



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

VÄHEMMÄN ON ENEMMÄN

Elliptinen kerronta dokumenttielokuvan leikkauksessa

Anniina Kauttonen

Opinnäytetyö
Marraskuu 2016
Elokuvan- ja television ko.
Leikkaus



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan- ja television ko.
Leikkaus

KAUTTONEN, ANNIINA:

Vähemmän on enemmän
Elliptinen kerronta dokumenttielokuvan leikkauksessa

Opinnäytetyö 55 sivua, joista liitteitä 12 sivua
Marraskuu 2016

Elliptinen elokuvakerronta pitää sisällään tapahtumien tietoista poisjättämistä, tiedon viivyttelyä, avoimia lopetuksia, kaikkea sitä mitä ei elokuvassa syystä tai toisesta näytetä. Työn tavoitteena oli selvittää, millaisin keinoin elliptistä kerrontaa voidaan hyödyntää erityisesti dokumenttielokuvan leikkauksessa.

Työn perusta oli lähdekirjallisuudessa ja referenssielokuviissa. Analysoitavaksi valittiin useita fiktio- ja dokumenttielokuvia, joissa ellipsiä on käytetty onnistuneesti. Tärkeiksi lähteiksi nousivat erityisesti elokuvaesteetikko Marcel Martinin tutkimuskirjallisuus sekä ranskalaisohjaaja Robert Bressonin elokuvat. Työssä esiteltiin prosessin aikana löydettyjä menetelmiä, jotka auttavat leikkaajaa hyödyntämään elliptistä kerrontaa. Näitä menetelmiä sovellettiin *Lahja*-työnimellä kulkevaan lyhyeen dokumenttielokuvaan, jota analysoitiin työn lopussa.

Työn myötä löytyi useita konkreettisia elliptisen kerronnan keinoja. Elliptisyyden havaittiin näyttäytyvän useissa referenssielokuviissa oleellisena osana kerrontaa niin rakenteen kuin sisällönkin tasolla. Elliptisen kerronnan huomattiin osallistavan katsojansa onnistuneesti ja luovan näin mielenkiintoisempia ja vaikuttavampia tarinoita.

Asiasanat: ellipsi, tarinankerronta, dokumenttielokuva, leikkaus

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts
Editing

KAUTTONEN, ANNIINA:

Less Is More

Elliptical Storytelling as a Part of Documentary Editing

Bachelor's thesis 55 pages, appendices 12 pages

November 2016

Elliptical storytelling in cinema includes conscious exclusion of story events, delaying of information, open endings and everything that is left out of the movie for some reason. The aim of this thesis was to find out how to utilize elliptical storytelling particularly in the editing of documentaries.

The work's basis lay in literary sources as well as movie references. It analysed several fiction and documentary films that have successfully used ellipsis in their storytelling. Theories found in the studies of film researcher Marcel Martin and films by the French director Robert Bresson were essential sources to this work. As a result, several methods were found that show how to utilize elliptical editing as part of the storytelling. These approaches were put to use in the planning of a short documentary that is presented and analyzed in the work.

Several tools for elliptical storytelling were found as a result of the research. Ellipsis was found to be an essential part of storytelling in many of the analysed films both on a structural as well as contentual level. Elliptical storytelling engaged viewers successfully while making stories more interesting and effective.

Key words: ellipsis, storytelling, documentary film, editing

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	KLASSISEN JA ELLIPTISEN KERRONNAN EROAVAISUUDET.....	7
2.1	Elliptisen kerronnan määritelmä.....	7
2.2	Klassinen Hollywood-kerronta.....	8
2.2.1	Jatkuvuusleikkaus.....	9
2.2.2	Elliptinen kerronta osana jatkuvuusleikkausta.....	11
3	RAKENTEELLINEN ELLIPSI.....	13
3.1	Marcel Martinin jaottelu.....	13
3.2	Alun vihjaus.....	14
3.3	Tiedon viivyttely.....	16
3.4	Ajan nopeuttaminen ja hidastaminen.....	17
3.5	Syyn ja seurauksen järjestys (metalepsis).....	19
3.6	Avoin lopetus.....	21
4	SISÄLLÖLLINEN ELLIPSI.....	25
4.1	”Sensurointi”.....	25
4.2	Teeman korostaminen.....	28
4.3	Lähikuvien käyttö (synekdokee).....	29
5	SOVELLUS: Elliptinen kerronta Lahja-dokumenttielokuvassa.....	32
6	POHDINTA.....	37
	LÄHTEET.....	39
	LIITTEET.....	44
	Liite 1. Lahja: Synopsis (21.10.2016).....	44
	Liite 2. Lahja: Käsikirjoitus (21.10.2016).....	46

1 JOHDANTO

Elokuvan kerronnassa keskitytään perinteisesti olennaisimpaan asiaan, pääteemaan ja sen käsittelyyn. Ajatellaan, että kaikki olennaiset asiat on kuvattava ja äänitettävä, ja niiden on oltava nähtävillä ja kuultavissa lopullisessa teoksessa. Kameran tulee olla tapahtumien keskipisteessä, tallentamassa tapahtumien ydintä. Usein nähdään tavattomasti vaivaa, ja tehdään suunnattomia taloudellisia uhrauksia, jotta elokuvan olennaiset tapahtumat saataisiin kuvatuksi juuri oikeassa epookissa ja aidon tuntuissa laajoissa ympäristöissä. (Pirilä, Kivi 2005, 28.) Joskus näyttämättä jättäminen voi kuitenkin olla paras tapa kohdistaa katsojan huomio tiettyyn asiaan, siihen, joka puuttuu.

Elliptinen kerronta pitää sisällään tapahtumien tietoista poisjättämistä, tiedon viivyttelyä, avoimia lopetuksia, kaikkea sitä mitä ei näydetä tai mihin vain vihjataan. Elliptisen kerronnan vahvuus piilee siinä, että se jättää tilaa katsojan mielikuvitukselle ja omille oivalluksille. Mielessämme syntyvä kuva voi olla voimakkaampi kuin se, jonka näemme valkokankaalta.

Tarkastelen opinnäytetyössäni, millä tavoin ellipsiä voidaan hyödyntää elokuvakerronnassa, soveltaen sitä erityisesti dokumenttielokuvan leikkaukseen. Aiheen tarkastelu etenee laajasta yksityiskohtaiseen, sillä elliptisyys voi näkyä paitsi yksittäisten kuvien, myös koko elokuvan rakenteen tasolla. Ellipsin käsitteestä nimenomaan dokumenttielokuvan kerronnassa on vaikea löytää tutkimusaineistoa, ja lähdeaineistoni on peräisin pääosin fiktioelokuvien tutkimuksista. Aineisto on kuitenkin sovellettavissa myös dokumentaariseen lähestymistapaan. Yhtenä päälähteistäni käytän ranskalaisen elokuvaestetikon Marcel Martinin teosta *Elokuvan kieli* (1971). Martin on ensimmäisten joukossa määritellyt ellipsin käsitteen lähes koko laajuudessaan. Olen ottanut tähän opinnäytetyöhön vaikutteita hänen tavastaan jaotella ellipsit rakenteellisiin ja sisällöllisiin. Tärkeitä lähteitä ovat myös ranskalaisohjaaja Robert Bressonista kertova tutkimuskirjallisuus, kuten Tony Pipolin *Robert Bresson, A Passion for film* (2010) sekä Pertti Hyttisen toimittama *Merkintöjä Robert Bressonista* (1989). Bressonilla oli hyvin omintakeinen tyyli, jossa hän otti ellipsit olennaiseksi ja kokonaisvaltaiseksi osaksi elokuvakerrontaansa. Teorian tueksi haen esimerkkejä ellipsin käytöstä niin fiktio- kuin dokumenttielokuvistakin.

Sovellusosiossa pohdin ellipsin käyttöä ohjaamassani lyhyessä dokumenttielokuvassa työnimeltä *Lahja*, joka kertoo lapsensa menettäneestä äidistä. Tavoitteena on tutkia, miten dokumenttielokuvaan luodaan kiinnostava rakenne elliptisen kerronnan avulla. Tarkastelun kohteena on myös elliptinen kerronta yksittäisten kuvien tasolla. Dokumenttielokuvassa rekonstruoidaan menneitä tapahtumia, kuten lapsen kuolemaan johtanut onnettomuus. Emme kuitenkaan halua näyttää onnettomuutta sellaisenaan, vaan käytämme apuna elliptistä kerrontaa, kuten symbolisia lähikuvia. Pohdin myös miten tällainen kerronta vaikuttaa lopputulokseen, ja miksi se sopii juuri kyseiseen dokumenttielokuvaan.

2 KLASSISEN JA ELLIPTISEN KERRONNAN EROAVAISUUDET

Anneli Lehtisalo (2011, 66) siteeraa elämäkertaelokuvaan keskittyvässä tutkimuksessaan Henry M. Tayloria, joka on yleistänyt elokuvien kerrontarakenteen neljäksi malliksi: klassinen lineaarinen muoto, klassinen epälineaarinen ja suljettu muoto, moderni avoin kerronta sekä (post)moderni kompleksinen epälineaarinen kerronta. Kaksi ensin mainittua ovat studioelokuvalle tyypillisiä tapoja rakentaa selkeään loppuratkaisuun päättyvä tarina lineaarisesti tai takautumien avulla. Moderni avoin kerronta kuvaa elliptistä juonirakennetta, joka ei pääty loppusulkeumaan. Kompleksinen epälineaarinen kerronta yhdistelee eri aikatasoja ja jaksoja ilman selkeää rakennetta.

Määrittelen tässä luvussa elliptisen kerronnan nimenomaan sen kautta, miten se eroaa perinteisestä klassisesta kerronnasta, jota myös Hollywood-kerronnaksi kutsutaan. Kerronnassa voi olla elementtejä molemmista, mutta keskityn nyt siihen, mitä klassinen kerronta on puhtaimmillaan ja miltä osin se eroaa elliptisestä ajattelusta. Vastakohtien kautta erot nimittäin tulevat parhaiten esiin.

2.1 Elliptisen kerronnan määritelmä

Kieliopillisena käsitteenä ellipsi tarkoittaa poisjättämistä, sanan tai kokonaisen lauseen sanomatta jättämistä, merkityksen kuitenkin muuttumatta. Kirjoituksessa ajatuksen jatkumista kuvaavan kolmen perättäisen pisteen symbolia kutsutaan myös ellipsisiksi. (Kielitoimiston ohjepankki)

Ranskalaisen elokuvaestetiikko Marcel Martinin mukaan ellipsin käsite tarkoittaa elokuvakerronnassa epäolennaisen poisrajaamista, toisarvoisista tapahtumista luopumista ja keskittymistä olennaiseen. Hän myös pohtii ellipsin laajempia ilmiöitä. Martin toteaa, että kaiken ei tarvitse näkyä. Kohteesta tai aiheesta riittää esimerkiksi pelkkä symboli tai osarajaus, esiintyjän varjo. Hidastuva ja pysähtyvä veturin pyörä riittää kertomaan junan saapumisesta asemalle. (Pirilä, Kivi 2005, 27.)

Pirilä ja Kivi huomauttavat (2005, 27), että elliptinen kerronta on kuitenkin myös paljon laajemmin käsitettävä elokuvan ilmaisukeino. Se on sukua montaaasille, jonka keskeinen ajatus on eri kerrontaelementtien vuorovaikutuksessa. Sen sijaan elliptinen kerronta lähtee tietoisesta olennaisen ja keskeisen pois jättämisestä tai korvaamisesta. Kerronnan

kannalta keskeisiä tapahtumia ei näytetä, ainakaan kokonaan, vaan ne joko tietoisesti kierretään tai näytetään vain osittain, viitteellisinä. Elliptisessä kerronnassa luotetaan, samaan tapaan kuin montaasissa, katsojan kykyyn rakentaa mielikuvia, vaikka kaikkea ei nähdä eikä kuulla. Samalla luotetaan vastaanottajan enemmän tai vähemmän kulttuurisidonnaiseen tietämykseen elämästä ja maailmasta sekä ajassa liikkuviin yhteisiin visioihin.

2.2 Klassinen Hollywood-kerronta

Bordwell ja Thompson toteavat kirjassaan *Film Art* (2004, 89-90), että vaikka erilaisia kerronnankeinoja onkin lukemattomia, niin historiallisesti fiktioelokuvan kerrontaa on hallinnut klassinen Hollywood-kerronta. Hollywood-kerronnaksi sitä sanotaan siksi, että se on saanut viimeistellyn muotonsa amerikkalaisissa studioelokuvissa vuodesta 1917 lähtien. Myös dokumenttielokuvat ovat käyttäneet perinteisesti samoja keinoja. Klassisessa Hollywood-kerronnassa tarinakäsitys lähtee olettamasta, että toiminta kumpuaa pääasiassa yksittäisistä päähenkilöistä sattumanvaraisina toimijoina. Luonnonvoimat (tulvat, maanjäristykset) tai yhteiskunnalliset syyt (instituutiot, sota, lama) voivat toimia viitekehystenä tai katalysaattorina tapahtumille, mutta tarina keskittyy poikkeuksetta yksityisiin psykologisiin syihin: päähenkilön tekemiin päätöksiin, valintoihin ja luonteenpiirteisiin. Usein päähenkilön halu on yksi tärkeimmistä tarinan liikkeelle panevista voimista. Päähenkilö haluaa jotain ja tämä halu asettaa päämäärän, jota kohti tarinankerronta etenee lineaarisesti, kunnes mitä luultavimmin päähenkilö saavuttaa haluamansa. Syy ja seuraus etenevät loogisessa järjestyksessä ja päähenkilön motivaatio on pyritty esittämään niin selkeästi ja täydellisesti kuin mahdollista. Klassisessa kerronnassa elokuvan lopetus on usein myös suljettu.

Elliptisessä kerronnassa syy- ja seuraussuhteet eivät ole välttämättä linkittyneet toisiinsa yhtä vahvasti, ja seuraus saattaa jopa edeltää syytä. Charles Ramirez Berg (2006) toteaa vaihtoehtoisia kerrontakeinoja käsittelevässä artikkelissaan, että erot klassisen ja elliptisen kerronnan syy- ja seuraussuhteissa liittyvät siihen mitä painotetaan ja miksi. Klassisessa kerronnassa päämäärän saavuttaminen on keskiössä, ja tapa jolla se saavutetaan on toissijaista. Elliptisessä kerronnassa tarina voi kulkea ei-lineaarisesti jopa täysin päinvastaisessa järjestyksessä. Tällöin elokuva alkaa kliimaksista ja päättyy sinne, mitä pidetään klassisessa kerronnassa alkusysäyksenä. Päinvastaiset juonirakenteet tarjoavat katsojalle jatkuvan syy-seuraussuhteen mysteerin. Kerrontaa ajaa eteenpäin halu löytää

syitä seurauksille. Paneudun tähän tarkemmin alaluvussa 3.5 Syyn ja seurauksen järjestyks.

Elliptisessä kerronnassa lopetus ei myöskään ole välttämättä suljettu. Kuten Yvette B ro (2008, 204) toteaa teoksessaan *Turbulence and Flow in Film: The Rhythmic Design*, avoimet lopetukset tulivat suosituiksi ensimmäistä kertaa Ranskan uuden aallon moderneissa elokuvissa, sillä ne vapauttivat elokuvakerronnan pakotetun tuntuisista onnellisista loppuista. Käsittelen lopetuksia lisää alaluvussa 3.6. Avoin lopetus.

