

Opinnäytetyö (AMK)

Koulutusohjelma: Viestintä

Suuntautumisvaihtoehto: Elokuva

Valmistumisvuosi 2013

Pauliina Talikka

KUVA KIELEN PÄÄLLÄ

– Kuinka metaforalyhytelokuva rakentuu?



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma | Elokuva

3.12.2013 | 34

Ohjaaja: Vesa Kankaanpää

Pauliina Talikka

KUVA KIELEN PÄÄLLÄ - KUINKA METAFORALYHYTELOKUVA RAKENTUU?

Kirjallisessa opinnäytetyössäni tarkastelen metaforalyhytelokuvaa lyhytelokuvan lajityyppinä. Tavoitteenani on eristää metaforalyhytelokuva mahdollisimman tarkasti muista elokuvan genreistä ja osoittaa, kuinka tekijänä voin synnyttää puhtaan metaforalyhytelokuvan. Samalla tarkastelen metaforaa sekä sille läheisiä kielikuvia käsitteellisellä tasolla ja pohdin metaforan, tekijän ja katsojan välistä luonnollista, mutta monimutkaista suhdetta.

ASIASANAT:

lyhytelokuva, metafora, vertaus, kielikuva

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Media Arts (BA) | Film Art

3.12.2013 | 34

Instructor: Vesa Kankaanpää

Pauliina Talikka

ALL THE WORLD'S A SHORT FILM: SHORT FILM AS METAPHOR

In my thesis I examine short film as metaphor. My aim is to isolate metaphorical short film from other short film genres and show how metaphorical short film relates to language, to the film maker and to the viewer.

KEYWORDS:

short film, metaphor

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 KIELI KUVANA: METAFORA JA MUUT KIELIKUVAT	7
2.1 Metafora	7
2.2 Muut kielikuvat	10
2.2.1 Metonymia	10
2.2.2 Synekdokee	10
2.2.3 Personifikaatio	11
2.2.4 Eufemismi	12
2.2.5 Allegoria	12
3 METAFORATEORIAMETAFORATEORIAMETAFORATEORIAMETAFORATEORIA	15
3.1 Korvaamisteoria	15
3.2 Vertaamisteoria	16
3.3 Vuorovaikutusteoria	17
4 LYHYTELOKUVA METAFORANA	18
4.1 Metafora lyhytelokuvan genrenä	18
4.2 Metaforalyhytelokuva Saara Cantellin mukaan	20
4.3 Kolme esimerkkiä metaforalyhytelokuvasta	23
4.3.1 Roman Polanski: Kaksi miestä ja kaappi (1958)	23
4.3.2 Pirjo Hokkanen: Matka (1983)	24
4.3.3 Bobbie Peers: Nuuskija (2006)	24
5 KUINKA METAFORALYHYTELOKUVA SYNTYY?	26
5.1 Metafora ja katsoja	26
5.2 Metafora ja tekijä	27
6 LOPUKSI	33
LÄHTEET	34

1 JOHDANTO

Kirjallinen opinnäytetyöni käsittelee lyhytelokuvaa metaforana.

Metafora on kielikuva, jossa kaksi toisiinsa liittymätöntä sanaa samaistetaan toisiinsa. Vaikka kaiken elokuvakerronnan voidaan katsoa olevan metaforista, keskitän huomioni lyhyisiin näytelmäelokuviin, joita ei ole mahdollista selittää muutoin kuin metaforan kautta. Tarkoitukseni ole käsitellä yksittäisiä elementtejä, kuvia, kohtauksia tai jaksoja elokuvasta, vaan tarkastella elokuvaa kokonaisuutena. Tavoitteenani ei myöskään ole ylianalysointi tai metaforan etsiminen elokuvista, joissa niitä ei välttämättä ole.

Elokuvan kannalta minua kiinnostaa erityisesti metafora kielikuvana. Jo sanassa kielikuva visuaalinen ja verbaalinen kietoutuvat tiukasti toistensa syleilyyn. Kielikuvan ymmärtäminen vaatii siis aina jotakin kielellisestä ja jotakin kuvallisesta maailmasta. Kielellisen ja kuvallisen ulottuvuuden suhde taas erottaa metaforat eri tieteissä ja taiteissa. Kun esimerkiksi kirjallisuudessa luodaan kielellisten metaforien ja muiden kielikuvien kautta kuva lukijan mieleen, annetaan elokuvallisessa metaforassa katsojalle kuvamateriaalia, jonka yhteys kieleen tai ympäröivään todellisuuteen katsojan täytyy itse muodostaa.

Huolimatta kielellisestä lähtökohdastaan metafora käyttäytyy elokuvan kohdalla arvaamattomasti. Useimmille metaforalyhytelokuville on tyypillistä, että ne hylkivät metaforisen sisällön kääntämistä verbaaliseen muotoon. Katsoja tajuaa, mistä on kyse, mutta ei osaa purkaa sitä tyhjentävästi sanoin. Kirjoittaessani metaforalyhytelokuvasta olen kokenut ongelmalliseksi juuri metaforalyhytelokuvien pukemisen sanoiksi, kielelliseen muotoon. Kiertääkseni tämän haasteen mainitsen esimerkkielokuvistani yleensä vain käsillä olevan metaforan kaksi samaistettavaa asiaa, teeman ja reeman. Teema on siis tuttu asia, johon rinnastetaan uusi asia, reema. Toivon, että ajatukseni avautuu tätä kautta myös lukijalle.

Käytän lähteinäni joitakin teoksia, jotka tutkivat metaforia ei-elokuvallisissa visuaalisissa lähteissä, mutta pyrin laajentamaan teorioita lyhytelokuvatutkimukseen. Metaforaelokuvasta on kirjoitettu varsin suppeasti, joten käytän esimerkkinäni myös muissa medioissa esiintyviä metaforia. Esimerkiksi Janne Seppänen on teoksessaan *Katseen voima – kohti visuaalista lukutaitoa* tutkinut metaforan ilmenemistä valokuvissa ja mainoskuviissa. Seppänen lähestyy aihetta visuaalisen lukutaidon kautta. Elokuvaa ja liikkumatonta kuvaa ei voi täysin asettaa samalle viivalle, mutta jotkin Seppäsen ajatuksista ovat hyvinkin siirrettävissä myös elokuvalliseen ilmaisuun.

Puheilmaisussa ja usein kirjoitetussa tekstissäkin metafora ja sille läheiset käsitteet, kuten metonymia ja allegoria, sekoittuvat usein keskenään. Siksi olen avannut myös muiden käsitteiden merkityssisällön, vaikka ne eivät täysin kuuluukaan tutkimusrajaukseni sisään, eikä tarkoitukseni ole keskittyä syventävästi semiotiikkaan.

Tarkastelen aihettani muutamien esimerkkielokuvien kautta. Ne edustavat eri aikakausia, mutta edellä mainittujen ominaisuuksien ohella metaforaelokuvalla on ominaista tietynlainen ajattomuus: aiheet ovat tunnistettavia aikakaudesta tai kulttuurista huolimatta.

Lopuksi pohdin metaforien käyttöä ja ongelmia omissa lyhytelokuvaohjauksissani sekä pyrin kirkastamaan metaforalyhytelokuvan syntyprosessia ja avaamaan elokuvantekijän näkökulmasta metaforalyhytelokuvaan liittyviä haasteita. Määrittelemällä ja eristämällä metaforalyhytelokuvan mahdollisimman tarkasti muista elokuvan lajeista pyrin luomaan kaavan, jota seuraamalla elokuvantekijä pystyy synnyttämään tyylipuhtaan metaforaelokuvan.

2 KIELI KUVANA: METAFORA JA MUUT KIELIKUVAT

Tässä luvussa aion täsmentää metaforan merkityssisältöä sekä esitellä lyhyesti muita metaforalle läheisiä käsitteitä. Kielikuvista tarkennan metonymian, synekdokeen, personifikaation, eufemismin ja allegorian merkityssisällön. Näiden käsitteiden ymmärtäminen ja erottaminen metaforasta selkeyttää myös sitä, miksi olen valinnut aiheekseni juuri metaforalyhytelokuvan. Näin huomio kiinnittyy siihen, miksi juuri metaforaelokuvan voidaan kategorisoida omaksi genrekseen. Miksei puhuta esimerkiksi metonymiaelokuvasta tai eufemismielokuvasta? Vaikka jotkin käsitteistä saattavat tuntua monimutkaisilta tai kaukaisilta aiheen rajaukseeni nähden, on tärkeää ymmärtää, miten ne eroavat metaforasta ja miksi juuri metafora on joissain yhteyksissä kohotettu omaksi lajityypikseen. Eroa korostaakseni olen pyrkinyt löytämään myös muiden käsitteiden yhteyden elokuva-analyysiin.

