylla, vaakasuunnassa Tyronella
- Saraa tullaan noutamaan sähköshokkihoitoon
- M koputtaa oveen
- Saraa kuljetetaan paareilla

Loppusyöksy tuhoa kohti vahvasti rinnakkaisleikattuja kohtauksia

- Marion bileissä
- Harry ja Ty vankien työkykytarkastus
- Sara paareilla
- Harry viedään lääkäriin
- Ty määrätään sorvaamaan puurovellia vankilan keittiössä
- Sara sähköshokkihoidossa
- Marion bileissä
- Harryn käsi amputoidaan
- FADE TO WHITE

EPILOGI

- **Laituri-näky**
 - Harry sairaalapedillä, käsi poistettuna
 - M tulee kotiin
 - Ty vankilamakkarissa
 - Saran ystävät näkee Saran mielisairaalassa
 - Saran ystävät sairaalan ulkopuolella
 - Marionin iloinen naama, sohvalla rahakäärön kanssa
 - Ty vankilapedissä, muisto äidistä, flashbackiin viitaten
 - Sara mielisairaalan pedillä
 - Ristihäivytytys
 - Tv: RED SARA Juice by Tappyssa, Harry tulee, halaavat
- FADE TO BLACK
END CREDITS

LISTA KUVAUKSELLISISTA JA LEIKKAUKSELLISISTA ELOKUVAN KEINOISTA

Ellipsit

Fade to white (häivytys valkoiseen)

Fade to black (häivytys mustaan)

Green screen (jonka avulla hahmo on irrotettu taustasta, jossa ihmiset liikkuvat nopeammin)

Hidastettu kuva sekä 24fps että ylinopeudella kuvattuna

Hip-hop -montaasi

Hyperlapse / timelapse

Hyppyleikkaus

Jatkuvuusleikkaus / suora leikkaus

Kalansilmä

Kolmen toistot

Kuvakokojen vaihtelu

Kuva-vastakuva

Nopeutettu kuva

Piksillaatio

Point of view (näkökulmakuva)

Rinnakkaisleikkaus

Ristihäivytys

Samojen kuvien käyttö (kerronnallisten ympyröiden luomisessa)

Snorricam

Split screen

Tapahtumapaikkojen etablointi pelkästään katseensuunnan ja toiminnansuunnan avulla

Valokuvat

Wipe cut (pyyhkäisyleikkaus, jossa uusi kuva työntää vanhan pois ruudusta)