2.2.1 Jatkuvuusleikkaus

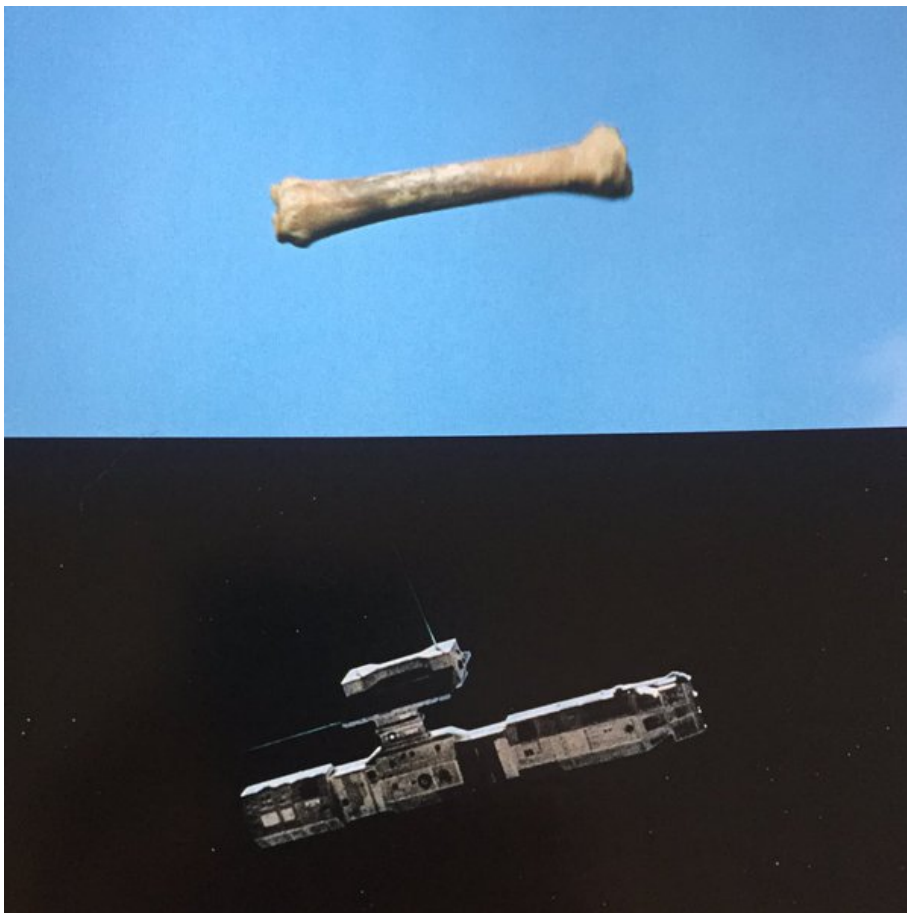
Klassisen kerronnan työkaluksi kehittyi edelleenkin länsimaista elokuvaleikkausta dominoiva jatkuvuusleikkaus. Sen tavoitteena oli järjestää kuvat siten, että ne kertovat tarinaa koherentisti ja selkeästi jatkuvuuden ollessa keskiössä. Kuvien tuli soljua eteenpäin mahdollisimman huomaamattomasti. Tämä saavutettiin käytännössä useilla tilallisilla keinoilla esimerkiksi 180-asteen sääntöä noudattamalla, avauskuvilla (establishing shot), kuvan ja vastakuvan käytöllä, katseen suuntien täsmäämisellä ja niin edelleen. (Bordwell, Thompson 2005, 310-317.) En nyt kuitenkaan paneudu näihin keinoihin tarkemmin, sillä ne eivät ole varsinaisesti ristiriidassa elliptisen kerronnan kanssa. Sen sijaan klassisen ja elliptisen kerronnan erot jatkuvuudessa liittyvät lähinnä aikakäsitykseen.

Jatkuvuusleikkauksessa tilan lisäksi myös aika on järjestetty siten, että se vie tarinaa saumattomasti eteenpäin. Jatkuvuusleikkauksessa asiat tapahtuvat tyypillisesti järjestyksessä 1-2-3. Klassisella kerronnalla on kuitenkin tapoja rikkoa aikaa. Näistä tyypillisin on takauma. Klassisessa jatkuvuusleikkauksessa draamallista aikaa harvemmin venytetään. (Bordwell, Thompson 2004, 326, 331.) Tämä tarkoittaa, että reaaliaika, eli elokuvan kesto, on harvoin pidempi kuin draamallinen aika eli elokuvan esittämän ajanjakson pituus. Jatkuvuusleikkauksessa draamallinen aika on kohtaustasolla yleensä samankestoinen kuin reaaliaika (Bordwell, Thompson 2004, 331). Tästä ääriesimerkki on Hitchcockin *Köysi* (Rope 1948), jossa kaksi tuntia kestävästä elokuvasta draamallinen aika kuvaa suhteellisen tarkasti kahden tunnin todellista aikaa.

Bordwell ja Thompson huomauttavat (2004, 332), että jatkuvuusleikkauksessa täydellinen ajan jatkuvuus edellyttää kolmen vihjeen läsnäoloa. Ensinnäkin narratiivissa

ei ole aukkoja, eli jokainen päähenkilöiden liike ja dialogi on nähtävissä ja kuultavissa. Toiseksi, elokuvassa on jatkuva ääniraita. Tarinan tilasta lähtevä diegeettinen ääni on tyypillinen tapa ilmaista ajallista jatkuvuutta, etenkin jos ääni jatkuu kahden kuvan yli. Kolmanneksi, toiminnan on sovittava yhteen, kun leikataan kuvan ja vastakuvan välillä. Jos toiminta jatkuu leikkauksen yli, oletetaan ajan ja tilan jatkuvan kuvien välillä. Toisin sanoen ellipsien puuttuminen, kuvien yli jatkuva diegeettinen ääni ja toiminnan jatkuvuus ovat tärkeimpiä merkkejä siitä, että kohtauksen aika on sama kuin reaaliaika.

Toisin kuin klassisessa kerronnassa, elliptisessä kerronnassa voidaan hypätä tilanteesta ja ajasta toiseen pitkiäkin matkoja. Esimerkiksi *2001: Avaruusseikkailussa* (2001: A Space Odyssey, 1968) kahden kuvan välillä aikaa on kulunut miljoonia vuosia. Ensimmäisessä kuvassa nähdään esihistoriallisen ihmisapinan heittävä luu ja toisessa avaruusasema. Leikkaus ei kuitenkaan täysin riko jatkuvuutta, koska objektien muoto täsmää toisiinsa. Elliptisessä kerronnassa kohtauksen aika voi olla myös pidempi kuin reaaliaika (esimerkiksi *Huuliharppukostajan* alkukohtaus, josta lisää alaluvussa 3.4 Ajan nopeuttaminen ja hidastaminen).



KUVA 1. *2001: Avaruusseikkailun* 4. miljoonan vuoden elliptinen aikahyppy. (2001: A Space Odyssey, 1968)

2.2.2 Elliptinen kerronta osana jatkuvuusleikkausta

Bordwell, Thompson (2004, 332) huomauttavat, että myös jatkuvuusleikkauksessa voidaan käyttää ajallisia ellipsejä. Nämä ellipsit eivät vaikuta tarinan kehittelyyn, ne ovat toisin sanoen tapahtumia, joita ei tarvitse näyttää, kuten koko se aika kun hahmo pukeutuu, peseytyy tai syö aamupalaa. Tapahtumat voidaan leikata siten, että välistä poistetaan aikaa. Tällöin kohtausta joka olisi reaaliajassa kestänyt tunteja, kestää draamal-lisessa ajassa vain sekunteja.

Jatkuvuusleikkauksessa on tärkeää, että ajalliset ellipsit ovat perusteltuja, ja tietty jat-kuvuus säilyy ellipsistä huolimatta. Tähän viitaten Bordwell ja Thompson (2004, 308) ovat esitelleet kolme tapaa, joilla elliptinen leikkaus voidaan tehdä. Ajatellaan, että ha-lutaan näyttää mies kiipeämässä portaat, mutta ei haluta näyttää koko siihen kuluva-aikaa. Tällöin voidaan käyttää perinteistä elokuvankerronnan ”välimerkkiä” eli risti-kuvaa, pyyhkäisyä tai häivytystä. Klassisessa elokuvakerronnassa nämä indikoivat sitä, että aikaa on poistettu. Mies siis aloittaa nousun portaissa, mistä leikataan ristikuvan kautta kuvaan, jossa mies on saavuttanut portaiden pään. Vaihtoehtoisesti voitaisiin antaa miehen kävellä portaita ylös, pois kuvasta ja pysyä hetken tyhjässä kuvassa. Sitten leikattaisiin tyhjään kuvaan portaiden yläpäässä ja annettaisiin miehen ilmestyä kuvaan. ”Tyhjät kuvat” molemmin puolin leikkausta viittaavat poistettuun aikaan. Kolmantena, voidaan luoda ellipsi välikuvan avulla, eli näytetään toista tapahtumaa toisaalla, joka ei kestä yhtä kauaa kuin poistettu tapahtuma. Porrasesimerkissä voitaisiin leikata kesken miehen nousun toiseen henkilöön, joka odottaa asunnossaan. Sitten voitaisiin leikata takaisin mieheen, joka on saavuttanut portaiden pään.

Jatkuvuusleikkauksen piirissä on käytössä myös ellipsejä, jotka ovat merkityksellisiä narratiivin kannalta. Näissä tapauksissa katsojan on ymmärrettävä, että aikaa on ku-lunut. Keinot ovat samoja kuin edellä, ristikuvia, pyyhkäisyjä tai häivytyksiä, mutta tällä kertaa niitä käytetäänkin kohtausten välillä kertomaan, että aikaa on kulunut. Klassisessa kerronnassa siirtymilläkin on ajallisia eroja, ristikuva tarkoittaa lyhyttä ai-kahyppyä, kun taas häivytyksellä aikaa on kulunut kauemmin.

Nykyään elliptistä kerrontaa noudattamalla voitaisiin porrasesimerkissä leikata siten, että mies aloittaa kävelyn, mutta onkin seuraavassa kuvassa jo esimerkiksi astumassa portaiden päässä olevaan huoneeseen. Tosin mikäli portaiden nousulla ei ole nar-

ratiivista funktiota, toisin sanoen se ei vie tarinaa olennaisesti eteenpäin, voitaisiin se poistaa kokonaan.

Tiivistettynä klassinen Hollywood-kerronta ja jatkuvuusleikkaus pyrkivät kertomaan tapahtumat kronologisessa järjestyksessä (takaumia lukuunottamatta). Katsoja olettaa, että leikkaus noudattelee pitkälti tapahtumien draamallista aikaa. Katsoja myös tajuaa, että tarinan kannalta epäolennaiset tapahtumat on voitu poistaa tai ainakin lyhentää ymmärrettävillä ellipseillä.

Vaikka voisi sanoa, että nykyään ellipsien käytöllä ei ole sääntöjä samalla tavalla kuin klassisessa kerronnassa, niin Tony Pipolo (2010, 369) on hahmotellut joitain lainalaisuuksia, joita ellipsin käyttöön liittyy. Ensimmäinen lainalaisuus on, että jotta voimme ymmärtää että kokonaisuudesta on poistettu tärkeä pala, täytyy tämä pala nähdä omana yksikkönään. Toiseksi, poistetun elementin tulisi olla yhtä selkeä kuin esimerkiksi sanan, jonka voi poistaa lauseesta. Kolmanneksi, leikkauksesta täytyy käydä ilmi, että kyseessä on todella harkittu elliptinen keino, eikä vain huolettomasti rakennettu skenaario. Neljänneksi, jotta ellipsin teho välittyy, luo leikkaus usein yllätyksen, jopa shokin tunteen tai hetkellisen hämmennyksen.

3 RAKENTEELLINEN ELLIPSI

3.1 Marcel Martinin jaottelu

Ranskalaisen elokuvaestetikon Marcel Martinin (s. 1942) teos *Elokuvan kieli* (1971) on ensimmäinen suomennettu elokuvan kielen erityispiirteitä käsittelevä teos. Alkuperäisteos on vuodelta 1962 ja puhuessaan elokuvan kielestä Martin pakosta puhuu nimenomaan siitä, mitä elokuvan kieli oli vuonna 1962, vähän jälkeen Ranskan ns. ”uuden aallon” (Martin 1971, 8). Tämä on kirjan suurin heikkous. Tarkastelun kohteena on myös yksinomaan näytelmäelokuva, eikä dokumentaarista elokuvaa käsitellä. Martin on kuitenkin ensimmäisten joukossa tarkastellut elliptistä kerrontaa laajemmin kuin miten esimerkiksi klassinen kerronta sen käsittää.

Vaikka Martin on *Elokuvan kielessä* käsitellyt ellipsejä aika suppeasti, osana kaikkia muita kerronnan elementtejä, huomionarvoista on hänen tapansa jaotella ellipsit. Martin (1971, 78) jakaa ellipsit rakenteellisiin ja sisällöllisiin ellipseihin. Rakenteellisiä ellipsejä motivoivat kerronnan rakenteelliset perusteet, toisin sanoen draamalliset perusteet. Näistä Martin tunnistaa ellipsin, jonka ansiosta katsojalle ei kerrota alussa kaikkea tai jotain salataan, jotta syntyy jännitystä. On myös ellipsejä, joilla sivuutetaan asia, joka ei sovi kohtauksen yleissävyyneen. Lopuksi Martin (1971, 80) tunnistaa myös ellipsejä, joiden voi sanoa olevan symbolisia, koska jonkin toiminnan osan peittämisellä ei ole merkitystä jännityksen kannalta vaan sen merkitys on laajempi ja syvempi.

Sisällöllisiä ellipsejä sen sijaan motivoi Martinin (1971, 81) luokittelussa yhteiskunnallinen sensuuri. Hyvät tavat tai yhteiskunnalliset tabut kieltävät tällöin esimerkiksi kuoleman tai tuskan näyttämisen, jolloin ne peitetään katsojilta, korvataan tai niihin vihjataan eri keinoin.

Martinin jaottelussa on hyviä lähtökohtia, mutta se ei sovellu sellaisenaan täydellisesti nykyelokuvaan, kuvaamaan elliptisen kerronnan kaikkia puolia. Niinpä olen opinnäytetyössäni laajentanut jaottelua niin, että rakenteellisen ellipsin alla on Martinin ”alun vihjaus”, ”tiedon viivyttely” sekä lisäyksenä ”ajan nopeuttaminen ja hidastaminen”, ”syyn ja seurauksen järjestys” sekä ”avoin lopetus”. Nämä ovat siis ellipsejä, jotka vaikuttavat kerrontaan rakenteen tasolla.

Toisin kuin Martinin aikana, nykyään elokuvakerronnassa on vain vähän tabuja. Esimerkiksi kuolemaa ja väkivaltaa voidaan näyttää vapaammin. Joissain tilanteissa, kuten sovellusosion dokumenttielokuvassamme, ”sensuuri” voi kuitenkin olla perusteltua.

Niinpä olen säilyttänyt Marcelin sensuurin osana sisällöllisten ellipsien jaottelua, tarkastellen sitä kuitenkin laajempänä ilmiönä. Sensuurin lisäksi omaan sisällöllisten ellipsien jaotteluuni laskin kuuluvaksi myös teeman korostamisen sekä lähikuvien käytön, sillä ne ovat yksityiskohtaisempia kerronnan elementtejä.