Selkeyden vuoksi en aio syventyä muihin semiotiikan käsitteisiin kuten symboliin, ikoniin, indeksiin, syntagmaan ja paradigmaan, denotaatioon tai konnotaatioon, mutta lukijan on kuitenkin hyvä olla tietoinen myös näiden olemassaolosta ja läsnäolosta metaforakeskusteluissa.

2.1 Metafora

Metafora on kielikuva, joka syntyy, kun kaksi käsitettä samaistetaan toisiinsa ilman kuin-sanaa. Näin syntyy merkityssiirtymä sanojen luovuttaessa toisilleen mielikuvia ja merkityksiä. Metafora ei siis vertaa, vaan samaistaa, eikä sitä ole tarkoitus ymmärtää kirjaimellisesti, vaan kuvainnollinen merkitys on sen varsinainen merkitys. Kirjaimellinen merkitys voi ja saa jäädä absurdiksi. Metafora voi myös sisältää paradoksin, symbolin tai se voi olla visuaalinen, kuten metaforaelokuvan kohdalla.

Jo Aristoteles määrittelee Runousopissaan metaforan käsitteen. Aristoteleen mukaan metafora syntyy, kun asialle annetaan nimi, joka varsinaisesti kuuluu jollekin muulle; merkityksen siirtyminen voi tapahtua joko yleisestä erityiseen,

erityisestä yleiseen, erityisestä erityiseen tai analogian kautta. (Cantell 2012, 97)

Metaforassa jotakin asiaa (teema) kuvataan toisen asian (reema) kautta. Metafora edellyttää, että teeman ja sitä kuvaavan reeman välillä on luonnollinen yhteys, jonka kykenee ymmärtämään lähes intuitiivisesti. Ilman tätä luonnollista yhteyttä vertaus valuu muiden kielikuvien vaikutuspiiriin. Metaforan luoja valitsee, korostaa, tukahduttaa tai järjestää teeman ominaisuuksia soveltamalla siihen reeman ominaisuuksia.

Rinnakkain teeman ja reeman kanssa puhutaan myös ensisijaisesta ja toissijaisesta subjektista sekä lähdealueesta ja kohdealueesta. Näitä termejä käytetään rinnakkain, ja kaikkien tarkoitus on erottaa samaistettavat asiat toisistaan. Oteetaan esimerkiksi lause: ”*Elämä on rautakengissä kulkemista.*” Siinä elämä on teema ja rautakengissä kulkeminen reema. Näiden välillä on kuitenkin luonnollinen yhteys, sillä lauseen yhdistää vaivatta ajatukseen elämän raskaudesta ja vaikeudesta. Metafora ei edellytäkään minkäänlaista ennakkotietoa, vaan toisin kuin vaikka symbolin tai allegorian kohdalla esimerkiksi esityskonteksti voi tuottaa metaforalle uuden merkityksen.

Pedro Almodóvarin elokuvan *Puhu hänelle* (2002) sisältämä mykkäelokuvajakso *Rakastaja, joka kutistui* on ikään kuin metaforalyhytelokuva elokuvan sisällä. Siinä mies kutistuu ja katoaa lopulta rakastettunsa sisään. Metaforallisuus rakentuu sen varaan, missä yhteydessä lyhytelokuva on isäntäelokuvaansa, pitkään elokuvaan. Itsenäisenä teoksena sen voisi tulkita surrealistiseksi, mutta kuitenkin kirjaimelliseksi tarinaksi kutistuvasta miehestä ja tämän rakastetusta. Todellisessa kontekstissaan se kuitenkin näyttää Benignon ajatukset kuviksi puettuina tämän yrittäessä hakea hyväksyntää tunteilleen koomassa olevaa Aliciaa kohtaan.



Kuva 1. Pedro Almodóvarin elokuva *Rakastaja, joka kutistui* (2002) on metaforalyhytelokuva elokuvan sisällä.

Kirjassaan *Visuaalinen kulttuuri -teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle* Seppänen pureutuu lehtikuvien tulkitsemiseen, mutta käsittelee myös kuvallisia metaforia sekä käsitteitä ja teorioita, jotka ovat työni kannalta relevantteja. Seppäsen mukaan valokuva on ikään kuin sidottu esittämäänsä asiaansa. Tällöin metaforinen kuva syntyy, jos kuvauksen kohde tai kuvan esitysympäristö antaa siihen ainekset. Elokuva ei ole näin sidottu, mutta ajatus esimerkiksi elokuvan esittämisestä eri ympäristöissä on tekijän kannalta kiinnostava. Voiko lyhytelokuvan luokitella metaforaelokuvaksi, jos sen metaforallisuus aukeaa vain tietyssä yhteydessä?

Perinteisesti metaforia on tutkittu kirjallisuustieteessä ja retoriikassa, joten käsitteen pohja on vahvasti kirjoitetussa ja puhutussa kielessä. Vasta viime vuosikymmeninä metaforien tutkiminen on laajentunut muihin tieteisiin. (Seppälä, *Visuaalinen kulttuuri*, s. 134)

Helsingin yliopiston elokuva- ja televisiotutkimuksen professori Henry Bacon katsoo, että metafora teki läpimurtonsa elokuvaesteettisiin pohdintoihin 1920-luvulla. Hänen mukaansa metafora on elänyt vahvana nimenomaan avantgarden ja lyhytelokuvan piirissä, joissa kummassakin on haluttu uudistaa perinteistä tarinaan perustuvaa kerrontaa. (Bacon, *Seitsemäs taide*, s.381)

2.2 Muut kielikuvat

2.2.1 Metonymia

Metonymia on metaforan erikoistunut laji, kielikuva, joka tarkoittaa tilanteita, joissa johonkin käsitteeseen viitataan nimeämällä jokin toinen, käsitteeseen läheisesti liittyvä käsite, tai kun kokonaisuuden osasta tulee merkki, joka alkaa edustaa tätä kokonaisuutta.

Esimerkiksi lauseella ”*Viime aikoina olen katsonut Roy Anderssonia.*” tarkoitetaan ”*Olen katsonut Roy Anderssonin elokuvia.*”

Kun metaforassa yhteys rinnastettavien asioiden tai olioiden välillä on ennakoimaton, tapahtuu metonymiassa merkityksen siirto tuttuuden ja asiayhteyden perusteella. Metonymia voidaan ymmärtää kirjaimellisesti, mutta sen taustalla on aina suurempi kokonaisuus. Monimutkaisesta määritelmästä huolimatta metonymia on kielikuvista arkisin ja konkreettisin, ja luonteva kirjoittaja tai puhuja käyttää metonymioita lähes huomaamattaan. Lähes kaikki konkreettinen kuvaus perustuu metonymiseen periaatteeseen, jossa yksityiskohdista voi tunnistaa laajemman kokonaisuuden. Samoin elokuvakerronta käyttää hyväkseen metonymioita niiden yksinkertaistavan luonteen vuoksi.

2.2.2 Synekdokee

Synekdokee on kielikuva, jossa osaa käytetään merkitsemään kokonaisuutta. Esimerkiksi lause *Elokuva kertoo aina jotakin todellisuudesta.* tarkoittaa, että kaikki elokuvat kertovat aina jotakin todellisuudesta.

Charlie Kaufmanin visio *Synecdoche, New York* (2008) rakentuu kaikessa suu-reellisuudessaan juuri tämän kielikuvan ympärille, mutta se, onko kyseessä synekdokee-elokuva, on monimutkaisempaa: elokuva on täynnä synekdokeita, mutta se, voiko elokuva olla kokonaisuutena synekdokee on haastavaa jo käsitteen vaikeuden vuoksi.



Kuva 2. Charlie Kaufmanin elokuvassa *Synecdoche, New York* (2008) osa edustaa kokonaisuutta.

2.2.3 Personifikaatio

Personifikaatio eli henkilöitymä on ei-inhimillisen asian tai käsitteen antropomorfismi eli ihmisenkaltaistus. Henkilöitymä voi edustaa esimerkiksi kansakuntaa tai aatetta.