3.2 Alun vihjaus

Jaques Feyder on kirjoittanut: ”Elokuvan periaate on vihjata” ja usein on sanottu, että elokuva on ellipsin taidetta (Martin 1971, 75).

Elokuville on luonnollisesti asioita, joita ei voi heti paljastaa katsojalle. Esimerkiksi elokuvissa, joissa on rikosjuoni, on katsoja jätettävä tietämättömäksi tietyistä elementeistä, jotka ovat toiminnan jatkon mielenkiinnon edellytyksenä, esimerkiksi murhaajan henkilöllisyydestä (Martin 1971, 78). Tapahtumiin voidaan kuitenkin vihjata elliptisesti. Martinin (1971, 78) esimerkissä *Oikeutetun koston* (Crossfire, 1947) alkujakso vie meidät seuraamaan tappelua, joka on elliptinen myös kuvavalinnoiltaan. Näemme aluksi vain hahmojen varjoja seinillä. Kun kamera kääntyy huoneeseen päin, niin henkilöt jäävät meille edelleen tuntemattomiksi, sillä tappelussa kaatunut pöytälamppu valaisee heitä vain polveen. Tappelun seurauksena yksi miehistä jää makaamaan kuolleen maahan ja murhaaja pakenee paikalta. Kohtaus nostattaa heti mielenkiinnon, kuka murhaaja oli, kuka murhattiin ja miksi, oliko murha harkittu vai vahinko ja niin edelleen.



KUVA 2. *Oikeutetun koston* elliptinen aloituskohtaus herättää katsojan mielenkiinnon. Vasemmanpuoleisessa kuvassa näkyvä jalkalamppu kaatuu ja näemme paikalta poistuvan murhaajan vain osittain. (Crossfire, 1947)

Louise Spence ja Vinicius Nararro toteavat kirjassaan *Crafting Truth – Documentary Form and Meaning* (2010, 172) että myös dokumenttielokuvaan saadaan voimakkaampi tunnelataus, jos jo alussa paljastetaan jotain olennaista siitä miten elokuva tulee päätty-mään. Tällöin katsoja peilaa ennakkotietoon kaikkea näkemäänsä ja jännite ja emootio kasvavat.

Ohjaaja Andrew Jarecki on pohtinut aloitusten merkitystä James Quinnin kirjoittamassa haastattelukirjassa *This Much Is True – 14 Directors on Documentary Filmmaking* (Quinn, 2013). Jarecki on parhaiten tunnettu dokumenttielokuvastaan *Capturing the Friedmans* (2003), joka kertoo Friedmanin perheestä, jonka kahta jäsentä epäillään lap-sen seksuaalisesta hyväksikäytöstä. Arnold Friedman ja hänen poikansa Jesse molem-mat tuomitaan, mutta Jarecki huomaa, ettei tapaus ole niin suoraviivainen kuin miltä aluksi näyttää. Alut ovat Jareckin mukaan (Quinn 2013, 271 mukaan) erityisen tärkeitä, sillä tarinan voi esitellä katsojalle vain kerran. Jos esimerkiksi henkilöstä, johon tulem-me tarinan edetessä samaistumaan, paljastetaan alussa että hän on murhannut vaimonsa, muuttaa se täysin käsityksen kyseisestä henkilöstä. Ja jos asian saa tietää myöhemmin, saattaa se tuntua mielenkiintoiselta paljastukselta tai sitten se voi tuntua manipuloinnil-ta. Järjestyksellä, jossa asioita kerrotaan, on siis merkitystä.

Capturing the Friedmansin ensimmäisen kohtauksen voi nähdä eräänlaisena koko elo-kuvan muodon mikrokosmoksena (Austin 2012, 86). Elokuva alkaa otteella Friedmanin perheen kotivideosta, jossa perheen poika Jesse esittelee isänsä Arnoldin. Kotivideo-maisuus tulee katsojalle heti selväksi paitsi materiaalin laadusta myös Jessen amatööri-mäisestä haastattelun avauksesta ja tämän hermostuneesta esiintymisestä kameran edes-sä. Esittelykohtauksen jälkeen tulee toinen merkittävä osio, kun haastattelun ääni fei-dautuu ja sen korvaa Jessen kovempiääninen takautuva voice-over. Voice-overin alla jatkuu sama kotivideomateriaali. Jesse kertoo: ”Minusta tuntuu yhä, että tunsin isäni. En usko, että vain koska hänen elämässään oli asioita, jotka olivat privaatteja, salaisia ja häpeällisiä, että se tarkoittaisi, että isä jonka tunsin ja asiat joita tiesin hänestä olisivat yhtään vähemmän tosia.”¹ (Capturing the Friedmans, 2003). Austin (2012, 87) panee merkille, miten nämä sanat luovat välittömästi mysteerin ja jännityksen tuntua. Mitä

¹ ”I still feel like I knew my father. I don’t think that just because there were things in his life that were private and secret and shameful that that means that the father I knew and the things I knew about him were in any way not real.” (Capturing the Friedmans, 2003)

ovat Arnoldin häpeälliset salaisuudet, jotka tämä on salannut pojaltaan ja oletettavasti kaikilta muiltakin? Miten salaisuudet paljastuvat ja mitä siitä seuraa?

Tämä ennen alkutekstejä oleva kohtaaminen antaa epäsuoran viitteen, että elokuva tulee olemaan intiimi ja todenperäinen. Mutta tämän lisäksi materiaali on kuitenkin valittu, järjestetty ja uudelleen käsitelty. Tästä on seurannut taloudellinen ja koukuttava ensimmäinen kohtaaminen, joka esittää kysymyksiä, joihin tarina myöhemmin vastaa. (Austin 2012, 88.)

3.3 Tiedon viivyttely

Niin alun vihjauksen kuin tiedon viivyttelynkin tavoitteena on jännitteen luominen.

Ellipsin tarkoituksena voi olla toiminnan ratkaisevan hetken salaaminen katsojalta siksi, että hänessä heräisi jännitystä (Martin 1971, 78). Martin kertoo esimerkin elokuvasta *Hyökkäys erämaassa* (Stagecoach, 1939). Tässä John Fordin ohjaamassa lännenelokuvassa sankarin ja kolmen konnan välille syttyy raju taistelu lännen kaupungin pääkadulla, mutta kamera siirtyy saluunaan, jossa jäykistyneet asiakkaat odottavat taistelun tulosta. Kuuluu pari laukausta ja äkkiä oven avautuessa sisään ilmestyy yksi konna, muutaman askeleen jälkeen hän kuitenkin vaipuu kuolleen maahan ja sisään astuu nuori sankari terveenä ja vahingoittumattomana.

Tietoa voi viivyttellä paitsi yhdessä kohtauksessa, myös koko tarinan tasolla. Tiedon viivyttelystä seuraa luonnollisesti myös se, että täytyy miettiä missä vaiheessa tarinaa asioita paljastetaan ja miten. Jarecki (Quinn 2013, 272 mukaan) puhuu tästä haastattelussa:

Katsojalle täytyy antaa mahdollisuus viivyttää epäuskoaan, päästä mukaan tarinaan ja saada uutta tietoa. Kaikki pitää jakaa pieniin annoksiin, jottei katsoja saa ikinä liikaa tietoa kerralla. Se ei juurikaan eroa kahvipöytäkeskustelusta. -- Jos keskustelun aloittaa sanomalla 'Ajelin autollani.', ei se ole yhtä tehokas kuin jos aloittaa: 'Ajelin autollani, mutta olin unohtanut ajokorttini kotiin.' Tiedon palasten oikea ajoittaminen on tärkeää. On välttämätöntä ajatella asioita sitä kautta, miten katsoja saadaan koukutettua tarpeeksi välittämiseen tarinasta.

Esimerkiksi Andrew Jareckin uudessa kuusiosaisessa dokumenttisarjassa *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (2015) viivyttetään tietoa koukuttavasti. Dokumenttisarja paljastaa pitkään salassa pysyneitä, seitsemän vuoden tutkinnan aikana kerättyjä tieto-

ja ratkaisemattomasta rikossarjasta sekä sen pääepäilyistä Robert Durstista, newyorkilaisen miljardöörisuvun perillisestä. Durstin epäillään sekaantuneen nuoren vaimonsa katoamiseen New Yorkissa vuonna 1982, jutun avaintodistajan murhaan Beverly Hillissä vuonna 2000 sekä naapurinsa murhaan ja paloitteluun Texasin Galvestonissa vuonna 2001. Elokuvan alku on Jareckin *Capturing the Friedmansin* tapaan koukuttava. Alussa seurataan kuinka paikallinen poliisi löytää päättömän torson vedestä Galvestonin lahdesta, ja kertoo löytöä seuranneista tapahtumista. Ennen alkutekstejä murhatutkija sanoo: ”Tiesin että jutusta tulisi mielenkiintoinen. En osannut aavistaakaan, mikä minua odottaisi. Jos olisin tiennyt, mihin ryhdyn, en olisi ollut niin innoissani.” (The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst, 2015). Sanat vihjaavat tuleviin tapahtumiin, jotka tuntuvat paikoin uskomattomilta.

Sarjan kolmannessa jaksossa tiedämme jo Durstin vaimon Kathien kadonneen epäilyttävissä olosuhteissa. Uutena paljastuksena saamme kuulla, että Kathien ystävä Susan Berman on ainoa henkilö, joka voisi tietää jotain tapahtumista. Durst mainitsee haastattelukuvassa, että Susan kertoi hänelle poliisin käyneen kyselemässä Kathien katoamisesta. Sitten hän paljastaa, että pian tämän jälkeen Susan löytyi kotoaan murhattuna. Tämä on ensimmäinen kerta, kun katsoja saa tietää että on tapahtunut kolmaskin murha. Susanin tapaus olisi voitu kertoa jo alussa muiden murhien yhteydessä, mutta viivyttäminen nostaa epäilyksiä Durstia kohtaan entisestään. Epäilystä nostaa myös se, että kuulemme tiedon juuri Durstilta, näemme hänen reaktionsa haastattelukuvassa ja voimme yrittää tulkita hänen kasvoniilmeitään paljastushetkellä. Paljastuksen ajoitus on niin ikään harkittu, sillä kyseessä on kolmas jakso kuudesta, juuri puolivälissä sarjaa.

3.4 Ajan nopeuttaminen ja hidastaminen

Jos Marcel Martin oli ensimmäisten joukossa määrittelemässä elliptistä kerrontaa laajemmin, otti ranskalainen ohjaaja Robert Bresson ellipsit olennaiseksi, kokonaisvaltaiseksi osaksi elokuvakerrontaansa. Bresson ei ole saavuttanut suuren yleisön suosiota, mutta hän on kuitenkin vuosien mittaan noussut kriitikoiden ja elokuvataiteen harrastajien eniten arvostamien ohjaajien joukkoon. Bresson teki vain 13 elokuvaa pitkällä urallaan, joka alkoi vuonna 1943 ja päättyi vasta vuonna 1983. Bressonin ensimmäiset elokuvat oli kerrottu melko perinteisesti, ja vasta kolmannessa elokuvassaan *Papin päiväkirja* (Journal d'un curé de campagne, 1951) hän löysi tunnusomaiseksi muodostuneen tyyliinsä. Bressonin elokuvien tunnistettavin piirre on tunteeton näytte-

lytyyli, ja hän kutsuikin näyttelijöitään ”malleiksi”. Muita keskeisiä tyylipiirteitä ovat runsas kuvan ulkopuolisten elementtien käyttö ja samalla kuvan tyhjentäminen sekä jo mainittu elliptinen kerrontatapa.

Bressonin elokuvassa *Taskuvaras* (Pickpocket, 1959) elliptinen tyyli on hiottu huippuunsa. *Taskuvaras* pohjautuu löyhästi Dostojevskin kirjaan *Rikos ja Rangaistus* (1866) ja kertoo tarinan nuoresta, päämäärättömästä miehestä Michelistä, joka löytää hetkellistä lohtua ja kokee onnistumisia eläessään elämänsä taskuvarkaana. Kuuluisassa raviradalle sijoittuvassa avauskohtauksessa Michel lähestyy naista väkijoukossa takaapäin ja yrittää varastaa tämän laukun. Michel jää kiinni, mutta vapautetaan lyhyen kuulustelun jälkeen todisteiden puuttumisen vuoksi. Tästä hetkestä lähtien Michelistä tulee vainottu mies. Poliisi, joka on vastuussa hänen tapauksestaan seuraa ja kuulustelee häntä jatkuvasti. Michel joutuu pakenemaan lopulta Pariisista kahdeksi vuodeksi, jottei häntä löydettäisi. Kahden vuoden paon Bresson ilmaisee elliptisesti yhdellä ainoalla 23 sekuntia kestäväällä lähikuvalla Michelistä, joka kirjoittaa päiväkirjaansa. Seuraavaksi näemme hänet takaisin Pariisin juna-asemalla päällään tismalleen sama musta puku, paita ja kravatti kuin hänen lähtiessään kaksi vuotta sitten.



KUVA 3. *Taskuvarkaan* Michel yritt   varastaa naisen laukun raviradalla. Bressonille tyypillisiä lähikuvia. (Pickpocket, 1959)

Taskuvaras on kestoaltaan vain 75 minuuttia, mutta se on täynnä tiiviitä tapahtumia ja yksityiskohtia, jotka ovat tulosta Bressonin tarkasta elliptisestä leikkaustyylist  . Elokuvan reaaliaika, eli kesto, on 75 minuuttia, kun taas draamallinen aika, eli elokuvan sisäinen aika, kattaa reilusti yli kahden vuoden ajanjakson. Bresson pitä arvossa pikkuseikkoja isojen juonenk  anteiden sijaan. Emme esimerkiksi näe kun Michel pid  tet  en alun ravikohtauksessa, ja näemme hänen kuulustelustaankin vain viimeiset sekunnit. Emme näe hänen äitinsä kuolevan (emmek   miten se tapahtuu), vaan olemme suoraan hautajaisissa, joka sekin kuitataan kahdella nopealla kuvalla. Kirkossa näemme vain Jeannen,

Michelin ja Jacquesin selät, joista leikataan kyönelehtivän Michelin kasvoihin. Esimerkkejä pelkästään tästä yhdestä Bressonin elokuvasta voisi löytää lukemattomia.

Aikaa voidaan myös hidastaa elliptisesti. Tästä hyvänä esimerkkinä Totaron (Offscreen 2007) poimima Sergio Leonen mestarillinen *Huuliharppukostajan* (Once Upon a Time in the West, 1968) alkukohtaus. Kohtaus kestää 14 minuuttia 35 sekuntia, mutta se tuntuu pidemmältä, sillä mitään varsinaista toimintaa ei oikeastaan tapahdu. Kolme miestä vain odottavat junan saapumista asemalle. Eli kun Bresson tiivistää aikaa, Leone pitkitää sitä. Kuitenkin, Bressonin tapaan myös Leone käyttää ellipsiä saadakseen aikaan tunteen, että miehet ovat odottaneet paljon pidempään kuin 15 minuuttia. Tähän epätavalliseen ja ristiriitaiseen aikakäsitykseen vihjataan monin keinoin: hahmot vaikuttavat äärimmäisen ikävystyneiltä, maisemat ovat laajoja, repliikit ja musiikki on vähäistä, luonnon ääniä on korostettu ja huomio keskittyy yksityiskohtiin (tuulimyllyn kirskuunaan, lennättimen toistuvaan nakutukseen, vesipisaroihin jotka putoavat yhden miehistä hatulle, rystysten naksauttelua, tuulen ulinaa ja niin edelleen.). Itse asiassa ensimmäinen musiikki, jota kohtauksessa kuullaan, tulee Huuliharppukostajan huuliharpusta tämän saapuessa paikalle. Sävelestä tulee hänen ja koko elokuvan tunnusmusiikki.