Elokuville personifikaatiot ovat yleisiä. Esimerkiksi kuolema tai paholainen esitetään usein ihmisenkaltaisena. Ingmar Bergmanin elokuvassa *Seitsemäs sinetti* (1957) tunnetuimmissa kohtauksissa ritari pelaa shakkia mustaviittaisen ja valkeakasvoisen, mutta silti ihmisenkaltaisen Kuoleman kanssa. Yleisesti henkilöitymähahmoja käytetään myös esimerkiksi propagandaelokuvissa.

Elokvien nimissä personifikaatiot näkyvät myös usein niin sanottuina verbime-taforina, joissa elottomille asioille annetaan elollisen olennon toiminto tai omi-

naisuus. Esimerkiksi elokuvissa *Laulavat sadepisarat*, *Alaston kaupunki* ja *Särkyneet syleilyt* on käytetty tällaisia verbimetaforia. Myös esimerkiksi kaikkitietävän kertojajäänen suhde personifikaation käsitteeseen on mielenkiintoinen. Voiko kertoja olla elokuvan henkilöitymä?

Alison MacLeanin kauhuelementtejä hyödyntävä lyhytelokuva *The Kitchen Sink* (1989) voidaan nähdä jonkinlaisena elokuvallisena vastineena personifikaation käsitteelle. Siinä naisen läheisyydenkaipuu ruumiillistuu miehen hahmoon.

Elokuvan kentällä personifikaatiot ovat tyypillisesti elokuvansisäisiä. Ajatus siitä, että koko tarina voisi olla jollakin tavalla ihmisenkaltainen, on jo lähtökohtaisesti ristiriitainen.

2.2.4 Eufemismi

Kiertoilmaus eli eufemismi tarkoittaa korvaavaa ilmaisua. Yleensä se on lieventävä ilmaisu epämiellyttävästä asiasta. Sen avulla voidaan peittää totuutta käyttämällä epäsuoraa sanontaa suorapuheisuuden sijasta. Historiallisesti kiertoilmaus on ollut vaihtoehtoinen nimitys jollekin asialle tai olennotte, jonka nimeä ei jostain syystä saa sanoa.

Elokuvakerronnassa eufemismeilla on peitelty epäsopivaa tai sensuurinalaista kuvastoa. Esimerkiksi seksiä on kuvattu leikkauksilla luonnonvoimien kuvaukseen. Elokuvallisista eufemismeista on jossain määrin muodostunut myös elokuvallisia kliseitä varsinkin silloin, kun kiertoilmauksen pakko on sidottu tiettyyn aikakauteen.

2.2.5 Allegoria

Allegoria eli vertauskuva on kirjallisuudessa tai kuvataiteissa käytettävä symbolistinen esitystapa, jossa alkuperäinen käsite tai idea korvataan toisella. Siinä esitettävän asian avulla kerrotaan toista, merkittävämpää asiaa.

Allegoria on käsitteenä hyvin lähellä metaforaa. Myös allegoriassa teoksen tai ilmaisun todellinen merkitys on jokin muu kuin sen kirjaimellinen ilmiasu. Samoin kuin metaforassa, myös allegoriassa teemaa kuvataan reeman kautta. Allegorian ja metaforan keskeisimpänä erona on se, että allegoriassa kaksi käsitettä korvaa toisensa sopimuksenvaraisesti. Allegoriat perustuvat siten merkien symboliseen käyttöön.

Esimerkkinä allegorisesta elokuvasta voidaan mainita Neill Blomkampin lyhytelokuva *Alive in Joburg* (2006). Dokumentaristisen muodon kautta katsojalle esitellään maailma, jossa avaruusolennot ovat laskeutuneet maahan ja ajautuneet slummeissa asuviksi yhteiskunnan hylkiöiksi. Elokuvan alienit on erotettu kantaväestöstä ja niiden kohtelu on täysin epäinhimillistä.



Kuva 3. Neill Blomkampin lyhytelokuva *Alive in Joburg* (2006) on allegoria rotuerottelusta.

Blomkampin lyhytelokuvan metaforallinen tulkitseminen on mahdollista, mutta ilman katsojan tietoa Etelä-Afrikan apartheidista jäävät ohjaajan omakohtaiset lähtökohdat vaille kantavaa pohjaa. Allegorista vertauskuvaa ei voida siis ymmärtää suoraan päättelemällä, vaan sitä tulkitsevan on myös tiedettävä tai oivallettava, mitä käsitteitä vertauskuvassa on korvattu.

Aina metaforan ja allegorian ero ei kuitenkaan ole niin näkyvä. Tarkasteltaessa esimerkiksi Jalmari Helanderin lyhytelokuvaa *Rare Exports inc.* (2003) metaforan ja allegorian ero on hiuksen hieno. Elokuvan keskiössä on kolme metsästäjää, joiden tähtäimessä on pohjoisten metsien kuningas, villi joulupukki. Joulupukki otetaan kiinni, kesytetään ja myydään. Elokuvan vertauskuvallisuus on ilmeistä: siinä jokin perinteinen ja alkukantainen taltutetaan kaupalliseen muotoon, vientituotteeksi. Olisiko elokuvan vertausta kuitenkaan mahdollista käsitellä ilman ymmärrystä joulusta ja kaupallisuuden noususta? Onko kyse tässä tapauksessa luonnollisesta yhteydestä vai tietoon pohjautuvasta oivaltamisesta?

Nähdäkseni kielikuvista ainoastaan allegoria toimii tyylipuhtaasti omana lajityyppinään: elokuvien sisäisten allegorioiden lisäksi voidaan erottaa elokuvat, jotka toimivat kokonaisuutena allegoriana. Toiset kielikuvat eivät perusluonteensa vuoksi toimi elokuvallisena tai tarinallisena kokonaisuutena, tai ainakin niiden kohdalla raja on häilyvä tai vaikeasti määriteltävä.

3 METAFORATEORIAM JA NIIDEN SOVELTAMINEN LYHYTELOKUVAAAN

Metaforat ja metaforiset ilmaisut voivat sitoutua toisiinsa ja ympäristöönsä monin eri tavoin muodostaen erilaisia rakenteita ja tyyllillisiä yhteyksiä. Metaforan määrittely onkin teoreettisesti vaikeaa. Kirjallisuustiede ja estetiikka tuntevat vertauksen, korvauksen ja vuorovaikutuksen teorit. Nämä vaihtoehdot enemminkin täydentävät toisiaan kuin sulkevat toisensa pois. Esittelen edellä mainitut teorit lyhyesti ja sidon jokaisen Mazdak Nassirin metaforalyhytelokuvaan *High Hopes* (2008).

3.1 Korvaamisteoria

Aiemmin esittelemäni Aristoteleen näkemys metaforasta edustaa *korvaamisteoriaa*. Sen mukaan metaforassa on kyse siitä, että sana tai ilmaus asetetaan toisen sijalle. Mazdak Nassirin metaforalyhytelokuva *High Hopes* kuvaa vanhempia, jotka sulkeutuvat maailmalta kasvattaakseen lapsensa omintakeisin keinoin: heidän päämääränään on opettaa lapsi lentämään. Lapsi on kuitenkin tukevasti kiinni maankamarassa. Vasta kun vanhemmat ymmärtävät tavoitteensa mielettömyyden ja hyväksyvät lapsensa lentokyvyttömyyden, kasvattaa lapsi siivet.

Korvaamisteorian soveltaminen tarinaan käy erottamalla se, mitä kerrotaan siitä, mitä oikeasti halutaan kertoa. Elokuva kertoo katsojalle, että elokuvan lapsi ei opi lentämään vanhempien sinnikkäistä yrityksistä huolimatta. Lapsi konkreettisesti kasvattaa siivet vasta, kun vanhemmat luopuvat yrityksestään. Elokuvan sanatarkka tulkinta on järjetöntä: ihmislapset eivät lennä, heitä ei voi opettaa lentämään, eikä heille kasva siipiä. Siksi täytyykin löytää se, mitä ohjaaja oikeasti haluaa elokuvallaan sanoa eli tässä tapauksessa: *Vanhemmat eivät voi asettaa lapselleen epärealistisia, omista toiveistaan lähtöisin olevia tavoitteita. Vasta antamalla lapsen valita vapaasti ja hyväksymällä hänet sellaisena kuin hän on, voi hän täyttää ja jopa ylittää odotukset.*

Elokuvassa on siis korvattu kasvatuksellinen painostus ja siitä vapautuminen kuvallisella konkretilla: taidolla tai taitamattomuudella lentää ja kasvattaa siivet.