Kaikki nämä elementit, korostetut luonnon äänet, vähäinen musiikin käyttö, keskittyminen yksityiskohtiin sekä elliptinen leikkaus, ovat kaikki keinoja, joita on käytetty myös *Taskuvarkaassa*. Bressonin tavoin Leone näyttää vain sen mikä on olennaista, eikä mitään liikaa, tai liian vähän.

3.5 Syyn ja seurauksen järjestys (metalepsis)

Yksi ellipsin keino on syyn ja seurauksen järjestyksen vaihtaminen. Bresson on nimittänyt syyn ja seurauksen järjestystä myös kielitieteen termillä *metalepsis*. *Metalepsis* on metonymian (sanan korvaaminen toisella) erityismuoto, jossa korvattu yleiskäsite on etäällä vertauksen osaa koskevasta yksityiskohdasta; figuuri, joka kuvaa etäisen syyn vaikutusta nykyhetkiseen tilanteeseen. Esimerkiksi "Laivamme vajoaa; kirottu olkoon se puu, josta maasto on veistetty!" (Tieteen termipankki)

Elokuvaan sovellettuna *metalepsis* tarkoittaa sitä, että syyn ja seurauksen paikka vaihtuu tai seuraus esitetään syyn sijasta. Bresson on käyttänyt tätä paljon kerronnassaan, ja

kirjoittaakin aforismikokoelmassaan *Notes sur le cinematographe*: ”Seuratkoon syy seurausta älköönkä säestäkö tai edeltäkö sitä” (Malmberg 1989, 115).

Bresson kertoo myös valaisevan tapauksen, joka viittaa siihen, miksi hän suosii meta-
leipsisista menetelmänä:

Eräänä päivänä kuljin läpi Notre-Damen puiston ja osuin vastakkain miehen kanssa, jonka silmät tavoittivat takaani jotakin mitä en voinut nähdä ja kirkastuivat äkkiä. Jos olisin havainnut yhtä aikaa miehen kanssa nuoren naisen ja lapsen joita kohti hän kiiruhti, nämä onnelliset kasvot eivät olisi siinä määrin pistäneet silmiin; ehkä en olisi edes huomannut niitä.
(Malmberg 1989, 115.)

Yksityiskohtaan eli ilmeen, eleen tai esineen eristäminen ja vapauttaminen asiayhteydestään, syysuhteesta johon se liittyy, on Bressonin mielestä edellytys sille, että yksityiskohta tulee näkyväksi eikä jää vain joksikin tavanomaiseksi, itsestään selväksi ja samantekeväksi. Bressonin estetiikan kärki suuntautuu juuri välinpitämätöntä havainnointia vastaan. Bressonin *Rahan* (L’Argent, 1983) ensimmäinen kuva on tällainen irrallinen yksityiskohta, metalepsis, joka saa voimansa juuri siitä, että se on irrotettu yhteydestään, ja tuleekin ymmärretyksi vasta myöhemmin elokuvan kuluessa. Ensimmäisessä kuvassa näkyy pankkiautomaatin pieni sulkeutuva luukku. Jokin sulkeutuu, käy tavoittamattomaksi ja näkymättömäksi. Jotain kätketään. Se on vaikuttava kuva, koska emme nähdessämme tiedä mitä kätketään ja keneltä. Elokuvan ensimmäisenä kuvana se on provokatiivinen: odotamme jonkin avautuvan (elokuvan, draaman, tapahtumankulun), meidät sen sijaan suljetaan ulkopuolelle. (Malmberg 1989, 116.)

On myös olemassa elokuvia, joissa koko tarina kulkee päinvastaisessa järjestyksessä ja syy-seuraussuhde on heitetty täysin pääläelleen. Esimerkiksi Christopher Nolanin ohjaamassa *Mementossa* (2000) päähenkilö Leonard kärsii muistinmenetyksestä ja yrittää selvittää vaimonsa murhaajaa. Pääjuoni siis alkaa sieltä mihin tarina loppuu, Leonard tappaa vaimonsa oletetun murhaajan Teddyn. Tarina kelautuu auki päinvastaisessa järjestyksessä, siten että seuraavaksi saamme tietää, miten Leonard selvittää Teddyn oikean henkilöllisyyden (John Gammell) tatuointiensä antamien vihjeiden avulla. Samalla hän oivaltaa, että Teddy on hänen etsimänsä henkilö. Tämän jälkeen, kun elokuvaa on kulunut noin viisitoista minuuttia, näemme Leonardin tatuoinnin samalla kun hän itse huomaa sen, ja saamme syyn ja motivaation alkukohtauksen tapolle: ”John G. raikasi ja murhasi vaimoni.” Katsoja kokee tarinan samalla tavalla kuin Leonard, hän saa tietää asioita siinä järjestyksessä, kun Leonard saa niitä selville. Muistinmenetys antaa myös

perusteet syy-seuraussuhteen kääntämiselle. Leonard näkee tekojensa seuraukset, muttei muista enää tekoja, vaan ne selviävät hänelle vähitellen tarinan edetessä.

Syy ja seurauksen kääntäminen on tyypillistä esimerkiksi murhaoikeudenkäynneistä kertovissa dokumenttielokuvissa. Tällöin alussa saatetaan kertoa kuka on kuollut ja miten, ja vasta tämän jälkeen paneudutaan syihin ja murhaajan henkilöllisyyden selvittämiseen. Yhtenä esimerkkinä jo aiemmin ”3.3. Tiedon viivyttely” -luvussa esittelemäni *The Jinxin* alkukohtaus. Myös esimerkiksi dokumenttielokuva *Amanda Knox* (2016) lähtee käyntiin puhelinsoitoilla, joista ilmenee, että nainen on löydetty kuolleen italialaisesta asunnosta. Sitten näytetään poliisin kuvaamaa materiaalia murhapaikalta, verijälkiä ja peitetty ruumis. Vasta tämän jälkeen aletaan etsiä syyllistä murhaan ja kerrotaan murhatutkimuksista ja oikeudenkäynnistä, jossa kaikki tuntuu menevän pieleen.

3.6 Avoin lopetus

Koko elliptisen kerronnan ydin on siinä, että katsoja saa itse oivaltaa ja muodostaa elliptisten antamien vihjeiden perusteella käsityksen tapahtumista. Tämän voi nähdä niin yksittäisten kuvien kuin koko elokuvan tasolla. Eniten tilaa katsojan oivalluksille ja merkitysten muodostamiselle jää avoimissa lopetuksissa. Lopetus määrittelee sen, miten katsoja näkee koko elokuvan, se on viimeinen asia, joka elokuvasta jää sen loputtua mieleen.

Suljettu lopetus on perinteisesti nähty avoimen lopetuksen vastakohtana. Esimerkiksi jos rikoselokuvan lopussa saamme tietää kuka murhaaja on, lopetus on suljettu. Mutta jos meille jää pienikin epäily henkilön syyllisyydestä, on lopetus osittain avoin.

Kuuluisa esimerkki avoimesta lopetuksesta on Francois Truffautin *400 kepposen* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) viimeisessä kohtauksessa (Bordwell, Thompson 2004, 73-74). Elokuvan päähenkilö Antoine Doinel on karannut turvakodista, ja yhden todella pitkän kuvan aikana hän juoksee rannalla kameran seurattessa vierellä. Hänen juoksuvauhtinsa on huomattavasti keventynyt aiemmasta, mutta katsoja ei ole vielä vapautunut ahdistuksen ja epävarmuuden tunteestaan. Antoine saavuttaa meren ja hänen kahlatesaan syvemmälle katsoja voi hetken jopa alkaa epäillä itsemurhaa. Sitten poika yllättäen kääntyykin kohti kameraa. Kamera zoomaa hänen kasvoihinsa ja kuva pysähtyy. Loppu ei paljasta, saadaanko hänet kiinni ja palautetaanko laitokseen, ja jättää katsojan mielti-

mään mitä seuraavaksi tapahtuu. Ainoa vihje voisi löytyä tulkitsemalla Antoine kasvojen ilmettä viimeisessä kuvassa. Mutta hänen ilmeensä on niin monitulkintainen, että sekin on lähes mahdotonta. Tulkintoja on useita kuten Richard Raskin artikkelissaan (P.O.V. filmtidsskrift 1996) osoittaa: ilme voi merkitä onnellisuutta (Baroncelli 1959) ja toivoa (Katz 1982) tai epävarmuutta (Insdorf 1979) ja pettymystä (MacDonald 1960).



KUVA 4. *400 kepposen* lopetuskuva. (*Les Quatre Cents Coups*, 1959)

Avoimia lopetuksia voi olla erilaisia. Päätyypeittäin lajittelisin ne kuitenkin sellaisiin, joissa elokuva loppuu kuin itsestään, ja niihin, joissa loppu on monitulkintainen.

Edellisessä *400 kepposta* esimerkissä oli piirteitä molemmista. Elokuvat, jotka loppuvat kuin itsestään, esimerkiksi ne joissa on ”äkillinen lopetus”, eivät pyri ratkaisemaan mitään, kun taas monitulkinaisissa lopuissa ratkaisuja voi olla useita. ”Äkillinen lopetus” jättää katsojalle usein tunteen, että vaikka elokuva loppuu niin hahmojen tarina jatkuu vielä elokuvan ulkopuolella.

Hyvänä esimerkkinä tästä on Richard Linklaterin *Boyhood* (2014), jossa päähenkilö Masonin elämään tullaan mukaan tietyllä hetkellä tämän lapsuudessa ja poistutaan myöhemmin tämän ollessa nuori. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö lopetusta olisi harkittu tarkoin. Elokuvan yllä riippuu jatkuvasti menettämisen varjo, se kertoo viattomuuden, omaisuuden, rakkauden menettämisestä, siitä miten aika lipuu ohitsemme. Lopussa Mason ja vastatapaamansa Nicole istuvat kalliolla ja käyvät seuraavan keskustelun:

Nicole: Tiedäthän, kun aina sanotaan, että pitää tarttua hetkeen. Mitä jos se onkin toisin päin? Hetki tarttuu meihin.

Mason: Joo, tiedän. Sitä tapahtuu koko ajan. Hetket. Aina on juuri nyt.

Nicole: Joo. (Boyhood, 2014)²

Koko elokuvan ”menettämisen teema” kiteytyy lopetukseen ja tavallaan se, että elokuva loppuu äkillisesti vielä korostaa teemaa entisestään. Lopetuskin on vain yksi niistä hetkistä joka lipuu ohitsemme. Masonin ja Nicolen välillä on myös selvästi kipinää, elokuvan loppu jättääkin katsojan miettimään, jatkuuko heidän yhteinen tarinansa vielä.

Boyhoodin kaltaiset elokuvat tuntuvat kuvaavan elämää sellaisena, kuin se useimmiten oikeasti on, ilman lopullisia ratkaisuja. Ei siis ole myöskään ihme, että dokumenteissa suositaan avoimia loppuja.

Esimerkiksi Joshua Oppenheimerin indonesialaisista kansanmurhista kertovassa dokumenttielokuvassa *The Look of Silence* (2014), on avoin lopetus. Päähenkilö Adi etsii elokuvassa vastauksia perheensä kohtaamiin hirveyksiin ja tapaa murhaajiaan ja heidän perheitään. Viimeisessä kohtauksessa Adi tapaa erään murhaajan lesken. Toivo anteeksipyyntöstä tai minkäänlaisesta tyydyttävästä loppuratkaisusta Adin etsinnälle on menetetty, kun leski vastaa, ettei hänen miehensä ole murhaaja. Aiemmin elokuvassa on kuitenkin näytetty filmattua todistusaineistoa tapahtumista. Oppenheimer itse (Applebaum, 2015) on todennut lopetuksesta, että se on tärkeä, sillä se kertoo helpottavaa loppua odottaville katsojille, että pinnan alla on yhä vaikeita asioita. Se paljastaa Indonesian yhteiskunnassa yhä vallitsevan jännitteen ja pelon ilmapiirin. Tällainen avoin lopetus ei päästä katsojaa helpolla vaan pakottaa pohtimaan laajempia merkityksiä vielä elokuvan jälkeenkin.

Monitulkintaisissa lopetuksissa mahdollisia vaihtoehtoja voi olla useita (kuten *400 kepposta* esimerkissä). Dokumenttielokuvissa tämä näkyy usein niin, että vaikka osa tarinasta päättyisikin loppuratkaisuun, niin silti jotain jää selvittämättä. Esimerkiksi *The Imposterissa* (2012) lopetus on monitulkintainen. Elokuva kertoo tositarinan espanjalaismiehestä, joka väittää olevansa texasilaisperheen kadonnut 16-vuotias Nicholas-poika. Perhe uskoo miestä ja ottaa hänet luokseen asumaan. Vaikka lopulta huijarin henkilöllisyys paljastuukin kaikille, niin oikean Nicholaksen kuolema ei selviä. Sen

² “Nicole: You know how everyone's always saying seize the moment? I don't know, I'm kinda thinking it's the other way around. You know, like the moment seizes us.
Mason: Yeah. Yeah, I know. It's constant - - the moment. It's just... It's like it's always right now, you know? Nicole: Yeah.” (Boyhood, 2014)

sijaan elokuva esittelee uusia johtolankoja, jotka osoittavat Nicholaksen veljeen. Lopulista totuutta ei saada selville. Niinpä *The Imposter* päättyy kuvaan, jossa kaivetaan puutarhaa Nicholaksen ruumiin toivossa ja tekstiplanssi kertoo, että Nicholas on edelleen kadonneiden listalla.

4 SISÄLLÖLLINEN ELLIPSI

Edellisen luvun alussa määrittelin jo hieman Marcel Martinin jaottelun toista puolta, sisällöllistä ellipsiä. Nyt siis edetään laajasta yksityiskohtaiseen, rakenteesta kuvien tasolle.

4.1 ”Sensurointi”

Sensurointi on Martinin (1971, 81) jaottelussa ainut sisällöllisen ellipsin muoto. Sitä motivoi yhteiskunnallinen sensuuri. Martinin mukaan: “On olemassa lukuisia tuskallisia tai arkaluontoisia eleitä, asenteita tai tapauksia, joitten näyttämisen valkokankaalla hyvät tavat tai yhteiskunnalliset tabut kieltävät. Kuolema, raju tuska, kauhistuttavat haavat, kidutus- ja kuolinkohtaukset yleensä peitetään katsojilta ja korvataan tai niihin vihjataan eri keinoin.”

Yksi yhteiskunnallisen sensuurin muoto oli Hollywoodissa vallinnut Haysin koodi (engl. *Motion Picture Production Code*), joka määräsi elokuvayhtiöt itsesensuuriin vuosina 1930-1968. Se kielsi elokuvista muun muassa alastomuuden, kiroilun, huumeiden käytön, prostituution, väkivallan ja kirurgiset toimenpiteet. Haysin ohjeisto sai nimensä Will H. Haysista, joka johti ohjeiston määrittelyä vuodesta 1922 lähtien. Haysin ohjeiston merkitys alkoi vähentyä 1950-luvulla, ja se korvattiin vuonna 1968 nykyisellä elokuvien luokittelujärjestelmällä.