3.2 Vertaamisteoria

Vertaamisteorian mukaan metafora sisältää aina vertauksen. Metafora on lyhennetty vertaus, josta on jätetty pois kuin-konjunktio. Tämän teorian mukaan metafora muodostuu jäljelle jäävistä sanoista ja niiden sisältämästä kahden erillisen olion ja niihin liitettävien ominaisuuksien ja käsitteiden kiinteästä suhteesta.

Kun kyseessä on elokuva, on vertaamisteoria haastava varsinkin silloin, kun sitä lähdetään hahmottamaan kielen kautta. Tällöin tulee ensin muodostaa vertaus, johon kuin-sana istuu ja vasta sitten muodostaa metafora. Tällöin High Hopes -elokuvan sisältö kääntyisi esimerkiksi näin:

Ympäristö, joka asettaa epärealistisia tavoitteita on (kuin) vanhemmat, jotka yrittävät opettaa lastaan lentämään.

Ympäristön asettamista epärealistisista tavoitteista vapautuminen on (kuin) siipien kasvattaminen ja lentämään oppiminen.

Niin kuin huomaamme, High Hopes -elokuvasta on mahdoton muodostaa vertausta ilman, että elokuvan sanomaa jakaa kahteen osaan. Tämän elokuvan kohdalla kielellisen vertauksen muodostaminen ei siten ole mielekäästä ja muiden elokuvien kohdalla saattaisi osoittautua jopa mahdottomaksi.

Kielellisen lähestymisen sijaan teoriaa kannattaakin soveltaa käytännöllisemmin eristämällä elokuvasta se, mitä verrataan siihen, mihin verrataan ja unohtaa kuin-konjunktion käyttö. Tällöin vertaaminen käy helpommin: esimerkkielokuvassa ympäristön asettamia tavoitteita verrataan vanhempiin, jotka yrittävät opettaa lastaan lentämään. Siinä verrataan kuitenkin myös tavoitteista vapautumista ja oman polun löytämistä siipien kasvattamisen ja lentämään oppimiseen. Tarinassa siis varsin suurta ja yhteiskunnassa laajalti esiintyvää, tunnistettavaa ilmiötä verrataan konkreettisiin, eläinkunnalta lainattuihin taitoihin.

3.3 Vuorovaikutusteoria

Vuorovaikutusteoriassa metafora ja sen merkitys syntyvät kahden ajatuksen vuorovaikutuksesta. Tässä teeman ja reeman ominaisuudet ja konnotaatiot muodostavat metaforan merkityksen erilaisin rajauksin, pelkistyksin ja kohdenuksin. High Hopes -elokuvassa katsoja tulkitsee tarinaa maailman kautta ja maailmaa näkemänsä tarinan kautta.

Vuorovaikutusteoriaa edustava Ivor Armstrong Richards erottelee metaforan *pääajatukseseen* (tenor) ja *ilmaisuvälineeseen* (vehicle). Esimerkkielokuvassa pääajatus on, että ympäristö ei voi asettaa kenellekään epärealistisia tavoitteita. Vasta hyväksymällä yksilön sellaisena kuin hän on, voi hän ylittää odotukset. Ilmaisuväline taas on elokuvan tarina: Lapsi ei opi lentämään vanhempien toiveista huolimatta ja kasvattaa siivet vasta, kun vanhemmat luopuvat yrityksestään. Näiden kahden ajatuksen vuorovaikutuksesta syntyy metafora ja sen merkityssisältö.

Ruotsalainen kirjallisuustieteilijä Claes Entzenbergin mukaan metaforan tulkinnassa on otettava huomioon monitahoisia käsitteellisiä yhteyksiä. Hänen mukaansa metafora on esittelemieni teorioiden operaatioita yhdistävä, laajempi kielellisen tulkinnan ja kontekstualisoinnin malli. Donald Davidson on puolestaan painottanut artikkelissaan "*Mitä metaforat merkitsevät?*", että metaforassa ei ole olennaista se mitä sanotaan, vaan se mitä metaforalla tehdään, se millaiseen yhteyteen metafora sijoittuu ja mitä se saa kielellisesti aikaan. Metaforan tehtävä ei ole siis vain kuvata, ilmaista tai esittää tuoreesti tosiasioita, vaan saada asioita aikaan. Elokuvantekijän kannalta ei olekaan oleellista pohtia, mitä metaforateoriaa hän edustaa vaan se, miten hän kääntää teorian käytäntöön.

4 LYHYTELOKUVA METAFORANA

4.1 Metafora lyhytelokuvan genrenä

Lähtöolettamus tekstissäni on, että lyhytelokuvan moninaiselta kartalta voidaan erottaa lajityyppi, jota kutsun metaforalyhytelokuvaksi. Ymmärtääkseen, mitä tämä tarkoittaa, täytyy ymmärtää myös lyhytelokuvan ja lajityypin määritelmät.

Lyhytelokuva on elokuva, joka on lyhyempi kuin pitkä elokuva. Esimerkiksi Yhdysvaltain elokuva-akatemia määrittelee lyhytelokuvien ylärajaksi 40 minuuttia. Suomen Elokuvaohjaajaliitto katsoo lyhytelokuviksi alle 74 minuutin elokuvat. Puhutaan myös puolipitkästä draamaelokuvasta (noin 60 minuuttia) ja novellielokuvasta (noin 30 minuuttia).

Saara Cantell rajaa väitöskirjassaan *Timantiksi tiivistetty - kerronnalliset strategiat fiktiivisessä kerronnassa* lyhytelokuvan alle viidentoista minuutin elokuvaksi. *”Lähtökohtana tähän ovat omat havaintoni sekä lyhytelokuvan tekijänä että katsojana. Kokemuksen pohjalta muodostamani hypoteesi, jota koetan tässä tutkimuksessani purkaa ja argumentoida, on, että juuri lyhimpien lyhytelokuvien kohdalla pitkän näytelmäelokuvan puolella käytössä olevat dramaturgiset mallit pätevät heikoimmin.”* (Cantell, *Timantiksi tiivistetty*, s.29)

Oma suhtautumiseni lyhytelokuvaan ja sen pituuteen on hyvin lähellä Cantellin ajatusta, joten pureudun työssäni juuri alle viidentoista minuutin elokuviin. Lyhytelokuvan lisäksi Cantell puhuu myös *lyhyestä lyhytelokuvasta* viitatessaan alle viisitoistaminuuttisiin elokuviin. Selkeyden vuoksi puhun työssäni ainoastaan lyhytelokuvasta ja metaforalyhytelokuvasta.

Metaforien käyttö on erityisen luontevaa juuri lyhytelokuvalla. Elokuvasa metafora ja sen merkityssiirtymä tapahtuvat yleensä korvaamalla reaali maailma kokonaan toisenlaisella todellisuudella tai tapahtumamiljööllä. Teoksessaan *Seitsemäs taide -elokuva ja taiteet* Bacon kirjoittaa elokuvan suhteesta muihin taiteisiin. Metaforan hän ottaa esille käsitellessään elokuvan suhdetta runouteen.

Bacon puhuu runous-metaforasta ja runo-metaforasta. Hänelle runoelokuva on ikään kuin kattotermi, jonka alle metaforaelokuva sijoittuu.

”Tiukemman määritelmän mukaan elokuvan runous on elokuvallista ilmaisua, joka toimii assosiaatioiden pikemminkin kuin kausaliteetin perusteella, jossa audiovisuaaliset kompositiot, rytmit ja tekstuurit korostuvat ja/tai jossa merkityksen kenttää laajennetaan rohkeasti audiovisuaalisten metaforien ja metonymioiden keinoin diegesiksen tai todellisuusvaikutelman rajoittamatta.” (Bacon, Seitsemäs taide, s.381.)

Mutta miksi juuri metaforaelokuvan voidaan katsoa muodostavan oman lajityypinsä? Miksei yhtäläillä puhuta metonymiaelokuvasta tai eufemismielokuvasta?

Monet lyhytelokuvafestivaalit jaottelevat pitkien elokuvien tavoin myös lyhytelokuvat omiin genrelokeroihinsa, mutta minkäänlaista vakiintunutta kansainvälistä käytäntöä ei ole. Saara Cantell jakaa artikkelissaan *Runoja valkokankaalla vai visuaalisia vitsejä? Lyhytelokuvan lajityypit* (AVEK 2/2004) lyhytelokuvan viiteen lajityyppiin; runo-, metafora-, vitsirakenteiseen, (anti)mainosrakenteiseen ja zeniläiseen lyhytelokuvaan. Jako on paitsi kategorinen myös hierarkkinen, ja hierarkian ylimpänä on metaforaelokuva. Niin kuin pitkien näytelmäelokuvienkin kohdalla myös lyhytelokuvien lajityypit määräytyvät elokuvien eri ominaisuuksien mukaan, mutta niiden kriteerit ovat ilmavampia. Varsinkin lyhytelokuvan kentällä on vaikea päästä yksimielisyyteen lajien tunnusmerkeistä: yksi laji saattaa sisältää osia useista muista tai lyhyessä muodossa yksinkertaisesti kaikki lajityypin kriteerit eivät vain ehdi täytyä. Siksi ei olekaan mielekäästä jaotella lyhytelokuvia yhtä yksioikoisesti kuin pitkiä elokuvia.

Myöhemmässä tutkimuksessaan Cantell on todennut oman genreluokittelunsa riittämättömäksi, ja kyseenalaistanut sen mielekkyyden, koska hänen määrittelemiensä kategorioiden tasavertaisuus sekä nimeäminen osoittautuivat ongelmalliseksi. Lisäksi yksittäisiä lyhytelokuvia on vaikea asettaa vain yhteen kategoriaan, sillä usein ne sisältävät elementtejä tai viitteitä useista eri lajityypeistä. (Cantell, Timantiksi tiivistetty, s. 34). Vaikka lyhytelokuvien jaottelu onkin haas-

tavaa, antaa Cantellin luokittelu selkeät tienviitat, vaikkakin risteileviä sivuteitä ja oikopolkuja on lukuisia.

Metaforalyhytelokuvan määrittelemisen on haastavampaa kuin perinteisten lajityyppien. Esimerkiksi toimintaelokuva on näyttävä ja kiivasrytmisen elokuva, jonka tunnistaa takaa-ajoista, räjähdyksistä, väkivallasta ja nopeasta rytmistä. Päähenkilö on voimakas ja rohkea sankarihahmo. Metaforalyhytelokuvaa taas ei voi määritellä toiminnan, rytmien tai henkilöahmojen kautta. Oikeastaan mitään ulkoisia kriteerejä on mahdoton määrittää.

Voidaan sanoa, että useimmissa metaforalyhytelokuvissa tapahtuma-aika ja -paikka ovat varsin merkityksettömiä, dialogia on vähän ja voimakkaat tunteet ovat harvinaisia. Metaforan ilmeneminen on myös selkeämpää, jos elokuvan visuaalinen maailma esittäytyy muutenkin jotenkin realismista poikkeavana, kuten pelkistettynä, tyyliteltynä, satumaisena tai vinoutuneena. Metaforan ilmentämiseksi kerronta on tyypillisesti hallittua. Nämä eivät kuitenkaan ole sääntöjä, jotka pätsivät kaikkiin metaforaelokuihin. Täytyy kurottautua vielä pidemmälle kohti metaforalyhytelokuvan syvintä olemusta.

Metaforalyhytelokuva on lyhytelokuva, jossa se, mitä näytetään ei ole se, mitä halutaan sanoa. Oleellista metaforaelokuvassa on, että sen sisin merkitys tarjoutuu katsojalle ilman vaivannäköä. Tässä suhteessa metaforaelokuva on lukitsemaan ovi, johon ei tarvita avainta.

4.2 Metaforalyhytelokuva Saara Cantellin mukaan

”Elokvien tekemisen voi näin ajateltuna mieltää hyvinkin puhtaasti metaforiseksi prosessiksi, keinoksemme ottaa maailma haltuun – ja ehkä jopa muuttaa sitä.” (Cantell, Timantiksi tiivistetty)

Vaikka elokuvan ja elokuvakerronnan metaforallisuudesta on kirjoitettu paljon, lähteistäni metaforaelokuvasta puhuu ainoastaan elokuvaohjaaja Saara Cantell. Hänen mukaansa metaforalyhytelokuvassa tiivistyy lyhytelokuvan mahdollisuus haasteellisimmillaan: kyky pukea toimivaan, omaperäiseen audiovisuaaliseen

muotoon kristallinkirkas, tuore ajatus, joka kaikessa (näennäisessä) yksinkertaisuudessaan onnistuu kertomaan jotain olennaista ja merkittävää elämästä.

”Olennaista mielestäni kuitenkin on, että mikä elokuvan tarjoama tunnistettava kosketuspinta oman kokemusmaailmamme kanssa onkaan, se ei ole ensisijaisesti verbalisoitavissa. Tai vaikka olisikin, ei sellaiselle ole tarvetta. Elokuva on jo kertonut tarinansa niin täydesti omalla kielellään, ettei sen kääntäminen verbaaliseksi tunnu enää mielekkäältä.” (Cantell, Timantiksi tiivistetty)

Cantell käsittelee metaforaelokuvan yhteydessä myös muita kielikuvia ikään kuin sulauttaen ne yhteen metaforan käsitteen kanssa. Cantell ajattelee siis metaforalyhytelokuvan olevan yläkäsite, jonka alle sijoittuvat kaikki muut elokuvalliset kielikuvarakenteet. Metaforaelokuvasta puhuessaan Cantell tarkoittaa lyhytelokuvaa, joka ei ainoastaan käytä tarinankerrontansa välineenä metaforista kuvastoa, vaan välittää tekijänsä näkemyksen maailmasta ja aiheestaan kokonaisuudessaan metaforaksi puetussa muodossa. Niin kuin allekirjoittanutkin, hän on tiukka siinä, että metaforalyhytelokuva on kokonaisuutena metafora, ei vain joukko elokuvan sisäisiä metaforia. *”Se, missä lyhytelokuva kuitenkin mielestäni ratkaisevasti eroaa pidemmistä elokuvakerronnan muodoista, on lyhytelokuvan mahdollisuus toimia kokonaisuudessaan metaforana.”*

Cantell on päätenyt käyttämään tällaisesta elokuvasta nimitystä metaforaelokuva. Olen itse käyttänyt työssäni nimitystä metaforalyhytelokuva, koska koen, että myös pitkä näytelmäelokuva voi toimia kokonaisuutena metaforana. Vaikka pitkien elokuvien metaforallisuus onkin harvinaista, eivät metaforat ole vain lyhytelokuvien yksinoikeus. Esimerkkinä pitkästä metaforaelokuvasta käy Lucile Hadzihalilovicin *Innocence – viattomuus* (2004), joka on metafora naiseksi kasvamisesta ja sukukypsyyden saavuttamisesta.



Kuva 4. Lucile Hadzihalilovicin *Innocence* – viattomuus (2004) on pitkä metaforaelokuva.

Cantellin tekemä tutkimus lyhytelokuvasta ja varsinkin metaforalyhytelokuvasta on innoittanut minua havainnoimaan omaa työskentelyäni ja tapaani suhtautua lyhytelokuviiin ja niiden metaforallisuuteen. Työskennellessäni taiteellisen opin- näytetyöni parissa peilasin koko työprosessin ajan omaa tekemistäni Cantellin havaintoihin. Mielenkiintoinen vertauskohta on varsinkin Cantellin lyhytelokuva *Mahdollisuus* (2005), joka oli tarkoitettu puhtaaksi metaforaelokuvaksi. Elokuva kertoo pankissa työskentelevästä virkailijasta, jonka pakoa arjesta kuvataan kadulla kannettavan peilin kautta. Metaforan oli Cantellin mukaan tarkoitus syn- tyä peilikuvan heijastavan rauhan ja arjen kaaoksen muodostaman ristiriidan kautta. Elokuva ei kuitenkaan täytä aiemmin johdannossa kuvailemani metafo- raelokuvan vaateita. Siinä on metaforallinen elementti, peili, ja lopun voi tulkita metaforallisesti, mutta varsinaisen elokuvallisen metaforan löytäminen tuntui jopa Cantellista ylivoimaiselta tehtävältä. Toimivan elokuvallisen metaforan metsästys ajoi Cantellin itsensä umpikujaan elokuvantekijänä. Hän kirjoittaa, että pienen mutta suuren totuuden etsiminen johti ulkokohtaiseen tärkeiden ai- heiden etsintään. ”*Mahdollisuus sisältää peilin lisäksi muitakin metaforisia ele- menttejä, kuten siansaksaksi ja murinoiksi tyylitellyn puheen, mutta kokonaisu- tena se ei tarjoa tiivistettyä metaforista oivallusta.*” (Cantell, Timantiksi tiivistetty)

Juuri Cantellin epäonnistuminen ja sen kautta syntyneet oivallukset ovat kuiten- kin ajaneet minut entistä pelkäämättömämmin tutkimaan ja työstämään metafo- ralyhytelokuvaa.