Kuten Stephen Prince huomauttaa sensuuria käsittelevässä kirjassaan (2003, 207), sensuuri myös paradoksaalisesti monipuolisti elokuvakerrontaa. Elokuvantekijöiden piti keksiä kiertoilmaisuja näyttämään asioita, joita ei voitu kertoa suoraan. Kenties ellipsin käyttö ei olisi kehittynyt nykyiseen muotoonsa ilman sensuuria.

Esimerkiksi Alfred Hitchcock otti Haysin koodin eräänlaisena luovana haasteena. Muun muassa *Psykon* (Psycho, 1960) suihkukohtauksen kuvat on tarkkaan mietitty toisaalta noudattelemaan ohjeistoa ja toisaalta nostattamaan katsojan omaa mielikuvitusta. Murhaajan veitsi heilahtaa lähikuvassa, mutta emme näe sen osuvan suihkussa olevaan Marioniin. Sen sijaan näemme Marionin huutavan ja taistelevan vastaan nopeissa lähikuvissa. Verta ei näytetä Marionin iholla kertaakaan, vaan sitä nähdään kohtauksen lopussa vain kylpyammeen pohjalla. Silti, tai juuri siksi, kyseessä on yksi elokuvahisto-

rian muistetuimmista kohtauksista. Nopella leikkauksella Hitchcock luo täydellisen illuusion väkivallasta ja alastomuudesta näyttämättä niitä.



KUVA 5. Kuvasarja *Psykon* suihkukohtauksesta, jossa luodaan illuusio väkivallasta näyttämättä sitä. (*Psycho*, 1960)

Myös Marcel Martin (1971, 81) listaa tapoja kiertää sensuuria. Tapaus voidaan peittää kokonaan tai osittain aineellisella elementillä, tai sen voi korvata kuva tekijän tai silminnäkijän kasvoista. Tapahtuman voi korvata sen varjo tai heijastus, se nähdään mutta epäsuorasti, ja tämä esittämisen välillinen luonne lieventää realistista väkivaltaa.

Olen sisällyttänyt ”sensuurin” jaotteluuni, sillä vielä nykyäänkin esimerkiksi kuoleman näyttämättä jättämiselle voi olla hyviä perusteita, vaikka sensuuri ei enää vaikutakaan länsimaiseen elokuvantekoon. Kuoleman poistaminen kokonaan voi itseasiassa olla toisinaan voimakkaampaa kuin sen näyttäminen. Esimerkiksi *House of Cards* -televisiosarjan (2013–) kolmannen kauden viimeisessä jaksossa katkeroitunut Doug Stamper kaappaa pakettiautoonsa rakkautensa kohteen Rachelin, joka jätti hänet aiemmin metsään kuolemaan. Näemme kuinka Rachel suostuttelee Dougin ja pääsee

vapaaksi. Hetken kuluttua Rachel kävelee autiolla tiellä kohti kameraa. Taustalle ilmestyy Dougin pakettiauto, joka ajaa lujaa kohti. Rachel kääntyy katsomaan taakseen. Seuraava kuva johon leikataan on lähikuva Rachelin kasvoista, joiden päälle heitetään hiekkaa. Näiden kahden kuvan väliin jäi kuolema, jota ei näytetty, mutta johon vihjataan elliptisesti. Ellipsi itseasiassa korostaa kuoleman yllättävyyttä, sillä hetkeä aiemmin katsoja vielä luulee, että Rachel pääsee pakoon, mutta yhtäkkiä häntä peitetäänkin mullan alle.



KUVA 6. Kuvapari *House of Cards* -jaksosta, jossa kuolemaan vihjataan elliptisesti (House of Cards, kausi 3, jakso 13)

Hieman hienotunteisempaa vihjausta kuolemaan on käytetty Terrence Malickin *The Tree of Life* (2011). *The Tree of Life* on kauttaaltaan hyvin elliptinen elokuva, joka soljuu eteenpäin runollisena kuvien virtana, vailla selkeää juonirakennetta. Keskiössä on 50-luvun texasilainen perhe ja heidän kokemansa tragedia. Elokuvan alkupuoliskolla päähenkilöille ja katsojalle selviää, että perheen poika on kuollut. Perheen äiti saa postitse kirjeen ja katsoo sitä, mutta emme näe mitä paperissa lukee. Näemme vain äidin

epäuskoisen katseen ja kuulemme hänen huutonsa. Tästä leikataan suoraan meluisaan lentokonehalliin, jossa isä vastaa puhelimeen. Emme vielääkään kuule puheen sisältöä, sillä melu peittää kaiken alleen. Tiedämme vain että jotain järkyttävää on täytynyt tapahtua. Seuraavat sanat jotka kuulemme ovat: ”Poikani”. Tästä ja äidin surusta voimme päätellä, että poika on kuollut. Kuolemaa ei kuitenkaan mainita koko elokuvassa sanallakaan, saati sitä miten se tapahtui. Sillä ei ole merkitystä, vain seurauksilla on. Myös syy ja seuraus ovat vaihtaneet tässä kohtausjatkumossa paikkaa, mitä käsittelimme luvussa 3.5 tarkemmin.

4.2 Teeman korostaminen

Yasujirô Ozu on yksi Japanin tärkeimmistä ohjaajista. Useat Ozun elokuvista, kuten *Late Spring* (Banshun, 1949) tai *Tokyo Story* (Tôkyô monogatari, 1953) keskittyvät päivittäiseen elämään erityisesti alemman keskiluokan perheissä sekä perheenjäsenten väliin suhteisiin. Ozun elokuvien visuaalisia keinoja ovat muun musassa liikkumaton kamera, kamerakulma, joka on tavallista silmäkorkeutta alempana, sekä tiukka kuvarajaus ja ellipsin käyttö.

Ozun elokuvissa on havaittavissa ellipsejä, jotka korostavat elokuvien teemaa. Esimerkiksi *Tokyo Storyssa* on kohtausjakso, jossa vanhemmat saapuvat poikansa talolle. Dialogi antaa olettaa, että he viipyvät useita päiviä. Kuitenkin jo hetken kuluttua he ovat tyttärensä luona. Tyttären luona dialogista käy ilmi, että tytär aikoo lähettää vanhemmat kylpylään Atamiin. Seuraavassa kohtauksessa vanhemmat ovat jo Atamissa. (Desser 1997, 6.) Kohtaamiset lasten kanssa on jätetty lähes täysin pois. Elokuvan teemana on ongelmalliset perhesuhteet, niinpä voi tuntua oudolta, että juuri kohtaamiset perheenjäsenten välillä ja niistä syntyvät konfliktit on jätetty näyttämättä. Kuitenkin tämänkaltaiset ellipsit lisäävät kohtauksen vieraantumisen tunnetta vanhempien ja lasten välillä. Ne siis heijastelevat elokuvan laajempia temaattisia tasoja.

4.3 Lähikuvien käyttö (synekdokee)

On tavallista että ellipsin kohteena oleva näkymä korvataan enemmän tai vähemmän symbolisella detaljikuvalla, jonka sisältö heijastaa sitä mitä ”kuvan ulkopuolella” tapahtuu. (Martin 1971, 82.) Tätä keinoa voidaan kutsua myös synekdokeeksi. Tieteen terminpankki määrittelee synekdokeen metonymian alalajiksi, jossa: “esine tai käsite ilmaistaan käyttämällä osaa kokonaisuuden asemesta, tai harvemmin kokonaisuutta osan asemesta”.

Martin kertoo (1971, 82) esimerkin elokuvasta *Länsirintamalta ei mitään uutta* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), jonka lopussa päähenkilöä ammutaan. Kuolemaa ei kuitenkaan näytetä, vaan sen sijaan näemme lähikuvassa päähenkilön käden, joka kurottautuu kohti maassa räpistelevää perhosta. Kuolema käy ilmi siitä, että käsi muuttuu yhtäkkiä hervottomaksi. Perhonen edustaa viattomuutta, se on symbolikuva elämän kauneudesta sekä ohikiitävyydestä.



KUVA 7. Symbolinen lähikuva elokuvasta *Länsirintamalta ei mitään uutta*. (*All Quiet on the Western Front*, 1930)

Bresson on hyödyntänyt erityisesti myöhemmissä elokuvissaan paljon lähikuvia. Hyvänä esimerkkinä jo aiemmin mainittu *Taskuvaras*, jonka montaasimaisesti soljuvissa lähikuvissa nähdään taskuvarkaan kädet työssään.

Antti Pönni (1989, 68-69) on tutkinut lähikuvien käyttöä Bressonin elokuvassa *Kuolemaantuomittu on karannut* (Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut, 1956). Hän panee merkille, että asioiden esittämisjärjestys ei ole yhdenmukainen Bressonin elokuvissa.

Elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa ei nähdä hollywoodelokuvista tuttua avauskuvaa (establishing shot), joka näyttäisi laajan yleiskuvan tapahtumapaikasta, vaan Bressonin otos paljastaa tapahtumat hyvin rajatusti. Aluksi kuvassa näkyvät polvien päällä olevat kädet, jotka juuri kääntyvät kämmenpuoli ylöspäin. Jo edellisen kuvan aikana alkanut auton käyntiääni ja polvien ja käsien hienoinen tärinä antavat ymmärtää että ollaan autossa. Tämä varmistuu, kun vasen käsi liikkuu oikean eteen ja sormi painaa kevyesti ovenkahvaa, joka on selkeästi auton oven kahva. Vasta tämän jälkeen kamera liikkuu ylöspäin paljastaen käden omistajan kasvot. Näemme siis ensin kädet, sitten vasta kasvot ja ympäristön. Päähenkilö ikään kuin määritellään ensin käsien kautta.

The Thin Blue Line (1988) on Errol Morrisin palkittu dokumenttielokuva, joka muutti dokumenttikerrontaa pysyvästi. Elokuva kertoo Dallasissa 1976 tapahtuneesta poliisimurhasta ja seuraa miten lähes varmasti syytön mies tuomitaan kuolemaan. *The Thin Blue Line* rekonstruoi menneitä tapahtumia erityisesti lähikuvilla, jotka ovat monesti elliptisiä. Elokuvan alkupuoliskolla on näytelty rekonstruktio poliisimurhasta, jossa poliisi pysäyttää auton tien viereen ja kävelee kuskinpuoleiselle ikkunalle. Heti hänen kumarruttuaan autosta ammutaan useita laukauksia ja poliisi kaatuu kuolleen maahan. Tapahtumat on esitetty pitkälti elliptisillä lähikuvilla. Ampujaa ei näytetä, näemme vain hänen kätensä, joka pitelee asetta. Poliisistakin näemme kuolinhetkellä vain lähikuvia ja esimerkiksi taskulampun joka putoaa maahan. Ammutun poliisin partneri ryntää autosta ja pirtelö lentää hänen kädestään asfaltille. Tämä vaikuttava kuva viittaa karmeisiin tapahtumiin, joita meille ei suoraan näytetä. Pirtelö voisi olla yhtä hyvin maassa makaavan poliisin verivana.



KUVA 8. *The Thin Blue Line*ssa näytetään elliptisin lähikuvin poliisin kuolema. (The Thin Blue Line, 1988)

5 SOVELLUS: Elliptinen kerronta *Lahja*-dokumenttielokuvassa

Tässä luvussa sovellan ellipsin käytöstä löytämäni tutkimustietoa ohjaamaani lyhyeen dokumenttielokuvaan työnimeltä *Lahja*. Elokuva kertoo tarinan Jaanasta, joka menetti tyttärensä Liisan liikenneonnettomuudessa tämän ollessa 16-vuotias. Dokumenttielokuva käsittelee äidin surua sekä tapahtumia ennen ja jälkeen kuoleman, jonka tytär ennusti jo vuosia etukäteen. *Lahja* on vielä tuotannossa, enkä siksi pysty tässä yhteydessä käsittelemään lopullista teosta. Olen kuitenkin leikannut elokuvasta rakennetta hahmottelevan demon, josta poimin kuvia havainnollistamaan käytettyjä ellipsejä. Liitteistä löytyy myös viimeisin synopsis sekä käsikirjoitus, johon viitataan tekstissä.

Kerronnan kannalta haastavan tarinasta tekee se, että tapahtumat sijoittuvat menneisyyteen, kymmenen vuoden päähän. Liisasta on tämän hetkisten tietojen mukaan olemassa vain yksi kotivideo, jossa hän on noin kahden vuoden ikäinen. Tarinaa oli siis kuvitettava jotenkin muuten kuin arkistomateriaalilla. Päädyimme siihen, että halusimme rekonstruoida tapahtumia, mutta pyrimme tekemään sen elliptisesti. *Lahja* hyödynää kerronnassaan rekonstruktioiden ja arkistomateriaalin lisäksi haastatteluja sekä seurantamateriaalia.

Lahja alkaa kotivideolla, jossa näemme Liisan pienenä. Hän on videolla noin 2-vuotias ja taapertaa väkijoukossa hieman eksyneen näköisenä. Huolettomaan kotivideoon syntyy odottamaton kontrasti, kun siihen yhdistyy Jaanan haastattelusta otettu voiceover:

Liisa oli 13, kun hän teki elinsiirtotestamentin ja sanoi mulle että hän tulee kuolemaan nuorena. Että mä en tuu koskaan saamaan lapsenlapsia häneltä. Mä sanoin että äiti ei tuu selviämään ikinä, jos sä kuolisit nuorena. Mutta sit hän ilmotti mulle että ”ei se oo niin kauheeta, et sitten sä teet semmosia asioita mitä tehtiin kahdestaan ja sellasia asioita, mistä nautit yksinäs.” (Kts. Liite 2. Sivu 1.)

Aloituskohtauksen tarkoituksena on, *Capturing the Friedmans* -esimerkin (luku 3.2) tavoin, nostattaa heti katsojan mielenkiinto vihjaamalla elliptisesti tuleviin tapahtumiin. Jaanan sanat vihjaavat siihen, että Liisa tulisi kuolemaan nuorena. Toisaalta ne vihjaavat myös Jaanan selviytymisstrategioihin ja siihen, että hän on mahdollisesti selviytynyt tapahtumista ainakin jollain tasolla. Alussa viitataan myös Liisan aavistuksiin, eräänlaisiin ”merkkeihin”, joita hän kertoi saavansa tulevista tapahtumista. Merkit muodostavat elokuvalla myös oman kerronnan tason. Liisan ja Jaanan tarina kerrotaan osittain merk-

kien ja niiden toteutumisten kautta. Rivien välistä voi myös tulkita, että äiti ja tytär keskustelevat kuolemasta avoimemmin, kuin ehkä tavallisesti on tapana. Alku nostattaa katsojassa kysymyksiä, joihin elokuva myöhemmin vastaa: Toteutuuko Liisan aavistus ja miten? Selviääkö Jaana?



KUVA 9. ”Lahja” alkaa kotivideokuvalla Liisasta.
(Lahja-dokumenttielokuvan demo, 2016)

Kuolema on asia, jota dokumenttielokuvassa viivytetään elliptisesti. Se on alusta asti läsnä, mutta se konkretisoituu vasta noin elokuvan puolessa välissä. Tätä ennen kuolemaan kuitenkin vihjataan useasti. Muun muassa Liisan syntyessä keskosena Jaana kertoo: ”Ja jotenkin se on sellanen tunne, että sä oot saanu lapsen, ja toisaalta pelkää että hän kuolee ja toisaalta ei tiiä uskaltaako lapseen kiintyä, jos lapsi kuolee.” Hetkeä myöhemmin kuolemaan viitataan, kun Jaana kertoo onnellista tarinaa: ”...ja siitä tulikin sit semmonen vitsi mikä me säilytettiin ihan loppuun asti.” (Kts. Liite 2. Sivun 1, 2.)

Liisan kuolemaan johtava onnettomuus on tarkoitus esittää elliptisesti. Tämä siksi, että haluamme ”sensuroida” tapahtumia. Kaikkea ei tarvitse näyttää, sillä katsojan mielikuvitus kyllä korvaa puuttuvat palaset. Samaan tapaan kuin aiemmassa *The Thin Blue Line* -esimerkissä (luvussa 4.3), näytämme elliptisiä lähikuvia esimerkiksi suojatiestä, ambulanssin hälytysvilkuista, auton ajovaloista, liikennevalosta, joka näyttää vihreää jalkakulkijoille jne. Kuvien päällä kuulemme Jaanan voiceoverin, jossa hän kuvailee tapahtumia. Hän kertoo puhelinsoitosta, jossa hän saa tietää Liisan jääneen auton alle, sekä epäuskoisesta olotilastaan ja tuntemuksistaan onnettomuuspaikalla. (Kts. Liite 2. Sivun 4, 5.) Lisäksi leikkaamme onnettomuuskohtaukseen lähikuvaa satavasta lumesta. Se on

tässä kohtaa elokuvaa myös symbolinen elementti. Sankka lumipyry peittää näkyvyyden lähes kokonaan, todellisuus hämärtyy, eikä Jaana tiedä mihin uskoa.



KUVA 10. Kuva satavasta lumesta symboloi Jaanan epäuskoa. (Lahja-dokumenttielokuvan demo, 2016)

Liisan jouduttua teho-osastolle alkaa Jaanan pitkä odotus. Liisa on viikon koomassa ja kytkettynä elämää ylläpitäviin laitteisiin, hänen aivonsa ovat pahasti vaurioituneet. Viikko menee normaalielämässä usein nopeasti ohi, Jaanalle kyseinen viikko teho-osastolla tuntui kuitenkin ikuisuudelta. Tätä voidaan kuvastaa esimerkiksi hidastamalla aikaa elliptisesti. Kuvat voivat tuntua venytetyiltä elokuvan yleiseen kuvakeston nähden. Tarkoituksena on näyttää elliptisiä lähikuvia sairaalan laitteista ja käytäviltä, ja nämä kuvat voidaan tehdä tuntumaan tuskastuttavan pitkiltä.

Emme myöskään näytä tai edes kerro suoraan Liisan kuolemaa. Kuolemakohtauksessa Jaana kertoo saaneensa aavistuksen, että Liisa tulee kuolemaan klo 4.00, vaikka lääkärit ovat toista mieltä. Yöllä sairaalalta kuitenkin soitetaan, että tilanne näyttää pahalta. Jaana kertoo: “Ehdin sinne. Kello oli 4.02.” Tästä leikkaamme sairaalan seinällä olevaan kelloon, jonka tuntiviisari osoittaa neljää. Sitten näytämme Jaanan istumassa haastattelutilanteessa hiljaa. Seuraavassa kohtauksessa Jaana vierailee Liisan haudalla kymmenen vuotta myöhemmin. Tässä vaiheessa elokuvaa katsoja on jo tietoinen merkkien ja enteiden olemassaolosta. Liisan kuolemaa ei siis tarvitse kertoa, se tulee ilmi seinäkellosta, joka näyttää aavistettua kuolinaikaa. Katsoja saa itse päätellä elliptisen lähikuvan avulla, että enne on käynyt toteen.



KUVA 11. Elliptinen lähikuva, josta käy ilmi Liisan kuolema.
(Lahja-dokumenttielokuvan demo, 2016)

Elokuvasta on löydettävissä myös kohtia, joissa syy- ja seuraussuhde eivät kulje kronologisesti tai syy on poistettu kokonaan. Saamme esimerkiksi tietää onnettomuudesta aluksi vain hyvin vähän. Jaanan puheesta käy ilmi, että Liisa on jäänyt auton alle. Kuvilla kerrotaan että kysessä on suojatie ja liikennevalon vihreä valo indikoi, että autoilija on luultavasti tehnyt virheen. Varsinaisiin onnettomuuden syihin ei oikeastaan edes mennä, mutta myöhemmin saamme lisää tietoa ajajasta. Jaana kertoo muun muassa, miten hän osasi lopulta antaa anteeksi yliajajalle, sillä kukaan ei tee sellaista tahallaan ja kyseessä oli nuori ihminen. (Kts. Liite 2. Sivun 8.)

Elokuvan lopetus jää osittain avoimeksi. Maton kutominen Liisan vaatteista ja sen loppuunsaattaminen sulkee tarinan osittain. Se kuvastaa sitä, miten viimeinenkin surutyön kannalta tärkeä askel on otettu. Liisan piirustusten lisäksi vaatteet olivat ainoita tavaroita, joista Jaana ei ollut hankkiutunut eroon ja niiden kutominen matoksi symboloi koko Jaanan suruprosessia. Myös Jaanan sanat elokuvan lopussa luovat tietynlaisen päätöksen Jaanan ja Liisan tarinalle:

Elämä on niin suuri lahja, että sitä ei sovi hukata. Me molemmat tiedettiin elämän rajallisuus ja tiedettiin että mitä tahansa voi sattua, et jotenki se oli niin sisäänrakennettu siinä meidän elossa. Et me sanottiin joka hetki joka solulla toisillemme kaikki. Ehkä se oli myös semmonen mitä kiitti jälkikäteen mielessään, et “luojan kiitos, meillä oli semmonen suhde”. Että kaikki tuli sanottua. (Kts. Liite 2. Sivun 10.)

Lopetus jää kuitenkin sikäli avoimeksi, ettei Liisan ”merkeille” löydy selitystä. Ne jäävät mysteeriksi ja katsoja joko uskoo niihin tai sitten ei. Jaana toteaaakin haastattelussaan, ettei hän välitä mitä muut sanovat, sillä tämä on vain hänen totuutensa:

Se että mä puhun Liisasta ja Liisan merkeistä ihmisille, niin osa varmaan ajattelee, että kuolleesta lapsesta tehdään pyhimys, tai että selvitäkseen lapsen kuolemasta se on nostettava jotenki omituiseen asemaan. Et se on mun tapani selviytyä tästä kärsimyksestä... mut sit taas mä oon niinku eläny sen lapsen kans ja mä oon niinku jo hänen eläessään hämmentyny joistain asioista, miten hän suhtautuu ympäristöönsä ja ympärillä oleviin ihmisiin, niin jotenki mä tiedän että se on mun kohdallani totta. (Kts. Liite 2. Sivü 6.)

Elliptinen kerronta toimii toivottavasti elokuvassa myös koko tarinan kattavana teemaattisena elementtinä. Se että asioita jätetään kertomatta, näytetään onnettomuushetki elliptisten lähikuvien avulla, syy ja seuraus eivät kulje kronologisesti ja niin edelleen, mukailee Jaanan kokemusmaailmaa. Niiden avulla katsoja voi päästä lähemmäs sitä todellisuutta, jossa Jaana on elänyt: kauhua, epäuskoa ja hataria muistikuvia.

6 POHDINTA

Ellipsin käsite oli minulle kohtalaisen vieras ennen opinnäytetyöprosessia. Erityisesti käsitteen laajuus yllätti. Opin että elliptinen kerronta on paljon enemmän kuin vain yksittäisten asioiden poisjättämistä. Se näyttäytyy oleellisena osana kerrontaa niin rakenteen kuin sisällön tasolla, tarinan alusta loppuun. Se on nähtävissä kaikissa niissä valinnoissa, joita elokuvantekijä tekee, kun hän ei syystä tai toisesta kerro katsojalle kaikkea, vaan haluaa pitää jännitettä yllä tai jättää asioita katsojan tulkinnan varaan.

Elliptisestä kerronnasta löytyi yllättävän vähän tutkimustietoa siihen nähden, miten paljon sitä on käytetty niin fiktio- kuin dokumenttielokuvissakin. Hämmästyttävintä oli huomata, miten laajasti elliptiset keinot ovat levittäytyneet elokuvakerrontaan erityisesti uusissa dokumenttielokuvissa. Maailmanlaajuisesti suosituissa suoratoistopalveluissa kuten Netflixissä ja HBO:lla dokumenttielokuvan suosio on kasvanut viime vuosina räjähdysmäisesti. Esimerkiksi HBO:lla miljoonan katsojan raja rikkoontui *The Jinx*-dokumenttisarjan viimeisen jakson tullessa ulos (Battaglio, 2015). Myös *Making a Murderer* -dokumenttisarja (2015–) on ohittanut suosiossa draamasarja *House of Cards*in yli 19 miljoonalla katsojallaan, ja noussut Netflixin toiseksi suosituimmaksi sarjaksi (Shepherd, 2016). Dokumenttielokuvien kasvavan suosion osasyynä on varmasti kerronnan monipuolistuminen. Esimerkiksi *The Jinx* käytti elliptisiä keinoja laajasti kerronnassaan, siten että katsoja pääsi osalliseksi murhamysterin ratkaisemiseen.

Sovellusosion dokumenttielokuvassa elliptinen kerronta osoittautui perustelluksi. Tärkeimmiksi keinoiksi siinä nousivat tiedon viivyttely ja vihjailu sekä sensurointi. Tarinan alussa aikaa kuluu väkisinkin hahmojen esittelyyn. Elliptisten vihjailujen ansiosta myös näistä kohtauksista tulee mielenkiintoisia, sillä katsoja odottaa vihjausten toteutumista ja tulkitsee kaikkea näkemäänsä niiden kautta. Sensuroinnille taas oli oma paikkansa onnettomuuspäivän tapahtumien kerronnassa. Mielestäni onnettomuuden näyttämättä jättäminen toimi hyvin tässä kyseisessä tapauksessa. Elliptisen kerronnan keinoja on mahdollista soveltaa lähes kaiken pituisiin ja muotoisiin elokuviin. Kaikki keinot eivät ole kuitenkaan aina automaattisesti leikkaajan hyödynnettävissä. Joidenkin kuvien tarve pitäisi tiedostaa jo kuvausvaiheessa, jotta leikkaajalla olisi käytössään tarvittava materiaali. Esimerkiksi *Lahja*-dokumentin onnettomuuteen vihjaavien lähikuvien sisältö mietittiin yksityiskohtaisesti jo käsikirjoitusvaiheessa.

Vaikka opinnäytetyö antoikin konkreettisia keinoja ellipsin käyttöön, niin mielenkiintoista olisi vielä tutkia esimerkiksi katsojien reaktioita käytettyihin ellipseihin. Ymmärtääkö katsoja ellipsin siten kuin ohjaaja on sen tarkoittanut, vai miten paljon ellipsien tulkinnassa on havaittavissa subjektiivisia eroja. Ja missä määrin eroihin on mahdollista puuttua?

Varmaa kuitenkin on, että kun elokuvantekijät tiedostavat aktiivisesti ellipsien olemassaolon ja ottavat ne huomioon elokuvakerronnassaan, saadaan aikaan mielenkiintoisia ja vaikuttavia teoksia, jotka osallistavat katsojansa. Ennusmerkeistä päätellen suunta on jo oikea.

LÄHTEET

Kirjallisuuslähteet:

Austin, T. 2012. *Watching the World. Screen Documentary and Audiences.* Manchester, GBR: Manchester University Press.

Bíro, Y. 2008. *Turbulence and Flow in Film. The Rhythmic Design.* Bloomington: Indiana University Press.

Bordwell, D. & Thompson, K. 2004. *Film Art: An Introduction.* Seventh edition. USA: The McGraw-Hill Companies, Inc.

Desser, D. 1997. *Ozu's Tokyo Story.* UK, Cambridge: Cambridge University Press.

Lehtisalo, A. 2011. *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937-1955.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Malmberg, C. 1989. *Käden tarina.* Teoksessa P. Hyttinen (toim.), *Merkintöjä Robert Bressonista.* Kokkola: Chydenius instituutti.

Martin, M. 1971. *Elokuvan kieli.* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Pipoli, T. 2010. *Robert Bresson. A Passion for film.* New York: Oxford University Press, Inc.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2005. *Otos.* Helsinki: Like Kustannus Oy.

Prince, S. 2003. *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema 1930-1968.* Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.

Pönni, A. 1989. *24 kuvaa tyhjyyteen.* Teoksessa P. Hyttinen (toim.), *Merkintöjä Robert Bressonista.* Kokkola: Chydenius instituutti.

Quinn, J. 2013. *This Much is True. 14 Directors on Documentary Filmmaking.* Bodmin, Cornwall: MPG Books Ltd.

Spence, L. & Nararro, V. 2010. *Crafting Truth. Documentary Form and Meaning.* Piscataway, NJ, USA: Rutgers University Press.

Internet-lähteet:

Applebaum, S. 2015. Joshua Oppenheimer on new film the Look of Silence. The Scotsman. Luettu: 12.10.2016

<http://www.scotsman.com/lifestyle/culture/film/joshua-oppenheimer-on-new-film-the-look-of-silence-1-3795669>

Battaglio, S. 2015. 'The Jinx' proves that documentaries can draw big audiences. Los Angeles Times. Luettu: 07.11.2016.

<http://www.latimes.com/entertainment/envelope/cotown/la-et-ct-documentaries-big-audiences-the-jinx-20150319-story.html>

Berg, C. R. 2006. A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films. Classifying the 'Tarantino Effect'. Film Criticism. Ebsco Host. Luettu: 12.10.2016.

<https://www.thefreelibrary.com/A+taxonomy+of+alternative+plots+in+recent+films%3A+classifying+the...-a0153620392>

Kielitoimiston ohjepankki. Ellipsi. Luettu 10.11.2016.

<http://www.kielitoimistonohjepankki.fi/haku/ellipsi>

Raskin, R. 1996. A Note on Closure in Truffaut's Les 400 Coups. P.O.V filmtidsskrift. Luettu 20.09.2016.

http://pov.imv.au.dk/Issue_02/section_3/artc3B.html

Shepherd, J. 2016. Netflix's most popular original programme revealed, and it's not Making a Murderer, House of Cards or Daredevil. Independent. Luettu: 10.11.2016.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/netflixs-most-popular-original-programme-revealed-and-its-not-making-a-murderer-house-of-cards-or-a7095506.html>

Tieteen termipankki. Metalepsis. Luettu: 18.10.2016.

<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:metalepsis>

Tieteen termipankki. Synekdokee. Luettu: 22.10.2016.

<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:synekdokee>

Elokuvalähteet:

2001: Space Odyssey. 1968. Ohjaus: Stanley Kubrick. Tuotanto: Metro-Goldwyn-Mayer, Stanley Kubrick Productions. Tuotantomaat: Iso-Britannia, Yhdysvallat.

All Quiet on the Western Front. 1930. Ohjaus: Lewis Milestone. Tuotanto: Universal Pictures. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

Banshun. 1949. Ohjaus: Yasujirô Ozu. Tuotanto: Shôchiku Eiga. Tuotantomaat: Japani.