4.3 Kolme esimerkkiä metaforalyhytelokuvasta

4.3.1 Roman Polanski: *Kaksi miestä ja kaappi* (1958)

Elokuvahistorian kenties tunnetuin (metafora)lyhytelokuva on Roman Polanskin *Kaksi miestä ja kaappi* (1958). Siinä kaksi miestä nousee merestä vaatekaappia kantaen. Ihmisten ilmoilla he huomaavat, että kaappi on hankala kuljettaa ja kaupunki ja sen ihmiset kohtelevat heitä kaltoin. Sopeutumisen ollessa mahdollista he palaavat kantamuksineen takaisin rannalle ja katoavat mereen.

Elokuva kertoo elämästä, yhteiskunnasta ja ihmisyydestä tavalla, jota muutoin kuin metaforan keinoin olisi mahdoton saavuttaa. Sen keskiössä on kaappi, jonka sisälle kukaan ei katso, mutta jonka peilistä moni on valmis heijastamaan itsensä ja jonka moni yrittää rikkoa. Elokuvan voi ajatella käsittelevän yhteiskuntarakenteita, sosiaalista käyttäytymistä ja ulkopuolisuuden tunnetta. *Kaksi miestä ja kaappi* on tyylipuhdas esimerkki siitä, kuinka metaforan kautta meille avautuu jotakin universaalia, jonka kukin katsoja kuitenkin tulkitsee henkilökohtaisista lähtökohdistaan.



Kuva 5. Roman Polanskin *Kaksi miestä ja kaappi* (1958) kuvaa kahta miestä ja kaappia.

4.3.2 Pirjo Hokkanen: Matka (1983)

Pirjo Hokkasen lyhytelokuvaa *Matka* (1983) on yksi kotimaisen lyhytelokuvan kulmakivistä. Elokuvasa metaforan olemus on ilmeinen. Siinä mies raahaa matkalaukun vuoren huipulle. Hänen avatessaan laukun, ulos pääsee huuto. Sisäisestä äänestä ja elämän mittaisesta matkasta kertova elokuva on pelkistetty versio Polanskin elokuvasta. Siinä todellisesta maailmasta näytetään vain vuorenrinne ja -huippu.

”Samalla Matkan voima on siinä, miten puhtaan elokuvallisesti se kertoo tarinansa. Kaikki yritykset kääntää sen metaforinen sisältö verbaaliseen muotoon (”ihminen on laukkuunsa suljettu huuto”) ovat väistämättä täydellisen banaaleja.” (Cantell, Lyhytelokuvan lajityypit, AVEK 2/2004).

4.3.3 Bobbie Peers: Nuuskija (2006)

Bobbie Peersin lyhytelokuvassa *Sniffer* (2006) esitetään kummallinen maailma, jossa ihmisen luontaisiin ominaisuuksiin kuuluu kyky lentää. Painovoimattomassa maailmassa ihmiset kytkevät itsensä maankamaraan raskaiden rautakenkien avulla. Eräänä aivan tavallisena päivänä arkista elämää elävä päähenkilö päättää kuitenkin riisua kenkäänsä.

Elokuvan metafora voidaan pukea sanoiksi esimerkiksi lauseella *Elämä on rautakengissä kulkemista*. Päästäksemme lentoon, kokeaksemme jonkinlaisen henkisen vapautumisen meidän täytyy vapauttaa itsemme arjen kahleista ja yhteiskunnan normeista. *Sniffer* on siitä oivallinen metaforalyhytelokuva, että sen lähtöajatus on äärimmäisen pelkistetty. Visuaaliseen maailmaansa se lainaa todellista maailmaa, mutta ajankohtaa tai tapahtumapaikkaa on mahdoton määrittää. Eletään maailmassa, joka muistuttaa paljon omaamme, mutta ei ole sitä. Elokuvan rautamonot voidaan tulkita vertaukseksi myös itsenäisenä elementtinään, kielestä lainattuna henkisten kahleiden konkretisoitumana, mutta elokuva on metafora myös kokonaisuutena. Se avautuu katsojalle vaivatta, selittämättä ja alleviivaamatta. Vapautuaksemme meidän tulee avata lukot itses-

sämme ja riisua omat kahleemme, vaikka rikkoisimmekin tällöin vallitsevaa normistoa.



Kuva 6. Bobbie Peersin lyhytelokuvassa *Sniffer* (2006) irrottaudutaan maallista kahleista.

5 KUINKA METAFORALYHYTELOKUVA SYNTYY?

”Ideat ovat kuin kaloja. Jos haluaa pyydystää pienen kalan, voi pysytellä matalassa vedessä. Mutta jos haluaa pyydystää suuren kalan, täytyy mennä syvemmälle.” (David Lynch, *Catching the Big Fish*, s.1)

Olen tähän asti käsitellyt metaforaelokuvaa hyvin teoreettisesta näkökulmasta ja pyrkinyt kategorisoimaan sen hyvin tarkasti, riisumaan pois kaiken ylimääräisen. Nyt aion lähestyä metaforalyhytelokuvaa enemmän pragmaattiselta kannalta: kuinka metaforaelokuva syntyy, rakentuu ja kuinka siihen tulisi tekijänä suhtautua. Lisäksi pohdin metaforan hahmottumista omissa lyhytelokuvissani. Tarkemmin avaan taiteellisen opinnäytetyöni syntyprosessia kirjallisen työni rinnalla.

5.1 Metafora ja katsoja

Tyylipuhtaalle metaforaelokuvalla on tyypillistä, että katsoja löytää sen sisimmän merkityksen kuin vaistonvaraisesti ja ymmärtää annetun samaistuksen ilman ponnisteluja. Metafora ei saa tuntua itsestään selvältä tai valmiiksi pureskellulta, muttei myöskään liian vaikealta. Taiten rakennettu metafora jättää kuitenkin katsojalle pienen tulkinnallisen liikkumavaran, joka mahdollistaa oivalluksen. Onnistuneelle metaforaelokuvalla onkin ominaista katsojan kokemuksellisuus. Jokainen katsoja kokee subjektiivisen oivaltamisen siitä, mistä elokuvassa perimmiltään on kyse. Jos metaforaelokuvan ydin on kirkas, eivät eri katsojien tulkinnat poikkea juurikaan toisistaan. Mieleenjohtuma koetaan siis aina oma-kohtaiseksi, vaikka jokaisen katsojan kokemus muistuttaisikin toistaan.

Useat elokuvat, tarkemmin erittelemättä pitkää elokuvaa ja lyhytelokuvaa, käyttävät hyväkseen metaforia ja katsojan automaattista tapaa tulkita niitä. Mikäli kyse ei ole metaforaelokuvasta vaan elokuvan sisäisistä metaforista, aukeaa elokuvan tarina ilman metaforien ymmärrystäkin. Jos taas metaforan samaistus on lähtökohtaisesti liian vaikea, epäselvä tai harhaanjohtava, voi elokuvan sy-

vempi teema jäädä täysin vailla huomiota ja elokuva näyttäytyä esimerkiksi käsitteettömänä, negatiivisella tavalla kummallisena tai vain tylsänä.

Niin kuin edellä totesin, metaforalyhytelokuva ei edellytä katsojalta minkäänlaista ennakkotietoa esimerkiksi yhteiskunnasta, uskonnoista tai historiasta. Tämän toteennäyttäminen on kuitenkin lähes mahdotonta, sillä jokaisella katsojalla on jonkinlainen käsitys ympäröivästä todellisuudesta. Kiinnostavaa kuitenkin on, ymmärtääkö esimerkiksi afrikkalainen pohjoismaista metaforalyhytelokuvaa. Ellei, voidaanko silloin puhua niin sanotusta luonnollisesta ymmärryksestä, vai onko metaforien käsittäminen aina kulttuurisidonnaista?