Boyhood. 2014. Ohjaus: Richard Linklater. Tuotanto: IFC Productions, Detour Filmproduction. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

Capturing the Friedmans. 2003. Ohjaus: Andrew Jarecki. Tuotanto: HBO Documentary, Notorious Pictures. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

Crossfire. 1947. Ohjaus: Edward Dmytryk. Tuotanto: RKO Radio Pictures. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

House of Cards. 2013–. Kausi 3, Jakso 13. Tuotanto: Media Rights Capital, Panic Pictures, Soundtrack New York, Trigger Street Productions. Tuotantomaat: Yhdysvallat. Levitetty muun muassa Netflixissä.

Journal d'un curé de campagne. 1951. Ohjaus: Robert Bresson. Tuotanto: Union Générale Cinématographique. Tuotantomaat: Ranska.

L'Argent. 1983. Ohjaus: Robert Bresson. Tuotanto: Eôs Films, France 3 Cinéma, Marion's Films. Tuotantomaat: Ranska, Sveitsi.

Les Quatre Cents Coups. 1959. Ohjaus: François Truffaut. Tuotanto: Les Films du Carrosse, Sédif Productions. Tuotantomaat: Ranska.

Making a Murderer. 2015–. Ohjaus: Moira Demos, Laura Ricciardi. Tuotanto: Synthesis Films, Netflix. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

Memento. 2000. Ohjaus: Christopher Nolan. Tuotanto: Newmarket Capital Group, Team Todd, I Remember Productions, Summit Entertainment. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

Once Upon a Time in the West. 1968. Ohjaus: Sergio Leone. Tuotanto: Rafran Cinematografica, Finanzia San Marco, Paramount Pictures. Tuotantomaat: Italia, Yhdysvallat.

Pickpocket. 1959. Ohjaus: Robert Bresson. Tuotanto: Compagnie Cinématographique de France. Tuotantomaat: Ranska.

Psycho. 1960. Ohjaus: Alfred Hitchcock. Tuotanto: Shamley Productions. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

Rope. 1948. Ohjaus: Alfred Hitchcock. Tuotanto: Warner Bros, Transatlantic Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

Stagecoach. 1939. Ohjaus: John Ford. Tuotanto: Walter Eanger Productions. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

The Imposter. 2012. Ohjaus: Bart Layton. Tuotanto: 24 Seven Productions, A&E IndieFilms, Film4, Protagonist Pictures, RAW, Randy Murray Productions. Tuotantomaat: Iso-Britannia.

The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst. 2015. Ohjaus: Andrew Jarecki. Tuotanto: HBO Documentary Films, Hit The Ground Running Films, Blumhouse Productions. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

The Look of Silence. 2014. Ohjaus: Joshua Oppenheimer. Tuotanto: Anonymous, Final Cut for Real, Making Movies Oy, Participant Media, Piraya Film A/S, Spring Films. Tuotantomaat: Tanska, Indonesia, Suomi, Norja, Iso-Britannia, Israel, Ranska, Yhdysvallat, Saksa, Alankomaat.

The Thin Blue Line. 1988. Ohjaus: Errol Morris. Tuotanto: Third Floor Productions. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

The Tree of Life. 2011. Director: Terrence Malick. Tuotanto: Cottonwood Pictures, River Road Entertainment, Brave Cove Productions, Plan B Entertainment. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

Tôkyô monogatari. 1953. Ohjaus: Yasujirô Ozu. Tuotanto: Shôchiku Eiga. Tuotantomaat: Japani.

Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut. 1956. Ohjaus: Robert Bresson. Tuotanto: Gaumont, Nouvelles Éditions de Films. Tuotantomaat: Ranska.

Kuvalista:

KUVA 1.

2001: Space Odyssey. 1968. Ohjaus: Stanley Kubrick. Tuotanto: Metro-Goldwyn-Mayer, Stanley Kubrick Productions. Tuotantomaat: Iso-Britannia, Yhdysvallat.

KUVA 2.

Crossfire. 1947. Ohjaus: Edward Dmytryk. Tuotanto: RKO Radio Pictures. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

KUVA 3.

Pickpocket. 1959. Ohjaus: Robert Bresson. Tuotanto: Compagnie Cinématographique de France. Tuotantomaat: Ranska.

KUVA 4.

Les Quatre Cents Coups. 1959. Ohjaus: François Truffaut. Tuotanto: Les Films du Carrosse, Sédif Productions. Tuotantomaat: Ranska.

KUVA 5.

Psycho. 1960. Ohjaus: Alfred Hitchcock. Tuotanto: Shamley Productions. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

KUVA 6.

House of Cards. 2013–. Kausi 3, Jakso 13. Tuotanto: Media Rights Capital Panic Pictures, Soundtrack New York, Trigger Street Productions. Tuotantomaat: Yhdysvallat. Levitetty muun muassa Netflixissä.

KUVA 7.

All Quiet on the Western Front. 1930. Ohjaus: Lewis Milestone. Tuotanto: Universal Pictures. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

KUVA 8.

The Thin Blue Line. 1988. Ohjaus: Errol Morris. Tuotanto: Third Floor Productions. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

KUVA 9.

”Lahja”-dokumenttielokuvan demo. 2016. Ohjaus: Anniina Kauttonen, Otto Heikola. Tuotanto: Side Stories Oy. Tuotantomaat: Suomi.

KUVA 10.

”Lahja”-dokumenttielokuvan demo. 2016. Ohjaus: Anniina Kauttonen, Otto Heikola. Tuotanto: Side Stories Oy. Tuotantomaat: Suomi.

KUVA 11.

”Lahja”-dokumenttielokuvan demo. 2016. Ohjaus: Anniina Kauttonen, Otto Heikola. Tuotanto: Side Stories Oy. Tuotantomaat: Suomi.

LIITTEET

Liite 1. Lahja: Synopsis (21.10.2016)

1(2)

Lahja on koskettava kertomus äidin ja tyttären erityislaatuisesta suhteesta. **JAANA** menetti tyttärensä **LIISAN** liikenneonnettomuudessa tämän ollessa 16-vuotias. Lyhyt dokumenttielokuva käsittelee äidin surua sekä tapahtumia ennen ja jälkeen kuoleman, jonka tytär itse ennusti jo vuosia etukäteen.

Jaana ja Liisa puhuivat paljon kuolemasta jo silloin, kun Liisa oli vielä pieni. Keskusteluihin ei koskaan liittynyt pelkoa tai ahdistusta, vaan aihetta käsiteltiin luonnollisena osana elämää. Herkkä ja omalaatuinen tyttö kertoi myös saavansa merkkejä, eräänlaisia aavistuksia tulevista tapahtumista. Jaanan kyseenalaistaessa merkkien paikkansapitävyyden Liisa totesi, että tämä on vain liian kiireinen huomatakseen niitä. 13-vuotiaana Liisa ilmoitti äidilleen, että aavistaa kuolevansa nuorena. Jaana totesi, ettei ikinä selviäisi siitä. Liisa kuitenkin vastasi omintakeiseen tyyliinsä: ”Tekisit vain niitä asioita joita teimme yhdessä, ja niitä asioita joita tykkäät tehdä yksin.”

Tammikuisena iltana 2006 Jaana surkutteli naapurissa surmatun naisen kohtaloa. Liisa valmistautui lähtemään ulos kavereidensa kanssa ja lohdutti Jaanaa vielä ovella: ”Älä kuolleita sure, niiden on hyvä olla. Sure niitä jotka jäävät tänne.” Puoli tuntia myöhemmin Liisa jäi suojatiellä auton alle.

Liisan kuoleman jälkeen Jaana muisti Liisan kanssa käydyt keskustelut ja sai niistä valtavasti lohtua ja apua surun käsittelyyn. Hän ei halunnut vaientaa tyttärensä muistoa, vaan puhui hänestä kohtaamilleen ihmisille. Ulkomaailmassa asioihin ei kuitenkaan suhtauduttu aivan yhtä avoimesti. Hyvätkin ystävät saattoivat karttaa Jaanaa tai pyytää häntä puhumaan jostain muusta. Jaana ei ole lannistunut, vaan kokee että hänellä on oikeus puhua kuolleesta lapsestaan samalla tavalla kuin jollain toisella on oikeus kertoa lapsestaan, joka valmistui koulusta tai meni naimisiin.

2(2)

Koska Jaanalla ja Liisalla oli tapana käydä ulkomailla, Jaana ajatteli jatkaa perinnettä yksin. Lentokoneessa hän tutustui vieressä istuvaan naiseen, **EIRAAN**. Paljastui, että molemmat olivat hiljattain menettäneet läheisen, Jaana Liisan ja Eira lapsenlapsensa Oskarin. Jaana sai päähänsä kysyä, kuoliko Oskari lokakuun 24. päivänä. Eira hämmästyí: miten Jaana saattoi tietää tarkan päivän? Ei hän tiennytkään, se vain oli Liisan syntymäpäivä. Siitä lähtien Eira ja Jaana ovat olleet ystäviä ja tukena toistensa suruprosesseissa.

Liisan kuoleman myötä Jaana koki monia asioita, jotka eivät olleet aina järjellä selitettävissä. Elääkö Liisan lahja nyt Jaanassa vai tekeekö Jaanan mieli temppuja? Jaanaa ei haittaa vaikka hänen tarinaansa ei uskottaisi. Tärkeintä on se, että kuolemasta voi puhua. Niin hän antoi Liisankin tehdä, ja on siitä kiitollisempi kuin osasi kuvitella.

1. PROLOGI

Kotivideokuvaa Liisasta.

***Jaana (VO):** Liisa oli 13, kun hän teki elinsiirtotestamentin ja sanoi mulle että hän tulee kuolemaan nuorena. Että mä en tuu koskaan saamaan lapsenlapsia häneltä. Mä sanoin että äiti ei tuu selviämään ikinä, jos sä kuolisit nuorena.*

Jaana haastattelutilanteessa.

***Jaana:** Mutta sit hän ilmotti mulle että “ei se oo niin kauheeta, et sitten sä teet semmosia asioita mitä tehtiin kahdestaan ja sellasia asioita, mistä nautit yksinäs.”*

Elokuvan nimi: “LAHJA”

2. LIISAN SYNTYMÄ / SAIRAALA

Sairaalan käytävä. Lattiaan teipatut opasteviivat ohjaavat keskolaan. Keskoskaapissa on pieni heiveröinen vauva kiinni hengityskoneessa.

***Jaana (VO):** Silloin kun Liisa syntyi, niin kaikki mun ystävättäret, joilla oli lapsi, oli hehkuttanut sitä että he sai sellasen valtavan äitiyden kokemuksen ja se tuli heille heti. Mut mä olin ehkä sellanen hämmentyny, se tuli niin nopeesti se Liisan syntymä.*

Sairaalan laitteiden piippauksia.

***Jaana (VO):** Ja jotenkin se on sellanen tunne, että sä oot saanu lapsen, ja toisaalta pelkää että hän kuolee ja toisaalta ei tiä uskaltaako lapseen kiintyä, jos lapsi kuolee.*

Lähikuvia vauvan käsistä ja jaloista.

2(10)

Jaana (VO): Mä ihmettelin sitä että mistä tulee äideille se yhtäkkinen, et jostain putoo joku ihme rakkaus. Että mulla se lähti kasvamaan siitä kun mä lähdin tutustumaan lapseeni. Ja sit me löydettiin se meidän yhteinen tapa elää ja toimia. Se niinku kasvo se rakkaus siitä.

3. VALOKUVIEN KATSELU / JAANAN KOTI

Jaana katsoo valokuvaa, jossa hän pitää pientä Liisaa sylissään.

Jaana istuu sängyn päällä pienessä yksiössään selaillen valokuva-albumia ja kertoen kuviin liittyviä muistoja.

Jaana: Hän ei ollut viel koulussakaan, niin mä muistan semmosen ku mä tein keittiös jotain välipalaa hänelle ja hän sitten katteli mua hyvin arvostaen ja lämpimästi ja sanoi että "sä oot äiti kaikkein rakkain mitä maailmassa on". Ja mä olin ihan että "voi kiitos", ja sitten hän piti pienen tauon ja sanoi että "niin jos ei eläimiä lasketa". Ja sit nauroinkin hänelle että pidetään tästä Liisa loppuun asti kiinni, että me ollaan toisillemme kaikkein rakkaimpia, jos ei eläimiä lasketa, ja siitä tulikin sit semmonen vitsi mikä me säilytettiin ihan loppuun asti.

Jaana vaihtaa sivua ja katsoo Liisan ensimmäisen luokan luokkakuvaa.

4. LIISAN MERKIT / KOULU

Liisan ala-asteen tyhjä piha. Lähikuvia pihan hyppyruudukoista. Rengaskeinu heiluu tuulen mukana.

Jaana (VO): Liisa oli pienenä tyttönä tosi vilkas ja poikamainen, ja hän ehti joka paikkaan. Mut sit kun hän meni kouluun, niin hän vähän niinkun... Siin oli joku semmonen, että hän niinku vetäytyi tai mietiskeli asioita enemmän.

Metsän puita ja lehtiä lapsen perspektiivistä nähtynä.

Jaana (VO): En tiä oliko se mielikuvitusta tai mitä se oli, mutta hän kertoi että

hän sai niinku merkkejä, että nyt tapahtuu sitä ja sitä.

3(10)

Maisemaa ikkunan läpi. Ikkunaan alkaa ropista yksittäisiä sadepisaroita.

Jaana (VO): *Hän saattoi tulla omasta huoneestaan kertomaan, että huomenna sataa klo 12. Ja katottiin kaikki säätiedotukset, jotka lupas poutaa, mutta kyllä sillon klo 12 rupes sataa vettä. Kaikkee tämmöstä.*

Jaana: *Ekaks mua vähän nauratti ne ja sit mua vähän otti päähänkin et mä en nyt jaksaisi kuunnella mistään merkeistä ja sit tietty pelästyinkin sitä että onko hänen mielenterveys jotenkin.. Mut sit mä aattelin, et mä en niinku aseta kyseenalaseks niitä, vaan mä rupeen kyselemään ja oon kiinnostunu ettei hän sit lopeta niistä puhumista. Sanoin kyl senkin, et kun äiti ei nää mitään merkkejä, et ennenku tiiliskivet putoilee niin sit voin huomata et tuliko mitään merkkejä. Liisa sanokin siihen, että mul on aina niin kiire et mä en nää sen takia, et jos mä pysähtyisin miettimään ja ajattelemaan, niin mä näkisin ne.*

5. KESKUSTELUT KUOLEMASTA

Syksy vaihtuu talveksi: muuttolintuja, kuuraa maassa.

Jaana (VO): *13-vuotiaana Liisa teki sen elinsiirtotestamentin ja mä sanoin et tiedäksä mitä tä tarkoittaa. Me käytiin se läpi ja hän tiesi hyvin mitä se tarkoittaa. Sit me puhuttiin kuolemasta. Että jos menehtyy sillä tavalla että ei oo mitään tehtävissä, niin miten toivoo ne viimeiset hetket olevan. Ajattelin aina et niistä asioista, mitä hän ottaa esille, niin puhun hänen kans. Et kyl me sit puhuttiin paljon kuolemasta, vaikka hän oli pieni tyttö. Silti hänellä ei ollu sellasta ahdistusta tai pelkoo mistään asiasta.*

6. LIISAN AAVISTUS / KAUPUNKI

Kevyttä lumisadetta. Talvinen, hämärtyvä kaupunki. Jouluvaloja ikkunoissa.