Metafora irtautuu aina kielellisestä merkityksestä. Kielellisessä muodossa metaforan luoja antaa sanat, jotka yhdessä muodostavat lukijan tai kuulijan mieleen kuvan. Lyhytelokuvien kohdalla metafora toimii toisin. Niissä tekijä antaa katsojalle kuvia, jotka muodostavat katsojan mielessä kokonaisuudeksi, joka nähdäkseen voi olla kielellinen, kuvallinen tai näiden kudelma. Metafora voi kuitenkin muodostua täysin ilman kieltä tai kielellisyyttä, vaikka ihmisellä onkin usein tarve pukea näkemänsä sanoiksi. Metaforan ymmärtäminen siis tapahtuu joko kielen ja kuvan, kuvan ja kuvan, kuvan ja kielen, tai kuvan, kuvan ja kielen kautta. Prosessi saattaa kuulostaa monimutkaiselta, mutta katsojan kokemuksen kannalta merkittävää on vain metaforan avautuminen ja elokuvan tarinan näyttäytyminen koko syvyydessään. Katsojalta ei vaadita monimutkaista älyllistä prosessia metaforalyhytelokuvan ymmärtämiseksi, eikä metaforaelokuva siis vaadi katsojalta enempää kuin yksioikoisempi elokuva.

5.2 Metafora ja tekijä

Saara Cantell oli Mahdollisuus-elokuvansa kohdalla varma, että hänellä oli kässissään metaforateksti sen puhtaimmassa muodossa. Lopputulos ei kuitenkaan ole metaforaelokuva sellaisessa muodossa kuin minä ja Cantell sen käsitämme ja määrittelemme. Voiko tekijä siis koskaan olla varma elokuvansa metaforallisuudesta vai syntyvätkö metaforahelmet sattumuksen kautta? Tässä kappa-

leessa käsittelen omien kokemuksieni kautta metaforaelokuvan syntyprosessia käyttäen esimerkkinä omia lyhytelokuviani, jotka olen kirjoittanut metaforallisiksi.

Aristoteleen mukaan onnistunut metafora ei ole liian kaukaa haettu, kohteelleen sopimaton, eikä liian ilmeinen. Näin vältetään metaforan epäselvyys, tahaton koomisuus ja ikävyyttävyys. Nämä kolme lähtökohtaa toimivat mielestäni oivana lähtökohtana elokuvantekijälle, joka tavoittelee onnistunutta metaforalyhytelokuvaa. Se, mikä teoreettisesta kuulostaa niin yksinkertaiselta ja vaivattomalta ei välttämättä ole sitä kuitenkaan käytännössä.

Metaforaelokuvassa idea korostuu kenties muita lajityyppejä tarkemmin, samalla kun esimerkiksi tunteet ja dialogi häivytetään taustalle. Metaforan täytyy olla samaan aikaan monimutkainen ja yksinkertainen, jotta se olisi universaali, mutta samalla katsojaa kiehtova. Metaforaelokuvassa idea, toteutus ja katsojan kokemuksellisuus yhdistyvät saumattomaksi kokonaisuudeksi.

Idean löytämiseksi on nähdäkseni kaksi reittiä: joko lähtemällä kehittämään sitä, mitä katsojalle näytetään elokuvassa tai sitä, mitä oikeasti halutaan kertoa, siitä merkitystä. Nopeasti ajateltuna elokuvan ydin, suuri ajatus tuntuu houkuttelevalta. Käsikirjoittajalle tämä ei kuitenkaan ole yksinkertaista. Kuinka kertoa jotakin suurta pienimuotoisen, pelkistetyn tarinan kautta? Tällöin kirjoittaja joutuu lähtemään liikkeelle hyvin syvistä vesistä ja pohtimaan, mikä olisi paras keino ilmentää konkreettisesti varsin monimutkaisia abstrakteja ilmiöitä.

Olen itse idealähtöinen käsikirjoittaja ja tuotan yleensä vain muutaman sivun lyhytelokuvakäsikirjoituksia. Omassa työskentelyssäni olen lähtenyt kirjoittamaan metaforakäsikirjoituksia toiminnan kautta varsinaisesti suomatta ajatuksia itse metaforalle. Olen ollut tietoinen metaforan läsnäolosta, mutta en kirjoittanut sen ehdoilla. Kyse on ikään kuin palapelin kokoamisesta: kokoajan täytyy olla tietoinen kokonaiskuvasta, mutta saadakseen työnsä valmiiksi, täytyy keskittyä pienempiin osiin, joita kasvattamalla kuvasta tulee kokonainen.

Metaforan tulee olla jossain määrin universaali tai ainakin universaali tietyn yhteisön, elokuvan kohdalla kohderyhmän, keskuudessa. Katsojan täytyy kuvamateriaalin kautta ymmärtää mitä samaistetaan mihin. Ellei näin käy, syy ei ole

katsojan vaan tekijän. Mikäli metafora ei aukea katsojalle, jää jäljelle vain abstraktiutta. Tekijälle ongelmallista onkin se, kuinka tarinan metaforaa, elokuvan ydintä tulisi lähestyä ja kohdella. Tekijän täytyy siis käsitellä metaforaa lähinnä henkisellä tasolla, mielen kuvina, jotka täytyy toteuttaa konkretiaksi ja konkretian kautta. Auki kirjoitettuna metafora saattaa kuulostaa banaalilta. Metafora on kuin pieni eläin: se saattaa päästää lähelleen, mutta pakenee ja piiloutuu salamannopeasti. Siinä piilee metaforan villi kauneus.

Ajatukseni on, että kirjoittaja, samoin kuin katsoja, ikään kuin hahmottaa metaforallisuuden luonnollisesti, ilman ponnisteluja. Tällöin kirjoittajan kokemus on lähellä metaforaelokuvan katsomiskokemusta. Kyse on ehkä siitä, että uskon metaforan kumpuavan kirjoittajasta itsestään: vaikka hän ei ajattelisi aktiivisesti työnsä varsinaista aihetta, nousee todellinen tarkoitusperä kuin väkisin tekstiin. Metaforaelokuvat eivät synny kuitenkaan vahingossa. Tekijän täytyy tiedostaa jo hyvin varhaisessa vaiheessa tekevänsä metaforalyhytelokuvaa. Käsiteltävän samaistuksen täytyy olla kristallinkirkas, ja tekijän tai tekijöiden täytyy säilyttää metafora kirkkaana mielessään koko työprosessin ajan.

Viisiminuuttisen lyhytelokuvani Siemen käsikirjoitin keväällä 2011. Se on metaforaelokuva hedelmöityksestä. Siemenen tarina oli yksinkertainen: Nainen löytää valkoista ainetta sisältävän pullon rantavedestä, toinen nainen ananaskirsikan metsästä. Naiset kohtaavat rantakalliolla, jossa he rikkovat pullon niin, että valkoinen neste valuu ananaskirsikan päälle.

Elokuva on hyvin tyypillinen metaforalyhytelokuva. Ilman metaforallista ajattelua sen tapahtumat vaikuttavat täysin absurdeilta. Elokuvassa kuvattava asia ei kuitenkaan ole suuri tai merkittävä. Kuvatessaan ikään kuin kohdunsisäistä maailmaa se lähestyy jopa kokeellista elokuvaa.

Siemenen käsikirjoituksen kirjoitin lähes yhdeltä istumalta. Silloin ajattelin sen olevan vaikeahko, mutta kuitenkin ymmärrettävä elokuva.



Kuva 7. Metaforalyhytelokuvassani Siemen (2011) ihmishahmot edustavat sukusoluja.

Elokuvan valmistuttua sain käsikirjoittaja-ohjaaja-näyttelijä Marjut Komulaiselta kirjallisen palautteen elokuvasta. Komulainen kirjoitti: *”Metafora elokuvassa on vaikea asia. Kun tietoisesti lähtee rakentamaan katsojalle ajatuspolkua, jota seurattuaan katsojan tulee älyllisesti ymmärtää metaforan sisältö, on vaara, että katsoja ärsyyntyy. –Ei ole mukavaa, että saa valmiiksi pureskellun ajatuksen eteensä.”*

Saadessani palautteen olin hämmentynyt. Mietin kauan voiko metaforaelokuva edes olla muuta kuin valmiiksi pureskeltu. Lopulta tulin siihen tulokseen, että olin jo käsikirjoitusvaiheessa ylityöstänyt tarinaa niin, että katsoja lopulta ärsyyntyi, koska elokuva ei tarjonnut oivaltamisen mahdollisuutta.

Tekijälle metaforan hahmottaminen ja hallitseminen on välttämätöntä, mutta tekijän täytyy myös ymmärtää, että metaforan merkitys muuttuu, kun elokuva siirtyy katsojalle. Katsojalle ei ole olennaista elokuvan kategorisoiminen juuri metaforalyhytelokuvaksi, vaan elokuvan ymmärtäminen ja tulkitseminen edes jollakin mielekkäällä tasolla. Lyhytelokuva voi olla onnistunut, vaikka se olisikin epäonnistunut metaforan tasolla.

Kirjallisen opinnäytetyöni rinnalla ohjasin taiteellisena opinnäytetyönäni metaforalyhytelokuvaksi tarkoitetun työn *Neiti Eleonoora ja pullonpohja*. Tarkoitukseni oli peilata kirjallisessa työssä tekemiäni pohdintoja käytännön työhöni ja toisinpäin. Tekemäni matka oli paitsi haastava myös odottamaton.

Neiti Eleonoora ja pullonpohjan kohdalla suhtautumiseni metaforaan oli erilainen kuin esimerkiksi Siemenessä. Elokvassa Kristiina Halkola näyttelemä vanha pullonkerääjänainen Neiti Eleonoora kerää pulloja kaupungilla. Hän, joka näennäisesti kuuluu alimmista yhteiskuntaluokista alimpaan, kohtaa muita köyhimpien kastien edustajia: opiskelijoita, työläisiä ja rantojen miehen. Tarinan edetessä nainen menee kotiinsa, siistiin kellariasuntoon, jossa hän rakentaa keräämiensä pullojen pohjista silmälasit. Yön laskeuduttua naisen luokse saapuu sokea kuningas, jolle Eleonoora antaa lasit ja palauttaa tämän näön. Lopputekstien aikana näemme piirroskuvia tunnetuista henkilöistä, joilla kaikilla on silmälasit.

Metafora, jota toivoin elokuvan ilmentävän oli varsin haastava. Elokuvan oli tarkoitus olla kuvaelma yhteiskuntaluokkien välillä vaikuttavasta erikoisesta vanhasta naisesta. Tarkoitukseni oli, että Eleonoora ei rakenna vain silmälaseja vaan myös yhteyden alimman ja ylimmän yhteiskuntaluokan välille. Neiti Eleonoora ottaa köyhiltä antaakseen rikkaille kvyn nähdä.

Elokuvan ohjaussuunnitelmaan kirjoitin näin: *”Tarinassa silmälasit edustavat näkökykyä. Neiti Eleonoora pitää huolen siitä, että ylimystö ei voi ikinä nähdä maailmaa ilman, että alimmat yhteiskuntaluokat sävyttäisivät sitä. Hän on yhteiskunnan koossa pitävä voima, joka estää hallitsijoita eristäytymästä norsuluutorniinsa.”*

Lähtöajatukseni oli siis varsin suureellinen. Koen, että syvin sudenkuoppani oli metaforani lähtöajatus, joka oli liian kaukaa haettu. Onko maailmassa edes yhteiskuntaluokkien välillä vaikuttavaa voimaa ilman, että Eleonooran näkee jonkinlaisena jumalallisena hahmona? Ajatukseni oli kaunis, mutta koska katsoja ei pysty vaistonvaraisesti yhdistämään elokuvaa mihinkään olemassa olevaan, on metafora epäonnistunut.

Leikkauksen toimivuuden tieltä jouduin raivaamaan tarinasta elementtejä, jotka olivat varsin oleellisia metaforan ymmärtämisen kannalta. Hyväksyin tämän, koska yksi lähtöajatukseni oli, että elokuva voisi olla ymmärrettävä myös kirjaimellisesti. Tällöin en ollut vielä määritellyt itselleni tarkasti metaforalyhytelokuvaa ja ajatus kirjaimellisen tulkinnan mahdollisuudesta tuntui paitsi vapauttavalta myös katsojaystävälliseltä. Minulle ei olisi ongelma, vaikka katsoja ei näkisi elokuvassa muuta kuin kuvauksen vanhan käsityöläisen työpäivästä. Tällöin kyse ei tietenkään olisi puhtaasta metaforalyhytelokuvasta.

Elokuvan metaforallisuus aukeni minulle varsin epätyypillistä tietä: musiikin kautta. Säveltäjäni tuotti musiikkia, joka yllätyksekseni oli tunnelmaltaan täysin ristiriidassa kuvamateriaalin kanssa. Olin mykistynyt. Kaunis, haikea ja traagis-sävytteinen musiikki loi elokuvaan täysin uuden tason, jota kautta metafora oli äkkiä käsin kosketeltavasti läsnä. Tunnelman muuttuessa päätin jättää pois myös lopputekstien piirroskuvat. Koin, että juuri ne edustivat sitä valmiiksi pu-reskeltua ainesta, joka puhtaasta metaforaelokuvasta tulisi kitkeä pois.

Tekijän täytyy lähestyä työtään vaistonvaraisesti, pitämällä kiinni ydinajatuksistaan, mutta antamalla tarinan sen ympärillä elää ja hengittää.

6 LOPUKSI

Metaforalyhytelokuva, niin kuin muutkaan taiteenlajit, ei synny pakottaen. Metaforalyhytelokuva on lyhytelokuva, jossa se, mitä näytetään ei ole se, mitä halutaan sanoa. Siinä sisin merkitys tarjoutuu katsojalle ilman vaivannäköä ulomman tarinan kautta. Metaforan olemuksen täytyy olla vaivaton, mutta kuitenkin saumaton ja hallittu kokonaisuus. Ohjaajan tehtävä on pitää tiukasti kiinni viisistaan, mutta kuitenkin tukahduttamatta työtään.

Metaforalyhytelokuvan tunnusmerkkien täytyy toteutua. Tunnusmerkkejä ovat metaforan toteutuminen kokonaisuutena, sekä se, ettei se ole liian kaukaa haettu, kohteelleen sopimaton, eikä liian ilmeinen. Tarinan lisäksi koko elokuvantekoprosessissa täytyy kulkea metaforan ehdoilla.

Työni kautta olen havainnut, että lähtökohtani teljetä metaforalyhytelokuva tarkasti määritellyn aidan taakse, on ollut väärä. Yrityksistäni huolimatta se pursuaa ja karkailee aidanraoista ja pakenee otteestani.

Ei ole kaavaa, jota noudattamalla metaforalyhytelokuva syntyisi kauniina, puhtaana ja täydellisenä. On vain polkuja, joita seuraamalla saattaa löytää perille.

”Aivan samoin kuin runon, myös (lyhyen) lyhytelokuvan päämääränä on pyrkiä kertomaan paljon vähän kautta: olemaan pinnalta tiivis, ehyt kokonaisuus, joka ei sulkeudu muotoonsa yhdellä lukemis- tai katsomiskerralla, vaan aukeaa aina uusiin assosiaatiosyvyksiin.” (Cantell, Timantiksi tiivistetty)

LÄHTEET

Cantell, Saara 2011. Timantiksi tiivistetty – kerronnalliset strategiat fiktiivisessä lyhytelokuvassa. Helsinki: Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu.

Whittock, Trevor 2009. Metaphor and Film. CAMBRIDGE UNIV PR

Raskin, Richard 2002. The Art of the Short Fiction Film: A Shot by Shot Study of Nine Modern Classics. MCFARLAND&CO INC

Cantell, Saara 2004. Runoja valkokankaalla vai visuaalisia vitsejä? - Lyhytelokuvan lajityypit. AVEK 2/2004

Bacon, Henry 2005. Seitsemäs taide –elokuva ja muut taiteet. Helsinki: Suomalaisien kirjallisuuden seura

Seppänen, Janne 2001. Katseen voima – kohti visuaalista lukutaitoa. Tampere: Vastapaino

Seppänen, Janne 2005. Visuaalinen kulttuuri – teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle. Tampere: Vastapaino

Kulka, Tomás 2006. Metaphorical Meaning and Its Interpretations. Estetika 42 no1/2/3 2006 p. 64-79

Pérez-Carreño, Francisca 2000. Looking at Metaphors. Journal of Aesthetics & Art Criticism vol.58 no.4 pp.373-381

Kela, Maria 2008. Metafora käännösongelmana. Helsingin yliopisto