Jaana (VO): *Joulukuussa Liisa rupes juttelee mulle, että hänellä on semmonen tunne, että hän loukkaa päänsä tänä talvena tosi pahasti... Ja mä sitte kysyinkin*

että mistä hänelle semmonen tunne on tullu ja hän sanoi et hän ei tiä...

Lumisadetta. Taustalla ajaa auto.

Jaana (VO): *Se jotenkin jäi vaivaa mua.*

7. ONNETTOMUUSPÄIVÄ / ONNETTOMUUSPAIKKA

Liisan ja Jaanan kotitalo ulkoapäin nähtynä. Talvi.

Jaana (VO): *Se oli 13. päivä ja perjantai... meil ei ollu semmosta mystiikkaa et me oltais aateltu et se on jotenki joku pahan onnen päivä tai muuta, päinvastoin.*

Jaana: *Lähellä naapurissa oli joku rouva ammuttu tämmösen mustasukkasuustilanteen jälkeen, ja mulla tuli niinku kyyneleet ku mä kerroin sitä Liisalle siinä illalla kun Liisa oli lähös kavereitten kans tonne kauppakeskukseen. Että kauheeta ku joku joutuu kuolemaan sen takia että hänet ammutaan tämmösen mustasukkasuusraaman jälkeen, niin Liisa viel halas mua ja sano että "äiti hei, älä itke kuolleita, et niitten on hyvä olla, et itke niitä jotka jää tänne". Se oli jotenkin niin sellasta tyypillistä Liisan kommentointia, et mä otin häntä nenästä kiinni ja sanoin että tiedäksä Lissu et äiti on joskus tosi väsyny noihin Jeesusjuttuihin, ja niinku, halattiin ja suukoteltiin siinä ja sit hän lähti sinne tapaamiseen ja siitä sitten noin vajaa puol tuntia ni hänen kaverinsa soitti et Liisa on jääny auton alle.*

Utuista kuvaa lumisateesta. Liikennevalo näyttää vihreää jalankulkijoille.

Jaana (VO): *Mulle tuli ensimmäiseks semmonen olo et se ei oo niinku totta, et jotenki oli semmonen et tää on joku vitsi, joku pelleilee. Ja sitte se kaveri niinku toisti sen et Liisa on jääny auton alle, ja sit mä jotenki kysyin sitä et miltä Liisa näyttää.*

Jaana: *Liisan kaveri sanoi et Liisa näyttää tosi hyvältä, että ei siit näy mitään, mut sen korvista vaan tulee verta, et hän jotenki, nuori tyttö kans, ei tajunnu et*

5(10)

kuinka vakava tilanne se oli, et hänen mielestä Liisa ei ollu kauheesti loukkaantunu, korvista vaan tuli verta... sit mä tiesin heti et tilanne on tosi paha.

Vilkkuvia hälytysajoneuvon ja muun liikenteen valoja. Lumi putoaa suojatien pintaan.

Jaana (VO): Pääsin Liisan viereen sinne... Liisa oli sit jo siinä onnettomuudessa lentäny vaikka kuinka monta metriä, niin menin hänen lähelle ja otin kädestä kiinni. Kylhän se oli semmonen... et näin siinä jo, et siihen loppu se meiän yhteinen elämä.

8. IRTIPÄÄSTÄMINEN / SAIRAALA

Lattiaan teipattuja opasteviivoja. Elintoimintoja ylläpitäviä laitteita.

Jaana: Mä tiesin että Liisan toive oli se että tota... ei auteta. Ei tehä mitään... et täytyy hyväksyä se mikä on tapahtuakseen. Hänen toive oli se, et mä olen hänen vieressään loppuun asti, että niinku mun toive oli aina ollu se että Liisa on mun vieressä loppuun asti. Sit sanoinkin että mun toive on se että Liisaa ei väkisin pidetä hengissä, että Liisan täytyy antaa mennä, et... mä en voi niinku vaatia sitä, että tota... hänen ei anneta kuolla jos hän on kuollakseen. Tuntuu siltä et mä oon ihan hirvee äiti ku mä sanon niin... (Jaana murtuu) mut että, muistan sen kun ne lääkärit sano sen, että ei, että rakastavin äiti joka päästää menemään silloin kun lapsi lähtee.

9. LIISAN KUOLEMA / SAIRAALA

Kello tikittää sairaalan seinällä.

Jaana (VO): Torstaina mulle tuli semmonen olo, että seuraavana yönä Liisa kuolee. Sanoin et neljältä Liisa kuolee. Ja olin niinku sitä mieltä, että haluan laittaa Liisan hiukset kun hän oli niistä niin tarkka et ne on kauniit.

Lähikuvaa käsistä jotka letittävät hiuksia.

6(10)

Jaana: Se lääkäri oli sitä mieltä et Liisa ei kuole silloin ja (hymähtää) selitti kaikki hiilidioksidit ja mitä kaikkee hän sitte selitti siinä miltä näyttää ja... ja totta, niinku sanoin et mun on mentävä kotiin muutamaks tunniks nukkumaan tai lepäämään ja... meninkin sitte yhen mun ystävän luo. Mutta sit kolmen jälkeen mulle tuli semmonen tunne et mun on pakko päästä Liisan viereen, et mun on pakko olla siinä. Herätin mun ystävän et lähtee viemään mua TYKSiin ja... sitte en mä ehtiny sinne asti ku lääkäri soitti et voinko tulla, et nyt näyttää siltä että Liisa lähtee.

Ihmisiä liikkuu sairaalan käytävillä.

Jaana (VO): Ehdin sinne. Kello oli 4.02.

Sairaalan seinällä kellon tuntiviisari osoittaa neljää. Tulee hiljaista.

Jaana haastattelutilanteessa, istuu hiljaa.

10. IHMISTEN SUHTAUTUMINEN MERKKEIHIN / HAUTAUSMAA

Kesä. Jaana kävelee hautausmaalla ja kantaa toisessa kädessään kukkakimppua. Jaana saapuu Liisan haudalle ja asettelee kukat tarkasti paikalleen.

Jaana (VO): Se että mä puhun Liisasta ja Liisan merkeistä ihmisille, niin osa varmaan ajattelee, että kuolleesta lapsesta tehdään pyhimys, tai että selvitäkseen lapsen kuolemasta se on nostettava jotenki omituiseen asemaan. Et se on mun tapani selviytyä tästä kärsimyksestä... mut sit taas mä oon niinku eläny sen lapsen kans ja mä oon niinku jo hänen eläessään hämmentyny joistain asioista, miten hän suhtautuu ympäristöönsä ja ympärillä oleviin ihmisiin, niin jotenki mä tiedän että se on mun kohdallani totta.

11. “LAPSENSA MENETTÄNYT ON OUTO” / JAANAN KOTI & HAUTAUSMAA

On jouluaatto. Jaana on yksin yksiössään ja syö tortilloita.

Jaana: Sitte ku aikaa kului niin jotenkin sen huomasi että jotkut, jotka tiesi että mun lapsi on kuollu, ni saatto ehkä ajatella että musta on tullu omituinen tai mul on joku diagnoosi, et ittee se nauratti. Jotkuthan pelkäs kohdata mua. Osa saatto sanoa et onks sulla muuta puhumista, et ei voi puhua Liisasta. Sit kun seuraavia äitejä joutu kokemaan tän saman, niin saatoin jopa nauraa niille, että teette ihan semmosia asioita kuin jaksatte. Et joka tapauksessa te ootte jonkun mielestä outoja ja omituisia ja lääkityksen tarpees, nii se on ihan sama, koska pääasia että elää sen jatkoelämän (huvittuneena) sillä tavalla että jaksaa elää. Et pitää elää kuin itseltä hiukankin hyvältä tuntuu. Jos päällään seisominen tuntuu hyvältä niin sit seisoo päällään.

Jaana kävelee Liisan haudalle. Hautausmaalla on Jaanan tuttavuuksia, jotka ovat menettäneet läheisen. Yhdessä he tarjoavat glögiä kaikille hautausmaalla vieraille.

12. MATONKUDONTA / MÖKKI

Jaana ja hänen äitinsä leikkaavat Liisan vanhoista vaatteista suikaleita tehdäkseen niistä maton. Jaana kertoo haistavansa Liisan tuoksun yhä tämän vaatteissa. Jaana ja äiti muistelevat Liisaa humoristisesti. Jaanan äiti, joka selkeästi kamppailee yhä Liisan kuoleman aiheuttaman surun kanssa, voivottelee, että Liisa lähti liian pian. Jaana toteaa, että kaikkien vuoro tulee joskus.

13. ANTEEKSIANTO YLIAJAJALLE / KAUPUNKI

Jaana liikkuu kaupungilla kävelykadun vilinässä.

Jaana (VO): Liisan onnettomuuden jälkeen rupes sit tulemaan kaikkia papereita. Vakuutuspapereis tuli, vai tuliko ne sitte oikeudenkäynnin papereis, niin

8(10)

tuli ajajan nimet ja tää rekisteritunnus, että millä autolla ja muuta... Sit ku käveli kaupungilla niin katto rekisterinnumeroita ja muita mut sit se niinku jäi pois. Et ei silläkään enää sit ollu merkitystä. Niinku emmä tiä mitä sit jos ois sen rekisterinumeron niinku yhtäkkiä löytänykin, mitä sit ois tehny. Ehkä vaan sit ois ajatellu, että nyt se on tossa.

Jaana pysähtyy suojatien eteen. Ylittää tien.

Jaana (VO): *Aina ku me Liisan kans liikuttiin liikentees ja hyvin tulisesti sanoin kommentin jostain joka ei käyttäny vilkkua tai jotain muuta, niin Liisa aina näitisti katto mua ja sano: "Äiti jos se oli ihan vahinko?" Että nii. Että mitä me syytellään ihmisiä. Sehän on ihan järkyttävä tuska sille kuljettajallekin. Eihän siinä kukaan ole voittaja siin tilantees. Mä päätin et mä en koskaan kerro sen nimee kenellekään.*

14. MUUTOSTEN PELKO / JAANAN KOTI

Jaana yksiossään. Istuu sängyllä ja tuijottaa ulos ikkunasta.

Jaana: *Kaks vuotta Liisan kuoleman jälkeen mä huomasin, että mä en uskaltanu tehdä muutoksia mun elämässäni. Et mä jumituin siihen tuttuun ja turvalliseen. Mä halusin hakee yhtä työpaikkaaki, sit yhtäkkiä mä huomasin että mä en uskallakaan hakee sitä. Sit mä aattelin et se ei oo mun tapasta elää, että täs on jotain outoo. Mä päätin että mä tulen jatkamaan elämistä kuin Liisa toivoi, eli "elä niin kuin elettiin kahdestaan, ja tee niitä asioita mitä tehtiin kahdestaan ja mitä haluan tehdä yksin".*

15. EIRAN TAPAAMINEN / JAANAN KOTI & LENTOKENTTÄ

Seinällä on valokuva, jossa Jaana ja Liisa ovat lomamatkalla. Jaana pakkaa matkalaukkua.

Lentokenttä. Lentokone nousee ilmaan.

9(10)

Jaana: *Ensimmäisen ulkomaanmatkan Lissun kuoleman jälkeen tein niin että... mä en tuntenu ketään ja sit oli matkanjohtaja vaan laittanu mut jonkun ihmisen kans. Istuttiin jo lentokonees niin sitten Eira kysy multa et miks sä oot tämmöselle matkalle lähteny. Sanoin et mul on lapsi kuollu niin sen takia sit ni-inku.. pikkuhiljaa lähin näitten vaellusten kautta hakee sitä uutta tapaa elää. Hän tuijotti vaan ja sit hän sanoi että hänellä on taas lastenlapsi kuollu, just vähän ennen Liisaa, syksyllä 2005... Sit mä vaan katoin häntä ja sanoin et kuoliko hän 24.10? Eira katto mua ja sano et joo, et mistä sä voit tietää. En mä voinkukaan tietää, se oli Liisan synttärit, et kunhan sanoin.*

Lentokoneen ikkunasta näkyy pilviä.

Jaana (VO): *Nää on sellasia kohtaamisia, jotka kokee kauheen tärkeenä. Ne ei oo kenenkään järjestämiä vaan ne sattuu.*

16. JAANA JA EIRA / SODANKYLÄN ELOKUVAJUHLAT

Sodankylän elokuvajuhlien tapahtuma-alue. Ihmisiä jonottaa isoon teltaan.

Jaana ja Eira istuvat festivaalialueen ulkokahvilassa ja naureskelevat.

Jaana (VO): *Must se on niinku tärkeetä et vaikka mun lapsi on kuollut niin mä voin pitää hänestä ääntä. Että mulla on oikeus puhua hänestä kun toisella äidillä on oikeus puhua lapsestaan, joka meni naimisiin tai kihloihin tai muuta. Niin mulla on oikeus puhua niistä muistoista.*

Jaana ja Eiran keskustelevat kahvin ääressä.

Jaana: *Hän ihmetteli äitienpäivää. Hänestä oli outoa että äitienpäivänä juhli-taan mua. Koska enhän mä olisi äiti ilman häntä. (Eira nauraa) -- Hänen mielestä äitienpäivä oli sitä varten että mä juhlin häntä, koska hän teki minusta äidin.*

Eira: *Toi on ihana...*

Jaana: *Sit mä sanoin et se sopii oikein hyvin mulle, ja tästä lähin aina äitienpäivänä ostan sulle lahjan -- (Eira repeää nauruun) -- ja juhlin sua, ja niin*

mä tein. Me tehtiin ihan loppuun asti. Mä ostin hänelle aina äitienpäivänä lahjan ja kiitin häntä siitä että hän teki minusta äidin. Kyllä hänkin osti mulle lahjoja ja kortteja, mut hän oli pieni ja hän sanoi et hän ei ymmärrä...

Eira: *Oli se kyl niin ihmeellinen tyttö mitä mä oon kuullu... Mut kyl mä silleen oon alusta asti kokenu ettei se ollut vaan Liisa, joka oli ihmeellinen, vaan kyl mä susta koin jotain samaa, sellasta etten mä oo sun kaltaista ihmistä koskaan ennen tavannut.*

17. “ELÄMÄ ON SUURI LAHJA” / ELOKUVATELTTA

Jaana: *Sen takia ehkä puhuu kuolleesta lapsestaan, että se elämä minkä hän eli, oli kokonainen ja täysinäinen.*

Filmiprojektori hurisee konehuoneessa. Jaana istuu elokuvajuhlien teltassa ja katselee katossa olevia tähtikuvioita.

Jaana (VO): *Elämä on niin suuri lahja, että sitä ei sovi hukata. Me molemmat tiedettiin elämän rajallisuus ja tiedettiin että mitä tahansa voi sattua, et jotenki se oli niin sisäänrakennettu siinä meidän elossa. Et me sanottiin joka hetki joka solulla toisillemme kaikki. Ehkä se oli myös semmonen mitä kiitti jälkikäteen mielessään, et “luojan kiitos, meillä oli semmonen suhde”. Että kaikki tuli sanottua.*

18. VALMIS MATTO / JAANAN KOTI

Jaanan ja hänen äitinsä tekemä valmis matto makaa Jaanan sängyn päädysssä. Jaana painaa päänsä matolle.